

The background of the entire image is a light blue architectural floor plan overlaid on a dark blue grid. The floor plan shows a complex layout of rooms, corridors, and a central staircase. The text is overlaid on the upper left portion of this plan.

TEXTOS

ARTE

Vol.8

2020-2021

TEXTOS ARTE 2020 - 2021
Especialidad de Escultura
Facultad de Arte y Diseño



Fundadora:
Johanna Hamann

Comité editor:
Marta Cisneros
Miguel Mora
Norka Uribe
Ursula Cogorno

Diagramación:
Ursula Cogorno y Sandra Manrique

Corrección de estilo:
Soledad Sevilla

Agradecimientos:
Veronica Crousse, decana de la Facultad de Arte y Diseño
Área de Soporte para la Modalidad a Distancia (ASOMO)
Repositorio Institucional (RI)

Imagen de la carátula:
Estereoscopia de un almacigo (2020)
María José Morales

Volumen 8
e-ISSN:
XXXX-XXXX

Noviembre 2021

Revista electrónica publicada bajo la licencia Creative Commons Atribución 4.0
Internacional (CC BY 4.0)



Índice

- 4 **30 AÑOS DE TEXTOS ARTE**
Comité Editor
- 12 ANNA Y EL ÁRBOL
Veronica Crousse
- 18 COMITÉ DE CRISIS
Raura Oblitas
- 36 CUERPO COMO MATERIA Y TIEMPO. UN ACTO DE
RESISTENCIA DESDE LA PRÁCTICA ESCULTÓRICA
Marta Cisneros
- 46 EL CUERPO Y LA FORMA SOCIAL
Mijail Mitrovic
- 56 UNA FOTOGRAFÍA EN LA PARED DE MI TALLER
Lorena Spelucin
- 74 AUTORRETRATO
Rocío Snyder
- 82 SOLO PIENSA QUÉ DESEAS, YA VAN ELLOS (O YA VEN ELLOS)
Adriana Miyagusuku
- 88 **HANDUPCOR:**
LOS TIEMPOS CAMINADOS
Ailin Abozaglo
- 104 SIGNOS VIRALES
Colectivo Viral
- 112 ENTREVISTA A ALEJANDRA ORTIZ DE ZEVALLOS, MICAELA
ALJOVÍN Y NANI CÁRDENAS, RESIDENCIA ANDAMIO.
Ursula Cogorno
- 122 ENTREVISTA A VIVIANA BALCÁZAR, GANADORA DEL XXI
CONCURSO DE ESCULTURA PREMIO IPAE A LA EMPRESA
Ursula Cogorno
- 132 CARTA DESDE LA TIERRA DEL GRAN SUEÑO
Adriana Bickel
- 140 PROYECTOS ARTÍSTICOS DE EGRESADOS 2019

Presentación

30 AÑOS DE TEXTOS ARTE

El 2021 es un año muy significativo para la especialidad de Escultura de la Facultad de Arte y Diseño de la PUCP porque recordamos los veinte años de la partida de nuestra querida Anna Maccagno, fundadora de la especialidad y exdecana de nuestra Facultad. Es importante para nosotros hacer memoria y traer al presente el valor de su legado docente y artístico, que guardamos con gran afecto para continuar construyendo nuestra identidad como comunidad.

Anna tuvo la capacidad de entretener realidades y contextos diferentes, como lo fueron Italia y Perú durante la posguerra, a partir de su práctica escultórica y docente desde donde respondió con la vitalidad, empatía y sensibilidad que la caracterizaban. También supo desempeñarse entre la docencia y la práctica escultórica, disciplinas muy demandantes y gratificantes. El encuentro entre estas dos dimensiones resultó favorable para su práctica, donde desplegó sus capacidades creativas y de diálogo comprometido con los estudiantes, forjando una relación de respeto mutuo que resultó fundamental para potenciar la materialización de las ideas en propuestas artísticas concretas.

Gracias a su inteligencia, generosidad, afecto y capacidad creativa, fue posible construir la comunidad de aprendizaje y práctica artística diversa que somos hoy en día, caracterizada por el anhelo de modelar un mundo más justo y sensible. Dentro de ella, las y los estudiantes trazan sus propios caminos a partir del reconocimiento de sus motivaciones e

intereses, acompañados de manera respetuosa por sus docentes.

Con el propósito de incorporar el legado de Anna y rendirle homenaje, incluimos en esta edición imágenes de algunas de sus obras escultóricas realizadas por ella como un aporte a su comunidad, en diversos contextos. Además, nos interesa recuperar la dimensión colectiva e interdisciplinar del trabajo realizado por Anna, pues estas cualidades nos convocan a valorar el quehacer colaborativo en espacios de trabajo artístico mediados por el diálogo, la capacidad de escucha y la flexibilidad, claves para la creación artística.

También hemos dispuesto entre los capítulos de la revista algunas frases sobre ella que nos recuerdan perspectivas que consideramos vigentes sobre la dimensión del quehacer escultórico, docente y creativo a partir del acto de valorar su memoria. Actualmente vivimos momentos que contienen cargas de pasado, un presente casi inexistente y con nostalgias de un futuro tan incierto y vulnerable, donde el tiempo y el espacio se han convertido en lugares de batallas extrañas, muchas veces carentes de sentido.

El 2020 fue un año que marcó un antes y un después en la historia de nuestro país, de nuestra casa de estudios y de nuestra especialidad. Debido a la crisis sanitaria y política en el marco de la pandemia de COVID-19, la especialidad de Escultura tuvo que hacer un gran esfuerzo por adaptar sus cursos prácticos para ser ofrecidos a distancia, de manera remota.



Figura 1

El enfoque de dicha adaptación se centró en consideraciones conceptuales y procesuales desde una perspectiva disciplinar teórico-práctica. De esta manera, se trabajó en la contextualización de las propuestas artísticas de los estudiantes para permitir un mejor entendimiento sobre las operaciones materiales y conceptuales que se realizan durante los procesos creativos.

Algunas de las posibilidades que nos ofreció la modalidad a distancia fueron el contacto con artistas o diseñadores de otras partes del país o del mundo para su participación como invitados en las clases, talleres o eventos específicos; así como la organización y difusión de seminarios y encuentros de artistas en varias etapas del año académico, utilizando las plataformas virtuales de la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP).

También se generaron discusiones durante las clases virtuales sincrónicas sobre las constantes -y nada nuevas- relaciones entre el artista, la incertidumbre y lo desconocido; así como su recurrente cuestionamiento de los significados preestablecidos. Esto se presentó en una serie de ejercicios de crítica cruzada entre los estudiantes de los últimos años de la carrera.

Otro evento importante fue la Semana Antiviral, en la que se presentaron los portafolios de estudiantes de sexto año, y que contó con la participación de estudiantes de quinto año, egresadas recientes y reconocidos artistas del medio como invitados especiales; y donde

estudiantes y docentes asumieron el papel de organizadores y moderadores.

El año 2020 marcó un punto de inflexión en cuanto a las formas de hacer y difundir el trabajo artístico y las actividades profesionales de nuestros egresados y docentes. Muestra de esto fueron las iniciativas de apoyo colectivo solidario para la Amazonía y las poblaciones vulnerables de nuestro país; y sus participaciones en ferias, bienales, concursos, exposiciones y otros eventos afines.

Además, fue también el año en el que *Textos Arte* cumplió 30 años desde su primera publicación. El origen de *Textos Arte* se remonta al año 1990, cuando se publicó un compendio de textos y testimonios por la celebración del cincuentenario de la Facultad. Luego, en 1994 se editó un segundo número como homenaje al fundador de la actual Facultad de Arte y Diseño, el pintor y vitralista vienés Adolfo Winternitz. La publicación estuvo dirigida por Johanna Hamann, docente de la especialidad de Escultura. Esta reúne textos, dibujos y fotografías, así como artículos de críticos de arte reconocidos sobre la obra del profesor Winternitz. Ambas publicaciones podrían ser consideradas como la primera etapa de *Textos Arte*, que perdió continuidad y fue retomada en 2003, casi diez años después, por la especialidad de Escultura.

El comité editorial a cargo de esta segunda etapa estuvo conformado por Marta Cisneros, Johanna Hamann y Miguel Mora. En total existen cerca de 28 publicaciones temáticas, que van desde

homenajes a A. Winternitz, A. Maccagno y F. De Szyszlo; pasando por temas en Artes Gráficas, Pintura, Escultura, Espacio Público, Filosofía, Fotografía, Grabado, Historia, Literatura y Poesía; o materias como el alma, naturaleza, cuerpo, anatomía, máscaras, surrealismo y crítica cultural, entre otras.

Esta serie de recopilaciones de textos tuvo continuidad hasta 2010; luego, en 2012, retorna a cargo del mismo comité editor en una tercera etapa, esta vez en formato de revista anual -con código ISSN-, y un enfoque distinto que incluye textos académicos, de investigación-creación y memorias de procesos artísticos de estudiantes y docentes, siempre con una importante parte visual que da cuenta de los procesos creativos implicados.

En esta oportunidad, el comité editorial conformado por Marta Cisneros, Norka Uribe, Miguel Mora y Ursula Cogorno, se dispone a compartir algunas de las producciones y reflexiones generadas desde el que hacer artístico en el marco del confinamiento por la pandemia de COVID-19, a través de una publicación digital desde el portal de revistas PUCP.

