

CONTRASTE

arte & cultura

K'ANCHAY
II SIMPOSIO
INTERNACIONAL
DE INVESTIGACIÓN
EN LAS ARTES
MEMORIA 2023

KM
2023

Collage digital: Nico Marreros, 2023.
Fotografía: Gustavo Vivanco León, 2023.



**INVESTIGACIÓN • CREACIÓN
SIMPOSIO • PUBLICACIONES
ARTES VISUALES • CURADURÍA**

PALABRASCLAVE

Índice

9

**INFLUYENDO
POSITIVAMENTE
EN LA SOCIEDAD**
Víctor Ayma Giraldo

11

**CONTRASTE
ARTE & CULTURA
UNA VEZ MÁS**
Mario Curasi Rodríguez

14

Ponencias:
**DOS TRAYECTORIAS EN
EL ARTE PERUANO
JULIA CODESIDO
EN LOS ESCRITOS DE
ZOILA AURORA CÁCERES**
Sofía Pachas Maceda

24

**ESTRATEGIAS Y CLAVES
PARA PUBLICAR
UN LIBRO DE ARTE**
Santiago Salazar Mena

32

**REFLEXIONES Y
NARRATIVAS
EN LOS PROCESOS
CURATORIALES
DE CANAL MUSEAL
(2017-2023)**
Juan Peralta Berríos

46

**ACERCAMIENTO A
UN ESTUDIO DE CASO:
EXPERIENCIAS ESTÉTICAS
Y EL PROCESO CREATIVO
DE LA UNADQTC,
1990-2000**
Víctor Ángel Zúñiga Aedo

52

**PRODUCCIÓN Y
EXPOSICIÓN DE
ARTE VISUAL E.S.PU.TO
ENCUENTRO SOCIAL-
PÚBLICO TOTAL**
Richard Peralta Jiménez

64

**IMPORTANCIA
DE LOS ARCHIVOS
FOTOGRAFICOS EN
LA INVESTIGACIÓN**
Sonia Cunliffe Seoane

78

**INVESTIGACIÓN Y
CURADURÍA
EN LA II BIENAL
DE LIMA: UNA
PERSPECTIVA PERSONAL**
Jorge Villacorta Chávez

90

**INTERCULTURALIDAD
EN LA PRODUCCIÓN
ARTÍSTICA DE
MARIANO
FUENTES LIRA**
Doris A. Champi Huillca

100

**LA BIENAL
DE LA HABANA:
UNA PLATAFORMA
DECOLONIAL EN
LA FORMA DE UN
LABORATORIO VIVO
1984-2022**
Nelson Ramírez de Arellano

118

CONCLUSIONES





PAZ Y BIEN

ALIDA

K'ANCHAY
II SIMPOSIO INTERNACIONAL DE INVESTIGACIÓN EN LAS ARTES
Teatrín Paz y Bien del Colegio San Francisco de Asís Calle Nueva 423
INVESTIGA
19.20.21 OCT 2023
CIARC
UNA BDTc
INSAC
CETAP

Asistencia del público en general entre estudiantes, docentes y administrativos al II Simposio Internacional en las Artes "K'anchay".
Fotografía: Gustavo Vivanco León, 2023.

EL TOLENTINO

PACHA QUITI

MPANQVI



Collage digital: Nico Marreros, 2023.

INVESTIGA

Reynobas

a la

dasucor de llee

INFLUYENDO POSITIVAMENTE EN LA SOCIEDAD

En mi condición de presidente de la Comisión Organizadora de la Universidad Nacional de Arte Diego Quispe Tito del Cusco, me complace presentar la revista *CONTRASTE, arte & cultura*, que en su número 6 se constituye en un compendio de las ponencias realizadas en el "*II Simposio Internacional de Investigación en las Artes: K'anchay*", actividad llevada a cabo los días 19, 20 y 21 de octubre de 2023 en el teatrín Paz y Bien del Colegio San Francisco de Asís.

Dicho simposio reunió a especialistas en investigación artística, profesionales, estudiantes de nuestra casa de estudios y público interesado durante los tres días en que se llevó a cabo, con el propósito de motivar e impulsar la investigación en todas las artes comprendidas dentro de nuestras facultades, escuelas profesionales y especialidades.

Con la publicación de esta memoria impresa, nuestra casa de estudios ratifica su compromiso con el desarrollo de nuestra región, a partir de la investigación desde el arte, por el arte y para el arte; pues, actualmente, la investigación tiene un rol fundamental para nuestra Universidad en la medida que contribuye al progreso del país y de la sociedad, mejorando los estándares de vida, generando conocimiento y propiciando nuevos aprendizajes en las personas.

La conjunción de la ciencia y el arte ofrecen interesantes posibilidades, ampliando los conocimientos, capacidades, habilidades, técnicas y destrezas del artista; en ese entender, el simposio nos permitió aproximarnos al derrotero del conocimiento científico vinculado a la producción artística, gracias a las enriquecedoras ponencias de los expositores de talla local, nacional e internacional que participaron en esa actividad. De esta manera, la UNADQTC apuesta por un trabajo consecuente referido a la investigación, creación y producción artística, ofreciendo una formación profesional con juicio crítico, conducente a proponer soluciones a la problemática cultural, social, política y económica de nuestro país.

Víctor Ayma Giraldo

Presidente de la Comisión Organizadora

Collage digital:
Nico Marreros, 2023.

INVESTIGA



CONTRASTE ARTE & CULTURA UNA VEZ MÁS

El número 06 de la revista *CONTRASTE, arte & cultura* representa el esfuerzo continuo que realiza la Vicepresidencia de Investigación de la UNADQTC, como parte de su política y fomento en investigación, por iniciar una nueva etapa en la consolidación de nuestra institución para su Licenciamiento; en ese entender, nos complace saber que, *CONTRASTE* ha recibido múltiples felicitaciones de grandes personalidades vinculadas al mundo del arte, dentro del panorama de la cultura nacional e internacional.

Esta publicación ha despertado un entusiasmo de sobremanera por su propósito y continuidad, a pesar que el equipo de trabajo es reducido y básico, lo que representa un esfuerzo mayor. Mas gracias al trabajo organizado se ha generado experiencia en esta plataforma de difusión del conocimiento. Por su parte, nuestros colaboradores locales, nacionales e internacionales también contribuyeron determinadamente en la consolidación de *CONTRASTE*, por lo que ahora los retos son mayores, siendo uno de estos: la probable indexación de la revista, lo cual es deseo de sus protagonistas.

En esta oportunidad presentamos un resumen del último simposio de investigación en las artes K'anchay, llevado a cabo en octubre de 2023, donde tuvimos la convocatoria de intelectuales connotados en el ámbito del arte y la cultura. K'anchay se realizó durante tres días en el teatrín Paz y Bien, del colegio San Francisco de Asís de Cusco, entidad con la que quedamos profundamente agradecidos. El simposio, que contó con una concurrencia significativa, tanto de estudiantes y docentes como de público en general, nos brindó la oportunidad de ver y escuchar a grandes exponentes e intelectuales de las artes visuales contemporáneas del Perú y el extranjero, quienes ahora se han convertido en referentes para quienes pudimos presenciar sus ponencias en este importante evento académico de investigación en las artes.

Las palabras de inauguración estuvieron a cargo de fray José Hidalgo Benavides del Convento de San Francisco de Asís, mientras que las presentaciones fueron hechas por las autoridades de nuestra Universidad. Así inició el simposio en su PRIMER DÍA, con la ponencia “**Dos trayectorias en el arte peruano: Julia Codesido en los escritos de Aurora Cáceres**”, donde Sofía Pachas destacó la participación de ambas en el mundo del arte y la cultura peruanas durante el siglo XIX, visibilizando notablemente su trabajo en este campo. La segunda ponencia, “**Estrategias y claves para publicar un libro de arte**”, estuvo a cargo de Santiago Salazar, que brindó importantes pautas para las publicaciones artísticas, desde el trabajo investigativo hasta los aspectos de la ortotipografía, tipografía, colores, imágenes, búsqueda de financiamiento y los procesos de impresión para el caso. En la tercera ponencia, “**Reflexiones y narrativas en** »



1. Sofía Pachas presentando su ponencia titulada "Dos trayectorias en el arte peruano: Julia Codesido en los escritos de Aurora Cáceres", junto a Juan Peralta y Santiago Salazar. Fotografía: Gustavo Vivanco León, 2023.
2. El artista y docente Richard Peralta en plena performance tras su ponencia titulada "Producción y exposición de arte visual: E.S.PU.TO. (Encuentro social - Público total)". Fotografía: Óscar Casafranca Vásquez, 2023.
3. El cubano Nelson Ramírez compartiendo su experiencia como curador de la Bienal de La Habana en su ponencia "La Bienal de La Habana, una plataforma para el arte decolonial". Fotografía: Óscar Casafranca Vásquez, 2023.
4. La docente Doris Champi en su ponencia titulada "Interculturalidad en la producción artística de Mariano Fuentes Lira". Fotografía: Óscar Casafranca Vásquez, 2023.

» los procesos curatoriales de Canal Museal (2017-2023)", Juan Peralta versó sobre la trayectoria de Canal Museal, empresa cultural que desde 2017 viene trabajando en el ámbito artístico, haciendo énfasis en la investigación realizada en los varios proyectos que vienen impulsado desde las artes. El encargado de cerrar el primer día del simposio fue Víctor Zúñiga con la ponencia "Experiencias estéticas y el proceso creativo (1990-2000). El caso de la comunidad educativa de la Universidad Nacional de Arte Diego Quispe Tito del Cusco", que nos mostró el panorama de las experiencias y procesos creativos de los artistas cusqueños de la década de los 90, donde la investigación, el estudio y la experimentación, lleva a este grupo a reinterpretar y recontextualizar el arte para generar una práctica artística propia.

En el SEGUNDO DÍA del evento, las ponencias empezaron con Richard Peralta J. y el tema "Producción y exposición de arte visual: E.S.PU.TO. (Encuentro social - Público total)", proyecto que tiene como punto de partida el aspecto coyuntural del país, y que busca sensibilizar y lanzar la voz de protesta utilizando el arte como herramienta de denuncia social mediante diferentes técnicas artísticas; su línea de trabajo comprende procesos y resultados de investigaciones relacionadas con lo social. Seguidamente, fue el turno de Sonia Cunliffe Seoane con la ponencia "Importancia de los

archivos fotográficos en la investigación"; en esta ocasión la expositora habló sobre las muestras que realizó basadas en su trabajo con archivos fotográficos donde sobresalen: la puesta de Teodoro Bullón, la muestra de Chernóbil, y su exposición de fotografía penitenciaria. Sonia resalta además que la pasión y la capacidad de saber trabajar en equipo son fundamentales en tales menesteres. En la tercera ponencia de ese día, con el tema "Investigación y curaduría en la II Bienal de Lima", Jorge Villacorta nos presentó una perspectiva de la curaduría desde su experiencia como crítico de arte y curador de las bienales de Lima, brindándonos una mirada panorámica de la fotografía en nuestro país, la misma que de ser un oficio pasó a ser una disciplina artística. Villacorta nos aproximó al trabajo de fotógrafos legendarios como Manuel Moral, así como a piezas novedosas de grandes artistas contemporáneos.

La primera ponencia del TERCER DÍA estuvo a cargo de Doris Champi Huilca con la ponencia "Interculturalidad en la producción artística de Mariano Fuentes Lira", proyecto de investigación que tiene como eje central a la diversidad cultural partiendo del conocimiento de la producción artística de Mariano Fuentes Lira, cuyo trabajo se considera como ejemplo de un legado intercultural. Así, la ponente propuso al arte como una herramienta de procesos educativos en el marco de la interculturalidad. Nelson Ramírez



5. La ponente Sonia Cunliffe hablando en su ponencia "**Importancia de los archivos fotográficos en la investigación**". Fotografía: Gustavo Vivanco León, 2023.
6. El curador e investigador Jorge Villacorta en su ponencia "**Investigación y curaduría en la II Bienal de Lima**". Fotografía: Gustavo Vivanco León, 2023.



Arrellano cerró el ciclo de ponencias con la segunda y última participación del simposio, titulada "**La Bienal de La Habana, una plataforma para el arte decolonial**", exposición que nos llevó a hacer un recorrido por las diferentes ediciones de la "Bienal de La Habana", como un espacio de libertad de expresión artística que revela la grandeza cultural de todos los países participantes en dicho evento, haciendo hincapié en algunos puntos reflexivos en torno al pensamiento decolonial que detenta dicha bienal, en su propósito de impulsar el desarrollo de la sociedad cubana.

Al final del tercer día convocamos a una mesa redonda para dar por clausurado el evento, logrando reunir a Jorge Villacorta, Sonia Cunliffe Seoane, Sofia Pachas Maceda, Nelson Ramírez de Arellano, Santiago Salazar Mena y a Juan Peralta Berrios, para que, a manera de hacer una aproximación a las conclusiones del evento, determinemos la importancia de las actividades académicas de esta naturaleza, que permiten entender y dar a conocer el arduo trabajo que realizan todos los investigadores en las artes, contribuyendo a consolidar nuestra historia e identidad desde la mirada de las artes en general. En aquella reunión ulterior, todos coincidieron en la necesidad de continuar impulsando más ediciones de K'anchay por su contribución al campo de la investigación artística. Igualmente, debo destacar que, durante el segundo simposio se llevó a cabo la presentación audiovisual de las revistas *CONTRASTE*, *arte & cultura* N.º 05, *PASpartú* N.º 02 y *Ruway* N.º 02, siendo estas, publicaciones de la Vicepresidencia de Investigación de la UNADQTC. Finalmente, se debe afirmar que es de vital importancia, que todos nuestros esfuerzos se reflejen en la unidad de todos los estamentos estudiantiles, docentes, administrativos y autoridades, para alcanzar el objetivo de nuestro Licenciamiento, por ser la mayor aspiración de nuestra institución en beneficio también de nuestra sociedad.

Mario Curasi Rodríguez

Vicepresidente de Investigación



**PO
NEN
CIA
01**

Investigación

DOS TRAYECTORIAS EN EL ARTE PERUANO. JULIA CODESIDO EN LOS ESCRITOS DE ZOILA AURORA CÁCERES

SOFÍA K. PACHAS MACEDA

spachasm_ac@unmsm.edu.pe



SOFÍA K. PACHAS MACEDA
PERÚ

Docente investigadora en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Doctora en Historia, magíster en Arte Peruano y Latinoamericano, bachiller y licenciada en Arte y en Educación. Desde el 2011 trabaja como docente en la Escuela de Arte de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos (UNMSM).

←
Retrato fotográfico de
Zoila Aurora Cáceres.
Álbum Museo Cáceres.



Para iniciar esta ponencia, me parece necesario destacar la importancia que este simposio se inaugure con un tema vinculado al género, pues esto indica el reconocimiento a la actividad de las mujeres en las expresiones artísticas peruanas, la misma que tiene una larga data que se proyecta al antiguo Perú.

Es así que, reconociendo esta vinculación ininterrumpida de la mujer en el arte peruano, he elegido a dos protagonistas que nacieron en el siglo XIX, pero cuya actividad en torno al arte se inicia en el siglo XX y tiene su punto de encuentro en la década de 1930, cuando Codesido inauguró su segunda individual y Cáceres escribió una crítica sobre ella.

Es en este sentido de trayectoria que elijo dos retratos fotográficos de ambas, tomados cuando ellas eran muy jóvenes para destacar que el vínculo con las expresiones artísticas inició muy temprano en sus vidas y continuó hasta el final de las mismas.

Pero antes de comentar estas conexiones de Cáceres y Codesido, es necesario recordar desde cuándo y de qué manera la historia del arte tradi-

cional se renovó, al considerar como objeto de estudio la producción elaborada por la mujer creadora. Sobre ello existe un consenso, el famoso artículo publicado por una historiadora de arte estadounidense.

No obstante, como este simposio nos invita a repensar temas, me gustaría introducir el nombre de otra mujer, la mexicana Rosario Castellanos, que veinte años antes que Nochlin escribiera sobre los motivos de la ausencia de “grandes artistas mujeres” en la historia del arte occidental, ya reflexionaba sobre la escasa presencia femenina en el quehacer cultural.

Fue así que, en 1950, una joven Rosario Castellanos sustentó su tesis en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), titulada *Sobre cultura femenina*, en cuyas primeras páginas señaló:

El tema a discutir es que mi inferioridad me cierra una puerta y otra y otra por las que ellos holgadamente atraviesan para desembocar en un mundo luminoso, sereno y altísimo, que yo ni siquiera sospecho y del cual lo único que sé es, que es incomparablemente



Retrato de la poeta mexicana Rosario Castellanos. Fuente: Secretaría de Cultura del Gobierno de México.



Linda Nochlin en París, 1978. Biblioteca y Centro de Investigación Betty Boyd Dettre, Museo Nacional de la Mujer en las Artes. Fotografía: Marion Kalter.



Retrato de Clorinda Matto de Turner. Fotografía: Eugenio Courret, 1887. BNP

mejor que el que yo habito, tenebroso, con su atmósfera casi irrespirable por su densidad, con su suelo en el que se avanza reptando, en contacto y al alcance de las más groseras y repugnantes realidades. El mundo que para mí está cerrado tiene un nombre: se llama cultura. Sus habitantes todos ellos del sexo masculino. (...) **Si le pregunto a uno de esos hombres qué es lo que hacen, él y todos sus demás compañeros en ese mundo me contestarán que muchas cosas: libros, cuadros, estatuas, sinfonías, aparatos, fórmulas, dioses.** (Castellanos, 2022, p. 21)

Luego de 21 años que Castellanos escribió esa tesis, el artículo “¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres?” publicado en *Art News* significó una renovación en el relato de la historia del arte tradicional, ese en el que la mujer había sido apreciada solo como musa inspiradora. La auto-

ra, Linda Nochlin propuso que no era una cuestión de falta de un “don” lo que daba como resultado esa ausencia, sino que fue la plataforma institucional la que no permitió el desarrollo de la actividad artística femenina, dicho de otra forma, fue la academia de arte, luego denominada escuela, la que marcó el principal obstáculo para las mujeres que deseaban convertirse en artistas profesionales.

¿Qué consecuencias tuvo la publicación del artículo de Nochlin? La más evidente fue que las investigaciones empezaron a considerar las creaciones realizadas por mujeres artistas, pero también esto llevó al cambio en las propuestas museográficas y en los planteamientos de las exposiciones temporales; es decir, una renovación total del discurso habitual en el que el único y mejor creador “siempre” había sido un hombre.

Sin embargo, el campo de estudio no se limita a la creación artística, sino a

todo lo que implica el flujo del objeto artístico, eso quiere decir que se amplía a la figura de otros protagonistas, tales como mecenas, coleccionistas, historiadoras(es) de arte y críticas(os) de arte. Es así que llegamos al tema principal de esta ponencia, en la que se reconocerá a una pionera en escribir y hacer conferencias sobre arte peruano, y a una de las artistas de quien escribió.

¿QUIÉN FUE ZOILA AURORA CÁCERES?

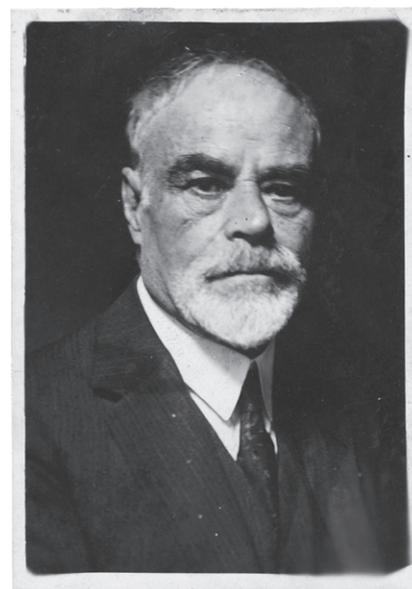
Segunda hija del héroe de la Campaña de la Breña y presidente del Perú, Andrés Avelino Cáceres y de Antonia Moreno. Nació en Lima de 1872. Gracias a una educación privilegiada contó con la base académica que le permitió insertarse en el campo intelectual hispanoamericano. Firmando con su seudónimo Evangelina y con el apoyo de Clorinda Matto, empezó a publicar sus primeros artículos que datan de los últimos años del siglo XIX.



Andrés Avelino Cáceres, padre de Aurora Cáceres Moreno. Fotografía: Estudio Courret, 1875. BNP



Retrato de Zoila Aurora Cáceres Moreno. Fuente: Eugenio Courret BNP, 1887.



Retrato de Daniel Hernández. Fondo Daniel Hernández, fotografía entre 1920-1930. Fuente: Portal Ande.

Además de escritora, periodista, viajera, asociacionista, historiadora y activista feminista, entre sus facetas destaca su relación con el arte, vínculo que manifestó de varias maneras: dictando conferencias, escribiendo artículos e insertando el arte peruano (temas y artistas) en las páginas de sus libros.

Así, a partir del análisis de los trabajos dedicados a Ignacio Merino y Daniel Hernández, dos pintores importantes de la historia republicana peruana, se han extraído estas características que la insertan dentro del relato biográfico de artistas, asunto de larga tradición fundacional en la historiografía del arte. En los textos localizamos las siguientes seis coincidencias:

- Búsqueda de resaltar el origen familiar del artista, atribuyéndole vínculos con familias aristocráticas o con algún poder adquisitivo.
- Insertar datos anecdóticos de las vidas de los artistas, que en oca-

siones explican alguna situación posterior.

- Destacar el talento artístico desde la niñez.
- Superar obstáculos.
- Descripción de obras y participación en exposiciones.
- Comparar con otros artistas, ya sea por diferencia o similitud con sus obras (Pachas-Maceda, 2009).

Al respecto, es interesante destacar que la propuesta de Zoila Aurora es creativa, dado que sus escritos relacionados al arte peruano y europeo pueden ser calificados como híbridos, pues en ellos combina historia del arte, literatura y crítica.

JULIA CODESIDO ESTENÓS

A diferencia de Zoila Aurora Cáceres, el nombre de esta pintora es uno de los más conocidos, siendo siempre mencionado cuando se hace un balance sobre la pintura peruana de la primera mitad del siglo XX.

Codesido nació en Lima (1883) y fue hija del matrimonio de Bernardino Codesido y Matilde Estenós. El trabajo de diplomático de su padre hizo que la familia se trasladara a Europa durante varios años, lo que marcó la adolescencia de Julia, quien se nutrió de esa experiencia y la manifestó desde el inicio de su carrera profesional, al formar parte y destacar entre el primer grupo de mujeres que ingresaron a la Escuela Nacional de Bellas Artes, en 1919.

En la línea de tiempo imaginaria de la vida de Codesido, destacó su participación en “Evolución Femenina”, primer colectivo feminista del Perú fundado por María Jesús Alvarado, en 1914. Este sería otro punto de interés que, como se constatará, la vinculará con Zoila Aurora Cáceres, quien fundaría diez años después “Feminismo Peruano”, grupo con el cual lideraría la campaña por el voto femenino en 1931.

Transcurridos los años de aprendizaje en los que su nombre siempre fue

mencionado en las memorias anuales del director de la Escuela, Daniel Hernández, y en los comentarios de periodistas y críticos de arte limeños, Codesido realizó su primera exposición individual en 1929. De esta muestra, su compañera en la Escuela, la escultora Carmen Saco, escribió en la emblemática revista *Amauta*:

Los cuadros de Julia Codesido nos traen el color de las razas aborígenes en una ola que lleva en su líquido, estrías blancas, negras y amarillas. (...) la exposición de Julia Codesido tiene también la trascendencia de la implantación en nuestro medio de un nuevo orden espiritual, que dará un nuevo sentido social a la mujer, relegada hasta el día de hoy a las oscuras y mecánicas tareas de sacudir los bibelots y cambiar las flores marchitas de los salones. (Saco, 1929)

Otra interesante reseña, de esta exposición de Codesido, fue la que Elvira García y García publicó en *El Comercio*:

Cuando un artista se ha lanzado entre nosotros a inaugurar un salón en que exhibir sus obras de arte, siempre hemos pensado que tiene mucho valor, si se consulta la frialdad con que el público, de manera general, acoge la obra nacional; pero cuando esa decisión es

tomada por una mujer, tenemos que admirar mucho más su coraje por lo mismo que no se juzga con justicia y con entera imparcialidad la obra femenina (García y García, 1929, p. 3).

Las anteriores citas demuestran los cambios significativos que se estaban gestando en el medio artístico/cultural limeño, pues las primeras artistas formadas profesionalmente empezaban a egresar, y eran otras mujeres las que comentaban sus obras en periódicos y revistas.

LAS TRAYECTORIAS SE ENCUENTRAN

Aunque es muy probable que Cáceres y Codesido hayan coincidido en algún evento organizado en la Escuela de Bellas Artes, dada la amistad entre Zoila Aurora y Daniel Hernández, fue en la segunda individual de Codesido, en plena campaña por el voto femenino, que Zoila Aurora escribió una crítica, de la que extraigo estas líneas:

Con magnífica amplitud de miras, exhibe Julia Codesido veintitrés lienzos de arte nacional.

Julia Codesido, se impone a la admiración y fundamento de una escuela de pintura genuinamente peruana al exponer con sobriedad y fuerza creadora toda una orien-

tación peruana de arte elevado y poderoso, que de ella emana y que está llamado a prevalecer con legítimo orgullo nacional.

Alguna vez la oí decir sublevándose contra su destino que la inmovilizaba en Lima: "No haré nada bueno hasta que no vaya a la sierra (Evangelina, 1931, p. 4).

En este comentario es también interesante leer su apreciación sobre la pintura *Velas*:

Si induce a recordar la escuela moderna mexicana, no es precisamente porque en Julia Codesido exista la influencia de esa pintura, cuyos cuadros no conoce sino en las reproducciones de papel; sino más bien por el aliento de su pincel y la firme voluntad de interpretar el alma indiana con la autonomía característica del cuadro pictórico que ofrece la raza indígena por los años centenarios que ha vivido y su preciosa indumentaria colorista de la que esta artista ha logrado obtener un triunfo completo en los lienzos murales, a veces, con amena festividad y otras con parsimonia austera de sobria entonación como conviene en el cuadro mural de la devoción de los cirios. Sintética y ultramodernista en la factura, simplifica y ajusta los

Julia Codesido se impone a la admiración y fundamento de una escuela de pintura genuinamente peruana, al exponer con sobriedad y fuerza creadora toda una orientación peruana de arte elevado y poderoso que de ella emana, y que está llamado a prevalecer con legítimo orgullo nacional.

Carmen Saco escribió en la emblemática revista Amauta sobre Julia Codesido.



planos con precisión matemática, obteniendo sólida estructura (Evangelina, 1931, p. 4).

Esta cita es relevante por la manera en que Cáceres describe una obra con tema tradicional e indigenista, pero recalando el lenguaje plástico que se nutre de las vanguardias. Asimismo, la alusión al muralismo mexicano es un punto de encuentro con la siguiente individual de Codesido, quien luego de viajar y exponer en México y Estados Unidos, regresó al Perú respaldada por el éxito cosechado en el extranjero.

Considero que esta tercera exposición de Codesido, inaugurada en 1938, fue un parteaguas en su pro-

ducción y en el arte peruano realizado por una mujer artista, lo que se traduce en el interés que motivó a que cinco críticos escribieran sobre ella. Ellos fueron: Jorge C. Muelle, Juan Puppo, Raúl María Pereira, Carlos Raygada y Carmen Saco. Entre ellos elijo la crítica de Juan Puppo, de la cual destaco algunos párrafos:

Examinando la historia y la fisiología es un hecho incuestionable, que la mujer posee **una singularísima facultad de sentir y expresarse.**

En lo atañente a la pintura la cuestión se presenta en un clima análogo, **no digamos en el ámbito del genio, sino en el de los**

talentos verdaderamente femeniles. Lo evidencian plenamente los casos sorprendentes de las pintoras modernas Vigé Lebrum, Rosa Bonheyr y Eva González, aprovechada discípula de Manet. (1938, p. 8)

Estas líneas son un buen ejemplo de lo que refieren las investigadoras feministas, al señalar la pertinencia de "leer entre líneas" las fuentes que consultamos para investigar sobre la actividad artística femenina. Esto permitirá constatar los prejuicios en escritos que, aparentemente, no los tienen, tal y como puede corroborarse en las líneas destacadas en negritas que aluden a un arte femenino con

determinadas características que, claro, no llegan nunca a la excelencia.

Pero retomemos lo concerniente a Cáceres y Codesido. Un documento inédito en el archivo de Cáceres es particularmente interesante respecto al valor que le otorgaba a la pintora en su perspectiva del arte peruano. Escrito como crítica a la exposición de Codesido de 1938, es probable que este haya sido el germen de un capítulo dedicado a ella en un proyectado libro dedicado a artistas y poetas peruanos. De este documento, extraigo dos ideas, dos reconocimientos que hace Zoila Aurora:

De tiempo atrás he seguido su obra y principiado a borro- near cuartillas que no terminaba porque me colocaba en **un plano de prejuicios, ubicándola en escuela determinada o bajo influencia de tal o cual maestro.** Me inducía por este falso derrotero, una fugaz analogía, un asomo de derivados que luego apercibía no eran los del cubismo de Juan Gris y de Braque derivados del sometimiento a una teoría, a un movimiento determinado. (pp 1 y 2)

En el conjunto de su obra se aprecia su cualidad evolutiva y de superación, no como la del ensayista que indaga sino, con el vigor de la fuerza que emana un estado de ánimo de leyes de estética completamente distintas. **Ha creado un mundo abstracto** y llegado al puerto del más elevado concepto de la pintura que avanza. Intrépida, desdeña beber en las copas servidas y se nutre con la sabia primitiva del oriundo arte negro y también con el genuino autoctonismo peruano, encontrado en las vasijas y telas de colores patinados por los siglos. (p. 1)

Efectivamente, Cáceres utiliza un término que pocas veces es asociado a la obra de Codesido, que varias

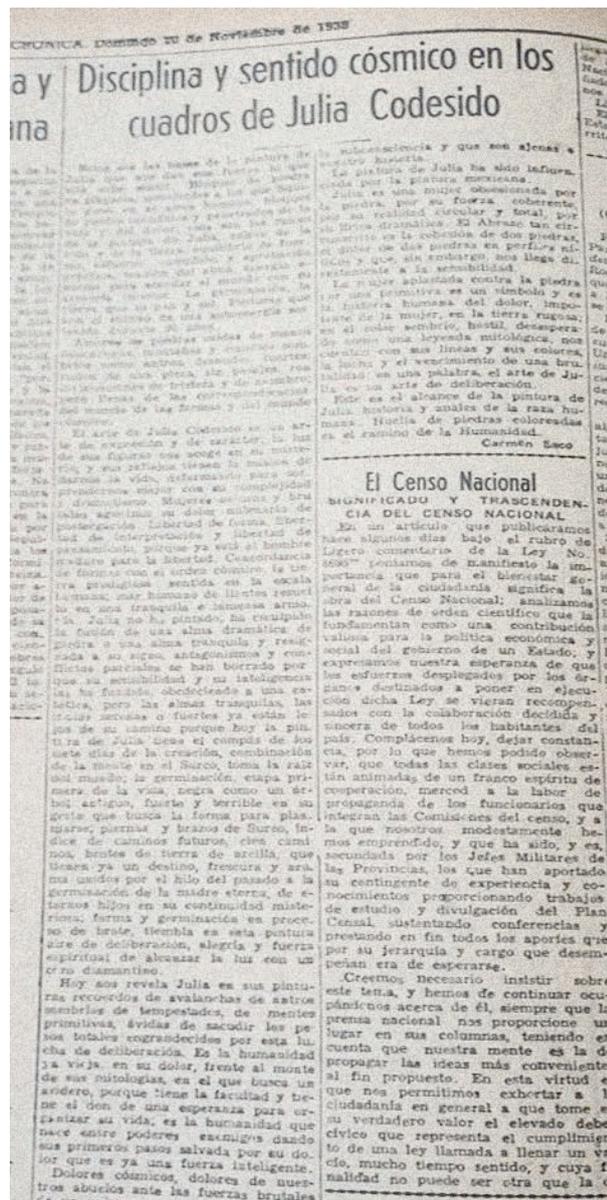
veces suele encasillarse como indigenista. Por ello, este comentario es pertinente para apreciar la búsqueda de una pintora que supo imponerse a su contexto, a partir de la elección sincera de caminos que la llevaron a explorar diversos lenguajes plásticos, así como en la pintura *Río Perené* de la que Cáceres dice:

Transporta a la selva y constituye la talentosa interpretación de la naturaleza en su vigor salvaje.

No fueron pocos los indagadores que fracasaron en esta búsqueda. No les fue posible reproducir

la grandeza abrumadora selvática, dentro del género realista encariñado con el modelo del que es simple copiante. En la estética abstracta, un río no es simplemente el agua que corre, hay algo más, la humanidad que de esta agua se sirve, las plantas carnosas de exuberancias, la tierra que la borda, jugando geometrías orilleras.

En el cuadro de Julia Codesido, una mujer se baña: esta lavándose el abundante pelo, mata humana crecida a la intemperie, tan espesa que cubre su cuerpo. Otra de espaldas ya ha salido del río y ya »



1

La Exposición de Julia Codesido

POR
Raúl María Pereira
(Especial para LA PRENSA)

El interés que la exposición de pinturas de Julia Codesido ha despertado en nuestro medio artístico es tan amplio, como confirmado en el "crémisage" de la exposición efectuado el 15 pasado en la Academia. Regresemos la pintura al público después de algunos años para mostrarle la inquietud de su paleta que nos habla muy seriamente de un nuevo estilo pictórico.

En preciso incidir en las fechas de los cuadros. Ella nos habla de ella, de su personalidad, de ese magnífico avance de la pintura. Ella nos guiará a través de los diferentes épocas por el sendero camino recorrido. Pero no es mejor dicho, una dulce personalidad. Es otro espíritu el que alienta sus nuevas creaciones. Es la biografía en otros sentidos

de "fabricar" un cuadro más, hecho en muchas pinturas a base de covaditas azules. Ahora se trata de resolver un problema. Se trata de despertar una inquietud que resuena, resuena por su propia inspiración: no es ya tan fácil de porfilar: antes de terminar "totalmente", porque este "resolver" implica, además, de ideas convencionales y de manidos argumentos. El tema ya no es el mismo que en las primeras. Está la pintura con sus más puros conceptos.



IZQUIERDA: "Chozas Indias" (Cerro de Pasco).— ARRIBA: "Indias Huancas" (Huancayo), obras de la exposición de Julia Codesido.

PARA LA HISTORIA LOCAL

Homenaje a EVANGELINA, Sra. Zoila Aurora Cáceres, hija predilecta del Héroe de la Breña, Mariscal Andrés A. Cáceres, y nieta ilustre de Huamanga.

El día 3 del presente mes de febrero de 1949, el Concejo Municipal del C-rado de Ayacucho, ha organizado un selecto homenaje en honor de la Sra. Zoila Aurora Cáceres, intelectual y preclara hija del Héroe de la Breña, Mariscal Andrés A. Cáceres, inimitable soldado de América y héroe salvador de las glorias del Perú.

Lo más selecto y representativo, institucional y social de esta ciudad señorial de Huamanga, concurrió al citado certamen, aportando su valioso concurso, conforme al benito programa municipal que circuló profusamente en la ciudad el día anterior, invitando galantemente a la familia ayacuchana, ancestral y perpetuamente adicta a su innegable valor genial, el epónimo guerrero del Ande, el "Brujo", Mariscal Andrés A. Cáceres, cuyas glorias de Patrio y Guerrero ha consagrado irrefragablemente la limpiada historia del Perú y de América, pese a los sensurables apasionamientos de sus posibles detractores.

Este homenaje fué la expresión genuina del pueblo ayacuchano, por órgano del Honorable Concejo que lo representa, para testimoniar a la señora Zoila Aurora Cáceres, su acendrada distinción y adhesión, declarándola Hija Predilecta de Ayacucho.

Hemos tomado, a vuela pluma, por lo improvisado del momento, los siguientes datos, en el desarrollo del programa de referencia.

El añojo testigo de las hazañas huamanguinas de nuestro glorioso héroe, Mariscal Cáceres, el reloj de la Catedral, marcaba las once y treinta, cuando el elegante y amplio salón Municipal, se ha-

En la estética abstracta, un río no es simplemente el agua que corre, hay algo más la humanidad que de esta agua se sirve.

ARTE / CIENCIAS / LETRAS

La exposición de Julia Codesido

Por CARLOS RAYGADA

(ESPECIAL PARA EL COMERCIO)

"Barraca india" (Cerro de Pasco), Julia Codesido.

"Champas", tipos ayacuchanos, en la exposición de pinturas de Julia Codesido.

"El Perú", obra de Julia Codesido en su actual exposición de la Academia "Alameda".

"Machuca con trenzas", por Julia Codesido.

"San Sebastián" (Huancavelica), por Julia Codesido.

"Cebos de cruces" obra de Julia Codesido.

Amor macabro

(Andanzas por tierras extranjeras)

Por JUAN OSCAR CUILLAS

(ESPECIAL PARA EL COMERCIO)

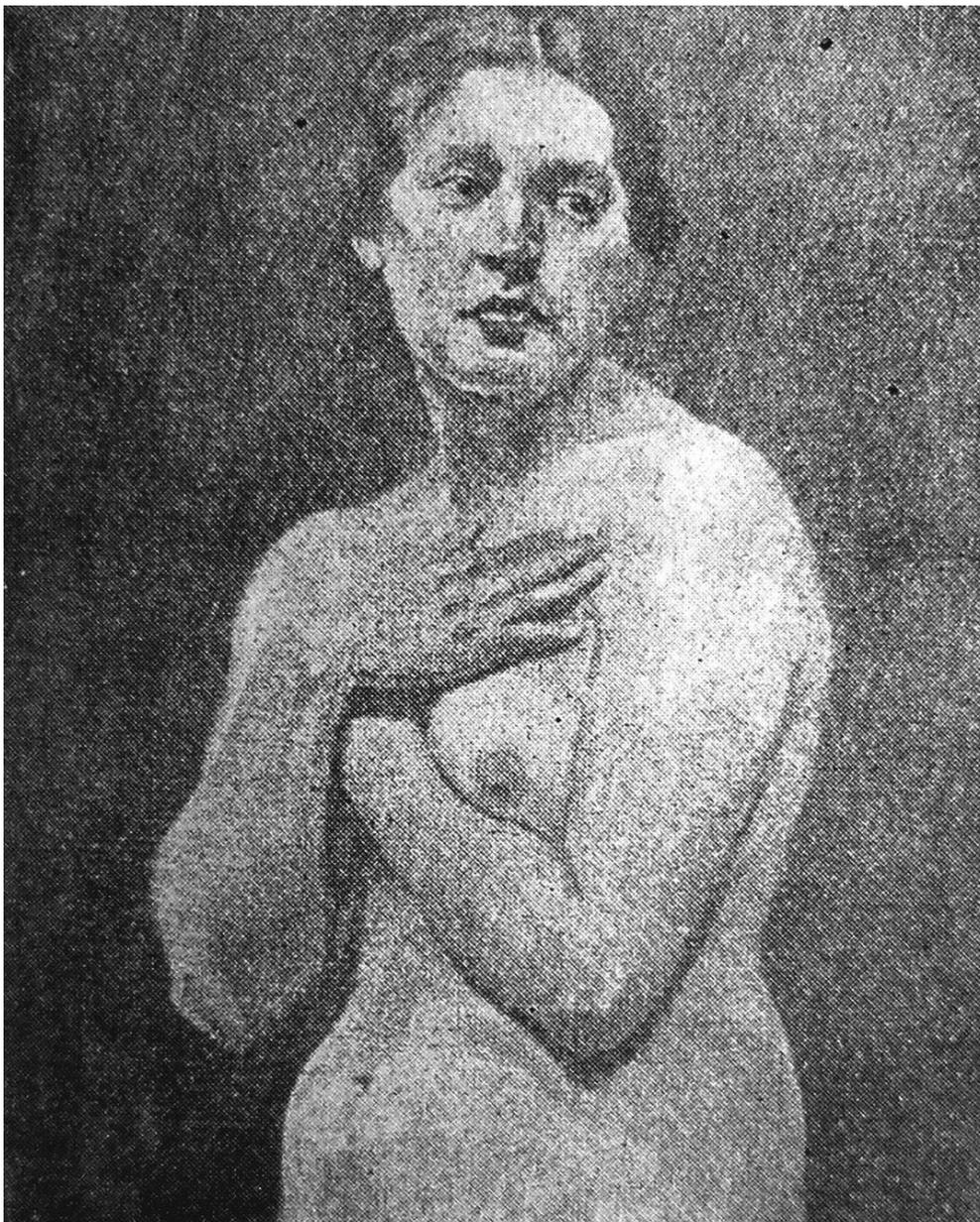
VIENTE años han pasado desde que el mundo entero se enteró de la existencia de un hombre que se llamaba Juan Oscar Cuillas. Este hombre, que nació en el Perú, se hizo famoso por su obra "Amor macabro".

El mundo entero se enteró de su existencia cuando él publicó su obra "Amor macabro". Este hombre, que nació en el Perú, se hizo famoso por su obra "Amor macabro".

Este libro es una obra maestra que ha sido traducida a muchos idiomas. Es una obra que ha sido leída por millones de personas en todo el mundo.

JUAN OSCAR CUILLAS

1,2,3,4
Críticas a la exposición de Julia Codesido, 1938. Artículo en la revista Huamanga, 1949.



Detalle de la obra titulada
Desnudo de Julia Codesido. En
Variedades N° 780

» peinada, la muestra como una cascada de azabaches. Los brazos cobrizos se perfilan con la robustez indiana (...).

En el fondo del lienzo, el agua del Perené se extiende libremente. (Evangelina, 1938, p. 3)

Un justo reconocimiento a la elección del tema inspirado en la Amazonía (pocas veces visto en la pintura de la época), y al uso libre de la línea y la forma en la que, poco a poco, se aleja de lo completamente figurativo.

