CONTRASTE

arte & cultura

Publicación de la Vicepresidencia de Investigación, Dirección de Incubadora de Empresas y el Fondo Editorial de la UNDQI. Año 2 | N° 3 | Enero - Junio 2022

DOCUMENTOS EXTRAVIADOS: NIÑOS DE CHERNÓBIL EN CUBA
NOTAS PRELIMINARES SOBRE ARTE E INVESTIGACIÓN
EL MONOGRAMA DE MARIANO FUENTES • PUNO: 200 AÑOS
RINA LAZO, MURALISTA • ENTREVISTA A HERBERT RODRÍGUEZ
BIENAL INDEPENDENCIA • PORTAFOLIO DE MIGUEL ÁNGEL CÁCERES

UNIVERSIDAD NACIONAL
DIEGO QUISPE TITO

Universidad Nacional Diego Quispe Tito
Comisión Organizadora

Presidencia de la Comisión Organizadora
José Luis Fernández Salcedo

Vicepresidencia Académica
Yohn Augusto Lasteros Holgado

Vicepresidencia de Investigación
Mario Curasi Rodriguez

CONTRASTE
arte & cultura

Director
Mario Curasi Rodríguez

Coordinador editorial
Amilcar Dávalos Baca

Editor
Marco A. Moscoso Velarde

Corrector de estilo
Victor Ramos Badillo

Fotografía
Gustavo Vivanco León
David Arias Choque
Archivo VPI

Diseño y diagramación
J. Nicolás Marreros Córdova

Ilustraciones
Hans W. Prada Javier
J. Nicolás Marreros Córdova

Imagen de portada
Gustavo Vivanco León

Logística
Edgar Bañares Castillo
Ana Nuñez Zevallos

ISSN: 2710-0391
Hecho el Depósito Legal en la Biblioteca Nacional del Perú N° 2022-10704

Versión digital disponible en: https://revistas.undqt.edu.pe
Facebook: https://www.facebook.com/contraste.undqt

Impresión
Cuscograf SAC
Av. Apurímac N° 453 - Cercado - Cusco

Tiraje
1000 ejemplares

La revista Contraste, arte & cultura es una publicación de la Dirección de Incubadora de Empresas de la Vicepresidencia de Investigación de la UNDQT. 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 UNDQT 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.

ARTE CONTEMPORÁNEO
ARCHIVO•BICENTENARIO
HISTORIA•ESCULTURA
INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA
MONOGRAMA•IDENTIDAD
MURALISMO•RESISTENCIA
ARTE CRÍTICO•BIENAL
INDEPENDENCIA•CUSCO
DIBUJO•MÉTODO
INDIGENISMO•PANDEMIA

PALABRASCLAVES

ÍNDICE

10
Investigación
Archivo y arte contemporáneo. Aproximaciones a la muestra expositiva *Documentos Extraviados: Niños de Chernóbil en Cuba*

28
Ensayo
Notas preliminares sobre arte e investigación

34
Investigación
Historia contrastada sobre el monograma de Mariano Fuentes

38
Memoria
Puno: 200 años

46
Quechua
Wik'uñachamanta

48
Retrato
Rina Lazo, muralista

56
Entrevista
Herbert Rodríguez

62
Reseña
Bienal Independencia

70
Portafolio
Miguel Ángel Cáceres

78
Investigación
Método para aprende a dibujar

86
Opinión y crítica
Libro "José Sabogal"

92
Historieta
En pandemia revuelta, ganancia de corruptos

Intervención del proyecto Inside Out en Tinta, Canchis en el marco de Independencia, Bienal de Arte de Cusco.
Fotografía: Gustavo Vivanco, 2021.

CONTRASTE, ARTE & CULTURA
VISIBILIZAR LA INVESTIGACIÓN EN ARTES

Las autoridades de la Universidad Nacional Diego Quispe Tito de Cusco saludamos y promovemos el trabajo profesional de los artistas docentes, egresados y estudiantes. En ese sentido, en calidad de presidente de la Comisión Organizadora de nuestra casa de estudios, me honra presentar la revista *Contraste, arte & cultura*, proyecto promovido y dirigido desde la Vicepresidencia de Investigación, con el objetivo de visibilizar el trabajo e investigación desde las artes, materializado en la producción intelectual que realiza la comunidad universitaria, así como invitados reconocidos y público en general.

La revista *Contraste, arte & cultura*, cuyo gestor es el ahora vicepresidente de Investigación, Mag. Mario Curasi, está dirigido a promover el intercambio de ideas sobre la producción cultural local, nacional e internacional a partir de esta publicación periódica. De este modo, se pretende, desde nuestra casa de estudios, impulsar el trabajo intelectual sobre lo artístico y sus vínculos con lo social, lo cultural y lo político, por medio de entrevistas, artículos académicos, textos literarios, ensayos, reproducción de obras o instalaciones artísticas, entre otros formatos textuales.

En líneas generales, la revista *Contraste, arte & cultura* es una contribución directa que la UNDQT realiza con el objetivo de estimular el intercambio intelectual y la investigación artístico-cultural, factor que se entronca dentro del proceso de licenciamiento de la universidad, como una de las condiciones básicas de calidad. Así, este tipo de publicaciones se suman a las del Fondo Editorial, proyecto que va tomando forma y continuará incentivando la producción científica desde las artes

Mg. José Luis Fernández Salcedo
Presidente de la Comisión Organizadora

Detalle de la Catedral de Cusco. Fotografía: Gustavo Vivanco, 2021.

EDITORIAL

Quisiera empezar en esta oportunidad con una afirmación: una publicación de cualquier índole no existe si no tiene una estrategia de difusión. Esta hipótesis se propone después de haber tenido la experiencia de lanzar iniciativas en el ámbito del arte y la cultura; por lo tanto, es gravitante actuar con prontitud, a pesar de que nuestra publicación no pretende comercializarse como producto por ser realizada en una universidad pública. Nuestra condición institucional plantea retos mayores en ediciones impresas y virtuales, con solvencia en contenido y convocatoria de intelectuales de relevancia, y más aún, de connotación académica directamente relacionada a la investigación artística.

En ese sentido, el compromiso mínimo es garantizar una presencia de la revista *Contraste, arte & cultura* a nivel nacional, lo cual implica un esfuerzo logístico y económico para difundir y distribuir ejemplares en las ciudades más importantes del país, donde nuestros colaboradores se encuentran deseosos de contribuir. Es elocuente mencionar la responsabilidad del equipo de la Dirección de Incubadora de Empresas de la Vicepresidencia de Investigación de la Universidad Nacional Diego Quispe Tito, con quienes acometemos este propósito conectando todos los medios entre las redes sociales y coordinaciones telefónicas, recibiendo el compromiso desinteresado en Puno, Puerto Maldonado, Ica, Arequipa, Tacna, Lima, Trujillo, Andahuaylas, Ayacucho e incluso distribuciones fuera del país a nuestros colaboradores y otros.

El esfuerzo realizado es duro y a la vez satisfactorio, sobre todo cuando recibimos comunicaciones donde se elogia la calidad, promoción y difusión de nuestra publicación; estas apreciaciones emitidas por diversas personalidades de la literatura y la crítica de arte, auguran una continuidad futura de *Contraste, arte & cultura*. Sabemos que esta labor no debe detenerse, existe la necesidad y compromiso, incidiendo en realizar un trabajo denodado, persistente, ambicioso y de calidad, que es observado aun por editores de revistas similares, los cuales valoran nuestro esfuerzo y nos proponen contribuir en la consecución de mejores resultados que, transmitan nuestro interés de proponer una publicación desde Cusco para toda la región y el país.

Es responsabilidad de todos los integrantes de la universidad apoyar objetivamente e interactuar con nuestros pares intelectuales de otros contextos académicos; esto permitirá tener una perspectiva de participación continua, que garantice ampliar el trabajo de esta naturaleza con una mirada desde diferentes posturas, entendiendo que la investigación en arte y cultura nos ofrece un panorama mayor que involucra al hombre y sus grandes preocupaciones contemporáneas en relación a su obra, pensamiento y filosofía desde una visión crítica de su realidad.

En esta oportunidad, la investigadora cubana Maribel Acosta nos presenta "**Aproximaciones a la muestra expositiva Documentos extraviados: Niños de Chernóbil en Cuba, de la artista peruana Sonia Cunliffe**", a través de un extenso estudio de la relación entre el archivo y el arte contemporáneo, tomando en cuenta los postulados de la investigadora Ana María Guasch. Así también, contamos con la colaboración del arquitecto Edgar Torres quien reflexiona alrededor de la investigación sobre, para y desde las artes en nuestro medio, en sus "**Notas preliminares sobre arte e investigación**", tema de relevante importancia para la revista *Contraste*.

Por su parte, el docente Claudio Panocca investiga y analiza los monogramas, haciendo hincapié en el Mariano Fuentes Lira, en su conciso texto "**Historia contrastada sobre el monograma de Mariano Fuentes Lira**";

cabe resaltar que dicho código es usado por la UNDQT, en nuestra Sala Nacional de Cultura, espacio donde se realizan diversas exposiciones de arte.

Una importante sección en nuestra revista es Memoria, en la que, en esta ocasión el abogado y escritor Boris Espezúa realiza un afilado apunte alrededor de la realidad del bicentenario en la región del altiplano peruano, "**Puno: 200 años sin República y con su dinámica propia**", ilustrado por el joven fotógrafo puneño David Arias. Para nosotros, reivindicar el quechua es una constante, es así que en este número se publica el relato corto "**Wik'uñachamanta**" del escritor cusqueño Jesús Manya.

Nuestra sección Retrato, esta vez presenta una reseña sobre la destacada muralista mesoamericana **Rina Lazo**, de la mano de la investigadora guatemalteca Fátima Anzueto, quien nos va detallando la trayectoria y el quehacer artístico de Lazo entre México y Guatemala, como bien comenta en su texto: "Dos países que tienen en común un pasado mítico y ancestral de pueblos originarios, dos naciones que comparten el legado de la última gran muralista de un movimiento que se inició en la década de 1920".

"**El arte de la resistencia**" es el resultado de la conversación que tuvimos con el artista Herbert Rodríguez, a propósito de su participación en el pabellón peruano de la "59° Bienal de Arte de Venecia" con la exposición "**La paz es una promesa corrosiva**", curada por Jorge Villacorta y Viola Varotto y que gozó de una interesante recepción en la crítica de arte, desatando también diversos sentires en la opinión pública a nivel nacional.

Un importante espacio para el desarrollo de las artes en nuestra región fue, sin duda, la realización de "**Independencia, Bienal de Arte del Cusco**", un esfuerzo del Patronato Cultural Cusco que reunió y mostró más de 50 proyectos curatoriales en los que participaron alrededor de 90 artistas locales, nacionales e internacionales. La gestora cultural Vera Tyuleneva nos cuenta a detalle los resultados que se tuvo luego de varios meses de trabajo conjunto y casi a contracorriente.

Portafolio, esta vez nos lleva a conocer la vida y trabajo del joven artista escultor y *luthier* Miguel Ángel Cáceres, quien "**Entre troncos, gubias y aserrín**" nos acerca a su labor artística, gracias a la conversación con la comunicadora Pamela Zamora. Los docentes de la ESABAC no cesan en su afán de profesionalizarse y aportar a la discusión del desarrollo del arte en nuestra región, es así que el docente Guido de los Ríos nos acerca un interesante "**Método para aprender a dibujar**", en el que con tan solo tres pasos nos adentra al fascinante mundo del dibujo.

Y ya cerrando nuestra tercera edición, la sección de Opinión y crítica viene con un vivido y revelador texto alrededor del libro ***José Sabogal, el entorno americano***, del investigador Santiago Salazar Mena, y el reconocido artista de la caricatura e historieta del sur del país, César Aguilar, quien además, actualmente es docente de la ESABAC y nos regala una de sus más recientes entregas gráficas, "**En pandemia revuelta, ganancia de corruptos**", una muestra más de su crítico trabajo artístico.

Es un compromiso de la Universidad Nacional Diego Quispe Tito continuar, incansablemente, la labor editorial con hincapié en la investigación en las artes, pero esto no será posible sin el continuo acompañamiento de los diversos agentes internos y externos. Les dejamos pues, poder introducirse en nuestras páginas mientras nuestro equipo ya prepara el siguiente número.

Mario Curasi Rodríguez
Director

ARCHIVO Y ARTE CONTEMPORÁNEO. APROXIMACIONES A LA MUESTRA EXPOSITIVA *DOCUMENTOS EXTRAVIADOS: NIÑOS DE CHERNÓBIL EN CUBA*, DE LA ARTISTA PERUANA SONIA CUNLIFFE

Maribel Acosta Damas

Universidad de La Habana
maribelaperiodista@gmail.com

Artista Sonia Cunliffe en la fachada de la casa de Clorinda Matto de Turner en Tinta, Canchis. Fotografía: Gustavo Vivanco, 2021.

La presente investigación se aproxima a las nociones de arte contemporáneo y archivo en su evolución. A partir de este escenario se esgrimen las interrogantes: ¿qué lugar ocupa la memoria, entendida como constructo social, en la sociedad cognitiva contemporánea? ¿cuáles interrelaciones pueden establecerse entre memoria y arte contemporáneo? ¿cómo observar los desplazamientos de archivo y memoria?

La investigación se ancla en los postulados de la investigadora española Ana María Guasch, quien devela que, en la génesis de la obra de arte en tanto que archivo, se encuentra la necesidad de vencer al olvido, mediante la recreación de la memoria misma a través de un interrogatorio a la naturaleza de los recuerdos, pero lo aborda desde un reposicionamiento narrativo de lectura inagotable. Finalmente, este estudio expone la experiencia de la muestra expositiva *Documentos extraviados: niños de Chernóbil en Cuba*.

Palabras clave:
archivo, arte contemporáneo, exposición artística

INTRODUCCIÓN

En una mirada a la genealogía semántica del concepto de archivo, este tiene la particularidad de una notable polisemia, resultado quizás, por una parte, de su dilatada discontinuidad preexistente con la disciplina científica que lo tiene por objeto y, por otra, de la propia trayectoria epistémico-práctica de la archivística. Tal como las imágenes reflejadas en un espejo, que al estallar se re y desdibujan, de acuerdo con el ángulo de observación, el concepto de archivo podría delinearse al menos, y para los propósitos de este estudio, en tres grandes fragmentos: el significado del concepto de archivo en las grandes civilizaciones clásicas y pre clásicas hasta el fin de la Edad Media, su enunciación en el ámbito epistémico de la archivística custodial, y el axioma elíptico de su acepción en la fase poscustodial. Lo anterior nos anima a explorar los distintos significados para advertir su expresión semántica o *modus operandi* en el campo del arte, pues, si bien el archivo ha sido trabajado desde el arte en múltiples acercamientos teóricos y desde la praxis del arte conceptual fundamentalmente, no son frecuentes las investigaciones desde el campo de la archivística hacia el arte.

Nos valemos, entonces, para esta aproximación de los estudios y sistematizaciones de Mena (2005, 2010, 2014) en torno a la evolución de los paradigmas en el campo de la archivística y sus correspondencias con el concepto de documento y gestión documental. Nos apropiamos de autores clave, como Derrida (2011), Malehiro Da Silva (2013), López Yepes (2013), en sus acercamientos al documento contemporáneo y, de Murguia (2011) sobre los entrecruzamientos entre archivo, memoria e historia.

Asimismo, asumimos las teorías desarrolladas por Ketelaar (2006) sobre las narrativas tácitas y los significados del archivo. Del mismo modo, ha resultado de gran interés la observación de Kingman (2011) desde la archivística, quien en su artículo "Los usos ambiguos del archivo, la Historia y la memoria" refiere que las interrelaciones derivadas del uso de los archivos conciben "la memoria únicamente en relación con la Historiografía (o con la Antropología) sin prestar atención a su vinculación, muchas veces más dinámica, con campos como los del cine y el arte contemporáneo" (2011, p. 123). Sobre el archivo en las prácticas artísticas contemporáneas, este estudio se ancla en las sistematizaciones de Ana María Guasch (2005, 2011) por considerarse de gran trascendencia en esta área del conocimiento. Ello nos da pistas para desarrollar la correspondiente articulación entre archivo y arte contemporáneo.

PISTAS METODOLÓGICAS DE LA EXPOSICIÓN DE ARTE

La muestra expositiva *Documentos extraviados: niños de Chernóbil en Cuba*, de la artista peruana Sonia Cunliffe, representa un continuo en su carrera, mediante el cual dio forma y vida a documentos históricos de gran valor testimonial, resultado de una profunda investigación de archivo. La muestra ha tenido un relevante recorrido internacional desde su inauguración en Lima (2016), Miami (2016), La Habana (2017), La Habana (2019), Asunción (2020), Mantua (2020). Para esta aproximación, nos detendremos en sus dos escenarios principales hasta ahora: Lima y La Habana.

Para ello, partimos de una indagación general sobre cómo se expresa, en la muestra expositiva *Documentos extraviados: niños de Chernóbil en Cuba*, la relación entre archivo y arte contemporáneo, intentando acercarnos a los paradigmas teóricos que sustentan la relación entre archivo y arte contemporáneo con las conceptuaciones paradigmáticas de la archivística y el arte contemporáneo, los cuales sustentan el proceso de conformación de la muestra referida.

De acuerdo con la particularidad de esta mirada, se utilizó una combinación de métodos que permitieran

Casa en Tarará, vivienda de niños Chernóbil. Fotografía: Livorio Noval. Archivo periódico Granma.

acercamientos desprejuiciados al archivo y a la obra de arte. En ese sentido, el estudio recurre al enfoque de "Infraestructura emergente para la investigación archivística" (Gilliand y Mckemmish, 2006), que promueve el diálogo teórico y metodológico interdisciplinar para la investigación de archivo. Parte de la certeza de que tanto el gran número de proyectos que involucran la investigación archivística desde diferentes campos, así como los investigadores aportando innovación y trabajo colaborativo, vuelve necesario estudiar profundamente métodos y técnicas que deben incorporarse a la investigación desde fuera del campo de la archivística. De ahí que la investigación archivística contemporánea se distinga por su creciente transdiciplinariedad y complejidad, asumiendo una cultura investigativa emergente, sustentada en la conciencia y la participación de los investigadores en proyectos que están siendo dirigidos desde otros campos. Todo esto da lugar al desarrollo y experimentación de nuevos métodos investigativos.

A partir de esta concepción, se asumen elementos de varios métodos que, procedentes de otros campos disciplinares de las ciencias sociales y con sustentación teórica de la filosofía, la sociología y la comunicación, se están empleando en la investigación archivística (Gilliand y Mckemmish, 2006), tales como:

- Investigación de acción: se fundamenta en la reflexión crítica basada en la experiencia participante en la acción. Involucra al investigador en el campo como un participante activo y no como observador independiente. Este método puede ser entendido como una investigación hermenéutica que presenta un enfoque de estudio de las acciones humanas y las prácticas sociales.
- Etnografía del archivo: asume la etnografía interpretativa, que atiende a la investigación archivística, como comprensión de situaciones y acontecimientos, con referencia a los propios actores, a través de construcciones de significado e interpretaciones de la realidad, donde el investigador reconoce su subjetividad y parcialidad.
- Análisis narrativo: cuerpo de técnicas no intrusivas relacionadas con examinar cómo los tropos narrativos o retóricos se usan en documentos para construir historias o avanzar en perspectivas o argumentos específicos.

Por ello, consideramos de interés exponer algunos elementos que dan sustento, como núcleos conceptuales a este análisis de la muestra expositiva:

- Las conceptuaciones en torno a la producción simbólica contemporánea no pueden obviar el escenario del capitalismo cognitivo como plataforma de construcción y reconstrucción de conocimientos, desde una perspectiva epistemológica que nos permita observar totalidades y especificidades para el campo infocomunicacional. En tanto, los enfoques respecto al archivo como consignación arcóntica en el arte contemporáneo, desde la infraestructura emergente de la investigación archivística, dota a este campo de un corpus teórico-metodológico y de la praxis de las ciencias sociales que, desde la intervención archivística (en proceso continuo) y evaluado como genealogía semántica del archivo membránico en tanto re/de/construcción de significados, deviene narrativa tácita de capas sucesivas, reutilizables y reinterpretables en cada trayectoria de activación del documento. De este modo, nos devuelve siempre una nueva historia, determinada a su vez por la memoria y el contexto.
- Desde la conceptuación de la genealogía semántica del archivo membránico, podemos acercarnos a los significados y narratividades tácitas emergentes en diálogos interdisciplinares sobre arte contemporáneo y archivo. A partir de la implementación curatorial, las narrativas contextuales, las nociones de memoria y olvido (que de ellas emanan), y las narratividades de activación continua, el archivo en tanto obra de arte cobra relevancia desde la emergencia del arte conceptual y su profundo nexo con los contextos sociopolíticos de los años 60 del siglo pasado. En su evolución hasta hoy, su principal aporte es desestimar el espectáculo (examinado desde la práctica artística) y dar cuenta de narración y resignificación de los contextos y los relatos en torno a ellos.
- La muestra *Documentos extraviados: niños de Chernóbil en Cuba* representó una búsqueda documental que recuperó la información sobre el tema abordado. De este modo, constituyó una ordenada indagación en el contexto y sus actores, desde la recuperación y re-construcción de documentos textuales, fotográficos, sonoros, audiovisuales, equipamientos, anclada en los conceptos memoria/olvido y contexto, en

tanto imaginario social presente. De ahí que despertara gran interés de crítica y público en su primera inauguración en Lima, en abril de 2016, especialmente en un escenario que no formaba parte del suceso mismo, ni siquiera lo conocía, pero que se sintió involucrado en la búsqueda, al tiempo que descubría sus elementos y los seguía re-construyendo mediante la conformación de nuevos relatos y narrativas. Al propio tiempo, en su inauguración en La Habana, en enero de 2017, tributó a la construcción de nuevas narrativas atendiendo al contexto. En su centralidad infocomunicativa, confirmó la extrema validez de las perspectivas teóricas de la consignación arcóntica en arte y archivo, desde la infraestructura emergente de la investigación archivística y la genealogía semántica del archivo membránico, en tanto re/de/construcción de narrativas tácitas.

A su vez, un grupo de conceptos desde la archivística poscustodial, que tienen gran articulación con el estudio que se presenta, deben ser tenidos en cuenta como elementos teóricos y en el análisis de resultados, tales como:

1. El enfoque del archivo como consignación arcóntica en arte
Como se ha referido anteriormente, esta perspectiva está entendido como corpus teórico metodológico y praxis, proveniente de diversos campos disciplinares de las ciencias sociales que, desde la intervención archivística (en proceso continuo) y evaluado como genealogía semántica del archivo membránico en tanto re/de/construcción de significados, deviene narrativa tácita de capas sucesivas reutilizables y reinterpretables en cada trayectoria de activación del documento, devolviéndonos siempre un nuevo relato/historia, determinado a su vez por la memoria y el contexto. Al examinar la muestra expositiva *Documentos extraviados: niños de Chernóbil en Cuba*, tributa su articulación con las prácticas artísticas contemporáneas, cuya centralidad infocomunicativa resulta notable.

2. Consignación arcóntica toponomológica en arte
Proceso de intervención:

- Archivalización (pautas de selección de los documentos, nociones de memoria/olvido).
- Archivación (pautas organizativas).
- Uso y determinación tecnológica (construcción y reconstrucción de archivo primario y nuevo archivo para la muestra, desde la perspectiva tecnológica).
- Perspectiva infocomunicativa (técnicas y conceptuaciones infocomunicativas de la muestra).
- Perspectiva periodística (uso de técnicas periodísticas para el proceso de construcción y reconstrucción de archivo primario y nuevo archivo, determinación de la vivencia y la experiencia).
- Perspectiva curatorial (acción/investigación al ser concebida la muestra desde la perspectiva del arte propiamente).

3. Genealogía semántica del archivo membránico
Significados y narratividades tácitas emergentes:
- Implementación curatorial (lugar de la muestra, fecha, condicionantes tecnológicas tributarias a la re/de/construcción de narratividades).
- Narrativa contextual (diálogos entre las narrativas emergentes de la concepción curatorial desde los artefactos expuestos y su disposición, así como el contexto sociocultural del que forma parte).
- Nociones de memoria/olvido en la narratividad emergente (nociones de selección y disposición de los documentos de la muestra misma, atendiendo a los contextos y las articulaciones memoria/olvido).
- Narratividades de activación continua (significados emergentes de la inauguración de la muestra, de la repercusión mediática, de los significados aportados por los públicos).

II. DESARROLLO

EL CONCEPTO DE ARCHIVO EN EL ARTE. RECORRIDOS Y PRÁCTICAS

Capitalismo cognitivo, clave de otra mirada

La llamada "Sociedad de la Información y el Conocimiento" define "un nuevo marco político de cooperación y formación de la ciudadanía, basado en la centralidad de las industrias culturales" (Sierra: 2016, p.113) que plantea su determinación de los procesos de desarrollo social

Esta muestra expositiva dio forma y vida a documentos históricos de gran valor testimonial, resultado de una profunda investigación de archivo.

por el capital simbólico. En este escenario, resulta imprescindible la reconfiguración de las políticas públicas e infocomunicacionales, a su vez transversalizadas por las TIC y cuyo anclaje epistemológico viene a estar en la Economía Política de la Comunicación. En este modelo de producción/desarrollo social global, Sierra (2016) afirma que no pueden obviarse elementos como las relaciones de trabajo y organización social del capitalismo, la regulación de los derechos culturales y la memoria cultural y gestión del conocimiento. Ello resulta imprescindible para incorporar otras miradas desde el Sur y construir/re-construir estrategias de apropiación que contengan al desarrollo como clave de su evolución.

Entonces, consideramos en extremo válido partir de varias interrogantes: ¿qué lugar ocupa la memoria, entendida como constructo social, en la sociedad cognitiva contemporánea? ¿cuáles interrelaciones pueden establecerse entre memoria y arte contemporáneo? ¿cómo observar los desplazamientos de archivo y memoria? ¿hasta dónde intervienen en estas miradas las transversalidades infocomunicacionales?

Examinemos las tensiones a que están sometidas las sociedades actuales: sobreexpuestas a casi ilimitados volúmenes de información, desarticulación entre avance tecnológico creciente, alfabetización infocomunicacional y estrategias de desarrollo social; con impacto evidente en la apropiación y consumo de la cultura y del conocimiento; y la construcción de tejido social.

Sin embargo, en medio de estas asimilaciones/resistencias/asimilaciones (en ciclo asimétrico), están emergiendo otras reconfiguraciones de prácticas artísticas, cuya centralidad infocomunicativa tributa a la revisitación de la memoria como epicentro individual y colectivo del ser social y sus desplazamientos inexorables:

Archivo como espacio de la memoria en que, según Murguia (2011), es pertinente introducir la definición de espacio, porque abre otra posibilidad de interpretación del archivo, en tanto traslada la atención de la producción, en lo que el autor denomina acertadamente, como lugar de inserción de la memoria en las prácticas cotidianas, sitio de entrecruzamientos del poder y su contrario.

De ahí que la memoria –construida y reconstruida con elementos múltiples– no pueda obviar los procesos infocomunicacionales para su permanencia y crecimiento.

Para Mendoza (2006), es permisible que el significado de acontecimientos pasados permanezca, y es que no se transmite el hecho en sí, ni la hazaña, sino el significado de ciertos eventos, lo que para un grupo, colectividad o sociedad está representando. La memoria colectiva es múltiple, por eso se habla más de memorias colectivas que de memoria colectiva, puesto que las interpretaciones sobre determinados acontecimientos dependerán de los grupos o colectividades que hayan vivenciado o significado tales sucesos.

Entonces, irrumpe lo que este autor denomina como la disputa entre memoria colectiva versus olvido social, este último tamizado por las prácticas de dominación en las que justamente las industrias culturales de la modernidad tuvieron una particular influencia. Para el autor, el olvido puede analizarse en dos tiempos: antes y después de la memoria. En el primero, previniendo la desmemoria; en el segundo, despojando al suceso de la memoria colectiva, por silencio, censura u omisión.

Cuando el silencio no resulta suficiente para borrar sucesos ocurridos tiempo atrás, se echa mano de la información. Así, cuando se habla de lo ocurrido, de personajes, agrupaciones, acciones o situaciones que se querían mandar al olvido, se alude a estos en términos de objetos, como dirigiéndose a cosas. En ese sentido, al referirse a lo sucedido como cosas, lo que queda es solo lo hecho, el dato, aquello que no puede tener varias interpretaciones, sino solo una, la brindada por aquellos que tienen los instrumentos para verter información, por ejemplo, los medios masivos como la televisión, que cosifica aquello de lo que habla. Lo vuelve un sinsentido, porque la información, como dato, no se palpa, no crea atmósferas que permitan comprender de lo que se está hablando, "porque, por un lado, fragmenta lo que expone, y por el otro satura con una gran cantidad de información

El surgimiento de la escritura y de las tecnologías para su registro, permitió el desarrollo de todos los aspectos de la vida social.

en poco tiempo, de tal suerte que poco o nada con significado queda" (Mendoza: 2006).

En cuanto a las funciones del documento, Yepez (2013) le atribuye ser instrumento de cultura, de conocimiento y fijación de la realidad, de comunicación del mensaje en el proceso informativo-documental, como fuente de nuevo conocimiento científico e instrumento de mediación entre el profesional de la información y el ciudadano. Ya en la sociedad red, el documento adquiere entornos que están transversalizados no solo por la diferencia raigal de sus soportes, sino además por la intervención decisoria de la ciudadanía. Sin embargo, este investigador también destaca las encrucijadas y dispersiones epistemológicas a las que hoy está sometido este concepto, necesitado de mayor análisis y nuevas construcciones teóricas.

En este camino, Malheiro (2013) alerta que, si bien en la evolución del concepto de documento está contenido, este puede identificarse además como las representaciones mentales y emocionales a través de todos los códigos posibles. Ello implica una gran complejidad a la hora de definirlo, de modo que la mediación contextual de ese código vendría a tomar la preeminencia para su condición. Nos enfrentamos entonces a re-conceptuaciones de discurso, discurso infocomunicativo y mediaciones que, provenientes de la ciencia de la comunicación social, deben dialogar para las reconfiguraciones en curso.

> Mas se tivermos em conta que qualquer coisa que vai parar a um museu é trabalhada como semióforo e geradora de muita e variada informação, uma vez que é descrita, classificada, arrumada, exposta e comunicada, não é difícil concluir que todo o trabalho museográfico feito tem paralelo ao trabalho técnico arquivístico, bibliográfico e "documentalístico". E é possível aqui chegados, irmos um pouco mais longe, retomando a definição operatória de ci exposta atrás: constrói o seu objecto em cima do fenómeno info-comunicacional para explorá-lo na sua dinâmica horizontal e não vertical, ou seja, desde o momento da produção de sentido (informação), passando pela compreensão das práticas e lógicas de classificação, ordenação, armazenamento, recuperação e comunicação, até chegar à complexidade das formas de uso consubstanciadas em padrões de comportamento informacional, entendido como as atitudes e as estratégias que as pessoas desenvolvem movidas por necessidades induzidas ou não em face a uma multiplicidade de tipos de informação (Silva: 2013, p.100).

De igual modo, las exploraciones desde el arte contemporáneo están aportando tejidos de gran trascendencia para articular posiciones fragmentadas e incluso contrapuestas e introducen, desde la museografía, otras confrontaciones no menos complejas.

Las conceptuaciones del archivo[1]

Los archivos tienen su origen en las primeras sociedades organizadas. Surgieron como resultado de la necesidad de cualquier grupo constituido con el fin de recordar sus acciones para mantenerse, protegerse y perpetuarse a sí mismos (Duranti, 1996). En tal sentido, son expresión de la necesidad intuitiva y pragmática de cualquier sociedad establecida de registrar y comunicar información en soportes perdurables que le sirvieran de evidencia-memoria de sus hechos y actos. Así, el surgimiento de la escritura y de las tecnologías para su registro permitió, desde la antigua Mesopotamia, contar con registros de información como instrumentos para el desarrollo de todos los aspectos de la vida social.

En consecuencia, Duranti (1996) asegura que el archivo fue, para estas sociedades, un lugar físico de custodia legal, con tanta trascendencia para estas colectividades que resultó fijado en el código Justiniano como "el lugar público donde las escrituras están depositadas, de manera que ellas permanecieran incorruptas, brindando evidencia confiable o creíble" (1996,p.24). Como se puede observar, no es el mero lugar lo que define la identidad del archivo, sino su funcionalidad respecto a los objetos informativos que, con propósitos claramente determinados, son en él depositados. La doble intención de depósito y registro de información en objetos informativos, de una parte y de otra, su depósito en un lugar para otorgarles capacidad evidencial y de memoria confiable de los actos y hechos que ellos registran, mediante su custodia física, es la esencia de estos archivos. Es este archivo/lugar el que otorga poder a la información registrada para actuar y tener consecuencias jurídico-administrativas en un contexto dado. Es, según Duranti, "un lugar capaz de conferir autoridad a los sedimentos documentales de la acción dotándolos de autenticidad" (1996, p.244). En otras palabras, lo que se pretende con el archivo es crear un instrumento para el ejercicio de la autoridad, intentando contraer los significados de la información registrada a aquello que el ejercicio del poder pretende asignarle.

Una comprensión más exacta del carácter del archivo como lugar físico de depósito y custodia legal o lugar de autoridad lo ofrece Derrida (1996), cuando expresa que dicho carácter está determinado por el hecho de ser una práctica de consignación arcóntica. Para dilucidarla, apela no a los múltiples significados del archivo -un mal que apasiona según su propia expresión- sino a la propia palabra archivo, *arkhé*, en su origen griego, que enuncia tanto "...comienzo, allí donde las cosas

1. Las conceptuaciones en torno a la archivística utilizadas en este estudio, provienen fundamentalmente de las notas de la autora en su trabajo conjunto con la investigadora cubana Dra. Mayra Mena Mugica.

comienzan -principio físico, histórico u ontológico" (1996, p.247), como "mandato -allí donde los hombres y los dioses mandan, allí donde se ejerce la autoridad, el orden social; en ese lugar desde el cual el orden es dado -principio nomológico" (1996, p.255). De esta forma, Derrida (1996) define que el archivo es esencialmente nomológico, pues delimita que antes que comienzo es mandato, es decir, es el lugar/domicilio donde se depositan los documentos oficiales que registra la ley, el orden social y que, por medio de ellos, se ejerce la autoridad.

Es esta la razón esencial de la necesidad de registrar el mandato de orden social en un soporte (documento) y en un lugar (archivo). Esta función de domiciliación de los documentos que instituyen el orden social, siguiendo a Derrida (1996), la ejercen los arcontes, quienes como funcionarios públicos son los guardianes de los documentos, de la seguridad física de los archivos y de los soportes documentales en ellos depositados, pero también, y primordialmente, ellos tienen el poder de interpretar los archivos. Confiados en depósito a tales arcontes, estos documentos dicen, en efecto, la ley: recuerdan la ley y llaman a cumplir la ley.

Sin embargo, esa dimensión arcóntica de domiciliación topo-nomológica del archivo no adquiere su completo significado sin lo que Derrida (1996) denomina poder de consignación, o sea, que la labor de los arcontes no es neutra, sino que, por el contrario, al consignar los documentos en un lugar reúnen signos (1996), coordinan "un solo corpus en un sistema o una sincronía en la que todos los elementos articulan la unidad de una configuración ideal" (1996, s/p). Es este principio de consignación arcóntica el que prescribe la naturaleza del archivo desde la más remota antigüedad. En otras palabras, el archivo es un lugar físico de reunión y custodia legal, pero además de su lugar de consignación de significados, emerge de él una configuración del ejercicio del poder y la autoridad.

El fragmento del archivo desdibujado de la archivística custodial: las casas de la memoria

La Revolución francesa de 1789 permitió conferir un nuevo significado a los archivos. Su naturaleza de consignación arcóntica-nomológica determinó que estuvieran en el centro de la atención del nuevo poder revolucionario, pues conseguir despojar de autoridad a las instituciones del antiguo régimen implicaba la desactivación de este como instrumento esencial para el ejercicio del poder. Con estos supuestos ideológicos, la Asamblea Nacional Revolucionaria creó en 1789 los archivos nacionales y departamentales franceses, declarándolos propiedad del Estado y permitiendo su consulta pública.

El nuevo poder arcóntico que emerge de la revolución realiza así una novedosa consignación: dispone el traslado de una parte de los documentos emanados del ejercicio del poder del antiguo régimen a un nuevo lugar, los archivos históricos. La nueva consignación provoca una profunda dispersión de los fondos documentales, pues determina la transferencia de los documentos no solo a los ya mencionados archivos, sino también a las bibliotecas, sin mediar criterios específicos para su evaluación e ignorando cualquier principio de conservación orgánica de los mismos (Malheiro: 2009). Este modelo de consignación (los archivos históricos) se difundió por todo el mundo bajo la influencia de las ideas emergentes de la Revolución francesa.

Aparecía, así, por vez primera en la historia de la humanidad, un tipo de archivo cuya configuración ideal no emanaba de propósitos nomológicos de establecimiento de orden social, sino que reunía nuevos signos, aquellos derivados de otra domiciliación: las casas de la memoria, es decir, el archivo como lugar para la comunicación de fuentes documentales, testimonios de hechos ocurridos en el pasado, al servicio de la investigación, la historia y la cultura. De esta forma, los archivos como domicilio de consignación, que una vez establecieron el orden social de pretéritos arcontes, trastoca su función por la de lugar de custodia patrimonial. La nueva consignación arcóntica del poder revolucionario modifica, así, el significado de los archivos hasta despojarlos de su capacidad jurídico-administrativa y convertirlos en repositorios de evidencias para el estudio del viejo orden ya superado.