Un reto fundamental, además del de adaptarnos a estas nuevas formas de producir a distancia, es velar por la producción material de nuestra comunidad, que da cuenta de nuestra identidad disciplinar. Por ello, si bien este número se ofrece por primera vez de manera virtual en el formato

de una revista electrónica, queda pendiente su difusión a través de un formato impreso. Mientras tanto, esta revista y sus artículos se publican bajo la Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional (CC BY 4.0), gracias a la cual los lectores son libres de imprimir, copiar, compartir y redistribuir el material en cualquier medio o formato, incluso con fines comerciales, siempre que sea reconocida la autoría de la creación original.

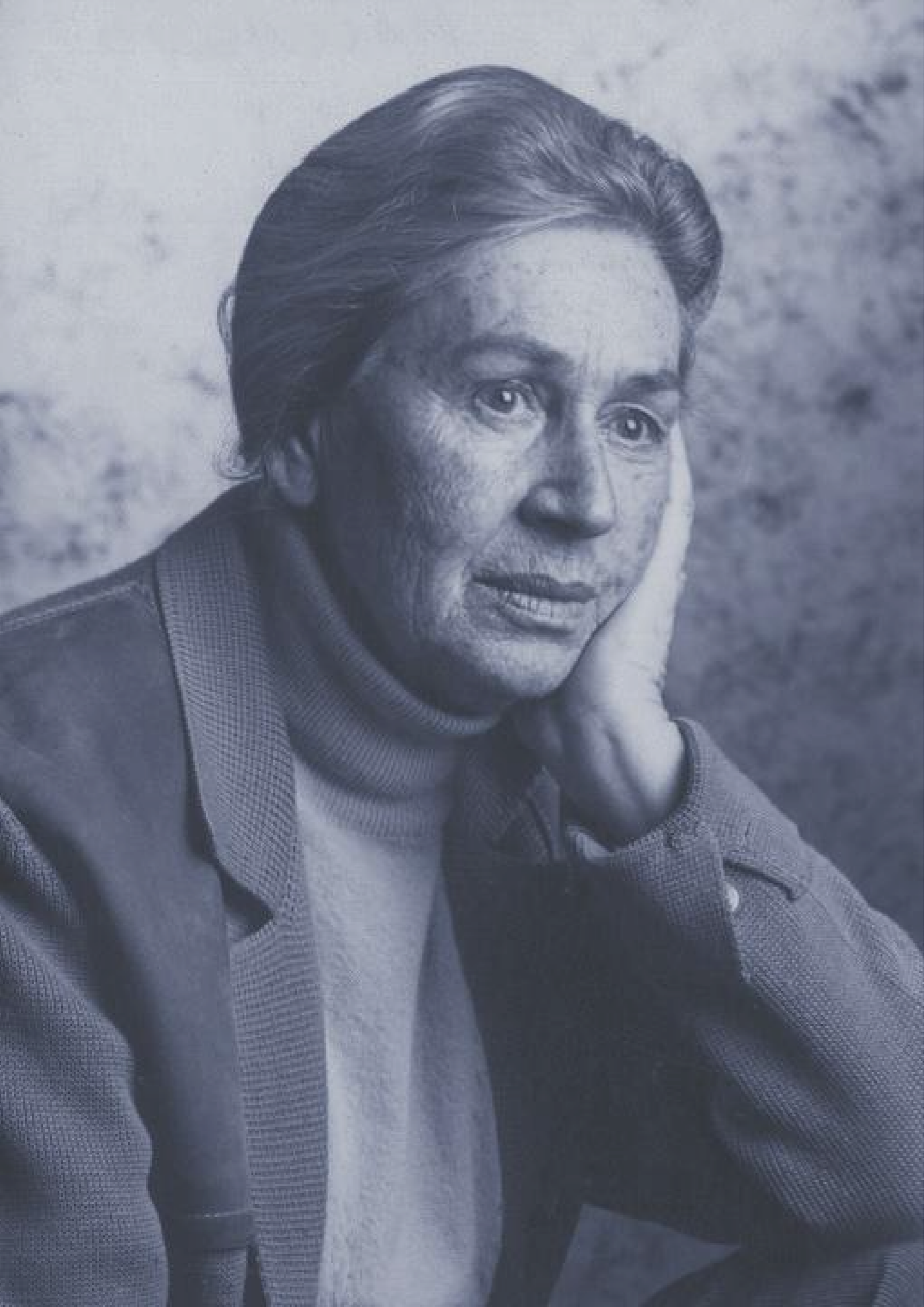
Finalmente, queremos dedicar esta edición de la revista a todos aquellos seres que partieron y que hoy acompañan nuestro camino con esperanza.

Comité Editor

“ *Cuando enseño a mis alumnos me siento más realizada que en cualquier otro momento. Yo he sacrificado mucho mi obra personal, en aras de la enseñanza. Porque aquí estoy a tiempo completo; no he renunciado, hago lo máximo de horas de enseñanza y así entiendo lo que se hace. Pero para mí lo importante es la proyección de esos jóvenes que se van formando, con los cuales se tiene un tipo de comunicación que no se tiene en otro tipo de enseñanza, y es interesante verlos después surgir como artistas, madurar, conservar la amistad, naturalmente, sin forzar nada.*

Anna Maccagno, 1990.

En: Cisneros, M., Hamann, J. y Mora, M. (Eds). Homenaje a Anna Maccagno: Primer Simposio sobre la escultura peruana del siglo XX (2003).



ANNA Y EL ÁRBOL

Por Veronica Crousse

Discurso en Homenaje a Anna Maccagno en la Presentación de Textos Arte 2021.
Martes 23 de noviembre de 2021.

Estamos reunidos como miembros de la comunidad de la Especialidad de Escultura y de la Facultad de Arte y Diseño, en una doble celebración: la alegría de recordar a Anna y los 30 años ininterrumpidos de Textos Arte. Quiero empezar estas palabras felicitando al comité editor, así como a todos quienes han contribuido generosamente con el contenido de la revista, por el gran trabajo, cariño y cuidado con los que han hecho posible este número doble. Esta nueva entrega de Textos Arte es una muestra tangible de ese impulso que, desde su creación, Anna imprimió en la especialidad.

Sigo recordando a Anna. Su práctica artística entretejió la producción de una obra escultórica de múltiples formatos, desde lo objetual y autosuficiente, a su obra en espacios religiosos, formando parte de un espacio de comunión y experiencia integral, dialogando con la arquitectura, con los vitrales, integrando materia, espacio, luz y color.

Cuando tuvo que “colgar sus herramientas” y detener su producción artística debido a las lesiones que el duro trabajo le habían ocasionado en manos y hombro, volcó toda su fuerza creadora en la docencia, desarrollando a un nivel excelso un aspecto que rebasa la práctica artística misma: su poder formativo. Formar personas, formar artistas, mantuvo en ejercicio sus fibras de constructora de formas, erigiendo profundamente, día a día, el espacio (entendido tanto como espacio físico como ambiente cuidado) para que esa formación pueda suceder. Jorge Villacorta, en una cita contenida en esta edición de la revista, se refiere a la relación entre su práctica artística y pedagógica:

Si Anna desembocó en el silencio y tal vez en lo que podríamos llamar la no producción de obra, no la hace necesariamente menos artista. Es más, es difícil imaginar una práctica pedagógica como la de ella que no hubiera sabido de la dimensión de artista que habitaba en su persona (Villacorta, 2004, p.98).

Su propia producción encontró una continuidad en la construcción de ese espacio que ofrecía a artistas en formación, la posibilidad de conocer el mundo a través del tránsito por el ejercicio creativo y el transformar ideas en experiencia sensorial y estética.

La escultura y la formación a través del arte, son las dos vertientes de su actividad creativa. En ella confluye el instinto generoso propio del verdadero artista y del verdadero educador, ese instinto por el que, en ambas vertientes, pacientemente crea, modela y da forma, a través de una práctica fina, inteligente, profunda y comprometida con la búsqueda de un camino que lo acerque a esencias y verdades. Sobre esa difícil búsqueda, intrínseca en el proceso formativo de un artista, Johanna escribió sobre lo importante que fue para ella el acompañamiento de Anna:

Anna: mujer de piel dura y manos de tierra, transparente y clara, de mirada nítida y sin medias tintas. Luminosa viajera de las formas. Te veo precisa –exacta y segura–, rescatándome del caos de lo informe, de esa magma confusa de mis ideas. Focalizándome hacia el punto de lo concreto, de lo tangible, de lo que está fuera de mi y existe por sí mismo. Llevándome hacia la comprensión de las categorías plásticas, hacia mi conciencia. Hasta que en mi corazón lleguen a calzar la forma con el fondo. (Hamann, 2003, p.90).

Y cómo no recordar y agradecer a Johanna por todo lo que ella construyó, y cuántos caminos de jóvenes artistas también acompañó.

Ser artista no es lo mismo que ser artista educador, y es que este último tiene, además de la pulsión de crear, otra, igualmente potente, de compartir esta pulsión, fomentando su aparición y cuidando su desarrollo en el otro. Gracias a esta labor, permite que el arte quiebre el ensimismamiento del momento creativo, se proyecte a los demás y se desarrolle a través de las generaciones. En Anna confluyó el ser artista y el ser artista educador, haciendo que su legado sea multidimensional: su obra artística, que lleva la fuerza de las ideas impregnadas en la concreción escultórica y su obra como formadora de artistas, que es dinámica, vital, que se proyecta multidireccionalmente en el espacio y se multiplica en el tiempo.