Asimismo, me parece pertinente señalar que esta crítica de Cáceres

permite conocer que sus intereses artísticos se ampliaron, pues de lo que se conocía de sus escritos sobre arte parecía tener un gusto conservador, sin llegar a pronunciarse sobre el arte de vanguardia que, ella de seguro observó en sus varios viajes a Europa. Este documento inédito sobre la obra de Codesido, aporta y renueva la percepción de Cáceres como crítica de arte.

PARA CONCLUIR

Además de la admiración al arte y el interés por la igualdad de las mujeres, la amistad fue el otro lazo que unió a Cáceres con Codesido, de ello

da cuenta un artículo en la revista *Huamanga* cuando a raíz de un viaje que Zoila Aurora realizó a Ayacucho, la tierra natal de su padre, en 1949, se escribió escuetamente: “Llegó acompañada de su gentil socia de viaje señorita Julia Codesido, insigne artista pictórica peruana” (“Para la historia local”, 1949, p. 28).

Desde el inicio de esta exposición resalté la necesidad de repasar y repensar supuestos consensos. Es por ello que, siguiendo esa pauta a lo largo de mi exposición he intentado guiarlos por una historia del arte peruano en la que las mujeres son las protagonistas: artistas y críticas de arte.

Tanto Zoila Aurora Cáceres como Julia Codesido tuvieron un compromiso con su propia obra, intelectual y plástica, respectivamente, pero en especial con el arte peruano.

La renovación que propongo implica, respecto a las dos protagonistas de esta ponencia, lo siguiente:

1. Apreciar a Julia Codesido y su aporte a la historia del arte peruano, no solo como integrante del grupo indigenista liderado por Sabogal, sino como parte de la generación de las primeras profesionales del arte peruano y como la primera mujer en asumir la docencia del arte en la ENBA, pero en especial, como pintora incansable que exploró el lenguaje plástico a lo largo de toda su vida.
2. Valorar e incluir a Zoila Aurora Cáceres como una de las pioneras en escribir sobre arte peruano, tanto desde la historia como desde la crítica de arte, de manera sostenida, en conferencias, libros y artículos contribuyó a dar conocer



Retrato fotográfico de Julia Codesido. En el libro: *Codesido. Maestros de la Pintura Peruana*. Lima, Editorial *El Comercio* 2010.



Retrato fotográfico de Zoila Aurora Cáceres, Lima, álbum en el Museo Cáceres.

el arte de todas las épocas de la historia peruana.

Tanto Zoila Aurora Cáceres como Julia Codesido tuvieron un compro-

miso con su propia obra, intelectual y plástica, respectivamente, pero en especial con el arte peruano, interés que se mantuvo a lo largo de sus vidas

Bibliografía

Evangelina (Zoila Aurora Cáceres). (19 de septiembre de 1931).

Exposición de pintura en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. En *El Comercio*, p. 4.

Evangelina (1938). Pinturas de Julia Codesido. Texto inédito. Archivo Zoila Aurora Cáceres en la BNP, pp. 1-4.

Castellanos, R. (2022). Sobre cultura femenina. En *Trayectoria del pensamiento feminista en América Latina*. Ciudad de México, UNAM, pp. 19-53.

García y García, E. (25 de febrero de 1929). La mujer peruana y el arte pictórico. *El Comercio*, p. 3.

Pachas Maceda, S. (2009). *Aurora Cáceres Evangelina. Sus escritos sobre arte peruano*. Lima, Seminario de Historia Rural Andina. UNMSM.

Puppo, J. (27 de noviembre de 1938). El arte moderno de Julia Codesido. En *La Crónica*, p. 8.

Saco, C. (1929). Sugestiones del arte de Julia Codesido. En *Amauta* N° 27, Nov-Dic.

“Para la historia local” (febrero de 1949). En *Huamanga*. Revista mensual. N° 68 y 69, pp. 27-29.



Luis **PALLAO**
Luis Berastain
Santiago Salazar Mena

**PO
NEN
CIA
02**

Investigación

ESTRATEGIAS Y CLAVES PARA PUBLICAR UN LIBRO DE ARTE

SANTIAGO SALAZAR MENA

salazarmenasantiago25@gmail.com



SANTIAGO SALAZAR MENA
PERÚ

Investigador y artista plástico, dedicado a la investigación y la historia del arte, donde aborda el movimiento indigenista ocurrido en los inicios del siglo XX. Tiene una maestría en Investigación y Docencia Universitaria por la Universidad Católica de Trujillo. Publicó los libros *Pedro Azabache, El último indigenista* (2015), *José Sabogal, el entorno americano* (2022) y *Luis Palao Berastain, misterio y dramatismo* (2023).

←
Luis Palao Berastain, libro en proceso de edición por Santiago Salazar.



El códex hizo su aparición cuando el uso del pergamino se generalizó durante los primeros tiempos del antiguo imperio romano, esto entre los siglos II y IV d.C. El libro nació de un conjunto de situaciones, y en el códice hay que destacar dos tipos: los prácticos y los sociológicos.

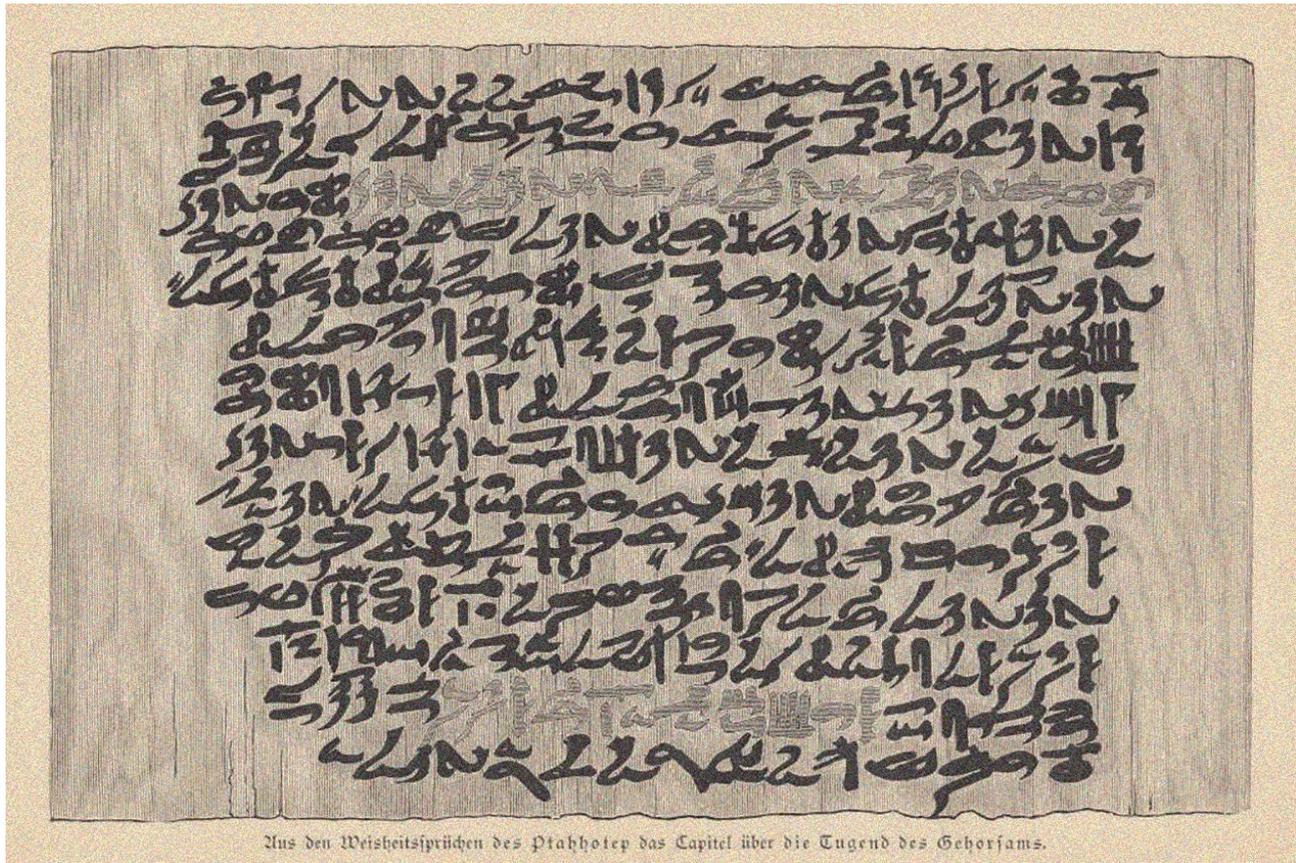
(i) Los referidos a la práctica contienen información gráfica y textual. Su aparición permitió la generalización de varios formatos (cuadrado hasta finales del siglo IV y rectangular a partir del siglo V d.C.), un nuevo modo de lectura transportable, contener más material en menor volumen, una rápida localización, señalización, leer de una forma salteada, hacer índices, disposición del texto en dos o más columnas, escritura caligráfica y foliar las hojas e ilustrarlas con imágenes.

(ii) Los relacionados al campo sociológico están referidos al comportamiento social y adoctrinamiento ideológico. Los promotores del códice manuscrito fueron una parte de las clases populares, actuando como vehículo de comunicación escrita. Los textos más celebrados eran los relatos novelados y religiosos que repartían los cristianos de mano en

mano. Los escritos más antiguos de la Iglesia que se conservan están en formato códice y no en rollo; ya que los cristianos no tenían suficientes medios para adquirir papiros. El papiro era mucho más caro y gozaba de un mayor prestigio por el carácter solemne que tienen los documentos emitidos en rollo; hecho que hoy día sigue sucediendo con la entrega de diplomas, títulos o premios.

Cabe indicar que, el comercio fue un punto muy importante para la difusión del libro, pero también la copia privada. En los tiempos de la república en Roma, los libreros copiaban los ejemplares que parecían ser de más interés para el público, para ello, disponían de talleres con escribientes que, generalmente eran esclavos que copiaban al dictado. En el contexto del mundo cristiano fueron los miembros alfabetizados de la comunidad, quienes se encargaron de esta práctica. Posteriormente, dicho trabajo se profesionalizó en lugares denominados *scriptorias*, que a veces dependían de bibliotecas episcopales y atendían las necesidades de usos internos.

A pesar que los primeros códices se consideraron inferiores y solo se utilizaron en ediciones baratas, bloc »



Las enseñanzas de Ptahhotep (4400 años), escritas por este personaje, visir del faraón Dyedkare-Izezi. Forman parte de un género literario muy apreciado en el antiguo Egipto, el de las enseñanzas sapienciales, que tenían como objetivo aleccionar a partir de la propia experiencia. Hoy en día su obra aparecería en las estanterías de psicología, pedagogía o sociología.

El único problema de publicar en este país es que, a la hora de publicar, esto se convierte en un drama, sobre todo cuando se trata de libros de arte.

» de notas y borradores, fueron abriéndose camino hasta convertirse en un símbolo de divinidad, justamente por contener mensajes cristianos, lo cual propició que se los protegiera y dotara de una estética importante hasta convertirlos en libros-objeto inaccesibles.

LOS PRIMEROS LIBROS EN EL PERÚ

La imprenta llegó aproximadamente al Perú en 1580. Antonio Ricardo Piamontes, de origen italiano, fue el primer impresor que llegó al Perú en 1581, procedente de Nueva España en donde publicó libros con su sello entre 1577 y 1579.

La llegada de la imprenta en 1580 (Lima se convertiría en la única ciu-

dad de Sudamérica autorizada para imprimir libros hasta 1700), constituyó una tecnología necesaria para la evangelización, como había decidido el Concilio Limense. «Este fenómeno generará una producción editorial muy significativa, que no solo tiene que ver con los primeros vocabularios en lenguas indígenas, sino en todos los dominios del conocimiento de entonces, sean volúmenes de derecho, historia, de literatura o científicos» (BNP, 2007).

Los primeros libros que se imprimieron fueron los denominados “incunables”; existen 39 incunables, es decir, libros antiguos que tienen mucho valor histórico y literario; en ese entender, citando a la Biblioteca nacional del Perú (BNP), podríamos decir que:

Los incunables peruanos, verdaderas joyas bibliográficas, son los primeros libros impresos que fueron hechos en los talleres de Antonio Ricardo Piamontes y Francisco Del Canto, entre 1584 y 1619. Son de inestimable valor –obras rarísimas hoy –, especialmente en las ramas de historia y literatura, y donde están las curiosísimas producciones de casi todos los cronistas de la América española y libros regalados por los gobiernos. (BNP, 2007)

ESTRATEGIA Y CLAVES PARA PUBLICAR

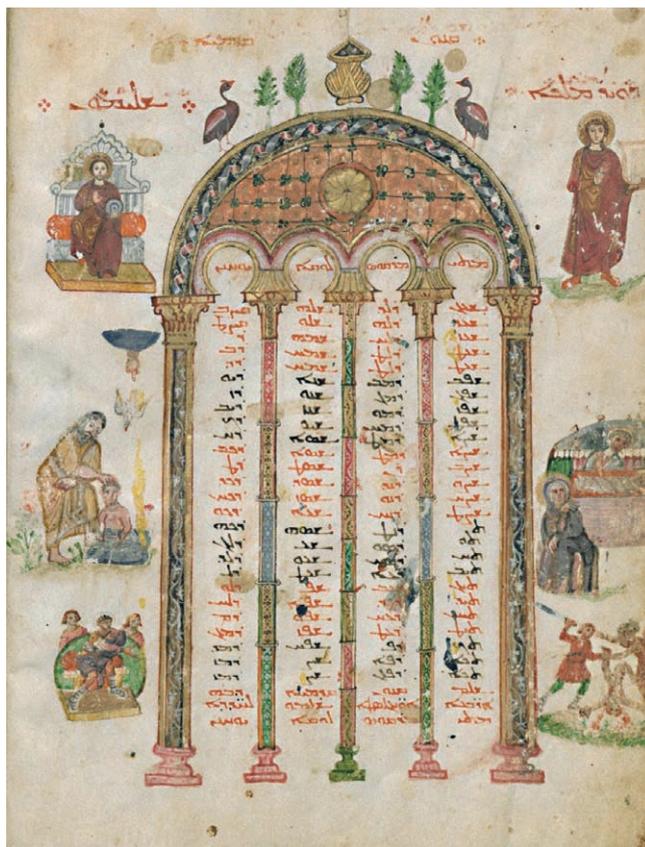
Si vamos a crear un libro, hay que procurar contar con la información mínima requerida, para ello debemos recurrir a “autoridades” sobre museos, colecciones, pintores, coleccionistas finados y archivos digitales conducentes a construir una publicación de la forma más eficiente.

Ahora no nos podemos quejar de no contar con información, o de no tener libros a la mano; hay una infinidad de ofertas en libros PDF. También tenemos los repositorios, las tesis y mucha información “rica” disponible.

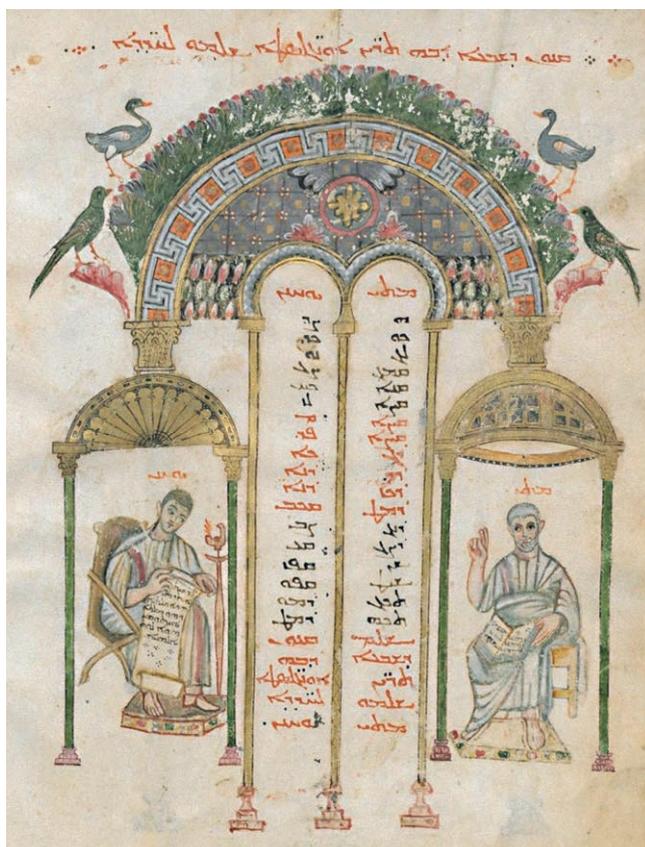
El único problema de publicar en este país es que, a la hora de publicar, esto se convierte en un drama, sobre todo cuando se trata de libros de arte, con cromos a color y pasta dura que compliquen los costos. Sin embargo, cuando uno trabaja un libro sin apoyo institucional o comercial, podemos ofertar nuestro material a una institución. Esta es la única manera de poder solucionar el tema de las publicaciones en nuestro país.

A partir de la experiencia, yo trabajo de modo independiente. Una vez que tengo el trabajo avanzado en un 60 o 70 %, me acerco a alguna institución, municipalidad, centro comercial, minera o empresa privada, pues ellos son los que pueden solventar mis publicaciones. »

1



2



1,2 Los Evangelios de Rábula, conservados en la Biblioteca Medicea Laurenziana de Florencia. Es un evangelionario iluminado del siglo VI en siríaco.



Libro primero de la conquista del Perú (1535), de Estefano da Sabio, colección Biblioteca Nacional del Perú.



Biografía de Santo Toribio de Mogrovejo, de Francisco de Echave y Assu, (1688). Biblioteca Nacional del Perú.

» Como consejo, “nunca hay que dejar para el día siguiente, la información que conseguimos hoy”. Debemos aprovechar el momento en que encontramos la información del libro que vamos a trabajar. Por ejemplo, se debe copiar material paralelo a Sabogal, porque no estuvo solo en Perú; también se encontró material sobre él, en otros países de América. Por otro lado, como ya dije, existen archivos digitales en donde se publica información: universidades, repositorios. La información está a la mano.

En Perú publicamos alrededor de 4100 libros anuales, cifra que está por encima de Ecuador, Uruguay y Paraguay. Sin embargo, los países más poderosos en materia de publicaciones son Brasil, Argentina y México.

Pero quien en realidad lidera esto en el mundo, es China, donde se publican cerca de 440 000 libros al año. Estamos hablando de una producción inmensa con toda una maquinaria implementada; no obstante, el concepto gráfico en el Perú es muy rico.

En Trujillo podemos publicar libros con todas las exigencias requeridas por un autor y su editor. Por su lado, Cusco tiene una gran gama de maquinarias para publicar libros. En los departamentos más importantes del país, se pueden publicar textos de altísima calidad. Es importante entender que, hoy por hoy, no hay impedimentos para publicar nuestros propios libros.

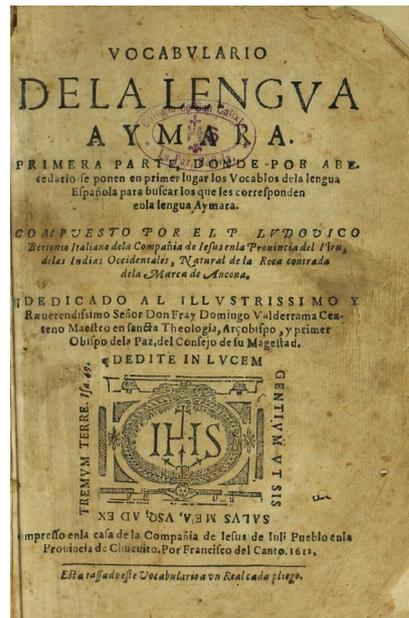
También debo subrayar que, en el tránsito entre el autor y la imprenta,

o las grandes editoriales, es fundamental la figura del editor, porque él va a orientar y conducir al escritor en lo referente a todas las características del libro. En ese entender, el editor nos va a “dar luces” sobre el tipo de fuente a usar, el tipo de imagen, y las sangrías y portada; es decir, para tomar decisiones en torno a todas las características de un libro es esencial un editor; dicho de otro modo, “el editor, como el curador, lo ve todo”.

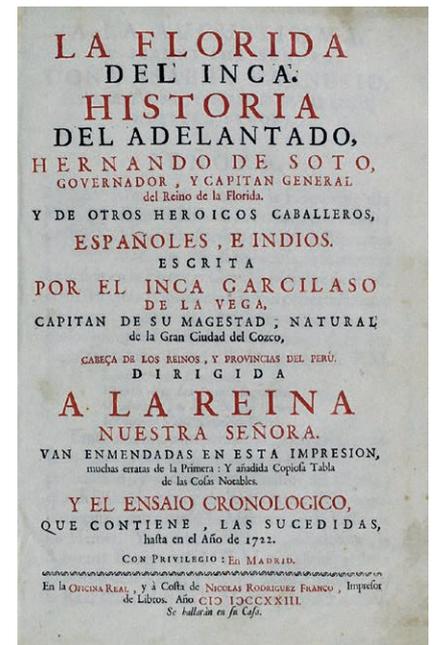
Cuando vemos un libro o un texto cualquiera, jamás nos percatamos si la letra es adecuada, digamos, para un poemario, un libro de arte, un libro de arqueología o una tesis; no obstante, debíamos reparar en ello. Aquí debo resaltar que la creación de fuentes es muy rica. Crear tipografías



Doctrina Christiana, célebre catecismo publicado en 1584 por el italiano Antonio Ricardo, es el interés de los religiosos de la época por estudiar las lenguas originarias. «Como es sabido, la expansión del quechua le debe mucho al proceso evangelizador, pues era muy difícil asumir entonces la enorme cantidad de lenguas que había en el Perú apenas producida la conquista» (1535), de Estefano da Sabio, colección Biblioteca Nacional del Perú.



Edición de Francisco del Canto, 1612.



La Florida del Inca Incunable peruano del Inca Garcilaso, colección de la Biblioteca Nacional del Perú.

para libros de arte es muy enriquecedor. Hay gente especializada que realiza un gran trabajo gráfico para mejorar las publicaciones, basándose en conceptos y estudios para optimizar la gráfica, las fuentes, las sangrías y todos los elementos que involucra una publicación.

El concepto de la imprenta está basado en cuatro colores: cian, magenta, amarillo y negro; esta cuatricromía va a resolver la gran gama de colores que construyen una imagen impresa. Lo más interesante de la impresión es el concepto de la yuxtaposición de colores, esto significa que un color afecta al otro, pues los cuatro colores construyen imágenes; así se va haciendo una imagen. Cuando construimos el libro se usa el CMYK,

que no es lo mismo que el RGB usado en video. Al construir el libro, es imperante que un fotógrafo vea el material fotográfico antes de imprimir el texto, pues, a veces, la impresión se hace en RGB y no en CMYK; y de ello depende mucho la calidad de la impresión de los libros.

Dentro del proceso de impresión, también está el tema del barnizado que le da mayor calidad a la impresión. Los mejores libros que se imprimen en el Perú son los del MALL; pero como dije antes: China es el país que más libros publica, a nivel mundial; los chinos no solo hacen una producción para el interior del país, sino también al exterior. Imprimen a bajísimos costos y no solo 2000 libros, no, eso no les es renta-

ble; imprimen de 10 000 libros hacia arriba para justificar los costos. China imprime libros para muchos países; no obstante, Alemania y Japón tienen las mejores máquinas de impresión con un altísimo nivel.

PREGUNTAS

Pregunta: **¿Cuáles son los criterios para colocar una ilustración en la carátula del libro?**

Respuesta: *se elige la imagen del artista que más le guste al autor, pero también es importante la sugerencia del editor. En el caso de Sabogal, la portada iba a ser un varayoc; pero, luego, le pareció al autor que, esa imagen era muy acartonada, por lo que encontró otra imagen más libre y*



4.

IMPRESSIO LIBRORVM.

Potest vt vna vox capi aure plurima:

Limant ita vna scripta mille paginas.

Impressio Librorum de la serie Nova Reperta, obra de Jan van der Straet. Colección del Museo Británico. Fuente: <https://www.britishmuseum.org/collection>

la usó de portada. Para las portadas de un libro hay que sacar impresiones y hacer pruebas con mucha frecuencia, y hay que buscar comentarios de la gente relacionada con el libro y también de personas ajenas al proyecto; todos aportan.

Pregunta: **¿Qué otras fuentes son utilizadas para la generación de libros en publicaciones de arte?**

Respuesta: los programas de diseño te ofrecen una gran infinidad de fuentes, pero se tienen que relacionar con las necesidades de la publicación; por ejemplo, si es poesía no se usa fuentes de arquitectura. Garamond es una fuente clara y ligera para libros de arte, es delgada y faci-

lita la lectura. Si el libro es grande, se utilizan fuentes que encajen y estén relacionadas con ese gran espacio. Muchas de las publicaciones tienen que ver con el estándar del papel y varias máquinas offset existen en función del soporte. Por su parte, la tipografía tiene que ver con el formato del libro; las fuentes para libros de niños deberán ser grandes; por ejemplo, Comic Sans. Hay que saber elegir el tipo de letra y para eso, lo mejor es contar con un editor.

Pregunta: **¿Cómo ve el panorama de los libros y la carrera en la era digital?**

Respuesta: es importante el trabajo de conservación y difusión de los li-

bro impresos. La UNADQTC contará pronto con su Fondo Editorial; todas las grandes universidades tienen dicho fondo. Hace mucho se habló de la muerte del libro físico, pero así también han querido matar otras artes; sin embargo, el libro físico siempre va a tener su lado mágico. Las ofertas digitales son formidables, pero la edición también se puede hacer por demanda. Por ejemplo, hay máquinas que imprimen 100 libros para un congreso, eso está muy de moda y es más económico; incluso, también hay impresoras digitales que solo imprimen dos o tres libros para buscar apoyo, o financiamiento. Es mejor llevar un libro ya impreso a ir con un machote, el libro físico seduce más. Cabe indicar que la impresión rápida

láser, nos ayuda a llegar a las grandes instituciones para presentar nuestros proyectos (libros avanzados).

Pregunta: **¿Cuáles son las estrategias para publicar un libro de arte?, ¿cómo hago que sea original?**

Respuesta: *la Biblioteca Nacional del Perú registra todas las publicaciones. Hay que enviarles la portada y el índice para entrar al repositorio y, luego, haces un pago en el Banco de la Nación con el propósito de que te den el código de barras; es lo primero que se debe hacer. Para escribir un libro hay que tener mucho cariño por lo que se va a hacer, también hay que investigar con minuciosidad. Mucha gente escribe libros en función al sujeto, al personaje; pero nosotros nos centramos en la pieza de arte. Lo primero es investigar sobre lo que vas a escribir, todo lo concerniente al sujeto o al objeto, pues lo principal para escribir un libro es saber bastante del tema, eso ayuda a enriquecer el texto. Sabogal tiene bocetos anteriores al varayoc. Hay un mural de él perdido en Lucre, que no se conoce. Todo ese conjunto de elementos se usa para el boceto final, pero esas intenciones primarias son el camino hacia lo que quedará. Lo principal para publicar un libro es conocer bien del tema, buscar información y enriquecerse. Para concluir, les presentaré mi esquema de estrategias y claves para publicar un libro de arte, que sería así:*

1.- Investigación:

Abordaje crítico, inventario y catalogación de obras (piezas de arte), ubicación y evaluación, fiabilidad y validez, objeto y sujeto, historia de los períodos, semiótica de las imágenes y producción teórica de discursos.

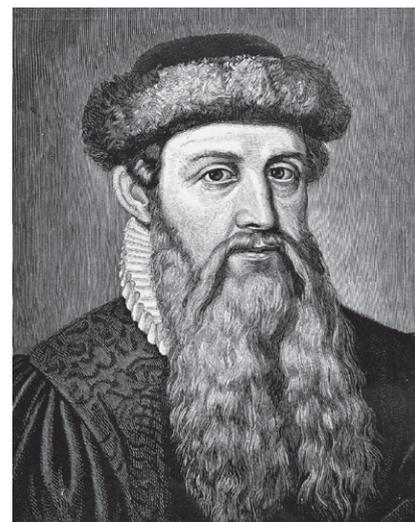
2. Producción editorial:

a. Pre prensa (diseño, diagramación y maquetación, fotografía con su retoque y masterización, revisión y corrección, Depósito Legal BNP e ISBN, y prueba final o matchPrint

- b. Prensa (tipo y medidas de papel, y máquinas offset.
- c. Post prensa (encuadernado: tapa blanda /tapa dura, encolado al calor hot melt, cosido en cuadernillos, plastificado mate/brillo, barniz sectorizado y hot stamping.

3. Comercialización

Publicación, distribución y puntos de venta; presentaciones; gestión de marketing y comunicación del producto; introducción al marketing cultural y su comportamiento; gestión estratégica de las relaciones y sistema de información; y captación y vinculación con el consumidor cultural



Johannes Gutenberg (c. 1398-1468) fue el inventor de la imprenta (c. 1450)



La Biblia de 42 líneas o Biblia de Mazarino fue impresa por su inventor, Johannes Gutenberg, en 1453 en la ciudad alemana de Maguncia. Fue el primer libro impreso en Europa.



→ Prensa construida por Gutenberg, tomo como referencia las que se solía usar para producir el vino.



**PO
NEN
CIA
03**

Investigación

REFLEXIONES Y NARRATIVAS EN LOS PROCESOS CURATORIALES DE CANAL MUSEAL (2017-2023)

JUAN PERALTA BERRÍOS

jimperalta41@gmail.com



JUAN PERALTA BERRÍOS
PERÚ

Historiador, investigador, crítico de arte y curador. Estudios en Historia del arte en la UNMSM. Cursa la Maestría en Ciencias Sociales con mención en Interculturalidad, Educación y Ciudadanía en la UARM. Cuenta con experiencia en proyectos vinculados a las artes visuales y expresiones contemporáneas.

← Registros fotográficos para la realización del documental sobre el maestro Leoncio Maguiña Morales, destacado pintor y muralista bellasartino, impulsor del arte y la cultural en Aija, región Áncash.



Canal Museal es una empresa cultural conformada por tres historiadores de arte y curadores: Teresa Arias, Daniel Contreras y Juan Peralta, quien, en esta oportunidad, es responsable del contenido de esta ponencia.

Desde el año 2017 se dio inicio a nuestras operaciones en el medio artístico, empezando a marcar una huella indeleble en este campo que se caracteriza por nuestra dedicación al desarrollo de campos como la investigación, curaduría, documentación y archivo, museografía, coleccionismo y la mediación.

A lo largo de estos años, hemos llevado a cabo una amplia gama de proyectos de diversa índole, abarcando desde muestras históricas hasta exposiciones individuales y colectivas, tanto de arte moderno como en lo contemporáneo, así como exhibiciones documentales basadas en archivos y documentaciones. Cada una de estas propuestas ha sido concebida desde una perspectiva educativa y de mediación, fusionando disciplinas como la historia, la literatura, el arte, la antropología y el patrimonio cultural, entre otras; lo cual nos permite accionar desde una perspectiva abierta, promoviendo el sentido crítico y reflexivo.

El curador debe entablar, para realizar bien su labor, un triple diálogo: debe ser un interlocutor válido con las fuentes de producción creativa, esto es, con los artistas. Por otro lado, debe conocer la teoría y estar dispuesto y preparado para elaborar un corpus teórico propio que apoye o matice sus propias hipótesis. Por último, debe instituirse como el primer crítico de sus propuestas y debe exponerse —en cuanto que su trabajo está sujeto a la opinión y visibilidad pública— al análisis crítico, tanto genérico como especializado. (De La Torre: 2014, p.158)

Aunque llevamos trabajando colectivamente durante los últimos seis años, nuestras experiencias profesionales se extienden mucho más atrás. Algunos de nosotros nos integramos al equipo curatorial que organizó la Bienal de Lima y las exposiciones internacionales en la Galería Municipal Pancho Fierro, entre 1997 y 2002. Otros contribuyeron a la activación y gestión emprendida en el Museo de Arte de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, entre 1998 y 2000, promoviendo el arte emergente y el debate cultural artístico.



Equipo curatorial de Canal Museal acompañado de Teresa Burga durante su última entrevista. Lima, 2020.

Todas estas experiencias nos han proporcionado una amplitud inigualable en nuestras labores profesionales y en el desarrollo de nuestras habilidades, centrándonos en la investigación como pilar fundamental de conocimiento, sin dejar de lado el factor motivacional y el interés por explorar situaciones e informaciones diversas.

¿Por qué investigar? Es indudable que existen múltiples respuestas posibles a esta simple pregunta, desde aquellas de carácter personal como "para tener prestigio profesional, o sentirse bien, o alcanzar reconocimiento, o para publicar, obtener financiamiento, o viajar a congresos"; pasando por otras muy nobles como "para ser parte del conocimiento, o hacer

↑
Al colegio no voy más.
Muestra colectiva en Museo del Grabado ICPNA.
Lima, 2023.

crecer nuestra profesión, o fortalecer una disciplina, o beneficiar a la población, u ofrecer lo mejor a nuestros usuarios"; hasta algunas muy profundas y de significado muy técnico como "para generar conocimiento útil, o fundamentar nuestras acciones, o invertir en lo necesario, o evitar riesgos, o fundamentar las prioridades en salud, o influir en la economía, etc."

No obstante, todas las posibles motivaciones, es indudable que para comenzar se requiere de una idea de investigación, la que puede aparecer de múltiples fuentes, como del contacto con los pacientes, de la lectura de bibliografía especializada, de la asistencia a congresos, de la experiencia del investigador o a partir de una discusión con colegas, etc.

De todo lo anteriormente expuesto, se han de resumir las

siguientes ideas: que la investigación y la publicación son actividades íntimamente relacionadas; que la investigación debe terminar con la publicación de un artículo científico; y que la investigación no termina con la publicación del artículo, sino que cuando el lector entiende el artículo.
(Manterola y Otzen: 2013, s.p.)

Esta actividad, refiriéndonos a la investigación de carácter cualitativa, es indispensable en cualquier proyecto artístico que aspire a una base científica sólida sustentada en las humanidades, considerando además, que es un proceso que vincula e interrelaciona a otros procesos: planteamiento del problema o asunto de inquietud, revisión de fuentes o literatura, formulación de una hipótesis, diseño de metodología de investigación, recolección y análisis de datos, interpretación, conclusiones, informe y publicación de resultados. Por esta razón, la entrevista se erige como una herramienta esencial y constante en nuestro quehacer, permitiéndonos una indagación exhaustiva, la contrastación meticulosa, la corrección precisa y la afinación rigurosa de los contenidos informativos. Estos procesos son fruto de una sistematización y análisis minuciosos de la información, entre otras acciones fundamentales que nos facultan para llevar a cabo una labor efectiva y erudita en la organización de exposiciones.

Como bien sabemos, la entrevista es una herramienta fundamental en la investigación y en el campo del arte es imprescindible, ya que permite obtener información directa y abundante de sus informantes, sean estos artistas, críticos, curadores, gestores, públicos, etc. A través de ella se puede acceder y comprender mejor contenidos relacionados con las obras de arte, sus procesos y orígenes, y la intencionalidad y el contexto, así como otros datos que enriquecen el entendimiento de la obra.

La entrevista es flexible como recurso de trabajo. No siempre se emplea la misma estrategia, pues varía de acuerdo a las circunstancias y, en ese sentido, es adaptativa a diversas metodologías y enfoques. Puede ser estructurada o semiestructurada, según los objetivos de la investigación, y puede realizarse de manera presencial, telefónica o virtual. Esta versatilidad facilita a que se acomode según la naturaleza del proceso de investigación y el campo que estemos desarrollando, lo cual orientará a la elección específica de sus implicados o colaboradores, y a la elaboración del cuestionario.

La entrevista es una conversación formal que tiene un objetivo determinado y, a diferencia de una plática informal, nos conduce por un camino planeado donde no se deben perder las riendas de esta. Sin embargo, tampoco es un cuestionario aplicado en voz alta; es una

interacción humana que va más allá de recopilar datos e información fría y lejana del entrevistado. Es un encuentro cara a cara que requiere múltiples habilidades profesionales e, incluso, características personales muy especiales, teniendo como base la empatía de parte del entrevistador. La mayoría de los autores coinciden en que es un proceso y que, por lo tanto, implica una planeación y una capacitación adecuada para que con el tiempo deje de ser una simple técnica y se convierta en un arte de quien se entrena para ello. Asimismo, tendrá que reconocerse que el tiempo, la experiencia y los errores cometidos brindarán al entrevistador una mirada más humana y objetiva en sus intervenciones, y una especial sensibilidad para conducir a buen puerto la entrevista y al personaje. La entrevista devela sutilezas del lenguaje verbal y no verbal que no permiten el cuestionario o la encuesta. (Fernández: 2018, p. 83)

Estas acciones que están insertadas en las acciones curatoriales, se complementan con aquellos procesos orientados a la búsqueda de referentes bibliográficos y la recuperación de archivos, elementos esenciales en la construcción de un cuerpo de fuentes que permiten respaldar documentalmente todo lo relacionado con la investigación y el desarrollo temático. Este enfoque meticuloso tiene como objetivo enriquecer contenidos

Hoy en día, la investigación en el campo de la curaduría se perfila desde la multi e interdisciplinariedad, resultando desafíos complejos que exigen la combinación de conocimientos y métodos de diferentes disciplinas.

que posibiliten una organización estructural más efectiva y coherente de la exposición en su totalidad, y alimente a lo que posteriormente será el informe del proyecto que se derive finalmente en una publicación.

El manejo eficaz de archivos y fuentes en una investigación no solo facilita el flujo de trabajo, sino que también asegura la precisión y la ética del proceso de investigación. Adoptar buenas prácticas y utilizar herramientas adecuadas permite a los investigadores centrarse en su objetivo principal: generar conocimiento nuevo y valioso. Como bien lo define César Bernal en su publicación *Metodología de la investigación*, donde detalla la importancia de la documentación como parte de la investigación:

En la investigación documental es importante mencionar las investigaciones denominadas “estado del arte”, las cuales se caracterizan por abordar problemas de carácter teórico y empírico, y que son relevantes en el tema objeto de estudio. Los “estados del arte” son estudios cuyo propósito es mostrar el estado actual del conocimiento en un determinado campo o de un tema específico. En consecuencia tales estudios

muestran el conocimiento relevante y actualizado, las tendencias, los núcleos problemáticos, los vacíos, los principales enfoques o escuelas, las coincidencias y las diferencias entre esas hipótesis y los avances sobre un tema determinado. Es importante aclarar que los estados de arte no son un inventario del conocimiento de un tema objeto de estudio, ya que implican análisis de la información y documentación revisada, tomando en cuenta consideraciones epistemológicas y criterios contextualizadores en los que se dieron y se dan estos conocimientos. (Bernal, 2010, p. 112)

Gracias a estos aprendizajes, fruto de nuestra constancia y sostenibilidad a lo largo de los años, como Canal Museal, hemos logrado perfeccionar y consolidar nuestras técnicas y enfoques curatoriales. Este proceso de refinamiento continuo nos asegura mantener un elevado estándar de calidad en todas nuestras actividades y producciones, garantizando así la excelencia en cada uno de nuestros proyectos.

II

Hoy en día, la investigación en el campo de la curaduría se perfila desde la multi e interdisciplinariedad,

resultando en desafíos complejos que exigen la combinación de conocimientos y métodos de diferentes disciplinas, estas investigaciones ofrecen visiones más innovadoras, integrales y efectivas. A pesar de los desafíos que presentan, los beneficios de una colaboración profunda y holística superan con creces las dificultades, impulsando un progreso significativo en diversas áreas de la ciencia y la sociedad.

Para lograr esto, es necesario actuar con una mentalidad abierta y adoptar un enfoque de investigación que incorpore aportes de diversos campos, sobre todo, los procedentes de las humanidades y las ciencias sociales, además de promover el diálogo sostenido y constante, tanto con artistas como con otros colegas, críticos y profesionales de diversos campos de la cultural, incluyendo la autocrítica.

Estas prácticas se reconocen como fundamentales e imprescindibles en el campo de la investigación, concebida como una experiencia dinámica y abierta. A lo largo de este camino, la investigación se encuentra con diversos 'elementos' o componentes que contribuyen a clarificar y refinar sus contenidos y, sobre todo, la directriz de su campo teórico.

En ese sentido, como equipo, nos esforzamos constantemente por promover la colaboración interdisciplinaria y diversa, invitando a otros profesionales a unirse a nuestros esfuerzos para enriquecer nuestros enfoques. Valoramos enormemente el diálogo y la autocrítica, ya que nos permite mejorar profesionalmente y de manera continua, por ende, ofrecer resultados de alta calidad.

Nuestros proyectos expositivos se dividen en temporales y permanentes. Los frutos de nuestras investigaciones se manifiestan en guiones y textos elaborados en conjunto, complementados con elementos visuales como líneas de tiempo y videos, entre otros recursos.

La observación, la investigación y la reflexión son fundamentales para la configuración de ideas y contenidos, a partir de los cuales se seleccionan las obras o propuestas artísticas, organizándolas en ejes o campos temáticos.



Exposición *El gabinete óptico de Canal Museal* en el Museo Convento de Santo Domingo Qoricancha. Cusco, 2019.

Priorizamos la inclusión de obras artísticas estratégicamente seleccionadas según el tema curatorial. Durante este proceso, nos interesa destacar las posiciones dialécticas que emergen en el universo temático y, dado que operamos en el ámbito de las artes visuales, buscamos siempre mantener una visión plural y reveladora, asegurando que la información presentada no pierda su sentido narrativo.

Como dice claramente De la Torres op. Cit (162) con respecto a lo que hay detrás de toda exposición:

El proyecto expositivo es, por lo tanto, un entrelazado sistema de voluntades, intereses y necesidades que, bajo pautas perceptivas y cognoscitivas, nos descubren una parcela del universo. Si la obra de arte es experiencia, la exposición es experiencia orientada, dirigida a enunciar, a anunciar y a desvelar (enuncia una situación, anuncia un proceso de investigación

y desvela los resultados obtenidos), de ahí su carácter de proceso inconcluso, siempre susceptible como cualquier proyecto de tesis, a ir añadiendo nuevos descubrimientos, nuevos conocimientos, y a ir acogiendo y asimilando distintas orientaciones de pensamiento.