Así, esta nueva configuración ideal del archivo como casas de la memoria es la que se convirtió en el objeto de estudio de la Archivística, que surge como disciplina científica en la segunda mitad del siglo XIX. Calificada de custodial (quiénes) y de estatista (quién), entronizada en los intereses de autoreafirmación nacionalista de los estados-nación e influida por la racionalidad moderna y el postulado positivista que asocia la verdad con la observación de hechos y fenómenos (en este caso, a través de la verificación de fuentes documentales) como método eficaz para alcanzar el conocimiento verdadero (McNeil: 2001); la archivística (y los archivos históricos como su instrumento) santificó como imparcial e impoluto el carácter evidencial de los documentos (Jenkinson: 1922), confiriéndoles la autoridad de la memoria de la sociedad. Tal condición le fue asignada por la archivística custodial, a través de la asunción del principio de respeto a la procedencia y al orden natural de los documentos, de una parte, y de la otra por el otorgamiento al archivero de la condición de guardián de dichas evidencias.

El archivo, entonces, más que neutro (Guasch, 2011) es considerado neutral, subproducto natural del orden establecido, la evidencia sin mácula de acciones y transacciones de quienes detentaron ese orden, por medio de la custodia y la preservación de objetos patrimoniales. Se establecía así una nueva consignación, otra, que determinaba una configuración ideal cuyos signos estaban fijados por la intención de contraer los significados de la información registrada, esta vez, a aquello que historiadores y archiveros pretendieron asignarle: el archivo como repositorio

de documentos producidos por las administraciones pasadas y, en consecuencia, garantes de fuentes de información veraces e imparciales para la investigación objetiva de hechos ocurridos en el pasado.

El archivo se reconfigura, entonces, en la estructura intelectual de la archivística custodial, en casas de la memoria donde los restos documentales de las instituciones desactivadas del antiguo régimen, y con la mediación de archiveros e historiadores, se convierten en fuente documental esencial para la construcción de la memoria social, quedando esta reducida a las visiones segmentadas de una configuración ideal.

Cook, Ketelaar y el paradigma de los Estudios Culturales latinoamericanos

Desde la archivística poscustodial, Cook (2010) ha formado parte de un movimiento del campo disciplinar que, desde finales del siglo pasado y principios de este, ha abierto intensos debates sobre la valoración del documento, donde cobra relevancia su relación contextual. A partir de este concepto, la evaluación de la memoria cobra nuevas aristas. Se defienden las implicaciones de la memoria colectiva en la función de la valoración de archivos para crearlos como expresión de una utilidad social, pues la memoria colectiva proporciona un contexto para la comprensión de la naturaleza de los archivos como lugares de esas memorias.

Por otro lado, desde etapas más o menos similares, los Estudios Culturales latinoamericanos aportan –fundamentalmente a partir de los contextos de las posdictaduras– revisitaciones fundamentales que articulan diálogos con lo que, desde el campo de la archivística, viene redefiniéndose y, a su vez, con otros diálogos que, desde la filosofía posmoderna, venía tratándose (de igual manera que con los teóricos de la archivística).

En ese sentido, surge el concepto de la posmemoria, entendida como aquella relación con el pasado que no se limita a la experiencia directamente vivida sino como campo tramado por la cadena de referencias e interpretaciones de lo sucedido que se vincula con el pasado mediante versiones de versiones, imágenes de imágenes, relatos de relatos ya alejados de su origen histórico. Martín Barbero (2002), en sus agendas de país desde la comunicación y sus cartografías desde este campo disciplinar, nos plantea nuevamente la cuestión de la memoria como eje transversal de la re-construcción del campo. Nelly Richard (1994, 2006, 2014) inscribe el concepto de "memoria contemplativa" y "memoria crítico-transformadora" a partir de sus reflexiones desde el campo de la crítica cultural y el arte en el Chile pos Pinochet. Apunta que "practicar la memoria es hacer vibrar la simbología del recuerdo en toda su potencialidad crítica de reconstrucción y deconstrucción de las narrativas en curso y evitar que la historia se agote en la lógica del documento (2006, s/p)". Y añade que esa práctica de memoria significa también "mantener la relación entre presente y pasado abierta a la fuerza del recuerdo como desencaje y expectación; es impedir que la historia se convierta en la figura estática de un tiempo clausurado (2006, s/p)". Richard apuesta por una memoria que implique "luchar para que el reclamo tenaz, la queja insuprimible, el radical desacuerdo, tengan siempre oportunidad de molestar –con su pesadez y gravedad de sentido– los montajes livianos de la actualidad fútil, desmemoriada. (2006, s/p).

En un diálogo desde el campo de la archivística, y refiriéndose a los significados de los archivos, Ketelaar (2007) afirma que la aproximación crítica está en el centro del trabajo archivístico, lo cual lo relaciona directamente con el posmodernismo –estallido estrepitoso de los macrorelatos y emergencia de los significados y perspectivas múltiples, que devienen a su vez narratividades otras.

El autor sostiene que "el acto de archivar es un régimen de prácticas que varía en cualquier tiempo y lugar dados" (2007 s/p). Fundamenta así lo que explica como el acto de crear, procesar, valorar y utilizar archivos por la gente, con influencia consciente o inconsciente, de los factores socioculturales: "Los contextos sociales, culturales, económicos y religiosos determinan las narrativas tácitas de un archivo" (2007, s/p). De esta forma, al establecer lo que define como la genealogía semántica del archivo, expone que los contextos no afectan solamente a la creación de los documentos, sino que la re-contextualización es un *continuum* que se produce en cada etapa de la vida de este, añadiendo nuevos valores, significados y narrativas, o a su vez sustrayéndolas. "Cada interacción, intervención, interrogación e interpretación del creador, usuario o archivero, es una activación del documento. El archivo es una activación infinita del documento. Cada activación deja su rastro, el cual se atribuye a los infinitos significados del archivo" (2007 s/p). Y coincide con Cook (2010), al afirmar que el archivo es membránico, abierto, permisivo a que esa membrana permita "la infusión y exhalación de los valores que están involucrados en cada activación" (2007, s/p).

Al leer el archivo, el autor declara que la genealogía semántica del archivo membránico, lejos de ser una amenaza a los llamados valores tradicionales del archivo, "proporciona la oportunidad de hacer cualquier construcción o deconstrucción de todo lo que la gente ha involucrado en la creación y utilización de los archivos, así como lo que ha significado para la archivalización y archivo" (2007, s/p). A su vez, la intervención archivística deviene narratividad cuando hace visibles las múltiples realidades, significados y verdades.

Una vez que ya no podemos suponer que solo hay una realidad, un solo significado, una sola verdad, sino muchas, ninguna mejor que la otra, podemos intentar encontrar esos múltiples significados preguntándonos no solo el contexto administrativo, sino los contextos sociales, culturales, políticos y religiosos de la creación del documento, su

mantenimiento y utilización –en otras palabras, preguntándonos por la genealogía semántica del archivo (Ketelaar, 2007).

El paradigma del archivo en el arte. Anclajes en Ana María Guasch

En una de las más completas sistematizaciones del archivo en el arte, Guasch (2005) define que desde finales de la década de los años sesenta del siglo pasado, hasta hoy, se constata entre artistas, teóricos y comisarios de exposiciones un giro hacia la consideración de la obra de arte en tanto archivo. Es decir, como modo de encuadrar artistas que asumen el arte de la memoria (individual, colectiva, cultural, histórica) para introducir significado a las propias clasificaciones en las que se les ha encerrado y contaminarlas, a su vez, de una nueva resignificación que las atraviese a todas. O sea, buscar la transformación del material histórico oculto, fragmentario o marginal en un hecho físico y espacial. Aquí el archivo se convierte –según Foucault– en sistema de enunciabilidad de la cultura, como lugar legitimador de esta.

Guasch (2005) refiere que, en la génesis de la obra de arte en tanto que archivo, se encuentra la necesidad de vencer al olvido, mediante la recreación de la memoria misma, a través de un interrogatorio a la naturaleza de los recuerdos, pero lo aborda desde un reposicionamiento narrativo de lectura inagotable. Aquí, consideramos central su consideración de archivo de naturaleza abierta en tanto narrativa que devela "el hecho de que sus documentos están necesariamente abiertos a la posibilidad de una nueva opción que los seleccione y los recombine para crear una narración diferente, un nuevo corpus y un nuevo significado dentro del archivo dado" (Guasch:2005,p.158). Asume la arqueología del saber de Foucault de enunciado no como estructura, sino como función de existencia, afuera del lenguaje "en el estado bruto de su existencia" (en Guasch: 2005, p.160).

En su sistematización, que pasa por creadores y pensadores de las vanguardias artísticas, Guasch (2005) llega a las prácticas artísticas contemporáneas en las que se articula el archivo, a partir de una nueva metodología que desdeña los conceptos de collage y fotomontaje que presidieron las prácticas artísticas de las vanguardias y de las neovanguardias en favor de nuevos conceptos como índice, serialidad, repetición, secuencia mecánica, inventario, monotonía serial y un trabajo con temas y conceptos singulares libres de toda progresión lineal. Lo califica de cambio radical, en el cual la epistemología del orden perceptual del efecto shock, y su énfasis en la discontinuidad y en la fragmentación, es reemplazado por la epistemología del orden del archivo y por una organización didáctica que pone el énfasis en la relativa homogeneidad de sus fuentes y materiales, al tiempo que se esfuerza para alcanzar un efecto anti-espectacular y anti-dinámico (Guasch, 2005).

La estudiosa refiere que el arte de las primeras vanguardias suele analizarse bajo dos grandes paradigmas, lo que no significa su agotamiento en otras tipologías. No obstante, enfatiza en un paradigma de obra única en tanto su aporte radica en la ruptura formal, propio de los ismos de las vanguardias históricas, y otro paradigma que denomina de la multiplicidad del objeto artístico, de su reversibilidad como en los casos del collage o del fotomontaje (Guasch, 2011). A su vez, distingue un tercer paradigma que denomina paradigma del archivo. Basado además en otros estudiosos, Guasch (2011) asume que del "objeto áurico o de su destrucción, problemática creativa englobada por los dos primeros paradigmas, el del archivo se refiere al tránsito que va del objeto al soporte de la información, de la lógica del museo-mausoleo a la lógica del archivo" (p.10).

Y es justamente en la diferencia entre almacenar o coleccionar y archivar, donde se encuentra la clave para comprender este paradigma en el arte contemporáneo, que a su vez entraña el concepto de consignar. Cuando la investigadora se refiere a las dos máquinas de archivo, nos presenta cómo el archivo contemporáneo ha funcionado a través de dos máquinas o *modus operandi*: la que pone énfasis en el principio regulador del *nomos* (o de la ley) y del orden topográfico, y la que acentúa los procesos derivados de las acciones contradictorias de almacenar y guardar, y, a la vez, de olvidar y destruir huellas del pasado, una manera discontinua y en ocasiones pulsional que actúa según un principio anónimo o sin ley, presente en el arte. Guasch (2011) identifica a su vez cada máquina de archivo con los siguientes principios:

1. Máquina de archivo de principio regulador: vinculado a la procedencia, homogeneidad y continuidad al orden de la ley.
2. Máquina de archivo de acciones heterogéneas y discontinuas, identificadas con el archivo anómico o sin ley.

Estos dos modos explican también las dos máquinas en su sentido físico:

A: el archivo unido a la cultura objetual y a la lógica de los sistemas de memoria materiales.
B: el archivo basado en la información virtual, que sigue una racionalidad más próxima a lo flexible y no estable, no ordenado literalmente y al margen de toda jerarquización.

A partir de los acercamientos de Guasch (2011), remarcamos que las dos máquinas no se excluyen, pues tienen su esencia en una consignación que busca fijar significados como consecución de la ley en la primera; y en la segunda, desatar los significados en una genealogía semántica. Ambas tienen expresiones en el arte de archivo, incluso, al mismo tiempo en un mismo contexto/obra de arte.

También, cuando Guasch (2011) aborda el principio de procedencia en el archivo, plantea que la estricta disposición de los documentos esté en concordancia con el orden conforme al que fueron acumu-

lados en el lugar de origen o de su generación, es decir, antes de ser transferidos al archivo. Aquí, lo define como un lugar neutro que almacena registros y documentos, que permite a los usuarios retornar a las condiciones en las que estos fueron creados, a los medios que los produjeron, a los contextos de los cuales formaban parte y a las técnicas claves para su emergencia.

De esta manera, destaca Guasch (2011) que, ante la racionalidad del modus de procedencia, se distingue otra manera de entender el archivo relacionada con el psicoanálisis y la teoría del inconsciente de Freud, a partir de las memorias inscritas en la psique, las cuales actúan como huellas o trazos de una escritura. De ahí que el propio Derrida pensara que el psicoanálisis debía ser considerado como una teoría del archivo. Desde una lectura específica, esta teoría del archivo freudiana podría definirse "como consignación, como dispositivo documental o monumental, como suplemento o representante mnemotécnico, consecuencia de una contraofensiva ante la amenaza de destrucción u olvido de la memoria" (2011, p.19).

Coincidimos con la investigadora en que, en el campo operativo del archivo, el arte se define como concepto central al distinguir las prácticas de archivo de las de almacenamiento, colección y acumulación, que no se corresponden con los protocolos de consignación referidos. Y es que es precisamente ese principio de consignación que se corresponde con el aspecto documental o monumental de la memoria como *hypómnema* (se considera, al respecto, la distinción entre *mnéme* o *ananemesis* –el recuerdo vivo, espontáneo, fruto de la experiencia interna- e *hypómnema*, el acto de recordar) el que hace que el archivo pueda entenderse como el suplemento mnemotécnico que preserva la memoria y la rescata del olvido, de la amnesia, de la destrucción y de la aniquilación, hasta el punto de convertirse en un verdadero *memorándum*.

Rutas de archivos fotográficos y arte de archivo

Al analizar el lugar de la fotografía en el archivo, debemos remontarnos al origen misma de esta, ya sea desde las instituciones, los fotógrafos e incluso de orden personal, lejos de pretensiones profesionales. Sin embargo, la relación entre archivo y fotografía va más allá de su capacidad documental y se inscribe en "su capacidad de fragmentar y ordenar clínicamente la realidad" (Guasch: 2011, p. 27).

Los primeros usos en arte se remontan a la década del 20 del siglo pasado en creadores como Hannah Hoch y Raoul Hausman, en Alemania; algunos artistas soviéticos como Alexander Rodchenko; y Marcel Duchamp en Francia, primero, y luego en Estados Unidos. Estudiosos describen que los cambios en la estética del fotomontaje, desde una epistemología de ruptura, descontinuidad y shock perceptivo, fue sustituida por la "epistemología o paradigma del archivo" (p. 34) que diferenció no solo al fotomontaje en tanto anti-archivo, sino por la reacción ante el archivo de procedencia.

Para los años 60 y hasta los 80, estrechamente ligados al arte conceptual y a la información como arte, toman auge los usos del archivo con variados recursos, desde la epistemología del archivo, "en el recurso a inventarios, taxonomías y tipologías, en lo que respecta a lo formal y estructural, y a una manera de entender los procesos históricos a partir de recursos mnemónicos y didácticos derivados de los postulados de Michel Foucault, en relación a lo conceptual" (Guasch: 2011, p. 44).

Entre las tipologías de las aproximaciones al arte de archivo, resulta de interés de este estudio resaltar el llamado archivo real y su relación con el recuerdo y el trauma. Sus prácticas y estrategias, cercanas a las perspectivas de Foucault de pasado re-significado desde el presente, pero con múltiples abordajes, incluida la epistemología de procedencia. Sin embargo, al calor de los acontecimientos de mayo del 68 en París, el artista francés Christian Boltanski, con numerosas intervenciones y usos de archivos para contar historias, daba un nuevo giro y significación al archivo en el arte con la utilización de material autobiográ-

***Documentos extraviados: niños de Chernóbil en Cuba**, representó una búsqueda y recuperación documental que resignificó la información sobre el tema abordado.*

fico, como colecciones fotográficas, dialogando con obras perfectamente seriales, el reciclaje de objetos viejos para crear otros nuevos y, de ese modo, creando otra narrativa.

En los noventa, la consideración de la obra de arte como archivo, que a su vez convive con diferentes tendencias artísticas, "centran su atención en lo etnográfico o en lo micropolítico" (Guasch: 2011, p. 163). Según Foster (en Guasch, 2011), "este giro del archivo se expresa en la voluntad de transformar el material histórico oculto, fragmentario o marginal en un hecho físico caracterizado por su interactividad: los artistas del archivo convierten en físicamente presente una información histórica en ocasiones perdida, otras desplazadas" (p. 163).

La llamada "fiebre del archivo" del arte en la actualidad, asociado al interés por la memoria, el pasado y la historia, está asociada a las "principales aspiraciones del proyecto inacabado de la posmodernidad, en especial la deconstrucción derridiana" (Guasch: 2011, p. 179), concebido desde el concepto foucaultiano de la arqueología como momento y genealogía en un proceso de discontinuidades, rupturas, silencios y olvidos que se oponen al discurso histórico de continuidad; y construyen, re/construyen y re/signfican narratividades de recuperación de una memoria desterritorializada en los nuevos relatos que le hacen emerger.

RESULTADOS

DOCUMENTOS EXTRAVIADOS: NIÑOS DE CHERNÓBIL EN CUBA

Antecedentes y exposición:
El programa humanitario de los niños de Chernóbil en Cuba se implementó entre 1990 y 2011, de manera gratuita, para 26 mil niños y niñas de Rusia, Ucrania y Bielorrusia. Ha sido, tal vez, la expresión solidaria más larga de la humanidad y la menos conocida.

En abril de 1986, tras la explosión del reactor cuatro de la central nuclear de Chernóbil (considerado a su vez como el mayor desastre nuclear de la historia), miles de niños y niñas de la entonces URSS llegan a Cuba para ser atendidos, justamente en el peor periodo económico de la Isla y casi coincidentemente con la desaparición del campo socialista. No obstante, hasta este siglo el programa continuó y ha sido ampliamente reconocido por la Organización Internacional de Energía Atómica debido a sus aportaciones desde el punto de vista científico y humano.

La artista peruana Sonia Cunliffe tiene un sedimentado recorrido en el arte de archivo. Esta muestra representa un parteaguas en su obra. Fotografía: Maribel Acosta. Lima, 2016.

En el año 2014, la artista peruana Sonia Cunliffe, quien tiene una larga trayectoria en el arte de archivo, se interesó por el programa humanitario cubano y lideró una investigación para realizar una exposición artística que abordara el suceso. Se trataba de indagar nuevamente en el largo periodo que abarcó el programa y sacar a la luz los relatos y narrativas que podrían generarse. Ello constituyó un profundo desafío en el intento de recuperar archivos, re-encontrar a los actores que estuvieron involucrados, a pacientes que formaron parte de él y el acceso a un complejo entramado de documentos que estaban dispersos u olvidados en los archivos de prensa, institucionales y personales de cada uno de los actores. Significaba también descubrir fuentes, acceder a ellas, reconstruir relatos a partir de la memoria individual y colectiva de personas, en Cuba y en los países de la antigua URSS.

La artista lideró un equipo interdisciplinario, que contaba con miradas desde el arte y otras áreas del conocimiento, para armar –como rompecabezas– una narrativa de la historia en un escenario radicalmente diferente, cuyas lecturas pasaban por los trazos de memoria/olvido en los contextos que trataba. Se planteaba, como objetivo primero, inaugurarse en la exposición Feria de Arte Art Lima, Perú (2016), cuando se cumplieran los treinta años de la explosión de la planta nuclear de Chernóbil, y luego en La Habana, Cuba (2017).

Para la muestra referida, se requirió investigar el acontecimiento que le dio origen (la explosión del reactor cuatro de la planta nuclear) en materiales audiovisuales, textos, literatura e impacto en la prensa en el contexto dado y su revisitación en la actualidad. Asimismo, se organizó una búsqueda documental para recuperar información sobre el programa humanitario —objeto de la exposición— en los archivos de la prensa cubana, de instituciones, directivos, médicos, científicos y

pacientes involucrados; tanto en espacios físicos como virtuales. Se localizaron los pacientes que se quedaron a vivir en Cuba y que a su vez nos conectaron con otros que regresaron a sus países de origen, pero que siguieron manteniendo vínculos médicos y afectivos con la isla. Fueron realizadas entrevistas audiovisuales a muchos de esos actores y se tuvo especial cuidado para que, en cada paso de la indagación, pudieran dialogar de manera orgánica pasado y presente desde la subjetividad que cada uno le imprimía a su relato.

Finalmente, el 26 de abril de 2016 la exposición quedó inaugurada en Lima. En el texto de presentación de la muestra, el curador Jorge Fernández apuntaba que "la artista no se obsesiona con representar, más bien presenta un hecho histórico y altera la naturaleza de cualquier relato establecido para entrar en los intersticios que ofrece la vida misma (2016, s/p)". Se dejaba ver la expresión de evidencia-memoria del archivo desde el arte, cuando expresaba que la exposición contrapunteaba con lo que es visible o no como experiencia estética, interviniendo en la manera en que se construyen los discursos a través de los medios de comunicación y abriendo interrogantes sobre la mutación de una información en dependencia del lugar donde se coloca.

En la muestra, el documento cobraba memoria y presente para ser releído en un nuevo contexto, lo que confirma su transversalidad en la evolución del concepto mismo de documento y archivo. Por ello, la lectura curatorial habla sobre el alcance significativo del gesto expresado al yuxtaponer muchos hechos entre sí, en tanto la obra narra fragmentos que integra, desde su resignificación, cuando salieron de la memoria, los recuerdos u olvidos "dispuestos libremente para dialogar (...) Al final, el arte no hace otra cosa que evidenciar desde el acontecimiento, lo que ocurre o puede ocurrir y que habita en una órbita al margen de nuestra mirada" (Fernández, 2016, s/p).

La concurrencia de público en La Habana estuvo caracterizada por la presencia de muchos de los personajes protagónicos de la narrativa que se contaba. Fotografía: Maribel Acosta.

Así las narrativas re-escritas nos devolvieron significaciones a partir de que el:

> documento extraviado es considerado parte de una piratería, sin importar su procedencia. Se construye en analógico desde ese montaje de atracciones de un Serguei Eisenstein y la vocación por ordenar el caos que se planteó desde el cine ojo o cine verdad de Dziga Vertov (...) revela conexiones afectivas y sociales a partir de la curiosidad intelectual que se descubre en el registro de una información, la cercanía o la distancia de lo que está aconteciendo (Fernández: 2016, s/p).

La museografía de la exposición recurrió al diálogo entre documentos (fotografías y recortes de prensa) extraídos de los archivos de prensa, los médicos, traductores y pacientes que formaron parte del programa. Asimismo, estas evidencias documentales establecieron otros diálogos con equipos utilizados para medir las radiaciones provenientes del Centro de Higiene de las Radiaciones de Cuba, registros de la época y entrevistas audiovisuales, realizadas para la muestra por esta autora, a los actores del programa ya referidos.

La museografía –que a su vez dialogó de manera metafórica– se desarrolló en una capilla sin culto en la ciudad latinoamericana apuntada y se conceptuó de la siguiente manera:

- Seis monitores ofrecían materiales audiovisuales inéditos y de archivo, que realizaban un recorrido partiendo del accidente y transitaba por el surgimiento del programa, la muestra de los testimonios audiovisuales de médicos y pacientes, hasta la actualidad, de Tarará (el balneario que fuera ciudad de los pioneros José Martí al este de La Habana y destinado para acoger a los niños del programa, durante más de veinte años).
- El sonido como eje transversal que articuló la muestra: Un parlante reproduce en *loop* la obra para cuarteto de cuerdas *El lamento de Liusia*, compuesta especialmente para la exposición y basada en el libro *Voces de Chernóbil*, de la periodista bielorrusa Svetlana Alexevich, premio nobel de Literatura 2015. La partitura de la obra, a su vez, formó parte de la muestra y fue entregada a los visitantes a manera de documento compartido con el público asistente. Contenía, además, el intercambio del compositor con la artista, que devino elemento escla-

recedor del significado de la música y evidencia del proceso de elaboración de esta.
- Otros siete parlantes reproducían sonidos, asociados al contexto tales como el mar, risas de niños, canciones en ruso, conversaciones, sonido de encuentros —de los niños con el entonces presidente cubano Fidel Castro— y sonido ambiente. Música y sonidos se mezclaban, cual coro de voces, para irse integrando a la documentación y a la apropiación de los elementos expuestos.
- Impreso en la imagen sepia difuminada de una niña de Chernóbil en Cuba (imagen referente de la invitación y extraída de los archivos fotográficos del diario cubano *Granma*, intervenida por la propia acción editorial de la época), aparece el texto del curador a gran escala en la muestra expositiva. Formó parte de la entrega a los visitantes ejemplares en el formato original de los periódicos cubanos *Granma* y *Juventud Rebelde* (intervenidos a la manera de diario actual) con informaciones de aquel suceso cubano en el mundo.
- Colgadas en dos paredes de la capilla, una frente a la otra, dos series de 120 documentos fotográficos de pacientes y médicos del programa, en perfecta disposición serial y para ser observadas desde el ángulo de las fotografías, así como desde su reverso, para hacer visibles la manipulación profesional y su relación con los contextos en que fueron producidas, como gestos en el espacio icónico que intervenían.
- Equipos utilizados para medir las radiaciones de los niños y niñas, provenientes del Centro de Higiene de las Radiaciones de Cuba, constituyeron parte integrante de la muestra: tres elementos casi suspendidos en la iconografía de la capilla y, como signo identificador, la carta de la institución que explicaba cada uno de los equipos, su uso y conformidad de préstamo para la exposición.

Los numerosos actores entrevistados, aportaron no solo documentos, sino una reconstrucción de su memoria en el contexto específico del programa y su mirada desde hoy. La curaduría estuvo organizada en torno a la organización documental recuperada y re-escrita del suceso mismo como un ciclo. Por ello, el sonido y la música, elaborados para la muestra, jugaron un papel de columna vertebral articuladora del proyecto expositivo, que no solo devolvía memoria, sino que apuntaba a significar el olvido y a la perspectiva archivística desde el presente. Eran documentos extraviados que tomaron vida —desde su contexto— en un nuevo entorno social.

El 7 de enero de 2017, la exposición también fue inaugurada en la galería El reino de este mundo, de la Biblioteca Nacional José Martí de La Habana, con la asistencia de gran cantidad de público y emergencia de nuevas narrativas en torno a la muestra y su contenido. La presencia de médicos, pacientes y un contexto involucrado directamente con el suceso imprimió nuevos significados a la narratividad presentada.

Documentos extraviados: trazos del modus operandi del archivo

La muestra devela su cualidad de archivo de arte cuando, al consignar, utiliza las dos máquinas de archivo o *modus operandi* que refiere Guasch (2011) y que, a su vez, se identifica con la máquina de archivo, principio regulador, y máquina de archivo de heterogeneidad y discontinuidad del archivo mnemónico.

En su sentido físico, estas máquinas están asociadas a un archivo de cultura objetual, a la lógica de los sistemas de memorias materiales, y al archivo basado en la información virtual que sigue una racionalidad más próxima a lo flexible y no estable, no ordenado literalmente y al margen de toda jerarquización.

Objetos físicos, tales como dispositivos empleados para medir la radiaciones; planillas utilizadas en la institución que siguió la investigación científica; fotografías y audiovisuales que daban cuenta de la llegada de los niños y niñas y sus recorridos en Cuba, dialogaron con los audiovisuales construidos específicamente para la muestra, como fueron los periódicos intervenidos con recortes informativos y fotográficos del momento y con los sonidos transversales que imprimían relatos superpuestos del pasado y del presente, que conformaron un nuevo archivo en tanto consignación: la exposición misma. Serialidad y caos para resignificar representó el proceso de montaje que identificara a la obra de Benjamin y que Guasch (2011) definiera como:

> fragmentos yuxtapuestos en un proyecto abierto y susceptible de múltiples combinaciones, como un álbum de hojas movibles o, pensando en clave digital, como una base de datos, archivados en carpetas temporales (...) como procedimiento del montaje para desarrollar el concepto de historia a partir de las metáforas espaciales (...) telescopiar el pasado a través del presente, y en definitiva, sustituir la noción lineal de la historia por la idea de una imagen dialéctica (p.23).

Los procesos de intervención de la muestra objeto de estudio develaron, por un lado, elementos de archivalización que siguieron pautas concretas para la selección de los documentos, tales como contextos históricos específicos y generales, características de los diarios de prensa —objeto de intervención— en su frecuencia de publicación, así como de los contenidos relacionados con sus perfiles, más allá incluso de la información prioritaria a recuperar.

Asimismo, destacan pautas de archivación con un sentido de serialidad, que permitiría el acceso y recuperación ordenada de la información necesaria. Ello fue determinante tanto en los diarios fuente de investigación, en los archivos del Centro de Higiene de las Radiaciones de Cuba, así como en los archivos personales de los actores involucrados en el tema de investigación; de igual manera, en la concepción museográfica serial en que fue expuesto el archivo fotográfico. Desde el paradigma de arte de archivo, emergió entonces un archivo membrana, interconecta-

do por sus ligaduras contextuales, desde los fragmentos de este y en el propio todo expositivo.

De igual modo, el uso y determinación tecnológica definieron las activaciones con los archivos primarios y la construcción y reconstrucción de nuevos archivos: fue necesario digitalizar —a partir de una selección cuidadosa, numerosas fotografías de los archivos consultados— y a su vez se construyeron otros con entrevistas audiovisuales, realizadas por la investigadora, dialogando con archivos históricos audiovisuales para complementar y reconstruir los relatos, confirmándose el lugar del archivo como "activación infinita del documento. Cada activación deja su rastro, el cual se atribuye a los infinitos significados del archivo" (Ketelaar: 2007, s/p).

La muestra contó, a su vez, con una perspectiva infocomunicativa explícita, tanto en su investigación como en la exposición. Se pusieron a dialogar presupuestos multidisciplinares procedentes de la antropología, la historia, la archivística, el arte y la comunicación. El trabajo en equipos de profesionales de distintas disciplinas, incluido científicos del campo de la física nuclear, la medicina y las áreas ya aludidas, hizo posible una transversalidad infocomunicativa que admitiera presentar la muestra, socializarla y lograr un intenso intercambio con el público de ambos escenarios: Lima y La Habana.

Se apropió —fundamentalmente en su investigación para los procesos de archivalización y archivación— de técnicas del periodismo que permitieron el acceso a fuentes y el uso de entrevistas en profundidad, con un enfoque de obtención de testimonios de una alta subjetividad, tanto al equipo médico, científico, de traductores y pacientes. Ello admitió la obtención de memorias desde la vivencia y de reconstrucción de narrativas del pasado desde el presente, atendiendo a los contextos actuales, en diálogo con los contextos de la época en que transcurrieron los sucesos. Al tratarse de un acontecimiento cuya duración fue de 21 años, resultó fundamental la vivencia de la propia investigadora en su papel de periodista en el periodo apuntado.

Para una muestra expositiva, cuyo escenario de activación final estaba situado en el terreno del arte, la perspectiva curatorial devino eje central para su definición infocomunicativa. Más que documentos, objetos, materiales audiovisuales, sonidos y fotografías del o sobre el pasado, la definición curatorial se determinó por la construcción de un relato cuyo punto de partida fue el presente, no solo por cumplirse 30 años de la explosión del cuarto reactor de la central electronuclear de Chernóbil (el mayor accidente nuclear de la historia), sino además por la emergencia de un contexto sociopolítico internacional y nacional radicalmente diferente: geopolítico, de mayor conciencia mundial sobre el uso de energías limpias y de acciones concretas de los gobiernos para ello, de presiones de la sociedad civil en los entornos europeos en favor del cuidado y preservación del medio ambiente, y de amplia repercusión mediática sobre el hecho ocurrido tres décadas atrás —aun con grandes sesgos en sus enfoques— que dieron cuenta de la fragilidad y potencial irrecuperabilidad del planeta.

En el contexto cubano, la presencia de varias generaciones lejanas de la epopeya matriz de la Revolución cubana, la ocurrencia de hechos sustancialmente diferentes de la etapa en que ocurrió el Programa Humanitario de los Niños de Chernóbil, en convivencia con las generaciones que participaron de forma protagónica en su implementación y desarrollo, imprimió una construcción colectiva de un relato cuyos fragmentos-documentos se encontraban dispersos y perdidos en la memoria colectiva.

La definición curatorial se determinó por la construcción de un relato cuyo punto de partida fue el presente, no solo por cumplirse 30 años de la explosión sino por la emergencia de un contexto sociopolítico internacional y nacional radicalmente diferente.

El mar y el sol fueron decisivos en la cura de las múltiples enfermedades de la piel que la explosión causó en los niños. Fotografía: Archivo equipo médico.

El año 2016, en Lima, la activación por los públicos, en su relación con la exposición, condujo a la construcción de narrativas que partieron del desconocimiento casi total del evento objeto de la muestra. Asimismo, el lugar seleccionado para la exposición, una capilla sin culto en el centro histórico de Lima, produjo un diálogo por yuxtaposición con el relato expuesto. Los espacios de la capilla, cuyas paredes y sinuosidades propios de una arquitectura para un destino anterior, cobijaron, a manera de narrativa otra, los objetos y documentos mostrados. Irrumpió, entonces, una superposición de relatos que se complementaron con las activaciones derivadas del contacto con el público específico de ese escenario, para corroborar las imbricaciones del *site specific* con el *public specific* en las narratividades salientes. Como apuntara Ketelaar:

> La genealogía semántica nos proporciona la oportunidad de hacer cualquier construcción o deconstrucción de todo lo que la gente ha involucrado en la creación y utilización de los archivos así como lo que ha significado para la archivalización y archivo. La re y la deconstrucción no es el final del archivo, lo cual es sólo posible a través de ver con el archivo (2007, s/p).

Durante los dos meses de exposición en Lima, fueron organizadas visitas de colegios dirigidas a explicar la muestra y su significado. De modo que todos estos relatos cruzados formaron parte de la narración construida, tales como re-descubrimiento del tema Cuba, desde una dimensión humanitaria, científica y solidaria. Asimismo, sobre Chernóbil, más allá de las representaciones construidas por los medios de comunicación, a través de los rostros y voces de madres, hijos, médicos y espacios físicos de la Isla. La imagen de Fidel Castro cobró una dimensión inédita en su papel de estadista al pie de la escalerilla del avión que traía a los niños y niñas, y sus encuentros con ellos (en fotografías y videos de la época) en el recinto preparado para su acogida en el antiguo balneario de Tarará, luego denominado Ciudad de los Pioneros José Martí. Este nuevo relato era exactamente la antítesis de la narrativa mediática construida tradicionalmente.

En la inauguración expositiva en La Habana (2017), significados y narratividades tácitas emergieron desde una implementación curatorial que partió también del espacio en que fue expuesta. Parte de un complejo arquitectónico racionalista con proximidad a la Plaza de la Revolución (sitio iconográfico de la Revolución cubana), la galería El reino de este mundo, de la Biblioteca Nacional José Martí, acogió los documentos ya referidos. Esta vez en un sitio rectangular, de paredes rectas y dialogantes entre sí desde cualquier punto de la galería, documentos expuestos a la intemperie, transparentando sus intersticios. Aquellos intentan recuperar una memoria olvidada o extraviada en un presente cuyas interrogantes superan a las respuestas.

La presencia en la sesión inaugural, y a lo largo de su permanencia durante un mes, de actores participantes en el programa humanitario en Cuba -que volvían una y otra vez trayendo a otros consigo- dio una particular relación al binomio *site specif-public specific*. Estuvieron presentes, además, pacientes, familiares y amigos de los entrevistados y que formaban parte de la muestra. Se activaron nuevas significaciones que confirmaban la sentencia de Ketelaar (2007,s/p) cuando expresaba que:

> ya no podemos suponer que sólo hay una realidad, un solo significado, una sola verdad, sino muchas, ninguna mejor que la otra, podemos intentar encontrar esos múltiples significados preguntándonos no sólo el contexto administrativo, sino los contextos sociales, culturales, políticos y religiosos de la creación del documento, su mantenimiento y utilización - en otras palabras, preguntándonos por la genealogía semántica del archivo.

Numerosos visitantes de la ex URSS y otros países dejaron testimonios en una agenda colocada "al azar", para que quienes desearan ofrecer sus vivencias e impresiones. Recurriendo nuevamente a Benjamin, Guasch (2011) nos plantea, desde el arte de archivo, el paralelismo entre el nuevo papel del historiador y el del arqueólogo "cuyas investigaciones se centran en los fragmentos que intervienen y contaminan el significado de la historia mediante su relación con el espacio exterior"

(p.25) para configurar el discurso arqueológico.