En esta reunión virtual, que como dijo Marta, nos permite reencontrarnos con amigos, compañeros, colegas, no quiero terminar estas palabras sin antes referirme al Patio de Escultura, ese espacio concreto y compartido, donde todo ha sucedido. Creo que las generaciones de creadores que tanto Anna como Johanna fueron construyendo, se encarnan simbólicamente en el árbol del patio, ese gran ficus nunca podado y que ha ido creciendo y tomando su forma natural, donde cada rama, cada hoja, tiene su espacio.

Me gusta ver ese ficus como el árbol genealógico de la especialidad: ese plantón que Anna y César Campos sembraron hace alrededor de 50 años, ha ido profundizando sus raíces y engrosando su tronco para sostener las ramas que se han ido sumando. Este árbol como una presencia tutelar, ha construido ese espacio sombreado y cobijado, ese espacio de creación cuidada, compartido por las distintas generaciones de escultores. Ha visto aparecer, año tras año, nuevos brotes, nuevas ramas, nuevos escultores, nuevos docentes, manteniendo vivo ese ideal y ese impulso creador que nos compromete a seguir construyendo día a día nuestra especialidad.

Gracias Anna.



Patio de Escultura 2020, foto por Veronica Crousse.

Referencias

Hamann, J. (2003). Anna, viajera de las formas. En: Homenaje a Anna Maccagno. I Simposio sobre la Escultura Peruana del Siglo XX. Facultad de Arte de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Fondo Editorial. p.90.

Villacorta, J. (2004). El aporte pedagógico de Anna Maccagno. En: Textos Arte. Enero de 2005. pp.95-98.



“ *Anna: mujer de piel dura y manos de tierra, transparente y clara, de mirada nítida y sin medias tintas. Luminosa viajera de las formas. Te veo precisa –exacta y segura-, rescatándome del caos de lo informe, de esa magma confusa de mis ideas. Focalizándome hacia el punto de lo concreto, de lo tangible, de lo que está fuera de mi y existe por sí mismo. Llevándome hacia la comprensión de las categorías plásticas, hacia mi conciencia. Hasta que en mi corazón lleguen a calzar la forma con el fondo.*

Johanna Hamann, 2003.

Anna, viajera de las formas. En: Textos Arte (Noviembre, 2003). Número en homenaje a Anna Maccagno.

COMITÉ DE CRISIS

Por Raura Oblitas

La promoción 2020 de estudiantes del curso de Taller de Proyecto Final de Escultura 1 debió enfrentar, al inicio del primer semestre, el cambio que implicó la nueva modalidad virtual de dictado de cursos, mientras el Perú y el mundo asimilaba la crisis y los cambios desencadenados por la COVID-19. El curso, entonces, propuso una serie de actividades introductorias que permitieron la lectura, análisis, reflexión y conversación en torno a la coyuntura social, económica, política, cultural y artística. Alumnos y profesores nos dimos el tiempo de revisar con detenimiento el momento que nos estaba tocando vivir, preguntándonos inclusive sobre el rol del arte en un contexto de crisis.

Las y los estudiantes dieron así inicio a un semestre de producción artística sabiendo que su agencia implicaba la gestión de la incertidumbre y la revisión de los medios de su producción a causa del confinamiento y la falta de movilidad que fue especialmente determinante durante el semestre 2020-I. Es en estas circunstancias que se desarrollan los proyectos artísticos de Adriana Sáenz, Federico Tejeda, Inés Wiese, Liz Sulca y María José Morales, cuyos textos de crítica cruzada presentamos en esta publicación.

Durante el semestre 2020-I, las y los estudiantes desarrollaron sus proyectos individuales desde casa, mediante un sistema de asesorías y revisiones colectivas vía zoom con invitados externos que permitieron el desarrollo de sus

propuestas. A partir de ello, se pudo constatar que la casa, el espacio doméstico, el confinamiento, la pandemia y nuestra nueva relación con las pantallas se convirtieron en intereses, espacios de reflexión y de conceptualización para las prácticas artísticas del grupo de alumnos. Así, los proyectos Bandera de Liz Sulca, Taxonomía Doméstica de Inés Wiese y Estereoscopia de un Almácigo de Majo Morales, tienen como punto de partida la reflexión sobre el cuerpo y la vida en confinamiento, y dan pie a desarrollos complejos sobre lo individual y lo público, el cuerpo y el territorio, la casa y la nación (Sulca), así como también al vínculo individual y familiar con la ciudad en tanto los límites de la casa –puertas, ventanas, techos– determinan las relaciones conceptuales del adentro y el afuera (Wiese), para concluir con una mirada interna sobre la memoria, el pasado y la noción del aquí y ahora al asociar la práctica artística con el concepto de deriva psicológica hacia un adentro de la casa familiar (Morales).

Desde otros ejes conceptuales, en proyectos como Zoom Bonus Scenes de Federico Tejeda y Ars Corona Morendi de Adriana Sáenz, se presenta el interés por las relaciones entre la pantalla, el mundo y la apropiación alrededor de la cultura popular mediante la mirada desde el cuerpo propio y sus posibilidades en los medios digitales (Tejeda), así como también el trabajo de recolección de imágenes y apropiaciones de información de redes sociales para la reconstrucción de un panorama crítico en el que se proponen los conceptos de cuerpo

individual y cuerpo social ante la muerte por COVID-19 (Sáenz). De esta manera, las y los estudiantes del curso de Proyecto Final no solo desarrollaron trabajos con rigor y compromiso, sino que además nos devolvieron –a través de obras– propuestas contundentes sobre la coyuntura que les estaba tocando vivir, y aportaron nuevo conocimiento mediante la práctica artística, demostrando así que el arte es un medio para pensar, entender y convertir la realidad. Personalmente, creo que el trabajo con este grupo de alumnos durante el semestre mencionado ha sido para mí una experiencia de alto aprendizaje y enriquecimiento, y considero que los proyectos de cada uno de ellos fue desarrollado exitosamente hasta su concreción final.

Durante el curso, toda esta producción permitió la constante conversación e intercambio sobre los procesos desarrollados. Las y los estudiantes tuvieron la oportunidad y el interés de escribir sobre ello y, al hacerlo, también aceptaron el reto de escribir sobre el trabajo de sus compañeros. Es así que nace el ejercicio de escritura de crítica cruzada, en el cual cada alumno escoge un proyecto distinto al suyo para escribir sobre él. He aquí ese trabajo, reflejo de un semestre complejo e inspirador y cuyos excelentes resultados también dieron pie al seminario de presentación de obra Semana Antiviral, en el que los alumnos del curso pudieron presentar su obra ante una audiencia externa, teniendo a artistas profesionales del medio como invitados. Agradecimiento infinito

a este grupo de alumnos cuya energía e ímpetu por sus prácticas artísticas nos enseñó tanto sobre el rol del arte en tiempos de crisis, y nos permitió difundir sus trabajos como aportes al entendimiento de los nuevos retos de producción durante el año 2020.

Morales sobre Wiese

Contenedor de personas, personas contenidas, casa contenedor. En tiempos de confinamiento e incertidumbre, el significado de la casa nos interpela al mismo tiempo que nos condiciona. La casa se convierte, de repente, en el campo continuo de acción de todos los que se hospedan dentro de ella. *Taxonomía doméstica (2020)*, proyecto presentado por Inés Wiese unos meses atrás, exhorta esa reflexión y nos propone volver a mirar el espacio que nos contiene y nos guarece

del exterior. En *Inventario (2020)* –pieza que forma parte del proyecto–, el interior del espacio doméstico se convierte en el terreno de trabajo de la artista, donde, a través de inventarios, dibujos y escritos, nos revela la intimidad de su espacio habitado, al mismo tiempo que nos invita a recorrer el nuestro con incesante curiosidad.

En una serie de veinticinco dibujos realizados a modo de inventario poético, Inés va

Wiese, Inés. (2020). Noche Solar. Registro fotográfico de la intervención.



descubriendo su espacio íntimo y los objetos que contienen su paisaje doméstico. Flores, cuadros, zapatillas de ballet, un geómetra, manos, paredes ocupadas y lisas, entre otras superficies de texturas, aparecen atrevidas dentro de su cotidianeidad. Entre manchas, claroscuros y líneas traviesas, se van gestando cada uno de sus dibujos, acompañados de algunas palabras y escritos, que, en clave de poesía, aparecen en el interín. La tinta con que fueron creados interfiere a su gusto en la legibilidad de las palabras, restringiendo caprichosamente el acceso total hacia ellos. El dibujo se convierte en una herramienta de trabajo constante que Inés desarrolla a lo largo de su quehacer artístico. El acto de redibujar el espacio habitado abre a su paso posibilidades que surgen de la investigación previa de mapeo cognitivo por el lugar, dando paso a la concepción de obras como *Génesis (2020)*.

Aproximación distinta ocurre en *Noche Solar (2020)*, obra donde la artista se propone pensar la permeabilidad suscitada entre el espacio doméstico y el terreno de lo público mediante el uso de elementos que oscilan entre ambos espacios. El espacio de ventana se despliega como terreno de exploración, siendo la principal interfaz entre el exterior y el interior de la casa habitada. Para esta obra, recurre a distintos tipos de papel como elemento principal de ejecución, mediante los cuales realiza copias de las ventanas de su hogar que posteriormente instala en el techo del edificio donde reside. La obra consta de tres de estas piezas junto a una serie de seis fotografías que revelan el emplazamiento de las mismas. Nos permiten pensar, asimismo, la superficie de periódico como superficie traslúcida de información, medio impreso fuente de comunicación que revela su frágil materialidad frente a la ventana de luz.