Estas expresiones generadas en el campo de las artes representan contextos socio-culturales e históricos específicos que, a través de la imagen, responden a las inquietudes y necesidades del momento. Las contradicciones o malestares, que a menudo son complementarias, constituyen el enfoque que buscamos mostrar, muchas veces, a través de los guiones y planteamientos museográficos, dado que comunicar algo desde el arte siempre será un reto por tratarse de dinámicas de reflexión, aprehensión y síntesis.

Finalmente, esta labor se traduce en un extenso informe donde se combinan reproducciones visuales y textos,

tales como ensayos, citas, entrevistas, etc. Este conjunto constituye lo que conocemos como publicaciones, catálogos o libro catálogos, que no son más que documentos que reflejan o expresan, tanto el resultado del proceso de investigación como el de la exposición.

La interdisciplinariedad implica un modo de pensamiento desde la convergencia y la integración de saberes, reconociendo la naturaleza diversa y plural del conocimiento frente a una realidad objetiva:

Una filosofía y marco metodológico que podría caracterizar la práctica científica consistente en la búsqueda sistemática de integración de las teorías, métodos, instrumentos y, en general, fórmulas de acción científica de diferentes disciplinas, a partir de una concepción multidimensional de los fenómenos y del reconocimiento del carácter relativo de los enfoques científicos por separado;

es decir, la interdisciplinariedad supone un mayor grado de integración entre las disciplinas, una apuesta por la pluralidad de perspectivas en la base de la investigación. (Gómez: 2017, s.p)

Es relevante señalar que, desde una perspectiva económica y dentro del campo limitado en el que nos desenvolvemos, hemos desarrollado la habilidad de gestionar nuestros proyectos con recursos escasos, aprovechando al máximo los medios disponibles para llevar a cabo nuestras iniciativas y alcanzar nuestras metas. A pesar de ello, existen oportunidades para impulsar investigaciones mediante la obtención de fondos concursables o el respaldo financiero de instituciones como las universidades y algunos centros culturales, entre otros.

III

La figura del curador va más allá de simplemente disponer u ordenar obras en un espacio determinado. Su labor requiere una práctica compleja desde una perspectiva amplia, basada en lo multidisciplinario y en el principio de la interculturalidad. La observación, la investigación y la reflexión son fundamentales para la configuración de ideas y contenidos, a partir de los cuales se seleccionan las obras o propuestas artísticas, organizándolas en ejes o campos temáticos. El mayor desafío es proyectar estas ideas en un espacio expositivo que constituya la exhibición.

En este juego de palabras circunscrito en un campo cuadrangular, los límites aparecen invisibles, revelando la sutil complejidad y la invisibilidad de la acción y la función del curador. El curador, en su labor, orquesta elementos de manera casi imperceptible, tejiendo una narrativa que desafía la percepción tradicional y crea una experiencia inmersiva y reflexiva para el espectador.

**Prendimiento - Agarro
- Detención - Asimiento -
Aferramiento - Sujeción - Captura
- APREHENSIÓN - Percepción
- Comprensión - Interpretación
- Ficción - Discernimiento -
Retención - Arresto - Penetración
- Simulación - Interiorización
- Captación - Entendimiento
- Asimilación - Abstracción -
Absorción - Incorporación...**

La curaduría, en ese sentido, representa un amplio camino de aprendizaje y síntesis que se refleja en la acción comprensiva de la experiencia y el conocimiento intelectual y racional. Este proceso implica no solo la capacidad de seleccionar y organizar obras, sino también la habilidad de interpretar y comunicar contextos culturales e históricos, facilitando un diálogo profundo entre el arte y el espectador.

El proceso curatorial se convierte así en un puente entre la obra de arte y el público, permitiendo una comprensión más rica y matizada de las obras y elementos expositivos presentados. Esto se logra al considerar el tema o la problemática que activa, estructura y configura los contenidos de la exposición. Tomemos en cuenta que una exposición se convierte en un cuerpo narrativo complejo en el que se conjuga lo visual y lo conceptual, ofreciendo al espectador no solo una experiencia estética, sino también una reflexión profunda sobre los temas abordados. De esa manera, cada exposición resulta un viaje o aventura en continua revelación y de comentarios sobre el artista o los artistas, sus contextos y los contextos socioculturales.

De allí se desprende que, el curador, como parte de su labor, asume decisiones fundamentales sobre qué obras o elementos incluir en una exhibición o colección, y cómo organizarlos. Esto implica que sus consideraciones y criterios estéticos, históricos, conceptuales y contextuales son cruciales

para garantizar que la selección sea un proceso coherente y responda a los objetivos curatoriales. El curador no solo actúa como un mediador entre el arte y el público, sino también como un narrador que guía al espectador a través de un viaje significativo y enriquecedor, ofreciendo una perspectiva única y profundamente reflexiva sobre el conjunto expositivo presentado.

Aquí rescato un importante aporte al tema de las exposiciones a través de la figura del suizo Harald Szeeman. Reconocido como historiador de arte y arqueólogo, Szeeman se destacó como una figura crucial en el ámbito de las exposiciones en Europa, siendo pionero en el campo de la curaduría. Aunque Szeeman no se autodenominara como tal, prefiriendo el término de "organizador de exposiciones freelance", fue considerado por el propio Eielson como un verdadero creador de imágenes, equiparable a los artistas que él mismo proponía y trabaja en algunos proyectos de aquel entonces.

Ante la pregunta que le hace Jorge Eduardo Eielson a Szeemann:

Jorge Eduardo Eielson: sus exposiciones podrían ser consideradas como verdaderas obras de arte, puesto que ellas poseen un estilo bien definido, y esto sin hablar de su actualidad y originalidad ¿Podría decirme si las concibe como tales, es decir, a partir de una intuición?, ¿o son más bien el resultado de una lenta elaboración que se ha depositado en su espíritu a través de la experiencia? Harald Szeemann: bueno, lo importante, sobre todo, es hacer las cosas con amor: amor a la creación, al oficio, a la vida. Hacer exposiciones es lo opuesto a la crítica de arte, puesto que significa estar de acuerdo con lo que se muestra. Hacer exposiciones es hacer poesía en el espacio. Se trata por lo tanto de una aventura y, como tal, debe renovarse.

Es por eso que prefiero exponer en espacios inéditos, en un determinado tipo de arquitectura que tome en cuenta las obras escogidas en estrecha colaboración con los artistas. Estos espacios, nunca utilizados para mostrar obras de arte contemporáneo, pueden ser iglesias, estaciones, mercados, escuderías, viejas mansiones, etc. Sigo siempre mi intuición en estos casos, se trate de exposiciones al servicio de una obra, o de las que yo llamo exposiciones-ideas, cuyo fin es visualizar utopías, aunque, en realidad, estos dos tipos de muestras tiendan a fundirse cada vez más. Hay también, por cierto, un lado de exploratorio en cada exposición, que trata de iluminar el mensaje escondido en cada obra, cada documento, cada objeto, y que constituye su propia libertad, su utopía. Es por esta razón que nunca podré aceptar la noción de propiedad en lo que a arte se refiere. (Rebaza: 2010, p.379)

Uno de los aspectos importantes que se ha venido mencionando en cuanto al curador es el sentido narrativo, que se refiere a la estructura subyacente que conecta las obras o elementos

seleccionados en una exhibición. Esta narrativa puede ser lineal, temática, conceptual, y basarse en una historia específica o en una suma de micro historias que se complementan entre sí. Es fundamental para orientar a los visitantes a través de la exposición, ayudándoles a comprender las conexiones y significados subyacentes.

Una narrativa curatorial bien construida enriquece la experiencia del espectador, proporcionando un contexto que amplifica el impacto de las obras y facilita una interpretación más profunda. A través de esta narrativa, el curador no solo organiza los elementos museográficos, sino que también teje un relato que invita a la reflexión y al diálogo entre el arte y su público.

Por ende, nos motiva la comunicación a través del arte, un poderoso medio para transmitir mensajes con profundidad y significado. En nuestro trabajo, damos especial importancia al rescate de la memoria, un tema fundamental que aliena nuestra labor de investigación y preservación de diversas fuentes y archivos. Este enfoque conlleva siempre procesos reflexivos y de

síntesis, permitiendo que nuestras obras establezcan conexiones profundas y perdurables con el espectador.

En un texto del curador y crítico chileno, Justo Pastor Mellado, denominado "Producción de infraestructura", destacaba que tanto los museos y los curadores tienen un poder significativo en la forma en que la memoria y la historia del arte se presentan al público, remarcando la necesidad de transparencia y reflexión crítica sobre estos procesos de construcción de memoria, especialmente, en contextos donde las interpretaciones pueden ser disputadas o tener importantes implicaciones culturales y políticas. La curaduría que actúa como una especie de edición de la memoria cultural, especialmente, en contextos donde las interpretaciones pueden ser controvertidas o políticamente cargadas, debe poner en el centro del debate cómo se construyen (o "edifican") las narrativas de la historia del arte.

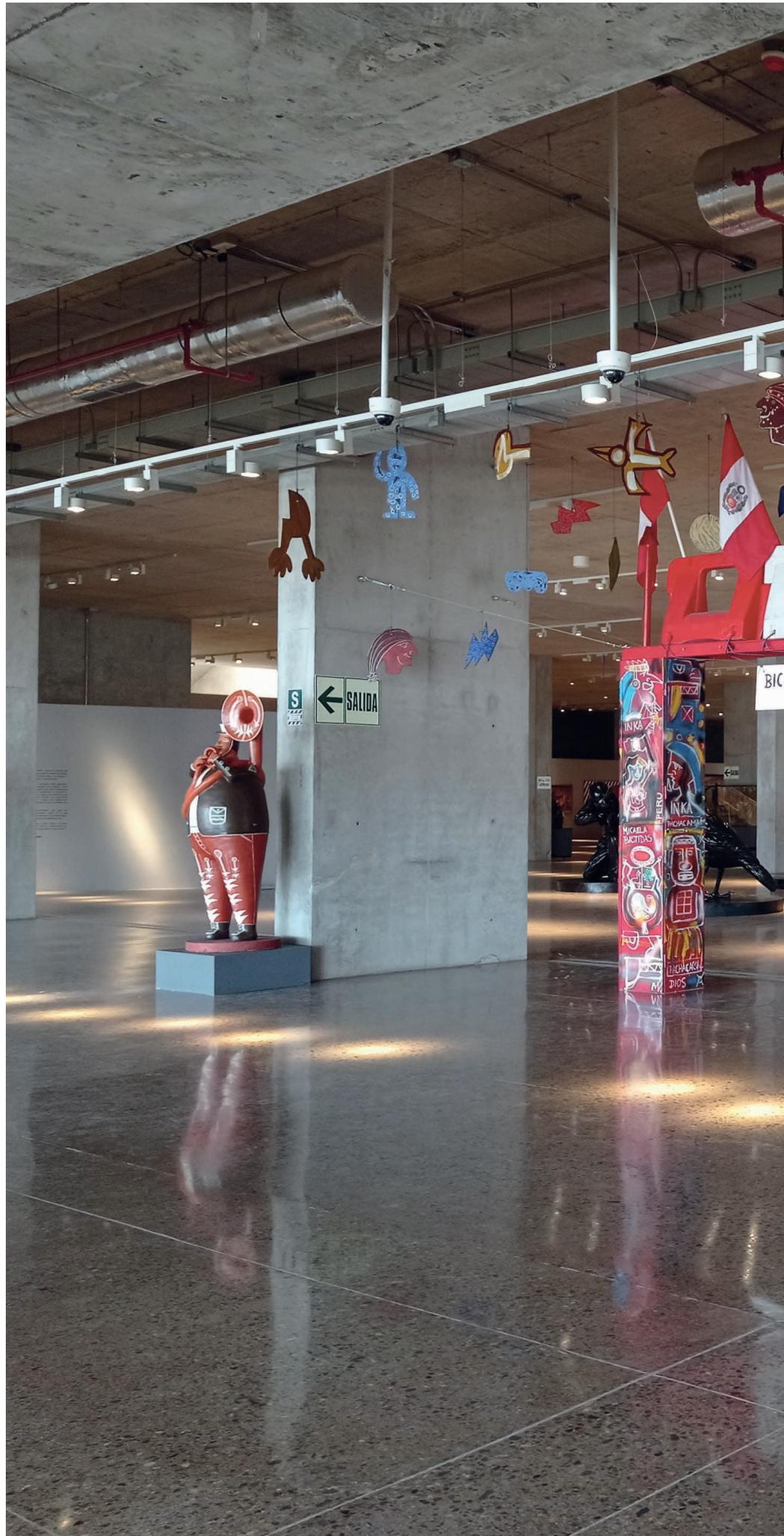
De allí que reconocía, que bajo el termino de edificar se entrecruza la idea de interpretar y educar, y esa es la proyección que en toda labor

Exposición "De la hacienda a la reforma". Documentos del Archivo Agrario. Muestra documental del Archivo General de la Nación, Ministerio de Cultura. Lima, 2019.



Una narrativa curatorial bien construida enriquece la experiencia del espectador, proporcionando un contexto que amplifica el impacto de las obras y facilita una interpretación más profunda.

curatorial surge como una apuesta necesaria frente a un sistema cultural, aliada con lo económico, donde todo lo reduce al consumo y al formato; de allí la diferencia entre un curador de servicio que responde a una demanda del sistema enmarcado en una globalidad y, por tanto, a una institución que forma parte de dicho sistema de mercado netamente consumista, frente a un curador de infraestructura que permita la habilitación y la legitimación de conocimientos que, a su vez, sean convertidos en complejos dispositivos de expansión de influencias sociales específicas; vale decir habilitación de dispositivos de recolección y de inscripción, tanto de obras como de »





“En busca de algo perdido, Perú un sueño”.
Museo Nacional del Perú (MUNA). Archivo
Canal Museal, 2021.

» fuentes documentales que desde la producción contemporánea sean una forma de generar historia desde el arte y sus expresiones actuales.

Y cierro con esta frase contundente:

Siempre, la memoria se regula. El museo es uno de los agentes de regulación. Lo que el museo no hace es exponer las condiciones de garantización de la regulación ejercida. Es por eso que la práctica curatorial, como dispositivo editorial en zonas de alto riesgo interpretativo, debe instalar en el centro del debate la cuestión de la edificabilidad de las historias del arte. (Pastor: 2009, pp. 55 y 56)

IV

Como ejemplo, presentamos el proyecto realizado en setiembre de 2021 en el Museo Nacional del Perú (MUNA), gestionado como parte de su inauguración. Este proyecto titulado “En busca de algo perdido: Perú... un sueño”, se originó desde el propio título, que actuó como un paraguas conceptual del que se desprendieron varios ejes. Este título resultó de la conjunción de dos referencias destacables, reflexivas y agudas en

su momento: la primera aludía a una publicación del filósofo Sebastián Salazar Bondy en 1958, y la segunda al grupo Chaclacayo en 1980.

Salazar Bondy, con preocupación, en un párrafo de su artículo “En busca de algo perdido”, apuntaba hacia el destino al que nos dirigiáramos como país. Evidenciaba la pérdida de algunas expresiones artísticas frente a la práctica del coleccionismo, que terminaba por hacer que se perdiera el carácter aurático y lo divino de una obra de arte.

Una pieza egipcia, una estatua japonesa, un cristo colonial, etc., intentan captar lo sobrenatural, lo intemporal. He allí la verdad que se rehúye o se niega en el arte de muchos de nuestros contemporáneos, quizás de la mayoría. [...] esa conciencia que advierte en un pantocrátor bizantino, en un huaco mochica, en una imagen románica, en cualquier objeto vibrante del pasado, la presencia de algo que está ausente de las mayorías de las cosas que nos rodean como formas artísticas. El futuro es incierto, pero podemos intuirlo. (Salazar: 1990, p. 17)

Por otro lado, desde Chaclacayo, un colectivo del mismo nombre proyectaba una visión que reflejaba la sensación de incertidumbre durante la época terrorista de aquella década de los años 80.

Es un sueño peruano. Tantos sueños y traumas brotan allí, heridas que no quieren curarse, llagas recibidas hace mucho tiempo que siguen doliendo, capítulos del obscuro pasado del Perú ensombrecido por la crueldad; y como se ve que todo aquello sigue siendo el presente. (Wieland Schmied: 1984, s.p.)

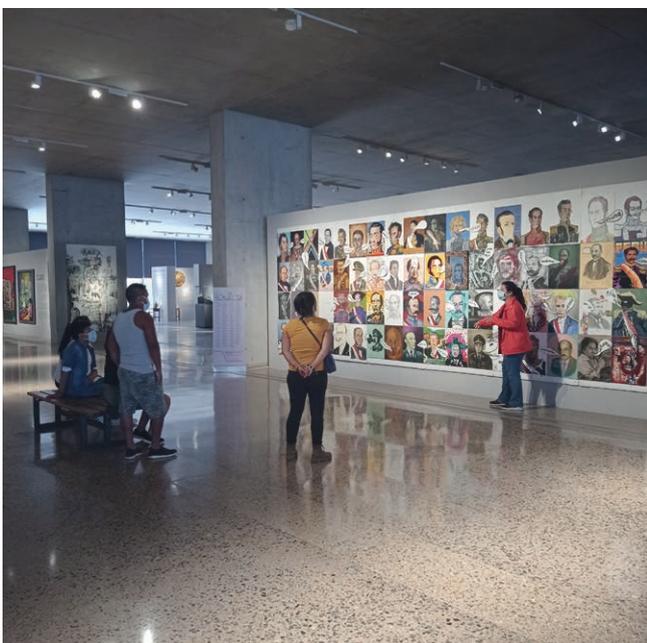
El proyecto tuvo un carácter colectivo y multidisciplinario y se insertó en las actividades de inauguración del MUNA, situado en Pachacamac-Lurín, en el contexto de la conmemoración del Bicentenario. Sus contenidos dialogan con los procesos de independencia, la formación de la república y la escena artística moderna y contemporánea.

La curaduría reafirma la urgencia de concretar nuestro rumbo. Por ello, presentaba una diversidad de situaciones artísticas de este último siglo. La exposición abarcó diversos contextos sociales y culturales por los que atravesó nuestro país, expresados a través de manifestaciones y generaciones artísticas organizadas en cinco ejes temáticos:

1) Alegorías patrias

Una selección de obras emblemáticas de la historia del arte peruano reproducidas o recreadas desde el arte contemporáneo, representarán momentos claves y símbolos de la patria en una propuesta que plantea las diversas miradas que se ha tenido sobre la representación simbólica de la nación peruana.

Partimos del sueño emblemático del general San Martín, desde la narrativa imaginaria, romántica e ilusoria



Muestra guiada de la exposición “En busca de algo perdido, Perú un sueño”. Museo Nacional del Perú (MUNA). Archivo Canal Museal, 2021.

de Abraham Valdelomar, como parte de estos ideales que marcaron el inicio de la república peruana, imaginarios que a lo largo de los siguientes ejes fueron revistiéndose de otras narrativas y lenguajes de acuerdo a los rumbos emprendidos.

2) Héroes y heroínas

Personajes históricos en busto, cuerpo entero o en escenas de acontecimientos históricos, cobran importancia para hacer una remembranza y conmemorar la memoria de los personajes que hicieron historia, tanto mujeres como hombres que contribuyeron a forjar la independencia del Perú.

3) Educación cívica

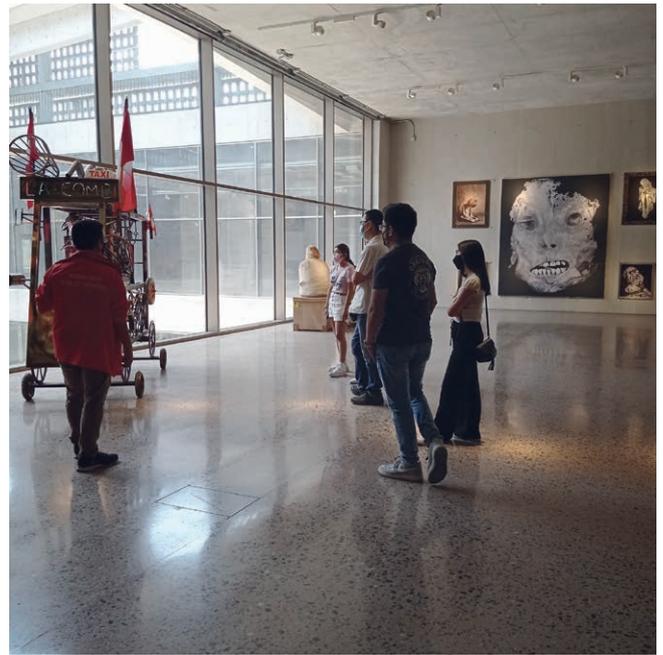
Las ideas en torno a la modernidad se vinculan sobre todo hacia ideas de progreso, las mismas que implican la inserción de nuevos ideales en proyección hacia la consolidación del Estado y de lo nacional, por lo que devienen aspectos de institucionalidad, formalidad y pensamiento; pero, sobre todo, desde la idea de identidad nacional proyectada como una sola nación; situación que se instala con la independencia del Perú.

El centralismo responde a una gráfica vertical del poder donde la ciudad se instala como símbolo emblemático de progreso y desarrollo, muchas veces sostenidos como un ideal ficcional.

4) Antropofagias

Las relaciones entre las grandes urbes y las zonas periféricas han venido generando posturas diferenciadas, que se manifiestan en expresiones de apropiación y alteración. Las ideas, directrices y conocimientos han sufrido procesos de asimilación, lo cual resulta en formas híbridas que marcan desde el sentir diferencial, pero propia, siendo una posición de pluralidad, genialidad y creatividad.

Muestra guiada de la exposición "En busca de algo perdido, Perú un sueño". Museo Nacional del Perú (MUNA). Archivo Canal Museal, 2021.



La *antropofagia cultural*, término que procede de Oswald de Andrade (*Manifiesto antropófago*, 1928), refiere a la acción sostenida por los grupos periféricos, la capacidad de absorber al "enemigo" para producir una nueva expresión formal y de contenido. De manera figurada, el canibal devora la cultura occidental, en todos sus sentidos para convertirse en un ser de posición y discurso activo.

5) La promesa de la vida peruana

"Toda la clave del futuro está allí: que el Perú se escape del peligro de no ser sino una charca, de volverse un páramo o de convertirse en una fogata. Que el Perú no se pierda por la obra o la inacción de los peruanos". (Jorge Basadre: *La promesa de la vida peruana*. 1945.)

La idea de un futuro mejor y el logro del ansiado progreso para nuestras sociedades en el Perú es un constante devenir entre distintos frentes e intereses. La "peruanidad" está siempre sujeta a lemas o compromisos políticos que han actuado como una cuestión de fe, un salto al vacío; sin embargo, hay cuestiones pendientes suspendidas en el

tiempo, asumidas como las grandes metas. El asumir la gloria desde la derrota es una situación que continuamente nos ha acompañado, no proponemos un retorno a la historia, sino un "escape" de ella con el fin de despertar de una vez por todas, como personas, como ciudadanos, como país y como nación.

El museo fue concebido con este proyecto, como un espacio dinámico que buscaba rescatar conexiones con nuestros pasados, conocimientos, actos de fe, sistemas organizativos, tecnologías y saberes tradicionales. Estas conexiones se mantienen culturalmente presentes a través de reinterpretaciones y camuflajes propios de los procesos socioculturales.

Bajo esta perspectiva, el despliegue expositivo fue planteado como una gran ruta donde los curadores generaban diálogos para complementar sus sentidos narrativos, y servir de guía entre el desarrollo y despliegue de los diversos contextos sociales y culturales que atravesaron el país, y las evidentes manifestaciones y generaciones artísticas que componen la historia del arte en el Perú, marcadas por diferentes tendencias y técnicas demostradas.

De esta manera, la curaduría ofrecía un plan de mediación en la que el público, especialmente los jóvenes y niños, podrían encontrarse con los recursos museográficos como señaléticas, títulos de ejes, textos de presentación de dichos ejes, obras de arte entre pinturas, fotografías, grabados, esculturas y relieves, instalaciones, videos, etc.; cada uno con breves explicaciones muy sencillas que enlazaban con las unidades o secciones.

Un gran problema es que nuestra sociedad plantea al museo y a sus salas de exposición como un espacio para la mirada adulta, provocando que la riqueza de contenidos se vea alejada de los intereses, emociones y experiencias que deberían transmitirse a los más jóvenes.

Por este motivo consideramos que, el MUNA debía proyectar su labor inclusiva orientada hacia las próximas generaciones, los niños; por ejemplo, inaugurar con una exposición que se planteara como la

primera experiencia, el primer acercamiento y la puerta de ingreso hacia el pasado desde el arte contemporáneo peruano para los niños y jóvenes del país, en una situación de diálogo directo con la propuesta y complementada con sus mediadores del MUNA. Esta propuesta sería una gran oportunidad de mostrar a un museo que se torna inclusivo por su museografía, por el acercamiento de las producciones artísticas bajo lenguajes simples y directos, y por sus gestiones de brindar servicios de mediación y transporte.

Artistas participantes, y cómplices a quienes agradecemos su apoyo y colaboración:

LOLA APOLINARIO / ROXANA ARTACHO / MÁXIMO ATACHAO / LILIANA ÁVALOS / CRISTIAN ÁVILA / AUGUSTO BALLARDO / CHRISTIAN BENDAYÁN / JUDÁ BENHUR / ALBERTO BOREA / MANUEL BREÑA / RUDOLPH CASTRO / GINO CECCARELLI / OSWALDO CEPEDA / ESTEBAN CORONEL /

DANIEL COTRINA ROWE / LUIS CUEVA MANCHEGO (LU.CU.MA.) / ÁNGEL CHÁVEZ / CARLOS CHÁVEZ ALVARADO / JUAN CHÁVEZ / ATANASIO DÁVALOS / JOSÉ DÍAZ / EZEQUIEL FABIÁN CRISTÓBAL / LEONCIO FABIANO PÉREZ / PEDRO FAVARÓN / GEDIÓN FERNÁNDEZ / GONZALO FERNÁNDEZ / CRISTINA FLORES / GERMÁN GONZALES ALFARO / FERNANDO GUTIÉRREZ (Huanchaco) / HERNÁN HERNÁNDEZ KCOMT / HAROLDO HIGA / JOSÉ IGNACIO ITURBURU / EDILBERTO JIMÉNEZ QUISPE / CARLOS LAMAS / LUIS LEVANO / JOAQUÍN LIÉBANA / MANUEL LIMAY INCIL / MILLARD LLANQUE / ALFREDO MÁRQUEZ / JHOEL MAMANI / MIGUEL MATUTE / LUCIO MORA / JUAN PACHECO / MAXIMILIANA PALOMINO / ANTONIO PAUCAR / ENRIQUE POLANCO / BRUNO PORTUGUEZ / ADRIÁN PRÍNCIPE CASTILLEJO / JOSÉ SABOGAL / MARTÍN SALAS / JORGE SALAZAR ESPINOZA / JUAN JAVIER SALAZAR / LORRY SALCEDO / ALDO SHIROMA / FERMÍN TANGÜIS / PABLO TARICUARIMA / EDUARDO



“Pequeños objetos, grandes historias. Museos escolares para escolares curiosos”. Taller dictado por Canal Museal. Ciudad de Recuay en Áncash, 2021.

TOKESHI / ISRAEL TOLENTINO
 COTRINA / SUSANA TORRES / LUIS
 TORRES VILLAR / ELLIOT TÚPAC /
 ÁNGEL VALDEZ / ETNA VELARDE
 MIGUEL ÁNGEL VELIT / MARCEL
 VELA OCHAGA / IVÁN VILDOSO /
 FRANCISCO VÍLCHEZ / LEÓN WILLIEZ
 / SERGIO ZEVALLOS / COLECTIVO
 ACHIKWAYRA / COLECTIVO ARTE Y
 SABIDURÍA ASHÁNINKA / COLECTIVO
 IMAGINARIOS PERÚ / COLECTIVO
 LAS COMUNITARIAS / COLECTIVO
 MURU / MUSEO ESCOLAR GALERÍA
 PAMPAS CANTO GRANDE – SJL /
 PROYECTO COLECTIVO-TRUJILLO.

V

El arte como respuesta a diversas épocas entre utopías, situaciones críticas o falsas estabilidades, ofrece significativas metáforas que se pueden rastrear a través de la historia del arte. El reto es volver a estas metáforas interactivas y complementarias, incorporando lo instalativo, las técnicas mixtas y lo pedagógico en situación de diálogo y, muchas veces, en

sentido dialéctico. Esto tiene como finalidad poder crear un diálogo rico, cargado de lenguajes y sentidos conceptuales, que nos permitan ofrecer una perspectiva de encuentros, divergencias y convergencias desde la pluralidad, la interdisciplinariedad y el mestizaje.

La curaduría es un campo abierto que requiere de estrategias y posiciones que permiten hacer de su labor una propuesta crítica, reveladora y constructora de sentidos. Esto implica la renovación de imaginarios, y la exploración constante de nuevas perspectivas y enfoques, así como de estrategias de inclusión más allá de los formatos establecidos por el mercado, la institucionalidad y el coleccionismo contemporáneo.

Para Canal Museal, la labor curatorial siempre será un viaje, una aventura que se renueva conforme vayamos cerrando propuestas y exposiciones, donde los retos serán cada vez más diversos y de mayor envergadura:

La figura del curador de arte contemporáneo se asemeja a la de un viajero que, recorriendo paisajes diversos, describe rutas, señala paisajes y establece demarcaciones, deslindando así un territorio específico que comprende la naturaleza del arte contemporáneo. De esa manera, los curadores recuerdan a aquellos artistas viajeros que acompañaban a los descubridores de las tierras nuevas y que legaron a la posteridad, imágenes, narraciones y mapas que constituyen ahora la primera identidad visual de las zonas recién descubiertas. Hoy en día, los curadores experimentan la inexistencia de barreras entre las cuestiones de que se ocupa la producción artística, y se han transformado en ciudadanos transnacionales, responsables de una cartografía de la disolución de fronteras culturales. (Mezquita: 1993, p. 20) 

Bibliografía

Bernal, C. (2010). *Metodología de la investigación*. Tercera edición PEARSON EDUCACIÓN, Colombia.

De la Torre, I. (marzo 2014). “El proceso curatorial como obra de arte; el comisario como artista. Aproximaciones al debate y la crítica en torno a las debilidades, problemáticas y capacidad de transformación de la acción curatorial y el proyecto expositivo en la actualidad”. *Revista Historia Autónoma. Revista multidisciplinar de la Asociación Historia Autónoma*, (4), 157-172. <https://revistas.uam.es/historiaautonoma/issue/view/rha2014.4/59>

Fernández Juaréz, P. (2018). *La importancia de la técnica de la entrevista en la investigación en co-*

municación y las ciencias sociales. Investigación documental. Ventajas y limitaciones. Sintaxis, (1), 78-93. <https://doi.org/10.36105/stx.2018n1.07>

García Gómez, Alvis (octubre-diciembre, 2017). *Apuntes acerca de la interdisciplinariedad y la multidisciplinariedad*. Universidad de Guantánamo. 17(61), s.p. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo/469526>

Manterola, Carlos. y Otzen H, Tamara. (2013). “Por qué investigar y cómo realizarla”. *Revista Internacional de Morfología*, 31(4), 1498-1504. <https://dx.doi.org/10.4067/S0717-95022013000400056>

Ivo Mesquita (1993). “El curador como cartógrafo”. En *Catographies*. Texto central de la exposición del mismo nombre. Canadá. Winnipeg Art Gallery, 20-28

Pastor Mellado, Justo (2009). “Producción de infraestructura”. En *Híbrido & Puro*. Córdoba. Centro Cultural España. 23- 56

Rebaza, Luis (Editor) (2010). “Principio de esperanza: conversación con Harald Szeemann”. En *Jorge Eduardo Eielson. Ceremonia comentada (1946-2005). Textos sobre arte, estética y crítica*. Lima. Editorial del Congreso del Perú, Museo de Arte de Lima e Instituto Francés de Estudios Andinos. 378-384.

Salazar, Sebastián. (1990). “En busca de algo perdido” (La Prensa, 8 de mayo de 1958, p. 12). En *Una voz libre en el caos. Ensayo y crítica de arte*. Lima. Campodónico editores. 14-16

Schmied, Wieland (1984). “Un sueño peruano”. Lima. Museo de Arte de Lima, Exposición del Grupo Chaclacayo. [Afiche – folleto: Perú... Un sueño: Fragmentos de un Proyecto de Indagación Visual. Noviembre-diciembre]



**PO
NEN
CIA
04**

Investigación

ACERCAMIENTO A UN ESTUDIO DE CASO: EXPERIENCIAS ESTÉTICAS Y EL PROCESO CREATIVO DE LA UNADQTC, 1990-2000

VÍCTOR A. ZÚÑIGA AEDO

vzuniga@unadqtc.edu.pe



VÍCTOR A. ZÚÑIGA AEDO
PERÚ

Estudio en la ESABAC y en la Facultad de Arte de la Universidad de Castilla La Mancha en Cuenca (España); recibió importantes distinciones como el 1er premio en el "I concurso de artes plásticas Patronato de Telefónica en Lima-Perú"; y el primer premio y medalla de Oro en la "II Bial de Bellas Artes de Lima". En la actualidad es docente ordinario en la UNADQTC.

←
Alboroto hoy no voto un poroto de fe. Óleo sobre tela, 150 x 150 cm. 1997. Obra de Víctor A. Zúñiga Aedo. Colección Fundación Telefónica, Lima.



Para esta investigación nos hemos planteado algunas interrogantes: ¿cómo se desarrolló?, ¿cómo se estimuló la imaginación y la creatividad?, y ¿cómo se fomentó la reflexión crítica durante el contexto delimitado?

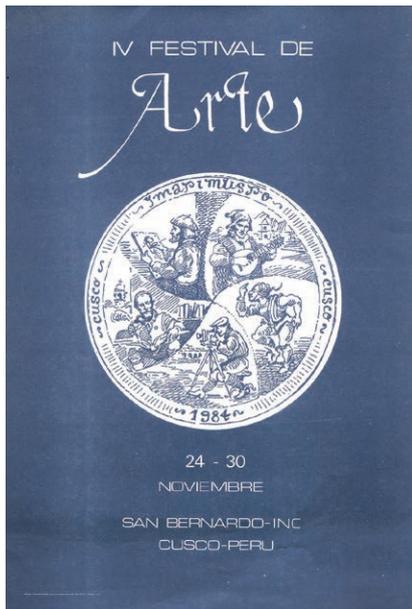
Siempre lo nuevo aparece junto a aquello que permanece y resiste. No obstante, lo nuevo no implica necesariamente un progreso; por lo cual, debe de analizarse bajo un marco teórico específico, considerando a la producción artística como una actividad que cuando interactúa con el público tiene un resultado subjetivo.

Entonces, desde estas interrogantes, cuestionamientos y descubrimientos nos planteamos esta investigación, cuyos resultados denotan que:

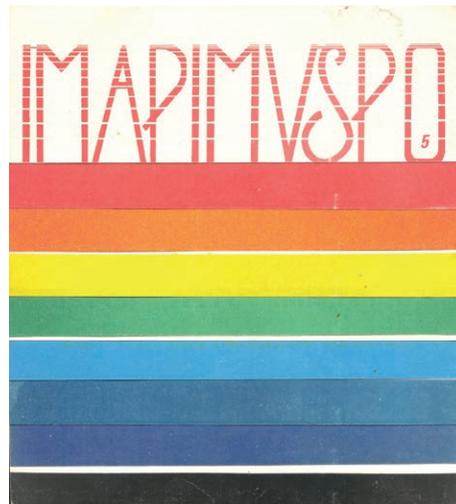
En la formación académica de orden creativo se encontró que, este contexto había generado gran curiosidad a algunos estudiantes, quienes sin temor al fracaso y mediante un aprendizaje continuo, plantearon desde sus necesidades comunicativas, un conjunto de obras que mostraban peculiaridades estéticas que podrían circunscribirse como una vanguardia local.

El contexto de la institución estaba impregnado por un pensamiento chauvinista que veía lo foráneo como una influencia extranjerizante, la misma que extirparía la naturaleza aparente de la cultura local, evidenciando mucho temor a las propuestas contemporáneas; también se visitaban talleres de artistas, cuya obra parecía significativa o sobresalía sobre otras de producción más conservadora. Fue importante la consideración que estos artistas tuvieron con el momento político que atravesaba nuestro país, lo cual se manifestaba en la Escuela Superior Autónoma de Bellas Artes Diego Quispe Tito de Cusco (ESABAC), hoy UNADQTC, a través de los debates entre los estudiantes simpatizantes del APRA y aquellos que eran de la izquierda.

Respecto a los procesos creativos detrás de las obras artísticas que se realizaron en Cusco, entre los años 1990 y 2000, se aprecia que la investigación, el estudio y la experimentación fueron aspectos importantes para poder reinterpretar y recontextualizar las influencias que contribuyeron a una práctica artística propia que no negaba la tradición, que estuvo ligada a tendencias contemporáneas.



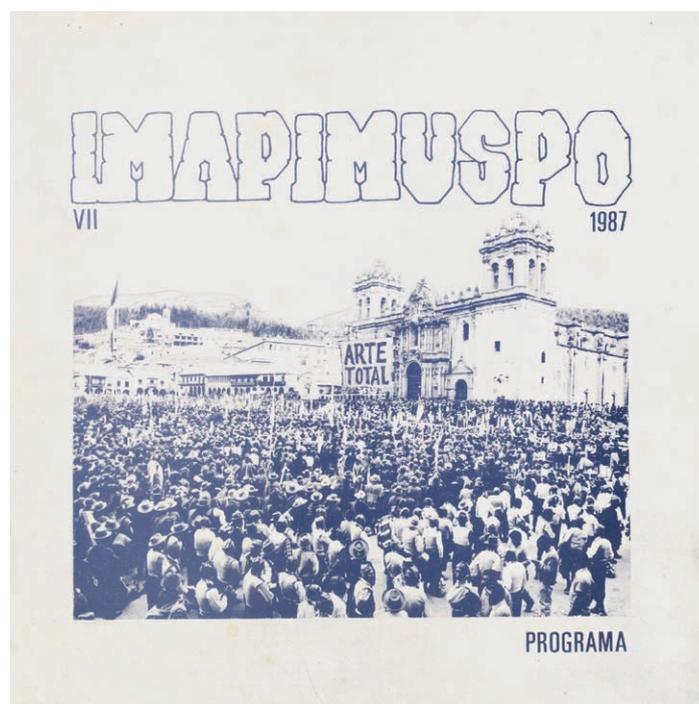
1



2



3



4

El tránsito de la información y las publicaciones actuales no era algo frecuente, esto significa que no había información reciente que divulgue lo que estaba aconteciendo en otras partes del Perú y del mundo. La información que se brindaba en el ámbito académico, en los cursos de historia del arte, llegaba hasta los años 30. Las tendencias que se dieron después de la Segunda Guerra Mundial y que alimentaban, en muchos casos, las vanguardias en el Perú, con sus respectivas condicionantes culturales que se evidencian en el país con eventos como Contacta, tenían en

Cusco una actividad donde confluían todas las artes, la cual se llamó Imapimuspo.

En esa línea, la generación de artistas de la década de los 90 tuvo sus propias características; por ejemplo, hicieron una revalorización de la herencia cultural a manera de una asimilación de la tradición y la contemporaneidad; también impulsaron una reflexión sobre la historia y la experimentación con nuevas formas de expresión.

La creatividad no se manifestaba de manera espontánea, sino tenía que

ver con el mundo interior, con el entorno familiar y amical, así como la formación escolar. Más allá de los retos técnicos fue más importante en este escenario, la capacidad de comunicación del artista, constituyendo el soporte sustancial para que, en la mayoría de los casos, se utilizase el método autobiográfico a través de la experimentación y el uso de algunos soportes no convencionales.

Si un artista local no tenía una actividad artística en la ciudad de Lima, su nivel de trascendencia era considerado inferior; es por esta razón que

Si un artista local no tenía una actividad artística en la ciudad de Lima, su nivel de trascendencia era considerado inferior.



5

←

1, 2, 3, 4

Gráfica propuesta en los años consecutivos de *Imapimuspu*.

- 5. Mario Curasi y su obra *Altar de papel para un nuevo santo*, tuvo impacto en los medios siendo publicada en la revista *Somos*.
- 6. Napoleón Rojas con su obra *Jugaron, jugaron en el bosque, mientras el lobo está*. Fue publicada en la revista *Caretas*.



6

los artistas tenían que movilizarse y aprovechar las oportunidades que durante esa década se presentaban a través de los concursos nacionales. Por ese entonces ya algunos artistas conocían la matriz FODA o DAFO, lo cual contribuía a identificar las oportunidades en el campo del arte.

Si la institución no generaba una movilidad académica que visibilice la producción artística, los mismos estudiantes realizaban actividades como aún ahora se hace para conseguir fondos, y así poder viajar y exponer fuera de su contexto.

Otros puntos fundamentales a destacar en dicha generación, son la emoción, la exploración y el riesgo, que unidos a las ganas de salir de su zona de confort, hicieron que estas oportunidades fuesen posibles. Algunas obras y sus autores que tuvieron la atención de los medios de comunicación en ese entonces, fueron:

Susana Silva Escalante con *En nombre del amor*, donde la piedad y la bandera peruana (dolor, resignación y sentimiento de identidad) son el motivo principal de su obra, siendo publicada en la revista *Caretas*;

Mario Curasi con *Altar de papel para un nuevo santo* donde un altar de espejos y Alberto Fujimori son el motivo de su trabajo artístico que tuvo impacto en la revista *Somos*; Napoleón Rojas con *Jugaron, jugaron en el bosque mientras el lobo está*, que tuvo como motivo los nichos de un cementerio y algunas calaminas recicladas (las áreas de esparcimiento y el transcurso del tiempo), siendo publicada en *Caretas*.

Otros artistas que fueron cubiertos por los medios periodísticos especializados fueron: Richard Peralta

con *Intestino social, pronóstico en reserva*, cuyo motivo son los problemas sociopolíticos y órganos vitales del ser humano; José Carreño con *Despacho*, teniendo como motivo al tejido inca y el despacho andino; y Víctor Zúñiga con *Alboroto hoy un poroto de fe*, con motivo de la sagrada imagen del Señor de los Milagros y el “pogo”.