CONCLUSIONES

- Al conceptuar sobre la producción simbólica, especialmente en la contemporaneidad, no puede excluirse el escenario del capitalismo cognitivo como plataforma de construcción y reconstrucción de conocimientos, transversalizados por la Economía Política de la Comunicación, en tanto perspectiva epistemológica que nos permite observar totalidades y especificidades para el campo infocomunicacional. Así, los enfoques respecto al archivo, como consignación arcóntica en el arte contemporáneo, dotan a este campo de un corpus teórico-metodológico y de la praxis de las ciencias sociales que, desde la intervención archivística (en proceso continuo) y evaluado como genealogía semántica del archivo membránico en tanto re/de/construcción de significados, deviene narrativa tácita de capas sucesivas reutilizables y reinterpretables en cada trayectoria de activación del documento. De este modo, nos devuelve siempre una nueva historia, determinada a su vez por la memoria y el contexto.
- Las definiciones de documento, memoria/olvido y archivo forman parte de una evolución que contiene el desarrollo tecnológico y la centralidad del contexto y el ser humano en tanto ser social. Por tanto, la perspectiva infocomunicativa y desde otros saberes están determinando nuevas revisitaciones epistemológicas para su completamiento como campo disciplinar, más allá de las Ciencias de la Información. En ese sentido, existe consenso entre los investigadores más reconocidos que están por perfeccionarse las definiciones que hasta hoy prevalecen y se debaten desde este campo.
- El *modus operandi* del archivo comienza a cobrar interés desde mediados del siglo pasado y llega hasta las prácticas artísticas contemporáneas, a partir de una nueva metodología que desdeña los conceptos de collage y fotomontaje que presidieron las prácticas artísticas de las vanguardias y de las neovanguardias en favor de nuevos conceptos como índice, serialidad, repetición, secuencia mecánica, inventario, monotonía serial y un trabajo con temas y conceptos singulares libres de toda progresión lineal. El principal aporte de estas prácticas es desestimar el espectáculo y dar cuenta de la narración y resignficación de los contextos; así como los relatos en torno a ellos. De este modo, el arte contemporáneo aprehende las dos máquinas del archivo (el archivo unido a la cultura objetual y a la lógica de los sistemas de memoria materiales; y el archivo basado en la información virtual, que sigue una racionalidad más próxima a lo flexible y no estable, no ordenado literalmente y al margen de toda jerarquización), asumiendo especialmente las definiciones del archivo como consignación arcóntica toponomológica y genealogía

La exposición *Documentos extraviados. Niños de Chernóbil en Cuba* tuvo gran impacto de público en su muestra, resignificando un acontecimiento prácticamente desconocido. Fotografía: Maribel Acosta.

Niños de Chernoibil en Playa Tarará Fotografía: Archivo periódico Granma.

semántica, cuyas activaciones de este provocan la emergencia de narratividades tácitas, favoreciendo el diálogo interdisciplinar. En la implementación curatorial, las narrativas contextuales, las nociones de memoria y olvido que de ellas emanan y las narratividades de activación continua cobra relevancia el arte de archivo, desde la emergencia del arte conceptual y su profundo nexo con los contextos sociopolíticos de los años 60 del siglo pasado hasta la actualidad, con la llamada fiebre del archivo del arte, asociado al interés por la memoria, el pasado y la historia, inscrita, al decir de Guasch (2011), a las aspiraciones del proyecto inacabado de la posmodernidad, en especial de la deconstrucción derridiana.

- La muestra *Documentos extraviados: niños de Chernóbil en Cuba*, de la artista peruana Sonia Cunliffe, representó una búsqueda y recuperación documental que resignificó la información sobre el tema abordado. En ese sentido, constituyó una indagación en el contexto y sus actores desde la recuperación y re-construcción de documentos textuales, fotográficos, sonoros, audiovisuales, equipamientos; anclada en los conceptos memoria/olvido y el contexto como imaginario social presente. En tanto obra de arte-archivo (consignación arcóntica toponomológica y genealogía semántica), la exposición reveló las relaciones entre el arte y el archivo en el proceso de intervención y en sus fases de archivalización, archivación, uso y determinación tecnológica, así como en la asunción de perspectivas infocomunicativas utilizadas a lo largo del proceso, fundamentalmente en la etapa correspondiente a la investigación y a la definición curatorial. Todo el proceso expositivo resultó relevante, tanto por los contextos como por el número y diversidad de actores involucrados, de diferentes campos disciplinares y procedentes de experiencias y entornos geográficos distintos. Podría afirmarse que la muestra significó un parteaguas en la obra de la artista peruana Sonia Cunliffe, en tanto su aporte significativo no solo al arte de archivo, sino también a diferentes campos de las ciencias sociales, con grandes tensiones hoy, a partir de los desafíos que presupone el estallido real de las ya inútiles verticalidades disciplinares.

Bibliografía

Barbero, J. (2002). *Oficio de cartógrafo*. Santiago de Chile: Fondo de Cultura Económica.

Cook, T. (2010). "Panoramas del pasado: archiveros, historiadores y combates por la memoria". *Tabula*. Recuperado de https://dialnet.unirioja.es/servlet/revista?codigo=3326/Fernández

Derrida, J. (2011). *El mal de archivo. Una impresión freudiana*. Madrid: Editorial Trotta.

_____ (1996). *Archives Fever: A Freudian Impression*. Chicago and London.

Duranti, L. (1996). "Archives as a place". *Archives and Manuscripts*, 24, 242 – 255.

Fernández, J. (2016). "Documentos extraviados". Texto al catálogo de la exposición *Documentos extraviados: niños de Chernóbil en Cuba*.

Gilliland, A. y Mckemmish, S. (2006). "Building an Infrastructure for Archival Research". *Archival Science*. Recuperado de http://www.academia.edu/18650385/Building_an_Infrastructure_for_Archival_Research/

Guasch, A. (2011). *Arte y archivo 1920-2010*. Madrid: Ediciones Akal.

_____ (2005). "Los lugares de la memoria: el arte de archivar y recordar". *Materia*, 5. 157-183. Recuperado de http://www.raco.cat/index.php/Materia/article/viewFile/83233/112454/

Jenkinson, H. (1922). *A Manual of Archives Administration*. Oxford: Oxford University Press.

Ketelaar, E. (2007). Narrativas tácitas. Los significados de los archivos. *Tábula*, (10). Recuperado de http://publicaciones.acal.es/index.php/tabula/article/view/408/

Kingman, E. (2011). "Los usos ambiguos del archivo, la historia y la memoria". *Iconos. Revista de Ciencias Sociales*. 42. 123-133.

Lippard, L. (2004). *Seis años: La desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*. Madrid: Ediciones Akal.

López Yepes, J. (2013). Notas acerca del concepto y evolución del documento contemporáneo. Recuperado de: www.ibersid.eu/ojs/index.php/scire/article/download/1064/1046- 2013

_____ (1997). Reflexiones sobre el concepto de documento ante la revolución de la información: ¿un nuevo profesional del documento? Recuperado de https://www.ibersid.eu/ojs/index.php/scire/article/view/1064/1046

MacNeil, H. (2001). "Trusting records a postmodern world". *Archivaria* (51), 36-47.

Mena, M. (2005). *Gestión documental y organización de archivo*. La Habana: Editorial Félix Varela.

_____ (2010). Gestión documental-gestión del conocimiento. Avances. Recuperado de http://www.ciget.pinar.cu/Revista/No.2010-1/Articulos/Gest_Documental.pdf/

_____ (2014). El cambio de paradigma en el campo de la Archivística. Universidad de 58 Autónoma del Estado de Hidalgo. Recuperado de https://www.uaeh.edu.mx/xvjornadasarchivisticasrenaies/memorias/conferencias/el_cambio_de_paradigma_en_el_campo_de_la_archivistica.pdf/

Mendoza, J. (2005). Exordio a la memoria colectiva y el olvido social. Recuperado de: http://www.raco.cat/index.php/Athenea/article/viewFile/39149/39011.

Sierra, F. (2016). *Capitalismo cognitivo y Economía Social del Conocimiento. La lucha por el código*. Quito: Ediciones CIESPAL.

Murguia, E. I. (2011). Archivo, memoria e historia: cruzamientos y abordajes. Flacso. Recuperado de http://www.flacso.org.ec/docs/i41murguia.pdf/

Richard, N. (1994). *La insubordinación de los signos*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio.

Richard, N. (Ed.) (2006). *Politicas y Esteticas de la Memoria*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio.

_____ (2014). Memoria contemplativa y memoria crítico-transformadora. *laFuga*. Recuperado de http://www.lafuga.cl/memoria-contemplativa-y-memoria-critico-transformadora/675/

Silva, A. (2013). A ciência da informação e a transição paradigmática. En Rendon, M. (Ed.), *El objeto de estudio de la bibliotecología/ documentación/ciencia de la información. Propuesta, discusión, análisis y elementos comunes* (pág. 85-103). México: UNAM, Instituto de Investigaciones Bibliotecológicas y de la Información.

Strauss, A. y Corbin, J. (2002). *Bases de la investigación cualitativa. Técnicas y procedimientos para desarrollar la teoría fundamentada*. Medellín: Universidad de Antioquía.

ENSAYO

NOTAS PRELIMINARES SOBRE ARTE E INVESTIGACIÓN

Edgar Alberto Torres Paredes

Universidad Nacional de San Antonio Abad del Cusco
edgar.torres@unsaac.edu.pe

*

El trabajo (de investigación) debe estar inserto en el deseo. Si esta inserción no se cumple, el trabajo es moroso, funcional, alienado, movido tan sólo por la pura necesidad de aprobar un examen, de obtener un diploma, de asegurarse una promoción en la carrera. Para que el deseo se insinúe en mi trabajo, ese trabajo me lo tiene que exigir, no una colectividad que piensa asegurarse de mi labor (de mi esfuerzo) y contabilizar la rentabilidad de las prestaciones que me consiente, sino una asamblea viviente de lectores en la que se deja oír el deseo del Otro (y no el control de la Ley).

Roland Barthes
Los jóvenes investigadores

Esto no es un ensayo acabado, incluso no sé si pretende serlo, ni tampoco es la finalidad. Esto es simplemente una manifestación desordenada ante la sorpresa, una acometida desesperada ante el estupor de no saber cómo responder ante una determinada situación: dormir siendo artistas, para despertar convertidos en científicos. O faltan respuestas o quizás falta plantear las preguntas adecuadas. Las presentes notas no son el intento erudito de dar respuesta a cuál es la naturaleza del arte o de la ciencia, o qué tanto de ciencia tiene el arte.

Primero, porque estas preguntas no son nuevas y requieren de unos espacios y tiempos diferentes para ser aprendidos; y, segundo, porque requiere de gente especializada —filósofos, teóricos, historiadores del arte, etc.— que nos ayuden a volver sobre sus propias respuestas siempre inconclusas y en continuo desarrollo. A cambio, estas notas proponen encontrar alternativas para plantear otras preguntas más pertinentes para con lo que hacemos como docentes y estudiantes: la enseñanza y el aprendizaje de la práctica, y la producción artística dentro del ámbito universitario. Por tanto, la finalidad de estas notas se dirige a activar ciertos protocolos sobre el papel de la investigación en el campo del arte que no se encuentran bien establecidos en el ámbito universitario y, lo que a mí entender es más importante, activar nuestra participación para construir las políticas de investigación que se tienen que implementar en las escuelas de arte de nuestro país.

•

Lo esencial de la cuestión es si existe un fenómeno como la investigación en las artes – según el cual la producción artística es en sí misma una parte fundamental del proceso de investigación, y la obra de arte es, en parte, el resultado de la investigación. Estrechando el círculo, el tema es si este tipo de investigación se distingue de otra investigación por la naturaleza del objeto de su investigación (una cuestión ontológica), por el conocimiento que contiene (una cuestión epistemológica) y por los métodos de trabajo apropiados

(una cuestión metodológica). Una cuestión paralela es si este tipo de investigación tiene derecho a calificarse de académica (...)

Henk Borgdoff
The Conflict of the Faculties. Perspectives on Artistic Research and Academia

Si bien desde hace medio siglo, y en distintas partes del planeta, ha habido importantes cambios y un extenso debate sobre los currículos en educación para la formación artística, considero que el inicio de los debates de la investigación en el mundo del arte tiene como punto de articulación el llamado Proceso de Bolonia, iniciado a partir del acuerdo firmado en 1999 por diversos países de Europa con el fin de crear un espacio europeo de educación superior para facilitar el intercambio de titulados y el establecimiento de mecanismos razonables de homologación entre modalidades de formación cada vez más diversas. Las enseñanzas artísticas no fueron ajenas a este proceso, dado que pasaron a ocupar todos los aspectos de un espacio educativo superior en igualdad respecto a los estudios universitarios, ofreciendo títulos de grado, máster y doctorado. De ahí que, el punto de mira estuviese centrado en el papel de la investigación académica en los centros superiores de enseñanzas artísticas. No es casualidad, por tanto, que a partir de ese año se incrementasen las publicaciones, tanto en Estados Unidos como en Europa, sobre investigación y arte. A medida que iban apareciendo aquellas iban también colocándose distintas etiquetas como definición de cada una de las posiciones que se iban elaborando sobre el tema: "práctica artística como investigación", "investigación en y a través de las artes", "investigación creativa", "investigación artística", "investigación visual", "investigación basada en las artes" y un largo etcétera. En estas notas, en las que sería imposible abarcar cada una de estas posiciones, empezamos por dejar constancia de nuestros principales referentes: Henk Borgdoff, profesor emérito de teoría de la investigación en las artes, de la Universidad de Leiden; y Fernando Hernández-Hernández, catedrático de la Facultad de Bellas Artes, de la Universidad de Barcelona. Este apuntamiento es importante porque deja sobre la mesa las cartas con la que estamos construyendo nuestra propia posición al respecto del papel de la investigación en la enseñanza profesional artística y, al mismo tiempo, deja en evidencia nuestras consideraciones para iniciar el diálogo con aquellas personas que vayan realizando lo mismo que nosotros, pero desde otras perspectivas. Los textos de ambos autores utilizados para la elaboración de estas notas vienen señalados en el apartado bibliográfico.

•

(Aristóteles) Intenta establecer, en el terreno de la precisión filosófica, dos planos ontológicos, dos dimensiones de lo real, a las que corresponderían dos potencias en el ser humano. Por un lado, la *physis*, la naturaleza, lo que es. Por otro, los productos, materiales o no, de las *technai*, lo artificial, lo que puede ser o no ser, lo posible. La teoría tiene como objeto propio el estudio y conocimiento de la *physis*, de lo que es. La segunda potencia es el resultado de la observación de lo que es, de la *physis*, pero en una perspectiva ya no teórica, sino productiva, para hacer, lo que da lugar a todo el universo 'artificial', realizado por el hombre, distinto a lo ya dado por la naturaleza.

José Jiménez
Teoría del arte

¿Qué clase de conocimiento persigue la investigación artística? Saber qué es el dibujo y saber dibujar pueden ser, en principio, dos tipos de conocimiento distinto. El primero apunta a mantener una cierta garantía de acierto, dado que al observar un fenómeno —en este caso, el dibujo—, el conocimiento que tengamos sobre su naturaleza tratará de ser impersonal, subsumido en un enunciado general accesible a cualquier sujeto epistémico. El segundo apela a la adquisición de una técnica, la elaboración de un producto y la experiencia personal que conlleva ese hacer. Es decir, una experiencia singular y concreta que, sin dejar de ser conocimiento, llega a ser intransferible y no replicable, dado que el proceso es subjetivo: no busca principios generales, establece nexos, analogías, procede por alusiones, atiende a significados, etc. Sin embargo, puede ser compartible con el otro, en tanto es intersubjetivo: siempre se produce considerando al otro, para el otro y en interacción con el otro. Dos saberes que, desde el uso de la razón, parecen cubrir espectros distintos de la misma realidad: uno busca la claridad; el otro, la profundidad. Uno refiere al pensamiento, al conocimiento teórico entendido como puro razonamiento: a lo "que es", por lo tanto, a lo no productivo; mientras que el otro se refiere a la razón productiva: a la práctica, a la producción y a la experiencia, es decir, a lo contingente, a lo que puede ser o no ser. No obstante, desde la práctica artística ambos conocimientos se comprenden como algo indivisible, pensamiento y experiencia están en continua tensión: en qué medida nuestra experiencia personal nos hace comprender mejor lo que es el dibujo, así como en qué medida una cierta generalización de lo que es el dibujo nos hace mirar nuestra práctica de otra manera y enrumbar de nuevo la experiencia.

•

Pero después de la crisis de los supuestos del positivismo y del cientifismo (...), la noción de investigación y la forma de abordarla se ha ido ampliando y extendiendo más allá de la limitada noción de investigación científica, que no permite el estudio de fenómenos complejos y cambiantes, como son los que tienen que ver con las maneras de dotarlos de significados a las actuaciones y experiencias de los seres humanos... El impacto de estas ideas, no sólo han supuesto abrir la investigación a otras formas narrativas que representen geografías de la experiencia humana que habían quedado ocultas bajo la capa del objetivis-

mo, sino también a cuestionar lo que es o puede ser investigación. Eso ha llevado a autores como Eisner (...) y Barone (...) a plantear que la investigación científica es sólo un tipo de investigación, pero que no es la única forma de investigación posible. Sobre todo si se trata de investigar fenómenos relacionados con comportamientos humanos, relaciones sociales o representaciones simbólicas.

Fernando Hernández
La investigación basada en las artes

¿En qué se diferencia la investigación artística de la llamada investigación académica o científica? Dentro del mundo académico, hablar de investigación es hablar de ciencia. No es necesario ya adjuntar el adjetivo científico al nombre "investigación", en tanto se da por hecho que la única manera de adquisición de conocimiento es el científico. Este sentido único de la investigación propicia que la única manera de aceptar la adquisición de conocimiento por parte del arte es "travestirlo" como ciencia. Es decir, colocar un ropaje que no le corresponde con la intención de aparentar ser algo que no es. Este procedimiento desconoce que el arte funda otro modo de conocimiento de la realidad distinto al científico. La ciencia, desde el enfoque cuantitativo o cualitativo, define una realidad, pero no toda la realidad. Por ello, existe la necesidad de explorar otros espacios de realidad que quedan indefinidos ante la mirada científica. La investigación *desde* las artes es una oportunidad para explorar esos territorios desconocidos, contando para ello con los propios medios artísticos en cualquiera de las fases del proceso de investigación y teniendo en cuenta el requerimiento de propuestas metodológicas más adecuadas a ese modo de conocimiento. Por otra parte, el acercamiento del enfoque cualitativo siempre ha estado a la mano, pero su proximidad ha provocado, en el mejor de los casos, un desplazamiento que va de entender la investigación *desde* las artes hacia una investigación *sobre* las artes, donde el arte se ve como un objeto de estudio separado del sujeto que lo observa. Estos procedimientos se realizan y se han realizado siem-

**

pre desde otras disciplinas (ciencias humanas o sociales y otras humanidades, como la filosofía o la historia), pero que no es esencialmente una investigación *desde* la propia práctica artística, donde la investigación es entendida como parte de la producción misma, con la cual el artista busca ampliar el campo de conocimiento y actuación que las artes generan. Los artistas dan a conocer sus experiencias sobre su propio modo de hacer como una contribución al conocimiento artístico a través de un proceso abierto de indagación "(...) y a trazar puentes con las ciencias sociales, de manera que deje de permanecer invisible y silenciado aquello que de otros modos no se puede mostrar o visibilizar" (Hernández, 2015:3), lo que debe implicar el movimiento, la transformación y la ampliación de las estrictas reglas del mundo académico.

•

La práctica artística puede ser calificada como investigación si su propósito es aumentar nuestro conocimiento y comprensión, llevando a cabo una investigación original en y a través de objetos artísticos y procesos creativos. La investigación de arte comienza haciendo preguntas que son pertinentes en el contexto investigador y en el mundo del arte. Los investigadores emplean métodos experimentales y hermenéuticos que muestran y articulan el conocimiento tácito que está ubicado y encarnado en trabajos artísticos y procesos artísticos específicos. Los procesos y resultados de la investigación están documentados y difundidos de manera apropiada dentro de la comunidad investigadora y entre un público más amplio.

Henk Borgdoff
The Conflict of the Faculties. Perspectives on Artistic Research and Academia

¿Se puede considerar a la práctica artística como investigación? Si es así, ¿no es la obra en sí misma producida por una práctica artística el producto de una investigación?

Antes volvamos a cierta particularidad sobre la investigación científica, para observar el problema que contrae hablar de la práctica artística como investigación. La realidad que observa la ciencia se restringe a los hechos naturales (para Auguste Comte, los fenómenos sociales eran considerados como hechos naturales) en sentido objetivo, es decir, el conocimiento que se obtiene debe ser independiente y exterior al acto subjetivo. Karl Popper, en su libro *Conocimiento objetivo*, establece lo que él mismo define como una "epistemología sin sujeto cognoscente", entendido como contenidos objetivos del pensamiento que son independientes de los estados mentales del sujeto. La ciencia explica causas objetivas manteniendo una distancia teórica entre el sujeto investigador y el objeto de investigación; por lo tanto, el conocimiento es impersonal y cualquier otro sujeto investigador bajo las mismas condiciones debería obtener los mismos resultados. Por ello, para la ciencia, la tarea de investigar a partir de la práctica artística es inaceptable, porque, en el desarrollo de la práctica artística, el sujeto artista no puede desligarse de su propia obra. Sin embargo, hay un equívoco en esta relación. Henk Borgdoff señalaría que de lo que hablamos aquí es de la práctica-artística-en-sí y no de la práctica-como-investigación. Esta última debería considerar primeramente una serie de exigencias comunes a todo proceso investigativo, considerado dentro del marco de la academia: a) originalidad, es decir, la investigación tiene que versar sobre cosas que todavía no han sido hechas o bien mirar con óptica diferente las cosas que ya han sido hechas; b) rigor y exigencia en la construcción epistemológica y metodológica, de tal manera que la investigación sea accesible, transparente y transferible (Cfr. Hernández 2006), en otras palabras reconocible y compartible; y c) relevante, en tanto pueda ser de útil a otros investigadores o a un público más amplio. Para una mayor identificación del rol de la práctica artística como investigación, la propuesta de Borgdoff (2012) distingue los diferentes tipos de investigación en las artes:

1) La investigación sobre las artes, que tiene una perspectiva interpretativa, mantiene la separación entre el sujeto y la práctica artística. A este tipo de investigación, le correspondería cualquiera de las investigaciones científicas sociales o de las humanidades (enfoque cualitativo) que se aproximan al objeto de investigación por medio de la reflexión y la interpretación.

2) La investigación para las artes, que tiene una perspectiva instrumental, mantiene también una separación entre el sujeto y la práctica artística, aunque su finalidad es aplicada en sentido estricto al servicio de la práctica artística. En ese sentido, se indaga sobre una técnica, material, temática, las mismas que deben encontrar su fin en la producción artística.

3) La investigación de las artes, que tiene una perspectiva inmanente, habla de la práctica artística propiamente, en la que ya no hay una separación entre el sujeto investigador y la práctica en sí, una práctica que abarca desde la producción o proceso, pasando por la obra o resultado, hasta su difusión y recepción en el mundo del arte y la academia. Se reconoce en este último tipo el gozne a partir del cual gira el debate principal sobre la investigación artística.

•

El arte es una fuente de conocimiento, como la ciencia, la filosofía, etc., y la gran lucha emprendida por el hombre para ir ajustando su concepto de la realidad, que es lo que le enaltece y le hace libre, no puede prosperar si manipulamos ideas que ya han sido concebidas y realizadas anteriormente... Si logramos formarnos un nuevo concepto de la realidad no es un por un capricho personal, sino a causa de hechos concretos que ocurren a nuestro alrededor. No se trata, pues, de una visión particular, aislada; en esta visión participa y contribuye, con su intercambio mutuo, todo un sector de una generación... Vamos siempre, o deberíamos ir siempre,

En el rol de la práctica artística como investigación, se distingue los diferentes tipos: la investigación sobre las artes, para las artes y de las artes.

codo a codo con el filósofo, el científico e incluso con el político progresivos. El artista participa, en cierta manera, de todos, ya que investiga, descubre y propaga una idea igual que ellos.

Antoni Tapies
La práctica del arte

¿El artista es realmente un investigador? Si recorremos en tres grandes brincos la trayectoria, desde Grecia a nuestros días, de lo que ha sido el artista, podremos recordar, acompañados de lo que nos plantea José Jiménez (2002), que en sus inicios el artista era considerado un "artífice mimético" ligado a la producción (*poiesis*), a la técnica (*téchne*) y a la representación de imágenes (*mimesis*). En el siglo XV, en el contexto de las elaboraciones filosóficas del neoplatonismo florentino, se introduce la idea de que la "producción artística" es "creación", reconociendo, desde ese punto de vista, a la figura de Dios como el primer artista y al mundo como la primera obra de arte. De este modo, hay un cambio en la concepción del artista: de artífice, que hace algo a partir de materiales preexistentes con los cuales produce una imagen, a la de creador, que hace algo a partir de la nada (*ex nihilo*), un creador de imágenes. Llegados al siglo XIX, al período del romanticismo, del cual las vanguardias del siglo XX son herederas, surge la figura del genio artístico que exalta toda la potencia creativa del artista. Poco a poco, a esta idea se irán asociando otras figuras como sacrificio, excentricidad, decadencia o incluso desequilibrio y rebeldía, que han terminado por configurar los estereotipos que se tiene sobre el artista, asociados siempre a esa imagen ya anacrónica del dios creador. Esta diferencia entre creador y artífice nos ayuda a entender con mayor claridad por qué no sería lo mismo hablar de la relación creación artística-obra de arte que de proceso de investigación-resultado de investigación. Si bien hoy en día el significado de creación es bastante amplio, mantiene esa remanencia de significado asociado a lo divino o a la divinidad que da por sobreentendido, como algo natural, el total hermetismo u oscuridad que debe guardar todo proceso creativo, otorgándole únicamente a la obra de arte el poder de la revelación. Esto permite entender que si bien por un extremo tenemos el peligro del cientifismo de la investigación de la práctica artística, por otro tenemos, desde ciertos sectores de la comunidad artística, la pretensión de no aceptar bajo ninguna consideración que la práctica artística contiene procesos indagatorios, o si los tiene, no tiene por qué compartirse. El artista como investigador ha de apropiarse no solo del resultado, sino del proceso. Una investigación puede apropiarse, en el sentido de que uno puede comprender la experiencia, discutirla, cuestionarla y aplicarla. Asimismo, la creación, entendida como pura intuición, es un movimiento unidireccional que sigue una línea hasta obtener la obra de arte. Hacer algo no es lo mismo que analizar e identificar aquello que se está haciendo. En ese sentido, la investigación no se opone a la creación o a la producción de la obra de arte. Primero, porque investigar incluye el movimiento de regreso hacia la obra, hacia la práctica mediante una toma de posición distante para observar y experimentar formas diferentes de acontecimientos; el movimiento es circular. Segundo, como bien indica Tapies, el artista debe continuamente ajustar su concepto de realidad, porque la realidad es continuamente cambiante. Para ello, el artista debe reconocer su territorio epistemológico y contar con instrumentos metodológicos que le ayuden a otorgar sentido a la realidad para que le brinde mayores posibilidades en el desarrollo su obra y a comunicar lo que ha comprendido en el proceso, para compartir ese conocimiento adquirido.

•

Cuando hacemos un resumen de otras lecturas —siento que este ha sido el caso—, viene bien enfatizar que lo único que hemos hecho es decir lo mismo pero de diferente manera, y a veces dejando cosas importantes sin resolver. En este sentido, a nivel de recomendación, sugerimos considerar un cierto plan estratégico para conseguir la finalidad señalada al principio: revisitar cada una de las posiciones que se están formando sobre arte e investigación, para construir una manera propia y contextualizada de abordarla y ponerla en discusión dentro de los espacios de la academia. La táctica es distinta, y va más en sentido operatorio: cabe recordar que la investigación no deja de ser en sí también una práctica, y que no hay mejor manera de afianzarla, conocerla y reconocer sus propiedades para con nuestro hacer que comenzar justamente a ponerla en práctica.

Bibliografía

Ballón, A.; **Guerra, M.**; **Mitrovic, M.**; **Gruber, S. (2017).** *Guía de investigación –en arte y diseño- arte*. Lima: PUCP.

Bezpalov, E.; Borgdoff, H. (2020). El paradigma de la investigación en artes. ¿debate o realidad?. Un diálogo con el profesor Dr. Henk Borgdoff. Index, *revista de arte contemporáneo* (9), 122-128.

Borgdoff, H. (2005). El debate sobre la investigación en las artes. Recuperado de http://blogs.fad.unam.mx/asignatura/adriana_raggi/wp-content/uploads/2015/01/El-debate-sobre-la-investigaci-n-en-las-artes-2.pdf

Borgdoff, H. (2012). *The Conflict of the Faculties. Perspectives on Artistic Research and Academia*. Leiden: Leiden University Press.

Borgdoff, H. (2017). ¿Dónde estamos hoy? El estado del arte en la investigación artística. Entre diálogos, Octubre. Recuperado de https://issuu.com/revistadearteentre-dialogos/docs/entre_dialogos_vol_n__iii_version_d

Borgdoff, H.; **Peters, P.**; **Pinch T. (2020).** Dialogues between artistic research and science and technology studies: an introduction, en *Dialogues between artistic research and science and technology studies*. New York: Routledge, pp. 1-15.

Eisener, E. (2002). *El arte y la creación de la mente: el papel de las artes visuales en la transformación de la conciencia*. Barcelona: Paidós

Efland, A.; **Freedman, K.**; **Stuhr, P. (2003).** *La educación en el arte posmoderno*.

Frayling, C. (1993). Research in Art and Design. En *Royal College of Art Research Papers*, vol. 1 Num. 1, pp. 1-5.

Gadamer, H-G. (1999). Verdad y método. (2 tomos). Salamanca: ediciones Sígueme.

Heidegger, M. (2008). *Arte y poesía*. México: Fondo de Cultura Económica.

Hernández, F. (2006). Campos, temas y metodologías para la investigación relacionada con las artes. En Gómez, M.; Pérez, H. *Bases para un debate sobre investigación artística*. Madrid: Secretaría General Técnica. Subdirección General de Información y Publicaciones, pp. 9-50.

Hernández, F. (2008). La investigación basada en las artes. Propuestas para repensar la investigación en educación. *Educatio Siglo XXI*, (26), 85-118.

Hernández, F. (2015). Pensar los límites y relaciones entre la práctica artística y la investigación artística. En *III Congreso Internacional de Investigación en Artes Visuales ANIAV*, http://dx.doi.org/10.4995/ANIAV.2015.1658.

Hernández, F.; Aguirre, A. (comp.) **(2012).** *Investigación en las Artes y la Cultura Visual*. Barcelona: INDAGA-T –RECERCA Universitat de Barcelona.

Hernández, F.; **Calderón, N. (2019).** *La investigación artística. Un espacio de conocimiento disruptivo en las artes y en la universidad*. Barcelona: Octaedro.

Jiménez, J. (2002). *Teoría del arte*. Madrid: Tecnos.

López, M. (1998). Arte como conocimiento en la estética hermenéutica. *Éndoxa: series filosóficas*, (10), 325-350.

Ojeda, L. (2022). *Pensamiento y crítica de la razón en un contexto latinoamericano*. Buenos Aires: Editorial Ukukus.

Schiesser, G. (2015). What Is at Stake: qu'est-ce que l'enjeu? Paradoxes: Problematics: Perspectives in Artistic Research Today. En Blast, G; Caryannis, E. (editores). *Arts, Research, innovation and Society*. New York: Springer, pp. 197-209.

Van Manen, M. (2003). *Investigación educativa y experiencia vivida. Ciencia humana para una pedagogía de la acción y la sensibilidad*. Barcelona: Idea books.

***

SIENTE
PIENSA
EXISTE

* ** ***

Ilustraciones y collage digitales: Nico Marreros, 2022.

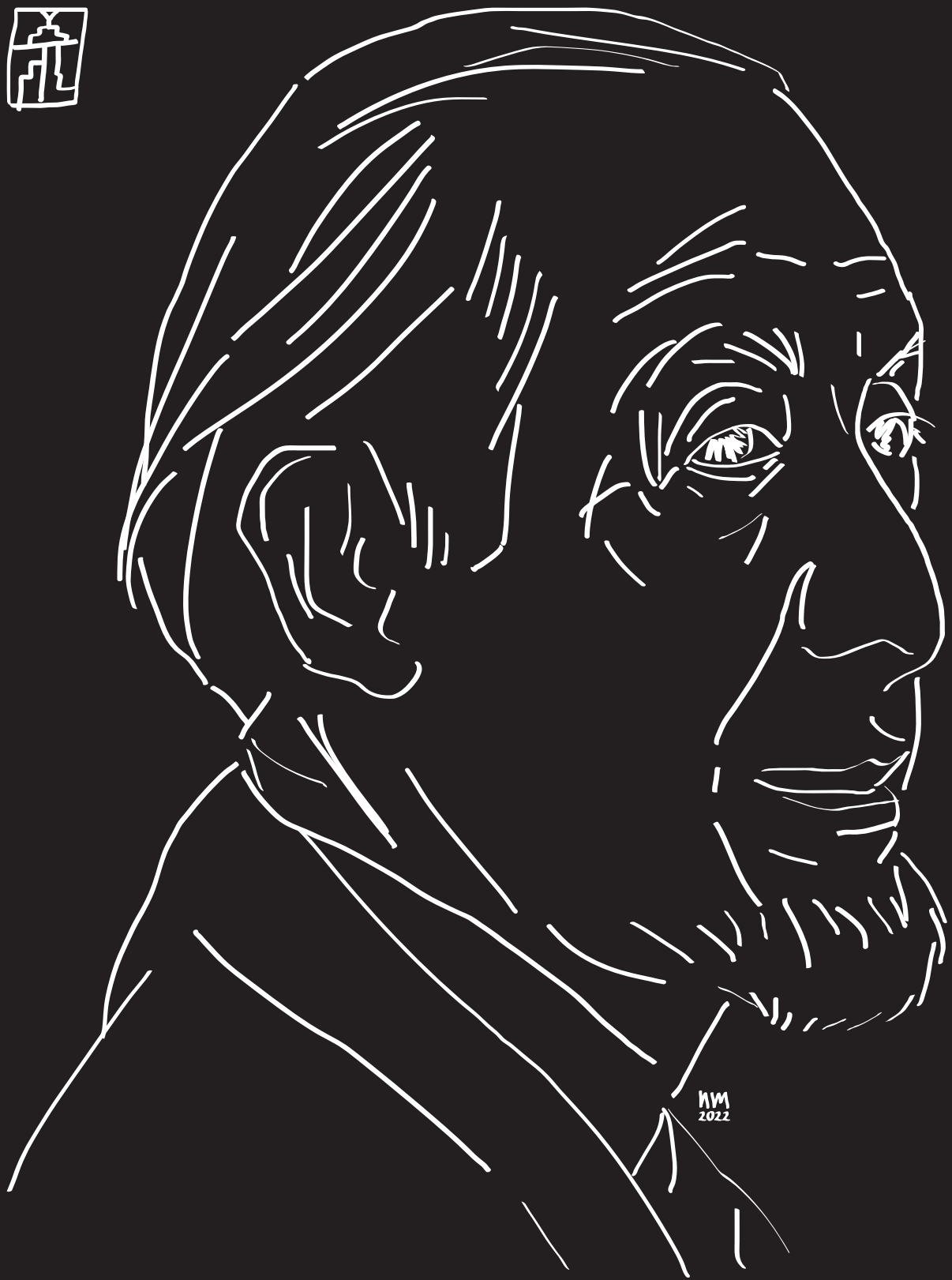


Ilustración digital: Nico Marreros, 2022.

INVESTIGACIÓN

HISTORIA CONTRASTADA SOBRE EL MONOGRAMA DE MARIANO FUENTES LIRA

Claudio Zenobio Panocca Merma

Escuela Superior Autónoma de Bellas Artes Diego Quispe Tito de Cusco
claudio.panocca@gmail.com

En este texto se analiza histórica, estética y pedagógicamente el monograma. El objetivo es contextualizar esa figura que representa la firma personal del artista Mariano Fuentes Lira en nuestra realidad vivencial. Asimismo, se busca comprender el valor psicosocial de este símbolo a través de un recuento histórico del mismo y el análisis morfológico de la composición de uno de sus monogramas para ejemplificar. Finalmente, se llega a la conclusión de que esta rúbrica es de carácter universal y no pierde su identidad incásica.

Palabras clave:
historia, monograma, iconológico, copyright, identidad.

Desde mis inicios como estudiante de arte, he analizado a Marcantonio Raimondi en una de sus obras memorables: *La masacre de los inocentes* (1511), (Shoemaker & Broun, 1981, p.98). Este artista, perteneciente al período del Renacimiento, fue prolijo en la técnica del grabado y pionero en el uso de este método para reproducir la obra de otros artistas, entre ellos Rafael Sanzio y Alberto Durero.

Otro hecho anecdótico en mi etapa discente fue analizar con ojo clínico el no menos famoso monograma de Durero, el cual me fascinó desde el primer golpe de vista. Esto debido a la integración tipográfica como elemento en la composición del cuadro. Wolf, en su libro titulado *Durero* (2006), manifiesta al respecto: "El monograma "AD" aparece por primera vez, hacia 1495, en una obra gráfica, en el grabado *La Sagrada Familia de la libélula*. A partir de este momento, esta marca se consideró en toda Europa como símbolo de calidad artística" (p.27).

Es indudable que Marcantonio Raimondi copió a Durero. La falsificación de su monograma enfureció a este último, quien lo llevó a tribunales por apropiación ilícita. Luego de las imputaciones y la defensa a los derechos de autor, el juez sentenció que Raimondi podía seguir copiando a Durero siempre y cuando no utilizase su monograma, pues de este modo no induciría al engaño. Durero nunca se conformó con la sentencia contra Raimondi. Este hecho lo marcó de por vida, por lo cual, para proteger su autoría y con ocasión de la publicación del portafolio de grabados *La vida de la Virgen, el apocalipsis y la pasión pequeña*, añadió a cada una de las obras un colofón, que hoy es considerado el primer copyright de la historia:

"Impreso en Núremberg por Alberto Durero, pintor".
Año de nuestro Señor mil quinientos once.
¡Ay de ti! Ratero del trabajo y del ingenio ajeno.
Cuidado con poner tus temerarias manos sobre mis obras.
¿No sabes acaso la concesión que tengo del glorioso emperador Maximiliano?
Nadie está autorizado para imprimir o vender copias falsas
de estos grabados en todo el territorio del imperio.
Y ten en cuenta que si lo haces, ya sea por despecho o por codicia,
no solo serán confiscados todos tus bienes,
sino que además estarás en peligro de muerte.