En el emplazamiento de las piezas, estas se imponen en la línea de horizonte limeña, volviéndose vulnerables ante la inconmensurable vista de la ciudad de polvo. Las texturas porosas y traslúcidas dejan pasar la luz que nace del exterior, evidenciando las

capas de periódico que han sido utilizadas para su construcción. Nociones de paisaje doméstico materializado en las ventanas de papel contrastan frente al paisaje urbano accesible desde un techo sin muros a su alrededor. Aflora la condición de precariedad del material, y la vulnerabilidad del papel recuerda la fragilidad que enfrenta un cuerpo en la intemperie. La yuxtaposición del material confunde los textos impresos en las páginas de papel, oscilando entre lo perceptible y la extrañeza de las transparencias. Observar la ciudad desde lo alto con la presencia de una de las piezas en medio del plano genera una sensación de extrañeza y de frontera abstracta entre la intimidad del hogar y las adustas construcciones de cemento de su alrededor.

No derrumben mi casa vieja, había dicho; no derrumben mi casa exclama Javier Heraud en *Mi Casa Muerta (1961)*, mientras apela a la memoria e identidad que contiene el espacio doméstico y que, en un tiempo de crisis como el que atravesamos, retoma su importancia como espacio que abriga. Cada casa, sin embargo, es distinta, y en su interior no todas albergan cobijo y abrigo, sino todo lo contrario. Sin pecar por idealizar este espacio, la propuesta de Inés nos cuestiona y nos incita a reflexionar sobre nuestra intimidad y vulnerabilidad frente a nuestra relación con el espacio que nos contiene.



Wiese, Inés. (2020). Noche Solar.
Registro fotográfico de la intervención



Wiese, Inés. (2020). Serie de dibujos.
Tinta y mix media sobre papel.

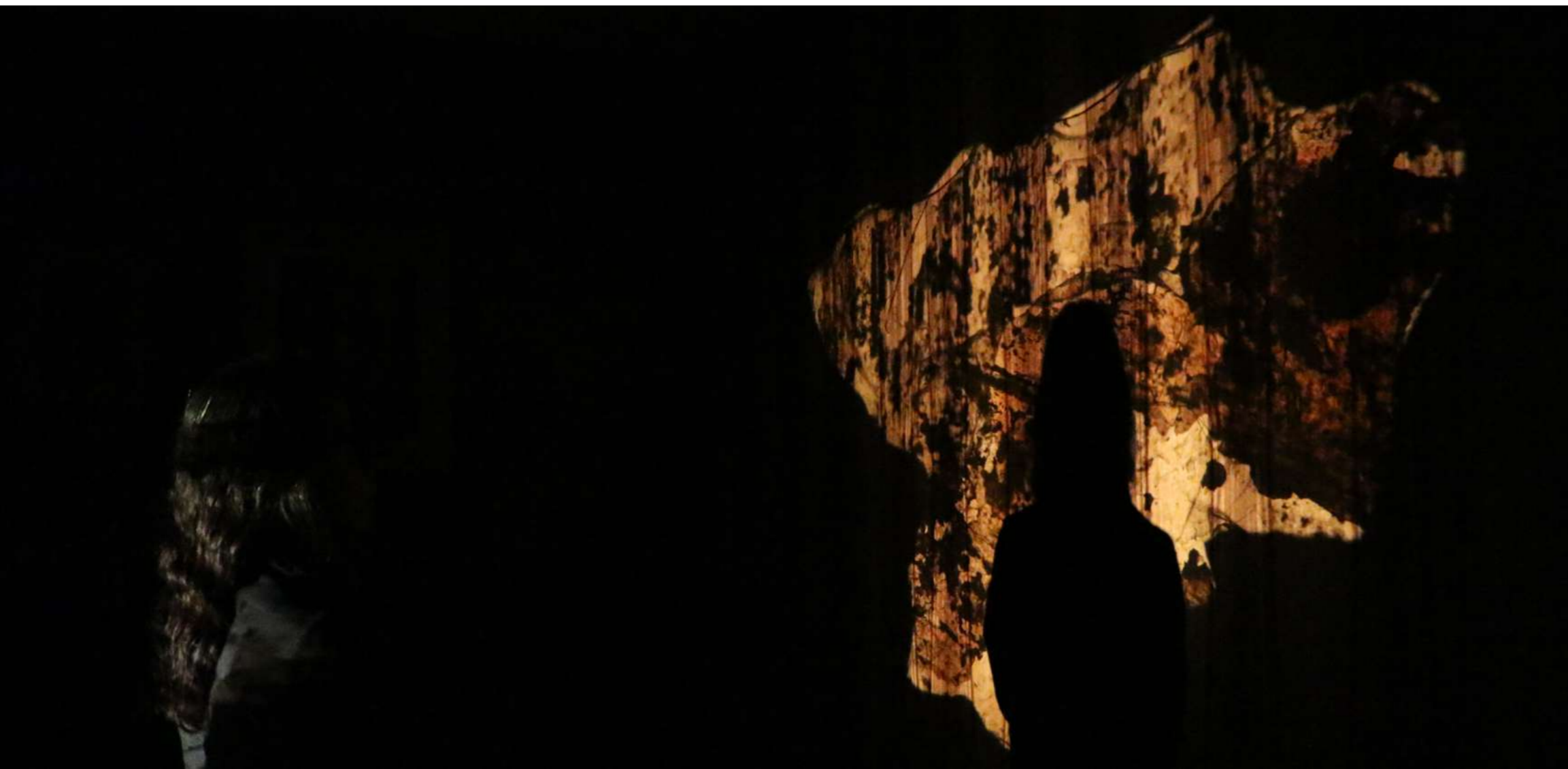
Sáenz sobre Morales

El portafolio presentado por la compañera María José Morales en la Semana Antiviral mostró el proceso orgánico por el que ella ha pasado en el último año de la carrera de Escultura. Es interesante resaltar cómo este nació de intereses personales respecto al desplazamiento que tuvo desde Trujillo hasta Lima, que la hizo sensible a su entorno. Si bien sus primeros proyectos tienden a tratar más abiertamente sobre la experiencia en la ciudad y los límites de esta, es recién en el proyecto del ciclo 2020 -1 en donde María José comienza a abordar temas más introspectivos relacionados al lugar que ella habitó en su niñez.

Estereoscopía de un almacigo es un video de 7 minutos 26 segundos en el que se visualizan

texturas rescatadas, a modo de recuerdos, del hogar de María José. Estas texturas son pequeñas láminas de colapez, a manera de micrografías, que lograron captar la esencia material de algunos espacios de su hogar. Adicionalmente, existe la presencia de la máquina -un proyector de slides- y la humana -su madre, su abuela, y ella-. Todo ello nos concede una atmósfera de antaño, el cual es doblemente condicionado por el sonido y las tonalidades avejentadas. Existe una cualidad en esta proyección de slides: su luminosidad, que otorga movimiento a la imagen y nos ayuda a pensarla como una materialidad aún viva. Asimismo, la presencia humana en el video nos sugiere el vínculo que existe entre el espacio y quienes lo habitan.

Morales, María José. (2020). Estereoscopía de un Almacigo.



El proceso detrás de este video es mostrado como un registro o catálogo en un compendio en forma de libro arte, en donde nuestra compañera nos presenta momentos de su proyecto por medio de un lenguaje que roza un estilo arqueológico y poético. Estas experimentaciones comenzaron desde el interés de volver a relacionarnos con el lugar que habitamos a partir de un momento crítico que nos llevó a un confinamiento mundial. Esto último puede ayudarnos a pensar el hogar desde muchas perspectivas. A pesar de ello, María José trata de mantener un discurso más subjetivo sobre estas sensaciones atribuidas al hogar y nos plantea visualizar nuestra casa -a

quienes tienen o tuvieron la posibilidad de tener una- como una gran estructura que está llena de memoria y cambio debido a circunstancias temporales, económicas o sociales.

Pensar el hogar, hoy en día, puede ser muy complejo. Las construcciones de algunas casas y su adquisición fueron resultado, muchas veces, de un sector de clase media o alta que podía costear un terreno o una casa. Hoy sabemos que las posibilidades de adquirir un departamento son mucho más asequibles que las de comprar una casa, lo que podría generar el desapego y desinterés que la artista enfatiza en su obra. Por otro lado, en la actualidad somos mucho más conscientes de las problemáticas que nos embisten como sociedad, y esa es una capa que muchas veces envuelve la idealización o la falsa idea del hogar como lugar de refugio, lo que tal vez nos lleva a no querer enfrentar la memoria de un espacio de nos albergó.

A pesar de ello, el hogar no deja de tener referencias directas a la idea de memoria. Sean buenas o malas, o evoquen risas, llantos, victorias o sufrimientos, esta idea se enraíza en nuestros recuerdos y nos lleva a una fetichización material ante la cual no hay sentimiento de culpa. La imagen de una casa vacía es potente para quienes la habitaron, ya que muchas veces sus relaciones estructurales son directas con la vida misma. Observar cómo una casa se va empolvando, despedazando o deshabitando puede implicar situaciones adversas por las que pasan algunas familias. Así pues, María José nos invita a repensar los lugares que habitamos y que nos habitan a partir de su propia experiencia.