En cuanto al acercamiento a un estudio de caso: experiencias estéticas y el proceso creativo de la comunidad educativa de la Universidad Nacional

de Arte Diego Quispe Tito del Cusco (UNADQTC), 1990-2000, se llegó a las siguientes conclusiones:

- Las características que se evidencian son la revaloración de la herencia cultural, debido a que los artistas del Cusco y afincados en dicha ciudad, revaloraron la rica herencia cultural de la región a través de su práctica artística; también la asimilación de la tradición y contemporaneidad, porque los artistas asumieron el potencial sígnico de los elementos

tradicionales para utilizarlos en sus propuestas estéticas, que se hallan enmarcadas dentro de las tendencias contemporáneas del arte; así como la reflexión sobre la historia y el contexto socio-político, ya que en su producción de arte visual abordaron estéticamente la violencia, desigualdad, discriminación y memoria histórica, fomentando el diálogo; del mismo modo, la experimentación con nuevas formas de expresión, ya que la producción de arte visual evidenció un manejo teórico »



Las características que se evidencian son la revaloración de la herencia cultural, debido a que los artistas del Cusco y afincados en dicha ciudad, revaloraron la rica herencia cultural de la región.

7



8



Edición N° 36 de *Sieteculebras*,
Revista Andina de Cultura, 2014.

←

7. Napoleón Rojas: *Jugaron, jugaron en el bosque, mientras el lobo está*. Motivo: nichos de cementerio y calaminas recicladas (áreas de esparcimiento y el transcurso de tiempo).

←

8. Infografía que describe el proceso creativo de la obra de Napoleón Rojas.

- » y estético que contribuyó a un planteo visual, que se tradujo a obras realizadas con medios convencionales y no convencionales.
- Los factores que fomentaron la experimentación e innovación artística, se hallan en la disconformidad del joven artista y su actitud en torno al sistema imperante del ámbito artístico, escenario que se hallaba aletargado, en relación a las manifestaciones artísticas de

avanzada, esto junto a los salones regionales de la Bial de Lima que daban acceso a la participación de los ganadores y de los que obtuvieron una mención honrosa en su versión nacional; también están los concursos nacionales de artes visuales o pintura que tenían estímulos económicos significativos para la época y que permitían, en caso de ser seleccionado o ganar, una posible opción de visibilidad nacional.

- El pensamiento crítico y reflexivo se estimuló mediante la interrelación que se dio entre actores, poetas, artistas visuales, músicos y otros individuos de cierta extravagancia “culturosa”, que conjuncionaban en algunas casas como la de Enrique Figueroa Corazao y Edwin Chávez, entre otros; asimismo, algunos espacios alternativos como el Bill Bouquet, el Kamikase

y el Ukukus bar, tuvieron promotores que permitieron que se desencadenen momentos para el análisis y reflexión sobre el pensamiento divergente en relación a la práctica artística.

- Las habilidades de comunicación y difusión se desarrollaron a través de canales generados por una práctica artística, cuya producción era singular y contemporánea, exenta de chauvinismo. Esta difusión fue generada por el impacto de obras que obtuvieron distinciones, así como por la actividad artística entendida como una exposición. A esto hay que agregar la labor de revistas que trabajaron el contenido gráfico conjuntamente con los artistas, tal es el caso de la revista *Sieteculebras*.

PREGUNTAS

Pregunta: **¿Qué método de análisis se requiere para abordar las prácticas artísticas que surgen en la actualidad?**

Respuesta: *Se puede hacer uso de diversos métodos que se hayan en distintos contextos como la semiótica, el análisis estructural, y el discurso crítico y visual. En ese entender, se incluye la práctica artística de las comunidades, cuyos saberes se hayan en el ámbito antropológico y deben ser revalorados. El método va acorde a cada uno y a su necesidad expresiva.*

Pregunta: **¿Cuál es la diferencia entre un *tocapu* e iconografía?**

Respuesta: *el *tocapu* está relacionado con la simbología geométrica que adornaba los tejidos y objetos realizados por la cultura inca; en tanto que la iconografía es el conjunto de imágenes, o representaciones que se hallan en los tejidos y objetos de la cultura, y que obedece nuestra atención* 



ME LLAMAS
TERRUCO
SOLO POR PENSAR Y DECIDIR DIFERENTE

**PO
NEN
CIA
05**

Investigación

PRODUCCIÓN Y EXPOSICIÓN DE ARTE VISUAL E.S.PU.TO "ENCUENTRO SOCIAL PÚBLICO TOTAL "

RICHARD PERALTA JIMÉNEZ

rperalta@unadqtc.edu.pe



**RICHARD
PERALTA
JIMÉNEZ
PERÚ**

Docente con estudios en Artes Plásticas en la Especialidad de Dibujo y Pintura por la ESABAC, y Artes Visuales en Universidad Nacional San Agustín de Arequipa; es magister con mención en Docencia en Arte Integrado por la Universidad Nacional de Educación Enrique Guzmán y Valle; actualmente es docente de Pintura y Dibujo en la UNADQTC.



E.S.PU.TO es un proyecto de investigación a partir de una práctica artística punzante, incisiva y necesaria; se caracteriza por ser una propuesta de compromiso y cambio frente a la sociedad.

Tiene como punto de partida el aspecto coyuntural de nuestro país, la crisis social que se desató en diciembre del 2022 y prosiguió hasta el mes de enero del 2023, donde se volvió más cruenta por parte del Gobierno de turno, que ocasionó la muerte de más de 70 hermanos peruanos, en su mayoría pobladores del interior del país, específicamente del sur peruano: Puno, Juliaca, Cusco y Ayacucho.

Buscamos sensibilizar y lanzar la voz de protesta por medio del arte, con una función documental y de carácter testimonial. E.S.PU.TO tomará como base fundamental la posicionalidad crítica, trasladando el pasado al presente como condena de actos siniestros hacia el presente y futuro. La actitud del Gobierno represor, la falsa información de los medios de comunicación hegemónicos, y las evidencias escondidas del pasado junto a la impunidad

provocarán la apertura para que se active la memoria y el arte de crítica social.

Utilizamos el arte como herramienta de denuncia social mediante diferentes técnicas, medios y comportamientos artísticos, para tener una suerte de evidencia que sirva de registro histórico; también convocaremos al pueblo para que se aproxime al arte. La finalidad es provocar al espectador para que asuma una posición de aceptación o rechazo frente a la imagen de la obra de arte, objetos tradicionales de arte, uso de la tecnología, soportes no convencionales y acciones performáticas.

Su principal propósito radica en que se activará la memoria social para trasladar el pasado al presente como condena. Finalmente, las evidencias artísticas se comunicarán en las ciudades donde ocurrieron los cruentos hechos: Cusco, Andahuaylas, Juliaca y Puno.

La línea de trabajo estará comprendida por los procedimientos técnicos y procesos creativos, siendo resultados de la investigación artística que deberá escudriñar las bases teóricas para ampliar el concepto y entendimiento del arte actual en el Perú.



El tuco
Richard Peralta
Performance
2023



1



2

ESTADO DEL ARTE

Arte y política en el Perú

“El artista que no siente las agitaciones, las inquietudes, las ansias de su pueblo y de su época, es un artista de sensibilidad mediocre, de comprensión anémica. Por eso, el grande artista no fue nunca apolítico, no fue nunca un ente vegetativo y conformista” (José Carlos Mariátegui, 1925).

A lo largo de nuestra historia peruana, el artista no siempre se preocupó por ser parte activa de la sociedad y aportar en su cambio, mediante un arte que desacralice el museo propio de la cultura burguesa y salga a las calles para unir el arte y la praxis vital.

Las artes y la gráfica solo ofrecían imágenes para la contemplación y el

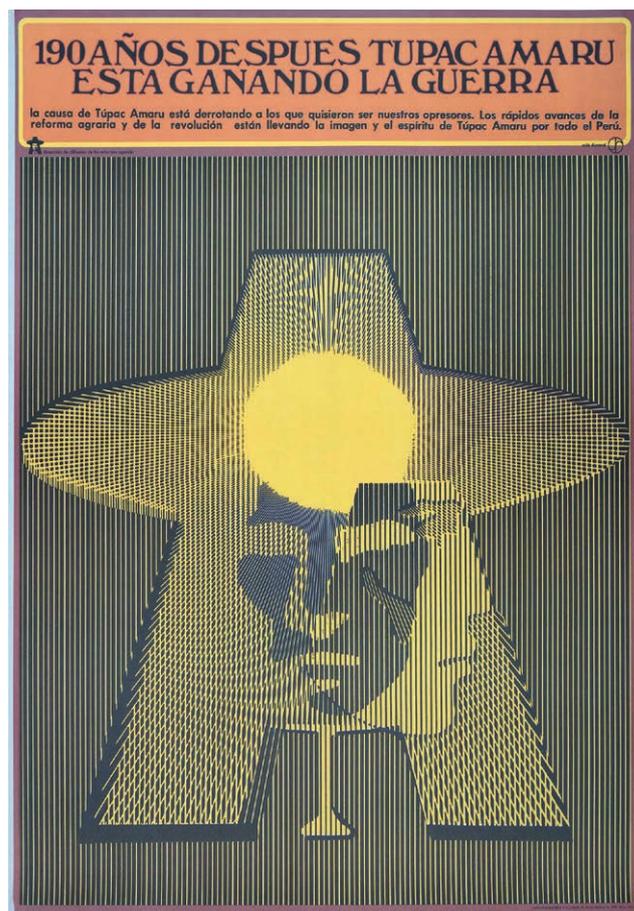
goce estético; las primeras aproximaciones del artista al sentir popular se desarrollarán en particular en la década de los 70, tiempo en que se desencadenó una vorágine de acontecimientos que calaron hondo en el arte peruano. Mijail Mitrovic, en su libro *Al servicio del pueblo, arte y política y revolución en el Perú (1977-1992)*, presenta un tema polémico e importante para develar la propuesta artística que se produjo desde esa época hasta la década de los 90.

Lo coyuntural

Es el punto de partida donde la estructura de la mano de obra se encuentra en fricción con la superestructura representada por el Gobierno y sus instituciones, y el arte y la religión; tensión que a lo largo provocará la lucha de clases y devendrá en »

1. Afiche titulado *Reforma agraria* de Jesús Ruiz Durand. Serie *Reforma Agraria Peruana*, 1969. Impresión offset sobre papel de 100 x 70 cm.
2. *Al servicio del pueblo. Arte, política y revolución en el Perú, 1977-1992*; escrito por Mijail Mitrovic. Publicado por la editorial La Balanza Taller Editorial, 2023.
3. Afiche titulado *190 años después Túpac Amaru está ganando la guerra 1* de Jesús Ruiz Durand. Serie *Reforma Agraria Peruana*, 1970. Impresión offset sobre papel de 100 x 70 cm.

Actualmente, los artistas a veces tratan de jugar con el panfleto para salir de la caja-galería a la vía pública, y así provocar al espectador.



3

» acontecimientos políticos, sociales y culturales, donde el sujeto será quien construya su propia historia.

La propaganda

Estrategias manipuladoras de persuasión, intimidación y engaño.

Por el contrario, la idea de arte significa para mucha gente, una esfera de actividad dedicada a la búsqueda de la verdad, belleza y libertad. Para algunos, “arte de propaganda” es una contradicción de términos. No obstante, las connotaciones negativas y emotivas de la palabra “propaganda” están íntimamente ligadas a las luchas ideológicas del siglo XX.

El panfleto

Estuvo íntimamente ligado con la política; es utilizado como medio de

comunicación visual de alta carga emocional que impulsa a la acción y al discurso político.

Usualmente se descalifica a esta estética por ser una herramienta inapropiada en la política, por su postura encubierta y radical.

El panfleto no era muy bien visto porque estaba ligado al apoyo de extremistas radicales, como lo han sido los terroristas; también está ligado íntimamente a lo político.

Actualmente, los artistas a veces tratan de jugar con el panfleto para salir de la caja-galería a la vía pública, y así provocar al espectador.

Es importante la presencia del arte conceptual en la política, hay una breve revisión del trabajo de Antonio Caro y su obra MALPARIDOS.

Vanguardia velasquista (1968-75)

El Gobierno de Juan Velasco Alvarado apertura la comunicación de masas mediante la propaganda, generalmente con arte gráfico que se difunde en forma de afiches impresos. Se conocerá a esta etapa como la vanguardia velasquista. Claramente se puede advertir el carácter testimonial de su propuesta, y su función documental y pedagógica. Así aparecen en escena, artistas comprometidos con la causa popular como Félix Rebolledo, Francisco Izquierdo López, Elena Candiotte y Leonor Villagra, entre otros, quienes ejercían la comunicación de masas usando la propaganda; este arte gráfico se difundía en forma de afiches impresos con carácter testimonial. Actualmente, los afiches que tenían una función social, son ahora piezas de colección.



De la carpeta *El proceso* de Félix Rebolledo.

Ideario antisocialista (1975-80)

El Gobierno militar de Francisco Morales Bermúdez entra en conflicto con el pueblo; la represión y la crisis política fueron semilla para el movimiento popular con huelgas sindicales y una serie de asesinatos y desapariciones forzadas de obreros y dirigentes sindicales.

En este terreno abrupto, bañado de sangre, el arte se transformará en un modernismo popular con una propuesta próxima al expresionismo alemán y al realismo.

Arte durante el conflicto Armado (1980-1997)

En las décadas de los 80 y 90 hacen irrupción el PCP-Sendero Luminoso y el MRTA para alterar el orden interno democrático, desatando

una lucha armada contra las Fuerzas Armadas, lo cual provocará la muerte de miles de peruanos por parte de ambos bandos. Así surgirá un arte bajo el fuego candente de la violencia política, denominado "Arte durante el conflicto armado"; es decir, las artes y la gráfica puestas al servicio de las armas conducentes a alcanzar el socialismo. Para muchos, este arte no es considerado como tal, por el argumento que "el arte no debe ser panfletario". La DIRCOTE, que tiene en su poder estas obras, las presenta como objetos ideológicos que se alejan de una verdadera obra artística; será mejor considerarlas como propaganda estética o gráfica senderista. Este arte se leja del del obrero y se aproxima al guerrillero, su praxis radica en el anonimato, el offset clandestino y su pegado furtivo en los espacios públicos.

Arte crítico (1980)

Aparecen también artistas que no necesariamente comulgan con los grupos armados, más bien se mofaban de sus ideólogos, representándolos como orates o afeminados, tal es el caso de Herbert Rodríguez y Alfredo Marques, en base a la imagen de Mao Tse-Tung; otro grupo de artistas también importante se verá en la necesidad de criticar las acciones terroristas, como es el caso Anselmo Carrera y el Taller NN con su "Carpeta Negra".

MEMORIA SOCIAL

La activación de la memoria social se produce cuando la comunidad en relación con la pertinencia, se manifiestan a través de imágenes, símbolos, narraciones y escenas donde el arte se manifiesta con la representación figurativa de una escena postd- »

» ctadura, tiempo pasado que debe resignificar la ausencia de los desaparecidos, sistemas de gobierno que solo se basan en interpretaciones estadísticas de manejos económicos, obviando los acontecimientos de horror y dolor que calan hondo en el afecto y efecto de la población civil.

Frente a la activación de la memoria social, Richard (2023) menciona que:

Todos los recuerdos del pasado violento deben hacerse la pregunta de qué relatos urdir de sus tiempos de catástrofe, y con qué lenguajes transmitir la experiencia traumática (huecos y agujeros) para no fallarle éticamente a la desgarrada memoria de las víctimas, sin renunciar, al mismo tiempo, a la necesidad de trasladar esta experiencia del pasado-pasado hacia los ejes móviles de posicionalidad crítica de un presente-futuro, que no deje el recuerdo cautivo de la literalidad de lo vivido. (p, 21)

El sistema político busca el olvido dejando al tiempo hacer su tarea, ¿para qué volver al pasado?, si todo ya está consumado: los crímenes de lesa humanidad como los asesinatos, desapariciones forzadas, torturas y la verdad encubierta con la impunidad.

En el caso de Chile, con la presencia de Nelly Richard se desarrollará un arte postdictadura denominado: *La batalla de retratos*, donde las mujeres salen a las calles para reclamar por los ausentes y muestran retratos, en blanco y negro, de fotocopias con características gráficas contemporáneas, opuestas a los afiches coloridos que mostraban las admiradoras del dictador Pinochet. Así Nelly Richard y otros artistas como Leppe y Altamirano realizan actividades artísticas de corte crítico y de denuncia social.

Las ciencias sociales, en su intento de evaluar los hechos, se vieron cortas frente a la presencia del arte y la críti-

ca cultural. El arte recupera imágenes del olvido provocadas por el oficialismo y representa imágenes olvidadas, con una estética y discurso cargados de simbología crítica.

Todos estos acontecimientos ocurridos desde la década de los 70 en Perú, años de dictadura de Estado (como en el hermano país de Chile), cobran vigencia el 2023 con el gobierno de turno, tras la incertidumbre política y malestar social, con una serie de hechos violentos que atentaron contra los derechos humanos de los pobladores del interior del país, específicamente indígenas y campesinos.

ACCIONISMO, arte o violencia

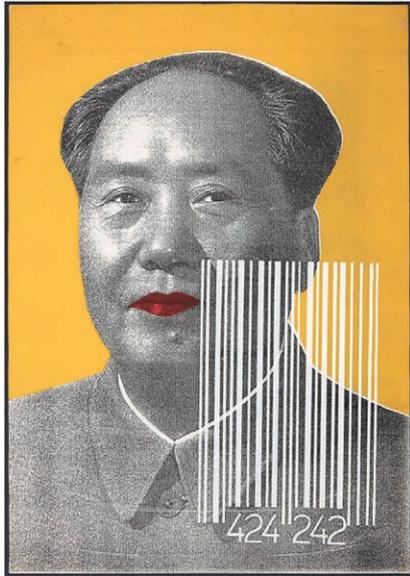
Son procesos de creación artística que provocan la ruptura de los cánones y esquemas estéticos establecidos con una dinámica permanente, donde la presencia del cuerpo provoca lo inesperado, aflorando con lenguajes artísticos sorprendentes y efectivos.

Como enfatiza Torres (2023) en el catálogo *Accionismo en el Perú*. ICPNA:

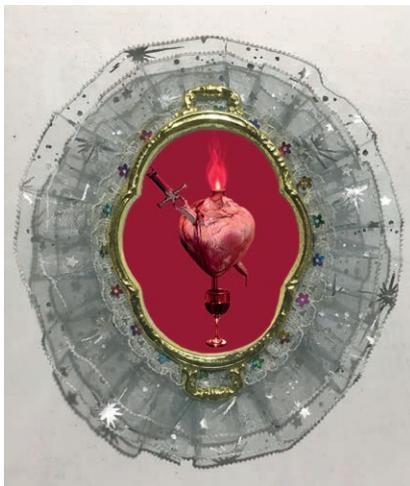
El accionismo, en todas sus manifestaciones, siempre ocupará un lugar especial en las artes porque es una respuesta a los procesos creativos que se nutren del deseo de desaprobación, disrupción o protesta. Esta corriente es parte esencial de toda cultura, pero especialmente de la nuestra, porque es sin duda uno de los mejores medios de provocación y respuesta inmediata. Para redescubrir los códigos estéticos que sustentaron el discurso de nuestros pensadores y artistas, debemos de retornar la mirada al pasado. (p. 7)

Si bien es cierto que estas formas de expresión extremas aparecen con anticipación fuera del país, como es el caso del accionismo vienés, catalogado como arte o violencia con Günter Brus y Hermann Nitsch, entre otros, »

1

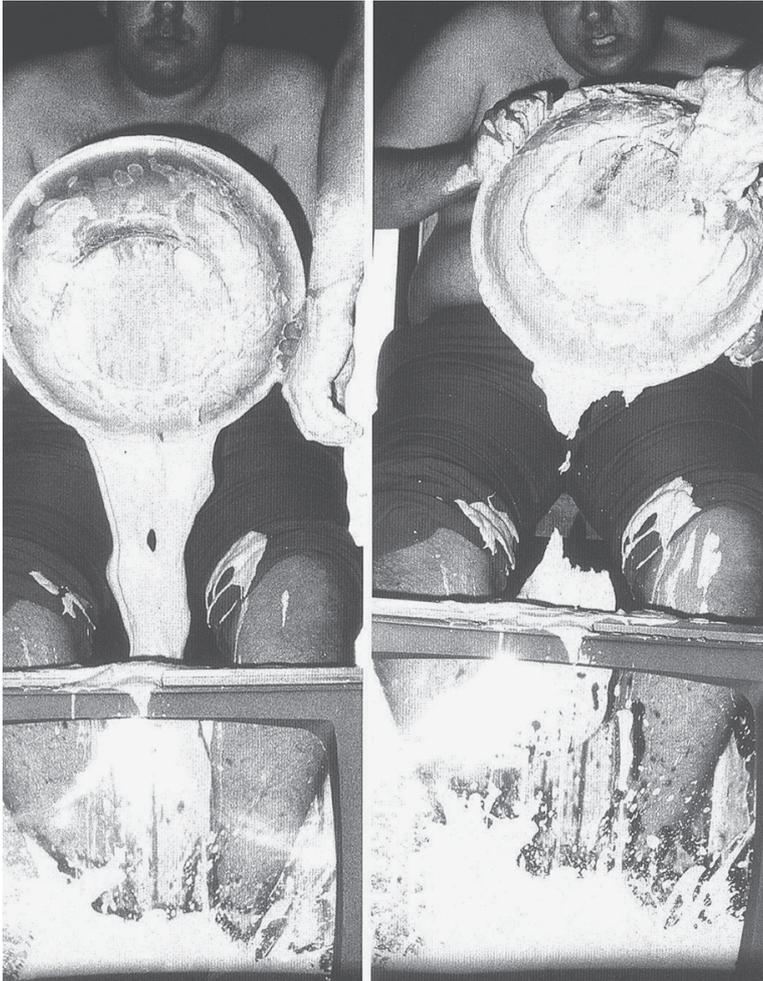


2



1. *NN, NN-PERÚ*
(Carpeta Negra),
1988 (fragmentos de la serie 'Mito Muerto').
Serigrafía sobre fotocopias
29 x 42 cm
Cortesía: Archivo Alfredo Márquez

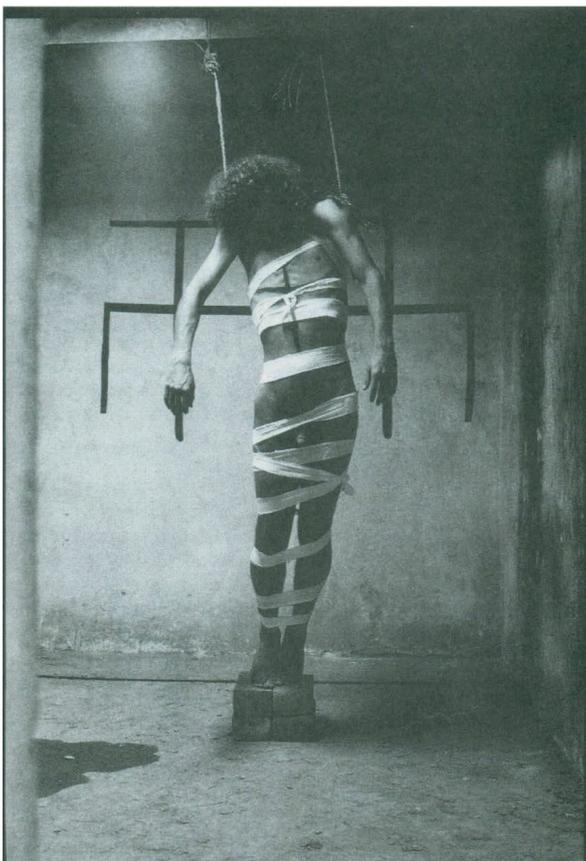
2. *Detente, ya coagulará*
Arte objetual
Richard Peralta
2023



↑
Político peruano III
 Richard Peralta
 Pintura digital
 2024

←
Molde para Yeso,
 Carlos leppe 1972.
 Fuente: <https://artishockrevista.com/2015/10/16/carlos-leppe-1952-2015/>

↙
 Grupo Chaclacayo,
 Sergio Zevallos
 Escena de performance
 en una prisión. 1984



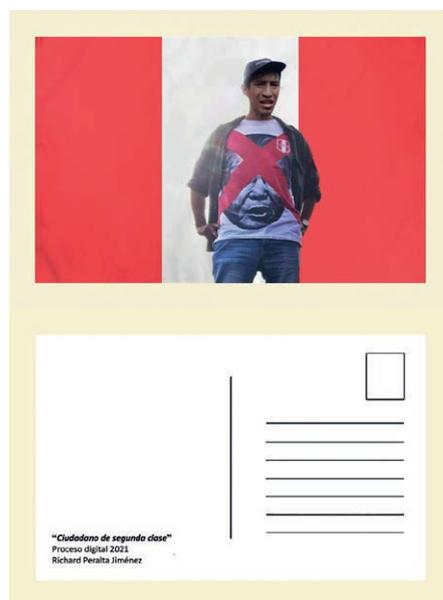
» tomaremos a este arte de provocación de los 60 como referente artístico. Posteriormente irrumpen en nuestra escena local performers influyentes de trascendencia internacional, tal como es el caso del chileno Carlos Leppe y el australiano Stelarc, dejando su impronta en nuestro medio, influencias disímiles que generarán una propuesta local con tintes propios en la creación de acciones extremas.

En el Perú se suceden propuestas experimentales desde los 60. Cabe destacar la irrupción y puesta en acción del Grupo Chaclacayo, con Sergio Zevallos hacia 1982; su propósito es, como indica Emilio Tarazona: "Crear un espacio propicio en las lindes de un orden y control social estipulado, para



Memoria
Richard Peralta
Ensamblaje en construcción constante
2000

Ciudadano de segunda clase
Richard Peralta
Postal-proceso digital
2021



El arte debe cumplir una función social para generar sociedades reflexivas.

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” (p. 33).

Otras acciones performáticas que le servirán a Richard Peralta en este proyecto de investigación artística, como referentes de crítica y denuncia social, son sus obras *Ritual de la carne* y *Fortaleza de sangre*; o las de Emilio Santisteban con *Barrer* y Germa Machuca con su performance *Cuerpx en vela*.

METODOLOGÍA

La metodología que se empleará en el proyecto de investigación E.S.PU. TO. son:

La autobiografía, la revisión bibliográfica y el trabajo multidisciplinar.

- Registros visuales del artista:
- “Memoria” (ensamblaje en construcción constante)
 - “Espurio” (ensamblaje y pintura combinada)
 - In-Out” (performance)
 - “El Tuco” (performance)
 - “Ciudadano de segunda clase” (postal-memoria)
 - “Marco viciado” (enmarca a tus políticos favoritos)
 - “Mosca, político peruano” (encapsulado)
 - “Detente, ya coagulará”.

Nota: Al concluir, el artista Richard Peralta hace una performance con un

polo que dice: «Me llamas “terrucos” solo por pensar y decidir diferente».

PREGUNTAS

Pregunta: **¿Qué ha querido transmitir a la juventud con esta presentación?**

Respuesta: *El arte debe cumplir una función social para generar sociedades reflexivas; de repente, el arte en su otra cara sirva para la contemplación o para el goce estético, pero pienso que también se debería hablar de los momentos coyunturales del país, apelando a la libertad de expresión para crear memoria colectiva.*

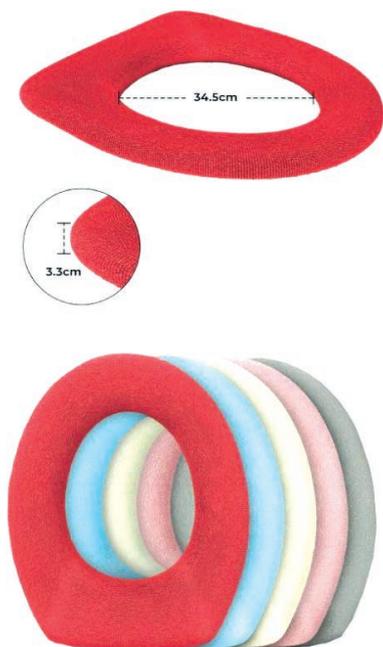
Como hemos visto, el arte ha servido al pueblo en momentos de crisis social y política; el arte que aparece »

IN
Performance
Richard Peralta
2022



OUT
Performance
Richard Peralta
2022





Marco viciado

Enmarca a tus políticos favoritos
Producción limitada, de acuerdo a stock
Richard Peralta
2023



» en momentos de convulsión social adquiere un aura de sinceridad despreocupada de los cánones estéticos del oficialismo: un verdadero arte sin influencias ni modas externas.

Pregunta: **Hablando del arte como demanda social, ¿qué opina de la dicotomía del arte como medio o el arte como fin?**

Respuesta: Los estudiantes que me conocen, saben cómo pienso en este sentido. Conocen mi obra por la parte más bonita: la serie *Angelus Natura*, en donde se representa a ángeles tiernos de procedencia celestial y terrenal, *T'ika Wawas*, llena de flores y colores, es una serie pictórica que ha sido valorada como pintura fácil y comercial; no obstante, tengo otra

faceta que utiliza el arte como herramienta de denuncia social.

Pregunta: **¿Qué representan los ángeles celestiales?, ¿comunican su cultura andina?, ¿arte y política no se mezclan?**

Respuesta: Soy un artista nómada y ecléctico, muy versátil. La creación artística se sucede en momentos apacibles o, al contrario, se tornan ácidos e incisivos, según la ocasión y cuando sea necesario.

Pregunta: **¿Este trabajo que hace le ha traído problemas personales, profesionales, en su entorno inmediato o con las autoridades de la ciudad o a nivel nacional?**

Respuesta: Uno debe asumir los ries-

gos. Cuando hablamos de la familia, ellos me recomiendan: ten cuidado, te van a detener ¡No salgas! A veces sugieren que pare, pero existe un compromiso social que tengo como artista. Simplemente la pasión es la que me lleva a hacer este tipo de arte de denuncia social.

Pregunta: **de Jorge Villacorta, más que pregunta, son acotaciones sobre los referentes que se han mencionado.**

Respuesta: Interesante la posibilidad de no tener que recurrir al accionismo vienes para sustentar el trabajo del Grupo Chaclacayo, hay muchos puntos de contacto entre performances alemanes de fin de la década de los 70. Hay una publicación, "Perú, un sueño", en donde se hace un



Político peruano II. Encapsulado en resina (Souvenir), Richard Peralta, 2023.

análisis del desarrollo visual de estas performances.

En cuanto al arte crítico, hay unos cambios profundos durante la época de la violencia política. Herbert Rodríguez se inicia con su obra en el 83 con el grupo "Huayco", que es una muestra junto a NN en la Carpeta Negra, representando un espectro del arte crítico, que luego los NN, ya en proximidad y sobre todo en el año mismo de la caída del muro de Berlín en el 89, trabajan con una mirada muy distinta. Lo que hace NN es tomar un referente internacional como es Andy Warhol, donde una de sus obras icónicas, de Warhol, Mao y Marilyn Monroe del 61; lo que busca NN es hablar de la cosmetización de lo que había sido el pensamiento

radical en la izquierda, y no un afeminamiento. Hay que recordar los códigos de barras, que tienen un sentido muy claro pues hablan de esos íconos convertidos en mercancía. El arte crítico no puede ser una sopa, son distintas recetas en distintos momentos.

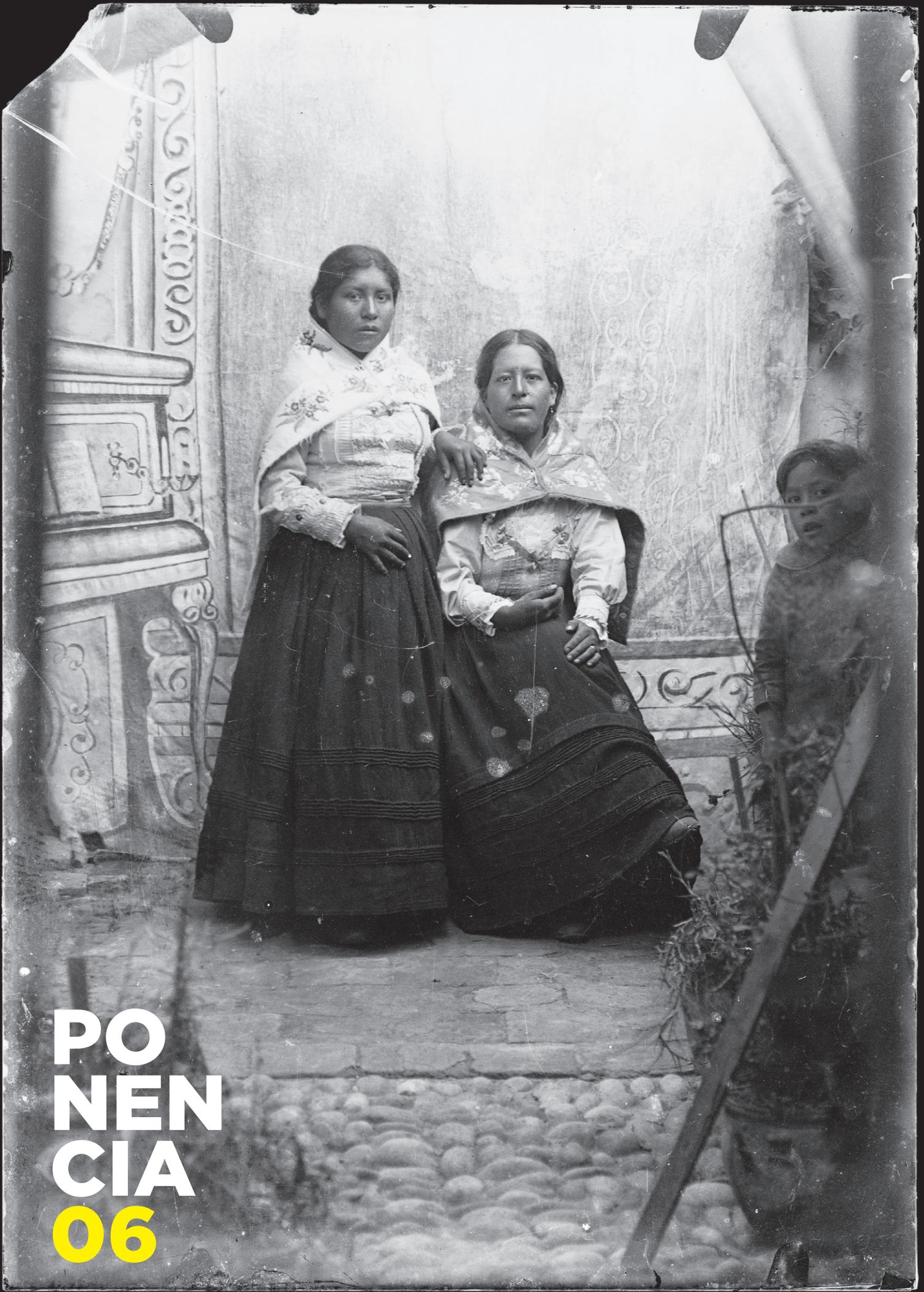
El libro de Mijail Mitrovic, "Al servicio del pueblo" es un gran aporte, sobre todo en el rescate de Revollo, sin embargo, le falta enfatizar cuáles fueron los referentes de Revollo.

Si Goya es un punto de partida de lo que es, no solo de lo "moderno" en el arte, sino también de lo "político" en el arte; tenemos que reconocer que los grabados de Goya circulaban por todas partes de Europa y en España, incluso, no creo que se haya podido

hacer sin las caricaturas de los ingleses, por ejemplo. El arte debe nutrirse de todas partes.

Pregunta: Somos una universidad abierta, ¿Cómo avizora la investigación artística en la institución?

Respuesta: La investigación debe primar en la UNADQTC; se debe tomar en cuenta la investigación desde la práctica artística y la investigación científica, sin descuidar el dominio técnico y la propuesta artística. Necesitamos que nuestros docentes y estudiantes se involucren activamente en la producción artística e investigación constante 



**PO
NEN
CIA
06**

Investigación

IMPORTANCIA DE LOS ARCHIVOS FOTOGRÁFICOS EN LA INVESTIGACIÓN

SONIA CUNLIFFE SEOANE

cunliffesonia@gmail.com



**SONIA
CUNLIFFE
SEOANE
PERÚ**

Artista visual y escritora. Estudió Artes Visuales y Fotografía en la Escuela Panamericana de Sao Paulo (Brasil) e Historia de la Fotografía en el Museo de Arte Moderno de Sao Paulo. Participó en la Biennale de Lubumbashi (Congo), la XIV Bienal de La Habana (Cuba) y la Bienale de Fotografía Femenina (Italia).

←
Fotografía indeleble, el imaginario de Teodoro Bullón.



Todo lo que hagamos con pasión, lo vamos a hacer muy bien, sobre todo, los proyectos que conllevan un rigor de investigación, pues mientras más sepamos de lo que vamos a hacer, más rico será nuestro trabajo.

Uno de los rasgos más importantes de esta etapa es que, el panorama artístico contemporáneo de Latinoamérica radica en la riqueza creativa derivada de lo multidisciplinario y de sus principales componentes (frase sacada de un artículo relacionado a la Bienal de La Habana).

Es muy importante trabajar en equipo, o trabajar con otras personas que van a sumar con sus técnicas a un proyecto. Por ejemplo, circuló una historia y era que, en las comunidades andinas, las personas utilizaban como vidrios para las ventanas, los negativos que habían sido abandonados por los grandes fotógrafos de la época, teniendo en cuenta que, cuando apareció el rollo Kodak, las placas de vidrio ya incomodaban. Entonces, yo empecé a buscar esas placas de vidrio que “vinieran” de los Andes para poder formar mis propias ventanas y hacer “El muro de los fantasmas”, pues sentía que al entrar el

sol por las ventanas, esos personajes que estaban en los impresos de las placas de vidrio, podrían trasladarse a los muros del salón.

Esa idea del muro fantasmal me hizo buscar aquellas placas desconocidas. Las placas eran de Teodoro Bullón y no teníamos conocimiento de quién era él. Había un libro en el MALI, editado por Jorge Villacorta, que tenía una frase: una simple frase que se refería a Bullón; mas no había una “gran investigación” al respecto. Lo único que decían las cajas era “Teodoro Bullón, fotografía indeleble”, lo cual me hizo pensar que Bullón tenía un gran conocimiento sobre la historia del arte porque, al parecer, la fotografía reemplazaría a los retratos hechos al óleo; ello, en un contexto, donde, si comprabas un retrato o una pintura, te decían, “esto va a durarte para toda la vida”. Pero ¿cómo podía un fotógrafo de campo, o de pueblo, afirmar que esa fotografía no se iba a borrar? Por eso, yo creo que Bullón le puso a todo “fotografía indeleble”.

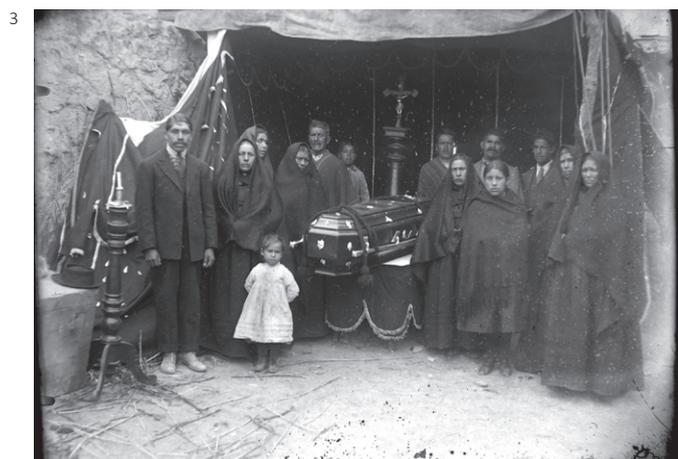
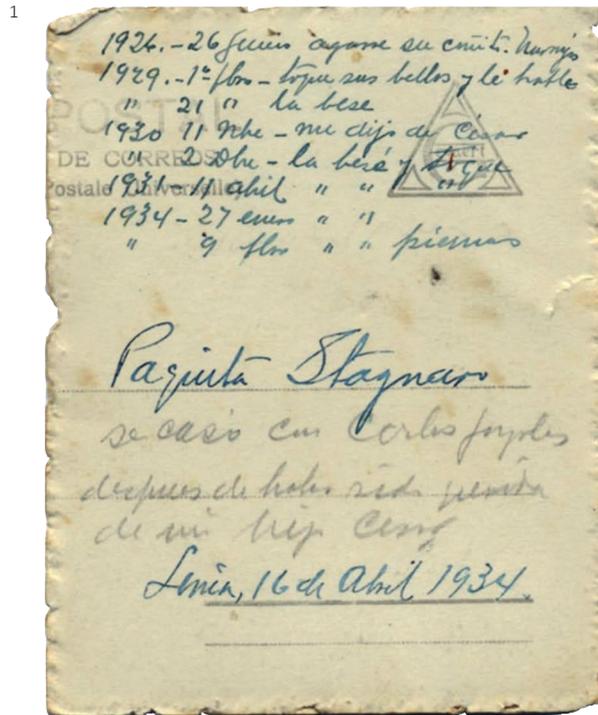
Así fui trabajando con sus placas; sobre todo, me interesaron muchísimo las placas que estaban arruinadas: las que contenían implícitamente el paso del tiempo en sus registros o

las que ya no solamente eran una fotografía, sino que se estaban convirtiendo en una especie de "escultura" porque era como si tuvieran una vida "aparte", y esa vida aparte era "el abandono"; pues, sucede que, estas placas habían sido encontradas en un lugar donde les filtró agua y por eso se malograron. Debido a esto, seguramente, la familia perdió el interés por ellas y terminaron abandonándolas en sus campos; después, estas pasaron a "La cachina" que es un lugar donde uno puede comprar muchas cosas antiguas, por lo que es frecuentada por coleccionistas y personas que venden este tipo de cosas. Entonces, un amigo coleccionista, al conocer mi deseo por unas placas procedentes de los Andes, las encontró allí y me las llevó.