¿QUÉ ES UN MONOGRAMA?

El monograma es un diseño gráfico que incorpora dos o más letras estructuralmente compuestas de diversas maneras, para formar un símbolo. Esta imagen gráfica, que representa una identidad, ha sido muy utilizada desde la antigüedad por reyes, nobles y artistas a manera de autógrafo.

Según la historia, los monogramas tienen una antigüedad que se remonta al siglo VI a.C., según Cynthia Brumback (2013, citado por Fernandez-Villaverde, 2016).

Posteriormente otro hecho trascendental en la historia del monograma es la inscripción IHS, "(...) que son las iniciales de Iesus Hominun Salvator, colocadas en la cruz de Jesús, y que es muy utilizada por los católicos para representar el cuerpo de Cristo" (Fernandez-Villaverde, 2016).

A finales del siglo VIII y principios del siglo IX, Carlomagno, emperador de Occidente, fue una figura fundamental en el desarrollo educativo y cultural. Él fue consciente del poder que los elementos iconográficos tienen sobre la sociedad; por consiguiente, aprovechó de mejor manera las funciones del monograma. Respecto al monograma de Carlomagno, sostiene Irene Raya:

> (...) el primero conservado en un documento escrito, se diseña además con un propósito dual: conserva la cruz en alusión a la defensa de la fe cristiana y, asimismo incluye las letras del nombre del Emperador (Karolus) dentro del mismo, personalizando el mando del imperio (2019).

Estos dos hechos históricos solo pretenden demostrar la importancia del monograma. Mi propósito didáctico es ejemplificar, contextualizar y leer los monogramas más próximos a nuestra realidad existencial.

TIPOS Y CLASES DE MONOGRAMAS

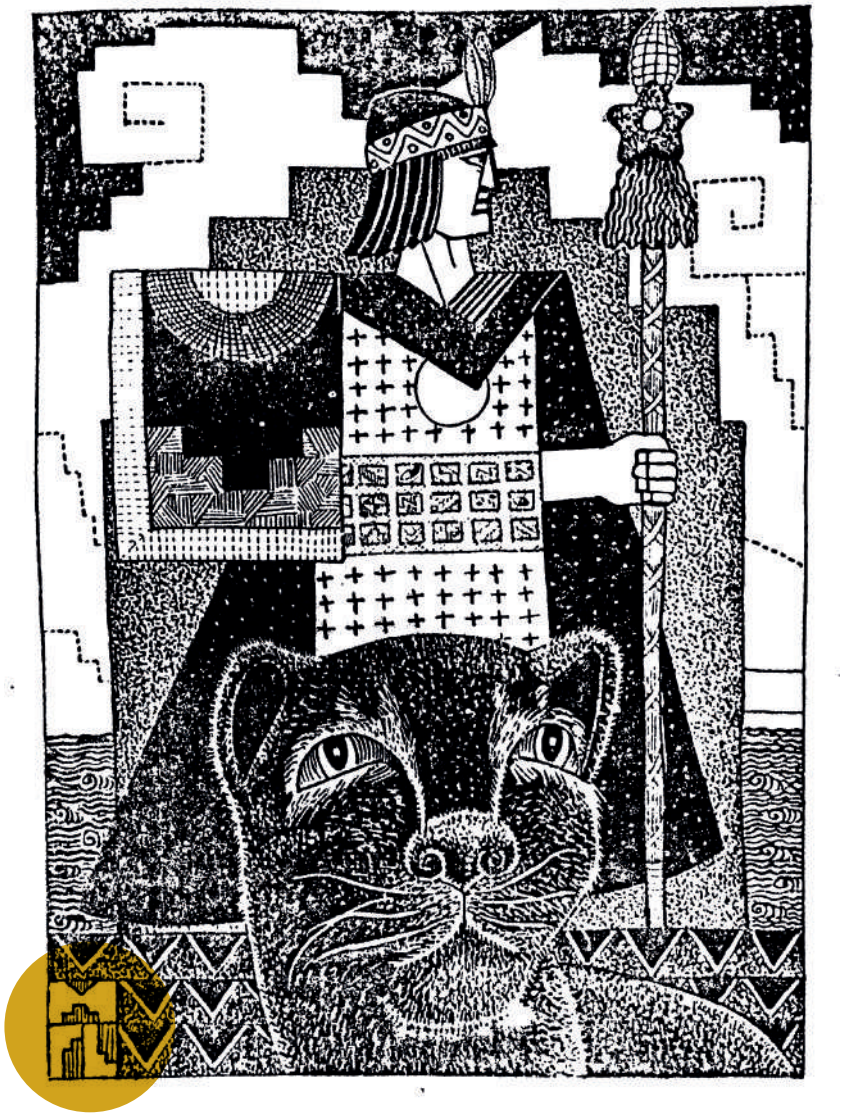
Existen de tipo axial, lineal y circular. No es una sucesión de letras, como CNN o IBM, que vienen a ser logotipos propiamente. El diseño puede presentar letras sobrias separadas, entrelazadas, rodeadas por un borde o simplemente ordenadas de una forma estéticamente agradable. A decir de otros investigadores, también se clasifican en simétricas, asimétricas y combinadas.

ANÁLISIS Y LECTURA DE MONOGRAMAS

Lectura del monograma del Banco Central de Reserva del Perú

El Banco Central de Reserva del Perú, creado el 09 de marzo de 1972, es una institución gubernamental cuya importancia radica en preservar la estabilidad monetaria y económica del país. En ese sentido, su monograma tiene que trasmitir ese mensaje en forma visual. Por ello, su diseño circular y de letra entrelazada denota unión y estabilidad.

Si observamos detenidamente, la letra "B" ocupa el primer plano del conjunto de letras entrelazadas, luego la letra "C", a la cual prosigue la letra "R" y finalmente la letra "P". Este conjunto circunscribe a una tipografía personalizada de "Bell de monotipia, tallada originalmente por Richard Austin para John Bell (1745-1831) siguiendo a la Baskerville y en estilo 'moderno' " (Blume, 1987, p.20).



Zincograbado de Mariano Fuentes Lira.

Lectura del monograma del escudo de la Arquidiócesis del Cusco

Existen monogramas que se encuentran en el continente del emblema, escudo, logotipo o marca. Este es el caso del monograma de María, ceñido en el escudo de la Arquidiócesis del Cusco:

> El fondo en gules y los muros incas, en plata, hacen referencia a la ciudad del Cusco, sede episcopal y a sus raíces incas, el monograma de la Virgen María indica al patrocinio y protección de la Inmaculada Concepción, patrona de la ciudad y de la Arquidiócesis del Cusco (Cucho y Montero, 2016).

Lectura del monograma de Mariano Fuentes Lira

Un caso especial en nuestro análisis es el monograma de Mariano Fuentes Lira, quien firmó con la caligrafía "*MFuentes Lira*" hasta 1935 aproximadamente. A partir de esta fecha aparecerá en cada una de sus obras el monograma MFL, que se convertirá en un sello inconfundible de su personalidad artística. Asimismo, es importante mencionar la tesis de investigación de grado "Propuesta Estética de Identidad Pictórica en el Cusco", realizada por César Aguilar (1990), en la que se analiza el monograma MFL y se menciona lo siguiente: "(...) nótese el signo escalonado de la trilogía de la cosmovisión andina, la estructura lineal interna denota formas incásicas" (p.82).

La fecunda creación artística (dibujo, pintura, muralismo, grabado, escultura, cerámica, arte publicitario, diseño arquitectónico y hasta la producción literaria) no podía quedar huérfana. Por esta razón, Mariano Fuentes Lira crea su monograma y hoy, después de muchos años, siguen apareciendo sus hijos (obras de arte) por toda Sudamérica.

A manera de conclusión, analizaré el monograma MFL, aplicando el método iconológico de Erwin Panosfky:

Pre-iconográfico: la forma del monograma es rectangular, en posición vertical, y se asemeja a un trapezoide. Las letras representadas son MFL. El perímetro del monograma está en línea continua y cerrada.

Iconográfico: el monograma está dividido en tres campos heráldicos, con estructura lineal invisible. Cada campo contiene una sola letra, la cual sugiere un diseño lítico en relieve.

Iconológico: Mariano Fuentes Lira, firme en sus principios estéticos y filosóficos, nos ha legado un monograma cuyo antecedente visual es el signo escalonado de la arquitectura inca, que representa los estadios de la espiritualidad andina: *hanaq pacha*, *kay pacha* y *ukhu pacha*. El monograma MFL trasmite sencillez y sobriedad que trasciende el tiempo, es decir, es un sello que por propia convicción escriben las páginas de la historia del arte.

El monograma representa una identidad que ha sido utilizada desde la antigüedad a manera de autógrafo.

Bibliografía

Aguilar, C. (1990). *Propuesta Estética de Identidad Pictórica en el Cusco* (tesis de grado). Escuela Superior Autónoma de Bellas Artes Diego Quispe Tito de Cusco.

Blumen, H. (1987). *Manual de Tipografía*. Madrid, España. Editorial Graficinco.

Cucho, E y **Montero, R. (octubre, 2016)** Lectura Heráldica del Escudo de la Arquidiócesis del Cusco. arzobispadodelcusco.org.

Fernandez-Villaverde, M. (abril, 2013). *Los origenes del copyright: los grabados de Durero*. harteconhache. Recuperado de http://www.harteconhache.com/2013/04/los-origenes-del-copyright.html

Fernandez-Villaverde, M. (abril, 2016). *El poder de las ideas. Qué es un monograma*. Recuperado de http://www.elpoderdelasideas.com/que-es-un-monograma/

Raya, I. (octubre, 2019). *El Monograma de Carlomagno*. us.academia.edu. Recuperado de https://us.academia.edu/irenerayabravo

Shoemaker, I. y **Broun, E. (1981).** *The engravings of Marcantonio Raimondi*. Lawrence, Kansas: The Allen Press, Inc. p.21

Wolf, N. (2006). *Durero, genio del Renacimiento alemán*. Madrid, España: Taschen.

MEMORIA

PUNO: 200 AÑOS SIN REPÚBLICA Y CON SU DINÁMICA PROPIA

Boris Espezúa Salmón

Universidad Nacional del Altiplano
bgespezua@unap.edu.pe

Vista de la ciudad de Puno. Fotografía: David Arias, 2015.

Habiendo transcurrido dos centurias, en esta gélida tierra donde nació el imperio de los incas y donde surgió el aymara —que al decir de Dante Nava, *forjado en el yunque de la meseta andina, de progenie más pura para que sepa el mundo lo que vale el aymara*—, es necesario hacer un balance de dicho transcurrir, así como avizorar un futuro que sea más promisorio, con justicia social. En ese sentido, realizamos una cartografía de aquello que se pudo y no se pudo hacer en Puno, y de cómo aún hierve en los puneños un gran pasado que, de acuerdo a nuestra cosmogonía andina, se pone adelante para seguir acogiendo el sol por los horizontes de Sillustani.

Palabras clave:
Bicentenario, altiplano puneño, historia social, discurrir cultural

El Bicentenario que acaba de pasar es un buen pretexto para hablar de Puno y el país, y dar un vistazo a su discurrir de 200 años. Durante este tiempo pasamos del gamonalismo a la modernidad capitalista, en donde se entró gradualmente a reemplazar los techos de paja por la calamina en las ciudades de Puno y Juliaca, las cuales no dejaron de tener en su cresta la protección de una cruz. También se reemplazó a los cargadores de lomo fuerte, por triciclos y luego por mototaxis. Fueron 200 años en que la lana, el ganado y los caballos fueron renovados por los camiones de carga polvorientos y el ingreso de la pantalla de televisión. La ciudad dejaba sus vías peatonales por avenidas de cemento, y las casas coloniales, con sus patios de piedras negras y blancas que adornaban su piso y pileta de centro, fueron convirtiéndose en almacenes o restaurantes nacientes, así como en espacios de garajes o nuevos departamentos donde no hay patios solariegos. El hombre andino ya no produjo solo para su autoabastecimiento, ni para el sustento directo, sino también para la comercialización. La producción comenzó a tener un fin en sí mismo. Con la mejora de los medios de comunicación, el hermano del ande ya no se sintió más atado al suelo, sino que se avecinda a la ciudad cercana. Esta no solo sirve para el comercio y las transacciones, a la par que aparecían los bancos y las cajas rurales, sino también servían para la actividad artesanal, la educación y la diversión nocturna en la taberna. "La ciudad es para vivir" fue el lema que imperaba para ir abandonando poco a poco el campo. Fue en ese entonces que nacen profesiones como las del veterinario, agrónomo, banquero, profesor, enfermera, ingeniero, y oficios como el de sastre, carpintero, albañil, triciclero, etc. Se impulsa innovaciones de las principales actividades económicas, como fueron la agricultura, el pastoreo, la minería, la artesanía y la pesca en las riberas del lago, que tienen sus propias continuidades y discontinuidades, acondicionadas a la legalidad, a la informalidad, al sentido de territorio, a lo ecológico y a la diversidad natural.

Pero no se crea que estos cambios vinieron porque tenían que venir un poco del azar, sino que fueron motivados por lo que pudo hacerse en su momento y se erigieron para pervivir en el tiempo. Por ejemplo, las apachetas, que nuestros antepasados ponían como pircado de piedras para señalar el camino, para el lugar de descanso, pero también de meditación; o las iglesias que, por su grandiosidad artística y el culto que irradiaban, pervivieron todos estos siglos, como lo hicieron en el diseño de los pueblos en el Perú, que se gestaron a partir de las reducciones que impuso el virrey Toledo y los españoles recibieron instrucciones para fundar los pueblos. Entre esas instrucciones, que obra en la *Recopilación de leyes de los reynos de las indias*, que da cuenta Emilio Romero (1927) en su *Monografia del departamento de Puno*, respecto a disposiciones con relación al levantamiento de los pueblos, se señala lo siguiente:

> La traza de pueblo o pueblos, será como la desta ciudad y en medio della, señalareis una plaza que sea como las dos partes de esta ciudad. Y en una cuadra della señalareis cuatro solares, en redondo para que sea la Iglesia Mayor, el cementerio o servidumbre della e una huerta para el cura que allí residiere, de manera que no quede ningún solar pegado a dicha Iglesia. Y luego se han de señalar en la misma plaza, otros dos solares para casa de cabildo y cárcel pública, que esté despegado de dicha Iglesia (Romero, Pág. 54).

Pero la imagen de Puno se fue modelando por los diferentes flujos y reflujos de diversas actividades: artesanales, ganaderas, agrícolas, mineras, por la presencia de colegios, universidades, así como del tren, las embarcaciones del lago y la presencia de barrios en la ciudad. Se han producido intercambios y superposiciones que ha configurado nuestra peculiaridad social y cultural, aunque también ha quedado rezagos de la colonización en

pautas de comportamientos que han persistido y no han relegado su presencia de evidencias culturales sobre las originarias, que son mapas culturales o saberes previos sobre los cuales las localidades orientaron su existencia. Allí están: el conocimiento mítico, los discursos orales, los lazos de reciprocidad, las formas de producir comidas típicas, la medicina alternativa y la subsistencia de costumbres y pervivencia de las lenguas vernaculares. También abonaron a dicha imagen las miradas de muchos viajeros que escribieron sobre Puno y mostraron respeto a esta ciudad, que es un espacio triste, para unos, y fulgurante para otros, por la presencia del lago y el cielo azul, que en diversos momentos cuando nos visitaban subyugaban de esplendor. Antes de dichos viajeros, como Raymondi, Middendorf, Wiener, Squier, Marcoy, Bandelier y muchos más, estuvieron los cronistas, quienes dieron cuenta de los impresionantes paisajes, de los restos arqueológicos, de la presencia prehispánica de nuestras culturas originarias, así como de la posterior invasión española. Ahora, la globalización, que es la expansión del mercado y el capital, viene dando lugar a transformaciones locales, cuyas particularidades se hacen visibles, como la desterritorialización de las comunidades campesinas, debido a la ausencia del Estado y de políticas agrarias, la presencia de nuevos actores transnacionales, el asentamiento de relaciones individuales y no colectivas, y el frenético neoliberalismo del mercado, que absorbe la mentalidad consumista. Frente a ello, tenemos la tarea de hacer preservar las identidades en sus dimensiones creativas, ecológicas y humanamente justas.

Por otro lado, a lo largo de estas dos centurias, Puno tuvo una presencia muy intensa en la vida cultural nacional. Basta mencionar a grupos como Orkopata, en literatura y ensayo, o al grupo Laykakota, en las artes plásticas, de una presencia destacable. Las vanguardias en música, literatura, pintura, educación y derecho fueron, a no dudarlo, de gran incidencia para el pensamiento nacional, que encarnaban José Carlos Mariátegui, Julio C. Tello, Hermilio Valdizán, Jorge Basadre, entre otros. Puno, por ello, es una región con mucho pasado y mucho porvenir. Su gente tiene la dicha de tener formidables artistas, poetas e intelectuales, así como el legado de un inmenso patrimonio cultural, con próceres de raigambre andina en la emancipación nacional, que sitúan en un alto pedestal a esta tierra indómita, fuente de pensamiento y libertad. Por ello, debemos continuar el legado de nuestros antepasados y tenemos que dar continuidad a la tradición edificante y cohesionadora, ya que fue una manera de comprometerse y de identificarse con un contexto, un tiempo, un futuro a transformar desde el acontecer social y cultural.

Nuestros antepasados invocaron a los dioses tutelares, valoraron el silencio en el que uno se encuentra consigo mismo para ver el entorno, convocaron al encuentro, al diálogo, a la paz, la armonía y la solidaridad. Hablar de integración no les era ajeno, porque su lógica del comercio justo, de la interculturalidad, de la reciprocidad y de la complementariedad, estaban y están enraizados en la vida cotidiana de sus propias culturas. Cada día nuestros compatriotas andinos vieron morir de nuevo a sus dioses, pero también hay dioses que volvieron a renacer con mayor irradiación, cuya lógica está enmarcada en la racionalidad andina. En el mundo andino, el tiempo es sagrado y circular, reversible, recuperable; una especie de presente mítico eterno que se reintegra periódicamente por medio del rito, donde el futuro está atrás. Por eso, la *wawa* (hijo) que llevamos en la espalda es el futuro que viene, el tiempo que regresa para girar un nuevo ciclo, la primera estación del *Pachakuti* es la primavera cósmica. El runa vuelve a ser, como en un principio fue.

En el mundo andino, el tiempo es sagrado y circular, reversible, recuperable; una especie de presente mítico eterno que se reintegra periódicamente por medio del rito.

Los encuentros y desencuentros de un Puno, que a veces pareciera no condecir con el escenario nacional, en una paridad de dos Perú que necesitan entrelazarse, es un pendiente a amalgamar. Aunque, por otro lado, muestra lo telúrico, lo grandioso y lo desafiante que suscita este espacio, que para el centralismo limeño fue lugar de castigo y de postración. Somos una unidad por hacerse y una diversidad de facto, y vamos a la búsqueda permanente de una configuración de región. Los puneños del bicentenario fueron y son personas ejemplares que reflexionaron y aportaron por la grandeza del país y representan nuestro pensamiento, nuestra identidad

Panorámica de la festividad de la Virgen de la Asunción. Acto ritual de la Huaccha, Chucuito, Puno. Fotografía: David Arias, 2019.

plural. Por otro lado, la trayectoria de la región de Puno también es expresada entre la luz y la sombra, que se manifiesta por sí misma, emplaza y llama la atención a nuestra mirada, como un espejo que nos reta a reconocernos y apostar por un nuevo porvenir. Nosotros somos las voces y los esfuerzos de muchos puneños que soñaron con un departamento grande e influyente, por un Puno que tiene características propias que no tienen otros departamentos. En esta singularidad se conjuga el pensamiento social, literario, artístico, pero también se fortalece el compromiso por la justicia real, sedimentado en su pasado, consolidado en su presente y comprometido con su futuro. Ante el concepto hegemónico que imperaba, Wachtel puntualizaba "Que la historia solo parece racional para los vencedores, mientras que para los vencidos es irracional y alienante" (1992, ...). Se yergue en la actualidad otros cambios, en espacios como la ciudad de Puno, donde la tradición es un medio para afirmarse y que permanece en cada generación: ahora sí podemos decir que lo que se creía extinguido, ha resistido, se ha consolidado y, en cierta forma, ha triunfado. Como lo dijo Wachtel (1992), "los vencidos lograron así, en su derrota, una emocionante victoria".

Por ello, Puno vuelve a reencontrarse con su propio origen, con su esencia y horizonte cultural que siempre lo caracterizó notablemente en toda su historia. Vuelve a teñir los cielos de colores vivos, como cuando la fiesta de la Candelaria resuena en el cosmos, o como cuando el lago Titikaka deslumbra con sus amaneceres y atardeceres, y las aves con su arrullo hacen su nido entre los totorales. Puno vibra nuevamente con su corazón cultural y lo hace reflexionando hondamente a partir de lo que fuimos, somos y seremos. La fuerza edificadora, el salto de las neuronas, la pasión por la belleza abierta y renovadora, siempre fue para los puneños tan nuestro, tan adherido a nuestra idiosincrasia como la totora, el suche o el chairo raigalmente nuestro, desde los cronistas, viajeros, luchadores sociales, intelectuales, pintores, poetas, narradores y músicos, quienes imbatibles pusieron pedestales altos en el pensamiento y en la propuesta estética en nuestro país, hasta las nuevas generaciones que se perfilan para un mañana propositivo y promisorio. Ahora es oportunidad de reencontrarnos con los hacedores de este numen del conocimiento, es ocasión para volverlos admirar, en las entregas que los inmortalizaron entre la eternidad y el tiempo, para que nuevamente vuelvan a quedarse con nosotros y puedan elevar mucho más nuestra puneñidad.

Decía el poeta Efraín Miranda que "uno tiene el color mismo de la tierra y que en un momento dado la sombra se desdobla, cuando los años nos pesan". Se desdobla porque nos hace ver el pasado, que ya es el camino recorrido, y por delante nos hace ver que lo que queda para andar, cada vez mejor en la vida, se acorta. Entonces, estamos en

De la serie fotográfica parte del proyecto "Altiplano" del joven fotógrafo puneño David Arias. Pichacani, Laraqueri, Puno 2022.

la mitad de nuestra sombra y que, como ángeles de la guarda, también debemos de custodiar nuestro ayer y nuestro mañana.

En Puno, hemos tenido costumbres que han ido desapareciendo, como los juegos de carnavales, que en lugares como Juli aún perviven; asimismo, las dulcerías y confiterías, los canjes de revistas en la puerta del cine Colón, las cocadas que nos endulzaban en los tiempos de escolares o las salteñas y empanadas de la media mañana y al medio día, que hasta la fecha se han quedado, junto a la venta de melcochas y maná, del *kankacho*, que se expande ahora en Juliaca y Puno, como costumbres que nos caracterizan en materia de productos comestibles. Ahora regresan las piletas, se abandonan los monumentos, la Fiesta de la Candelaria y las pandillas de carnavales crecen en Juliaca y en otras provincias, lo cual es factor de cohesión y rescate cultural. La presencia de las iglesias queda impertérrita al paso del tiempo. El lago, además de contaminarse en algunas zonas, se ha ido secando, pero no ha dejado de deslumbrar. Mientras tanto, Manco Cápac, desde Huajsapata, sigue haciendo amanecer al sol radiante sobre la ciudad, y los ancianos, en plazas y parques, aprisionan el último sol en sus pláticas, haciendo morir los atardeceres. La fisonomía de Puno va cambiando, sin embargo, hacemos pervivir nuestra arcilla, nuestros tejidos polícromos, nuestros dejos diminutos, como queriendo atrapar su permanencia y su misterio, como en la dimensión mítica lo tienen Atuncolla, San Luis de Alba o el mismísimo Titikaka.

"¡Estamos vivos; todavía somos!", arenga anhelante de nuestros rebeldes andinos, que lo exaltó José Maria Arguedas, siempre nos fijará líneas y retos a seguir, puesto que existen nudos que tenemos que desatarlos, y que comienzan con la intromisión foránea. En el libro *1492: El encubrimiento del otro*, Dussel (1992) señalaba que:

> El descubrimiento de América se vuelve encubrimiento: la región ampliada se convierte en voluntad de poder. La conquista. Fue un proceso militar-político violento que incluye al otro como lo mismo. El otro en su distinción es negado como otro y es obligado, subsumido, alienado, a incorporarse a la totalidad dominadora como cosa, como instrumento, como oprimido, como encomendado, o como africano esclavo (Dussel, Pág.92).

Desde la invasión española, las poblaciones indígenas tuvieron la marca de los "otros", lo cual trajo una gran ruptura que tuvo lugar en los procesos de independencia, cuando los indígenas, frente a la dominación criolla, volvieron a experimentar la "paradoja de la modernización": frente a lo nuevo, se "dejó de ser". Sin embargo, en ese momento histórico la modernidad era ya un mito fundador que suponía una serie de relaciones en las que el individuo, su conciencia, la voluntad, el pacto y la legitimidad eran elementos pertinentes para el ejercicio del poder. Aquellos que no incorporaran en su discurso tales elementos permanecerían fuera de la comunidad argumentativa. Sin embargo, los indígenas se situaron como la representación "silenciosa" del pasado que esa nueva modernidad requería para existir, para la fundación del Estado-nación moderno que, aunque presentó graves dificultades para incorporarlos en su proyecto, no los destruyó, los excluyó... y los sostuvo. Esta nueva exclusión, esto que "deja de ser", desde luego implica a su vez una nueva construcción, la elaboración de un otro, diferente, que encarna una cultura propia que se yergue ahora de alguna manera.

Las sociedades andinas de Latinoamérica, que somos raigales de una historia previa al periodo de la Conquista —donde existen vacíos y fracturas históricas que nos impulsan a plantear explicaciones a nuestros problemas para imaginar un futuro propio—, hace que trabajemos ahora para vencer a un colonialismo interno y externo a la vez. El sol necesita liberarse de su encierro, abrirse a una comunicación dialéctica y a la vez autónoma con el pensamiento occidental. Los profundos traumas que llegaron con el hombre europeo, que trajo consigo la herencia del pensamiento grecorromano, el cual define a su cultura como la "civilización" y a las otras culturas, entre ellas las nuestras, como "primitivas", revelan que esa cultura se basó en una filosofía monista: una sola filosofía, una sola religión, una sola forma de Estado, etc. Su religión extensiva la convierte en la única verdad y, por ende, tiene que ser monoteísta. Ahora debemos entender que existe una sociología de saberes donde no existe temor por el otro, por el diferente, mejor aún si ese otro es animista y considera que

el cosmos y la naturaleza es "vida". Su escuela, sus formas de Estado, sus leyes y comportamientos sociales no buscan la hegemonía de su cultura, sino apostar solamente por la unidad en las diferencias, por la humanidad del buen vivir. En ese sentido, buscan abolir el concepto de que las lenguas solo sirven para crear un pensamiento disociador y excluyente, fundamentado en su lógica formal.

¿Y cómo podemos entender formas de pensamiento que están fuera del modelo tan difundido de la modernidad occidental? Forjando una visión de mundo y de sociedad con principios que nacen de la misma vida en comunidad. Gracias al privilegio de haber nacido en estas latitudes y tener desde niño la suerte de compartir con los genuinos representantes de estas culturas, se tiene la capacidad de entender ese pensamiento y poder construir "otra mirada" hacia el universo, nuestro planeta tierra y la sociedad que nos rodea, procurando "reestablecer los vínculos rotos" entre el hombre y la mujer, la naturaleza y el universo, y entre humanos de diferentes culturas, a fin de crear un puente sólido de doble vía y facilitar la comunicación y el intercambio entre los paradigmas que hoy están en pugna.

Este es el esfuerzo que tenemos que realizar como lección de los 200 años de República, que pasó raudamente como un viento en el desierto. Tenemos que retomar un esfuerzo para exponer las ideas entre sí y sopesar los resultados, porque debemos generar el respeto por nuestra cultura y demostrar que está vigente, como lo sostenía nuestro Gamaliel Churata. De este modo, a partir de la "estructura de pensamiento" de las culturas andinas, utilizaremos conceptos y principios que permitan pensar fuera del pensamiento occidental, como son la complementariedad, la singularidad o particularidad, la reciprocidad, la proporcionalidad, la vincularidad, la simultaneidad, etc. El cuestionar los contenidos y los conceptos occidentales, empleados sin reflexionar en sus contenidos semánticos y sin poner al descubierto su propósito ideológico y hegemónico, nos obliga a tener que esclarecer el sentido y uso de conceptos de cuño occidental como "verdades irrefutables". Este será el inicio de la verdadera descolonización porque separan el todo de las partes y la vida la expresan en conceptos abstractos que se alejan de la realidad estática —frente a una realidad dinámica—, conceptos que en el pensar andino no están considerados como categorías de su pensamiento particular y comunitario.

Por lo tanto, debemos considerar que siempre hemos tenido un camino de púas y obstáculos, pero que desde los extramuros hemos salido de los problemas, tal como sostiene Nathan Wachtel (1992):

> Pese a estas rupturas brutales y múltiples, sorprendentes con-

Boris Espezua en inmediaciones de la Catedral de Puno, bajo el lente del fotógrafo David Arias, 2022.

Carnavales en Juli, Lago Titicaca, Puno. Fotografía: David Arias, 2018.

tinuidades que dan testimonio de la resistencia de los indios a la dominación española. Si bien la totalidad imperial desapareció, otras totalidades parciales y locales se perpetuaron y a veces incluso se fortalecieron. Las nuevas investigaciones deberán precisar, con la documentación existente que así lo permita, las dimensiones regionales de estas continuidades. Los grupos étnicos más o menos extensos se mantuvieron bastante vitales hasta bien entrado el siglo XVII (sino hasta nuestros días). Pero desde ya, podemos admitir que el ayllu, cuya fuerte consistencia está asegurada por los vínculos de reciprocidad y parentesco entre sus miembros, a escala local constituye el núcleo básico donde se cristalizó la supervivencia de las tradiciones indígenas. Sobre esta base, el poder económico y político se concentró en el nivel intermedio de los jefes de "mitades" (que por lo general agrupaban a cuatro, cinco ayllus, y a veces más). Una tendencia que fue acentuada por la administración española, que estableció sobre esa escala la unidad tributaria. (Recordemos que, en Chucuito, el curaca superior, Martin Cari, descendiente de los antiguos reyes Lupacas, a finales de la década de 1560 vio su autoridad prácticamente reducida a los límites de su pueblo, e incluso a su "mitad", mientras los curacas de los otros seis pueblos de la provincia, también divididos en "mitades" se levaban casi hasta su rango) por lo tanto las categorías de los ancestros se impusieron a las categorías de la dominación española, aún hayan quedado sus instituciones como en el caso de la religión (Wachtel, Pág. 187).

En Puno, como ya lo sostenía François Bourricaud (1967), a fines de la década del 70 "la sociedad puneña se encuentra en constante transformación y conserva mucho de la antigua cultura tradicional y su ingreso al medio urbano que van tocando sus hábitos esenciales, pero no constituyen una discontinuidad para quien visita". Entre 1905 y 1945, con la implantación de cierta educación extensiva y la educación bilingüe se avanza lentamente en alfabetizar y en cultivar los idiomas nativos. Anterior a ese período, la mayor parte de los aymaras no sabían leer ni escribir. Después, pese a ello, los indígenas se sienten más ciudadanos y reclaman sus derechos, propiciando movilizaciones más constantes. El movimiento indígena fue más duradero que otros movimientos como el de los agricultores o comerciantes. Para los puneños, nuestro pensamiento nos ata todavía al pasado, al mundo como existía en nuestra infancia y juventud. Los jóvenes de ahora comparten un tipo de experiencia que ninguno de los mayores tuvo jamás y la vieja generación, a la inversa, nunca verá repetida en la vida de los jóvenes su propia experiencia singular. Margaret Mead (1970)

Para lograr una profunda descolonización debemos descolonizar el pensamiento, lo cual implica definir los conceptos y paradigmas de cambio.

decía al respecto: "Quienesquiera que ellos sean y cualesquiera los puntos que podamos entendernos entre generaciones, todos estamos de paso en diferentes eras: algunos como refugiados y otros como proscriptos".

Ahora, ternemos que seguir avanzando y comprender que la descolonización conlleva entender los efectos de la colonización como tal, o sea la xenofobia, la misoginia y la diglosia. Para lograr una profunda descolonización debemos descolonizar el pensamiento, lo cual implica definir los conceptos y paradigmas de cambio. Los conceptos que usamos tienen una carga semántica de cuño occidental que obedecen a lógicas excluyentes, ancladas en la lengua castellana, que usamos sin conocer lo que el pensamiento andino propone en sus conceptos filosóficos de visión de la vida, como paradigma filosófico. Será un reto dejar de lado los proyectos que abordaron lo andino como aquellos que insisten en una comprensión romántica de la cultura andina, que la reduce a la chacra y al hombre andino a la geografía de los Andes y el espacio de sus comunidades. Poco avanzaron los movimientos indígenas al insistir en proyectos semejantes. Los tiempos que vivimos exigen nuevas preguntas y retos: ¿Lo que queda de la cultura andina podrá devenir en este siglo XXI en una cultura influyente y ser capaz de reconstruir nuestras naciones y ofrecer a América Latina y al mundo un proyecto distinto? Debemos preguntarnos ¿Qué somos nosotros en medio de una cultura que se resiste a ser auténtica? Los artículos que consignamos en este esfuerzo de la Universidad Nacional del Altiplano, buscan dar respuestas reflexivas y críticas.

Puno, al alborear este año 2022, te digo que somos uno, en tu universo vasto y misterioso. Por ello, tenemos deberes contraídos con tu estro majestuoso, para que nuestros hijos vistan los colores lilas y los hinojos más púrpuras y muerdan los *sankayos* de nuestro pueblo y, en definitiva, merezcamos haber transcurrido este bicentenario para una mayor entrega que deberemos darte, acicalando tu imagen y tu grandeza para que siempre estampemos tu nombre y no se te destruya. Mi verdadero saludo, querida tierra, es volver a la plegaria y hacer hablar al silencio más hondo que tenemos dentro de nosotros y, en un acto de fe, renovemos nuestras acciones propositivas para que no mueras antes de que nosotros construyamos (como lo hicieron nuestros antepasados) tu inmortal presencia en el cosmos. Finalmente, parodiando al discurso de José D. Choquewanka a su llegada de Bolívar a la región, diríamos: Puno, con los siglos, deberá seguir creciendo tu gloria, como las sombras cuando el sol declina.

Bibliografía

Bourricaud, F. (1967). *Cambios en Puno*. México: Instituto Indigenista Interamericano.

Dussel, E. (1992). *1492: el encubrimiento del otro*. Madrid: Editorial Nueva utopía.

Mead, M. (1970). *Cultura y compromiso*. Buenos Aires: Editorial Granica.

Romero, E. (1927). *Monografía del departamento de Puno*. Lima.

Watchel, N. (1992). *Los vencidos. Los indios del Perú ante la conquista española*. Lima: Ceques Editores.

QUECHUA

WIK'UÑACHAMANTA

Jesús Manya Salas

jesusmanya@yahoo.es

Huq ch'usaq wasipis saqerqarisqaku,
ishkay warmakunata panaturachantinta.
Manapuniña taytamamanku rikhuritqtintaqsi,
kay wawakunaqa ripuyta yuyaykusqaku.

Hatun ñanta hap'iykuspas,
puririyta qallarisqaku,
hinataqsi tinkunku huq payachawan.
Kay hatun mamaqa ninsi:
-Maytataq qankunari rishankichis,
wawaykunallay?

Wawakunataqsi ninku:
-Mana tayta mamayku rikhuriqtinmi,
karu llaqtata ripushayku.

-Kutipullaychis chinkawaqchismi-,
ninraqsi awichaqa kanpas
manapunis herq'ekunaqa munankuchu.

Hinas payachaqa rimarispa yuyaychan:
-Kay purisqaykichispin kunan kanqa kinsa mayu,
huq puka unuyoq, huqtaq q'ellu unuyoq,
huqkaqtaq sumaq chuya unuyoq.

-Aman puka unutapas,
q'ellu unutapas ukyankichischu,
chuya mayupiñan ch'akiykichista,
thasnuykunkichis.

Purinkus, purinkus warmachakunaqa;
cheqapaqsi chayanku puka mayuman,
hinas qharikaqchaqa unuta ukyaykuyta munan,
panachantaqsi mana ukyaychinchu.

Mayuta chinparqospaqa puririllankutaqsi,
aswan karutaña q'ellu mayuman chayanankukama.