Sulca sobre Sáenz

Un espacio cubierto de pared a pared por una textura plástica. Dentro de ella se proyectan dos videos, que se enfrentan, o que se acompañan, uno a otro. En el centro, sobre el piso, también cubierto por la textura plástica, unas cenizas se extienden. El sonido de una respiración sofocante envuelve el espacio y, luego de una pausa, el sonido de un disturbio resuena.

En Perú, el conteo de decesos causados por la covid-19 hasta septiembre de 2020 señala

más de 30 mil muertes. Han pasado casi 6 meses desde el primer caso que se registró en nuestro territorio y el saldo de la pandemia ha dejado un considerable dolor en las vidas peruanas. Sin embargo, a la par, la muerte por este virus ha significado la revelación de las propias tecnologías sobre el cuerpo. La crisis ha despertado las preguntas ¿qué cuerpos viven? Y ¿qué cuerpos mueren? Hasta el mes de junio, según el Sistema informático nacional de defunciones (Sinadef) , más del 80% de los

fallecidos por el virus contaban con un nivel de instrucción inferior o igual a la secundaria completa, y tan solo un porcentaje muy bajo había recibido un nivel de instrucción superior¹. Aquellas cifras nos dan cuenta de una situación social que el cuerpo hoy padece: la de la apuesta por un necroliberalismo, una biopolítica o una necropolítica que los actuales estados-naciones mantienen, que implica que la vida misma se alinea a distintas sucesiones de poder desde lo social, político y económico.

La pieza instalativa nos da cuenta de aquella muerte palpable, visible y punzante que hoy atravesamos. El resonar de una respiración nos atraviesa e incómoda. Un cuerpo borroso -¿un cuerpo?- se vislumbra en uno de los videos, donde imágenes abstractas tratan de sostener una vida. El sonido de aquella falta de respiración se vuelve cíclico.

En el otro video, la imagen de un contenedor aparece y, de este, un humo empieza a emanar progresivamente. ¿Un contenedor de vidas? ¿Un contenedor de cuerpos? La cremación en viva acción se superpone a la sucesión de imágenes de un disturbio. Las voces se tornan confusas frente a los gritos y el lugar del disturbio. El contenedor sigue activo y no cesa.

Finalmente, el contenedor de cuerpos se vuelve real, pues nos encontramos dentro y observamos estas imágenes. Nos hemos convertido en un cuerpo más, un cuerpo donde nuestras vidas encajan en este ciclo de poderes. Nos envuelve aquel plástico para recordarnos otra vez que somos cuerpos desechables, cuerpos que son cifras para un Estado.



Y ARRASTRÓ LAS CADENAS DE UNA HERENCIA
NEFASTA

¹ <http://www.datosabiertos.gob.pe/dataset/informacion-de-fallecidos-del-sistema-informatico-nacional-de-defunciones-sinadef-ministerio>

Wiese sobre Tejeda

Se abre el telón. De fondo, las escaleras del Bronx que Todd Phillips volvió un ícono de la cultura popular a través de su última película *El Guasón*, en el pasado 2019. Suena la voz de Edith Piaf: *nooon rien de riieeen*. Engañado por la estaticidad aparente de la imagen, el espectador es sorprendido por una figura que aparece entrecortada y bailando desde el fondo (si es que existe tal cosa en una imagen bidimensional) de la habitación. ¿Qué se supone que estoy viendo?

Moviéndose a sus anchas y llevando con él el dispositivo que usó para filmarse, el sujeto que aparece disfrazado del Guasón descubre por momentos un espacio tangible, muy distinto al fondo del Bronx que lo recubre. El error del dispositivo electrónico enseña al espectador una realidad tangible que ahora consumimos también de forma virtual. La acción de destapar sucede varias veces a lo largo del video; con su pincel, el actor (des)pinta partes de una habitación a la que no podemos acceder en

su totalidad. La fragilidad de lo 'real' y la delicadeza del término -de la virtualidad- se hace aparente al espectador de inmediato. Esta precariedad encuentra su forma a través del lenguaje del video, hecho con dispositivos de bajo presupuesto y softwares de mala calidad.

No sé si es que podemos hablar de direcciones y profundidad en el mundo virtual; pienso que solo existen de manera ilusoria. Existen

de manera tan frágil como la sonrisa que se dibuja Tejeda sobre la mascarilla quirúrgica, y son etéreas por naturaleza: están y no están. Asimismo, el sujeto que se presenta ante nosotros está y no está; es también impalpable. Está contenido dentro de un espacio ambiguo, regido por un tiempo distinto que se maneja desde el teclado por el espectador. La imagen de Tejeda se vuelve marioneta de todos quienes contamos su archivo. Nos da el poder de verlo una y otra vez, de adelante hacia atrás, de atrás hacia adelante.

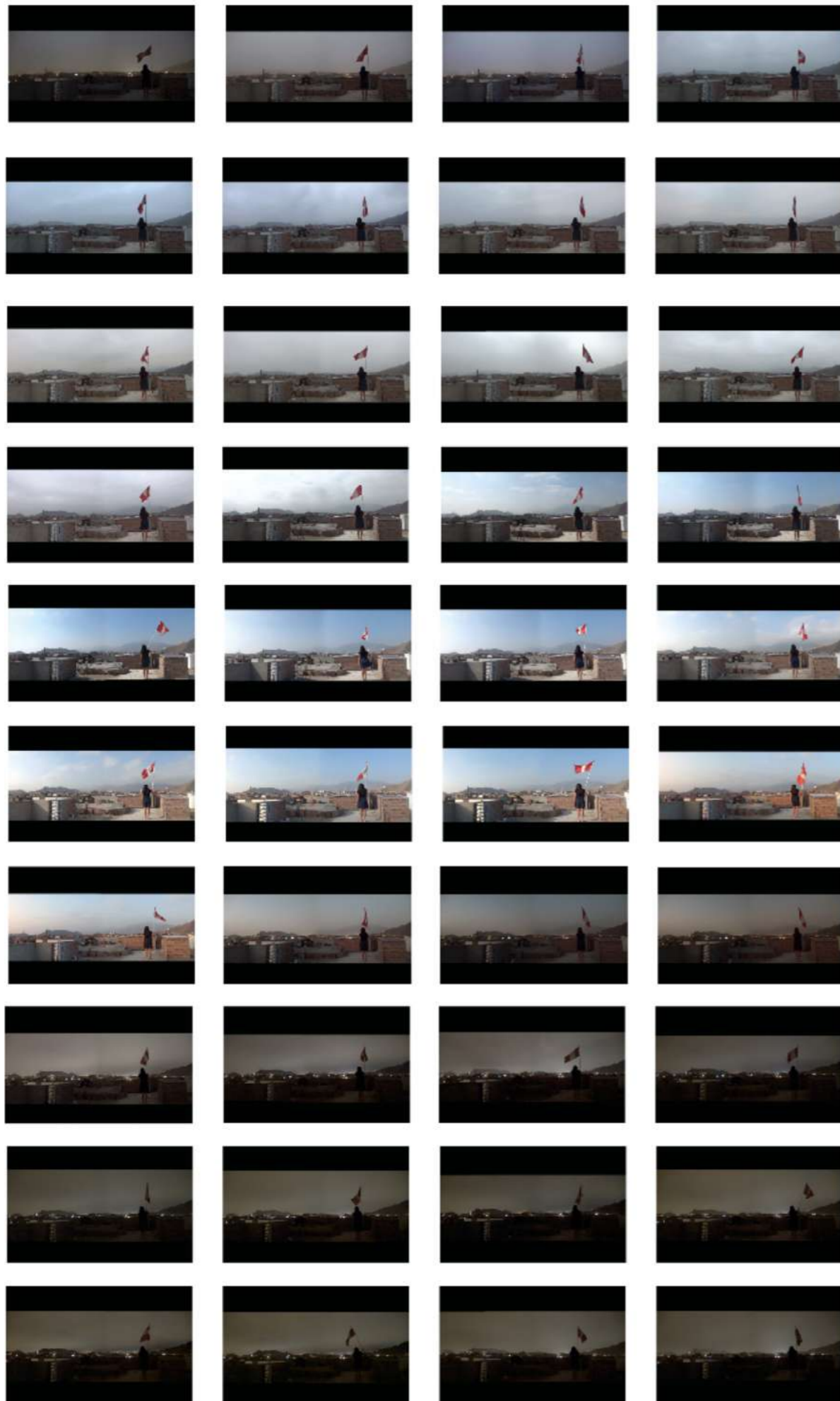
En *zoom_BONUS_SCENE* (2020), la máscara funciona como herramienta para revelar una identidad escondida, sea esta la de un sujeto fragmentado o que se siente disociado de una realidad externa. El trabajo podría leerse también como la brecha entre lo que el sujeto es y lo que presenta al mundo, o la percepción de su propia identidad frente a la que los demás tienen de ella. La máscara es un maquillaje que se usa para expresar aquello que ha sido suprimido o que permite -a través del anonimato- la liberación de cierta parte de su persona.

En occidente, el rostro es la forma principal que tenemos de identificar a un sujeto determinado, y es lo último que descubre el autor. Mapa mental hecho video, el autor nos permite acceder a su subjetividad valiéndose de narrativas populares que entretienen una especie de collage atonal. Contrapuesto a un lenguaje de corte más abstracto, la obra de Tejeda se vuelve accesible al público al recurrir a fuentes con temáticas conocidas que hacen un guiño al espectador desde atrás de la máscara. Tejeda nos invita a ser testigos de un mundo extraño y sugerente, pero sin cruzar el umbral de la puerta.