Al ver esas placas, inmediatamente me enamoré de Teodoro Bullón, sin embargo, no tenía mayor información sobre él. A poco de ello decidí hacer la exposición y cuando me entrevistaron en *El Comercio*, pedí al equipo de redacción que, por favor, publicaran la entrevista dándome algún tiempito, porque necesitaba conocer a la familia y precisaba que alguien me cuente quién fue Teodoro Bullón; además, debía saber qué había pasado para no tener problemas en la medida que, estaba trabajando con unas placas de alguien que no conocía.

Fue así que salió la noticia y pronto aparecieron los familiares. La familia estaba sorprendidísima, no tenían idea de que Teodoro Bullón había sido un fotógrafo de gran nivel. Sus descendientes solo sabían que, él había tenido un gran almacén donde vendía desde botones hasta bicicletas.

Teodoro fue un modernista, y era promotor de carreras de ciclismo y competencias de tiro al blanco; también donó el terreno donde se hizo el aeropuerto de Jauja (Junín), entre una infinidad de cosas más que fuimos conociendo de él. Así, un »



1. Fotografía, intervención de archivo e instalación "Un hombre y una mujer".
- 2-3. Fotografía indeleble, el imaginario de Teodoro Bullón.



Fotografía indeleble, el imaginario de Teodoro Bullón.

Fotografía indeleble, el imaginario de Teodoro Bullón.

» Bullón que había sido desconocido, pasó a convertirse en un personaje importante dentro de la historia de la fotografía peruana.

Teodoro Bullón trabajó muchísimas imágenes en exteriores, lo cual era muy difícil en ese momento.

¿Cómo una simple idea hace que todo surja?, como en el “El muro de los fantasmas”.

Otro trabajo que nació de fotografías de archivo y que me interesó mucho,

fue “Vigilar y castigar”; era una mirada a la fotografía penitenciaria que fue la primera fotografía del Perú, lo cual descubrimos en ese momento. Era algo que no se conocía hasta entonces, y vimos que se trataba del uso de la herramienta fotográfica por parte del poder estatal para ejercer control sobre la población, desde el registro, la identificación, el orden y el sometimiento de los reos.

Esta muestra tiene una historia muy curiosa: cuando vi el archivo me impresionaron las imágenes y lo que

decía en ellas porque, en muchas estaba escrita la palabra “asesino”, denotando la pena de los reos que aparecían en esas fotos, mientras que a otros les daban una pena distinta; mas no había un orden natural en su desarrollo. La muestra se llevó a cabo en una sala de exposición y fue muy visitada. Luego, la volví a poner en una muestra colectiva grande hasta que me llamó el curador porque la policía fue a retirar las imágenes.

En ese entonces, nosotros no sabíamos que esas imágenes que obtuve



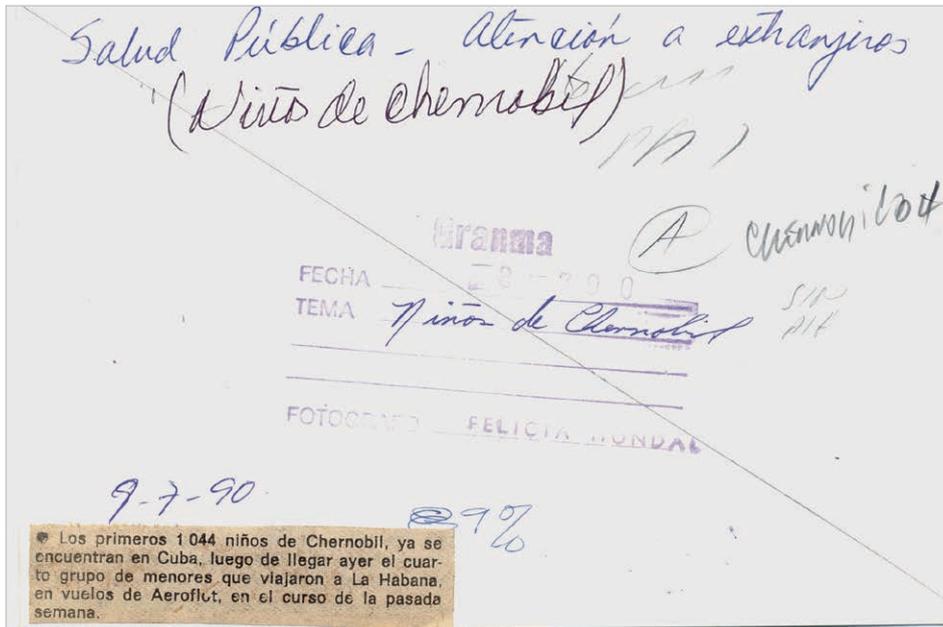
Bullón que había sido desconocido, pasó a convertirse en un personaje importante dentro de la historia de la fotografía peruana.



Proyecto "Todos los nombres". Montaje fotográfico con el archivo de Teodoro Bullón y archivo de Sonia Cunliffe.



Fotografía del archivo del diario *Granma* como parte del proyecto "Documentos extraviados niños de Chernóbil en Cuba".



» a través de un coleccionista —quien hizo un trueque de objetos con otro coleccionista—, en realidad habían sido parte de un robo al Archivo General de la Nación (AGN) hacía unos 50 años. Tuvimos que bajar toda la muestra y ahora las fotografías se encuentran en la fiscalía.

Cambiando de aires, yo siempre tuve ganas de conocer Cuba debido a mi amor por la trova. Así había nacido en mí, una inquietud por conocer este país. Antes del viaje, una amiga me contó que allí estaban los niños de Chernóbil, quienes fueron hasta

Cuba para ser curados tras la explosión del reactor nuclear al norte de Ucrania, en 1986. Esto último me pareció insólito e irreal.

En Cuba salí a pasear por muchos lugares, mas nunca había dejado de pensar en la localidad donde me dijeron que se encontraban esos niños de Chernóbil, que para ese tiempo ya no eran tan niños. Yo no sabía con qué me iba a encontrar allí, pero me acerqué a Tarará (a 20 km de La Habana) que, era el lugar donde me habían dicho que estaban esos niños; entonces, vi pasar a unos

chiquillos que se veían como descendientes de ucranianos o rusos, mas no pude hacer nada, inicialmente, debido a que no tenía las facilidades del caso y porque, además qué hacía yo tomándole fotos a unos niños así porque sí.

No obstante, regresé al Perú con ganas de desarrollar un proyecto sobre ese tema.

En 2015 volví a Cuba con este propósito. Viajé con unos amigos para conocer un poco más del accionar del arte cubano. En una cena conocí

a una periodista que me dijo que podía ayudarme en caso de que, algún día, yo quisiera hacer “algo” en Cuba. Entonces le conté sobre el proyecto de los niños de Chernóbil; a lo que repuso que le parecía muy complicado y difícil. Yo le dije que lo piense, ya que a mí me parecía que sí lo podíamos hacer.

Ella era una gran investigadora con más de 25 años trabajando en la televisión cubana y tenía acceso a mucha información. Pronto empezó con la investigación y yo regresé a Cuba; tuve la suerte de poder acompañarla al diario *Granma* y a otros periódicos, donde pude tener en mis manos, archivos y fotos de momentos importantes, lo cual fue fantástico. Eran imágenes de los niños de Chernóbil llegando a La Habana; bajaban del avión y eran recibidos por Fidel Castro, quien consideraba que esto se trataba de un proyecto humanitario, o un deber de pueblos hermanos, y no de propaganda política.

Las fotos no son mías; tienen en la parte posterior los créditos de las personas que las hicieron y del archivero que se preocupó de darle un sentido a la obra. Cuando las expuse, quise hacer hincapié en poner toda la información que traían. Es ahí donde se notó el trabajo en equipo. Para la instalación hice unas hojas grandes de papel periódico de la época, pero intervenidas por mi persona de la mano de Sofía Durand.

No fue fácil encontrar galerías ni periódicos interesados en dicho proyecto, pues por ese entonces era complicado que la gente comprendiera el tema de trabajar sobre un proyecto comunista o socialista. No encontraba cabida. Pero conversando con un amigo que trabaja en el centro de Lima, le pregunté si tenía una iglesia sin culto; y me dijo que sí. La iglesia estaba dentro de un colegio y decidimos hacer la muestra allí. Para



Documentos extraviados Niños de Chernóbil en Cuba Sonia Cunliffe

Curaduría: Jorge Fernández

*Salud Pública (atención a extranjeros)
(Niños de Chernóbil)*

29 de noviembre de 2016
7:00 pm
Mana Contemporary
318 NW 23rd St,
Miami, FL 33127,
Estados Unidos

7 de enero de 2017
4:30 pm
Galería El reino de este mundo
Biblioteca Nacional de Cuba
Av. Independencia y 20 de Mayo. Plaza
de la Revolución. La Habana, Cuba

Granma
FECHA 12 = 7 9 0
TEMA _____
FOTOGRAFO ORLANDO CARDONA

Pieza gráfica publicada en *Art Nexus* de la muestra "Documentos extraviados: niños de Chernóbil en Cuba".

el evento se convocó a un músico (hijo de una amiga); le dimos un libro sobre el tema de Chernóbil, que incluso acababa de ganar un Nobel; así él compuso la canción que acompañó a la exposición, y a esta se sumaron sonidos de la naturaleza, del mar y de los niños de Chernóbil.

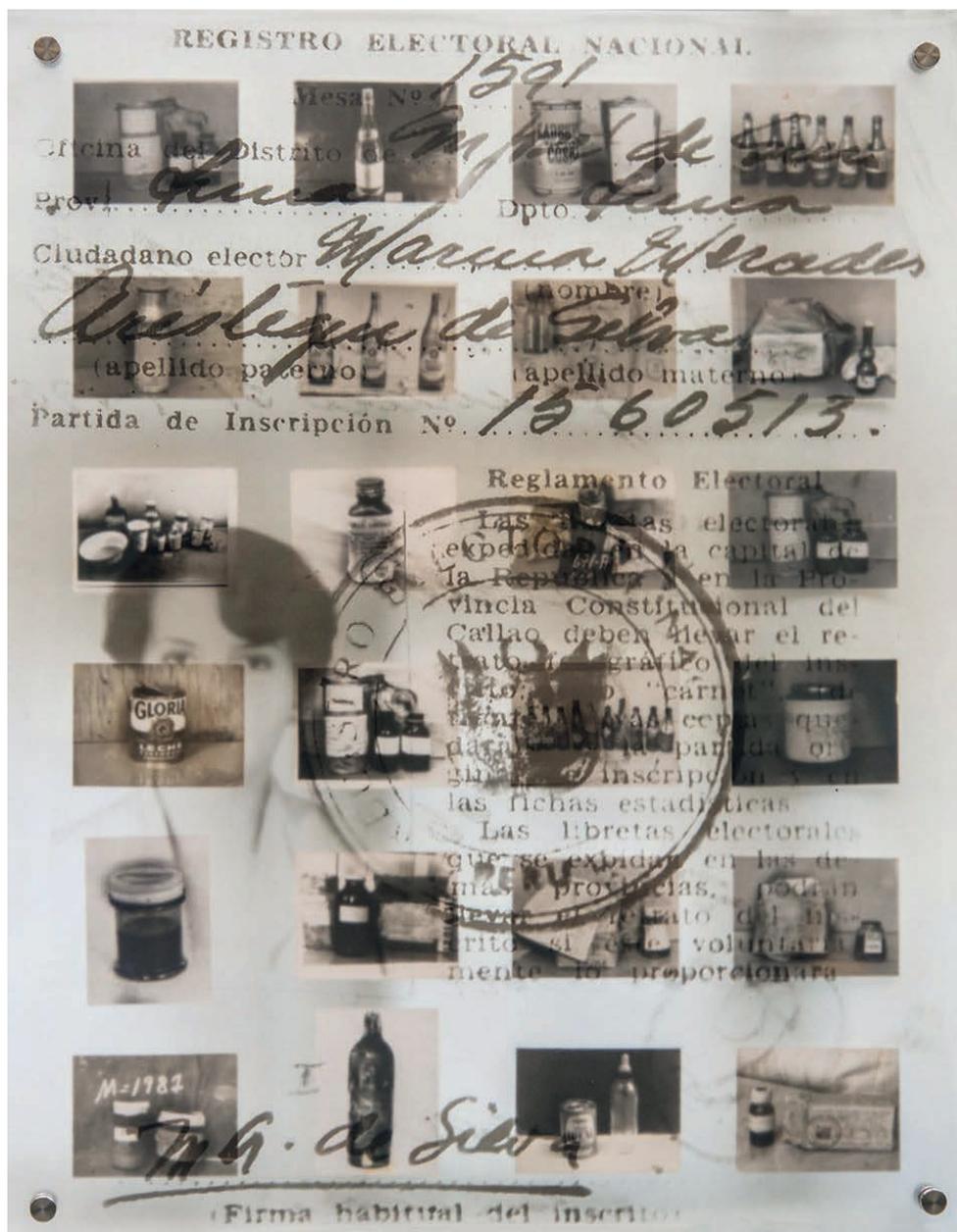
Considero que si una obra mueve algo en ti... es suficiente; pues la obra pasa a ser de quien la asuma como suya. La muestra de Chernóbil se presentó en Lima; después fue a Miami y a Cuba (tras la muerte de Fidel Castro); el mes pasado estuvo en Eslovenia.

Los problemas siempre son los mismos, y la memoria es importante para la reflexión de hoy. Siempre vamos a enfrentar problemas y conflictos en nuestras investigaciones y trabajo; pero si la pasión es lo que nos mueve, nada nos detendrá.

Otra pieza como "Todos los nombres", también salió del archivo de Teodoro Bullón, recreando piezas peruanas como *Ilicllas* y las tablas de Sarhua con fotos mías; además, están los retablos con imágenes de la comunidad. Mi interés era que las fotografías se convirtieran en piezas de arte.



Piezas del proyecto "No digas nada de lo que viste ayer noche".



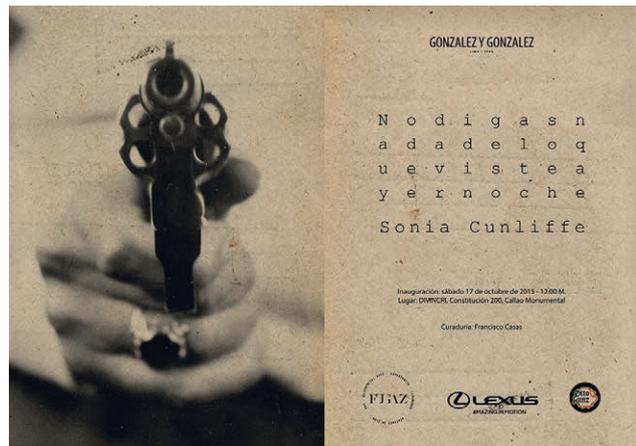
Pieza del proyecto "No digas nada de lo que viste ayer noche".

» “No digas nada de lo que pasó ayer, anoche” fue otra muestra con archivos de los años 50 en el Perú; allí recreé escenas sobre crímenes e hice un video, porque creo que es importante ofrecer material que la gente pueda llevar; incluso, se ofrecieron fonovelas sobre casos criminológicos.

“La encrucijada del hombre nuevo, una utopía vista en el tiempo” es otra muestra donde después de mucha investigación llegué a la conclusión

de que, el hombre nuevo en Cuba había sido la mujer; esto, porque sentí que el hombre a través de sus luchas había cambiado de Gobierno, pero la mujer había adquirido muchos derechos que antes no tenía. Entonces propuse el tema de esta obra y me basé en la campaña de alfabetización en Cuba, donde muchos alfabetizadores tuvieron que viajar cargando lamparines por la falta de luz en muchas de las comunidades. Eran jóvenes y mujeres que tenían hijos pequeños, a

quienes llevaban a esos lugares para convivir con ellos y entender dicho proceso; pues hay que comprender qué es la lucha por un pueblo. Fue muy enriquecedor trabajar con mujeres; usamos archivos de la cineasta cubana Sara Gómez, que mezcló con la voz de una de las alfabetizadoras. El día de la inauguración de la Bienal de La Habana llegaron muchos alfabetizadores de aquella época, ya mayores para entonces, haciendo del momento algo muy emotivo.



"Casos de alarma!", fononovela diseñada por Sophia Durand y escrita por Fernando Ampuero para el proyecto: "No digas nada de lo que viste ayer noche" de Sonia Cunliffe.

Mi última exposición colectiva "La utopía y el mar" trata de las migraciones. En Perú miramos los procesos migratorios que hay hacia el exterior; pero no pensamos, por ejemplo, que hay muchas madres que dejan a sus niños chiquitos en las provincias, con las abuelas, para ir a trabajar a Lima y conseguir dinero para la familia; o las niñas que vienen de Madre de Dios con el sueño de estudiar en la capital o tener un trabajo respetable, pero terminan siendo parte de la trata de blancas. Considero que falta trabajar más los temas de la migración y trata de personas. En "La utopía y el mar", abordé la "Operación Peter Pan", que se dio apenas triunfó la revolución en Cuba; en ese contexto, la Iglesia católica y la CIA decidieron atemorizar a las madres cubanas, diciéndoles que iban a perder la patria potestad sobre sus hijos, por cuanto, lo mejor era enviarlos a ellos solos, niños entre los 13 y 17 años, a la ciudad de Florida (EE.UU.); a donde llegaban con un papelito en el que estaba escrito el

nombre de un sacerdote que los iba a recibir. Algunos niños pasaron a vivir en casas de acogida, otros a orfanatos e instituciones de salud mental. Los padres, al dejarlos partir, pensaban que se iban a reencontrar muy pronto con ellos, lo cual no se dio por las circunstancias políticas entre USA y Cuba, la invasión de Bahía de Cochinos y varios etcéteras más que no permitieron que esto sucediera. Y si bien, algunos de esos niños tuvieron una vida exitosa y se integraron a la comunidad norteamericana, otros sufrieron abusos sexuales y traumas psicológicos en ese país. Esta muestra se hizo en honor a ellos.

La "Operación Peter Pan" consistía en mandar niños a USA con un sueño infantil. En mi investigación encontré un documental que la CIA les mostraba a esos niños al llegar a Florida, en donde les contaban que, si bien podía ser un poco traumático el proceso, iban a vivir muy bien allí; es decir, así se justificaba y se le daba sentido

a semejante traslado. Mezclé este video con la película de animación de "Peter Pan", para contar la paradoja de Peter Pan y sus amigos que sí pueden regresar a casa, pero no los niños de Cuba. En la realización de "Operación Peter Pan, de ausencia en la ausencia", se creó un cine para que se pueda apreciar mejor la puesta. El trabajo con el diseñador fue muy importante en esa actividad.

Por su parte, la pieza "Alegato" está basada en el libro *La historia me absolverá*, cuya tapa me llamó mucho la atención. Este libro en Braille cuenta la historia del alegato que hace Fidel Castro, cuando lo encierran en el cuartel Moncada y decide asumir su propia defensa. En el texto se exponen todas las ideas para crear una sociedad más justa y buena; creo que ahí se funda la utopía cubana. Por ello decidí intervenir este libro; pero no tocando el objeto en sí, sino generando unos videos. La idea fue que delante del libro que

OPERACIÓN PETER PAN DE AUSENCIA EN AUSENCIA

La Operación Peter Pan es una muestra de la memoria colectiva y el patrimonio de la cultura cubana. Fue el resultado de un proyecto de arte participativo y colectivo, que en 1992 promovió la recuperación de la memoria de los niños que fueron separados de sus familias y enviados a los Estados Unidos, los países de América Latina, Europa y otros continentes, de acuerdo con el programa del Comandante Fidel Castro que había establecido el 1960 para la evacuación de los niños cubanos.

Desde su nacimiento en el mundo del arte participativo y colectivo en los Estados Unidos y México, la Operación Peter Pan, estuvo inspirada por el proyecto de arte participativo y colectivo de los artistas cubanos, que en 1992 promovió la recuperación de la memoria de los niños que fueron separados de sus familias y enviados a los Estados Unidos, los países de América Latina, Europa y otros continentes, de acuerdo con el programa del Comandante Fidel Castro que había establecido el 1960 para la evacuación de los niños cubanos.

El proyecto de arte participativo y colectivo de los artistas cubanos, que en 1992 promovió la recuperación de la memoria de los niños que fueron separados de sus familias y enviados a los Estados Unidos, los países de América Latina, Europa y otros continentes, de acuerdo con el programa del Comandante Fidel Castro que había establecido el 1960 para la evacuación de los niños cubanos.

Operación Peter Pan
De ausencia en ausencia
Foto: Inmaculada
2022



"La utopía y el mar", proyecto bipersonal de Sonia Cunliffe con Nelson Ramírez de Arellano.

está en Braille, el espectador sea quien no puede ver y dependa exclusivamente del ciego, o de la persona que está interpretando el lenguaje de señas para entender lo que dice; es decir, "allí tú eras el discapacitado, pero, aun así, escuchando lo que el ciego está contando, no hay forma de que sepas si es la verdad o no lo que, él dice". Esto último me hizo reflexionar sobre las noticias que a veces vemos ¿De dónde vienen las noticias? A veces escuchamos esas noticias y las asumimos por verdaderas, pero cuál es su fuente. Tenemos que analizar todas las fuentes que tengamos a la mano antes de sacar nuestras conclusiones.

PREGUNTAS

Pregunta: *¿Qué opinión tiene sobre la conservación y restauración de las piezas de arte?*

Respuesta: *es importante conservar la memoria que tenemos, siempre y*



Pieza Operación Peter Pan, de ausencia en ausencia, curada; por Jorge Villacorta para el proyecto "La utopía y el mar". Poster diseñado por Camile Jackson

» cuando esa memoria no se convierta en algo inaccesible para las personas porque, ¿qué pasaría si todo lo tendríamos que entender a través de libros u otras imágenes?, cuando, teniendo el material en físico lo podemos mostrar. Todo puede tener un límite. Hay ciertas licencias que los artistas e historiadores nos podemos dar para compartir con el público, a nivel creativo.

Pregunta: ¿Cuán difícil considera usted que fue para los niños de Chernóbil dejar su país?

Respuesta: los niños de Chernóbil tuvieron un terrible desarraigo; debieron dejar sus vidas, nadie los quería recibir. Fue muy importante el gesto humanitario, pero también me puse a pensar en estos niños que llegaban a un país con otro idioma, con otra cultura y con otro clima. ¿Cómo se podían sentir en ese momento? En el caso de Peter Pan fue igual, si bien los niños estaban siendo trasladados voluntariamente por sus padres, ¿cómo se puede sentir un niño de 3, 4, 5 o 6 años, al llegar a un país con otro idioma, con gente que no conocía y extrañando constantemente el apego familiar?, porque creo que lo más importante en los primeros años de vida de un niño, es el amor de sus padres, el amor de su casa o el amor de su familia; considerando que el arraigo que puedas tener, es lo que formará tu personalidad a futuro.

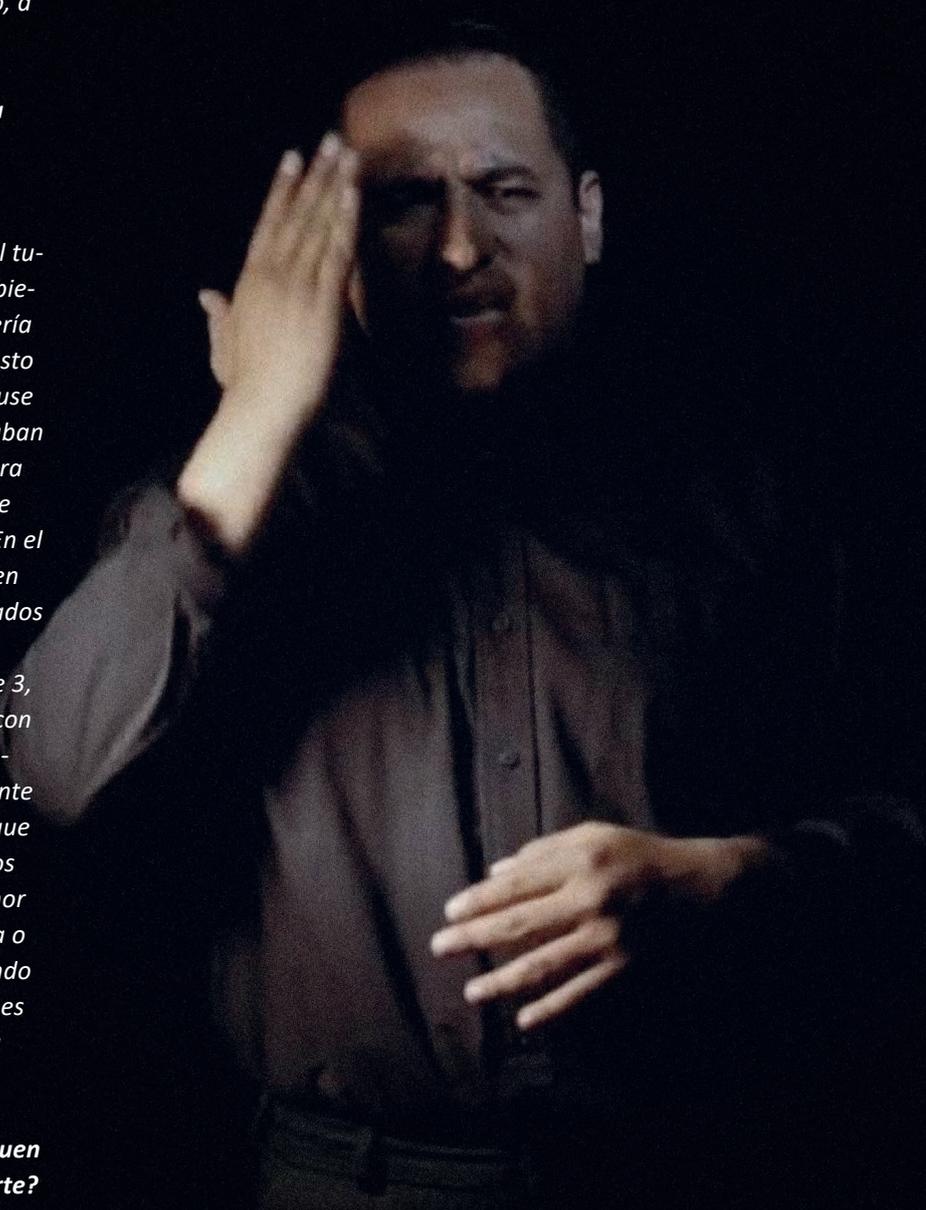
Pregunta: ¿El desarraigo es un buen tema para ser abordado en el arte?

Respuesta: un gran referente en el arte latinoamericano es Ana Mendieta, que es producto de esta experiencia y del desarraigo que mostró en su producción artística. Pienso que sería genial mencionarla en esta exposición, pues suma al contexto. Ella siempre trataba de marcar sus raíces. En Perú tuvo lugar la catástrofe de Yungay (Ancash, 1970). Yo

tengo un amigo que es de esa ciudad, él me contó que los primeros en llegar a Yungay fueron precisamente los cubanos. El trabajo de Mendieta me impresionó y es algo que me marcó muchísimo. En Cuba vi una foto de Fidel donando sangre para los damnificados del terremoto de Yungay, en Perú.

Pregunta: ¿Qué otros países acogieron a los niños en aquel tiempo?

Respuesta: una señora comentó sobre la acogida que tuvieron los niños de Chernóbil en toda Europa; dijo que ella había participado en esos campamentos que se habían desarrollado en España. En España





Intervención de archivo, vídeo e instalación "Alegato" de Sonia Cunliffe.

también hubo campamentos para rescatar a los niños de Chernóbil. En cuba construyeron una ciudad completa para esos niños. Pudimos hacer face time con los niños, ya grandes, de Ucrania. Mientras íbamos desarrollando la exposición, los doctores, los traductores y todos los que tenían aún contacto con ellos,

ahora adultos, les mostraban sus fotos y ellos decían: "Ay, ese era yo, yo dormía en esa cama, o yo usaba esa ropa"; y poco a poco me fueron escribiendo para pedirme sus fotos, porque no tenían ningún recuerdo de esa época ni de su infancia en sí, pues habían perdido toda su memoria. Fue precioso mandarles, de

a pocos, sus propias imágenes, su propia memoria, lo cual para mí fue súper importante, ya que era como devolverles la memoria. Inclusive, las fotos tenían toda la información del archivero, marcadas en la parte de atrás 



**PO
NEN
CIA
07**

Investigación

INVESTIGACIÓN Y CURADURÍA EN LA II BIENAL DE LIMA: UNA PERSPECTIVA PERSONAL

JORGE VILLACORTA CHÁVEZ

vistacorta@yahoo.es



JORGE VILLACORTA CHÁVEZ
PERÚ

Crítico de arte y curador independiente; estudió Genética en la Universidad de York (Gran Bretaña) y se especializó en la Universidad de Lausana (Suiza). Escribió crítica de arte para *Oiga* (1989-1993), *Página Libre* (1990), el suplemento "Artes y Letras" de *El Mundo* (1994-1995) y el *Vela verde* (2013). Fue co-curador y curador de importantes exposiciones retrospectivas y antológicas de artistas visuales peruanos. Actualmente, es presidente de ATA.

←
Fotografía de *La joven sosteniendo el trozo de vidrio* de Roberto Fantozzi.



Lo que vine a presentarles es una perspectiva personal con respecto a la curaduría. Me presento ante ustedes como curador, partiendo desde una confesión: yo quise ser crítico de arte. En casa, por influencia de mis padres, yo leía crítica de arte, ya sea de libros, de música, de conciertos y de danza o exposiciones. Así la idea de escribir textos para acercar al público a las artes, fue algo que a mí me entusiasmó. No elegí historia del arte, justamente, porque creo más en el contacto con las artes a través de un artículo de prensa, ya sea en un diario o semanario; eso me atraía mucho más. Esto en una época se llamó "alta cultura". Fuera del Perú, seguí yendo constantemente a exposiciones y tuve la suerte de conocer, gracias a mis padres, lo que era el trabajo de organizar y llevar a cabo una exposición en Lima.

En mi caso, a los 14 años, mis papás me llevaron a ver una exposición que fue una retrospectiva de Carlos Quispez Asín en la galería del Banco Continental, en la calle Tarata, en Miraflores. Esa galería estaba dirigida en ese entonces por el director Alfonso Castrillón Vizcarra, a quien desde ese momento, sin siquiera haberlo hablado, tomé como mi maestro. Fue

la primera vez en mi vida que vi la retrospectiva de un artista. Mi madre que era admiradora de Francisco Laso (el pintor republicano), me llevó a ver una exposición de Francisco Stastny en el Museo de Arte de Lima (MALI), en 1969; pero de esa exposición solo tengo "flashazos" en la memoria.

La exposición de Alfonso Castrillón, sobre Carlos Quispez Asín, fue para mí muy importante porque me hizo entender cómo se puede ver en un solo lugar, a través de una museografía adecuada y textos, la trayectoria integral de un artista.

Alfonso Castrillón me regaló, siendo entonces yo un adolescente, una de las más grandes exposiciones de mi vida, esto, precisamente, en la galería del Banco Continental; se trataba de una panorámica de lo que era la caricatura en el Perú desde el siglo XIX hasta mediados del siglo XX. Fue una experiencia extraordinaria para mi aprendizaje, porque que a Castrillón le interesaba absolutamente todo; es decir, la caricatura como arte terminaba siendo fascinante. Esas carátulas que vi, con caricaturas de Málaga y Alcántara La Torre fueron absolutamente maravillosas para aquel adolescente que era "yo".

En ese entender, debo subrayar que la investigación es constante cuando un determinado tema nos interesa; es decir, no nos liberamos de esa investigación por más que uno quiera, ya que este seguirá llamando nuestra atención. Cuando uno cree haber terminado con el tema completamente, de pronto “salta” y se vuelve a instalar otra vez en un primer plano dentro de nuestras vidas. Es una sensación que limita con la obsesividad y que va de la mano con una curiosidad que puede ser considerada un poco insana; en todo caso, tiene que ver con la pasión. Entonces, ¿por qué elegí hablar de una bienal de foto? Porque en esa bienal había una serie de temas que son, para mí, ejemplos del arco de la experiencia que viví. Cuando regresé al Perú no tenía ningún contacto con el mundo cultural; mas gracias a un amigo artista —porque es lo que siempre he tenido en la vida, contacto directo con los artistas en muchos aspectos, puedo decirlo con sinceridad—, retomé contacto con el mundo cultural.

En esa época había en Lima 14 críticos en distintos periódicos, semanarios y revistas; lo cual era un número alto, considerando que hoy solo escribe uno que es crítico de la revista *Caretas*. La crítica de arte ha desaparecido de las páginas que se publican. En un momento dado, a finales de los 80, me comenzaron a pedir opiniones sobre exposiciones artísticas y, casi sin querer, comencé, precisamente, con la curaduría.

Un curador, o una curadora, investiga todo el tiempo. Recogemos documentos de todas partes, y los tenemos guardados para cuando “salta la liebre”. Entonces, uno comienza a hilar en su imaginación, una historia posible o una narrativa que vincula cosas que antes no estaban relacionadas. Así, regresé a dar opiniones sobre los montajes.

En 1995 se reestructuró el Museo de Arte de Lima. Yo pasé a apoyar a la

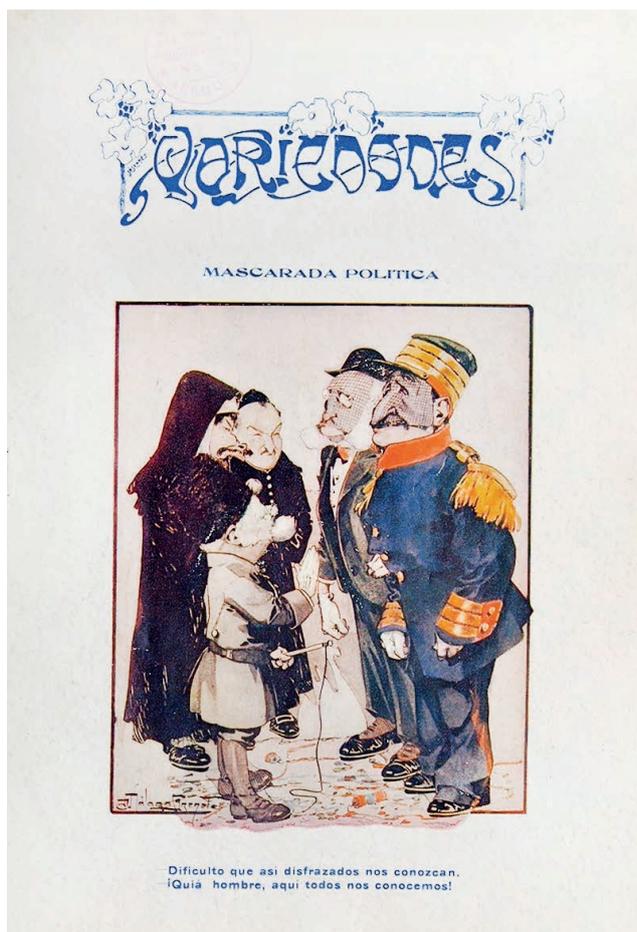
nueva gestión donde estaban Gonzalo Graña como administrador, Pedro Pablo Alayza como director y Natalia Majluf como curadora. Contribuí en dos muestras que fueron las primeras retrospectivas que hizo MALI, y que me dieron relieve como curador; una era la exposición retrospectiva de Carlos Revilla que falleció hace casi un año; y la otra, una retrospectiva de Ramiro Llona.

Luego de estas exposiciones tuve la suerte de tratar con una materia importante para mí, y que cultivé con más actividad cuando estaba fuera del Perú. Deseo enfatizar que fue en ese terreno —fuera de nuestro país— donde entendí cómo eran las exposiciones. A mí me tocó, por suerte, vivir un periodo en que un cu-

rador sueco, Pontus Hultén, hizo tres exposiciones relacionando París con tres grandes ciudades (París-Berlín, París-Moscú y París-Nueva York), que fueron focos mundiales, y una cuarta explorando la relación París-París (sobre la relación entre la ciudad como espacio de tensiones políticas y culturales, con el imaginario creado de sí misma en el tiempo). Es como si aquí alguien o, mejor dicho, un equipo hiciera una exposición que vinculara a Cusco con Buenos Aires, a Cusco con Lima o a Cusco con La Paz, para terminar observando la relación de Cusco consigo mismo: “Cusco con Cusco” en un determinado espacio de tiempo. Lo que se presentaba era la “cultura viva”; es decir, a través del tiempo, con documentos, publicaciones, fotografías y películas. Lo que



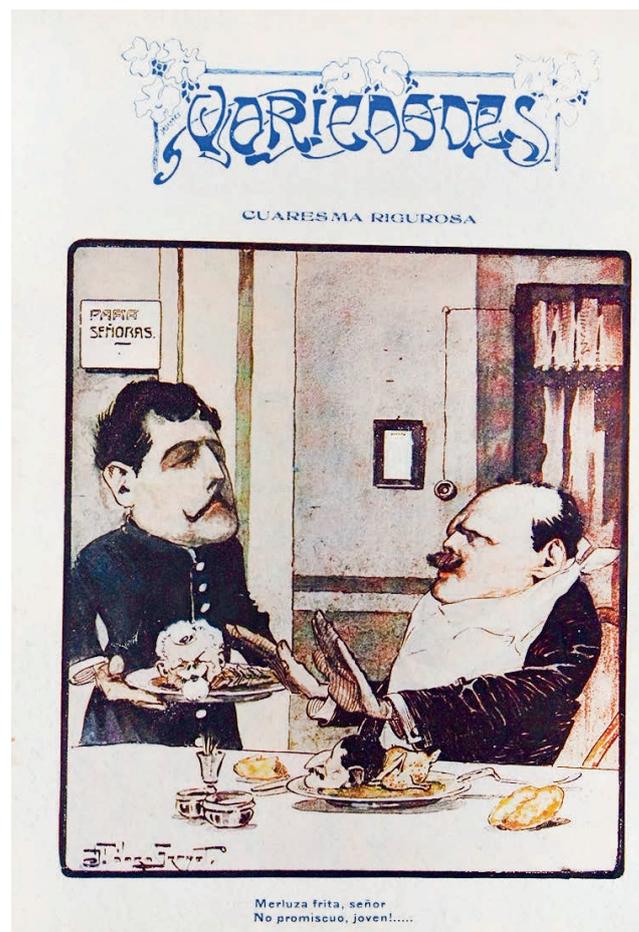
La ilustración peruana del 5 de oct 1910.



02 No 1 B

veía eran dos ciudades que se habían relacionado en momentos cruciales, y que la modernidad no había sido solo producto de París “la ciudad de la luz”. A finales de siglo XIX, París era la capital de la cultura en Europa y pasó que, de pronto, todo se abrió y surgió esa posibilidad de que la cultura se teja desde distintos actores, o desde diferentes contextos de un mismo continente.

A mí, esta idea de la curaduría como “compleja e inacabable”, pero a la que hay que darle un fin —porque el espacio físico donde uno presenta las exposiciones tiene limitaciones físicas—, me pareció una experiencia alucinante e inolvidable, representando (para mí) una lección clarísima de que, prácticamente, todo objeto



03 No 2 B

puede ser un elemento de interés cultural. Para un curador o curadora, este es un aprendizaje indispensable que le lleva a entender, de manera cabal, que todo lo que se consigue y se realiza en el contexto de una sociedad, puede tener un sentido histórico y debe ser apreciado como tal.

La exposición que vino después de las dos retrospectivas en el MALI, era “Documentos: tres décadas de la fotografía en el Perú 1960-1990” (una co-curaduría con Natalia Magluf). Fue un evento que, de alguna manera, marcó una época porque se elaboró un catálogo donde hay un ensayo que estudia someramente, pero a profundidad, el trabajo de los fotógrafos. Esta fue una exposición fotográfica significativa que dejó huella en 1997.

La curaduría de la que ahora voy a hablar es de diecisiete años después: la Bienal de Fotografía de Lima de 2014, que fue la segunda versión de la Bienal de Fotografía de Lima, evento coorganizado por el Centro de la Imagen y la Municipalidad Metropolitana de Lima.

La primera versión fue curada por Gustavo Buntinx y un equipo, en el 2012. Era una bienal por “todo lo alto”; creo que, ello se debió también al inicio del gobierno edil de Susana Villarán que coincidió con esta actividad. En 2014, las cosas cambiaron cuando tuvo lugar la Bienal de Fotografía de Lima, en su segunda versión, siendo un evento más acotado donde los tres curadores: Carlo Trivelli, Andrés Garay



↑
Guillermo Montesinos Pastor. Sin título.
De la serie de vistas del volcán El Misti.
1916-1923
Archivo de la Familia Montesinos Belón.

→
Guillermo Montesinos Pastor.
Contraluz (desde mirador de la casa de
la calle San Juan de Dios).
1916-1923.
Archivo de la Familia Montesinos Belón.

- » Albújar y mi persona, coincidimos en varias cosas. No obstante, como yo fui cabeza de equipo, pensé que era la ocasión de hacer uso del “poder” que tenía, para lograr que se realicen las exposiciones que yo quería que se hicieran.

Los curadores y curadoras tenemos referencias específicas, pero muchas veces trabajamos por encargo y nos podemos interesar en los temas que se proponen; sin embargo, esos otros temas no necesariamente son parte de la investigación de nuestras vidas.

El contacto con Carlos Aramburú Tudela del Instituto de Arte Fotográfico, entre 1991 y 1995, fue muy importante para mí, porque él tenía un alto interés por la fotografía histórica, tanto como por la fotografía contemporánea.

Ahora, su perspectiva de la fotografía contemporánea no iba por el lado del estudio o de la investigación; le encantaba realizar exposiciones con temas diversos; por ejemplo, un día, su tema a elegir podía ser el erotismo y otro día podía ser el deporte; entonces, de pronto, convocaba a 100 fotógrafos limeños activos, y todos traían sus fotografías y se hacía una exposición en algún local conocido.

Y con respecto a lo histórico, todo el mundo sabía que, él tenía un interés alto por el lado de la fotografía histórica; le traían placas, álbumes, imágenes sueltas y él los compraba porque,

en los años 90, la fotografía no valía nada. Sí, la fotografía antigua no valía nada, al igual que la contemporánea (de entonces), porque no había un reconocimiento de la fotografía como una disciplina artística en Lima. Incluso, los fotógrafos más connotados en los 90 tenían dificultades para vender sus obras, ya que no había un mercado para la fotografía. Recién en 1997, a partir de la exposición “Documentos, tres décadas de la fotografía en el Perú” en el Museo de Arte de Lima, se comenzó a crear la colección de fotografías MALI, y solo desde entonces, comenzó a generarse un reconocimiento muy relevante por la fotografía y sus precios comenzaron a incrementarse.