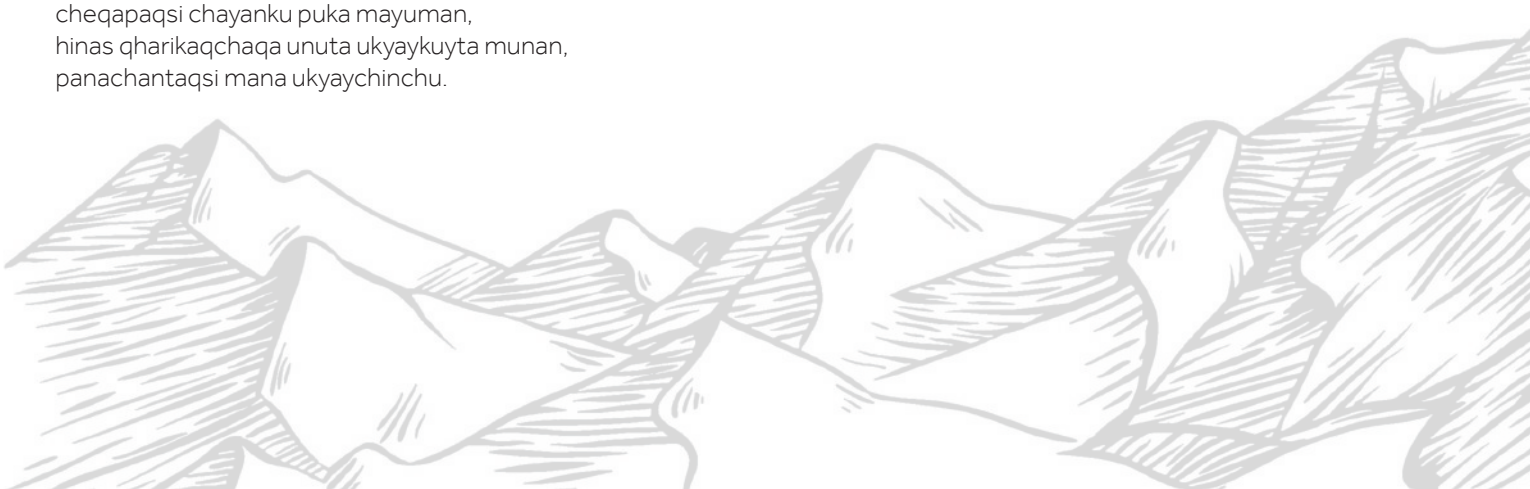
Kay mayuta chinpashaqtinkus,
maqtachaqa huq chikanta qheparirqosqa,
ishkaynin makinwan oqarirqospas,
q'ellu unuta ukyaykurqon ch'akiypa atipasqan.
Mayupatapi kaspañas,
panachanqa turachanta waturikun.
Manas kapunchu.
Huq wik'uñachallas,
qayllanmanta orqota phawaripun.

Waqaymansis p'asñachaqa kachaykun:
-Ay, turachallay turacha- nispa;
wik'uñachataqsi, achuykun, mushkhiykun,
wakmanta ayqeripullantaq.

Manaña imanakuyta atispas,
manaraq tutap'unchay muchusaqtinsi,
p'asñachaqa q'ello unuta ukyaykullantaq.

Kaqsi paypas, wik'uñaman tukurqapullantaq;
hinataqsi turachanwan huñuykukuspa,
hatun punaman seqaykapunku, kusisqa.

Chaynamantas, wik'uñaqa runamanta paqarisqa;
chaysi ñawinpas warmiq ñawin hina, yanay yana;
kunkachanpas llanp'uy llanp'u;
chaytaqsi waqayninpas, anchakhuyay waqaypuni.



DE LAS VICUÑITAS

Una pareja de hermanitos,
fueron abandonados en una casa vacía.
Los niños decidieron marcharse,
ante la total desaparición de sus padres.

Para empezar su recorrido,
abordaron el mayor de los caminos,
encontrándose con una anciana,
y esta abuela preguntó:
—¿A dónde van ustedes
mis niños?

Los pequeños contestaron:
—Nos vamos a tierras lejanas,
ante la desaparición de nuestro padre y madre.

—Pueden perderse mejor regresen—,
recomendó la abuela
pero los menores no aceptaron.

Entonces la matrona encomendó:
—En vuestro trajinar encontrarán tres ríos,
uno con agua roja, otro con agua amarilla,
en tanto hay otro con agua transparente y dulce.

—No deben ingerir el agua roja,
y tampoco el líquido amarillo;
ya en el río de agua transparente,
deben beber para calmar vuestra sed.

Los hermanitos caminan y caminan;
y en verdad llegando al rio rojo,
el varoncito pretende beber el agua,
pero su hermanita le impide y prohíbe.

Siguen viajando luego de sortear el río,
alcanzando el lejano torrente amarillo.

El adolescente se retrasó un poco,
estando por cruzar este río,
recogió con sus dos manos,
el agua amarilla y sació su sed.

La niña reparó por su hermano,
estando en la otra ribera.
Desapareció.
Repentinamente voló hacia el cerro,
solo una vicuñita.

La hermanita lloró desconsoladamente:
—Ay, hermanito, hermano— se lamentaba;
mientras la vicuñita se acerca y olfatea,
para luego retirarse.

Antes que castigue el anochecer,
al no poder hacer nada,
la pequeña también bebió el líquido amarillo.

Ella igualmente, se transformó en vicuña;
reunida con su hermanito,
alegremente subieron a las grandes punas.

Así sabemos que la vicuña, surgió de los humanos;
sus ojos son como de las mujeres, negro negrito;
tienen un cuello primoroso y delicado;
hasta su llanto, es muy triste y adolorido.

Rina Lazo en su estudio de Coyoacán, México.
Fotografía: Alejandro Anzueto Vargas.
Septiembre de 2019.

RETRATO

RINA LAZO, MURALISTA

FÁTIMA MARÍA ANZUETO VARGAS

Universidad Francisco Marroquín
famaria@gmail.com

En nuestra sección Retrato, la investigadora guatemalteca Fátima Anzueto nos desentraña la notable carrera artística de Rina Lazo, referente del arte mesoamericano, que se formó en México de la mano del maestro Diego Rivera.

Cuando narro la historia de la artista Rina Lazo (1923-2019), suelo comentar el vínculo que me llevó a investigar sobre su vida y su obra desde que la conocí, cuando yo era estudiante de la Escuela Nacional de Artes Plásticas "Rafael Rodríguez Padilla", en la Ciudad de Guatemala —a esta misma escuela ingresó Rina, en la década de los años cuarenta, en ese entonces, llamada Academia de Bellas Artes—. Fue cuando visité el único mural al fresco que hizo la artista en Guatemala, que lleva por título *Tierra fértil*. Este mural fue pintado en 1954, año en que culmina la gloriosa década revolucionaria guatemalteca.

Rina Lazo es un referente de este período no solo por haber ejecutado una pintura mural, sino por haber sido la única mujer en obtener una beca para realizar estudios de arte en México. Unos años después, me reencontré con su obra cuando visité la exposición "¡Oh Revolución! 1944-2010 múltiples visiones", en el Palacio Nacional de la Cultura en la Ciudad de Guatemala. Había allí dos grandes lienzos muy cautivadores: *Venceremos* (1959), de Rina Lazo, y *Gloriosa Victoria* (1954), de Diego Rivera.

En esta exhibición se hizo énfasis en la relación que tenían ambos trabajos con la historia sociopolítica de Guatemala, de igual manera, en la analogía entre Diego Rivera y su discípula, su mano derecha, como él mismo decía. Rivera, uno de los más grandes exponentes del movimiento muralista, fue indudablemente un pilar importante en la formación de Rina. Desde que llegó a México, trabajó como su asistente, se involucró con el muralismo y aprendió la técnica al fresco; asimismo, se incorporó en la militancia del partido comunista.

Después de haber leído prácticamente todo lo que se ha escrito sobre Rina Lazo, empecé a coleccionar algunos artículos de prensa, fruto de la constante búsqueda en diferentes acervos. Incluso, hice un pequeño archivo sobre su trayectoria Guatemala-México que me permitió conformar un proyecto de investigación titulado *Rina Lazo, muralista mesoamericana. Una historia sobre tierras fértiles*, el cual se consolidó en 2019 con una publicación impresa y un espacio virtual, en homenaje y reconocimiento al trabajo y legado de esta fecunda artista.

Tuve la oportunidad de entrevistarla por primera vez en su estudio de Coyoacán, Ciudad de México, en junio de 2018, en donde le pregunté muchas de mis inquietudes. También, quería corroborar la veracidad de ciertas anécdotas que había escuchado y leído en torno a su carrera y su obra. A partir de este momento, asistí a todas las conferencias que dio en su último año de vida antes de partir. Escuché de viva voz su proceso creativo y algunas experiencias en la elaboración de sus murales.

En las siguientes líneas hago una breve reseña de la obra mural de Rina Lazo, la cual concluye con nuestro último encuentro en su taller en septiembre de 2019. En esa ocasión, me comentó algunos detalles del mural que logró concluir antes de su fallecimiento: *Xibalbá, el inframundo de los mayas*.

EL LEGADO ARTÍSTICO EN TIERRAS MESOAMERICANAS

Rina Lazo Wasem nació en la Ciudad de Guatemala en 1923. Su padre fue el médico Arturo Lazo Midence y su madre, de ascendencia alemana, era Melanie Wasem. De ella y de su abuelo –que era un pintor aficionado– heredó el gusto por el arte: desde pequeña, sus inclinaciones eran el dibujo y la pintura, habilidad y gusto que se desarrollaron gradualmente, hasta encontrar su camino definitivo en la adolescencia.

Su infancia en Guatemala cimentó los primeros encuentros con el pasado ancestral: "un ambiente impregnado de espíritu indígena, lleno de magia y creencias ancestrales", decía. Etapa que más adelante nos remiten a su pensamiento artístico y el estudio de su obra. Incluso, al analizar su última pintura sobre el

inframundo maya, observamos elementos de diversos aspectos de su vida en su país natal representados de manera simbólica y que nos remiten a su niñez. Rina atesoraba con impresionante lucidez esta etapa de su vida.

En la primera entrevista que le hice, tenía la inquietud de saber cómo era la pequeña niña de cinco años cuando se mudó la familia Lazo Wasem a Cobán, Alta Verapaz. Le conté que había leído anteriormente una anécdota sobre un dibujo. Fue entonces que ella me comentó que recordaba que las tardes las dedicaba a dibujar. Me pareció relevante leer cómo, años después en México, el poeta Otto Raúl González (Guatemala, 1921-México, 2007), cautivado por la historia de la pequeña artista, le dedicó unas líneas a la anécdota de aquella tarde con su maestra de dibujo, a la cual tituló *Rina Lazo y las garzas*:

> La maestra Lolita Villacorta, allá en las Verapaces, pidió a una Rina, es decir a una alegría de cinco años, que dibujase una garza. La maestra Villacorta se quedó largamente fascinada ante la belleza del dibujo y alcanzó a preguntar: "¿Cómo fue que pudiste hacer una garza tan bonita?". Ahora, yo me hago estas otras preguntas: ¿Fue aquello una premonición? ¿Era la señorita Villacorta un hada joven y buena? ¿Y cómo era capaz de leer en las líneas de la mano de una niña todo su hermoso futuro, todo su pictórico destino? Las respuestas las pueden dar todos los que tenemos el privilegio de ser sus amigos, pero también los que no lo son al contemplar la obra realizada por esta excelente artista guatemalteca-mexicana.[1]

Fátima Anzueto con la artista Rina Lazo en su estudio de Cayoacán, México. Fotografía: Alejandro Anzueto Vargas. Septiembre de 2019.

A su regreso a la ciudad, después de haber vivido algunos años en Cobán, Rina tuvo mayores inclinaciones artísticas en la adolescencia. Por recomendación de una amiga, también artista, decidió tomar clases de pintura en el taller del guatemalteco Julio Urruela Vásquez (1910–1990), quien había regresado de estudiar en Europa y conocía las nuevas tendencias. Bajo la tutela del maestro, Rina hizo sus primeras pinturas. Posteriormente, decidió tomar su consejo y se inscribió en la Academia Nacional de Bellas Artes de Guatemala en 1944. Este año es crucial en la historia política y social de Guatemala, debido a que culminaron las acciones revolucionarias.

Inició una nueva etapa en el país a partir de la revolución del 20 de octubre de 1944. Después de derrocar al dictador Jorge Ubico, entraron las ideas del proceso de cambio, por lo que, en 1945, es electo democráticamente al presidente Juan José

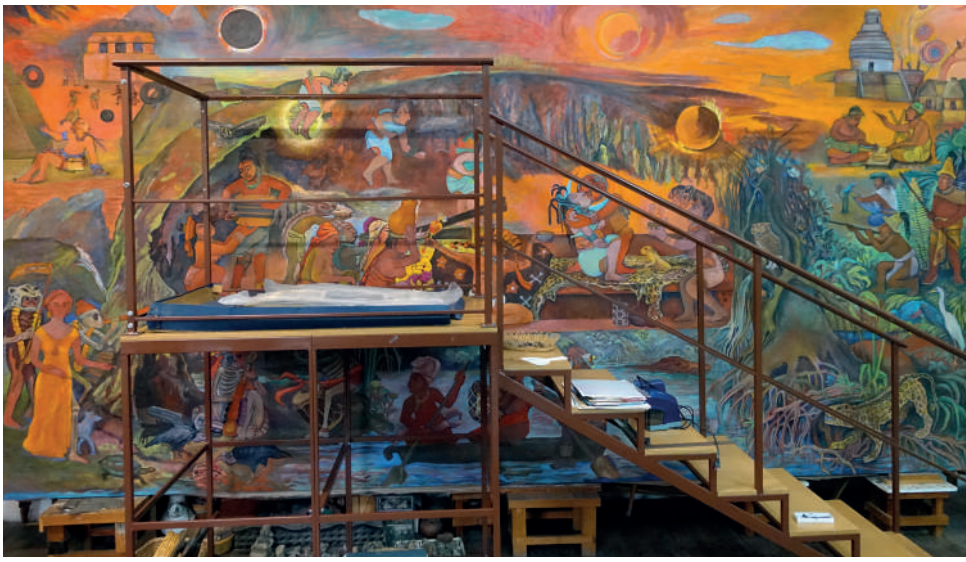
1. Gonzáles, O. "Rina Lazo y las garzas", en *Comentarios al libro Rina Lazo. Sabiduría de manos, conversaciones con Abel Santiago*, México, Ediciones Casa Colorada, 1999, p. 29.

Arévalo. Con él, empiezan los cambios paulatinos en el país y el futuro artístico de Rina Lazo se encamina al participar en la convocatoria nacional lanzada por el Ministerio de Educación de Guatemala ese mismo año. La invitación a participar quedaba abierta para recibir obras hasta enero de 1946.

El codiciado premio era una beca de estudios de arte en México. Para ese entonces, Rina era una joven artista estudiante de la academia que se encontraba vinculada con las ideas políticas de la época. Por ejemplo, participó en actividades de la Asociación Guatemalteca de Escritores y Artistas Revolucionarios (AGEAR). Asimismo, concursó en la convocatoria gubernamental con dos cuadros que pintó en el taller del maestro Urruela, uno de los cuales fue la pieza galardonada que lleva por título *Naturaleza muerta con Xipe*. Esta pintura, según ella comentaba, la realizó bajo las instrucciones de su mentor y estaba inspirada en una pieza maya colocada sobre una serie de libros que reposan en una mesa.

En busca de un destino, Lazo sale por primera vez de su país y llega a Ciudad de México en 1946. Sin saber a qué escuela dirigirse, debido a que la beca no lo especificaba, decide contactar al artista guatemalteco Juan Antonio Franco (1920-994) para que la asesore. Él se encontraba radicando en México desde 1942 y había trabajado como asistente de los muralistas Diego Rivera y José Clemente Orozco; asimismo, estaba relacionado con el Taller de Gráfica Popular.

Sigue su recomendación e ingresa a la Academia de Dibujo y Pintura La Esmeralda en 1947. Se inscribió en el curso de técnica al fresco, por si no podía hacer los cinco años de estudios. Cabe señalar que Rina Lazo llegó en el momento justo para iniciar su carrera en el auge del movimiento muralista. Tomó clases con reconocidos maestros y, a los tres meses de empezar clases en La Esmeralda, su profesor de técnica de procedimientos, Andrés Sánchez Flores (técnico de Diego Rivera desde los murales de Detroit), al ver su destreza, habilidad y disciplina, la selecciona para trabajar como asistente de Rivera en el mural *Sueño de una tarde dominical en la Alameda Central*.



Xibalbá, el inframundo de los mayas, mural en el estudio de Rina Lazo en Coyoacán, México. Fotografía: Alejandro Anzueto Vargas. Enero de 2020.

Así, inicia una etapa no solo como asistente de Diego Rivera, sino que ambos cultivaron una amistad que perduró por diez años, hasta la muerte del maestro. Al terminar su primera participación, se une al grupo de Jóvenes Artistas Revolucionarios, pues había sido invitada por el mismo Rivera. Las inclinaciones plásticas la llevaron a unirse al grupo, se identifica con los ideales revolucionarios mexicanos y empieza a participar de manera activa en el grupo que estaba liderado por Arturo García Bustos (1926-2017).

Bustos, que había sido el alumno preferido de Frida Kahlo, fue parte del grupo "Los Fridos". Diego Rivera fue quien le presenta a Rina. Desde ese primer encuentro, entablaron una amistad que más adelante desembocó en una relación sentimental: fueron compañeros de vida hasta la muerte de él, además de ser una pareja artística revolucionaria. En ese sentido, la identificación de ambos los llevó a trabajar en algunas ocasiones de manera conjunta.

En cuanto a su carrera, aún siendo estudiante de La Esmeralda, Rina hizo su primera obra mural, en 1949, en la Logia Masónica del Valle de México, titulada *Los cuatro elementos*. A tres años de haber llegado al país, este mural la coloca en la escena artística mexicana y, por tanto, recibe críticas favorables. De esta obra solo existen registros fotográficos en su archivo personal, debido a que en una remodelación el edificio fue destruido.

En 1954, pinta por encargo el mural al fresco *Tierra fértil*, para decorar el comedor del Club Italiano en la Ciudad de Guatemala. Actualmente, se encuentra expuesto de manera permanente en el Museo de la Universidad de San Carlos, ya que el edificio donde originalmente se encontraba también fue remodelado y el mural se cubrió con una capa de pintura acrílica blanca. Pese a ello, se logró rescatarlo en 1989, gracias a la coordinación de Rina Lazo en México, quien recurre al Programa de Conservación y Restauración del Instituto de Antropología e Historia de Guatemala para ser restaurado y trasladado a su nueva sede.

En 1959, pinta el mural *Venceremos*, que hoy en día pertenece a la colección del Museo de Arte Moderno del Estado de México. Un fragmento de la obra representa los hechos convulsos de 1954 en Guatemala. Lo pinta después de colaborar con Diego Rivera en el mural *Gloriosa victoria*, el cual es una crítica al intervencionismo norteamericano en Guatemala, el cual llevó al cese del período revolucionario guate-

malteco. Tras colaborar en esta obra, donde Rivera retrata a Rina junto con los campesinos de la resistencia guatemalteca, la artista queda con la inquietud de representar la figura del campesino derrotado tras la intervención norteamericana.

El vínculo mesoamericano más cercano de Rina Lazo se da con la reproducción facsímil de los murales de Bonampak, Chiapas, para el Museo Nacional de Antropología de la Ciudad de México. El proyecto, a cargo del arquitecto Pedro Ramírez Vásquez (1919-2013), tenía como propósito enriquecer visualmente las salas del nuevo recinto con la participación de destacados artistas. En ese sentido, se realizó una convocatoria para reproducir los murales. Rina ganó el proyecto y fue enviada a la selva Lacandona, en 1964.

Del exhaustivo y minucioso trabajo de la pintura maya, aprendió a observar con detenimiento cada detalle de los trazos, las líneas y las pinceladas. Incluso, preparar los colores con materiales locales para conseguir la copia más precisa posible. De esta experiencia en la selva, comenta que le dejó muchas enseñanzas al tratar con la comunidad Lacandona, pues le permitió conocer las raíces de estos pueblos, algo que más adelante retomaría e incluirá en sus trabajos.

Treinta años después de haber hecho el facsímil, Rina lleva a cabo una obra de creación propia para el mismo museo. Con temas afines a su pensamiento mesoamericano, pinta el mural trasportable titulado *Venerable abuelo maíz* para la sala Maya. La obra, firmada en 1995, está inspirada en el *Popol Vuh* e interpreta el mito de la creación, el nacimiento y florecimiento de dicha cultura, así como el desarrollo y aportes ancestrales.

El proceso creativo, así como la investigación previa a la ejecución y la práctica constante, fueron partes sustanciales del oficio de Rina. Se documentó con textos e imágenes de figuras prehispánicas para pintar los cincuenta metros cuadrados de temple sobre lino, es decir, llevó a cabo bajo un minucioso estudio en torno al maíz. Para concluir esta breve reseña sobre la trayectoria de la muralista, retomo el texto publicado en 2019 sobre su último mural, el cual hace una analogía al cierre del trayecto artístico de Rina Lazo sobre las tierras fértiles mesoamericanas, donde ha quedado para la posteridad su legado artístico.

TRIUNFO DE RINA LAZO EN XIBALBÁ

Rina trazó un largo camino en la plástica, enriquecido de experiencias, anécdotas y aprendizajes que la encaminaron a ejecutar obras de gran formato, su sentir estuvo presente desde sus primeros murales: *Los cuatro elementos* y *Tierra fértil*, su compromiso social y combativo se identifica en *Venceremos*. Su fascinación por la cultura maya la llevó a un profundo estudio, acompañada de la paciencia y el desempeño de su profesión al hacer las calcas facsímiles de los murales de Bonampak, un trabajo excepcional que hoy en día es un referente imprescindible de la pintura maya.

La sensibilidad del trazo y el apego a las raíces mesoamericanas, marcaron la carrera de la artista e, indudablemente, transformaron su visión con el arte mural, especialmente, en *Venerable abuelo maíz*. Quedar maravillada de sus ancestros y acercarse a los pueblos originarios fue parte del trayecto que la llevó a indagar y descender al tercer plano mitológico del universo indígena. Explorar cada una de sus etapas la hizo docta en el tema, por lo que decidió llevar a cabo una obra más que enaltezca la cultura ancestral: pintar el inframundo maya.

Con este trabajo, cerró su ciclo en la tierra para enfrentarse con los señores de *Xibalbá*. No dudo de que haya salido victoriosa: su ingenio, como el de los gemelos *Xbalanque* y *Hunahpú*, la acompañaron en cada trazo. Estos personajes se encuentran esbozados a un costado del gran lienzo. Cuando le hice la primera entrevista, en 2018, intuí que los gemelos quizá la ayudaron de alguna manera a terminar el hermoso y cálido lienzo, con el cual Rina concluyó su ciclo terrenal. La mirada del inframundo en el *Popol Vuh* fue una de sus fuentes para crear la obra. Pero, a pesar de su larga trayectoria, un día se preguntó:

> ¿Dónde pongo la entrada al inframundo? De pronto recordé cuando mi madre me llevaba a unas ruinas, unas cuevas muy interesantes, estaban a unos kilómetros de Cobán. Esas cuevas me inspiraron a realizar esta

Llamarse a sí misma muralista mesoamericana es reconocer e identificarse con los pueblos originarios de México y Guatemala.

> obra. Recuerdo que adelante de las cuevas pasaba un río y decidí pintarlo.

Como mencioné con anterioridad, las anécdotas de infancia son la inspiración de Rina: muchos de los acontecimientos y sucesos salían de una mente lúcida y cálida que palpaba con frescura aquellos paseos familiares por Las Verapaces. En esta obra, el orgullo de afirmar sus orígenes mesoamericanos la inclinaron a contribuir con su pensamiento, expresando, a través del pincel, el legado de los pueblos ancestrales.

El mural *Xibalbá, el inframundo de los mayas* (título con el que se dio a conocer en el Museo del Palacio de Bellas Artes de la Ciudad de México el 26 de abril de 2022) es una particular interpretación de la artista sobre el tema. Algunos elementos compositivos resaltan. Por ejemplo, la gran cueva, la entrada coronada por un eclipse que también se representa en una escena amorosa de dos personajes en la parte central: su abrazo simula un abrazo entre la diosa luna y el dios sol.

A un costado del cálido cielo, del lado izquierdo, vemos el juego de pelota y a los hermanos *Hunahpú* e *Ixbalanqué*. Esta escena también nos recuerda al fragmento del *Popol Vuh* que dice:

> Muy contentos se fueron a jugar al patio del juego de pelota; estuvieron jugando por un largo tiempo y limpiaron el patio donde jugaron sus padres.
>
> Y oyéndolos, los Señores de Xibalbá dijeron: ¿quiénes son esos que vuelven a jugar sobre nuestras cabezas?...

En el resto de la composición, se observan escenas sobre el mito de la entrada al inframundo. En la parte inferior derecha, se puede apreciar un fragmento de vegetación y aves que resposan a manera de guardianes de la naturaleza y la selva, con exuberancia de manglares. Según me comentó en el último encuentro que tuvimos en su taller, ese detalle

Rina Lazo durante el proceso de la réplica de los murales de Bonampak en el Museo Nacional de Antropología de la Ciudad de México. Fotografía: Archivo Rina Lazo, 1965.

surgió a partir de un boceto que hizo en Guatemala. A un costado de la vegetación, se asoma un pequeño jaguar a la orilla de un río; en el otro extremo, distinguimos a tejedores y a músicos coloreados ofrendando la tierra.

Sobre el río hay una barca con dos personajes, los cuales aparecen en un boceto que hizo de un vaso cerámico maya de Guatemala, que se encuentra en el Museo Popol Vuh. Los personajes –de perfil– inician el viaje: uno de ellos sostiene en sus manos abundantes mazorcas, mientras que el otro rema cerca de la entrada al inframundo. Recordemos que es el lugar donde arriban los mayas después de morir, a través de Xibalbá pasan los cuerpos celestes como el Sol y la Luna para desaparecer en el horizonte. Al caer la tarde, el Sol inicia un nuevo viaje, acompañado por el sagrado jaguar y entra al reino de la oscuridad y la muerte.

No cabe duda de que tanto su labor como su compromiso con la pintura han dejado un legado invaluable dentro de la historia del arte mexicano y guatemalteco, un legado que me he permitido contar a través de las anécdotas de la entrañable artista Rina Lazo.

CIERRE DE CICLO CON XIBALBÁ

En este año, en el centenario del muralismo mexicano, cierro un ciclo del proyecto que inició con inquietudes personales, como fue el dar a conocer la historia compartida entre

Guatemala y México del quehacer artístico de Rina Lazo. Dos países que tienen en común un pasado mítico y ancestral de pueblos originarios; dos naciones que comparten el legado de la última gran muralista de un movimiento que se inició en la década de 1920. Por esta razón, llamarse a sí misma muralista mesoamericana deviene de esta idea y de la clara convicción artística, al reconocer e identificarse con los pueblos primigenios de ambos países, de tomarlos como referente y tema para crear y pintar grandes lienzos.

De modo que, con el proyecto *Rina Lazo, muralista mesoamericana. Una historia sobre tierras fértiles*, se cierra un periodo de encuentros con la artista, que dieron por resultado conocer a detalle, en su taller, el proceso creativo de *Xibalbá el inframundo de los mayas* en su última etapa.

Con su exhibición en el Museo de Bellas Artes, no solo se cumple el deseo póstumo de la artista, sino que se abre un nuevo espacio de reivindicación para las mujeres muralistas poco conocidas o estudiadas. En ese sentido, puedo decir que Rina Lazo, después de salir victoriosa ante los señores de Xibalbá, ha iniciado un nuevo ciclo dentro de la historia del arte contemporáneo. La deuda histórica que se ha debatido sobre la incursión de la mujer en las artes inicia precisamente con Rina, al ser la primera mujer muralista que expone en uno de los máximos recintos de las artes en México.

Para concluir esta semblanza, me he permitido cerrar el proyecto *Rina Lazo, muralista mesoamericana. Una historia sobre tierras fértiles*, con la transcripción del último encuentro que tuve con la artista en su estudio de Coyoacán, el 18 de septiembre de 2019, unos días antes de su muerte. En esa ocasión, le agradecí su paciencia por aclarar mis dudas y curiosidades sobre su trayectoria como muralista. Debo decir que el tiempo compartido con Rina ha sido invaluable para mí. Su convicción con el muralismo estuvo presente hasta el final y siempre accedió, de la manera más cordial, a comentar sobre su trabajo conmigo.

Esa tarde, después de una breve sesión fotográfica y en medio de la plática coloquial, aproveché para pedirle permiso de tocar el lienzo de la cosmovisión maya. Me inquietaba la textura, los colores y el matiz del pigmento con que representó el cielo y la entrada al inframundo. Ella accedió, se acercó para que juntas tocáramos el lienzo y me explicó a detalle la técnica que utilizó (este instante fue único, pues sabía que, una vez que saliera la obra de su estudio, jamás volvería a tocarla...).

Me comentó que el resultado de la pintura que yo estaba viendo se debía a la calidad del temple que ella misma preparaba con procesos artesanales aprendidos de su maestro Diego Rivera. Cabe señalar que parte del proceso creativo surgió de la documentación previa para una representación iconográfica adecuada. Otro aspecto interesante que me recalcó esa tarde es que ella no hacía bocetos, sino que trabajaba directamente en el lienzo para no perder la emoción de la pintura primigenia.

A continuación, las palabras que tan generosamente me dijo sobre *Xibalbá, el inframundo de los mayas*, aquella tarde de septiembre:

RINA LAZO (RL): *El color está firme en el lienzo; el temple es más bonito que el óleo. Te comento como lo realicé: es pigmento en polvo para pintura al fresco* —mientras, abre el pequeño frasco para mostrarme el pigmento llamado tierra de sombra y me explica el procedimiento de la siguiente manera—: *El pigmento lo pongo en la plancha de mármol y con la espátula lo mezclo con la emulsión que yo misma hago. La emulsión es una yema de huevo, pero le tienes que quitar la cascarita (la membrana). Pero no pongo una, pongo tres o cinco, por ponerte un ejemplo. Luego, le echas aceite de linaza crudo y un tanto igual a lo que me dan las tres o cinco yemas de huevo que haya utilizado. Para eso tengo un vasito con las medidas en onzas* —en su mano, sostiene el vaso para indicarme cuál es el que utilizaba generalmente. Enseguida, Rina me indica el siguiente paso—:

Mido las cantidades de yema de huevo y de linaza. No hay que hacer mucho porque se pudre luego. Después de mezclar las yemas de huevo con el aceite de linaza, lo mezclas poco a poco, como si hicieras una mayonesa. ¿Has hecho mayonesa, supongo? Poco a poco vas agregando los elementos. Yo, con la punta de un pincel, voy revolviendo las yemas en el vasito medidor; cuando se disuelven, voy colocando poco a poco el aceite de linaza. Después, si tú quieres hacer una mezcla un poquito espesa, le agregas una pequeña cantidad de barniz damar; también, le agregas un tantito de agua, no mucho.

Luego, cuando tienes en tu botecito la emulsión con el pigmento mezclado, la guardas en el refrigerador. Por el barniz no se va a podrir, pero preferible guardarlo. En mi receta, no utilicé mucho barniz de damar. No quería que brillara porque lo bonito de hacer este proceso es que no brilla sobre el lienzo. Porque si brilla, ya es como óleo y el óleo es una lata que brilla de un lado o del otro. Por eso, puedes hacerlo con menos barniz. Yo, por ejemplo, como ya no encontré el barniz de damar que me gustaba, le estoy echando menos cantidad para la última capa, que ya casi estoy acabando. El temple no debe barnizar como el óleo, así nada más...

FÁTIMA ANZUETO (FA): ¿Y seca rápido el temple?

RL: *Sí, seca rápido. Al día siguiente, ya está pegado. Esto es una maravilla, como el maestro Rivera realizó sus últimos cuadros. Él pintó con este temple ya en el último momento. Cuando yo lo conocí, ya pintaba mucho de ese modo. Y la gente, "los conocedores"* —sí, así entre comillas—, *dicen que es óleo, pero no. Por ejemplo, ese cuadro que ves ahí a medias* (el cuadro de Diego Rivera que tenía en su sala) *es temple.*

FA: Cuando subí al andamio y vi la parte de arriba, tenía la duda de qué material era –comparando el lienzo con la parte derecha del lienzo–.

RL: *Fíjate que para la parte de arriba ya no encontré el barniz de damar que usaba antes. Por eso le eché más po-*

quito, para que no fuera brillar; porque cuando ya le hechas muchas capas, ya puede brillar. Pero el temple agarra rebien, tócalo –obviamente lo volví a tocar para sentir el material–. *Lo importante es que no se haya pegado en el bastidor. Tengo miedo de ver si se pegó o no, aunque más creo que no, porque yo preparé el lino con aguacola, la imprimatura es de aguacola. Pero le dije al carpintero que me lo preparó que no le echara mucho, porque tuve miedo de que se fuera a pegar. Pero resulta que no, porque cuando le echo encima, el temple no se levanta; por eso, no pasa nada al tocarlo. Esta parte* (la derecha) *está con el barniz que yo tenía, pero que no he encontrado más; y el que estoy echando en este otro lado* (izquierdo), *tengo miedo de que brille...*

FA: No brilla, lo veo todo mate. Cuando me subí al andamio, también vi ese fragmento mate.

RL: ¡*Qué bueno que no brilla!* —mientras, señala la parte superior izquierda del mural—. *Mira, ese lo hice ayer en la mañana. La mujer que va* bajando de *la luna ya secó y no brilla. Y otra cosa: yo no hago proyecto, voy pintando de una vez en el muro porque el maestro Rivera me enseñó que un verdadero muralista no hace proyecto, sino se va la emoción. Ya cuando lo realizas, lo materializas, es como si estuvieras realizando una copia; por eso, lo voy creando en el muro. Sabes cómo me gustan estos animalitos* —me señala los búhos pintados—. *Qué bonitos quedaron los ojos: así quiero hacer los dos que están volando. Eso sí, lo tengo que hacer con paciencia...*

Como bien decía Rina Lazo, "uno tiene que ver todo para poder pintarlo". Finalmente, puedo concluir diciendo que tuve el privilegio de ver toda su obra mural para poder contar una historia que se desarrolló sobre las tierras fértiles mesoamericanas.[2]

Bibliografía

Anónimo (2010). *Popol Vuh. Las antiguas historias del Quiché*. México: Fondo de Cultura Económica.

Anzueto, F. (2019). *Rina Lazo muralista mesoamericana*. Una historia sobre tierras fértiles. México: Nueva Academia.

Anzueto, F. (2020, octubre). *El fértil legado de Rina Lazo*, Guatemala: *Rina Lazo, muralista mesoamericana*. Recuperado de https://www.muralistamesoamericana.com/blog/legado (última fecha de consulta, mayo 2022).

Anzueto, F. (17 de junio de 2020). El lazo mesoamericano, *La Cuerda, periódico feminista*. Recuperado de https://lacuerda.gt/2020/06/17/el-lazo-mesoamericano/ (última fecha de consulta, mayo 2022).

Dávila, A. (2008). "¿Por qué las mujeres no se subieron a andamios?", *Revista Crónicas*, (13), 69-76.

Ferrer, G. (productor) (2011). *En trazos de vida. Son de Rina y Bustos* [Youtube]. Recuperado de https://youtu.be/uqlymg83Z5c

Galicia, A. (productor) (2013). *Rina Lazo, la lección de la mirada* [Youtube]. Recuperado de https://youtu.be/HgZu-36G6BkI

Hernández, E. (1997). "La Ceiba" *Arqueología Mexicana*, 5(28), 68-73.

Miller, M. (2002). Reconstrucción de los Murales de Bonampak, Arqueología Mexicana, 10(55), 44-53.

Museo de la Universidad de San Carlos de Guatemala "Tierra Fértil" https://musacenlinea.org/museo/exposiciones/rina-lazo-el-fertil-legado/ (última fecha de consulta, mayo 2022).

Navarrete, C. (24 de setiembre de 2016). "Popol Vuh en las Artes Plásticas", Conferencia llevada a cabo en la XXVIII Feria Internacional del Libro de Antropología e Historia, Ciudad de México. Recuperado de https://youtu.be/iYdrpLwHMsA

Quijano, P. (2008). Evolución histórica de la mujer en el arte público en México, Crónicas, (13), 103-124.

Quan, S. (1972). *Guatemala: una cultura de la ignominia (siete biografías y una entrevista)*. (Tesis de maestría) Escuela Nacional de Antropología e Historia, México.

S.T.C/METRO, *Diego Rivera y sus discípulos, Rina Lazo, Arturo Estrada, Arturo García Bustos*. Exposición organizada por el Sistema de transporte Colectivo/Metro en la estación zócalo, línea 2, México D.F. del 28 de noviembre al 14 de enero de 1987.

Santiago, A. (1998). *Rina Lazo: sabiduría de manos: conversaciones con Abel Santiago*. Oaxaca: Instituto Oaxaqueño de las Culturas.

---------- **(2000).** *En tinta negra y en tinta roja*. Arturo García Bustos, vida y obra. Oaxaca: Instituto Oaxaqueño de las Culturas.

Televisión Educativa México (productor) (2014). *En corto Rina Lazo* [Youtube]. Recuperado de https://youtu.be/roZk2tHQ8U4

Trueba, J. et al. (2015). *Libros pintados. Murales de la Ciudad de México*. México: Artes de México.

2. El proyecto digital puede consultarse en www.muralistamesoamericana.com

ENTREVISTA

EL ARTE DE LA RESISTENCIA *ENTREVISTA CON HERBERT RODRÍGUEZ*

Herbert Rodríguez, este año representó al Perú en la 59° Bienal de Venecia con la exposición "La paz es una promesa corrosiva", que muestra parte importante del trabajo crítico del artista que data de los años 1985-1990. Dicha participación causó un interesante revuelo en el escenario del arte peruano, por ello el director de *Contraste*, Mario Curasi conversó con él para tener sus impresiones de primera mano y conocer sobre su experiencia al participar en uno de los más importantes certámenes de arte a nivel mundial.