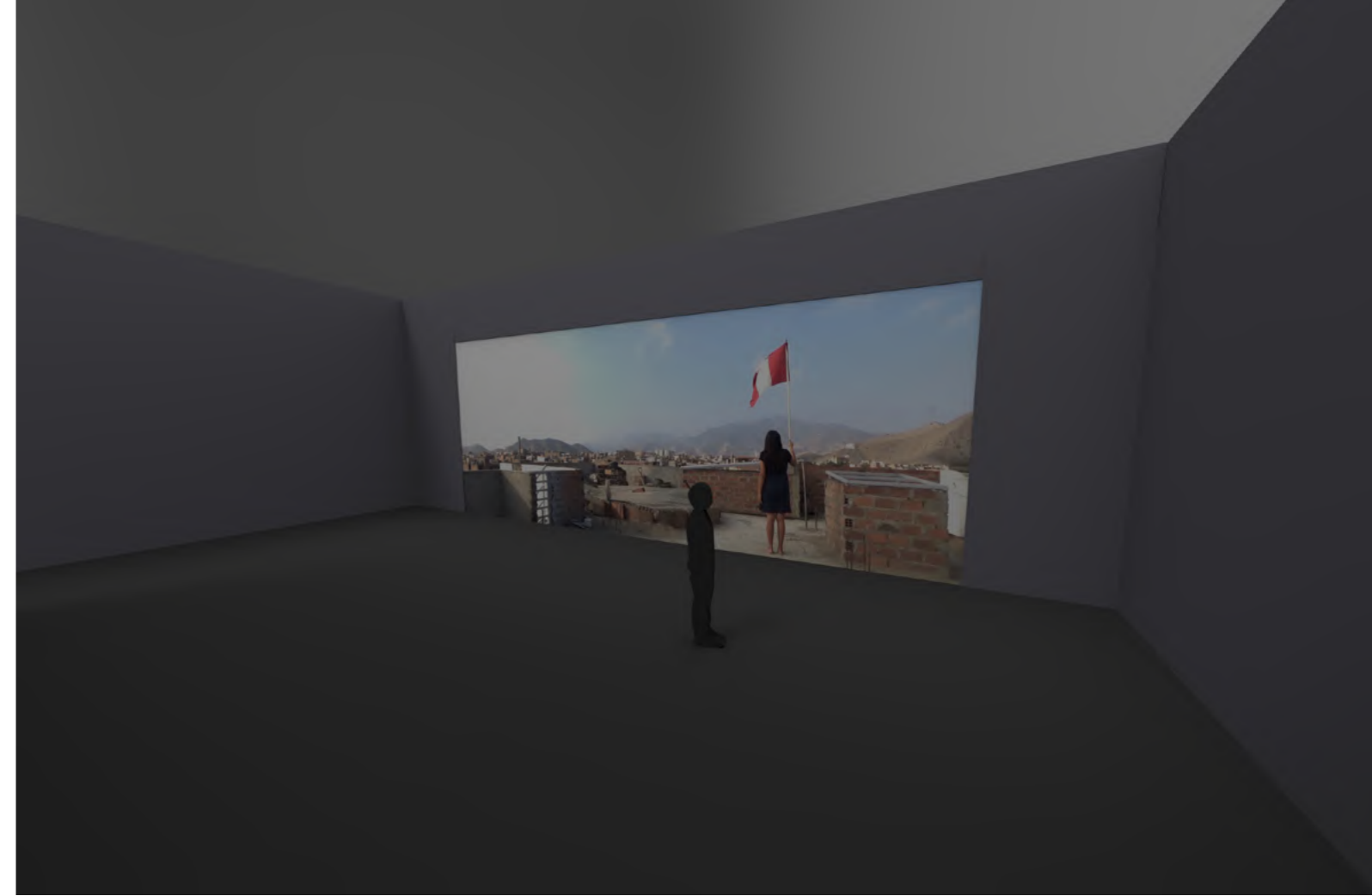
Enlace al video:

<https://youtu.be/Cx8PYo4nEdA>



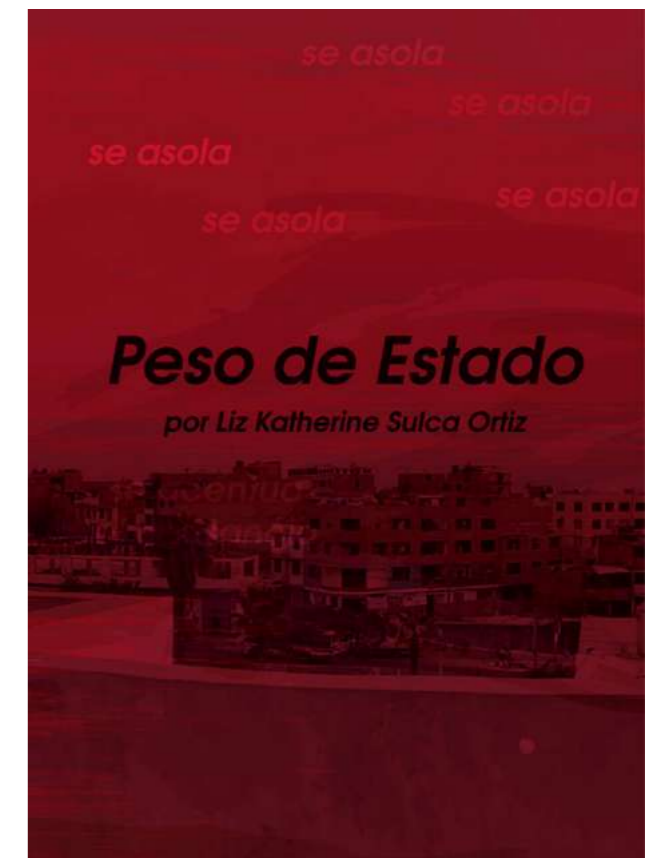


Sulca, Liz. (2020). *Peso de Estado*.
40 fotogramas de la videoperformance.



Sulca, Liz. (2020). *Peso de Estado*.
40 fotogramas de la videoperformance.

Liz plasma en un espacio el extracto de 50 minutos de su acción para su exposición mediante la videoinstalación. De esta forma, al entrar en dicho espacio, el espectador percibirá, al aproximarse desde la altura de su punto de vista, a la artista realizando "Bandera", gracias a un minucioso manejo de escala. La proyección a gran escala desvincula el registro de la acción del formato registro, y le da a la proyección un sentido más cercano a lo real, propiciando que el espectador perciba el cansancio -incluso en el brazo de la artista- que provoca el proceso de realizar la acción. La posibilidad de notar el agotamiento en el cuerpo humano a través de secuencias de imágenes va de la mano con la intención de la artista, pues ella señala cómo cuerpos inherentes a su territorio se sienten anulados por la desolación. Liz plasma también su acción en un libro - arte que incluye un poético manejo textual característico de su práctica.



Sulca, Liz. (2020). *Peso de Estado*.
Portada de la publicación.



Cuerpo como materia y tiempo. Un acto de resistencia desde la práctica escultórica

Por Marta Cisneros

Ser, estar, pensar y hablar, recordar e imaginar, sentir, finalmente vivir, es tener cuerpo. La pregunta es ¿Qué tipo de cuerpo? ¿Un cuerpo como una peligrosa arma letal o como un gigantesco laberinto donde sus fragmentos se pierden en el espacio ondulante? ¿O el cuerpo como campo de batalla que se expone a la herida mortal, fin de su existencia?

Si quisiéramos representarlo, ¿cómo sería? Si buscáramos qué tipo de representaciones de nosotros como sociedad son las que más se acercan a una posible imagen que refleje lo que somos, ¿cómo serían?

¿Quizá podríamos decir que las imágenes de cuerpos que están más en sintonía con lo que somos son las más vistas y las que tienen mayor aceptación y alcance a través de la publicidad

y los medios de comunicación? Son cuerpos de individuos que posan, realizan acciones, se mueven, ríen, hacen gestos, expresan placer o disgusto, seducen. Reflejo de una cultura de consumo brutal; expresión de una sociedad que se ha estructurado de tal manera que nos devuelve una imagen de lo que somos, también, de manera brutal.

La imagen que la publicidad construye nos muestra personas que no tienen pasado ni memoria, solo se encuentran enfocadas en el presente, en el disfrute constante. Exigen atención y se presentan como el paradigma de la belleza actual: así debemos ser. Se han convertido en el canon promovido por un sistema neoliberal que las produce infinitamente y que convierte todo lo rentable en el alimento de este animal insaciable.



Modelo Anja Rubik posando para la revista Vogue Turquía (2013).

La paradoja es que las imágenes de cuerpos que nos representan como sociedad marcada por el consumo muestran cuerpos uniformes, siempre jóvenes, perfectos, sin huellas, vale decir, sin tiempo. ¿Cómo es posible que las imágenes de cuerpos, con tal poder en el mundo globalizado como para capturar la atención y manipular consideraciones conceptuales sobre la belleza, la vida y el poder con el fin de vender cualquier cosa, estén signadas por la ausencia del tiempo, es decir, signadas por la muerte? El tiempo entendido como flujo esencial, como movimiento, instantes sucesivos entre las ideas, recorrido entre las formas y las visiones, el tiempo como lo inherente a la vida y al ser humano.

El poder del mercado nos vende la falsa idea de la eterna juventud. Introduce en su gigantesco mecanismo la noción de eternidad vinculada a una juventud inmóvil, detenida. Podríamos decir, jóvenes sin la potencia y energía de proyección hacia el futuro, sin preguntarse sobre el pasado, ni sobre un presente repleto de contradicciones.