Por otro lado, la desaparición de la crítica tiene que ver con el reciente resurgimiento del mercado del arte. Muchas veces, este mercado funciona solo, sin necesidad del apoyo crí-



tico. Los coleccionistas compran por puro gusto; son muy pocos los que se interesan por saber cuál es el origen histórico de algo, o de dónde viene el trabajo de un fotógrafo; además como tampoco hay muchas publicaciones sobre la historia de la fotografía, entonces hay un vacío.

La 'Segunda Bienal de Fotografía de Lima' pretendió, entre otras cosas, reconocer cómo la fotografía había

pasado a ser una disciplina considerada artística, y cómo había surgido un coleccionismo al respecto. Hubiera sido muy interesante ver qué pasaba si es que las bienales de fotografía hubieran seguido su curso; pero no hubo bienal de foto en el 2016, y así continuó en adelante.

Tal vez ustedes vieron una exposición en Lima, que se llamó "Del daguerrotipo al selfie" en 2016; fue un

ejercicio que curamos Carlo Triveli y yo, evento que tuvimos que hacer porque existía un compromiso con el ICPNA. Carlos era el curador de la 'Tercera Bienal de Fotografía de Lima' y estábamos comprometidos hasta el cuello en desarrollar esa exposición; de manera que tuvimos que honrar lo que prometimos, y ese fue el origen de la exposición "Del daguerrotipo al selfie", que exploraba el retrato en la fotografía desde el siglo XIX hasta el presente, en el Perú.

De las exposiciones que realizamos en la Segunda Bienal de Fotografía de Lima, hubo cinco que fueron absolutamente indispensables para mí; la primera estaba dedicada a Manuel Moral, fotógrafo de origen portugués que llegó al Perú en 1883 y que se convirtió en el editor de grandes revistas ilustradas del Perú. Luego está la exposición de

Los curadores y curadoras tenemos referencias específicas, pero muchas veces trabajamos por encargo y nos podemos interesar en los temas que se proponen.



Gladys Alvarado, dedicada a la Lima del Metro, entendida como “tren eléctrico”, que era una historia muy larga en nuestro contexto político. La tercera exposición estaba dedicada a Guillermo Montesinos Pastor, que no sé si ustedes saben, pero fue abuelo de Vladimiro Montesinos. La cuarta exposición es de Luz María Bedoya, fotógrafa contemporánea que yo admiro mucho, y de quien quería que

se hiciera una exposición. Y la última, crucial para mí, fue la exposición de Nicolás Torres, un fotógrafo de trabajo ambulatorio, de San Juan de Lurigancho: fotógrafo vernacular por completo y padre de un gran artista del grabado en el Perú, que tal vez ustedes conocen: Luis Torres Villar.

Para mí, sin esas cinco exhibiciones, la ‘Segunda Bienal de Fotografía

de Lima’ no hubiera funcionado. Entonces, quiero pedir perdón, públicamente, a todos los artistas que estuvieron en dicha bienal, ya que habiendo pasado diez años de aquello, me puedo sincerar con ellos, y les puedo decir concretamente quiénes fueron las cinco figuras.

De este evento, le estoy dejando el catálogo digitalizado al magister Mario

Curasi. La Segunda Bienal, a diferencia de la primera, no tuvo acta de coloquio ni catálogo. Ante esa oportunidad perdida, los tres curadores, Garay, Triveli y yo, insistimos muchísimo para que hubiera un catálogo: documento que es muy útil hasta el día de hoy.

En ese entender, presento las cinco exposiciones:

La primera estuvo dedicada a Manuel Moral, editor de la revista *Varietades* desde 1908, esta fue una revista ilustrada muy famosa que tuvo una vida larga (de 1908 a 1930); prácticamente fue la revista donde se publicaba la gran mayoría de caricaturas que yo vi en la exposición de Alfonso Castrillón. Las carátulas eran especialmente a color y allí aparecían las caricaturas. Manuel Moral fue un fotógrafo formado en Perú, que a su llegada en 1883 y tras emprender el oficio de fotógrafo, creó una empresa itinerante en nuestro país. Él se trazó un recorrido, tanto al sur (hasta Arequipa) como al norte (Piura), incluso estuvo en la Amazonía (Moyobamba y en Iquitos), lo cual es bastante cierto, ya que cuando regresó a Lima, eventualmente, en 1903, se reinventó como editor, siendo uno de sus asociados, su compadre Elías Del Águila, que es un fotógrafo de San Martín.

La Familia Miró Quesada (fundadores de *El Comercio*) fue retratada por Manuel Moral alrededor de 1900. Por su parte, la familia de Moral, representada principalmente por su nieta, María Ofelia Cerro, crea y maneja *La industria* de Chiclayo y de Trujillo, de manera que el periodismo corre por las venas de la familia. Dentro de la información que se tenía sobre Moral, está un artículo publicado por *La Industria*, documento que da cuenta de sus recorridos.

La exposición que hicimos, fue posible gracias a todo el acopio del material de Manuel Moral que había



Autorretrato de Manuel Moral y Vega. Ca. 1898. Colección Marilú Cerpa.

←
Retrato de la familia Miró Quesada de Manuel Moral y Vega. Ca. 1906. Colección Marilú Cerpa.

hecho otra nieta de este fotógrafo; se trata de la señora Marilú Cerpa que es una gran coleccionista de fotografías; ella vive en Lima. Fue gracias a Marilú Cerpa que tuvimos acceso a ese material que se constituye en un importante archivo familiar. Por ejemplo, dentro de las publicaciones de Moral, originalmente, este aparecía como fotógrafo de la revista *Actualidades* en 1895.

La Crónica es el último logro de Manuel Moral como editor; este era un periódico de gran formato, más o menos de 70 x 50 cm, cuya primera plana era evidentemente fotográfica. Moral fundó *La Crónica* en 1912, antes de morir en 1913 cuando aún no había cumplido los 50 años.

La importancia que Moral le dio a sus fotografías ilustradas es "brutal",



por el tamaño de las fotos como es el caso de las imágenes del incendio de Mollendo.

El curso de la fotografía en los medios ilustrados, siempre generó una fascinación en mí, precisamente, porque soy de una generación donde las revistas ilustradas eran cruciales. Por ejemplo, en lo que se refiere al ámbito peruano, crecí mirando *Caretas*; por eso me es muy cercano ver imágenes publicadas en las páginas impresas con los textos en la misma carilla. Debido a esto me obsesioné con Moral, que como dije, fue un fotógrafo que se convirtió en editor. Además tiene una foto coloreada de Jorge Chávez.

Para Andrés Garay y mi persona, que llevábamos estudiando la fotografía arequipeña por más de doce años, Moral fue una figura conocida, pues en nuestra loca persecución de información descubrimos que Maximiliano Vargas, maestro de Martín Chambi, había recorrido los hogares de las famosas familias arequipeñas (que

todavía existen), a las cuales les pedimos que nos presten sus álbumes familiares donde hay un sin número de fotografías de Manuel Moral, pese a que este había estado solo un año en Arequipa dentro de su itinerancia por el Perú en 1898.

En la exposición de Caricatura del Perú a mediados de los años 70, no sabía que estas eran de un solo hombre, Manuel Moral, quien creó *Prisma*, *Varietades*, *Ilustración peruana* y el diario *La Crónica*. Yo no entendía del todo, el rol de la fotografía dentro de los medios masivos de comunicación. Manuel Moral fue un pionero de la fotografía en los medios masivos de comunicación de las Américas, incluido, Estados Unidos.

La siguiente exposición importante fue “La Lima del Metro” de Gladys Alvarado; con fotografías capturadas desde el vagón del Metro de Lima, que era un lugar inédito en ese momento. A nadie se le había ocurrido hacer fotografías desde allí, por entonces. Eran

fotos de absoluta novedad para el público limeño, pues, además, eran digitales. Muestran a Lima desde lo alto, permitiendo una nueva concepción de calles, casas, super mercados, mercados, chatarrerías, etc.

“El casco urbano” mostraba el tramo 2. Era indispensable que el público limeño pueda ver la ciudad desde una perspectiva distinta donde la fotografía a color revelaba a una Lima muy cambiada.

Gladis Alvarado ya tenía años trabajando en fotografía para entonces. En 2019 hizo una expedición a El Frontón, donde fotografió las ruinas de lo que quedaba de este centro penitenciario. Su exposición nos acercaba a unas “ruinas contemporáneas”, constituyéndose en un diálogo entre curador y artista. Todas las exposiciones que hice con ella, tres o cuatro, siempre fueron sobre temas contemporáneos. Estaba fascinado con la idea de que alguien tuviera esa fijación por la obsolescencia de las cosas, por el aspecto de los restos



↑
 El Agustino-río Rímac Evitamiento
 hacia la Panamericana Sur. Presvitero
 Maestro-Caja de Agua. 22/11/2013.
 4:42 pm. Gladys Alvarado

↖
 Casco urbano "La parada".
 Gamarra-Grau. 17/03/2014.
 5:02 p.m. Gladys Alvarado

de este tipo de construcciones, o por lo irrecuperable, cuando, de pronto, saltó como proyecto lo de la Línea del Metro de Lima. A mí me pareció que estaba faltando justo eso: aquello del pasado a un presente que se anunciaba augurando el futuro que se venía. Imagínense una Lima actual sin la Línea del Metro; eso es impensable.

Las revistas de Manuel Moral publicaban a fotógrafos de todas partes. Chambi publicó en la *Crónica* luego que Moral muriera, pero también publicó en *Varietades*. Lo que ocurría con el Perú era observado por Moral como editor, y esto era materia de discusión en la esfera pública limeña porque había una noción de progreso, así como la noción de grandes carencias;

también existía una noción de los recursos naturales y de aquellos recursos humanos que iban a hacer posible que el país avance. Estamos hablando de los 15 primeros años del siglo XX en el Perú. Pero en el caso de Gladys Alvarado, estamos hablando de algo que está ocurriendo dentro de los primeros 15 años del siglo XXI en nuestro país, pero centrado en la capital. Su punto de vista definía la nueva visión posible de una ciudad de más de 400 años.

La siguiente exposición es la de Guillermo Montesinos Pastor o "GMP", que es como siempre nos hemos referido a él; este es nuestro último capítulo en el estudio de la fotografía arequipeña. Era un fotógrafo aficionado, un caballero de posición holgada que tenía dos casas: una en la ciudad de Arequipa y otra en Tingo que, es un balneario como a 6 km de esa ciudad: lo importante de aquel lugar era el mirador, porque desde allí, él fotografiaba; subía con el chelo a ese mirador para observar el cielo, tocar y fotografiar nubes.

La figura del aficionado que fotografía el cielo, entre 1916 y 1923, era una situación muy especial. porque el gran padre de la fotografía moderna, Alfred Stieglitz, también comenzó a fotografiar el cielo en los años 20 y, obviamente, sus intenciones eran distintas; pero hay un descubrimiento muy interesante, en ambos casos, y es que uno puede producir imágenes que se acercan a lo abstracto. El líder de los surrealistas, Andrés Breton, les tenía prohibido a los surrealistas, escuchar música, porque esta no tenía forma para él; pues, desde el punto de vista de Breton, lo que no tenía forma resultaba inasible. La música es un tema de tiempo y uno está pendiente de los acordes y del ritmo; no obstante, cuando la pieza se acaba, materialmente "no queda nada delante de ustedes". En ese sentido, la música se vuelve inasible, y a Bretón, aparentemente, eso le desesperaba. Pero para Montesinos, los cielos representaban un correlato visual de la música porque, esencialmente, lo que hacía este hombre, era tocar el chelo y fotografiar el cielo. No hacía otra cosa »



Fotografía representativa de Nicolás Torres.



Fotografía titulada *Matrimonio al atardecer* de Nicolás Torres.

Nicolás decidió que quería ser fotógrafo, porque en temas económicos le resultaba más ventajoso laborar como tal.

» más y, claro, obviamente, vivía de sus rentas. Fue una figura muy significativa en la vida cívica de Arequipa, siendo allí muy reconocido en su tiempo.

Una de las cosas más interesantes que descubrimos en la casa de Montesinos, es que había organizado una exposición de sus 80 fotografías favoritas en nueve paneles.

Por su lado Vladimiro Montesinos puede ser considerado como un creador visual y creador de video arte, porque los videos que hacía de todos los personajes políticos (en su momento coyuntural) que recibía en el Pentagónito, están muy bien centrados; lograba un encuadre único de las entrevistas que hacía; él mismo orquesta la situa-

ción, por lo que sus videos, alguna vez, deberán ser estudiados por un autor de video arte.

Luz María Bedoya es una fotógrafa de quien he sido muy “cercano” a lo largo del tiempo. Ella expuso por primera vez en 1991, una época en que ya había salas de exposición en el centro de Lima. Luz María expuso en la sala de la Alianza Francesa. Es una artista que en la actualidad tiene alrededor de 50 años.

Cuando se creó el instituto Gaudí para la enseñanza de la fotografía y el diseño textil, en Miraflores, Luz María formó parte del plantel fotográfico y es una de la relación de fotógrafos que quedó fuera de la exposición “Documentos; tres décadas de la fotografía en el Perú,

1960-1990". Ella se hizo reconocida en la escena limeña a partir de 1997, durante la 'Primera Bial Latinoamericana de Lima', donde presentó una serie de fotografías que llamó "Punto ciego" y que implicaron un recorrido total por la Panamericana, desde la frontera norte con Ecuador hasta la frontera sur con Chile. Las imágenes van acompañadas de un kilómetro que va representado por las letras "Km" y el número del caso; pero al momento de presentar la exposición, la numeración de los kilómetros no determinaba la ubicación en una línea que sería de la instalación fotográfica, porque presentó "Punto ciego" como una instalación de 60 imágenes; entonces, los kilómetros estaban en desorden constituyendo una fascinante manera de hablar del desierto de la costa del Perú. Esta puesta representa el inicio de una nueva etapa de la fotografía en nuestro país, ya que propone costos conceptuales. Las fotos se convierten en presencias didácticas que hablan de la ausencia. En las fotografías de "Punto ciego", también había retratos de personas que Luz María tomaba fuera de la carretera; sin embargo, lo que uno veía y llamaba la atención era la ausencia de los poblados, por lo que el público se preguntaba constantemente, ¿dónde viven las personas que están de pronto en las fotografías? Ella tuvo una residencia en París y es allí donde entendió la fotografía de otra manera.

Asimismo, hizo una instalación denominada "Viaje a las Islas Hormiga" donde sobre una tela traslúcida, que cuelga en el espacio, proyecta una imagen de la punta de una lancha que avanza en el mar y que conduce a ninguna parte. Una de sus particularidades es deshacer las expectativas de lo que el público pueda tener, para obligarles a ver algo que nunca se hubieran imaginado que están viendo.

"Línea de Nazca" es otra puesta donde, desde la carretera, se ven las líneas de Nazca de manera horizontal, específicamente, desde la ventana

del auto; mas lo único que se ve es el territorio, pero el lugar donde ella está filmando son las líneas de Nazca, por eso la obra se llama "Líneas de Nazca".

Son videos en los que uno puede pensar que no pasa nada, pero en realidad pasa mucho más de lo que se podría esperar que pasara, cuando el público comienza a ver realmente la muestra. Es una visión que está muy ligada al lenguaje donde hay una relación fascinante entre las posibilidades del lenguaje hablado y el lenguaje visual, y que tuvo a Miguel López como curador.

Nicolás Torres es un artista joven que, entre 1982 y 1983 trabajó en una ladrillera. Allí un día apareció un fotógrafo para retratarlos a él y a sus compañeros (en la ladrillera); luego, quien tomó las fotos regresó y les cobró por ellas. Entonces, Nicolás decidió que quería ser fotógrafo, porque en temas económicos le resultaba más ventajoso laborar como tal, que como obrero en la ladrillera; pronto comenzó con una cámara vieja y así paso a ser un fotógrafo ambulante. De esta manera, aquel joven se convirtió en un emprendedor de la fotografía independiente, y se dedicó a fotografiar en las zonas de San Juan de Lurigancho, Ate y Zárate.

Alfredo Villar se enfocó en la cultura "chicha" y presentó "A mí qué chicha" en el CCE de Lima, donde también se presentó Nicolás Torres junto al colectivo "Lima Foto Libre". Nicolás fotografió ladrilleras, bandas, matrimonios, cumpleaños, grandes conciertos en Zárate y a reconocidas estrellas como Susy Díaz, entre otras cantantes y bailarinas que se presentaban en los conciertos "chicha". Había publicaciones en donde sus fotografías se convertían en imágenes de la página impresa. Fotografió la vida de los pobladores de Lima norte y este, pues era alguien que comprendía cuáles eran las características de la gente de esas zonas, los aspectos de



Quinceañeras fotografía de Nicolás Torres.

sus vidas cotidianas que marcaban las ocasiones especiales y, sobre todo, entendió lo que representan los gustos estéticos de sus gentes; algo realmente insólito. En toda su trayectoria realizó 20 000 negativos, que tuvieron que ser ocultados durante los 80 y principios de los 90, en la medida que existía la posibilidad de que apreciaran imágenes de personajes activamente relacionados a Sendero Luminoso y a él, debido al simple hecho de fotografiarlos por ser personas que vivían en esos sectores, lo cual indudablemente le hubiera generado problemas con la ley.

Para la exposición "El pueblo es una nostalgia que un día vencerá" se positaron 8000 negativos, de los cuales se escogieron como 350.

Alfredo Villar fue el curador de esta exposición; él escribió el prólogo de un libro que se publicó en Nueva York, con la obra de Nicolás Torres, que se llamó "Chicha films".

Para mí, ir de Manuel Moral a Nicolás Torres, representa un arco que, personalmente, me ha interesado investigar desde siempre en la fotografía peruana, y que seguiré investigando 



PO
NEN
CIA
08

Investigación

INTERCULTURALIDAD EN LA PRODUCCIÓN ARTÍSTICA DE MARIANO FUENTES LIRA

DORIS ARMANDA CHAMPI HUILLCA

dchampi@unadqtc.edu.pe



**DORIS
CHAMPI
HUILLCA**
PERÚ

Desarrolla investigación en temas relacionados al ámbito artístico, teorías del aprendizaje y gestión curricular; del mismo modo asesora y dictamina trabajos de investigación. Es docente ordinario de la Universidad Nacional Diego Quispe Tito del Cusco.

Obra de Mariano Fuentes Lira, titulada *Xilografía III*. Xilografía, 32 x 25 cm. Fotografía: James Aragón Carrasco, 2023.



Bien, señores miembros de la Comisión Organizadora, ponentes invitados, señores docentes y estimados estudiantes, tengan ustedes muy buenos días. Primero agradecer a la Vicepresidencia de Investigación que desarrolla este segundo Simposio Internacional de Investigación en las Artes, que me permite compartir con ustedes un proyecto de investigación que lleva por título “Interculturalidad en la producción artística de Mariano Fuentes Lira”.

¿Cómo surge este proyecto?, nace tomando en cuenta que somos una nación diversa y tenemos un potencial que debe ser asumido en su real dimensión, en el ámbito de la formación profesional de nuestros estudiantes y teniendo conocimiento de la producción artística de Mariano Fuentes Lira; se considera que cada una de estas expresiones pueda ser el vehículo que permita asumir esa diversidad como un potencial.

Tengo aquí una expresión que seguro conocemos y que le corresponde a Arguedas: “No, no hay país más diverso, más múltiple en variedad terrena y humana. Todos los grados de calor y color, de amor y odio, de

urdimbres y sutilezas”, (*Todas las sangres*, 1964). Con este enunciado Arguedas nos da conocer toda la diversidad cultural y social que se encuentra en nuestro país.

El tema musical que lleva por título “Canción con todos” fue interpretado en 1970 por Mercedes Sosa; esta canción nos permite entender la riqueza natural y cultural que poseemos y que está presente en cada uno de estos rostros que observamos, porque nos dice: “Mires por donde mires, todos somos del mismo mundo”.

Entonces podemos ver las desigualdades absurdas que existen en nuestra sociedad, pero también entendemos que el arte es un instrumento que va a permitir abordar y dar alternativas de solución.

Bien, la pregunta de investigación que nos planteamos es la siguiente: ¿De qué manera está presente la interculturalidad en la producción artística de Mariano Fuentes Lira?

Nuestro objetivo general es: describir la interculturalidad en la producción artística de la pintura, grabado y escultura de Mariano Fuentes Lira. »

El problema fundamental radica en que formamos parte de un país dividido en una cultura andina de origen quechua y una cultura occidental de origen español.

- » Nuestra hipótesis de trabajo o hipótesis emergente, que de acuerdo a Hernández Sampieri (2014) puede ser replanteada durante la recolección de los datos, es: la interculturalidad está presente en la producción artística de Mariano Fuentes Lira.

Hemos asumido diferentes categorías de estudio; empezaremos dando a conocer qué es la interculturalidad y, posteriormente, qué es el arte, abordando luego lo que es la interculturalidad a través del arte para culminar con la categoría de estudio Mariano Fuentes Lira.

El problema fundamental radica en que formamos parte de un país dividido en una cultura andina de origen quechua y una cultura occidental de origen español, que a lo largo de la historia no han logrado integrarse. Y esto ha sido óbice para que la diversidad sea asumida como sinónimo de

atraso. De acuerdo a Walsh (2010), la interculturalidad siempre ha estado presente en América Latina porque siempre hubo relación entre indígenas afrodescendientes, la sociedad mestiza y la sociedad blanca. Esto ha dado origen al mestizaje, al sincretismo y a la transculturación. Por tanto, la diversidad forma parte de nuestra naturaleza latinoamericana.

Vamos a asumir tres dimensiones de la interculturalidad: La interculturalidad relacional, es aquella en la cual entran en contacto diferentes saberes, tradiciones y culturas, pero en condiciones de igualdad y desigualdad, donde se invisibiliza las situaciones de discriminación y de exclusión. La segunda dimensión que es la interculturalidad funcional, reconoce que la diversidad debe ser asumida a partir de la tolerancia y del respeto, pero no aborda el meollo del asunto. La tercera dimensión, que es la interculturalidad crítica, considera que las relaciones entre culturas, entre saberes y entre haceres, debe darse en condiciones de equidad e igualdad. Esta interculturalidad crítica debe ser abordada desde el sistema educativo, convirtiéndose en una posibilidad porque aún no existe (Viana, 2010); mientras que Freire (2004) manifiesta que es necesario la refundación de las estructuras que racializan, inferiorizan y deshumanizan.

Pasamos a nuestra segunda categoría. Sabemos que, el arte es un lenguaje universal que transmite un mensaje semántico, dialógico o científico que es imposible a cualquier otro lenguaje. Entonces, para educar y formar profesionales responsables, ciudadanos que transformen la sociedad, se tiene que partir necesariamente desde una dimensión artística y patrimonial de acuerdo al Programa Nacional de las Artes de Portugal (2019). Por su parte, Souza (2021) manifiesta que, el arte permite que el mundo se vuelva más inteligible, asequible y familiar, convirtiéndose

en un instrumento poderoso y omnipotente que va a permitir moldear actitudes, creencias y comportamientos. De este modo, el arte se convierte en un medio de expresión por medio del cual podemos llegar a modelar y replantear nuestras actitudes de vida. Fortuna (2014) considera que el arte se da en estrecha relación con la comunidad, siendo su labor contribuir en la formación y empoderamiento, para que de esa manera se desarrollen competencias que nos permitan superar las diferencias económicas y sociales. Por lo cual, por medio del arte se debe promover el conocimiento, la integración y el encuentro entre culturas. Por lo tanto, el arte se convierte en una herramienta que permite transformar los procesos educativos por medio de los procesos creativos.

Y abordamos nuestra última categoría, dando a conocer ciertas definiciones del gran artista Mariano Fuentes Lira. Inicio indicando que se genera en mí un sentimiento de agradecimiento, de admiración y de respeto. Él es considerado un hijo ilustre de nuestra ciudad; nació en 1911. Marina Núñez del Prado lo denomina el "Huamaní de los Andes" y las personas con las cuales compartió sus vivencias lo llamaban "Don Manolo" cariñosamente. Se desarrolló en diferentes manifestaciones artísticas; fue pintor, dibujante, grabador, tallador, escultor y poeta; pero no solamente plasmó la vida cotidiana del hombre del ande, sino que se convirtió también en un defensor de sus derechos, y sentó las bases de lo que implica el concepto de identidad nacional partiendo de nuestros orígenes y raíces. No estuvo presente en él, el complejo de superioridad que es frecuente en los artistas, muy por el contrario, tenía un trato amable y cordial con las personas de su entorno. Logró evidenciar en cada una de sus obras, la belleza de manera estética del hombre y la mujer del ande (Crucinta, 1997). Trabajó sin desmayo y como producto de ello tuvo exposiciones individuales

y colectivas, tanto a nivel nacional como internacional (Crucinta, 1998). Mariano consideraba que se debía partir de referentes propios, porque solamente de esa manera lograríamos aprovechar el potencial que poseemos como nación; también pensaba que la personalidad del ser humano tenía que estar en equilibrio con su forma de entender y de comprender; entonces, a partir de esto fue un artista que se identificó con los problemas culturales y nacionales. Siempre buscó una solución que beneficiara a todos y pensó en el bien común; asimismo, consideraba que el arte se debía desarrollar en democracia porque en situaciones de tiranía, el arte era como gritos de libertad (Chicata & Usca, 1993); porque el arte para Mariano Fuentes Lira era un arma de expresión y sentir del pueblo. De acuerdo a Gutiérrez (2022), el trabajo de Fuentes Lira es una pintura realista, objetiva, indigenista, de modé y pasadista. Don Manolo consideraba que desde la prehistoria, el arte siempre fue figurativo y por lo tanto si un arte necesitaba de una glosa para ser entendida, había problemas ya en el dominio de la técnica; entonces el arte tendría que ser apreciable por todos los que tienen ojos para ver. En una

entrevista, Fuentes Lira manifestó lo siguiente: “Soy ante todo y sobre todo optimista, no soy un desesperado, tengo fe en los hombres del Perú, en el arte peruano, tengo fe en el hombre peruano y creo que eso basta”.

A partir de esto, el presente proyecto de investigación se encuentra dentro de la línea de producción artística para el desarrollo humano y social; por la modalidad es denominado sobre las artes, el enfoque es cualitativo y el nivel es descriptivo; se utilizará el diseño fenomenológico de Husserl. Nuestra muestra está compuesta por seis obras: dos pinturas, dos esculturas y dos grabados. También indicar que estas son las posibles obras, puesto que Mariano Fuentes Lira se autoexilia a Warisata (Bolivia) y durante quince años dio lo mejor de su producción, donde como artista vivió para la educación y el arte; entonces, se tiene la obligación de llegar a conocer el lugar porque de repente nos encontremos con otras obras que puedan reemplazar a las ya seleccionadas. La metodología del trabajo de investigación que se va a desarrollar es la entrevista por cada una de estas manifestaciones a los

diferentes artistas que hayan tenido vivencias con Mariano Fuentes Lira, o que hayan seguido de cerca su proceso artístico, porque el método fenomenológico busca primero encontrar la esencia del fenómeno a partir de las experiencias, de las vivencias y de las emociones del contemplador.

De manera preliminar se ha desarrollado una entrevista con artistas en función a cada una de estas manifestaciones.

Respecto a la obra de arte que representa una pintura; la pregunta al artista fue: ¿Cómo percibe la interculturalidad en las obras de Mariano Fuentes Lira? Nos indica lo siguiente: el tema esencial de las obras de Mariano Fuentes Lira es la identidad cultural, porque a través de escenas cotidianas da conocer el mensaje sobre nuestras raíces, seguramente Mariano formó parte de estas vivencias, porque no se observan escenas imaginarias, las cuales son brillantes y quedan como registro patrimonial para la sociedad.

Así mismo, frente a la obra de arte que representa una escultura, en función a la pregunta: ¿Cómo percibe



Obra sin título en técnica de linóleo de 10 x 0.8 cm.

la interculturalidad en las obras de Mariano Fuentes Lira?, el artista responde: puedo percibir claramente la interculturalidad en cada uno de los personajes, en la iconografía, en el entorno, porque están presentes los rasgos andinos, los rasgos fisonómicos de nuestra cultura, asimismo, en la obra donde se muestra la ternura de la madre para con su hijo, siempre se mantienen los rasgos indígenas.

Y finalmente, frente a las obras que representa el grabado, el artista frente a la pregunta: ¿Cómo percibe la interculturalidad en las obras de Mariano Fuentes Lira?, indica que la interculturalidad está presente a través de cada uno de los personajes en la iconografía y en el entorno, porque son situaciones vivenciales y es un medio que se transmite para todo aquel que quiera observarlo, se ven mujeres con montera que son de Chinchero y mujeres mestizas, y se ve una escena de la plaza del mercado. Entonces, Mariano Fuentes Lira revaloró al hombre y a la mujer del ande,

y ahí está el valor por inmolarse su capacidad de respeto y admiración por nuestra cultura.

Las razones por las cuales asumimos este proyecto de investigación son tres: la primera; se pretende retomar, revalorar y divulgar la obra de Mariano Fuentes Lira porque como vimos de manera preliminar, se evidencia la interculturalidad. Lo segundo; 34 años de su vida, los dedicó a consolidar la Escuela Regional de Bellas Artes, que posteriormente fue denominada Escuela Superior Autónoma de Bellas Artes y hoy en día Universidad Nacional de Arte Diego Quispe Tito del Cusco. Y lo tercero; como institución de arte estamos en la obligación de resguardar y de valorar la producción artística de Don Mariano Fuentes Lira, puesto que forma parte de nuestro patrimonio cultural, lo cual es el resultado de su trabajo de investigación. Él consideraba que no se debería realizar una exposición cada año y que tenía que darse a conocer aquello que realmente había sido producto de

una investigación; por consiguiente, sus obras permiten crear conciencia, definir el arte andino y buscar de ese modo un arte propio con identidad americana. Muchas gracias.

PREGUNTAS

Pregunta (Dra. Teresa): *He tenido la suerte de que en los primeros años de mis estudios en, ese entonces, ERBA, el maestro Mariano estaba como director y tenía una forma tan hermosa de dirigirse y hacer que cada uno de nosotros nos apasionemos por el arte, una tratativa de repente de esa vivencia artística. A mí me congratula de sobremanera que una de nuestras prestigiosas docentes de la Universidad haya preparado un tema tan importante. Mientras ustedes consensúan vuestras preguntas, yo quisiera pedirle a nuestra expositora que nos abunde sobre el aspecto pedagógico, pues nos ha dado pautas de la didáctica en la investigación, pero cómo se podría abordar hoy en día que la interculturalidad es un tema obligatorio felizmente en el plano superior y universitario. Entonces, doctora Doris, pedagógicamente, porque es un tema central, un eje transversal pienso yo ¿Se podría abordar en las asignaturas, en todo el trabajo de nuestra Universidad, aprovechando toda esta belleza, esta magnificencia del maestro Mariano Fuentes Lira, tal vez como un elemento didáctico?*

Respuesta: *Gracias doctora; parto de la Educación Básica Regular, donde en el Currículo Nacional, el cual es un documento normativo, la interculturalidad está considerada como un enfoque. Como vimos en un momento dado las tres dimensiones de la interculturalidad, podemos entender que nos encontramos en una interculturalidad relacional y funcional, no hemos llegado a la última dimensión que es la ideal; entonces cuando nuestros estudiantes ingresan a la institución saben teóricamente lo que es interculturalidad: es el respeto entre*



Proyecto Mural
realizado en técnica de
lápiz de color y pluma.
Fotografía: James Aragón
Carrasco, 2023.



culturas, pero lo contradictorio es que asumimos patrones extranjeros como nuestros; y entonces considero de que nosotros los docentes somos los que estamos en la obligación de abordar este fenómeno; pero llama la atención cuando yo, como docente asumo también patrones foráneos extranjeros, eso tampoco significa llegar a un chauvinismo, porque supongo que también alguno de ustedes está

pensando eso; debemos asumir lo que proviene del exterior, de manera crítica y reflexiva. Hay una expresión que Mariano Fuentes Lira decía: “Puedo con aquellos que viven prendidos en las manos de Europa, no soy esnobista, no creo en modas y en cosas por el estilo”; nuestra juventud lamentablemente va olvidando cuáles son nuestros orígenes. Esta mañana conversaba con uno de mis ex estu-

↑
Inka pankara en técnica de talla en madera (alto relieve) de 39 x 45 cm.
 Fotografía: James Aragón Carrasco, 2023.

diantes y es grato escuchar que ha viajado a diferentes lugares fuera de nuestro país; pero sigue presente en él, lo que es su identidad cultural; por ende, no se trata de rechazar lo que está fuera de nosotros, sino de ver

cómo asumimos y de qué manera es posible construir relaciones de equidad e igualdad. Porque este problema de la discriminación y de la exclusión es latente en los medios de comunicación, así como en el sistema político y en nuestras vivencias cotidianas; pero como que nos hemos acostumbrado a convivir con ello, por eso indicaba que nos encontramos en una dimensión relacional y funcional. Gracias.

Acotación (Dra. Teresa): Muy bien, una vez aclarada la segunda lista, porque debíamos de tener bien claro lo que es la parte de la investigación y también la parte educativa, procederemos a las interrogantes que tienen en la sala, por favor.

Pregunta: He escuchado su exposición atentamente, me han parecido muy interesantes los aportes en cuanto a investigación cualitativa que se están proponiendo a los estudiantes, he podido observar que usted está usando el método descriptivo y el diseño fenomenológico; y supongo que ha utilizado la técnica de la entrevista, y sus instrumentos y el cuestionario de preguntas ¿Va a utilizar el método cualitativo? Yo quisiera que a los chicos que ya están realizando su investigación, y que van a utilizar seguramente las técnicas de la observación y la entrevista, y entre sus instrumentos utilizarán fichas de cotejo y cuestionarios de preguntas; les recomiendo: ¿Cómo pueden ellos realizar sus instrumentos?, ¿si estos tienen que ceñirse a un esquema parametrado, o lo tienen que realizar ellos de acuerdo a las necesidades de su investigación?, y si es el caso, ¿qué recomendaciones les daría a los estudiantes para que realicen sus instrumentos? Muchas gracias.

Respuesta: Bien, gracias por la pregunta. Recuerdo cuando llegué a la institución, se forzaba una investigación cuantitativa, pero gracias al aporte, y creo que también se debe valorar eso, al doctor Maristany, logramos

involucrarnos en la investigación cualitativa. El trabajo que he compartido con ustedes es un proyecto que recién se va a desarrollar, se encuentra dentro del enfoque cualitativo, entonces los instrumentos que vamos a asumir son la observación y la entrevista. Primero les indicaré cómo se desarrolla el método fenomenológico; este método tiene tres etapas: una etapa previa, una etapa descriptiva y una etapa estructural. (i) En la etapa previa se busca clarificar los conceptos y llegar a identificar cuáles son las categorías y los códigos, y esto es importante porque es de dónde se van a originar las preguntas de la entrevista. (ii) En la etapa descriptiva se tiene que hacer una descripción donde no intervienen los pareceres y los saberes del investigador, sino se tiene que tomar en cuenta cada uno de los términos, y cada una de las palabras que utilizan los espectadores o los que vivenciaron ese fenómeno. Y (iii) en la tercera etapa, ya se llega a lo que es la estructuración de las ideas. En este proceso, la actividad mental permite ver lo que la muestra, "tal como la muestra y cuánto la muestra se muestra por sí misma", valga la redundancia. Entonces, con la poca experiencia que aún se tiene en este enfoque cualitativo, la forma de elaborar de manera adecuada nuestros instrumentos es la búsqueda de información bibliográfica. Mientras mayor conocimiento se tenga de cada una de las categorías o de cada una de las variables de estudio, va a ser más factible elaborar nuestros instrumentos. Gracias.

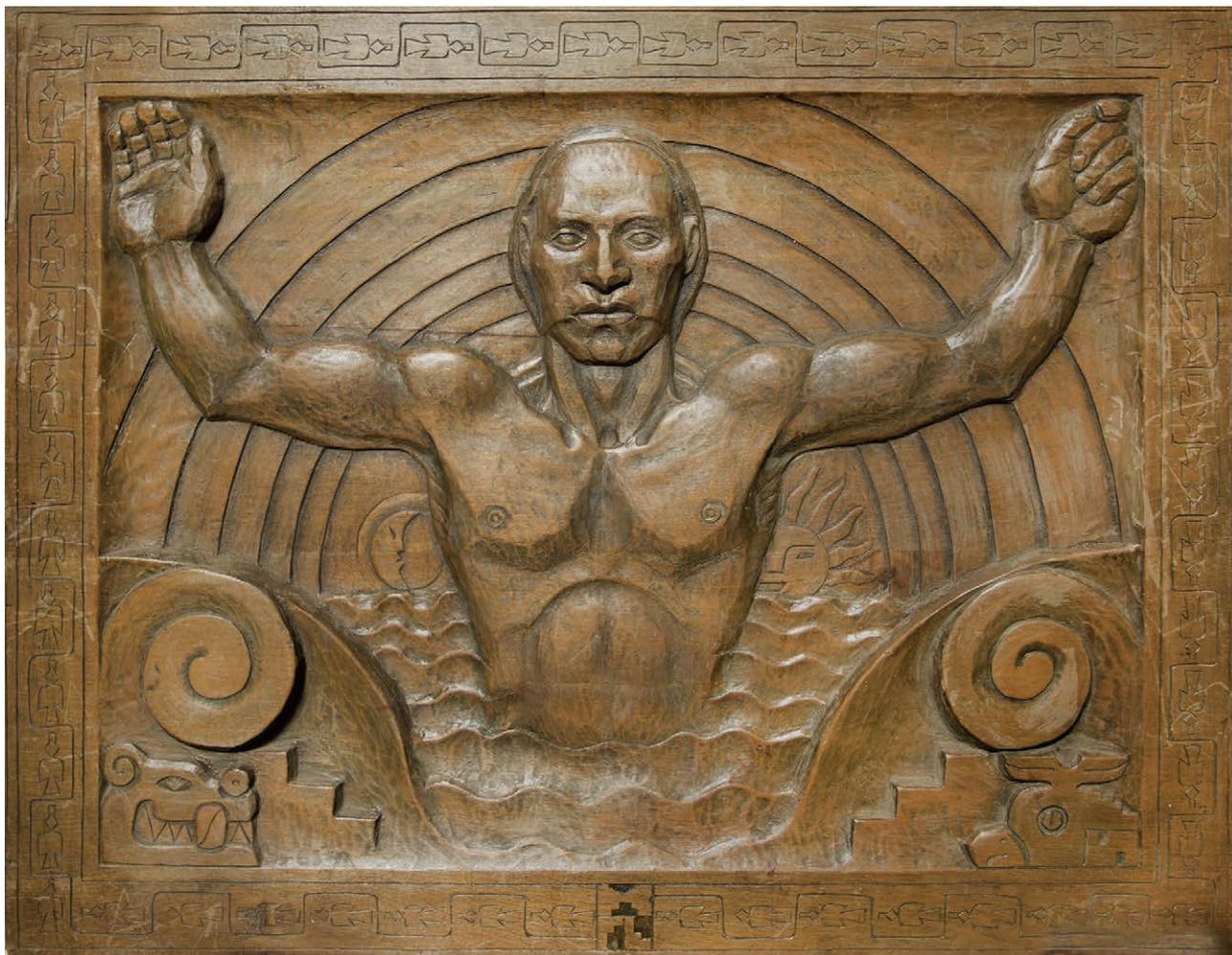
Pregunta (Dr. Villacorta): Hola, buenos días doctora Champi, a mí me parece que es un proyecto fundamental, sin embargo, quisiera presentarle una problemática que me parece importante en lo que concierne a la noción del realismo, porque yo creo que, en el caso de Fuentes Lira, el realismo puede estar tocado de intención alegórica y esa intención alegórica ya transforma en cierta medida el impulso realista. Por otro lado, historiográficamente en

ciertos casos es difícil separar al realismo de cierta beta romántica. El estudio me parece realmente valioso porque yo encuentro que Mariano Fuentes Lira, está equidistante, tanto de Sabogal como de Mario Tiara, pero aportaría muchísimo al conocimiento, por lo que es necesario desarrollar el uso de los indigenismos en el subcontinente sudamericano, mas creo yo que necesita prestarse atención a los posibles momentos en que la realización de las obras corresponde a impulsos alegóricos. Eso no descalifica al realismo, pero por lo menos sí sería una forma de contrarrestar críticamente la cita que usted presentó de Gutiérrez.

Respuesta: Gracias doctor Villacorta por sus sugerencias, lo tomaremos muy en cuenta. Muchas gracias.

Pregunta: Buen día, muy interesante su ponencia, me estoy llevando muchos conocimientos interesantes; tengo una pregunta con respecto al enfoque de interculturalidad, se ha visto esto como eje transversal en la Educación Básica Regular; así mismo, en la Educación Superior, incluso desde la UNESCO se promueve mucho este enfoque de la interculturalidad. La entiendo como un diálogo entre la coexistencia de diversas culturas en un mismo territorio, mi pregunta va a ser muy sintética, solamente quisiera su opinión con respecto a la definición de multiculturalidad, pluriculturalidad e interculturalidad. Muchas gracias.