¿En qué contexto se produce su participación en la 59° Bienal de Venecia y con qué obras participas en esta oportunidad?

La propuesta "La paz es una promesa corrosiva", que elaboramos Jorge Villacorta, Viola Varotto y mi persona, quedó en segundo lugar del Concurso Curatorial Pabellón Peruano 58° Bienal de Arte de Venecia 2019. En enero de este año, el Patronato Cultural nos informa que no habían podido organizar un concurso de propuestas curatoriales —recordemos que incierto y complejo era el panorama pospandemia—, por lo que habían decidido que nuestra propuesta de 2019 fuera presentada en el pabellón del Perú en la 59° Bienal de Arte de Venecia. Era un reto estimulante, así que decidimos participar. Como la temática de este año era distinta a la bienal anterior, consulto al respecto de esto con mi galería, quien me dice que los pabellones son independientes en su propuesta.

El sector privado, que da soporte al Patronato Cultural, y los sponsors han hecho posible lo que viene exhibiéndose, hasta el mes de noviembre, en Venecia. En la selección de las obras, la museografía, el catálogo, entre otros aspectos, hemos tenido total autonomía, soporte y respeto hacia nuestras decisiones.

En el pabellón peruano en Venecia se exhiben 23 obras y un video, que abarcan los años 1985-1990. Aquellas están organizadas en siete temas: violencia, subte, medios de comunicación, sexo, violencia estructural, arte vida y resistir a la nada. El catálogo, con fotos de las obras, textos de presentación y explicación de cada tema, está en la web del Patronato Cultural, donde lo pueden ver y descargar si así lo desean.[1]

El énfasis de la propuesta es mi activismo arte vida contra Sendero Luminoso, en la UNMSM. Las obras que corresponden a las escenas subte y violencia estructural son el antecedente de esa campaña. Asimismo, medios de comunicación y sexo son temas transversales en mis obras. En ese sentido, la década termina con el Perú sumido en la espiral de la violencia y la hiperinflación. El frente Izquierda Unida se había disuelto, también la ola generacional y el movimiento artístico colaborativo. Aparecen los *outsiders*, entre ellos, Fujimori. Es el periodo que llamo "resistir a la nada".

¿Qué impresiones podría comentarnos en relación a su participación en este evento de arte contemporáneo en el viejo continente?

Muy fuerte el contraste de la recepción en Venecia y en Perú. Acompañé la muestra varios días. Recibí del público comentarios de valoración de la propuesta y felicitaciones, lo que fue refrendado por los diversos comentarios en revistas especializadas internacionales. *The Art Newspaper* menciona al pabellón peruano entre "las mejores exposiciones en los antiguos astilleros de la ciudad", y *Archipanic*, *blogzine de arquitectura y diseño* lo reseña entre una selección de "10 pabellones nacionales imperdibles en Venecia".

Por contraste, en Perú, la difusión de fotos del montaje en el pabellón produjo un shock cultural. Los cientos de comentarios, vertidos sobre todo en Facebook, son insumos para diagnosticar. La brecha entre el arte contemporáneo y el público amplio señala la necesidad de educación artística. Debido a las reacciones *macartistas*, surge la necesidad de políticas posconflicto que abarquen al arte contemporáneo. Eso es lo que opino.

El desconocimiento de muchos, de que la selección del artista participante en la bienal surge de un Concurso Curatorial, se suma a la fuerte desconfianza hacia la labor del curador. Muchos comentarios son de

1. http://www.pcp.org.pe/docs/Catalogue_Peace%20is%20a%20Corrosive%20Promise.pdf

subvaloración de la fundamentación teórica de la práctica artística. Para participar en el Concurso Curatorial Pabellón Peruano Bienal de Venecia, pero, también, para participar competitivamente en la escena del arte contemporáneo global, surge la necesidad de que los artistas reciban, junto con capacitaciones para la comprensión del arte contemporáneo, talleres sobre cómo desarrollar un proyecto. Esto es, cómo planificar y fundamentar su propuesta, basados en información, junto con un equipo interdisciplinario.

Algunos señalan la aparente contradicción de que la "contracultura", arte libertario e insumiso, se exhiba en una bienal "oficial". Digo que un sentido irreal de pureza radical funciona como chantaje para la autosegregación, la automarginación favorece la invisibilidad. Ya mencioné el pleno soporte del Patronato Cultural a "La paz es una promesa corrosiva". La presencia de un arte crítico radical en la Bienal permite reflexionar sobre la autonomía creativa, en una relación horizontal con obras realizadas desde los recursos de sociedades con un sistema del arte y fortaleza económica superior a la del Perú. Como nación y su proyecto, ¿estamos considerando esta Bienal como una oportunidad para ver por dónde anda la valla de exigencia competitiva internacional?

Desde una mirada macro, ¿qué opinión tienes acerca de la organización y participación de los artistas desde diferentes lugares del mundo? ¿qué es lo que más te llamo la atención de la Bienal de Venecia?

Por la responsabilidad de atender al público que visitaba el pabellón peruano, lo que pude ver de otros espacios de El Arsenal fue desde un vistazo rápido; lo que se presentó en el Giardini, lo pude ver por una visita de pocas horas. Así, no vi todo lo que se presentó en la Bienal, pero percibí su importancia como recipiente de riqueza creativa. Vi una suma de impresionantes piezas, resultado de un despliegue de producción, que implican vastos recursos, talleres y procesos muy complejos que involucran a equipo de técnicos; muchas técnicas mixtas que ampliamente desbordan las disciplinas de pintura o escultura. Es verdad que hay obras que corresponden a las disciplinas artísticas convencionales, pero predominan la variedad de soportes, formatos, técnicas, presentadas como instalaciones que llenan el espacio. Todo en el marco de la ciudad de Venecia, que ofrece panoramas y patrimonio cultural, donde muchedumbres acuden al festín cultural. La Bienal es un espacio para el asombro, a lo feria temática, pero, para ser justos, ahí se presentan una suma de propuestas que implican responsabilidad y reflexión sobre el escenario de riesgo global y los temas género, cambio climático, violencia y memoria, etc.

¿El estado está comprometido con el desarrollo del arte contemporáneo en nuestro país?, ¿existe alguna institución que tenga una perspectiva de país desde el arte, considerando que somos una nación intercultural?

Una de las cosas que rescato de la Bienal, como espejo en el que mirarnos, es ver la variedad de propuestas creadas, desde nociones de arte contemporáneo, con productos de largo tiempo de decantación. No creo que sea un requisito ineludible ser un país opulento para tener creatividad significativa. El tema es que ser artista profesional en el Perú no debiera ser casi una carrera de obstáculos a la intemperie, donde solo algunos tienen la suficiente capacidad de resiliencia y perseverancia.

Desde mi experiencia, desde siempre los artistas peruanos contemporáneos no tenemos soporte del Estado. El país carece de museos de arte contemporáneo públicos, también de crítica de arte y publicaciones especializadas. Muchos peruanos carecen de educación artística; por esa razón, las muestras de arte tienen muy poco público diverso. Además, existen muy pocos coleccionistas. Casi ninguna institución da cabida a un arte innovador, pues prevalecen los requisitos comerciales y/o conservadores.

Una excepción al panorama desolador fue la participación del Perú en la feria ARCOmadrid 2019. En esa oportunidad, el Ministerio de Cultura fundamentó el soporte del gobierno como impulso al desarrollo de las industrias culturales, así como una oportunidad para exponer la diversidad artística y cultural en un espacio de alcance mundial, con

Es algo radical y revolucionario que cobren centralidad el orgullo étnico y la relación cultura y desarrollo.

lo cual se dinamizará el mercado artístico local. Desde 2015, las políticas públicas venían evidenciando continuidad y coherencia con la idea fuerza "diversidad cultural, motor del desarrollo sostenible". Con el actual gobierno, ha retornado la deriva de la improvisación.

Siendo el Perú un país pluricultural, no existen colecciones de arte con enfoque intercultural. Este es un tema central en la poca legitimidad social del arte peruano contemporáneo. La segregación "arte" en "sala de arte", "arte tradicional" en colección etnográfica, es segregación por identidad cultural. El racismo aparece normalizado en el mundo del arte, sin que eso cause indignación o protesta. Pero, visiblemente desde 2018, se viene dando un despertar generalizado relacionado al reconocimiento de la diversidad cultural. A continuación, mencionaré algunas de las acciones que vienen sumando: en 2014, el informe "22 Indicadores de la Cultura para el Desarrollo en Perú", realizado por el Ministerio de Cultura; en 2015, la Política Nacional para la transversalización del enfoque intercultural; en 2016, el Currículo Nacional de la Educación Básica; en 2017, la campaña de autoidentificación étnica, realizado por el INEI a través del censo nacional; en 2018, el Ministerio de Cultura, a través de su stand "Desbordes: lo vital no admite división", en la Feria Art Lima; ese mismo año, destacan las condecoración a Primitivo Evanán y el Colectivo E.P.S. Huayco con la medalla Daniel Hernández, otorgado por la ENSABAP, y la presentación de "Orientaciones para la enseñanza del área de Arte y Cultura: guía para docentes de Educación Primaria", a cargo del Ministerio de Educación; en 2019, el conversatorio "Redefiniendo el arte desde la contemporaneidad andina, indígena y amazónica", a cargo de Natalia Majluf, en el marco del Foro Perú ARCOMadrid, así como la exposición "Otras historias posibles. Repensando las colecciones del MALI", realizado en el Museo de Arte de Lima; en 2020, la elaboración de la Política Nacional de Cultura al 2030, a cargo del Ministerio de Cultura, y el Premio ICPNA Arte Contemporáneo a Venuca Evanan; el año pasado, en 2021, la publicación

Collage de obras de Herbert Rodríguez.

del Informe Global de Unesco sobre Industrias Culturales y Economías Creativas, "Re-pensar las políticas culturales. Creatividad para el desarrollo", también a cargo del Ministerio de Cultura. Asimismo, el ingreso del arte antiinstitucional a la Bienal Venecia 2022 se suma a esta lista.

No tengo temor en decir que es algo radical y revolucionario que cobren centralidad el orgullo étnico y la relación cultura y desarrollo, también la distancia crítica hacia las categorías coloniales, y que un museo referente empiece a incluir en su colección y salas a la diversidad cultural y la contracultura. El proceso en marcha es irreversible, pero a la vez muy frágil. Carece de liderazgo político y no tiene el acompañamiento de la sociedad civil.

¿Qué hay que hacer para que las expresiones de arte de nuestro país sean más visibilizadas y difundidas en el mundo del arte? ¿Apoyo, circuitos, financiamientos y otras estrategias?

Por el escenario de la crisis política terminal y la polarización que la acompaña, aparece como algo utópico generar, en un plazo cercano, un sistema del arte con enfoque intercultural, que nos permita una labor creativa profesional, autónoma y sostenida en el tiempo, con legitimidad social. Esa "utopía" requiere que tengamos autoridades con voluntad política, que den prioridad a las reformas en cultura mediante una convocatoria a la sociedad en su conjunto y, en específico, al sector de artistas desde la pluralidad cultural.

Desde el sector privado y la sociedad civil, y, quizá, desde algún ámbito público, pueden surgir iniciativas que busquen profundizar el reconocimiento del arte no objetual peruano de la década de los 60 y 80, y, también, las décadas de devenir del arte crítico hasta la fecha. Recordemos que a fines de los 70, tanto el Grupo Paréntesis como Juan Acha formulaban ideas que son antecedente de las "artes expandidas", o "estéticas relacionales híbridas", términos que describen un arte que trasciende las fronteras de las disciplinas y las barreras culturales, importantes rasgos del arte contemporáneo.

Reconociendo que eres un artista referente por tu trabajo constante a lo largo de décadas, ¿qué propones a las nuevas generaciones de artistas del Perú?

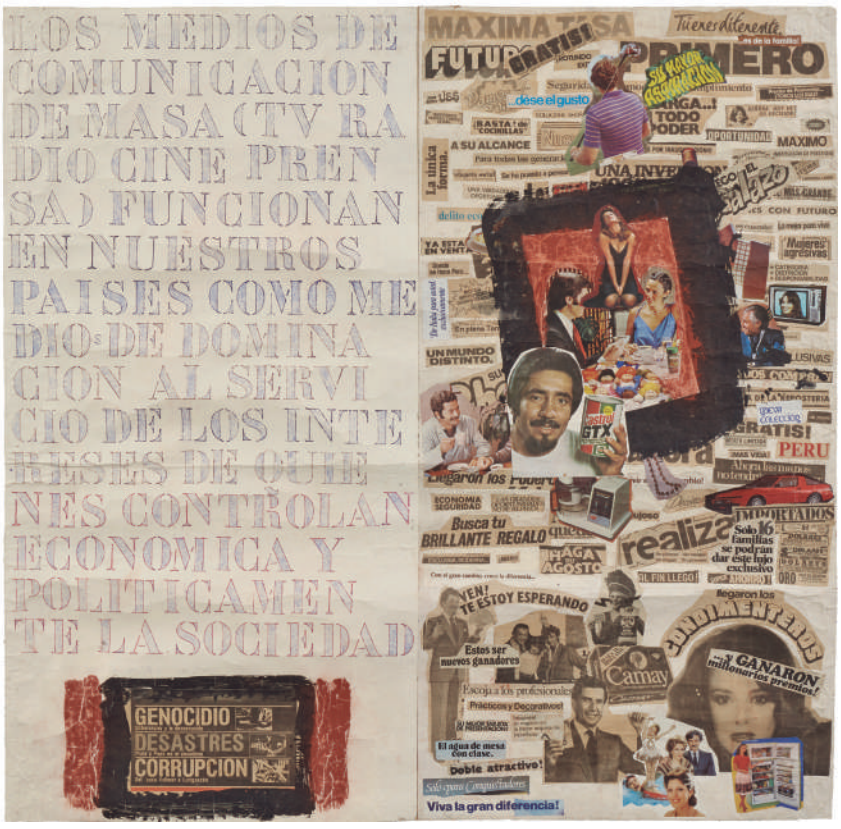
Respondo desde Lima, de cara al Cusco y con plena conciencia de que nuestro país es vasto y diverso. En una amplia medida, mi trayectoria la realicé fuera de las instituciones del arte. Desmantelé mi aprendizaje de escuela de arte para generar el aporte estético de la contracultura. Con trabajos paralelos, me pagué el costo de sostener mi autonomía creativa. Mis muestras, a lo largo de las décadas, las financié por cuenta propia. Lo que retornaba no cubría el costo de producirlas. Muchas de las obras que hice, por ser parte de espacios alternativos, fueron efímeras. Para nada consideraba que dejaran huella en la prensa cultural o tuvieran efecto de mercado de arte. Pasadas las décadas, se da el cambio de paradigma. Como parte del proceso mundial de desmontaje del canon moderno, mi obra es exhumada. Mi arte *punk* es valorado en el extranjero, mientras que aquí, es sujeto a prejuicios.

¿Qué decirle a un joven aspirante a artista?

Que sea un artista ciudadano, investigador, un artista profesional que cree desde lo local y que considere la escena global, porque todo está en un proceso de cambios muy intenso. Capacitarse rigurosamente es un requisito para participar activamente en la discusión de los temas que están transformando el arte y, también, para sumarse al proceso de reformas en marcha. Esa capacitación puede requerir que sea capaz de complementar lo que recibe por escuela de arte con la propia experimentación, buscando él mismo sus referentes. Muchas veces la academia subestima la creatividad que surge fuera de sus muros. Además, hoy el internet es una ventana para contrastar lo local con lo que pasa en América Latina y el mundo. También, es una vía para trascender fronteras y equilibrar las exiguas oportunidades locales. Un artista debe saber comunicar, por lo que debe prestar atención a las habilidades sociales y al desarrollo personal, así como al dominio de un idioma que le sirva de puente a la comunidad global.

Ser un artista ciudadano implica mirar las problemáticas de la realidad social e intervenir en su solución. Es interesante cómo el Minedu integra a su propuesta de arte, en el currículo nacional, el "Enfoque de orientación al bien común", en tanto los estudiantes, mediante la práctica artística colectiva, pueden contribuir a reforzar el sentido de comunidad. De esta manera, un proyecto artístico también puede implicar una propuesta de transformación de nuestra realidad inmediata y un compromiso con la voluntad de imaginar realidades alternativas.

Buscando contemporizar, digo que si la opción de un artista es por una práctica convencional, esté atento a cómo funciona el sistema del arte. Puede ser responsable, por omisión, del racismo naturalizado en las instituciones del arte.



Medios de comunicación, collage sobre papel, 122 x 123 cm, 1986. Obra de Herbert Rodríguez.

HERBERT RODRÍGUEZ X HERBERT RODRÍGUEZ

Retrato de Herbert Rodríguez con el mural-collage *Arte-Vida,* facultad de Letras de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1989.

Nací en 1959. Sostengo 43 años de resistencia cultural, desde la vanguardia artística barranquina a la agenda de luchas altermundistas de las décadas recientes (2000-2022), pasando por el ciclo de protestas antidictadura (1997-2000). En paralelo a mi participación en la "contracultura", sostengo mi creación personal "estética".

Soy de una generación de transición entre décadas. Mis años de estudio en la Escuela de Arte de la Universidad Católica (1976-1981) y los años de inicio de la carrera artística corresponden al periodo de los paros nacionales, la Asamblea Constituyente de 1979, la elección de Belaúnde y la formación del frente Izquierda Unida. Mi participación en el festival Contacta 79, evento organizado por el Grupo Paréntesis, presentado en julio de 1979 en el distrito de Barranco, marca el inicio mi trayectoria artística profesional.

Cuando cursaba mis últimos años de estudios en la Escuela de Arte de la Universidad Católica, me vínculo con la vanguardia artística. Así, las obras de mis colegas de E.P.S. Huayco son un importante referente, tanto del proceso de deconstrucción y desmantelamiento del credo moderno a la base del método Winternitz, que recibo de la Escuela de Arte de la PUCP, como de una práctica artística actualizada.

Entre 1981 y 1985, realizo una serie de muestras individuales en galerías limeñas, además de varias colectivas. Muy rápidamente mi producción artística, política, experimental, heterogénea, pero también estética, llama la atención. Las entrevistas en diarios y comentarios de críticos de arte documentan eso. En 1983, soy uno de los tres artistas nominados para representar a Perú en la Bienal de Sao Paulo.

En 1985, decido alejarme de las salas de arte para darle todo mi tiempo a la formación de un movimiento artístico alternativo. Entre los años 1983 y 1988, me vínculo con el grupo Macho Cabrío, los subterráneos, Los Bestias y el Taller NN. Diluidas las escenas de creación colaborativa, emprendo mi campaña Arte-Vida por la paz, en universidades y parques (1989-1990).

La década del 90 es de la resistencia cultural en el contexto del régimen fujimorista. Luego, entre el 2000 y el 2012, colaboro con el Centro Cultural El Averno, ubicado en el jirón Quilca (1998 -2012). Junto a este espacio, que acoge a la diversidad cultural y el arte urbano, participo en la agenda de luchas antineoliberales. Entre 2012 y 2016, colaboro con diversas iniciativas ciudadanas de defensa del patrimonio cultural y el medio ambiente.

Con el cambio de paradigma, somos exhumados los artistas "antiinstitucionales" de los 80. En tiempos recientes, mi obra ingresa a colecciones de instituciones como el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (España), la Fundación Cartier para el Arte Contemporáneo (Francia), el Museo de Arte de Lima, el Museo de Arte de la UNMSM, entre otros.

Me describo como artista, diseñador, activista, docente e investigador. En este último rol, un tema transversal a las décadas ha sido mi propuesta de memoria crítica, basada en el testimonio vivencial y archivos de fuentes primarias. El año 2019, junto con Issela Ccoyllo y Jorge Villacorta, presentamos en el ICPNA la muestra y libro *Inteligencia salvaje. La contraesfera pública* 1979-2019.

Venus de Chanapata, grabado digital de Edwin Chávez.

RESEÑA

INDEPENDENCIA
UNA BIENAL PARA CUSCO

PATRONATO CULTURAL CUSCO

Independencia, Bienal de Arte de Cusco, fue un importante espacio para el desarrollo del arte en nuestra región, que como todo proyecto cultural -en este contexto- tuvo que luchar para poder llegar a buen puerto. El artista Mario Curasi y la gestora Vera Tyuleneva -ambos parte activa del Patronato Cultural Cusco- nos detallan las vicisitudes del proyecto pero sobre todo los alcances y aportes del mismo.

CONTEXTO DE SU REALIZACIÓN

Hace unos años, se dio una buena noticia para la cultura: se estaba iniciando y esbozando, en el ámbito de la ciudad Patrimonio Cultural del Mundo, una bienal de arte. Quienes lo impulsaban creían en la posibilidad de realizar esfuerzos conjuntos interinstitucionales para lograr dicho objetivo, nutridos de entusiasmo y estando en una coyuntura donde un ministro provenía del espacio de las artes, como era Salvador del Solar, quien había asumido el Ministerio de Cultura el 5 de diciembre de 2016, siendo nombrado por el presidente Pedro Pablo Kuczynski. Fue en aquel momento propicio donde le entregamos una carta de intención, por medio de un convenio de colaboración mutua, con el propósito de crear la "Bienal de Cusco". Aquel fue firmado con mucho entusiasmo y algarabía en las instalaciones de la sala Machu Picchu, de la Municipalidad Provincial del Cusco, entre el Ministerio de Cultura y la entonces Escuela Superior Autónoma de Bellas Artes Diego Quispe Tito. Fueron muchos los participantes que estuvieron como testigos de tan grande acontecimiento de arte y cultura, entre cuyos acuerdos más relevantes y trascendentes destacaba la realización de la Bienal de Arte Contemporáneo en nuestra ciudad.

Transcurrieron los años y este propósito fue consolidándose en la programación de una prebienal, para lo cual se había convocado a las instituciones representativas como la ESABAC, MINCUL, el Convento de Santo Domingo-Qorikancha, entre otros. Muchas instituciones participamos con nuestros representantes institucionales y artistas independientes en la construcción y estructura. En reiteradas oportunidades, desde un inicio, se manifestó que era necesario asumir esta actividad con la denominación "Bienal de Cusco", por razones obvias y que esta decisión en un futuro garantizaría su realización. Fue así como se produce su primera edición.

Una vez realizada esta actividad, de manera lógica debía pasar por una evaluación integral para analizar los aciertos y desaciertos de este, y, en base a estos resultados, poder proponer su segunda edición con un mayor nivel y profesionalismo. El objetivo era consolidar la Bienal del Bicentenario en Cusco (2021), mediante una convocatoria a un conjunto de artistas, promotores y gestores culturales para plantear su organización, la cual tenía como nombre inicial "Awanakusun" (Entretejiéndonos, entrelazándonos).

Proyecto Tinkuy urbano, de Mario Curasi, Enrique Cuevas y Guido Mamani. Urb. Progreso, Wanchaq, Cusco. Fotografía: Gustavo Vivanco, 2021.

Luego de varias reuniones de trabajo constante y apasionado, los debates se centraron muchas veces en dos aspectos importantes: por una parte, la creación de un comité central curatorial, organizador general, y por otra, sobre su denominación en quechua. Se debe aclarar que a aquella se le acusaba de ser una comisión creada entre amigos. Posteriormente, pese a que el proyecto pereció por falta de apoyo de las autoridades del Ministerio de Cultura, la Dirección Desconcentrada de Cultura - Cusco y otro sector de la comunidad artística, dejamos documentación de lo avanzado hasta ese entonces. La mayor preocupación en ese momento era la inestabilidad del sector cultura, donde las autoridades se encuentran solo transitoriamente y, cada vez que asume un nuevo director, cambian a los responsables, lo cual impide una continuidad en las acciones y decisiones. Entre esos vaivenes, en una nueva administración se realiza una convocatoria ampliada a un conjunto de personalidades del arte, cultura e instituciones representativas de Cusco. Aquellas, después de un trabajo laborioso durante un año, permitieron establecer estrategias, metodologías y cambiaron ligeramente nombre de la bienal a la denominación "Awanapaq" (para tejernos, para entrelazarnos). Con este cambio, se rescató el espíritu del anterior trabajo y se enriqueció el mismo, a través de múltiples reuniones con documentación oficial y actas correspondientes con todos los representantes y participantes. De esta manera, se consolidó su contenido y la perspectiva de su organización. Luego de un tiempo de incertidumbre, se recibió la mala noticia y predisposición de las nuevas autoridades del Ministerio de Cultura - Cusco, quienes deslindaron vínculos y compromisos con los intelectuales y artistas convocados para dicha labor, indicando que la sociedad civil se encontraba en condición *ad honorem* y sin mucho compromiso (de manera que nos dejaron de lado en la organización). En su perspectiva, no debíamos de tener más que una participación voluntaria, lo cual generó malestar y el derrumbamiento de cualquier voluntad por fortalecer esta iniciativa. Posteriormente, con la aparición de la Covid19, acaba sepultándose la Bienal del bicentenario en Cusco, pese a que existieron reuniones adicionales por retomar lo avanzado, (ya que se habían realizado invitaciones y coordinaciones con diferentes instituciones, intelectuales, artistas locales, nacionales e internacionales). Las cartas de los organizadores dirigidas al Ministerio de Cultura no tuvieron respuesta alguna e, incluso, desconocieron ellos, en reiteradas oportunidades, vínculo oficial con todos los organizadores de la Bienal, a pesar de que existía respaldo ministerial con resoluciones para su organización y que se había destinado presupuesto para su realización.

Se veía venir el anuncio de que dicho evento no se realizaría. Habiendo sido un despropósito para todo lo trabajado hasta este entonces, el conjunto decide continuar, esta vez bajo la iniciativa del Patronato Cultural Cusco, donde se termina de consolidarse. Así, pasó a denominarse "Independencia: Bienal de Arte de Cusco", que tuvo la intención de su realización en espacios públicos y las redes sociales, en tiempos complicados de salubridad. Entre los gestores responsables y coordinadores se encontraban Vera Tyuleneva, Laura Bracamonte, entre otros, e instituciones como la Alianza Francesa Cusco, el Centro Culturale Italiano, el Centro Bartolomé de Las Casas, el Taller de Fotografía Cusco, la Asociación Pukllasunchis y la Corporación educativa Khipu. Ellos llevaron a cabo la realización de esta relevante actividad de arte contemporáneo con gran éxito, lo cual le ha valido merecer el premio "Llama", por parte de la Asociación de Curadores del Perú.

Mario Curasi Rodríguez
Presidente del PCC

BIENAL INDEPENDENCIA (2021-2022)

VERA TYULENEVA

benipando@yahoo.com

Este ensayo sintetiza la experiencia del encuentro artístico realizado en Cusco, entre agosto de 2021 y marzo de 2022, titulado "Independencia: Bienal de Arte de Cusco"[1], el cual contó con la participación de 95 artistas de ocho países. En ese sentido, se narra las complejas circunstancias que tuvo que afrontar el proyecto, los esfuerzos unidos que ayudaron a llevarlo a cabo y las diversas propuestas que conformaron su contenido.

Palabras clave:
Bienal, Cusco, Perú, bicentenario, independencia, arte.

Independencia: Bienal de Arte de Cusco, se concibió y se concretó probablemente en el peor momento para una bienal de arte. La pandemia de la Covid-19 estaba en su pleno avance, por lo que las cambiantes e impredecibles restricciones sanitarias ponían en duda todos los planes y la situación económica se veía sombría. Sin embargo, a pesar de todo, la Bienal tuvo un desarrollo dinámico y una excelente acogida.

El proyecto tomó el nombre de "independencia" por el año de su conmemoración del bicentenario en el Perú, por lo cual formó parte de una larga fila de propuestas, actividades y reflexiones que marcaron esa notable fecha en todo el país, sin generar atmósfera pomposa o celebratoria. En la situación en el que recibía Perú los dos siglos de su independencia, la crisis sanitaria, multiplicada por la crisis política, obligaba a hacer un recuento de los logros y las falencias de la sociedad actual como suma y fruto del proceso histórico. Al mismo tiempo, motivaba a explorar las ideas fundamentales de la independencia en sus múltiples facetas y acepciones: políticas, sociales, económicas, espirituales, filosóficas y culturales. A raíz de ello, como tema general de la primera edición de la bienal se estableció la reflexión sobre el bicentenario de la independencia del Perú y Latinoamérica, así como el concepto de la independencia en general, interpretado a través de distintos lenguajes artísticos, propuestas académicas y educativas.

El equipo organizador comenzó a trabajar todavía en el año 2019, pero, con el inicio de la crisis pandémica, el proyecto tuvo que ser radicalmente replanteado. Por ello, se optó por tomar como base la modalidad virtual, que se volvió una gran solución en los tiempos del confinamiento. Sin embargo, todo no se limitó al formato virtual el cien por ciento, sino que también se incluyeron algunas exposiciones presenciales, de las cuales se dedicó un grueso segmento al arte urbano en sus diferentes versiones.

En el transcurso del proceso preparativo, el equipo de organización decidió formalizarse como institución, de modo que fue constituida la asociación cultural sin fines de lucro Patronato Cultural Cusco, que incluye a personas naturales —artis-

1. https://bienaldecusco.art

Bicentenario, obra de José Carlos Ramos, parte del proyecto "Los caminos de la libertad: homenaje a José Carlos Ramos".

tas, curadores, gestores culturales, comunicadores— y personas jurídicas, entre ellas la Alianza Francesa Cusco, el Centro Culturale Italiano, el Centro Bartolomé de Las Casas, el Taller de Fotografía Cusco, la Asociación Pukllasunchis y la Corporación Educativa Khipu.

En total, la Bienal duró siete meses, desde el 15 de agosto de 2021 hasta el 15 de marzo de 2022, en los cuales se abarcó 59 proyectos artísticos, curatoriales e institucionales, donde participaron 95 artistas de 8 países (Perú, Chile, Colombia, Ecuador, Grecia, Italia, España e Irlanda) y se contó con 6 curadores del equipo organizador y 25 curadores invitados.

El núcleo de la propuesta inicial fue formado por los artistas y curadores miembros de seis proyectos gestados y planificados desde la propia organización, como fueron el proyecto Tinkuy Urbano, dirigido por Mario Curasi; "Haywarikuy", de Augusto Navarro, "Las llamas del Cusco", encabezado por Marcial Ayala; "Unancha", curado por José Luis Morales; "Poqen Kancha / Perú Cadáver Exquisito", a cargo de Gustavo Fernández; y "Yuyayninchis", de la Fototeca Andina del Centro Bartolomé de Las Casas, bajo la curaduría de Yadira Hermoza. Cada una de estas seis propuestas tuvo un ingrediente presencial y una contraparte virtual, que fue incorporada en el archivo de la Bienal, disponible en su página web. Asimismo, fueron lanzadas cuatro convocatorias públicas: "El Arca Digital", para proyectos artísticos virtuales; "Ciudad de Arte", para propuestas de arte urbano; "Red colaborativa y comunidad cultural", para proyectos institucionales; y "Unancha: propuestas para la nueva bandera del Cusco",para el proyecto curatorial de José Luis Morales.

Además de las propuestas y las obras que postularon a convocatorias públicas, se sumaron muchos proyectos invitados del Perú y otros países. La convocatoria "El Arca Digital" tuvo un certamen abierto, en el cual fueron declarados ganadores tres proyectos virtuales: "Boyacá, Bolívar y otros puentes", de Álvaro Herrera (Colombia); "Manco Capac: contramonumento", de Carlos Valdez (Perú); y "Piedra de terribilidad y mentira", de Diego Orihuela (Perú), elegidos por un jurado independiente.

Cinco instituciones compartieron, en el marco de la Bienal, sus actividades: el Jurado Nacional de Elecciones presentó las salas virtuales del Museo Electoral y de la Democracia, con contenidos históricos y artísticos; la Asociación Nacional de Museólogos del Perú (ANAMUP) estrenó en cuatro partes la versión audiovisual de su gran exposición "El Perú re-inventado desde los museos"; el Proyecto Especial Bicentenario compartió los detalles de su experiencia del concurso "Arte al Bicentenario"; los representantes del colectivo "Memoria e Imagen" contaron sobre su larga trayectoria de gestión cultural y curaduría en Arequipa; y la Asociación de Curadores del Perú contribuyó con la serie de charlas "Curaduría y espacios públicos".

Valdría la pena comentar cada uno de los proyectos integrantes de la Bienal, pero el espacio solo permite hacer un breve recuento, que realizo a continuación: los homenajes póstumos a los distinguidos artistas peruanos José Carlos Ramos (a cargo de los curadores Gabriela De Bernardi y Jorge Villacorta) y Juan de la Cruz Machicado (a cargo de Juan Carlos y Omar Machicado); tributo en vida al muy querido y admirado maestro cusqueño Edwin Chávez Farfán; la versión cusqueña del gran proyecto

participativo de fotografía urbana "Inside Out" de JR, realizada por Sonia Cunliffe y Brakkus Carrillo, gestionada por la Alianza Francesa Cusco; tres proyectos de artistas italianos —Tarshito, Alessandro Taiana y Marco Bellotti— invitados por el Centro Culturale Italiano de Cusco; una singular colaboración artística peruano-griega, a cargo de Ángela Delgado y Iannis Pantazidis, dedicada a los bicentenarios de independencia de ambos países, que sucedieron el mismo año; "Waykyu: pueblo originario quichua", una notable serie fotográfica de Peruska Chambi; "Kantu: grabados cerámicos" de la empresa cusqueña Cerámicas Kantu, que a lo largo de años iba plasmando, en la técnica de cerámica, obras de renombrados artistas nacionales; "El arte cusqueño durante el proceso de Independencia y fundación de la República", proyecto curatorial histórico de Juan Gómez Huacso; "Portales dimensionales", de Angie Bonino, quien empleó la tecnología de realidad aumentada; "La memoria vidente", una serie de testimonios de artistas amazónicos, recopilados por Christian Bendayán y Antonio de Loayza; "Hawapi x Ishmael Randall Weeks", con registros del amplio archivo del proyecto Hawapi; "Rostros en busca de nombres", un estudio sobre la fotografía de Juan Manuel Figueroa Aznar, bajo la curaduría de Gustavo Buntinx; el registro audiovisual del ambicioso proyecto sobre la temática de género "Mujeres prohibidas", de Cecilia de Lima; el video sobre *Metales grotescos*, trabajo en proceso del artista chileno Pablo Maire; una visión estereoscópica de Cusco, presentada por dos artistas mujeres (la fotógrafa Adriana Peralta y la dibujante Miki Suzuki), titulada *Dos miradas al Cusco*; una reflexión sobre la problemática de la migración y los lazos umbilicales revividos a distancia por Isabela Basombrío, residente en Irlanda, en el proyecto virtual "Retablo bicentenario"; *Efemérides*, de Steven Fridman, obra de videoarte sobre las fórmulas protocolares del Estado; un video registro del proyecto participativo de la construcción del mapa del país "Perú-21", de Micaela Aljovín; *Un reflejo del cuerpo peruano agonizante*, de la joven artista Adriana Sáenz, una dramática visión del momento actual en nuestra historia; *Siete ensayos de reinterpretación de la realidad peruana*, de César Augusto Ramírez, una ingeniosa traducción gráfica de la famosa obra de Mariátegui; la historia latinoamericana vista a través del prisma de archivos fotográficos en el videoarte Poder, del artista ecuatoriano Diego Paúl Villavicencio; una aguda crítica del caos pandémico-político en el proyecto "Trilogía del bicentenario", de Eme Malagracia; los retratos íntimos y sentidos de Jero González, materializados a través de la fotografía analógica en la serie "Niysiy"; la colección pictórica bipersonal "Imágenes paradigmáticas", de Sherman Meléndez y Daniel Vargas, bajo la curaduría de Mónica Arana y Dusan Fuentes; el experimento visual "Peruanismos et cetera", con una incursión en la polifacética obra de Joaquín Liébana; el impactante videoarte futurista *Caravana espacial andina*, de Alan Poma, en el cual utiliza la tecnología 3D; un peregrinaje existencial plasmado en el video *performance Ayacucho amo*, de Jesús Pedraglio; la muestra virtual "Pintando las danzas del Perú", de Ángel Loaiza, dedicada a las fiestas tradicionales; "Sentimiento andino", de Nancy Adrianzén, singular tributo a la música andina con instrumentos tallados en piedra; y la primera fase de *Huñuy: proyecto para consolidar un país*, un gran mapa cerámico de Roxana Artacho.

En el programa de la Bienal, ocuparon un lugar especial los 11 proyectos de arte urbano, cuyos aportes artísticos se han quedado en los espacios abiertos de Cusco, como las calles y las fachadas de edificios —en la urbanización Progreso, la avenida Velasco Astete, la avenida Ejército, la avenida Fortunato Herrera y la avenida De la Cultura—, realizados en parte en el marco de la convocatoria pública "Ciudad de arte" y en parte como propuestas invitadas. Participaron en ellos artistas cusqueños y visitantes, como Sonia Cunliffe (Lima), Ronal Cruz (Cusco), Fredy Villacorta (Cusco), Martín Schor (Lima), Boris Mercado (Cusco-Lima-Barcelona), Mario Curasi (Cusco), Enrique Cuevas (Cusco), Guido Mamani (Cusco), Diosebrio / Percy Quispe Chauca (Cusco), colectivo "La Hora Tinta" y sus invitados (Cusco-Lima-Trujillo-Iquitos), José Luis Morales Sierra (Cusco), Irene Domínguez (España) y Gustavo Fernández (Cusco).