Campaña publicitaria de Zara.



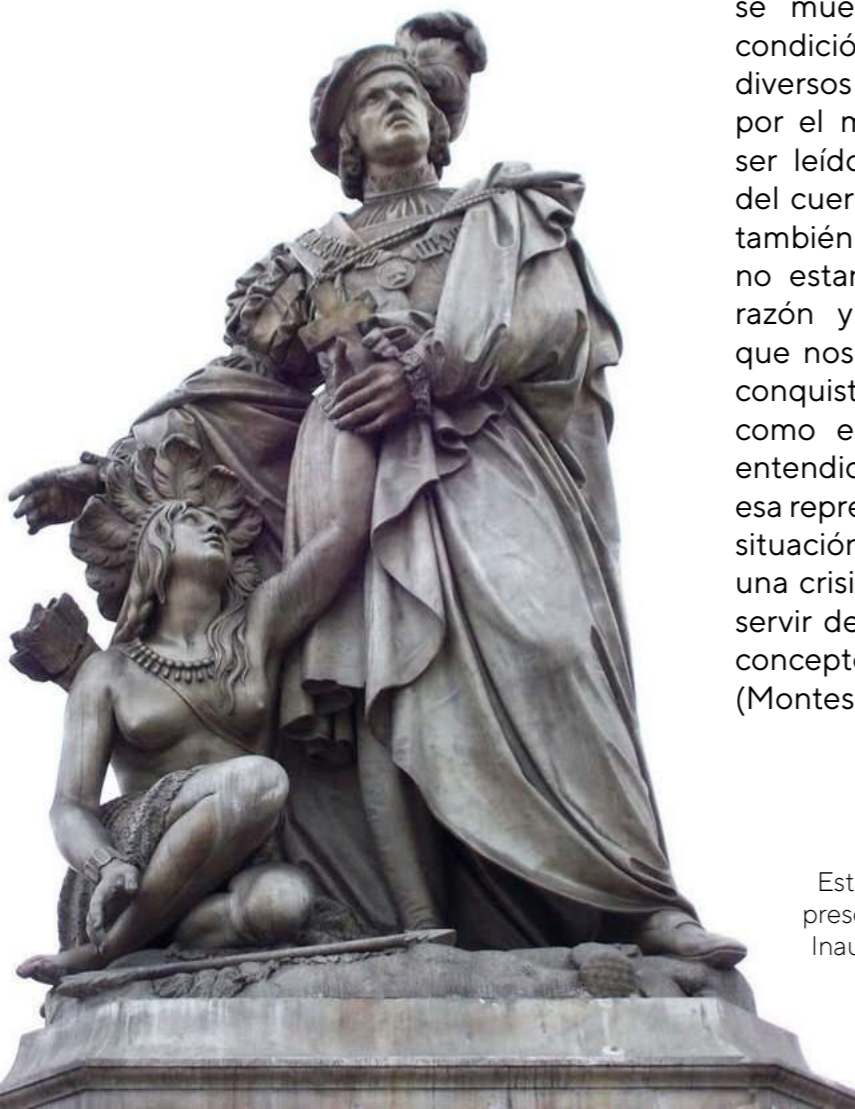
Campaña publicitaria de Paco Rabanne.

El producto más vendido en la cultura de consumo irrefrenable es la eterna juventud a la cual todos deberíamos aspirar como un ideal siempre inalcanzable. Pero hay algo que se contradice entre la emisión de imágenes vacías y congeladas en el tiempo y un discurso que vende la idea de la felicidad basada en ellas. Han separado y ocultado nuestra condición mortal, han anulado el tiempo, esa es la intención para seguir en la gran ruta del consumo y la rentabilidad. Lo perverso de esto es que construyen discursos excluyentes y discriminatorios que incorporamos como normales, quieren construir generaciones que vivan en la indolencia, generaciones insatisfechas y adormiladas continuamente. Así, la paradoja está en la contradicción. Por un lado, los cuerpos jóvenes nos hacen creer que somos inmortales y, por el otro, esa belleza ha quedado desierta de humanidad, marcada por la indiferencia y la homogeneidad.

Cuando el poder de la información y el internet no había llegado a la cumbre donde hoy se encuentra, el arte, posiblemente, cumplía la

función de devolverle a la comunidad una imagen en la que pudiera reconocerse. Así, hasta finales del siglo XIX e inicios del XX, la representación del cuerpo fue una idealización del ser humano perfecto, bello e imponente, basado en un discurso que hacía énfasis en proyectos políticos y culturales emitidos desde los espacios de poder, como un gran reflejo de lo que se pretendía de la colectividad, a través del arte de la representación. Ejemplo de ello es la gran producción de monumentos que dan cuenta de momentos de la historia oficial de muchos países.

Pero frente a los grandes proyectos artísticos contruidos desde las esferas del poder, también ha existido, y sigue existiendo, una producción individual y colectiva donde la representación del ser humano aborda múltiples aristas que nos



Estatua de Cristóbal Colón y nativa o mujer india representando a América (Lima, Avenida Paseo Colón). Inaugurada el 3 de agosto de 1860, obra del escultor italiano Salvatore Revelli. Mármol.¹

abren a nuevos enfoques, y frente a las cuales entramos en sintonía. Las prácticas artísticas a partir de las problemáticas del concepto de cuerpo y su enorme diversidad en el mundo del arte contemporáneo apuntan a develar situaciones tanto subjetivas como sociales y colectivas. Hay preguntas y asociaciones que irrumpen en el mundo y nos increpan y desestabilizan frente a verdades que se pueden encontrar ocultas (Cortés 1996).

En tiempos recientes, décadas atómicas, pulverizantes y líquidas, decaídas y estremecedoras y picos de grandes descubrimientos, donde se polariza la vida y la muerte de manera permanente, el arte en su gran diversidad de expresiones, técnicas y medios, ha abordado la representación del cuerpo humano desde los puntos de vista de cada artista en particular. Descubrimos así que el cuerpo sigue siendo un eje simbólico de la existencia humana. Hay una insistencia por alcanzar una representación de la figura corporal, y pareciera que esta siempre se muestra inaccesible, justamente, por su condición siempre cambiante en relación a diversos contextos. Este deseo, que transita por el mundo de la creación artística, podría ser leído como una conquista de la vigencia del cuerpo como concepto y representación, o también como una crisis. Si fuera una conquista no estaríamos buscando en el océano de la razón y la imaginación la imagen corporal que nos reúna y nos represente. Además, una conquista es señalar al cuerpo como el vencido, como el perdedor de la batalla. Una crisis, entendida como la imposibilidad de acceder a esa representación, "sería la constatación de una situación límite, por lo que podemos hablar de una crisis de la representación que bien podría servir de anticipo para hablar de una crisis del concepto de cuerpo en la contemporaneidad" (Montes Rojas 2008: 87).



Louise Bourgeois. (2003). Cell XXVI (detail). Steel, fabric, aluminum, stainless and wood. 252.7 × 434.3 × 304.8 c.m.

El cuerpo, nuestro cuerpo, es el lugar donde sucede la vida, es el lugar donde sucede el tiempo, es frontera y lenguaje, es donde sucede nuestra subjetividad. El razonamiento ocurre en el cuerpo, se mezcla con la sangre, con nuestra carne y deja huellas en él. En la práctica escultórica, vinculada con la materia y con el hacer, más que trabajar sobre nuestra imagen, buscamos construir, desde múltiples aspectos, nuestra propia corporalidad en clave de representación, a partir de nuestra condición física, desde nuestro vínculo con el otro, con la memoria, con el placer y el dolor (Hamann 2005). Entonces, la posibilidad de representarlo o de representarnos, se convierte en algo muy complejo. La representación material de la corporeidad abre espacio a un otro que nos refleja y nos increpa a la vez, y con el que nos relacionamos psicológicamente de alguna manera. El cuerpo individual está conectado con el cuerpo colectivo, pertenecemos a un orden mucho mayor, que nos integra, quizás.



Robert Gober. (1991) Pierna. Cera, madera, tela, resina, cabellos humanos, cuero, algodón.

Así, el trabajo creativo, entendido como la trama de la poesía, la intención, contexto, imagen, materia y espacio, también muestra abiertamente la fragmentación y desaparición del cuerpo, su propia crisis. El exceso, la corrupción y la indiferencia estallan en el campo de una batalla repleta de violencia, y allí, arte y realidad luchan por construir una imagen que nos refleje. La diferencia está en que el arte aspira al misterio de lo que somos, aun sabiendo que nunca llegará a develarlo. En cambio, la realidad nos avienta a un constante flujo donde se mezcla la muerte y la banalidad, la crueldad y el cinismo, donde, en el constante movimiento, nos vamos acostumbrando (Foster 2001).

Son tiempos líquidos, de perpetuos flujos, donde la contemplación y el asombro son difíciles de encontrar; tiempos donde el cuerpo imaginado y representado en el mundo de consumo voraz ha excluido al cuerpo que somos. Podríamos pensar que se pretende que lo olvidáramos y que sólo debiéramos enfocarnos en esas imágenes de cuerpos “bellos” sin memoria y sin historia. Sin embargo, hay muestras, señales que nos vuelven a afirmar que somos cuerpo, hecho de carne y de subjetividad, de razón y memoria, de tiempo, materia y espacio. Y son estos los elementos con los que la escultura trabaja, estableciendo vínculos estrechos entre el cuerpo vivo y el cuerpo creado, material. Construir cuerpo en la práctica escultórica es asumir la materia como parte fundamental del contenido, es encontrar

en la materia y en el método de construcción el sentido que encarna su propia forma. Ese cuerpo construido materialmente e instalado en el espacio real irrumpe y nos confronta con nuestro propio cuerpo.