Respuesta: Bien, gracias por la pregunta, tiene usted razón, la interculturalidad es un enfoque en la Educación Básica Regular, pero en la educación superior no es asumida como un enfoque por el cambio de denominación; saben ustedes que nos encontramos en un proceso de Licenciamiento, y uno de los documentos normativos es nuestro Modelo Educativo, ahí sí se está considerando la interculturalidad como un enfoque; supongo que mis colegas van a decir "no, en la ESABAC sí lo abordamos, sí lo trabajamos"; pero, no lo



hacemos de manera sistemática, no obstante, cuando logremos licenciarnos, ahí sí abordaremos cómo corresponde este enfoque. Luego, empezaré dando ideas sobre lo que es pluriculturalidad, que significa la coexistencia armónica entre culturas, mientras que la multiculturalidad implica la convivencia de diferentes culturas en un espacio geográfico; entonces llegamos a conformar una sociedad pluri y multicultural que intenta dirigirse hacia una sociedad intercultural; de repente también me indicarán, pero somos una sociedad intercultural y yo les preguntaría, ¿Realmente somos una sociedad intercultural?, ¿realmente hemos logrado excluir de nuestros esquemas mentales conceptos de discriminación, de exclusión y de prejuicios? Somos una sociedad pluricultural, somos diversos y entonces nos desenvolvemos en un contexto multicultural; la interculturalidad todavía es ajena a noso-

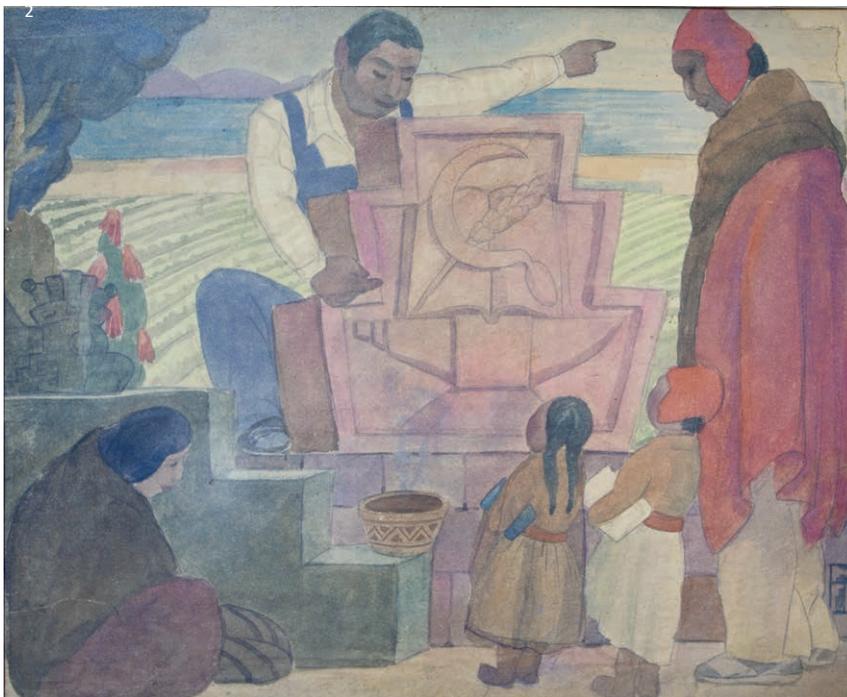
tros, porque esto implica la convivencia entre culturas en función de respeto, equidad y diálogo mutuo, donde se tome en cuenta la identidad cultural de cada ser humano.

Pregunta: Maestra, buenos días, en el concepto de interculturalidad, ahondando un poco en el sincretismo más allá de la leyenda negra española, yo he visto que usted ha presentado el trabajo de Mariano Fuentes Lira, y lo que yo he visto es indigenismo; entonces, en esa línea del indigenismo y en lo que usted plantea en función al concepto de interculturalidad, ¿Cuánto tenemos de influencia occidental? Por ejemplo, en el Varayoq de Sabogal, ¿Cuánto tenemos de occidente?, ¿cuánto tenemos de España?; más allá de la leyenda negra de España, ha presentado una canción interesante de Mercedes Sosa. Entonces, quisiera saber ¿Cuánto ha ahondado

↑
Apu illatecse en técnica de talla en madera (alto relieve) de 60 x 46 cm
Fotografía: James Aragón Carrasco, 2023.

usted en Mariano Fuentes Lira en función de eso, de esa influencia occidental que él, entre comillas desprecia, o esa influencia del indigenismo del que se puede alejar de Sabogal? Yo no coincido con el maestro Villacorta, yo creo que sí se acerca mucho a la tendencia de Sabogal.

Respuesta: Bien, gracias por la pregunta. El pensamiento de Mariano Fuentes Lira coincide con el pensamiento de César Vallejo, de José Carlos Mariátegui, de José María Arguedas y de Uriel Cosío. Él es indigenista al igual que José Sabogal y Julia Codesido. Decía en un momento que abordar la interculturalidad no es ex- »



1. Estudio mural en técnica de acuarela de 27 x 39 cm. Fotografía: James Aragón Carrasco, 2023.
2. Proyecto mural titulado *La escuela campesina* en técnica de acuarela de 24 x 17 cm Fotografía: James Aragón Carrasco, 2023.

» cluirme del resto, sino muy por el contrario, lo que se pretende a través del proyecto de investigación es retomar este pensamiento por las razones que se expuso, porque hay mensajes de interculturalidad, hay un mensaje que evidencia cada una de las vivencias, cada uno de los rostros, cada uno de los elementos propios de nuestra cultura, elementos que en estos últimos tiempos están siendo dejados de lado. Respecto a la indagación que se ha podido realizar, me atrevería a decir que estamos en un 20 %, es un proyecto, entiéndase por favor. Suponemos que cuando se concluya este trabajo de investigación, y es curioso, es irónico, porque si ustedes ingresan a la web y escriben Mariano Fuentes Lira, no van a encontrar una información fidedigna, incluso solo hay una institución que narra algo sobre Mariano Fuentes Lira y con errores, y hasta "horrores" nos atreveríamos a decir. Me entusiasma este tema, me entusiasma lo nuestro, porque ese es un secreto de la investigación, porque si no es algo que llama la atención, lo

Los tiempos cambian, todo cambia, la realidad es dialéctica; pero el hecho de que nos encontremos en el ámbito artístico conceptual contemporáneo, como usted nos indica, no es motivo para dejar de lado nuestras raíces.

dejas de lado. Recuerdo que, en algún momento alguien me dijo: "Tu trabajo de investigación debe ser como la niña de tus ojos, debes querer estar con ella, mañana, tarde, noche"; en vista de ello, hace poco hemos estado en una romería, pero he vuelto a ver, a conocer y a comprender, porque eso es una investigación cualitativa, tienes que ensismismarte con el fenómeno a investigar con el objeto de estudio; cuando vayan van a encontrar un QR y cuando accedan, van a encontrar que es la biografía de Gabriel Cosío; es fácil para nosotros indicar

que es un hijo ilustre, que es un artista de raigambre, un hombre preclaro como lo denominan; pero ¿Cuánto se ha hecho por él? y ¿Cuántos artistas más han ido trasuntando por nuestra institución y van quedando en el olvido?. Entonces, considero que es nuestra obligación, porque nos incluimos todos, llegar a investigar para saber de manera fehaciente, así como lo indica vuestro compañero: qué es lo que quiso expresar realmente el artista. Gracias.

Pregunta: Buenos días, muchas gracias; es muy alentadora su ponencia por revalorar a nuestro maestro Mariano Fuentes Lira, justamente sobre la base de la interculturalidad que se propone y multiculturalidad, obviamente, nuestro país es rico en este aspecto, sobre todo dentro de la perspectiva de las artes plásticas ¿Cómo saber convivir con el tema de la multiculturalidad o el arte indígena sobre las propuestas conceptuales y contemporáneas del arte en el momento?

Respuesta: Por favor, ¿podría repetir la última parte?

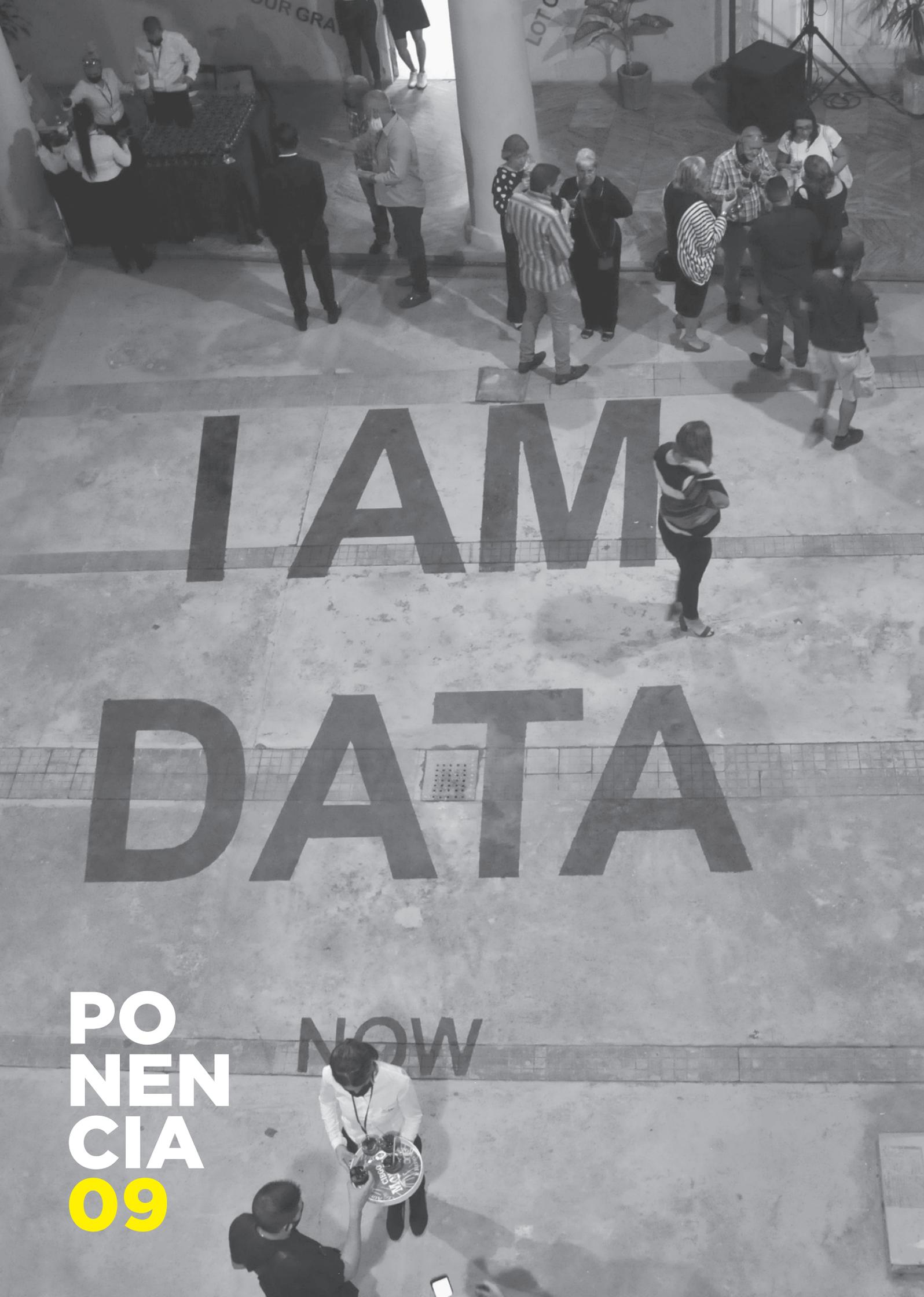
Pregunta: Mi pregunta y curiosidad es, sabiendo de que actualmente la propuesta contemporánea, sobre todo, tiene una tendencia más conceptual y contemporánea, ¿cómo saber convivir con la tendencia indígena?, sobre todo en la propuesta de nuestro maestro Mariano Fuentes Lira, sabiendo que las propuestas actuales son más conceptuales, ¿cómo saber lograr esa convivencia?

Respuesta: Los tiempos cambian, todo cambia, la realidad es dialéctica; pero el hecho de que nos encontremos en el ámbito artístico conceptual contemporáneo, como usted nos indica, no es motivo para dejar de lado nuestras raíces. Tenía una cita de Mariano Fuentes Lira que indica lo siguiente: "No puedo con aquellos que viven prendidos de las manos de Europa". Y aquí vendría la pregunta ¿Por

qué?; y también tendría que mencionar a Salazar Bondy, quien considera que en nosotros, como nación, está presente el complejo de inferioridad; por lo tanto, asumimos patrones extranjeros como si fuesen nuestros, nos aferramos a tendencias artísticas que no son nuestras, pero cómo convivir con ello; creo que la respuesta está en el artista, la mayoría de artistas asumen una posición occidental. La educación, también lo dijo Salazar Bondi, es un instrumento de cambio o un instrumento que mantiene el statu quo de la sociedad. El sistema educativo invisibiliza a las minorías, excluye a las minorías. Entonces; si el artista se siente identificado con patrones foráneos, lamentablemente vamos a seguir siendo alienados y esa es la realidad en la que nos encontramos.

Pregunta: Buenos días con todos, primero quiero felicitar la presentación que ha hecho la maestra Doris y el análisis que va a ser del pintor Mariano Fuentes Lira; también recordar que en una investigación se hace una delimitación, la investigadora ha delimitado su investigación a seis obras, que son dos pinturas, dos esculturas y dos grabados; asimismo, va a basarse en entrevistas que está haciendo a artistas actuales y realmente la interpretación de la obra lo hace cada persona, cada artista, cada individuo según también su nivel de experiencia que tiene con la obra, con los mensajes, etcétera. Mi pregunta es, ¿cuáles son los artistas a los que va a entrevistar?

Respuesta: Bien, de manera preliminar, porque para lanzar sus nombres también debo tener primero la aceptación, la aprobación de ellos; yo he dado a conocer tres entrevistas, pero todavía no puedo dar a conocer los nombres, todavía tenemos la suerte de que hay artistas que están con nosotros; entonces, son artistas que siguen la tendencia artística de Mariano Fuentes Lira; es lo que podría decir por el momento. Gracias 



**PO
NEN
CIA
09**

NOW

Investigación

LA BIENAL DE LA HABANA, UNA PLATAFORMA PARA EL ARTE DECOLONIAL

NELSON RAMÍREZ DE ARELLANO

bienaldelahabana@gmail.com



**NELSON
RAMÍREZ
DE ARELLANO**
ALEMANIA

Director y curador de la Bienal de La Habana y del Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam. Artista miembro del grupo creativo Liudmila & Nelson. Representó a Cuba en la 55 Bienal de Venecia. Fue curador del Pabellón de Cuba en la 59 Bienal de Venecia.

←

En la planta baja, el artista francés Romaric Tisserand imprimió frases que nos remiten al poder que él identifica como un colonialismo digital silencioso de nuestras mentes con el internet. Obra titulada *DATA* en la 14° Bienal de La Habana.



EL ARTE DECOLONIAL

Para comprender el tema de esta conferencia, debemos comenzar por revisar el concepto de arte decolonial. Visto desde una perspectiva amplia, el proceso de colonización no se refiere únicamente a los mecanismos mediante los cuales un país o una cultura impone una relación de dominación con respecto a otro y sus consecuencias. Quisiera llamar la atención sobre el hecho de que esta correlación también se puede encontrar en cualquier otro tipo de relación de poder, no solo entre naciones, sino también entre grupos sociales, géneros e incluso entre el ser humano y la naturaleza. Además, debemos tener en cuenta que la colonización es concomitante a lo que llamamos modernidad y que, de la misma forma en la que al proceso de colonización le ha respondido la descolonización, al de la modernidad le ha correspondido a partir de su concomitancia con la colonización el pensamiento decolonial.

La descolonización nos ha liberado del poder metropolitano, pero seguimos arrastrando una herencia que nos subyuga, el llamado pensamiento de la colonialidad, que se apoya en la idea del éxito y la superioridad de

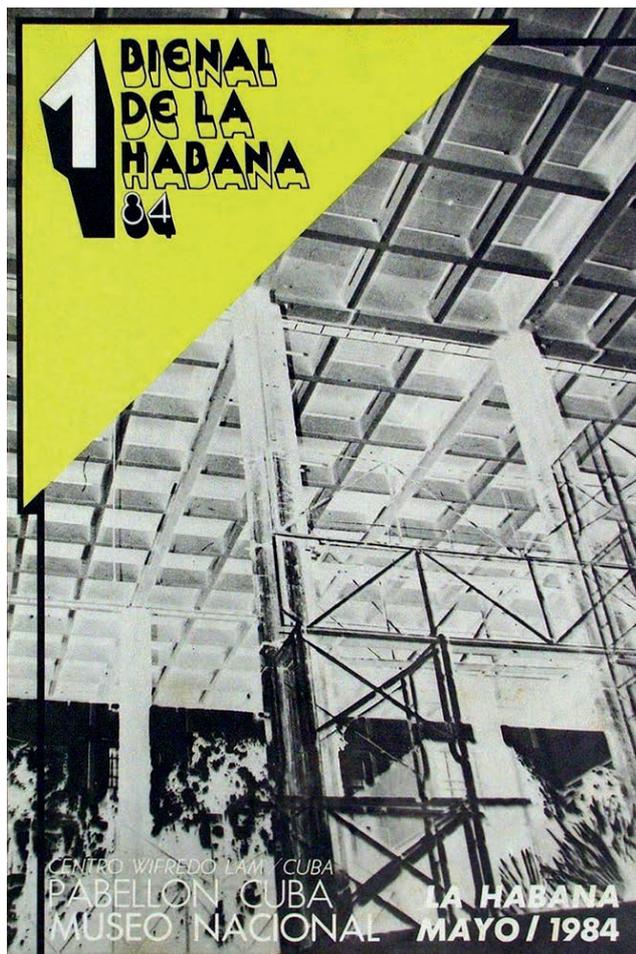
la modernidad, que emanaba desde los centros de poder económicos. Su influencia ha generado una suerte de “complejo de inferioridad” que se establece a partir de la aceptación de que, dado que somos latinoamericanos, africanos o asiáticos, somos de cierta forma inferiores a los “blancos” europeos. Incluso, la forma en la que se estudia la historia del arte en los territorios del Sur Global perpetúa esta relación de poder, determinando que esta sea, esencialmente, la de la evolución del europeo, y aunque algunos de nuestros países intentan insertar en esta cronología, elementos del arte propios de sus culturas, estos esfuerzos no son realmente efectivos aún, y seguimos estudiándolos desde una visión eurocentrista, como si el resto de las culturas no tuvieran su propia historia y arte.

La respuesta al atavismo de la colonialidad es el pensamiento decolonial, que surge como concepto justamente gracias al peruano Aníbal Quijano; este fue posteriormente desarrollado por pensadores como Enrique Dussel y Walter Dignolo, y aunque este último refiere que lo decolonial aparece al unísono desde el principio mismo de la colonización, quizás es posible hallar su raíz más profunda en

las ideas del cubano José Martí. En su artículo *Nuestra América*, Martí abogó por la importancia de reconocer nuestros propios valores culturales por encima de los valores impuestos por las metrópolis, cuestionando la hegemonía de la modernidad con esta frase: *Nuestra Grecia es preferible a la Grecia que no es nuestra. Nos es más necesaria. Los políticos nacionales han de reemplazar a los políticos exóticos. Injértese en nuestras repúblicas el mundo; pero el tronco ha de ser el de nuestras repúblicas.*¹ De la misma forma podemos decir que el arte de nuestros pueblos nos es más necesario y, por eso las acciones de la Bienal de La Habana han estado encaminadas a injertar en nuestro arte al mundo, pero manteniendo el tronco de nuestro arte. La Bienal de La Habana ha logrado establecer una tribuna desde la cual comunicar y promover las creaciones de las áreas geoculturales del sur, que difieren mucho de las de los llamados “países desarrollados”, porque la correlación de fuerzas entre lo que conocemos como cultura popular, de masas, alta y folclórica, es esencialmente diferente en regiones que nos ocupan, teniendo por resultado, como lo señala Guy Brett, que: *La Habana es la única exposición de tipo bienal que incluye también arte “popular” junto con el “profesional” o “erudito”...*²

Un ejemplo temprano del pensamiento decolonial en el desarrollo del arte latinoamericano es el *Manifiesto antropofágico* de Andrade³, que propone digerir la cultura europea y regurgitarla, apropiarse de ella como algo nuestro, aportándole nuestros valores para devolverla renovada, original y mestiza. Lo traigo a colación, porque se ha hablado en este simposio de indigenismo, y aquí comienza en el caso de Brasil este movimiento. Quiero aprovechar para llamar la atención sobre el hecho de que este proceso es diverso, y lo que es más importante, no tiene por qué seguir la misma lógica de las vanguardias europeas. Existen muchos

Primer afiche diseñado por el artista cubano Umberto Peña.



tipos de “indigenismos” y diferentes procesos que pueden ser catalogados como tal; pero en ningún caso entran en el tipo de relación de negación, que es característico de las vanguardias europeas, siguiendo la lógica de un fenómeno que forma parte de lo que se ha denominado como *Paradojas de la modernidad*. Este tipo de negación a la negación es un componente de la modernidad occidental, y no es necesariamente trasladable a la realidad de nuestros procesos. Aun cuando nuestras culturas han sido afectadas por la expansión del pensamiento europeo y la modernidad también es nuestra, de alguna manera la evolución es diferente y tal vez tengamos que hablar de *transmodernidad* para comprenderla. Nuestros “indigenismos” y las diferentes corrientes que han rescatado de múltiples formas la identidad singular y mestiza del Sur Global, no se niegan unos a otros porque tienen un objetivo común, que es intentar liberarnos de los quebrantos heredados de la

colonización y que resultan en un esfuerzo decolonial, como lo ha sido la Bienal de La Habana.

UNA BIENAL EN LA HABANA

La Bienal de La Habana nace en 1984 y, en ese mismo año, fue definida por el artista y teórico uruguayo Luis Camnitzer como *la primera bienal latinoamericana*⁴, a pesar de que ya existían otras como la de Sao Paulo en la región. Sin embargo, se gana este epíteto porque a diferencia de sus homólogas “latinoamericanas”, La Habana nace inspirada en el espíritu decolonial implícito en esfuerzos como los del Movimiento de Países No Alineados, o el Grupo de los 77 + China, intentando establecer un espacio horizontal para el diálogo, la creación y la investigación sobre las creaciones culturales de nuestros pueblos desde el Sur.

La creación de la bienal fue también un tributo a Wifredo Lam, nuestro



↑→
Vista de las salas del Museo Nacional, 1ra Bienal de La Habana. Cuba, 1984.

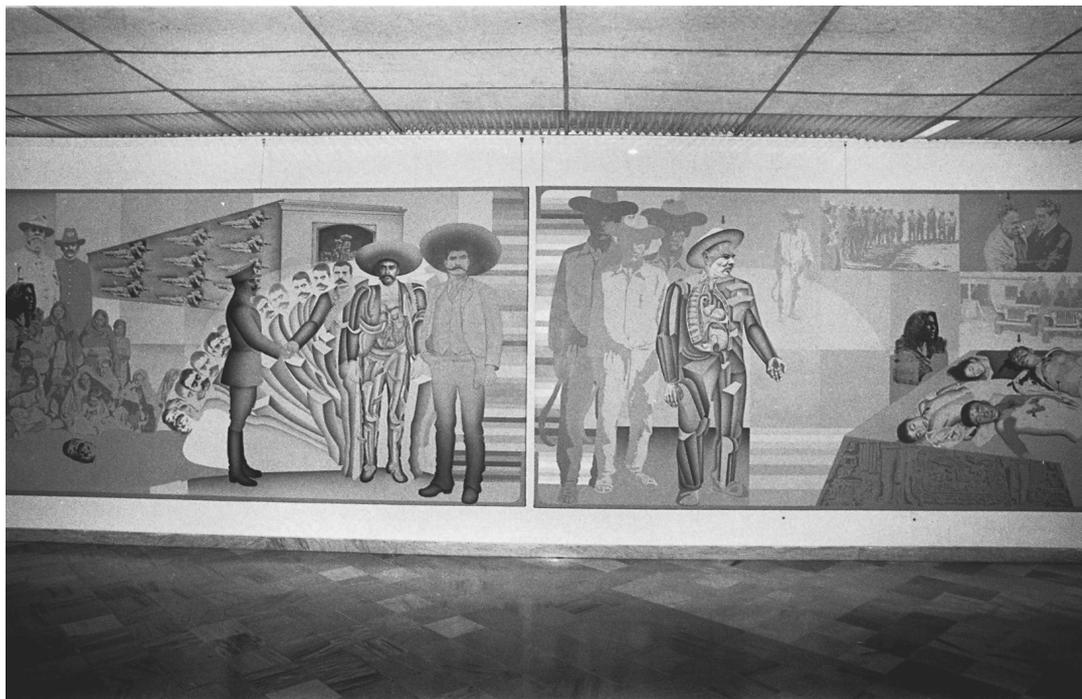


pintor más universal, quien expresó en una entrevista, que su pintura era un acto de descolonización, que es lo mismo que podemos decir hoy día de nuestro evento. Un año después de la desaparición física del artista, en 1983, se crea el Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam, el cual ha tenido desde su origen, entre sus labores cardinales, la organización de la Bienal de La Habana, guardando una estrecha relación con Lam y su obra, porque él mismo era un mestizo, hijo de un chino con una mulata cubana, descendiente de asiático, africano y

latinoamericano, conteniendo en sí la mezcla de todas nuestras culturas.

Para algunos la importancia de la Bienal de La Habana es tal, que la consideran “el molde” de la bienal contemporánea. Rafal Niemojewski en su artículo, “Venecia o La Habana: Una polémica sobre la génesis de la bienal contemporánea”, asegura: *Fue la Bienal de La Habana la que estableció la bienal contemporánea como una plataforma para la crítica de esa misma modernidad. Concentrándose en crear conexiones horizontales (Sur-*

Sur) que proporcionarán alternativas a las rutas del arte heredadas de la modernidad, la Bienal de La Habana permitió un nuevo tipo de exposición global que desenmascara el mito de la modernidad teleológica y explora la pluralidad del modernismo. El comienzo de la Bienal de la Habana coincide precisamente con (y en el proceso es conformado por) la teorización del postmodernismo, que la Bienal de La Habana propuso a su manera contra la máquina de hacer modernidad de la Bienal de Venecia. Fue en 1984 que, el crítico literario y teórico político »



Obra del artista mexicano Arnold Belkin titulada *Tradición y muerte de Zapata*. Primer premio en la 1ª Bienal de La Habana. Cuba, 1984.

...el objetivo ha sido exponer la nobleza de la capacidad de fraternidad que puede existir en eventos como este, antes que la superioridad o relevancia de un artista, o la grandeza cultural de un país; este proceso ha ocurrido de forma natural en La Habana.

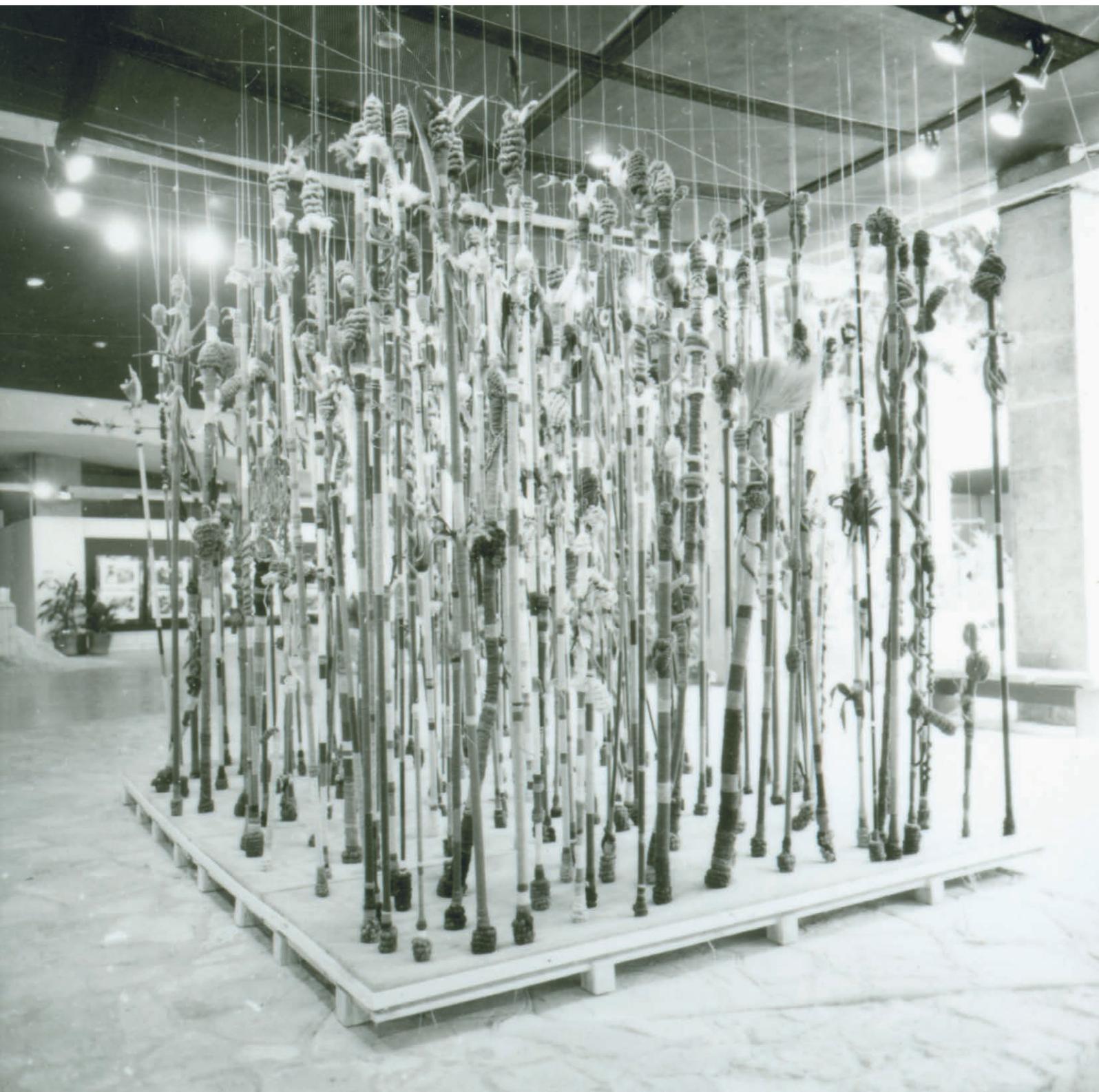
» marxista estadounidense, Fredric Jameson, presentó su fecundante ensayo sobre la lógica cultural del capitalismo tardío, un texto que sigue siendo una fuente a la que recurrir para las discusiones en torno a los aspectos culturales de la globalización hoy día. Son precisamente los modos en que la Bienal de La Habana reflejó las nuevas lecturas de la globalización y la modernidad —en las que captó las transi-

ciones históricas, políticas y geográficas de los 80, y en las que introdujo (y en algunos casos anticipó) los cambios en el modo de hacer exposiciones y el discurso que rodea al arte contemporáneo—, los que nos permiten identificar a la bienal cubana como el más importante punto de referencia para la bienal contemporánea. No creo que nuestro evento sea un molde constructivo, pero sin duda sí es un marco

de referencia importante para pensar este tipo de institución cultural.

Lo cierto es que hay una diferencia radical entre bienales como la de Venecia y la de La Habana. La de Venecia es hija del espíritu de las exposiciones internacionales que pretendían mostrar la grandeza económica y tecnológica de los países dominantes. La Bienal de Venecia, nace con la intención de exponer, según aparece publicado en su primer catálogo, el “arte de nuestro tiempo” y mostrar “las más nobles actividades del espíritu moderno”, pero fundamentalmente de los países más desarrollados. Las personas que han visitado la Bienal de Venecia, se habrán percatado de que el pabellón de Estados Unidos, que es hoy día el país más poderoso, es un edificio bastante pequeño, casi insignificante. Esto ocurre porque en el momento que surge la Bienal de Venecia, y se asientan los pabellones nacionales en esta área, Estados Unidos no era un país tan importante a nivel geopolítico y económico en el mundo. Países como Rumanía, que hoy no son importantes en el mapamundi, tienen

»



↑
Obra ganadora de la mexicana Marta Palau, titulada *Bastones de Mando* con el Primer premio en la 2ª Bienal de La Habana. Cuba, 1986.

» pabellones grandes, tan grandes como el de Alemania que hoy en día sigue siendo una gran potencia. Es evidente que el tamaño de las edificaciones de los pabellones nacionales muestra también cuáles eran las diferentes posiciones económicas y

políticas de cada uno de los países que están dentro de los Giardini.

Otra diferencia importante, entre ambos modelos de bienal, radica en la proyección vertical en el caso de la de Venecia y la horizontal que ha



La bicicleta, obra de Pepón Osorio (Puerto Rico, 1955). Presente en la 4ª Bienal de La Habana. Cuba, 1991.

caracterizado a la de La Habana; y que en esta última le ha valido para haber sido considerada en ocasiones como un intermedio entre una bienal y un festival de artes, dado que el objetivo ha sido exponer la nobleza de la capacidad de fraternidad que pueden existir en eventos como este, antes que la superioridad o relevancia de un artista, o la grandeza cultural de un país; este proceso ha ocurrido de forma natural en La Habana.

La directora de la primera Bienal de La Habana, Marcia Leiseca, se enfocó sobre todo en la región de Latinoamérica, donde participaron 806 artistas de 22 naciones de América Latina y el Caribe. Ya a partir de la segunda, bajo la dirección de la doctora Lillian Llanes, el evento se transformó en un suceso realmente internacional, participando 667 artistas de 61 países con representaciones de América Latina

y el Caribe, África, Medio Oriente y Asia. Estas dos primeras ediciones funcionaron como un concurso en el que resultaron premiadas, en diversas manifestaciones, las obras de varios artistas como: Arnold Belkin (México), Carmelo Arden Quin (Uruguay), José Gamarra (Uruguay), Carlos Alonso (Argentina), Horacio García Rossi (Argentina), Alirio Palacios (Venezuela), Roberto Fabelo (Cuba), Branca de Oliveira (Brasil), Omar Rayo (Colombia), Manuel Mendive (Cuba), Tomás Sánchez (Cuba), Gustavo Acosta (Cuba) y Rogelio López Marí/ Gory (Cuba); en la primera edición tuvimos incluso un Premio "Martín Chambi" otorgado al artista colombiano Fernell Franco. Posteriormente, en la segunda, los premiados fueron: José Bedia (Cuba), Carlos Capelán (Uruguay), Alberto Chissau (Mozambique), Jorge Chowdnury (India), Joaquín Savado (Argentina), Jarri Maestro (Filipina),

Manuel Mendive (Cuba), Antonio Ole (Angola), Marta Palau (México) y José Tola (Perú). Entre las menciones más destacadas, en mi opinión, destacan por su influencia el cubano Juan Francisco Elso Padilla y al argentino León Ferrari. Justamente durante la deliberación del jurado, en 1986, surgió y se debatió la idea de cómo debería funcionar nuestro evento para alejarse definitivamente del modelo inducido por occidente.

TRADICIÓN Y CONTEMPORANEIDAD

A partir de este momento debemos prestar especial atención a la consecución de temas enunciados en los títulos de cada edición, los cuales mantienen una relación de continuidad, que es una de las características distintivas de nuestra bienal. A diferencia de otros eventos homónimos, La Habana »

Se imita demasiado, y que la salvación está en crear. Crear es la palabra de pase de esta generación.

- » no se niega a sí misma, quizá también porque su equipo no cambia radicalmente cada dos años, sino que evoluciona en el tiempo manteniendo en su nómina a varios curadores fundadores e, incluso a los mismos directores durante varias ediciones.

En 1989 la bienal definió el formato y el carácter con el que ha evolucionado hasta el presente; con 533 artistas de 57 países de todas las regiones del entonces llamado *Tercer Mundo*, la tercera Bienal de La Habana dejó de ser un evento competitivo arguyendo que no tenemos que competir entre nosotros, ni hay necesidad de definir jerarquías cuando el interés es mostrar quienes somos. El tema guía de esta edición fue la relación entre *Tradición y Contemporaneidad*, y el objetivo fue explorar los derroteros por los cuales las producciones culturales y visuales de nuestros pueblos estaban transitando desde las

tradiciones particulares de cada uno hasta la noción de contemporaneidad. La opinión de visitantes extranjeros como de Dore Ashton, publicada en *International Magazine*, resultan esclarecedoras: *A diferencia de París, donde recientemente se expuso el arte contemporáneo del Tercer Mundo junto al arte occidental en "Magiciens de la Terre" (Los magos de la Tierra), en La Habana no se trataba de honrar las culturas de otros: los reunidos en La Habana eran ellos mismos los otros.*⁵ La Bienal de La Habana proporcionó un espacio horizontal en el cual: *se ponen en pie los pueblos, y se saludan. «¿Cómo somos?» se preguntan; y unos a otros se van diciendo cómo son.*⁶ De este modo se creó en La Habana una plaza propia, en la cual no estamos sometidos al escrutinio "exotizante" del ojo europeo, sino abiertos al intercambio honesto entre *hombres* naturales como hubiera querido Martí.

La locación guarda una estrecha relación con la naturaleza del evento. En las primeras ediciones, el grueso de las exposiciones tuvo lugar en espacios de cierta manera tradicionales; aunque tanto la primera como la segunda desarrollaron acciones en espacios públicos, como los penetrables de Julio LeParc o el proyecto "Arte en la Carretera", la mayor parte del evento se desarrolló dentro del "cubo blanco" del Museo Nacional y en el espacio singular del Pabellón Cuba. Desmontar temporalmente las salas del museo para desplegar las exposiciones de la bienal, resultaba descabellado en términos de logística y conservación, por lo que, el sentido común indicaba que debían buscarse espacios más adecuados. Finalmente, a partir de la cuarta, la bienal se trasladó parcialmente a las instalaciones del complejo de fortalezas militares Morro-Cabaña, construido por la metrópolis española como parte del sistema de defensa de la ciudad en los siglos XVI y XVIII, respectivamente. El cambio de espacio fue determinante para el desarrollo del evento, puesto

que la nueva locación suponía que las obras debían adaptarse y convivir en un espacio que no fue concebido para ellas, aun así, este reto abre el camino para la configuración de una serie de obras que funcionaron casi como "site specific", algo que las dotó de una nueva dimensión, aun cuando no hubieran sido creadas *ex profeso* para el espacio. Además, este cambio contribuyó a la descentralización y atomización del evento hacia otras zonas de la ciudad.

EL DESAFÍO A LA COLONIZACIÓN

La cuarta Bienal de La Habana tuvo lugar en 1991, poco menos de un año antes del inicio de los festejos por el *Quinto Centenario*, y se encaminó hacia el análisis de las consecuencias de los procesos de colonización y neocolonización, y cómo estos tienen su reflejo en el arte. A partir de la investigación sobre la evolución de las creaciones culturales de nuestras naciones en relación con el tránsito entre la tradición y la contemporaneidad, se impuso de forma natural examinar como tema el desafío a la colonización. La selección de artistas y proyectos se enfocó en mostrar obras que, de alguna forma, hablasen de los procesos de colonización y neocolonización, y por consiguiente de la descolonización y la resistencia, pero con la mira puesta un poco más allá, porque el interés primordial del evento fue el acto decolonial que representó su existencia misma.

En esta edición se intentó abordar las maneras a través de las cuales la mentalidad colonial del pasado se manifiesta en el presente, prestando especial atención a aquellos fenómenos que, más allá de las actitudes mantenidas por las antiguas y actuales metrópolis, guardan una relación más estrecha con nuestra propia capacidad de ser independientes, tanto desde el punto de vista de la conciencia individual como de la colectiva. Con la mirada puesta en la divisa

de que: *...se imita demasiado, y que la salvación está en crear. Crear es la palabra de pase de esta generación. El vino, de plátano; y si sale agrio, ¡es nuestro vino!*⁷ .La Bienal se centró en sus principios fundacionales: mostrar lo que somos y cómo somos.

ARTE, SOCIEDAD Y REFLEXIÓN

En el mes de mayo de 1994, la quinta Bienal de La Habana fue realizada en condiciones económicas y políticas muy complejas para Cuba. En 1990 había desaparecido el bloque socialista, de cuyos acuerdos económicos Cuba formaba parte. La isla había quedado totalmente aislada del mundo, sin nada que comprar y, lo más terrible, sin nada que vender para ganar su sustento. Ya la cuarta edición del evento fue realizada en medio de la precariedad producida por la crisis que se denominó oficialmente *Periodo Especial*. Desde este momento el éxito de todas las ediciones posteriores dependió sobre todo de la voluntad y el compromiso ético de los artistas participantes que apostaron por enrolarse en un evento que, aunque ha tenido cada vez menos recursos materiales, todavía resulta asombrosamente atractivo dada su singularidad y autenticidad.

Es importante reiterar que la Bienal de La Habana funciona como un organismo vivo; va desarrollándose y adaptándose para sobrevivir y, sobre todo, no se niega así misma, aun cuando cambia en cada edición. Otros eventos homónimos generalmente dependen una fundación que contrata a un curador, este a su vez elige un equipo que trabaja bajo sus preceptos, y cada uno de estos curadores intenta distinguirse por su originalidad y aspira a trascender gracias a la posibilidad de hacer algo mejor que el anterior. Este modelo provoca a la larga un fenómeno de negación, coherente con la modernidad, que es muy diferente al fenómeno de evolución característico de la cita habanera. »





↑

3. Obra titulada *Almas. De un lugar a otro* del francés Christian Boltanski. 6° Bienal de La Habana. Cuba, 1997.
4. Obra titulada *1,2,3, Probando Cuba* del colectivo DUPP liderado por el artista cubano René Francisco Rodríguez, presente en la 7° Bienal de La Habana. Cuba, 2001.

←

1. Obra de la peruana Anamaría McCarty, presente en la 6° Bienal de La Habana. Cuba, 1997.
2. Obra titulada *El retorno del olvido* del peruano Roberto Huarcaya, presente en la 6° Bienal de La Habana. Cuba, 1997.