El grueso del evento se desarrolló en la ciudad de Cusco y en el espacio virtual, no obstante se logró llevar dos de los proyectos —"Inside Out" y "Portales dimensionales"— a los históricos pueblos relacionados con la rebelión de Tupac Amaru: Tinta, Tungasuca y Surimana, gracias al gentil apoyo de la Universidad Nacional Diego Quispe Tito.

Pensando en el variado público al que estaban destinadas las obras de la Bienal, no se olvidó de los niños. Ellos fueron los protagonistas y destinatarios del libro audiovisual *Las historias de Papita*, de Maritza Karadza, y del proyecto participativo "Chaposis huamanguinos: excursión patria", dirigido por Rebeca Dorich, en el cual también participaron Rosalía Tineo y Grazzia Benvenuto.

Cada uno de los proyectos de la Bienal iba acompañado, en calidad de *bonus track*, de un conversatorio virtual vía Zoom, en el que participaban los propios integrantes de la propuesta y sus invitados, ya sean artistas, curadores, gestores, académicos y periodistas. Este complemento permitió lo que rara vez se da de manera pública en los eventos de este tipo: un espacio de libres reflexiones y comentarios sobre las obras, que a menudo revelan sus aspectos invisibles o poco evidentes. Los conversatorios, junto con los demás materiales, están disponibles en línea en la web de la Bienal y en sus redes sociales.

Para un evento independiente que propone llegar a esta escala, siempre ha sido un reto obtener fondos y apoyos para financiar las gestiones. La tarea se veía aún más compleja en la difícil época que nos había tocado. A pesar de los poco alentadores pronósticos, la Bienal obtuvo por

Proyecto mural "Iskay pachak wata" de Ronal Cruz Huillca y Fredy Villacorta Chirinos. Fotografía: Taller de Fotografía Cusco, 2021.

concursos abiertos dos importantes aportes de fondos públicos, uno de ellos en el marco de los Estímulos Económicos para la Cultura, del Ministerio de Cultura del Perú, y el otro en el marco de la competencia "Arte al Bicentenario", del Proyecto Especial Bicentenario. A ellos, se sumó una contribución económica de la organización sin fines de lucro Pachamama Raymi y el apoyo brindado para el proyecto fotográfico "Yuyayninchis", de la Fototeca Andina, de parte de la Cancillería del Perú. Asimismo, se sumaron al esfuerzo varias empresas y organizaciones cusqueñas con espíritu solidario, en especial los hoteles, que ayudaron con el alojamiento de los artistas visitantes.

Independencia: Bienal de Arte de Cusco y su institución organizadora, el Patronato Cultural de Cusco, fueron reconocidos por la Asociación Internacional de Bienales, que publicó los materiales del evento en su portal web; asimismo, recibió el reconocimiento especial por parte de la Asociación de Curadores del Perú en el marco del Premio Llama 2021; y fue promovido y difundido por el Proyecto Especial Bicentenario, cuyo signo distintivo, el sello del Bicentenario, el evento lleva como parte de su imagen gráfica. Además, recibió cobertura en la televisión nacional desde el canal TV Perú, el portal Valicha, el portal y las redes de la Asociación de Curadores del Perú y la revista *Cusco Social*.

Resumiendo este breve recuento, se puede decir que la Bienal ha sido un gran ejemplo de colaboración de varios cientos de personas de distintos países, de diferentes profesiones y especialidades, desde artistas y curadores hasta técnicos y emprendedores. Como resultado y testimonio de este gran esfuerzo, queda el archivo completo de la Bienal Independencia en el portal web, en el que cada uno de los 59 proyectos tiene su página individual, el cual incluye los materiales audiovisuales, registros fílmicos y fotográficos, procesos artísticos, textos curatoriales, conversatorios, entrevistas y el resto de la información relevante. También, se puede encontrar ahí las biografías de todos los artistas y curadores. En ese sentido, el formato virtual, que a raíz de la crisis pandémica se convirtió en un forzado "aterrizaje de emergencia", terminó siendo invalorable en cuanto a la capacidad de almacenar la documentación de la Bienal para la historia y poner todo su despliegue al acceso del público, de manera abierta y totalmente gratuita.

Junto con la página web, los materiales de la Bienal pueden ser encontrados en nuestras redes sociales:

Facebook:
https://www.facebook.com/BienalIndependenciaCusco

Instagram:
https://www.instagram.com/bienalindependencia/

Youtube:
https://www.youtube.com/channel/UCyEZSj0veit6RB7M6U092yg/featured (Patronato Cultural Cusco)

"La gran rebelión", intervención del proyecto Inside Out del artista JR (Francia) en Tinta, Canchis, Cusco, bajo la dirección de Sonia Cunliffe y Brakkus Carrillo. Fotografía: Gustavo Vivanco, 2021.

El escultor Miguel Ángel Cáceres retratado por el lente del fotógrafo Gustavo Vivanco, 2022.

PORTAFOLIO

ENTRE TRONCOS, GUBIAS Y ASERRÍN

ENTREVISTA A MIGUEL ÁNGEL CÁCERES

Pamela C. Zamora Salazar

pamela.celeste.zamora@gmail.com

En esta ocasión, presentamos en la sección Portafolio a Miguel Ángel Cáceres, multifacético artista cusqueño y egresado de nuestra casa de estudios. Miguel Ángel Cáceres Ríos tiene actualmente 36 años, pero ya cuenta con más de 20 años de experiencia como artista. Él nos recibió en su taller del histórico barrio de San Blas. Miguel Ángel proviene de una familia de artesanos. Su padre, tallador con más de 50 años de experiencia, conoció a su madre en esta casa, gracias a su abuelo materno, quien era carpintero de profesión y lo invitó a realizar algunos trabajos con él. Su conexión con el arte y la madera lo llevaba en las venas: creció entre troncos, gubias y aserrín.

¿Cómo empezó tu carrera en el arte?

Yo vengo de una familia de artesanos. Mi papá tiene más de 50 años como tallador y, por la familia de mi mamá, mi abuelo era carpintero. Por el año 2008 o 2009, me inscribí en la Escuela Taller Cusco, ubicada en Santiago, para estudiar restauración. Como yo ya tenía la habilidad adquirida en casa, solo fue como especializarme, al punto de que los profesores me dejaban que me dedicara a tallar. Entonces, concluí y, con esa pequeña experiencia ganada, comencé a trabajar en el Arzobispado por casi 10 años, en actividades nuevas para mí, relacionadas con muebles, restauraciones, entre otras. A veces me solicitaban mesas de altares para los templos de las comunidades, para lo cual tenían una línea muy interesante de arte en madera y restauración.

Cuéntame un poco de tu trabajo aquí en el taller y cómo llegaste a estudiar en la ESABAC

En el taller hago lo que se me ocurre. Me gusta agarrar chatarra y soldar; hacer herramientas; hacer mis gubias. Para mí, esto es como un laboratorio. Yo no me dedico, como muchos artistas, a una sola cosa, sino que en mi trayectoria he realizado muchísimas cosas: desde cositas, hasta cosas grandes, como tallas simples, tallas compuestas, labrados en piedra y esculturas en metal. He tratado de probar todo lo posible y, recién con el tiempo, me di cuenta de que lo que me gusta es crear, investigar, hacer cosas y herramientas también. Ahora estoy en ese andar.

Te voy a contar un poco cómo llegué a Bellas Artes. Este púlpito tiene 12 o 13 años y tiene una gran historia. Cuando era más chibolo, mi papá me prestó unas gubias que estaban usadas y chiquititas. Un día las necesitaba y me dijo que se las devuelva. Con el dolor de mi corazón, le devolví sus gubias. Desde allí, empecé a querer hacer mis primeras herramientas. Y así empecé mis primeras gubias de clavos de acero, con esto comencé a tallar este pulpito de San Blas.

Yo soy de San Blas, pero, a pesar de ser de aquí, no puedo entrar al templo con tanta libertad. Entonces, me anoté en el coro para poder estar en contacto directo con el pulpito. Me memorizaba una sola piecita, llegaba a mi casa al toque, lo boceteaba y tallaba. De la misma forma, sacaba otra piecita y empezaba, poquito a poquito. Así, hasta que después ya conseguí una cámara. Me tomó más de 4 años para que tuviera la forma.

En el púlpito, hay una serie de esculturitas y me dije: "Yo no soy escultor. Entonces, ¿qué hago? Caballero, me voy a la Escuela de Bellas Artes a estudiar". Y así empecé. En aquellos años, por un problema con mi pareja, me quedé solo con mi hija, la llevaba al jardín y me iba a mis clases. Tuve profesores como Ronald Mamani, que fue muy humano y le ponía un caballete a mi hija para que pinte. Al final, la incluía en la revisión, le calificaba y volvíamos los dos con nuestras cartulinas. Así estuve todo un año.

Yo había averiguado desde antes que el maestro Gibaja y el profesor Cerrillo tenían una investigación sobre el púlpito. Cuando ya estudiaba en la escuela, vi esa información, vi sus bocetos, sus dibujos y me digo: "Uy, aquí me gané, aquí está todo". Entonces, busqué al maestro Gibaja y le dije que quería hablar con él sobre unos aspectos importantes, porque él dice, por ejemplo, que este púlpito es una sola talla y yo, por la experiencia del tallado, vi que no era así. al igual que en la pintura, donde se tiene una pincelada más suave o más rígida, cuando uno talla sucede lo mismo. El tallado de mi papá y el mío son muy distintos, puesto que son dos manos distintas. Entonces, al estudiar el púlpito de San Blas, con mi papá percibimos que no era una sola talla, no era de una sola persona, sino que era de un taller. Si seguimos esta hipótesis, entonces se rompen muchos mitos. Ya desde la práctica, he querido comprometerme más con ese trabajo, el cual sigue en proceso.

¿De qué se trata el proyecto que estás realizando actualmente y cómo fue que llegaste a ser lutier?

En mi familia, todos son artistas. Mi hermano, por ejemplo, es músico y toca el contrabajo. Hace un tiempo le arreglé el puente de su contrabajo, siguiendo

Vista del taller del escultor Miguel Ángel Cáceres en el barrio tradicional de San Blas. Fotografía: Gustavo Vivanco, 2022.

lo que él me decía. Bueno, yo igual tenía alguna idea. Aunque no sabía lo que era lutería, ya había hecho otra línea de instrumentos. Practiqué capoeira más de 20 años y allí yo mismo hacía mis instrumentos, como el birimbao, los atalaques o los panderos. Como tenía mi taller, y los instrumentos eran caros y había que importarlos, yo los hacía. Ahí conocí un poco más de música y de afinación. Entonces, bueno, otro amigo se enteró de lo que hice con el contrabajo de mi hermano y me llamó para un proyecto de lutería. Así empecé a hacer instrumentos, sin mucho conocimiento, pero con la habilidad motriz bien trabajada, digamos. Me capacité también con maestros peruanos y del exterior, de modo que pude perfeccionar la técnica. Es muy distinto en una escuela, cuando tienes que aprender las técnicas básicas, que cuando ya tienes la experiencia y tienes que afinar cositas. Así me quedé en "Sinfonía por el Perú", donde ya cumplí 10 años.

Actualmente, mi actividad principal es ser instructor de un taller de lutería para jóvenes entre 16 y 23 años, en Andahuaylillas. Mi experiencia con la madera ha hecho que yo no produzca un violín como cualquier lutier, sino violines con ciertos aspectos estéticos, cositas, esculturitas. Eso lo enriquece más, porque Andahuaylillas es una zona rica en patrimonio cultural, en el barroco, sobre todo. Esto permite que los chicos en el proyecto vean y se motiven. Por ejemplo, tengo chicos que están estudiando música, y otros tres que ya están perfilándose para estudiar en Bellas Artes. Entonces, eso dice mucho de la forma sobre cómo ellos están aceptando ese conocimiento que yo les estoy impartiendo.

Ahora bien, cuéntame un poco más sobre tu experiencia como docente

La verdad es que este proyecto me consume mucho tiempo y a veces digo: "Ya no quiero, es mucho tiempo". Pero me gusta enseñar, especialmente cuando estoy ahí con los chicos, porque conversamos. Les hablo de todo lo que sé y compartir muchas cosas. Hablarles desde la practica constante y compartir, lo cual me genera muchísima satisfacción. Ahora pienso que me gustaría estudiar tantas cosas. Por ejemplo, me gustaría aprender mecatrónica o ingeniería mecánica y esas cosas. Incluso, es tan fuerte ese interés que a veces dejo de hacer mis obras por hacer maquinas o experimentos. De este modo, a veces quiero estudiar arquitectura o quiero estudiar otra cosa. Ahora, estoy explorando el dibujo digital y así. Siento que, mientras se me permita, voy a hacer todo lo que pueda.

Por ejemplo, respecto al hecho de enseñar, en el campo de la lutería no se trata de que puedas arreglar un violín tres veces al mes, sino máximo será una vez al año. Entonces, pensando en eso, lo que yo les aconsejo a mis chicos es: "Haz tu violín, pero que el violín se vea bonito, porque ese violín le puede gustar a alguien que no necesariamente es músico, pero lo va a comprar".

¿Qué es lo que permite que un egresado pueda vivir con tranquilidad siendo artista?

La verdad es que la vida, poco a poco, me fue dando muchas oportunidades y me sigue dando tantas que hasta asusta, porque sientes que todo te está yendo tan "a pedir de boca" que algo malo tiene que pasar para contrarrestar esa tranquilidad. Pero hasta ahora estoy super tranquilo y contento, pues en el campo del arte me estoy desenvolviendo super bien. Al final, vivo agradecido por todo lo que me da la vida y de poder compartir toda mi formación, porque esta experiencia de taller constante que tengo ya cumple más de 20 años. Yo no sé qué se siente ir a pedir trabajo, porque el trabajo siempre me llega. Me dicen: "Oye, hay un trabajito, ¿puedes hacerlo?". Y siempre digo: "Ya". Hasta que en un punto empecé a rechazar trabajos porque el tiempo no me daba, pese a que yo soy de las personas que me gusta hacerlo todo. Muchas personas me dicen: "Tienes que hacer negocio, por qué no trabajas con personal". Pero no lo hago, porque pienso que eso ya te condicionas a realizar un trabajo en serie. Siempre, en algún momento, llega alguien que le gusta mi trabajo y se lo lleva. Tal vez haber vivido en la pobreza me ha dado eso de no tener la preocupación de vender. Mi necesidad ha hecho que yo no necesariamente compre, sino que haga mis herramientas, por ejemplo.

Me preguntan: "entonces, como artista, ¿qué haces?". Por un lado, el comercio; por el otro, lo que queremos. Al final yo digo: "Ya, haz lo que te venga en gana y vive tu vida, hazlo porque es tu momento". Si al final quieres hoy día dedicarte a hacer el mantenimiento de tu máquina, hazlo; si hoy día quieres dormir todo el día, duerme; si hoy quieres trabajar hasta las 4 de la mañana, trabaja; porque al final, por lo que haces, poco a poco van llegando también los reconocimientos, no es un tema para preocuparse. Siempre hablo de eso con mis amigos y les digo: "Haz tus cosas. Al final, siempre a algún loco le va a gustar. No te cohíbas en mostrar tu trabajo, haz lo que te venga en gana y vive feliz".

¿Qué recomendarías a los alumnos que recién van a egresar respecto a cómo insertarse en el mercado del arte?

La mayoría de mis compañeros no tienen taller, por lo que han adecuado sus espacios y eso los limita. Sin embargo, también tendría que haber un empuje de la escuela a comprometerlos con el arte, como lo que está haciendo la Dirección de Proyección Social con las ferias: eso es pensar en los chicos. Hasta hace unos años, esas cosas más de vivencia no había. ¿Cuándo te empieza a gustar el arte? cuando empiezas a vender tus cosas y se te valora. No sirve que te digan: "Ay, que bonito tu trabajo", sino que te valoren, como cuándo te dicen: "Cuánto te cuesta tu trabajo", "Ya, 100 soles", "Te lo compro" o "Te doy 150". Eso es la motivación del mercado. También es una oportunidad que el mundo esté globalizado ahora. Por ejemplo, yo he mandado chambas a México, también a Canadá. Cuesta, es complicado, pero existe la forma. Mientras se pueda, hay que buscar las opciones y punto.

Al inicio, yo no te puedo decir que mi motivación era ser el mejor o algo así. Creo que solo la perseverancia es lo que ha continuado. En mi adolescencia, mi motivación era, por ejemplo, la capoeira. Venían las chicas, me veían y me esforzaba para que digan "¡Wow!". Hasta que después ya te das cuenta de que eres tú, simplemente eres tú el que se motiva y todo lo que a ti te parece que está bien, está bien. Por ejemplo, yo me he encaprichado en comprar esta máquina que no va acorde a mi trabajo, porque es para metal, para hacer mis herramientas. Pero todos se han ido en mi contra, por ejemplo, me decían: "Para qué te vas a comprar esa máquina, por qué no inviertes en otra cosa". Pero yo quiero, me pone contento, me gusta y trato de esforzarme lo máximo por conseguir lo que yo quiero. Aun sabiendo que, hoy por hoy, a veces el mercado no es para los que hacen, sino para los que venden o para el que revende. Incluso así, me gusta esa constancia de satisfacer esas curiosidades que tengo. Se me prende una cosa y digo: "Me gustaría hacer esto" y lo hago.

Así vivo: constantemente pegado al arte. Nunca he salido del arte. Mi idea es que cuando te gusta una cosa, te encaprichas más y más, y te involucras más, más y más. Todo el tiempo estás en constante aprendizaje y nunca dejas de aprender, nunca. No hay cuándo termine.

San Blas púlpito
Tallado en madera
0.80cm x 0.35cm x 0.35cm
2008

Walta
Talla en madera
1.00m x 0.50cm x 0.50cm
2018

Waltado
Talla en madera
1.00m x 0.50cm x 0.50cm
2018

Wayra
Talla en madera
2.40m x 1.20m x 1.20m
2018

Mama Quilla
Talla en madera
1.50m x 1.00m x 0.90cm
2018

Taller del escultor Miguel Ángel Cáceres. San Blas, Cusco. Fotografía: Gustavo Vivanco, 2022.

INVESTIGACIÓN

MÉTODO PARA APRENDER A DIBUJAR

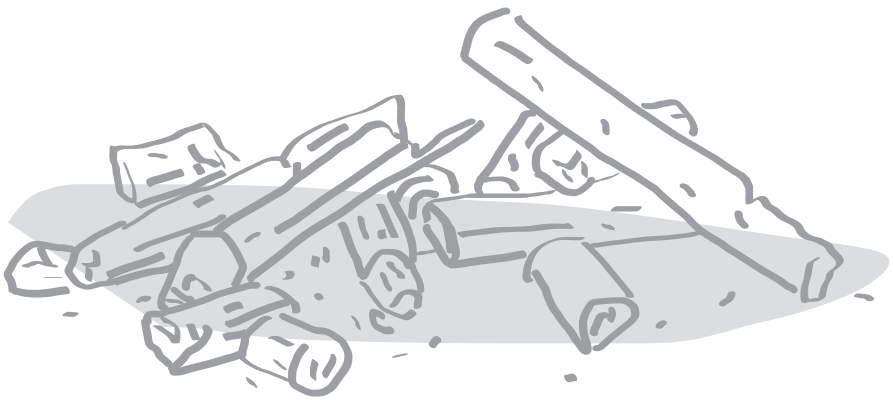
Guido De Los Ríos Figueroa

Escuela Superior Autónoma de Bellas Artes Diego Quispe Tito de Cusco
gdelosrios@undqt.edu.pe

La enseñanza y aprendizaje del dibujo en las escuelas de Bellas Artes refleja una trascendencia infinita, lo cual se establece en algunos textos de arte. Pero ¿realmente los diversos textos enseñan a cómo dibujar? Pienso que no hay mejor evidencia que la propia experiencia y esta es la producción con diversas tendencias o estilos. Cada artista encuentra el soporte, la técnica y los recursos necesarios para conseguir el mejor resultado de su obra artística. En esta oportunidad, deseo compartir mi experiencia: en el mundo de la enseñanza del dibujo, me percaté que había la necesidad de formular una metodología para aprender a dibujar de una forma muy práctica, donde solo se considera tres pasos.

INTRODUCCIÓN

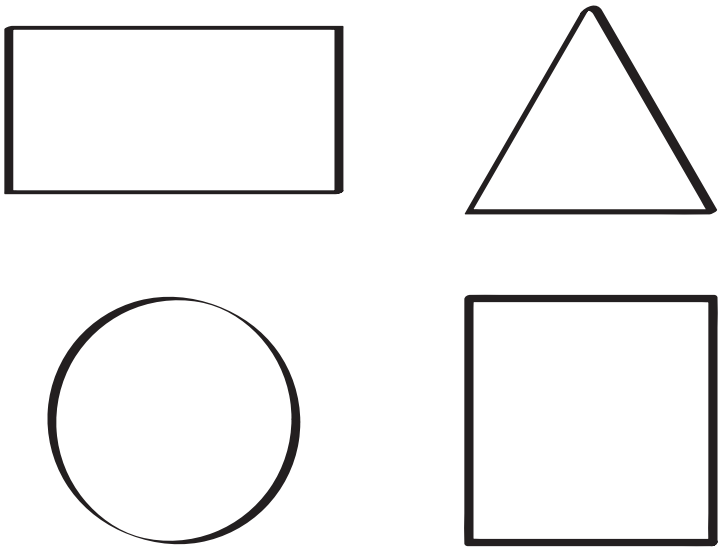
Después de un tiempo inmerso en la enseñanza del dibujo y la pintura, surge la inquietud de plantear una forma práctica para dibujar, debido a que es una necesidad fundamental para los estudiantes de las artes visuales, lo cual al final se convirtió en una metodología para aprender a dibujar. Existen muchos textos y tutoriales en las redes sociales, pero creo que todo se resume en tan solamente tres pasos, a lo que llamo el método O y C, que significa "observa y compara". Asimismo, es preciso indicar que antes de aprender a dibujar, debes aprender a observar, una manera diferente de educar la mirada.



LOS MÉTODOS DE DIBUJO

En la historia del arte existen muchísimos textos que plantean métodos para el aprendizaje del dibujo de la figura humana, del bodegón, del paisaje, etc.

Siguiendo los aportes de Parramón (1987), para aprender a dibujar la figura humana es necesario primero dibujarla de memoria. Muchos nos preguntaremos, pero ¿para qué realizarlo de memoria si puedo hacerlo



viendo al modelo? Él responde que al dibujar de memoria, uno afirma los problemas habidos sobre la anatomía del cuerpo humano. Esto quiere decir que la necesidad ayudará a resolver los conocimientos que faltan por conocer. Asimismo, sugiere reducir la forma humana en su conjunto a algo más concreto: un esquema que consistía representar la figura humana solo con líneas y un círculo para la cabeza, es decir, la figura humana determinada por un muñeco de alambre, lo que nos da a entender que sería la estructura ósea el punto de partida para la ejecución del dibujo del cuerpo humano.

De otra parte, considerando a los métodos actuales para el aprendizaje del dibujo de la figura humana, Vidal (2014) sostiene específicamente la manera de cómo encajar la figura humana de una forma no tradicional, que rompe los esquemas académicos, no considera el canon de las siete cabezas y medio, sino plantea dibujar el modelo desde la percepción. En esta sería muy importante considerar las líneas de encaje, simplificar la figura viéndola como un todo, establecer la línea de apoyo, los ejes morfológicos y líneas de referencias imaginarias para medir. Asimismo, Vidal menciona que es un método no tradicional, lo cual es muy simple para esquematizar. En otras palabras, es un método muy eficaz y flexible que permite educar la mirada del artista.

EL METODO O&C

Para conocer y aplicar el presente método es fundamental tratar los siguientes subtemas.

EDUCAR LA MIRADA

Educar o ejercitar la mirada es lo que se tiene que hacer antes de conocer el presente método de dibujo. Para ello, debes primero aprender a observar.

¿Cómo aprender a observar? Iremos por partes. ¿Recuerdas tu infancia, especialmente cuando estabas en el jardín? De hecho, tu profesora te enseñó las figuras geométricas, ¿verdad?

Sí, las figuras geométricas simples. Sabías que todas las cosas que están en nuestro entorno tienen una relación geométrica, lo que quiere decir que la forma más fácil de entender cualquier objeto es mediante la comparación con una figura geométrica. Ampliaremos esto a través de los siguientes temas:

A. LA OBSERVACIÓN

El proceso de la observación

En muchas ocasiones, nuestro sentido de la vista lo utilizamos de manera inadecuada. Nuestros ojos son los encargados de llevar la información a nuestro cerebro para decodificar y conocer más la realidad de las cosas o nuestro entorno. Sin embargo, déjame decirte que se puede corregir, pues aun siendo adultos, podemos retomar la verdadera acción de observar las cosas. Esto es muy sencillo, y lo entenderás mejor más adelante. Mientras tanto, debemos tener en cuenta que para aprender a dibujar es muy fundamental educar la mirada.

Para Uriarte (2018), la observación "es la capacidad del ser humano de poder distinguir, discriminar y posteriormente evaluar determinada situación mediante la utilización de la vista" (párr. 1).

Por su parte, para Coral (2017) "La observación es un proceso complejo que se aprende" (p, 1). Desde la posición del presente, el autor nos enseña algunos pasos para conocer el proceso de la observación. Primero, se debe identificar lo que se va a observar. Luego, definir los objetivos, es decir, para qué voy a observar. Después, fijar muy bien las características más esenciales de lo que estoy observando. Y finalmente, ser consciente del elemento que se tiene al frente de los ojos. Por ejemplo, si tengo que dibujar la figura humana, ¿qué debo hacer? Primero, antes que nada, responder a las siguientes preguntas: ¿cuál sería la medida aproximada de toda la figura?, ¿cuál será la medida del brazo?, ¿cuál será la forma geométrica con la que podría representar la totalidad de la figura?, etc. De este modo, una persona puede educar la mirada, primero, observando la realidad, es decir, estudiando y conociendo la situación.

Muchas veces, cuando estás dibujando quieres lograr un dibujo a la perfección, que sea idéntico al modelo. Sin embargo, debes saber que no hay dibujo perfecto sino dibujo sincero que nace del sentir del artista, algo auténtico, que es simple-

mente su expresión, sin considerar el estilo o la calidad del dibujo.

B. LA COMPARACIÓN

El proceso de comparación se llega a especificar del siguiente modo: "Cuando se pretende comparar, se identifican primero los elementos comunes o los elementos únicos que puede haber entre las personas, objetos, eventos o situaciones" (Lara 2012, p. 11).

En cuanto al dibujo de la figura humana, lo que se busca comparar son las medidas de cada parte del cuerpo. También podría compararse con las figuras geométricas, según la posición de la figura humana. Este proceso se explica mediante la definición de diferencia y semejanza, cuya práctica de estas dos acciones dará como resultado a la comparación:

a) *Diferencia*: Nos permite especificar, particularizar el objeto observado.

b) *Semejanza*: Nos permite generalizar el objeto a observar.

EL MÉTODO DE DIBUJO O Y C

El presente método simplemente es el resultado de la necesidad de conseguir un dibujo mediante la aplicación de un procedimiento técnico y práctico. Es decir, el procedimiento del dibujo.

En este gráfico (fig. 1) puedes entender y hacer un ensayo del proceso que debes aplicar para conseguir un dibujo terminado, también se puede apreciar el resumen de lo que prácticamente vendría a ser el método O y C (observa y compara).

Después de haber ejercitado, y a la vez educado la mirada, la observación será un hábito que, de hoy en adelante, deberás practicar siempre. Cuando estés dibujando, la observación es permanente de principio a fin. El sistema visual nos permite conocer con mucho detalle, si así lo deseas, lo que se pretende representar. De este modo, la comparación estará presente siempre para comprobar las proporciones de un objeto en relación a otros elementos o, a lo mejor, para comprender las medidas de las partes del objeto, así como sus colores en función a las luces y sombras. Asimismo, es importante reflexionar antes de cada proceso con algunas preguntas como: ¿qué soporte y técnica debo aplicar?, ¿está bien el planteamiento compositivo de mi dibujo?, ¿cuál es la dirección de la luz en mi dibujo? Respondiendo a estas preguntas, podremos analizar nuestra obra y así continuar con mayor certeza.

Significa planificarse bien antes de empezar a dibujar, de modo que se pueda evitar cualquier imprevisto durante el proceso del dibujo. Pero, ¿cuáles podrían ser las técnicas y soportes que se pueden aplicar?

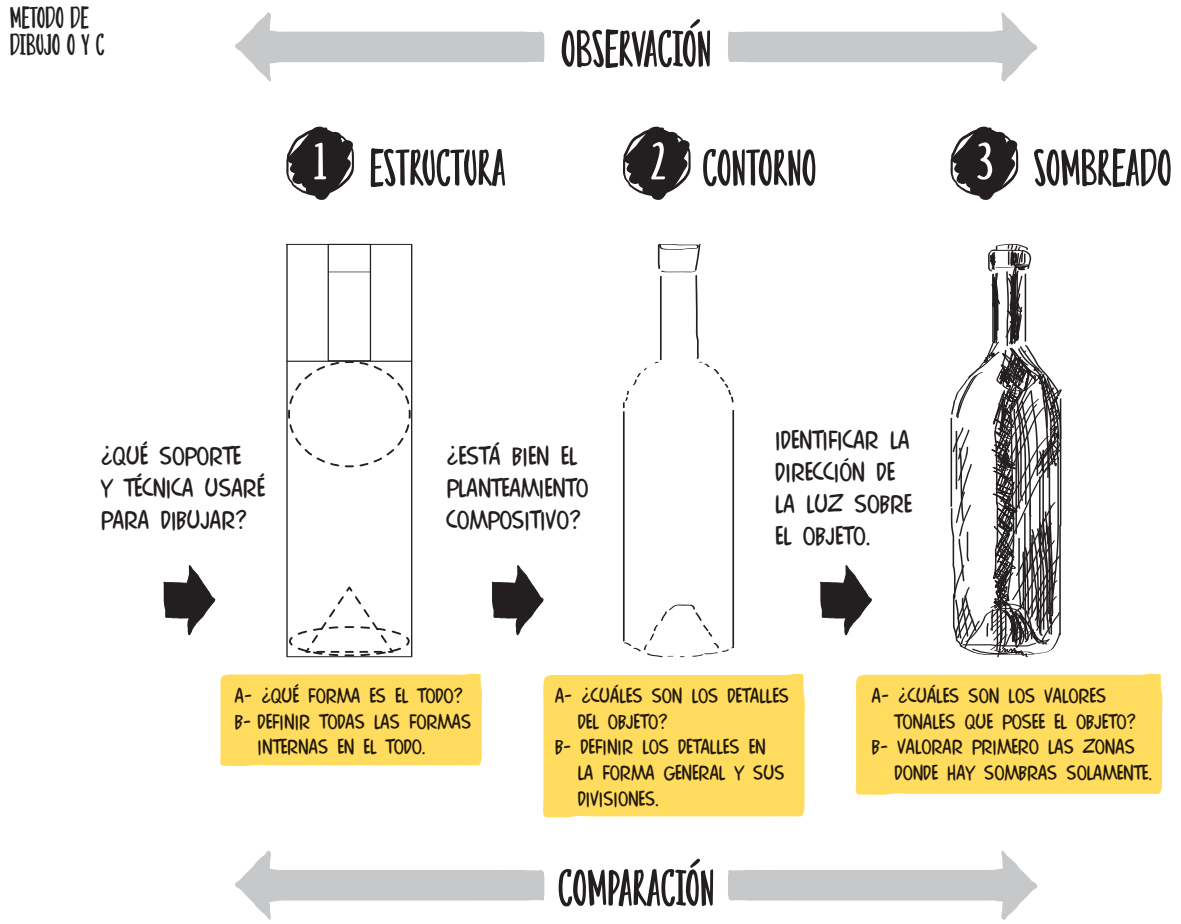


Figura 1

PRIMER PASO

El presente método está dividido en tres simples pasos. El primero es la estructura. ¿ Por qué considero la estructura como primer paso? Porque para construir algo necesitas una base o su estructura para después concretar el dibujo. Recuerdas cuando eras niño o niña y aprendiste a ver las figuras geométricas simples. A lo mejor, a esa enseñanza faltó relacionar a aquellas con las cosas de tu entorno: todas estas están encerradas dentro de formas geométricas. Generalmente, el cuadrado y el rectangulo son los que más se usa para representar algo.

Si ya tienes el soporte y la técnica para dibujar. Entonces, el primer paso consiste en observar y encerrar dentro de una forma geométrica el objeto que quieres dibujar. Hay que tener siempre en cuenta que la presión del lápiz en esta etapa debe ser suave. Después de graficar una forma geométrica, ahora debes hallar más formas dentro de la forma general. Al final, tu dibujo resulta geométrico, ¿verdad?

En esta etapa debes comprobar las medidas que poseen las partes del objeto, como también si posee un buen equilibrio y, en general, que la composición esté bien planteada. A mayor cantidad de formas en el objeto, mayor facilidad de dibujar los detalles en general.

Cuando realices la forma geométrica general del objeto, es preciso comprobar las medidas que poseen. Para ello, elige una unidad de medida para el lado más corto del objeto y con ella hallar la medida exacta que posee el otro lado. Podemos acercarnos a las medidas exactas del objeto comparando unas con otras.

SEGUNDO PASO

En esta etapa del método de dibujo O y C, vamos a tratar sobre el contorno, aunque también le podemos denominar los detalles del objeto. Una vez definido el dibujo de una manera geométrica, ahora debes concentrarte solamente en los detalles de cada parte del objeto que estás dibujando. De todas maneras, la pregunta de reflexión sobre el paso anterior es preciso hacerla siempre antes de continuar: ¿está bien el planteamiento compositivo de mi dibujo? Luego de este análisis, tenlo por seguro que ya no utilizarás el borrador, a lo mejor sea solamente para liberar algunos brillos de luz. Será muy útil corregir cualquier error en esta etapa, puesto que solamente son simples líneas con una presión suave, lo que permitirá borrar fácil. Finalmente, con un lápiz bien afilado, puedes definir cada uno de los detalles en función a la forma, líneas curvas, luces, sombras, algunas manchas, etc. Al realizar este paso, la estructura se irá desapareciendo poco a poco y el dibujo quedará listo para proceder al siguiente y último paso del dibujo.