» Dentro del enunciado general de *Arte, Sociedad y Reflexión* se pusieron a debate un grupo de problemáticas generales: *el entorno físico y humano del Tercer Mundo, las migraciones, las marginaciones, la relación entre arte, mercado y consumo; las utopías y lo popular*. Consecuentemente, el cuerpo exhibitivo se organizó de acuerdo a dichos tópicos: *Entornos y circunstancias* en el Museo Nacional de Bellas Artes, *Espacios fragmentados. Arte poder y marginalidad* en la Fortaleza San Carlos de La Cabaña y *La otra orilla* en el Castillo de los Tres Reyes del Morro. En las diversas instituciones del circuito de La Habana Vieja, donde se incluía el Centro

Lam en su sede de San Ignacio y Empeadrado, se exhibieron las dos muestras restantes: *Obsesiones colectivas - Reflexiones individuales y Apropiaciones y entrecruzamientos*. El evento teórico considerado un *Taller vivo de la Bienal de La Habana* se concibió en forma de paneles en el Museo Nacional de Bellas Artes y versó sobre las definiciones de la identidad, el coleccionismo, tanto público como privado, y su papel en la orientación del arte contemporáneo, el arte en la encrucijada de la cultura y la mercancía, así como las redefiniciones sobre lo universal.

La quinta bienal fue, sin dudas, una gran oportunidad para conocernos mejor y revisar nuestros conflictos más profundos. A partir de esta edición no solo se estableció como punto de referencia para el arte producido por los países de lo que hoy se ha dado en llamar “en vías de desarrollo”, sino que comenzó a servir como termómetro e instrumento de medición de los propios procesos y cambios que acontecían dentro de la sociedad cubana, forzada a encontrar su propio camino. Nuestro amigo y guía, Luis Camnitzer, escribió en sus comentarios sobre la cuarta edición: (...) *El humor cubano se mantiene vivo. Un funcionario anunció que primero nos liberamos de España,*

*luego nos liberamos de los EE.UU., y finalmente hemos logrado liberarnos de la Unión Soviética*¹⁰. Lo cierto es que la libertad tiene siempre un precio enorme, y el arte cubano que ha reflejado siempre con extrema independencia y visión crítica las diversas aristas de nuestra realidad y los costos de cada una de nuestras decisiones. incrementó considerablemente su capacidad introspectiva, especialmente, a partir de este momento.

Quiero hacer hincapié en que la Bienal de La Habana siempre ha sido un espacio para la libre expresión a través de las creaciones de los artistas. Soy en principio partidario de la idea de que, el arte no es coaccionable y siempre encuentra la forma de expresar su verdad en tanto tenga la oportunidad de existir. Un fenómeno tan difícil de aceptar para la sociedad y el Gobierno, como la migración masiva, fue uno de los temas centrales de esta quinta bienal, y no estamos hablando de agosto de 1994, cuando tuvo lugar la llamada crisis de los balseros, sino de mayo de ese mismo año. En esa fecha nadie podía alcanzar a imaginar la magnitud de los acontecimientos que solo unos meses después se desatarían en el país. Sin embargo, muchas de las obras de los

artistas cubanos versaron “proféticamente” sobre esa situación que resultaba alentada por la intensa crisis económica que mal sobrevivía la isla, y las promesas de una vida mejor animadas por las políticas de los EE.UU., que ofrecían a los emigrantes cubanos un status legal privilegiado acompañado de todo tipo de ayudas para alcanzar el sueño de vida americana. *Regata*, obra insigne del reconocido artista cubano Alexis Leyva Machado (Kcho), es uno de esos ejemplos de la capacidad de asimilación de la crítica a la realidad social que es capaz de admitir un evento como la Bienal de La Habana, compuesta por un sinfín de objetos de uso cotidiano que, en el contexto de la instalación son convertidos en pequeñas balsas; esta pieza es una triste premonición de la realidad que solo unos meses más tarde marcaría la vida de cientos de personas que se lanzaron al mar para cruzar el estrecho de La Florida en las embarcaciones más precarias posibles, poniendo en riesgo sus vidas, al intentar alcanzar el prometido sueño americano. Existen muchos otros ejemplos de obras críticas, algunas de ellas profundamente dolorosas para aquellos fundamentalistas que creen que nuestra realidad social tiene menos manchas que el sol. Lo cierto es que, ya desde la cuarta bienal se comenzó a mirar activamente a los problemas cubanos y, en la quinta, este proceso alcanzó su madurez, sirviendo de precedente al comportamiento inteligentemente crítico del arte cubano en las sucesivas ediciones.

EL INDIVIDUO Y SU MEMORIA

Eugenio Vales comenta proféticamente sobre esta edición: *El arte es una de las expresiones de la cultura que mejor evidencia la diseminación de un Tercer Mundo que puede ser encontrado en cualquier parte del planeta. El sistema del arte internacional necesita del arte alternativo y de la producción cultural de los márgenes, porque no puede sostenerse como un bloque monolítico*

*co, con base solamente en las grandes subastas y los grandes eventos. Kassel y Venecia ya no pueden restringirse a Europa y Estados Unidos, así como la Bienal de La Habana no podrá restringirse por mucho tiempo al arte de Asia, África y América Latina. Los artistas del Tercer Mundo también están haciendo el arte norteamericano y el arte europeo.*⁸

Una vez más, de los temas abordados en la edición anterior se desprenden los tópicos que quedaron por analizar, ¿qué pasa con esta persona que viene de otro lugar?, ese artista que ha emigrado, o ese emigrante que se ha convertido en artista. La sexta Bienal de La Habana es quizá la primera que toma conciencia de que “el tercer mundo”, o lo que llamamos hoy Sur Global, no tiene una localización geográfica limitada a las regiones de los países “menos desarrollados”, sino que se ha expandido invadiendo los centros de poder, contaminando con su diversidad cultural a las antiguas metrópolis. De ahí tal vez el interés que tuvo esta edición en explorar la relación entre el individuo y su memoria.

UNO MÁS CERCA DEL OTRO

Dirigida por Nelson Herrera Ysla en el año 2000, la séptima Bienal de La Habana se caracterizó por expandirse al espacio público, buscando quizá esa interacción de “uno más cerca del otro”; una de las características singulares de esta edición fue el haber destacado el tema de la significación de la arquitectura y el urbanismo como condicionadores del vínculo humano, y como espacio fundamental para el desarrollo del proyecto artístico de la bienal misma. De esta edición recuerdo sobre todo el proyecto desarrollado por el colectivo pedagógico DUPP (Desde Una Pragmática Pedagógica) liderado por el artista René Francisco, donde sus estudiantes tuvieron la oportunidad de medir fuerzas con artistas

de reconocida carrera e importancia internacional, tensando la cuerda respecto al tema de la libertad de expresión, con una obra que hacía referencia a la mítica Antonia Eiriz.

EL ARTE CON LA VIDA

La octava Bienal de La Habana exploró, en palabras de su directora Hilda María Rodríguez, no la tesis, sino el espíritu de la relación entre el arte y la vida: (...) *Esta idea obedeció a la necesidad de dar continuidad a ciertas acciones y proyectos que de manera tímida se realizaron en la pasada edición y que sugerían la pertinencia de penetrar los espacios de convivencia, abrir un paréntesis, reclamar la función del arte en la relectura de los sucesos de la cotidianidad y contribuir a la apertura de alternativas que cualifiquen nuestros entornos y todo aquello que pueda satisfacer nuestras necesidades espirituales.*⁹

Entre los proyectos más memorables estuvo la intervención *Mover las cosas*, realizada en 14 apartamentos en un edificio de vecinos del barrio de Alamar, en la periferia de La Habana, desarrollado por la curadora (arquitecto) Vilma Bartolomé, en el marco del cual se negoció con los vecinos del edificio en cuestión, con el objetivo de que convirtieran sus casas en “galerías de arte” durante el evento y, previo acuerdo con las familias, los artistas invitados hicieran intervenciones en las casas. Cuando un visitante quería ver la

»

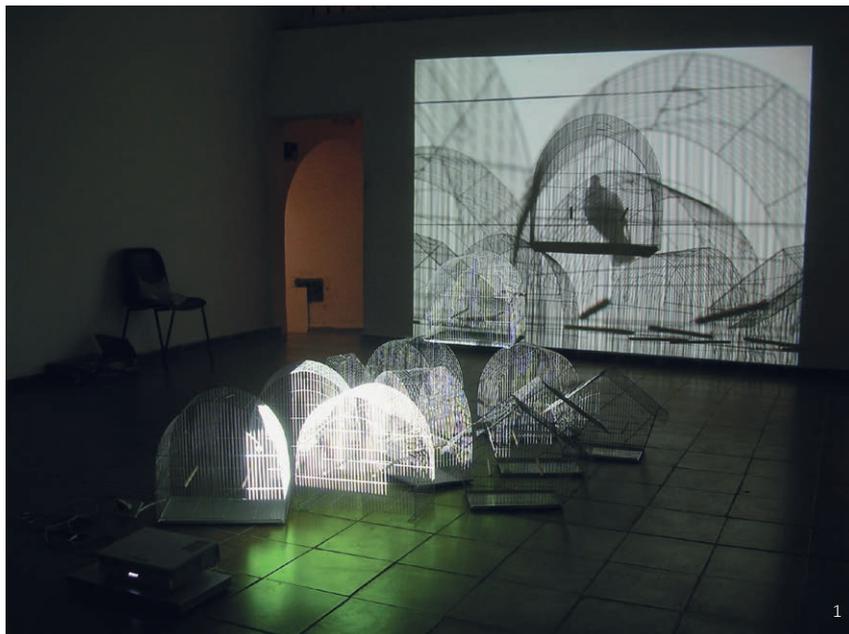
1. Obra del dominicano Jorge Pineda en la 8° Bienal de La Habana. Cuba, 2003.

2. Instalación de Betsabé Romero (México) 8° Bienal de La Habana. Cuba, 2003.

3. Obra titulada *Serie Ciclovía aérea* del brasileño Jarbas Lopes, presente en la 8° Bienal de La Habana. Cuba, 2003.

→





1



2

» exposición tenía que tocar la puerta y preguntar: “*Usted cree que pueda pasar a ver la obra?*”; y el dueño, el habitante de la casa que había trabajado en colaboración con el artista explicaba la obra que acogió en su hogar convirtiéndose de esta manera en mediador entre el arte exhibido y el espectador. Sin dudas fue una experiencia maravillosa de inserción del arte contemporáneo en una comunidad.

También se destacó el Taller *Isaroko* concebido por los artistas cubanos Roberto Diago, Manuel Mendive, Eduardo Roca (Choco) y la curadora Niurka Cruz, al que invitaron también a las artistas Betsabée Romero

de México y Fabiana de Barros de Brasil, siendo realizado en el solar La California, un espacio emblemático de la cultura centrohabanera. Los solares son, en Cuba, antiguas casas solariegas, antiguos hostales que tenían muchas pequeñas habitaciones y que con el tiempo se convirtieron en espacios habitacionales para personas de muy bajos ingresos, y cuando hay bajos ingresos tienes asociados muchos problemas de alcoholismo, violencia, etc. Pero también se puede encontrar una gran riqueza cultural y, paradójicamente, un gran sentido de la solidaridad que se ve mucho más en las personas de bajos ingresos que en las personas de altos ingresos.

1. Instalación de Eder Santos (Brasil) en la 9ª Bienal de La Habana. Cuba, 2006.

2. Instalación titulada *Partitura* de Carlos Garaicoa (Cuba), como parte de la 10ª Bienal de La Habana. Cuba, 2009.

DINÁMICAS DE LA CULTURA URBANA

El tema de la novena Bienal de La Habana también se desprende con naturalidad de la edición anterior, y mantiene una relación de continuidad con el espíritu de la bienal misma. La exploración de las dinámicas de la cultura urbana tiene referentes en ediciones tan tempranas como la segunda, y en realidad se puede asegurar que forma parte inseparable del desarrollo del organismo Bienal de La Habana.

Desde la segunda edición el arte salió a la calle, hubo eventos en espacios públicos, incluso eventos interactivos; a partir de la séptima este proceso se hizo más evidente y frecuente. Ya en la novena, la bienal decidió mirarse a sí misma como parte de los procesos de la cultura urbana y se concentró en el análisis de estas creaciones culturales cuyo objetivo era estar directamente vinculadas a los espacios públicos, en relación con la evolución de la cultura urbana, enfocándose en la historia misma de la ciudad como espacio de vida, socialización y cultura, en el cual todo lo que ocurre es de cierta manera una forma de arte, incluso los despliegues instalativos desarrollados por agentes extra-artísticos en el corazón de la ciudad, emulando con las obras de Jenny Holzer y Wilfredo Prieto, respectivamente.

INTEGRACIÓN Y RESISTENCIA EN LA ERA GLOBAL

Coincidiendo con la celebración del 25 aniversario, la décima Bienal de La Habana retoma un tema que quizá había quedado pendiente desde 1991 cuando se abordó *el desafío a la colonización*. El análisis de los fenómenos de integración y resistencia en la era global retoma la esencia de colonial de la Bienal de La Habana, al

Monumento al perdón
instalación del cubano
Roberto Diago en la 14ª
Bienal de La Habana.
Cuba, 2021.

tiempo que analiza una contradicción fundamental para nuestros pueblos, ¿cómo resistes a la globalización y al mismo tiempo te integras?

Veo casi todos los días la impresionante obra de los paraguayos Erika Meza y Javier López, titulada *“El peso de la memoria”*, que cuelga en una de las paredes del Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam en la que se aprecia el retrato de una mujer Maka, semidesnuda, que porta un collar con 6 pendrives que contienen en 12 Gb programas de desarrollo impulsados por Naciones Unidas en América Latina: una obra sin dudas emblemática de las contradicciones que abordó esta edición.

PRÁCTICAS ARTÍSTICAS E IMAGINARIOS SOCIALES

Se puede apreciar un cambio significativo entre la onceava Bienal de La Habana y las ediciones anteriores, quizá porque el nuevo director no formaba parte del equipo tradicional de la Bienal, o quizá porque el arte había ido cambiando y esta edición marcó un intento de ponerse al día con las “nuevas maneras”. Lo cierto es que hay un cambio visible en la conceptualización. Esta edición abandona definitivamente los predios del complejo de fortalezas coloniales Morro-Cabaña para diseminarse por toda la ciudad buscando una interacción más cercana con el público no especializado. Y lo que es más importante, abandonó la intención de pensar en términos de algo nuevo o en un único enunciado que, en la mayoría de los casos acabara convirtiéndose en comodín para justificar cualquier diseño curatorial, intentando no aferrarse a un recorrido didáctico por una museografía.



ENTRE LA IDEA Y LA EXPERIENCIA

La doceava edición es una bienal que me interesa mucho porque exploró no solo ese tramo que existe entre la concepción de la obra, los procesos posteriores a la realización y el encuentro con el público; no solamente el concepto de lo que llamamos arte procesual, sino también y, con mucho éxito, la inserción de estos procesos en la sociedad y en los espacios públicos.

Su director, Jorge Fernández, declara en las palabras de presentación que: *La Bienal de La Habana se reafirma como espacio donde se da voz a quienes no la tienen, e intenta apostar por un tipo de obra que no es*

*la que encontramos habitualmente detrás de los telones de las ferias o en el mercado*¹⁰.

Esta edición se enfocó en convertir a la bienal misma en una suerte de observatorio desde el cual observar, analizar y evaluar otras bienales con el objetivo de repensar sus propias acciones. Coincidió también su periodo de preparación con los festejos por el aniversario 30 de la bienal. Y eso hizo que tuviera también un espíritu autorreflexivo. Pero sobre todo decidió valientemente que los grandes protagonistas no serían los artistas, y se enfocó irreverentemente en hacer visible las microhistorias de los “anónimos”, los científicos de varias



Acción 119: Argelia, 11:45 Viernes 20 de enero de 1961, obra del 2011 del iraní Reza Aramesh en la 14° Bienal de La Habana. Cuba, 2021.

ramas, instrumentistas, compositores, bailarines, coreógrafos, arquitectos, urbanistas, programadores, artesanos, carretilleros que venden frutas y vegetales, bicitaxistas, tatuadores y estudiantes,¹¹ que en su interacción con las obras, las completan aportándoles un ingrediente indispensable, su experiencia.

LA CONSTRUCCIÓN DE LO POSIBLE

La treceava edición también hereda algunas cosas de la doce, sobre todo la preponderancia de la obra en el espacio público, muchas de ellas en forma de performance, coincidiendo felizmente con el aniversario 500 de la fundación de la Villa de San Cris-

tóbal de La Habana, lo cual devolvió al evento cierto carácter de “fiesta” en la ciudad. Fue una bienal “demo-rada” porque estuvo originalmente pensada para desarrollarse en 2018, pero las adversidades económicas posteriores al embate del Huracán “Irma” forzaron a las autoridades a posponerla para 2019, contando por primera vez con un director ejecutivo en vez de un director (curador general); lo cual, sin embargo, fue una gran bienal, pues más allá de sus aciertos y errores abarcó no solo un espacio importante de la vida pública en la ciudad de La Habana, sino que se descentralizó hacia otras regiones del país, incorporando importantes proyectos como: Ríos intermitentes en Matanzas, Farma-

cia en Pinar del Río, Mar adentro en Cienfuegos y el *Festival Internacional de Videoarte de Camagüey*. En ese sentido, demostró entre otras cosas que, es posible la construcción de muchos imposibles.

FUTURO Y CONTEMPORANEIDAD

La 14 Bienal de La Habana es mi primera experiencia como director. Como artista y como curador fui formado gracias a la interacción con las diferentes ediciones de nuestra bienal, desde que era un joven estudiante en 1984 que paseaba por las salas del Museo Nacional de Bellas Artes, sin entender, ¿por qué son todas estas cosas arte? Los curadores de la Bienal de La Habana fueron todos mis maes-



¿Qué tipo de la primavera es esta, en donde no hay flores y el aire está viciado a un aroma miserable? obra del 2022. Instalación de sitio específico. Cerca de malla entramada, alambre de puas, contenedores y agua (250 x 600 x 1200 cm aprox.); del mexicano Joaquín Segura en la 14^a Bienal de La Habana. Cuba, 2021.

tros. Tener la oportunidad de dirigir un equipo de trabajo en el cual aún hoy contamos con un miembro fundador, Nelson Herrera Ysla, es a la vez un honor y un reto inimaginable. Probablemente por esta razón fue importante para mí reflexionar sobre el origen y el desarrollo del evento en esta edición.

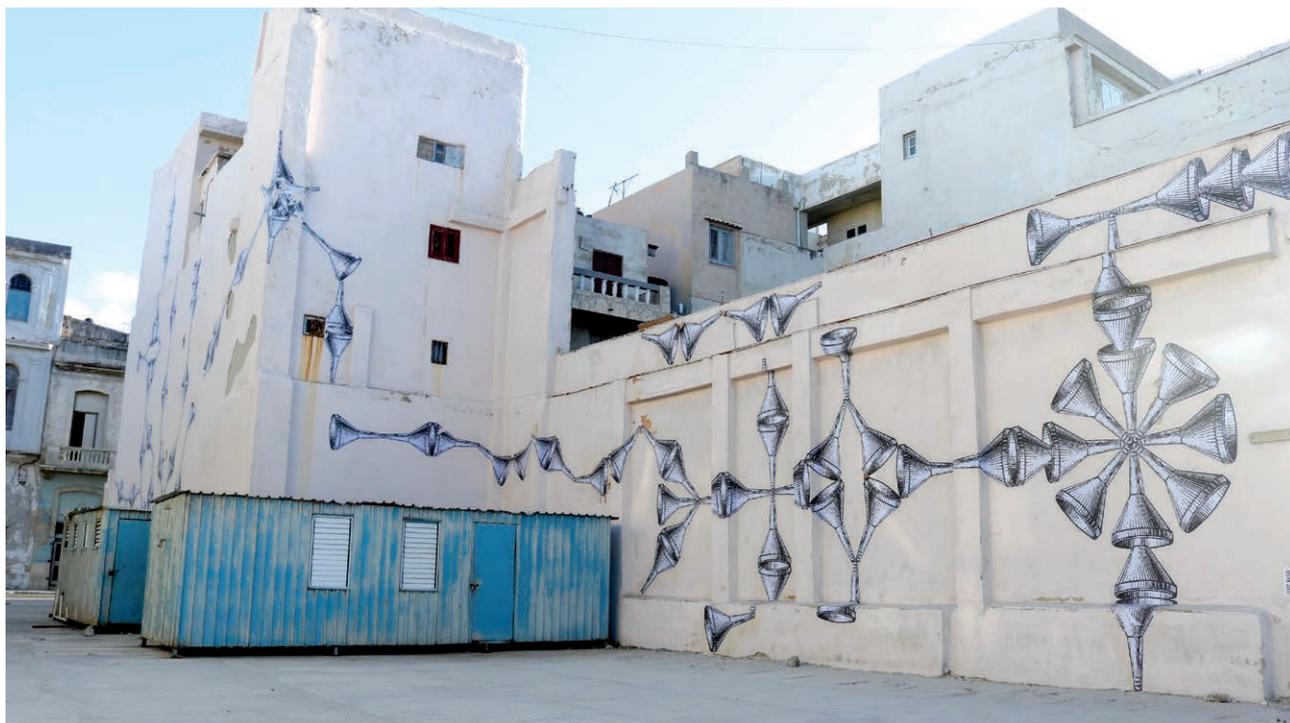
Cuando propuse el título *Futuro y contemporaneidad*, estaba pensando en esa relación que se puede establecer con la tercera bienal que tuvo como título *Tradición y contemporaneidad*; me pareció que era interesante invertir los términos y analizar la correspondencia que existe entre el futuro y la contemporaneidad; o sea, cómo hemos llegado hasta esta idea de contemporaneidad, qué ha

pasado con las producciones culturales de todos nuestros pueblos, pero incluso, de todo el planeta, en este proceso, y cómo desde esta noción de contemporaneidad podemos establecer estrategias alternativas para crear narrativas que nos permitan avanzar hacia un futuro posible.

El reto no pudo ser mayor, esta edición fue organizada y pensada en medio de la pandemia del Covid-19 y la crisis económica global que aún estamos viviendo. La urgencia de todas estas dificultades nos llevó a pensar que, era importante intentar rescatar saberes ancestrales de nuestros pueblos, que pudieran ayudar a encontrar soluciones globales para todo el planeta, con el objetivo de vislumbrar un futuro

viable para toda la humanidad. Cuando empezamos a pensar en esta edición no sabíamos si podríamos abrir las salas de exposiciones. Nos vimos forzados a diseñar una bienal diferente, en vez de la acostumbrada gran apertura en la que quedaban al menos el 90 % de las exposiciones abiertas; planificamos una secuencia de acciones, durante la cual las exhibiciones se iban incrementando poco a poco por casi seis meses. El 12 de noviembre del 2021, cuando inauguramos, lo hicimos con una sola exposición en el Centro Wifredo Lam; tuvimos que limitar el aforo a un tercio de la capacidad debido a la pandemia, que aún estaba activa.

A esta exposición la titulamos *“Camino que no conducen a Roma.”*



Árbol del mirlo blanco, pintura mural del mexicano Yves Sadurni en la 14ª Bienal de La Habana. Cuba, 2021.

» *Colonialidad y descolonización en la contemporaneidad*”, con esta idea intentamos explorar las posibilidades de descolonizar el pensamiento a través del arte. Este proyecto tuvo la particularidad de que los artistas pudieran cambiar sus obras durante el periodo de exhibición. Muchos de ellos comentaron que nunca habían tenido la oportunidad de hacer una exposición donde sus obras pudieran ir evolucionando, mutando, durante el tiempo de la exposición pública. Esta concepción del evento mismo, como un proceso, fue una de las características más significativas de la catorce bienal; nos enfocamos, no solo, en el arte que se muestra en un proceso, sino en que el evento en sí mismo fuese un evento procesual.

Además de la agravada situación económica para un país bloqueado cuyas fuentes fundamentales de ingresos, el turismo y los servicios médicos, habían sido duramente golpeados por la pandemia, también estuvo la presión sin precedentes del boicot contra el evento. La Bienal de La Habana se ha

enfrentado a un feroz boicot desde su primera edición; se puede leer en un artículo publicado en 1984 por la entonces directora del Museo de Arte Moderno de Sao Paulo, Aracy Amaral, que ella menciona que algunos artistas habían declinado su participación en la Bienal de La Habana por el miedo a ser marcados como artistas que participaban en un evento en un país socialista. Durante la catorce edición de la Bienal de La Habana, el boicot alcanzó su máxima expresión. Cientos de artistas fueron alertados del “peligro” de participar en la cita habanera, algunos fueron amenazados o desalentados por sus galerías y coleccionistas; otros, “comprados” con promesas de oportunidades para el desarrollo de sus carreras. Aun así, la cifra de participantes (cerca de 500) y la calidad de los artistas habla claramente a favor del evento; la prueba de esto la pueden apreciar en el catálogo de esta edición que se puede descargar en nuestra página web www.wlam.cult.cu

HORIZONTES COMPARTIDOS

El próximo 15 de noviembre de 2024 debemos inaugurar la quince edición de la Bienal de La Habana, esta será una ocasión especial porque coincide

con el 40 aniversario del evento. Vale la pena explicar que la Bienal de La Habana, por diversas razones, casi nunca ha tenido lugar cada dos años. Aunque, para ser justos no es el único evento de este tipo que incumple con sus fechas, basta recordar que la Trienal de Yokohama ha extendido su plazo a 4 años en varias ocasiones.

La idea de la Bienal de La Habana que estamos pensando se apoya sobre todo en tres conceptos:

- La Colaboración: entendida como un proceso en el que las individuales brillan con luz propia dentro de un proceso colectivo. Creemos que un mejor modelo de sociedad es aquella en donde todas las individualidades trabajan en función del colectivo, pero sin perder su individualidad.
- La Mediación: nos interesa una ampliación del rango de estrategias de mediación, tanto las que pueden ejercer las instituciones culturales que pueden hacer comprensible y asequible el arte de vanguardia a las masas, como aquellas estrategias de mediación a través de las cuales cualquier individuo “común” puede actuar como un vehículo

Un mejor modelo de sociedad es aquella en donde todas las individualidades trabajan en función del colectivo.

de comunicación y difusión de una experiencia artística.

- La Transdisciplinariedad: la posibilidad de que los artistas trabajen en colaboración con otras disciplinas, que se salgan de su zona de confort y que sean capaces de trabajar proyectos con un alto grado de inserción en la comunidad; y que puedan, realmente, ayudar, de alguna manera, a mejorar la vida de las personas en la realidad; es decir, que no se quede en el evento de la bienal, en el evento artístico o en el cubo blanco de la galería, donde lo van a visitar una élite de personas que conocen de arte, sino que el evento artístico salga a la calle, se inserte en las comunidades y se haga parte de la vida de estas personas, y ayude a mejorar y a impulsar el desarrollo de la sociedad.

En la plataforma conceptual que hemos distribuido se puede leer:

Más allá de todas las diferencias, existe un espacio de conocimientos, expectativas y afectos que compartimos la mayoría de los seres humanos. Buscar estos puntos de conexión, esas zonas comunes que nos permitan avanzar juntos hacia un futuro más equitativo y sustentable debería ser nuestra principal divisa. Cercana a celebrar su 40 aniversario, la Bienal de La Habana continúa compartiendo esos horizontes donde habita la utopía y convoca su decimoquinta edición guiada por la idea de tejer nuevas redes de comunicación y colaboración que nos facilite seguir creciendo, profundizando y ampliando nuestro rango de influencias, en pos de alcanzar la paz y una mejor convivencia entre el hombre y la naturaleza.

Imbuídos del espíritu de la celebración y ante la posibilidad de los reencontros, nos proponemos hacer un análisis de la trayectoria del evento, retomar y repensar algunos de los temas que han sido transversales a su historia y que han evolucionado en el tiempo mostrando nuevos matices ¿Cuál podría ser entonces ese elemento caracterizador de la Bienal de La Habana? Es Cuba, su gente empeñada día a día en preservar valores de solidaridad y de dignidad, con la creatividad, tanto de los artistas como de los que no lo son. Es la conciencia de que solo trabajando juntos es posible realizar la obra soñada y, sobre todo, la confianza plena en que será una obra colectiva y solidaria.

Poner de relieve ese entramado de relaciones que posibilitan el desarrollo del evento es nuestro objetivo en esta edición.

Imaginamos esta bienal como una red afectiva que apueste por una convivencia basada en el respeto a las diferencias, y el valor de otros saberes y formas de existencia (y resistencia) alejadas del modelo dominante. Nos interesan creadores y proyectos que trabajen de forma colaborativa, más allá de los límites de sus respectivas disciplinas, y que sean capaces de desarrollar acciones que permitan mediar entre todos los estratos, y facetas de la sociedad y la cultura. Intentaremos fortalecer el trabajo colectivo para alcanzar un bien común.

Tal y como ha sucedido en otras ocasiones, pero ahora de manera todavía más enfática, queremos que el escenario principal de esta bienal no sean las galerías ni los espacios tradicionalmente dedicados al arte. Es nuestro propósito que los artistas no solo vivan la experiencia de Cuba, sino que creen de conjunto con sus habitantes en las comunidades y que sean capaces de desarrollar estrategias de meditación que permitan un mayor acercamiento entre todos.

Los invitamos a caminar juntos, a compartir el horizonte, las alegrías y sinsabores del camino en busca de una utopía que, aunque parezca inalcanzable, nos impulse a ser cada día mejores y menos egoístas 

Notas

- 1 De Nuestra América, José Martí, publicado en *La Revista Ilustrada de Nueva York*, el 1º de enero de 1891
- 2 Venice, Paris, Kassel, São Paulo and Habana. Reseña publicada en la revista *Art & Text*, EE.UU., no. 42, 1992, pp. 13-20 (edición bilingüe).
- 3 Manifiesto antropófago, Oswald de Andrade, publicado en la *Revista de Antropofagia*, Año 1 No. 1, 1928.
- 4 La primera bienal de arte latinoamericano Luis Camnitzer * Reseña publicada en la revista *Art in America*, Nueva York, diciembre de 1984, pp. 41-49.
- 5 Un tercer mundo de primera, Dore Ashton, Reseña publicada en la revista *Contemporánea. International Magazine*, EE.UU., no. 4, abril de 1990, pp. 75-79.
- 6 De Nuestra América, José Martí...
- 7 Idem.
- 8 BIENAL DE LA HABANA: LA MARGINALIDAD COMO COORDINADA. Publicado en la revista *Arco Noticias*, Madrid, no. 10, enero 1998, pp. 44-46.
- 9 ENTRE VISTA CON HILDA MARÍA RODRÍGUEZ por Antonio Zaya. Publicada en la revista *Atlántica*, España, no. 37, invierno de 2004, pp. 2-9.
- 10 PRÁCTICAS ARTÍSTICAS E IMAGINARIOS SOCIALES / JORGE FERNÁNDEZ TORRES. Catálogo 11 Bienal de La Habana.
- 11 ENTRE LA IDEA Y LA EXPERIENCIA Jorge Fernández Torres. Catálogo 12 Bienal de La Habana.

CON CLUSIONES DEL II SIMPOSIO K'ANCHAY

1

PROMOVIENDO LA INVESTIGACIÓN RIGUROSA Y LA VALORACIÓN DEL PAPEL DE LA MUJER EN LA HISTORIA DEL ARTE Y LA CULTURA:

Debemos promover procesos de investigación rigurosos que busquen dar protagonismo a figuras olvidadas, al mismo tiempo, valorar la importancia del papel de la mujer en el desarrollo histórico del arte y la cultura.

2

ESTABLECIENDO ESTRATEGIAS PARA LA PUBLICACIÓN DE PRODUCTOS CULTURALES:

Tenemos que esforzarnos por establecer estrategias que se ajusten a intereses colectivos, proponiendo productos culturales en un estado cerrado y concreto que puedan ser financiados. La curaduría, entendida como una investigación multidisciplinaria, se desarrolla en un contexto de trabajo en equipo, a menudo como resultado de una labor comunitaria. Es vital comprender nuestros propios procesos, textos, discursos y contextos, siendo el autoaprendizaje una necesidad constante en nuestra formación y profesionalización.

3

ENTENDIENDO EL CONTEXTO DE LAS OBRAS DE ARTE:

Para comprender plenamente una obra de arte, es esencial situarla dentro de su correspondiente contexto de tiempo y espacio, identificando su trascendencia en función de su impacto en el ámbito nacional e internacional. De esta manera, creamos referentes de obras icónicas de la época.

El papel del curador es el de un descubridor de nuevos lenguajes y la inclusión de otros soportes y medios, como las plataformas virtuales, ya que es necesario entender que el arte es un proceso en constante transformación.

El contexto sociocultural se convierte en un insumo esencial para la creación plástica contemporánea, promoviendo tanto la investigación como la producción artística, las cuales deben arribar a productos investigativos.

4

LA IMPORTANCIA DE LOS ARCHIVOS FOTOGRÁFICOS EN LA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA:

Reconocemos la importancia de los archivos fotográficos en la investigación artística, ya que nutren la creación de nuevos lenguajes, reconociendo mediante la cita, sus aportes y valores en el proceso creativo.

Para enriquecer el arte, debemos recurrir a información de diversas fuentes y utilizar referencias bibliográficas fidedignas. Las referencias juegan un papel primordial.

5**LA PASIÓN COMO PRINCIPAL MOTIVACIÓN Y LA PRÁCTICA CONTINUA:**

La pasión es nuestra principal motivación y es por ello que revisamos minuciosamente las fuentes bibliográficas antes de publicar o difundir nuestras investigaciones. Esta actividad se convierte en una práctica constante, a veces incluso obsesiva, que nos permite construir propuestas sólidas con posibilidades interdisciplinarias. La práctica de la curaduría por encargo puede no satisfacer nuestros intereses como investigadores, pero tiene como reto volverla creativa y proyectarla bajo un sentido crítico propio sin perder su carácter científico.

7**“LA BIENAL DE LA HABANA, UNA PLATAFORMA PARA EL ARTE DECOLONIAL”:**

La Bienal de La Habana nace en el año 1984 como un espacio propicio para el diálogo horizontal entre los territorios localizados en el en aquel entonces llamado Tercer Mundo, que hoy se conoce como Sur Global. El evento surgió ante la necesidad de desarrollar un modelo alternativo que subvirtiera y ampliara los parámetros valorativos establecidos por los grandes centros metropolitanos, que definían el tipo de producción considerada arte y aquella condenada a vivir en los márgenes de la creación contemporánea. La Habana se estableció desde entonces como un escenario de confrontación mutua entre los países de esa amplia región sociocultural y geopolítica, cuyas producciones artísticas han sido menospreciadas dentro del circuito del arte internacional. La Bienal de La Habana sostiene la necesidad de la creación y proliferación de eventos y plataformas, en los cuales los creadores provenientes de nuestros pueblos del sur puedan expresarse y comunicarse horizontalmente entre ellos y con aquellos nativos de las naciones más poderosas. Fieles a nuestra voluntad decolonial aseguramos que los seres humanos compartimos un horizonte de conocimientos, expectativas y afectos, más allá de cualquier diferencia; buscar puntos de conexión, zonas comunes que nos permitan caminar juntos hacia un futuro más sustentable y equitativo, debería ser nuestra principal divisa

6**DESARROLLAR LA INVESTIGACIÓN EN LAS ARTES DESDE UNA MIRADA INTERCULTURAL CON SENTIDO LATINOAMERICANO:**

Valorando personajes que contribuyeron a la construcción de expresiones de nuestros pueblos con sus particularidades como parte de su cultura e historia.

8**MESA REDONDA: LA IMPORTANCIA DE EVENTOS SOBRE INVESTIGACIÓN EN LAS ARTES:**

Para culminar, consideramos fundamental la realización de eventos como mesas redondas que promuevan la investigación en las artes. Estos encuentros fomentan el intercambio de conocimientos y experiencias enriquecedoras para todos los involucrados, teniendo como posibilidad llevarla hacia la multi e interdisciplinariedad, donde también a través de estas haya contacto entre el expositor y el público, permitiendo un trabajo con mayor aproximación a las necesidades y se satisfagan sus expectativas en el ámbito de la problemática en las artes.

NORMAS DE COLABORACIÓN

La revista *Contraste, arte & cultura* editada por la Universidad Nacional de Arte Diego Quispe Tito del Cusco, a través de la Vicepresidencia de Investigación, tiene su razón de ser en el diálogo y el debate en torno a las artes y la cultura, y su vinculación y aporte para con la sociedad; de modo que el conocimiento se convierta en un canal importante para el desarrollo local, regional y nacional. En ese sentido, *Contraste* está abierta a colaboraciones de investigadores cusqueños, peruanos y extranjeros.

Siendo una revista de índole interdisciplinar reúne textos de investigación en los diversos campos de las artes — como pintura, escultura, cine, grabado, danza, música, videoarte, cerámica, artes electrónicas, ilustración, literatura, diseño, fotografía, entre otros—, la educación artística, la restauración y conservación de obras de arte, la curaduría, museografía y museología, historia del arte, gestión y política cultural, teoría y crítica del arte, así como en la investigación y reflexiones en torno a las manifestaciones culturales del ser humano. En ese sentido, *Contraste* recoge las colaboraciones en sus secciones de «Investigación», «Memoria», «Reflexión», «Quechua», «Entrevista», «Opinión y crítica», y «Portafolio», las cuales acogen textos en forma de ensayos, artículos y reseñas, entre otros.

Respecto a las colaboraciones, estas deben ser originales, lo cual supone no haber sido publicadas con anterioridad en alguna publicación impresa o digital, salvo se trate de una ampliación o actualización al texto original. Asimismo, deben estar escritas en español o quechua. Una vez remitido el texto, su remitente legalmente reconoce ser el autor y tener todos los derechos sobre este, incluyendo tablas, gráficos y demás adjuntos. En ese sentido, todas las opiniones y puntos de vista

vertidos en las colaboraciones para con la revista son de entera responsabilidad de sus autores. Del mismo modo, el autor se compromete a mantener inédita su colaboración hasta la publicación física de la revista *Contraste*.

Las colaboraciones a la revista deben ser remitidas en soporte electrónico, compatible con sistemas Windows o Mac, en cualquier formato de procesador de texto a la casilla electrónica vpi@unadqtc.edu.pe. Las mismas deben incluir un título breve y conciso —referido al tema que investiga—, nombre y biografía del autor, correo electrónico de contacto publicable y teléfono móvil.

En cuanto a las colaboraciones de textos de investigación, estos deben encontrarse en fuente Arial 12, interlineado simple y alineación justificada, tener un resumen de 100 palabras como máximo, 4 a 6 palabras clave, una extensión mínima de 4 páginas y máxima de 15, sin incluir (en el documento Word) gráficos, tablas ni fotografías. Respecto a las citas, referencias, bibliografía, webgrafía, tablas, gráficos, imágenes y otros, deberán estar en formato APA séptima edición. Asimismo, las imágenes fotográficas se encontrarán en alta resolución 300 DPI, en formato JPG o TIFF y con leyendas. En ese sentido, la revista pone a disposición de los colaboradores un fotógrafo profesional (en caso sea necesario) y un corrector de estilo, quienes acompañarán el proceso de edición.

Una vez enviado el texto, *Contraste* remitirá acuse de recibo, lo cual no implica la aceptación del texto. Posteriormente, el autor recibirá, —en su momento—, comunicación electrónica, una vez aceptada la colaboración. Cabe resaltar que la revista se publica dos veces al año: en julio y diciembre, respectivamente; por lo que las colaboraciones se reciben con tres meses de antelación.



**UNA
DQTC**

VICEPRESIDENCIA
DE INVESTIGACIÓN



K'ANCHAY

**II SIMPOSIO
INTERNACIONAL DE
INVESTIGACIÓN
EN LAS ARTES**

K'ANCHAY

II SIMPOSIO
NACIONAL DE
INVESTIGACIÓN
LAS AR

Teatrín P
Colegio San Fran
Calle Nu



Mario Curasi Vicepresidente de Investigación de la UNADQTC junto a los ponentes Sofia Pachas, Sonia Cunliffe, Nelson Ramírez, Jorge Villacorta, Santiago Salazar y Juan Peralta. Fotografía: Gustavo Vivanco León, 2023.





**UNA
DQTC**

Universidad Nacional de Arte Diego Quispe Tito del Cusco: Comisión Organizadora.
Presidencia de la Comisión Organizadora: Victor Ayma Giraldo.
Vicepresidencia Académico: Yohn Augusto Lasteros Holgado.
Vicepresidencia de Investigación: Mario Curasi Rodríguez.



EDICIÓN ESPECIAL Memoria K'anchay 2023

Dirección y Edición: Mario Curasi Rodríguez.

Corrección de estilo: Raúl Escalante Salazar.

Fotografía: Gustavo Vivanco León, Oscar Casafranca Vásquez, James Aragón Carrasco.

Diseño, diagramación e imagen de cubierta: J. Nicolás Marreros Córdova.

Contracubierta: *El Taller* de Rene Francisco Rodríguez.

ISSN: 2710-0391

Hecho el Depósito Legal en la Biblioteca Nacional del Perú N° 2021-00316

Versión digital disponible en: <https://revistas.undqt.edu.pe>

Facebook: <https://www.facebook.com/contraste.undqt>

Impresión: xxxxxx xxxxxx. **Tiraje:** 1000 ejemplares

La revista *Contraste, arte & cultura* es una publicación de la Dirección de Innovación y Transferencia Tecnológica de la Vicepresidencia de Investigación de la UNADQTC. Es de acceso abierto y gratuito. Las opiniones vertidas por los colaboradores en los artículos son de su exclusiva responsabilidad. Esta revista y sus artículos se publican bajo licencia Creative Commons Atribución-No Comercial-Compartir Igual (CC BY-NC-SA), por lo cual el usuario es libre de compartir y redistribuir el material, bajo los siguientes términos:

- Se debe dar crédito de la revista a la UNADQTC y a los autores (revista, autor, URL / DOI).
- Se debe compartir por los mismos medios y de la misma forma en que se publica la revista.
- No realizar cambios ni obras derivadas.
- No usar para fines comerciales.



Reconocimiento- NoComercial- Compartirigual (by-nc-sa): No se permite un uso comercial de la obra original ni de las posibles obras derivadas, la distribución de las cuales se debe hacer con una licencia igual a la que regula la obra original.



Tercer y último día del II Simposio Internacional en las Artes "K'anchay".
Fotografía: Gustavo Vivanco León, 2023.



**UNA
DQTC**

Universidad Nacional de Arte Diego Quispe Tito del Cusco
Ley N° 30597, Ley N° 30851, Ley N° 31645, Ley N° 30220
📍 Calle Marqués N° 271 📞 084-262 062
✉ mesadepartes@unadqtc.edu.pe
www.unadqtc.edu.pe