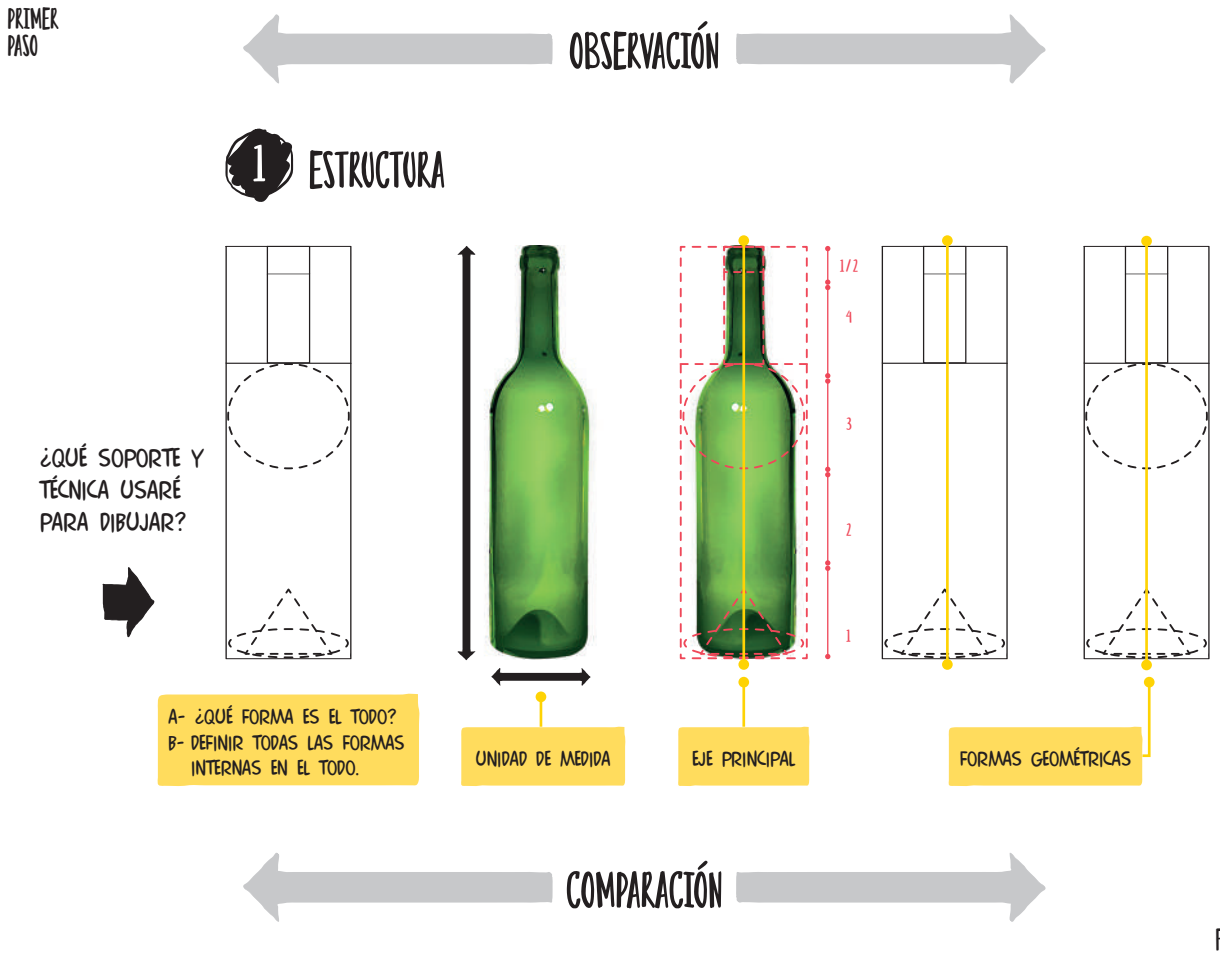


Figura 2

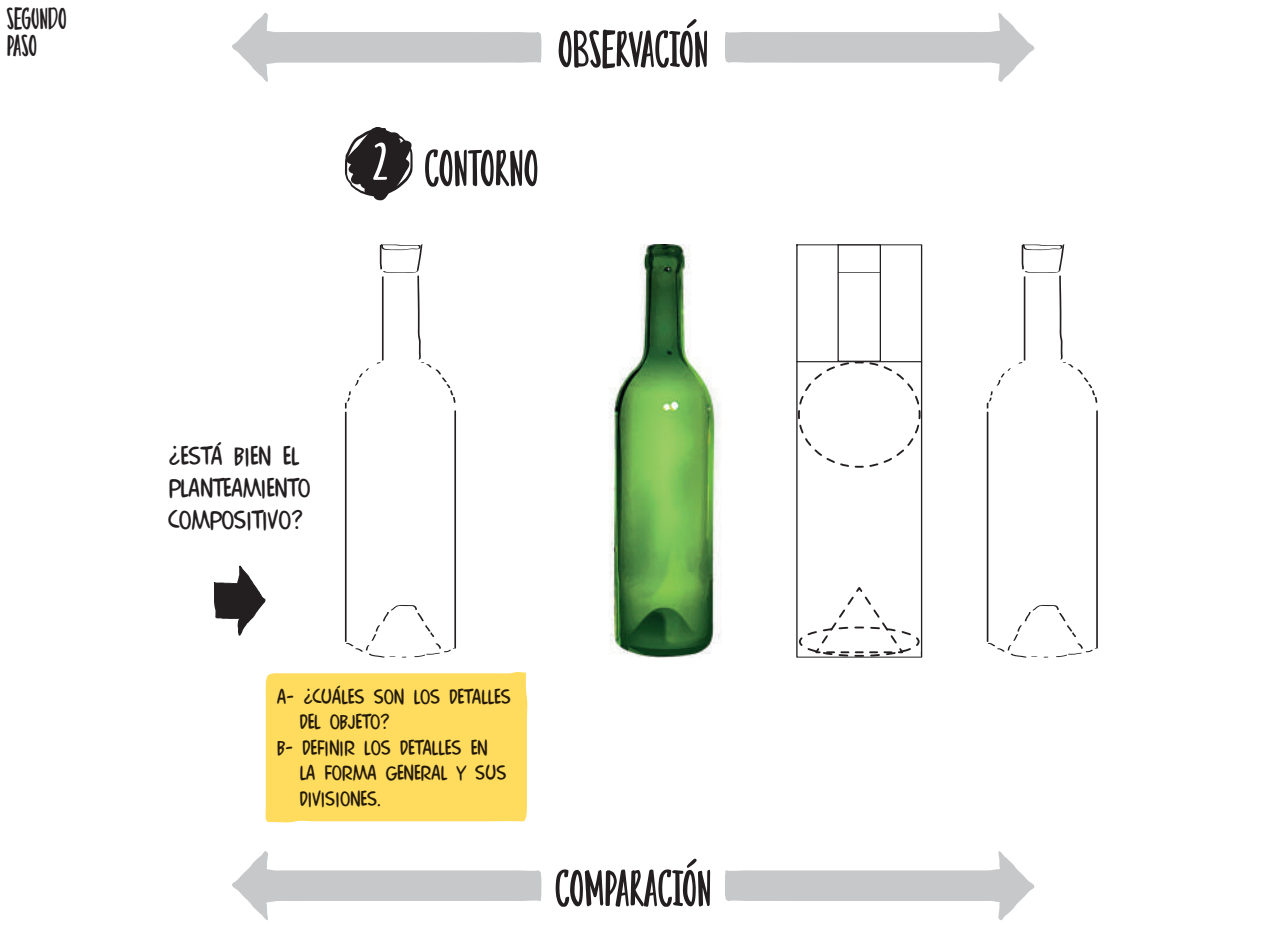


FIGURA 3

Si tu dibujo es un bodegón, es preciso detallar uno por uno sus elementos. Si tu dibujo es un paisaje, será importante definir de preferencia los detalles del primer plano o aquello que consideras el punto focal de tu obra. Así, los segundos planos, al no detallarlo, se verán casi difusos y con tendencia a mostrar profundidad.

Con el tema de retrato y la figura humana, el tratamiento de los detalles es muy importante. Especialmente, si eres principiante en la ejecución del dibujo de este género, es muy esencial el estudio de las facciones de la figura humana para una formación profesional, mucho más exigente, incluso, que los demás temas a estudiar. Sin embargo, también dependerá de uno mismo y de la inclinación al estilo con cual representas la figura humana. Para recalcar que, estando en un proceso de formación académico, es importante y fundamental el estudio correcto de métodos de dibujo.

Recuerda que todo esto será posible si educamos la mirada: la observación garantiza el aprendizaje del dibujo.

TERCER PASO

En esta parte, notarás que casi todo se encuentra planteado, por lo que solamente será preciso conocer y dominar la degradación tonal. Mediante la observación, debes identificar, en primer lugar, la dirección de la luz sobre el objeto o modelo a dibujar. Los contrastes dependerán de la intensidad de iluminación que recibe el modelo. El sombreado también es conocido como valoración tonal, es decir, otorgar sombras sobre las zonas que carecen de luz. Se dice que la sombra es la ausencia de la luz, por lo tanto, es lo que debes valorar.

Asimismo, en este proceso es importante tener muy claro el tipo de tramado que se desea utilizar. Con la mancha, también se puede conseguir valorar un dibujo: los grandes y muy reconocidos maestros lo han aplicado.

CONCLUSIONES

Aplicando el método de dibujo O y C (observa y compara), todo aprendiz del dibujo resuelve, de mejor manera, un dibujo terminado, basándose en los 3 simples pasos que plantea el siguiente método de dibujo, el cual es útil para la enseñanza del dibujo en todos sus niveles.

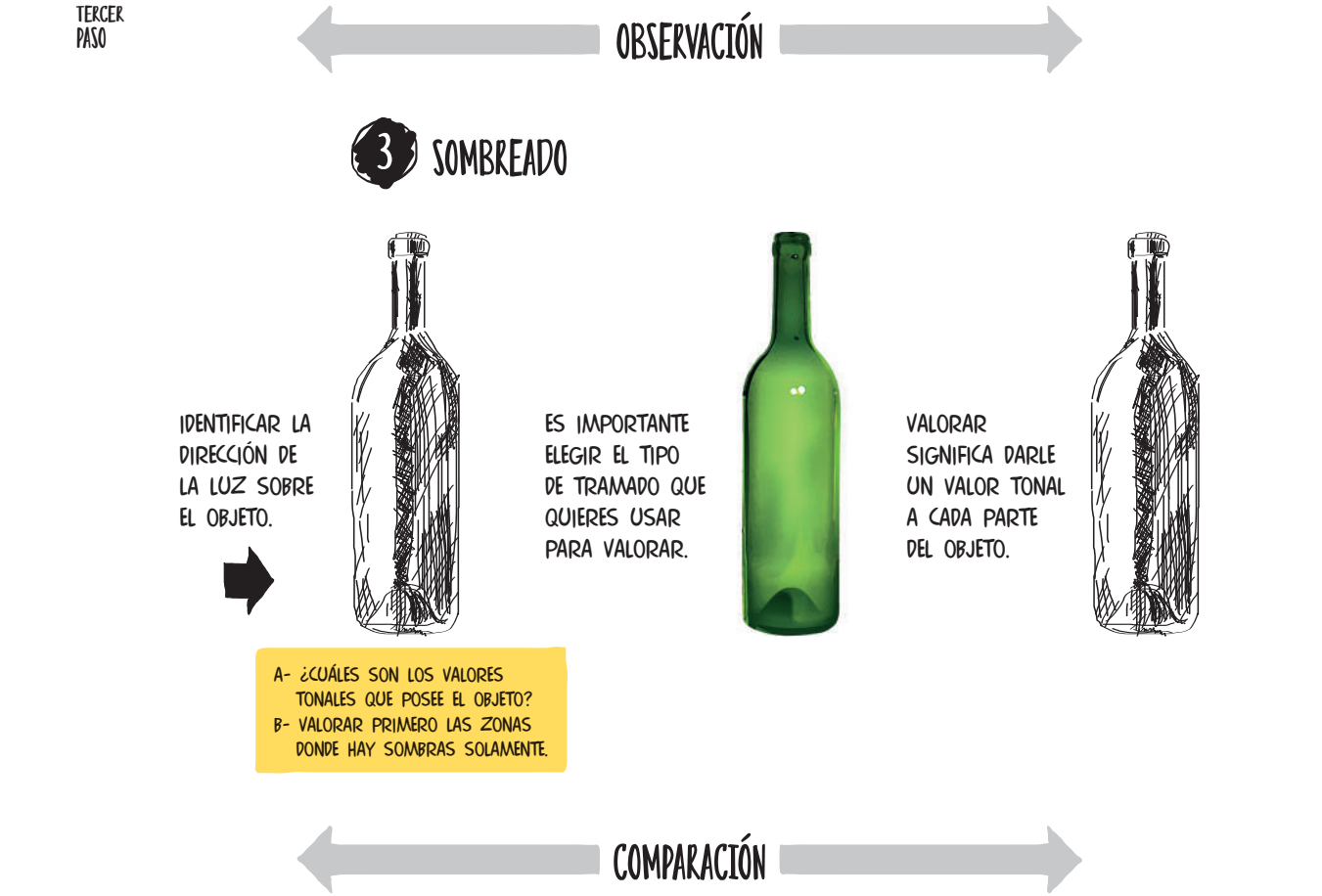


FIGURA 4

Bibliografía

Alvites H., Edwing (2010). "La didáctica artística del docente y los contenidos de las artes visuales en el logro de las capacidades de los alumnos del Liceo Naval Teniente Clavero Ventanilla Callao". Consultado el 15/03/2018 y disponible en: http://eah2012.blogspot.com/2015/01/tesis-de-didactica-del-arte-universidad.html

Cruz C., Pablo A. (2012). "El Dibujo, Proceso creativo y resultado en la obra artística contemporánea". Consultado el 04/04/2018 y disponible en: http://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/bitstream/handle/20.500.12404/4533/CRUZ_GASTELUMENDI_PABLO_DIBUJO.pdf

Hamm, Jack (1989). "Drawing the head and figure"; traducido por Leonor Tejada 7ma. Edición; Editorial Azteca, S.A. México.

Ostos S., Carlos (2006). "La magia de dibujar figura humana". 1ra. Edición; Colin y Asociados S.A. México.

Parramón, José M. (1987). "Cómo dibujar la figura humana". decimoséptima edición; Parramón ediciones S.A. Barcelona, España.

Loomis, Andrew (2005). "Dibujo de figura en todo su valor". Editorial: Continen 1. Buenos Aires, Argentina.

Loomis, Andrew (1993). "Dibujo tridimensional". Edición revisada: Dibujo de éxito. Editorial Lancelot. Buenos Aires, Argentina.

Loomis, Andrew (1989). "El dibujo de figura en todo su valor", sexta edición versión castellana de Abel Campos y José María Fernández. Buenos Aires, Argentina.

Margaret M., Hugh F. (1996), "Sensación y Percepción". tercera edición. Prentice Hall Hispanoamericana, S.A. México.

Parramón (2002). "Todo sobre la anatomía artística". primera edición. Parramón Ediciones, S.A. Barcelona España.

Perard, Victor (1931). "Anatomy and Drawing". Segunda edición. Victor Perard Editorial, New York, EE.UU.

Uriarte, Julia M. (2018). "Observación": Caracteristicas.co. Última edición: 14 de septiembre de 2018. Consultado el 10//06/2019 y disponible: https://www. caracteristicas.co/observación/

JOSÉ SABOGAL
LIBRO DE SANTIAGO SALAZAR

MARIO CURASI RODRÍGUEZ

Universidad Nacional Diego Quispe Tito
mcurasi@undqt.edu.pe

El investigador Santiago Salazar Mena recientemente publicó el libro "José Sabogal, el entorno americano", que versa sobre la obra del pintor cajabambino, quien fuera el máximo exponente del indigenismo en el Perú. Son un poco más de 500 páginas que documentan la vida y obra de tal insigne artista. Reproducimos aquí las palabras que diera el artista Mario Curasi, vicepresidente de Investigación de la UNDQT, en la presentación del mencionado libro en la Sala Nacional de Cultura "Mariano Fuentes Lira" de la Universidad Nacional Diego Quispe Tito.

SABOGAL Y SU EXPERIENCIA EUROPEA

Tratar de entender a este singular representante de la pintura peruana es introducirnos al interior de sus motivaciones. En ese sentido, considero importante su experiencia en el viejo continente como parte de su aprendizaje y luego su productiva catarsis, motivado probablemente por sus visitas a personajes, monumentos, templos y museos. Como afirma Natalia Lizama, durante sus viajes "por Italia, España, el sur de Francia y norte de África" aprendió "las diferentes técnicas en la Escuela Libre de Desnudo". Luego de vivir dos años en Europa, "regresó a Latinoamérica y se instaló en Argentina".[1] Para los que han tenido esa experiencia, propiamente debió haber sido todo un conflicto estético y existencial, por lo que el hecho de ver el despliegue del arte occidental probablemente debió provocar sentimientos encontrados. Hasta esos momentos, los mayores referentes del arte peruano replicaban prácticas y temas similares de connotación europea. Sospecho que esta circunstancia trastocará su concepción del arte por completo, aproximándose a la obra contemporánea de artistas posimpresionistas, como Paul Gauguin, Zuloaga, entre otros.

"Sin embargo, son los seis meses que pasa en Cusco a la edad de 30 años que consolidan su carrera en Perú y lo encumbran, posicionándolo como una de las figuras más importantes del siglo XX".[2] En ese sentido, Cusco le proporciona temas, texturas, colores y sensaciones que marcan completamente el espíritu de Sabogal encontrando aquí la génesis de su posterior obra

UN REGISTRO FOTOGRÁFICO DE LA OBRA DE SABOGAL EN CUSCO

Mediante comunicación con el autor de esta publicación, me informó de la existencia de un mural de Sabogal, en lo que hoy denominamos el valle Sur —específicamente en la localidad de Lucre, ubicada "a 29 kilómetros de la ciudad de Cusco"[3]—,

---

* Collage Digital: Hans Prada. 2022.

1. Lizama, N. "José Sabogal: el primer pincel de los Andes". Recuperado de https://elcomercio.pe/luces/arte/luces-arte-bicentenario-peru-jose-sabogal-el-primer-pincel-de-los-andes-nczg-noticia/
2. Ídem

que se encontraba en la hacienda La Perla. Arribamos en busca de la posibilidad de existencia de dicha obra, llegando al sector llamado Yanamanchi, por donde se encuentra la remozada y gran fábrica de tejidos Lucre, muy famosa a principios del siglo XX, que mantiene su arquitectura silenciosa ahora. Preguntando nos dirigen hacia el extremo izquierdo del camino, por donde se evidencia un crecimiento poblacional desordenado. Nadie quiere dar información cuando se les pregunta por la hacienda La perla. Algunos nos dicen que ese lugar pertenece a los comuneros y a la comunidad, y que para ir al lugar debemos tener el permiso del presidente de aquella, mientras que otros nos insisten en responder que no hay ninguna hacienda. Cuando llegamos al lugar, vemos una gran puerta de metal con candados, lo cual hizo que desistiéramos en nuestra búsqueda. Ya había transcurrido buen tiempo, cuando un joven agricultor, a quien le habíamos comentado que era importante fotografiar dicha pintura para una importante publicación y que el artista era muy famoso, nos dio la pista de cómo entrar al lugar sin permiso: por uno de sus extremos, había una especie de canchita de futbol, por donde se escondía una preciosa portada rodeada de aromáticas rosas color crema; subiendo sus escaleras, se mostraba un gran patio y al frente, la casona exhibía un gran zaguán, donde se observaban tres murales. Uno definitivamente diferente por el colorido y el tema. "Ese es el mural por el cual vinimos", nos dijimos. Llamamos insistentemente para pedir permiso al cuidante. El lugar era habitado y de encanto. Todavía se puede sentir el aire a hacienda y hacendados. De pronto, sale corriendo en el espacio un niño a quien preguntamos por los responsables. Luego, viene a nuestro encuentro una joven mujer andina distraída a quien convencemos de la importancia de tomar fotos a ese mural y de nuestra imposibilidad de volver. Entonces, utilizando artimañas y una que otra banca, realizamos tomas fotográficas que al final serán nuestro aporte a esta publicación. La satisfacción de reconocer una obra de las etapas iniciales de Sabogal tenía como tema una escena de un patio cusqueño con una pileta al medio, donde se presencia personas asomándose a su encuentro; al fondo, se encuentra un arco de entrada y rodeados de una arquitectura de principios de siglo en colores cálidos, contrastados con un cielo azul de textura craquelada en buen estado; en la parte inferior izquierda, la firma del autor. Fue una experiencia inolvidable. Nos preguntamos sobre la posibilidad de rescatarlo. Seguramente, como muchas haciendas del Cusco esta también se perderá, puesto que reconocíamos que vimos que muchas así desaparecieron, debido a la desidia de la gente y sus autoridades, quienes no superan los tiempos donde el hacendado y/o propietario eran amos y todopoderosos, en estos lugares que muestran en lo que queda aún de riqueza y opulencia. Probablemente, la reivindicación de tierra, efectuada por Velasco, desde el Gobierno Revolucionario de las Fuerzas

Santiago Salazar Mena en la presentación de su libro *José Sabogal* en la Sala Nacional de Cultura Mariano Fuentes Lira de la UNDQT. Fotografía: Gustavo Vivanco. Cusco, 2022.

2 Turismo peruano. "Pueblo de Lucre". Recuperado de https://www.turismoperuano.com/pueblo-de-lucre-cusco

José Sabogal. ***Varayoc de Chinchero***, 1925. Óleo sobre tela, 169 cm. x 109 cm.
Pinacoteca Municipal Ignacio Merino. Municipalidad Metropolitana de Lima.

Armadas, todavía es un fenómeno social existente en la memoria de la gente. Al salir de la hacienda, uno percibe tiempos pasados de gloria y opulencia, e imagina lugares majestuosos al entender ese pequeño pueblo ahora y su gran importancia en el pasado.

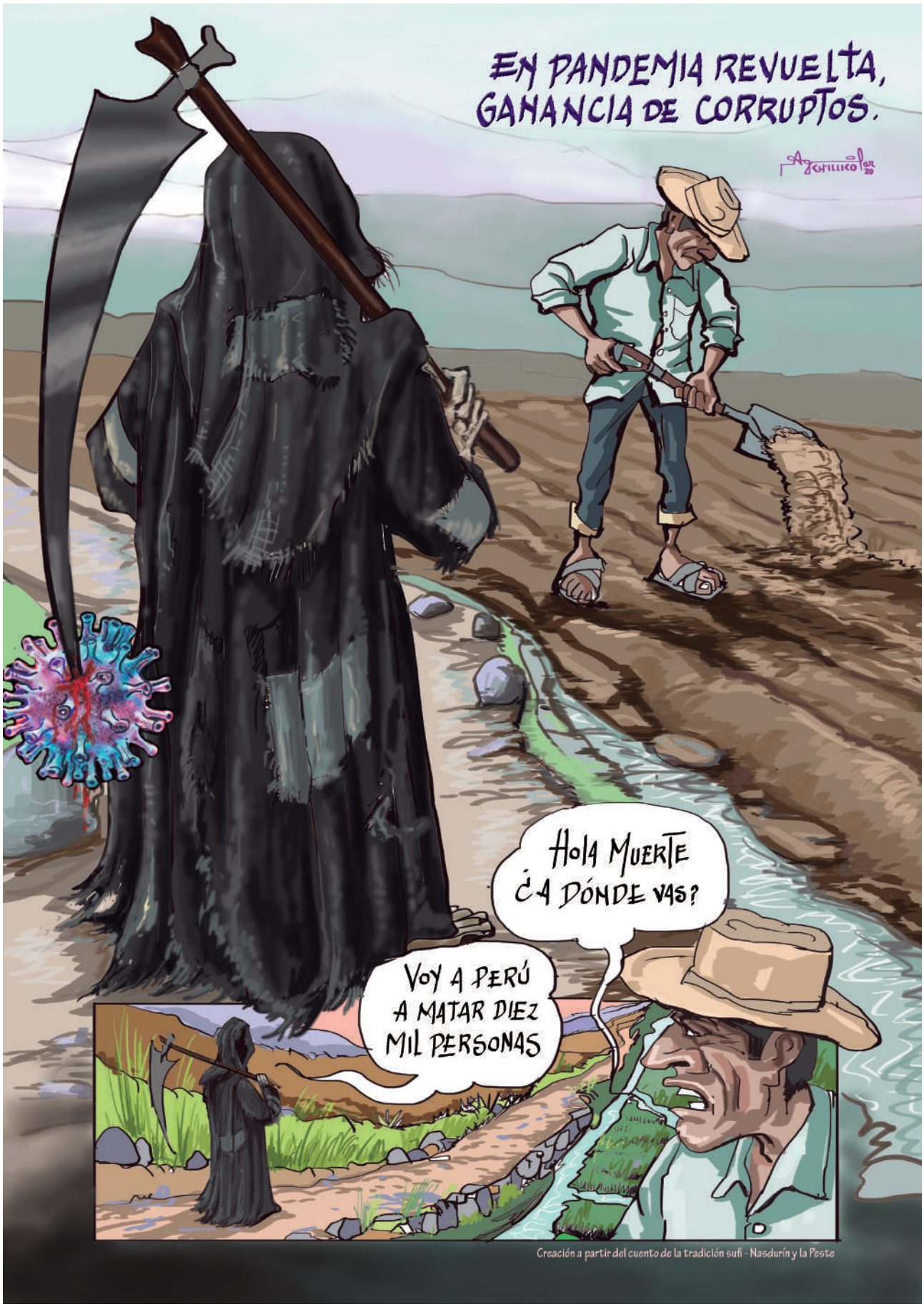
SOBRE SANTIAGO SALAZAR MENA

En los años ochenta, tiempos de violencia, de la muerte de paradigmas políticos en el mundo, Bellas Artes del Cusco resultaba como caja de resonancia de un momento social, arraigado a un discurso romántico en relación al papel del arte y su aporte a la transformación social. En ese sentido, era interesante observar que algunos compañeros habían llegado de tierras lejanas motivados por nuestra ciudad y su energía. Ellos, asiduos, revisaban emotivos toda la biblioteca de la Escuela Superior Autónoma de Bellas Artes del Cusco, donde un responsable no tan comprometido con su tarea permitía tener acceso a toda la información. Allí, compartimos innumerables debates apasionados basados en la buena bibliografía, conjuntamente con los libros de Mariano Fuentes Lira, firmados como de su propiedad. Entre aquellos, se encontraban el trujillano Jorge Chirinos, el puneño Napoleón Rojas Veramendi, el chimbotano Santiago Salazar Mena y mi persona, como anfitrión. Era curioso, pero muchos paisanos que allí estudiaban no se les acercaban, posiblemente por sus tonadillas cantadas que los delataban como forasteros. Fue mucho tiempo el que compartimos soñando con ser artistas e incluso participando de conversatorios y exposiciones en diferentes espacios, como la sala Mariano Fuentes Lira —nombre de nuestro emblemático director—, la Alianza Francesa, la Galería Justo Béjar Navarro —que se encontraba en la calle Garcilaso, actual oficina del boleto turístico para Machu Picchu—, el Ministerio de Cultura de Cusco —que es ahora la Casa de la Cultura de la Municipalidad del Cusco—, entre otras. En este último lugar, nos despedimos después de una inauguración que él había organizado, augurando encuentros futuros. Se han sucedido muchísimos años y no solo hemos compartido amistad, sino cultivado el arte por medio de intercambios constantes, en Trujillo, Lima, Arequipa, Tacna y Cusco, compartiendo y entrelazando actividades, exposiciones, artistas, promotores y gestores de arte y cultura. Ahora, recibimos con satisfacción a Santiago Salazar Mena, un hermano del arte. Él ha sido consecuente con su trabajo, principios y sueños, los cuales se han traducido en proyectos editoriales valiosos y en una labor por la exploración, indagación e investigación en las artes. Ya son varios los proyectos que ha realizado y cada uno más ambicioso que el otro. En ese sentido, nos presenta hoy, en esta estupenda publicación, la vida y obra de José Sabogal, el pintor por excelencia peruano, el hombre que reinterpretó su obra a partir de centrar su mirada en los Andes, su gente y su cultura, con tal acierto de que es el referente de todo un espíritu de peruanidad, como es el indigenismo. En esta obra, que es colosal, se encuentra reunida buena parte de la producción del artista, con la apropiada información que constituye en un legado no solo para Cajabamba, sino para el Perú.

De izquierda a derecha: Víctor Zúñiga, Yohn Lasteros, Santiago Salazar, Mario Curasi, José Luis Fernández y Adolfo Sardón luego de la presentación del libro *José Sabogal*. Sala Nacional de Cultura Mariano Fuentes Lira de la UNDQT. Fotografía: Gustavo Vivanco. Cusco, 2022.

CÉSAR AGUILAR PEÑA

Escuela Superior Autónoma de Bellas Artes Diego Quispe Tito • *ceaguilar@undqt.edu.pe*



ESTE MALDITO VIRUS YA SE LLEVÓ A CIEN MIL PERSONAS, NOS DEJA CON MUCHO DOLOR
DESPUÉS DE UN TIEMPO LA MUERTE REGRESABA
¡ME MENTISTE, DIJISTE QUE MATARÍAS A DIEZ MIL PERSONAS Y MATASTE A CIEN MIL!
ES QUE ME SOBORNARON, LA INDUSTRIA FARMACEUTICA, LAS LICITACIONES DEL GOBIERNO, LOS DUEÑOS DE FUNERARIAS... TE SOY SINCERA, PORQUE MI CONCIENCIA ME MATA.

BIOGRAFÍAS

MARIBEL ACOSTA DAMAS
maribelaperiodista@gmail.com

Doctora en Comunicación Social, maestra en Ciencias de la Información y Bibliotecología, licenciada en Periodismo, especialista en Comunicación audiovisual y archivística-arte-comunicación. Realizadora audiovisual y colaboradora de multimedios periodísticos de Cuba y otros países. Ha realizado estancias académicas e investigativas en Ecuador, España y París. Es profesora e investigadora de la Facultad de Comunicación de la Universidad de La Habana. Presidenta de la Cátedra de periodismo cinematográfico Santiago Álvarez. Colaboró en la investigación de la obra *La encrucijada del hombre nuevo, una utopía vista en el tiempo*, de la artista peruana Sonia Cunliffe presentada en la 14° Bienal de La Habana (2022) y codirigió el documental *Sacha, un niño de Chernobyl* (2020). Ha publicado artículos científicos y libros dedicados a la temática audiovisual en revistas cubanas y extranjeras.

CÉSAR AGUILAR PEÑA
ceaguilar@undqt.edu.pe

Artista plástico por la Escuela Superior Autónoma de Bellas Artes Diego Quipe Tito del Cusco (ESABAC). Director de la revista de humor, caricatura, historieta y arte "Chillico" y colaborador del semanario Hildebrandt en sus trece. Docente de la ESABAC. Su trabajo artístico ha merecido reconocimientos regionales y nacionales, así como el premio del Primer Salón Nacional de Caricatura organizado por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Realiza exposiciones en el ámbito nacional e internacional.

FÁTIMA MARÍA ANZUETO VARGA
famaria@gmail.com

Candidata a doctora en Historia del Arte. Es licenciada y maestra en Historia del Arte por el Centro de Cultura Casa Lamm. Tiene un diplomado sobre Museos, Creatividad, Gestión y Vanguardia, en la Academia de San Carlos. Profesora de enseñanza media en Historia del Arte en la Universidad Francisco Marroquín y bachiller en Arte de la Escuela Nacional de Artes Plásticas Rafael Rodríguez Padilla. Obtuvo dos becas para estancias artísticas y culturales en St. Petersburgo State Polytechinical University, Saint Petersburg State University (Rusia), y en la Escuela Superior Autónoma de Bellas Artes Diego Quispe Tito (Perú). Ha participado en exposiciones individuales y colectivas con obra fotográfica a nivel internacional. Asimismo, ha publicado el libro *Rina Lazo, muralista mesoamericana. Una historia sobre tierras fértiles* (2019). Actualmente, radica en la Ciudad de México desde 2011, especializándose en estéticas kitsch y en la producción artística de creadores guatemaltecos radicados en México.

MARIO CURASI RODRÍGUEZ
mcurasi@undqt.edu.pe

Artista visual egresado de la especialidad de Dibujo y Pintura de la ESABAC, donde también se desempeña como docente desde 1995. Es magíster en Docencia Universitaria y Gestión Educativa por la Universidad Alas Peruanas y tiene una segunda especialidad en Artes Visuales por la Universidad Nacional de San Agustín de Arequipa. Ha sido organizador del Festival del Arcoíris, encuentro de las Artes en Cusco, Perú (1992-2019). Además, ha participado en diversas exposiciones en países como Brasil, Bolivia, Colombia, Guatemala, México, República Dominicana, Venezuela, Chile, Bélgica, Francia, España, entre otros. Actualmente, se desempeña como vicepresidente de Investigación de la Universidad Nacional Diego Quispe Tito, y como presidente del Patronato Cultural Cusco.

GUIDO DE LOS RIOS FIGUEROA
gdelosrios@undqt.edu.pe

Magister en Docencia Universitaria y Gestión Educativa. Es bachiller en Educación Artistica y licenciado en Artes Visuales, en la especialidad de Dibujo y Pintura, por la Escuela Superior Autónoma de Bellas Artes del Cusco (ESABAC). Ha trabajado como docente en la Operación Matto Grosso (OMG) en Vilcabamba y Apurimac. Desde 2011, se desempeña como docente de Dibujo y Pintura en la ESABAC, donde actualmente es jefe de la Facultad de Arte. Durante este tiempo, ha desarrollado diversas muestras individuales y colectivas nacionales e internacionales, entre las cuales destaca la exposición "Concepto-Contexto", organizada conjuntamente con los estudiantes de la promoción de Dibujo y Pintura en la ciudad de General Rocca, La Patagonia (Argentina), en noviembre de 2019. Obtuvo diversos premios, como la medalla de oro por el mejor rendimiento académico (2004), otorgado por la ESABAC; el tercer premio en el Concurso Regional del Cusco (2007); y el concurso "Justo Bejar Navarro", organizado por la Asociación de Artistas Plásticos del Cusco.

BORIS ESPEZÚA SALMÓN
bgespezua@unap.edu.pe

Doctor en Derecho por la Universidad Católica Santa María de Arequipa, magister en Derecho Público por la Universidad Nacional del Altiplano (UNA) y abogado por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Ha obtenido el premio Copé de Oro en poesía, en el año 2009. Además, es autor de diversos libros sobre derecho y de literatura. Ha sido miembro de la Comisión Nacional de actividades del Bicentenario del Ministerio de Cultura, y fue decano del Colegio de Abogados de Puno y de la Facultad de Ciencias Jurídicas y Políticas de la UNA-Puno. Actualmente, es miembro de la Sociedad Peruana de Derecho Constitucional y forma parte del Consejo de investigación de IDECA (Instituto de Estudios de las Culturas Andinas) y docente principal en la UNA-Puno.

JESÚS MANYA SALAS
jesusmanya@yahoo.es

Escritor. Ha publicado ensayos y crónicas en diarios y revistas del país, dirige y anima diversos programas televisivos y radiales en Cusco. Es director de la Revista Amaro. En el terreno literario, participa con Ch'akeychis: Tirando Piedras como un libro experimental de mini relatos el año 2005; una novela corta Amaru Salvador: Los Spiritus del Plenilunium el 2010; cuentos y relatos con Amaru: La Rebelión del Agua en 2015; el año 2016 publica un relato histórico titulado: El Elegido; entrega El Código Secreto de Pachakuteq, el año 2021. Ahora, en 2022 presenta Willka Pampa Hatun Apulliq el Gran Señor de Vilcabamba. El autor como escritor quechua, ha publicado sus relatos en Hatun Yakuq Sayariynin el año 2019; Willka Waman de Killku Warak'a y Yawarchasqa Terruku el 2021. Prepara como parte de su compromiso cultural, libros académicos en nuestro Qheswa Simi o Runa Simi.

CLAUDIO ZENOBIO PANOCCA MERMA
cpanocca@undqt.edu.pe

Artista profesional de la especialidad de Dibujo y Grabado. Realizó estudios de pregrado en la Escuela Superior Autónoma de Bellas Artes Diego Quispe Tito de Cusco. Cuenta con estudios concluidos de segunda especialidad en Artes Visuales, por la Universidad Nacional de San Agustín de Arequipa. Asimismo, cursó un diplomado en Historia del Arte en la Universidad La Salle de Arequipa. Ha concluido sus estudios en la maestría en Docencia Universitaria, en la Escuela de Posgrado de la Universidad Andina del Cusco. Como artista profesional, ha participado en varias exposiciones individuales y colectivas de grabado, tanto en el país y el extranjero; como investigador ha participado en el VIII Congreso Nacional de Historia de Perú, UNSA (2018), y en el Seminario Internacional Acervo Peruano Imaginarios del antiguo Perú, Universidad Pablo de Olavide (2022). Desde 2012 a la actualidad, es docente de Educación Artística, en la especialidad de Artes Plásticas en la Escuela Superior Autónoma de Bellas Artes Diego Quispe Tito, de Cusco.

EDGAR ALBERTO TORRES PAREDES
edgar.torres@unsaac.edu.pe

Doctor *cum laude* en Proyectos Arquitectónicos por la Universidad Politécnica de Cataluña. Realizó estudios de maestría en la Universidad Nacional de Ingeniería. Es arquitecto por la Universidad Nacional de San Antonio Abad del Cusco, con una tesis sobre el concepto de lugar en los Andes. Entre el año 2000 a 2005, fue ayudante de investigación de Josep Muntañola y miembro del grupo de investigación Giras, en la Universidad Politécnica de Cataluña. Desde 2010, es profesor de pregrado y posgrado en la Escuela de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad Nacional de San Antonio Abad del Cusco, y profesor invitado en el Instituto Tecnológico de Querétaro y la Universidad Autónoma de Yucatán. Ha escrito artículos sobre teoría de la arquitectura, así como de epistemología, imagen y poética arquitectónica. Asimismo, participó como organizador y participante en seminarios, congresos y exposiciones en España, México y Chile.

VERA TYULENEVA
benipando@yahoo.com

Curadora y gestora cultural independiente de origen ruso. Desde 1999, vive y trabaja en Cusco. Es licenciada en Historia e Historia de Arte por la Universidad Estatal de San Petersburgo, magíster en Antropología por la Universidad Europea en San Petersburgo y doctora en Historia por la Pontificia Universidad Católica del Perú. Es autora de cuatro libros de temática histórica. Actualmente, trabaja como gestora cultural del Centro Bartolomé de Las Casas.

NORMAS DE COLABORACIÓN

La revista ***Contraste, arte & cultura***, editada por la Universidad Nacional Diego Quispe Tito, 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, 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. Como 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, así como a la investigación y reflexiones en torno a las manifestaciones culturales del ser humano. En ese sentido, ***Contraste*** recoge las colaboraciones en las siguientes secciones de la revista: Investigación, Memoria, Reflexión, Quechua, Entrevista, Opinión y Crítica, Portafolio, las cuales acogen los textos en forma de ensayos, artículos, 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 sea 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, incluido tablas, gráficos y demás adjuntos. En ese sentido, todas las opiniones y puntos de vista vertidas 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 ***vpi7@undqt.edu.pe***. Las mismas deben incluir título breve y conciso —referido al tema que investiga—, nombre y biografía del autor, correo electrónico de contacto y publicable, y teléfono móvil de contacto. Respecto al texto enviado, este debe 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 gráficos, tablas, fotografías. Respecto a las citas, referencias, bibliografía, webgrafía, tablas, gráficos, imágenes y otros deben incluirse en formato APA séptima edición. Asimismo, las imágenes fotográficas se encontrarán en alta resolución 300 dpi., en formato JPG o TIFF, con leyendas. En ese sentido, la revista pone a disposición de los colaboradores un fotógrafo profesional, en caso sea necesario, así como un corrector de estilo, quienes acompañarán el proceso de edición.

Una vez enviado el texto, ***Contraste*** remitirá acuse de recibo, lo que 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.

UNIVERSIDAD NACIONAL
DIEGO QUISPE TITO

VICEPRESIDENCIA
DE INVESTIGACIÓN

UNIVERSIDAD NACIONAL
DIEGO QUISPE TITO

Universidad Nacional Diego Quispe Tito,
Ley N° 30597, de Denominación; Ley N° 30851, de Aplicación; Ley N° 30220, Ley Universitaria.

www.undqt.edu.pe

Sede Central
Cusco (Calle Marqués 271)
Centro Histórico

Teléfono
(084) 262 062

Sede Desconcentrada
Checacupe
(Calle Túpac Amaru s/n)

Celular
981 243 549 • 974 312 338

Sede Desconcentrada
Calca
(Jirón Ucayali s/n)

Teléfono - Celular
(084) 202 156 • 962 215 410