En el campo de la creación artística existe la ruta que nos alienta a la pervivencia del trabajo con la materia, un trabajo que transmite y afirma su corporalidad. Construir como proceso, tanto en el espacio abstracto del pensamiento como en el espacio concreto de lo real, es una manera de afirmarnos en nuestra condición humana. Resistir en oposición a la homogeneidad, reivindicar el derecho a la divergencia, abrir el paso a la posibilidad antes que declinar ante la desaparición del cuerpo.

Declinar frente a la desaparición del cuerpo, con toda su carga material y contradicción, equivale a que el cuerpo fisiológico, el cuerpo social y el cuerpo territorial pierdan potencial, pierdan vínculo con la vida, pierdan su sentido de ser. Convenir y aceptar pasivamente y sin cuestionamientos la velocidad, el cambio permanente, la ubicuidad de la información, así como la virtualidad y la supremacía de la imagen, es asumir la pérdida de la materialidad del mundo (Montes Rojas 2008), y que, esencialmente, ya no nos importe. Sería como rendirse frente a lo que existe, a la idea de lo concreto, que ocupa no solo tiempo, sino también espacio. Y, al hacer esto, negaríamos nuestra propia condición humana.

Magdalen Abakanowicz. Crowd and Individual, 2015.
Abakanowicz utiliza arpillera y resina para esculpir y crear obras frágiles.²



Desde las trincheras de la práctica escultórica, resistimos. Creemos que existen rutas donde la representación del cuerpo y el trabajo con la materia abren espacios para cuestionarnos sobre la pérdida de sentido, en un mundo que parece despreciar lo que lo constituye.

Quizá se trate también de despertar todos nuestros sentidos, sin privilegiar, como nos manda la contemporaneidad, solo la vista, que se encuentra sobreestimulada por una cultura de consumo y por la fugacidad de imágenes en cambio permanente. Poner atención al tacto, a tocar el mundo, a olerlo, escucharlo, sentirlo, experimentar el espacio, lugar o ciudad, con el cuerpo. Son los sentidos que demandan tiempo y meditación y que, lamentablemente, no se encuentran equilibrados ni armónicamente desarrollados en un mundo de flujo continuo.

Somos cuerpo, allí reside nuestro yo. El mundo también es materia, cuerpo. ¿Tejer vínculos con el otro, en tiempos donde cada vez es más difícil, en un mundo que privilegia la imagen, es posible?

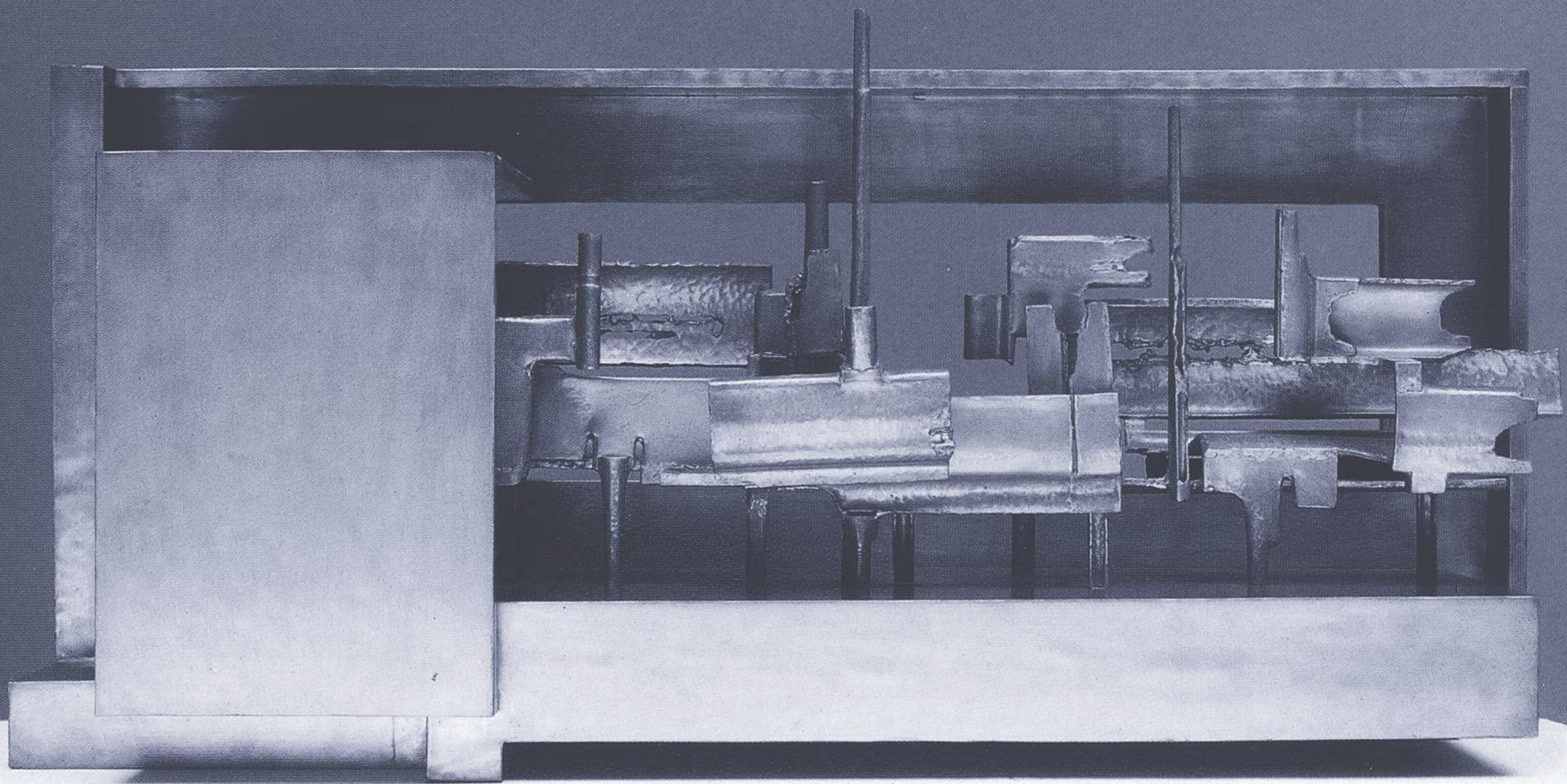
Abordar la creación artística desde la materialidad, buscar representar el tiempo en el espacio a través de la materia, es clave en la práctica escultórica. En ese sentido, y más aún en contextos virtuales como el actual, es fundamental que podamos crear espacios para la divergencia, apuntando a reconocernos en ese otro y descubriendo la inmensa potencialidad que tiene esta disciplina artística.

Bibliografía

- CORTÉS, José Miguel G.
1996 “Las fuentes de una representación moderna del cuerpo”. *El cuerpo mutilado. La angustia de muerte en el arte*. Valencia: Colección de arte, estética y pensamiento, pp. 19-51.
- FOSTER, Hal
2001 “El retorno de lo real”. *El retorno de lo real*. Madrid: Ediciones Akal, pp.129-170.
- HAMANN, Johanna María
2005 *El Cuerpo, un familiar desconocido*. Tesis para optar por el grado académico de Magíster en Humanidades. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- MONTES ROJAS, Luis Andrés
2008 *La escultura posible: Resistencia y Perspectiva del Cuerpo en la Contemporaneidad*. Tesis Doctoral del Departamento de Escultura. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia.

¹ <https://sociohistoria.lamula.pe/2020/06/22/sobre-heroes-y-estatuas-las-luchas-por-la-memoria-historica/eddy/>

² https://translate.google.com/translate?hl=es&sl=en&u=https://www.beck-eggeling.de/en/exhibitions/abakanowicz_biennale_2015&prev=search&pto=aue



“

Es Anna la que, de una manera u otra, con sabiduría, paciencia y profundo respeto, supo identificar en cada uno de nosotros esa particularidad que nos define. A través de la valoración y el cuestionamiento permanente, Anna nos dejó un precioso legado, con el cual debemos seguir adelante en nuestro trabajo.

Marta Cisneros, 2003.

En: Cisneros, M., Hamann, J. y Mora, M. (Eds). Homenaje a Anna Maccagno: Primer Simposio sobre la escultura peruana del siglo XX (2003).

El cuerpo y la forma social

Por Mijail Mitrovic

Hay un dato que desvía mucha de la atención prestada al cuerpo en las reflexiones sobre el arte contemporáneo, y es el siguiente: el cuerpo funcionó como medio y vehículo ritual hacia la trascendencia desde los albores de la historia humana. Ese simple dato, sin duda antropológico, permite a muchas prácticas artísticas, desde la *performance* hasta la danza, desde el teatro hasta el *action painting*, asumir que hoy contamos con el cuerpo como recurso simbólico de la *misma forma* en que los antiguos lo hicieron. Sin embargo, hay una brecha entre el pasado y el presente que conviene advertir, la misma que, bien mirada, nos separa irremediamente del pasado precolombino, y es la existencia del capitalismo. Advertida esa brecha, se hace evidente que una reflexión sobre el cuerpo y la forma social que lo recubre permitirá esclarecer, a su vez, las formas asumidas por este en el pasado y su diferencia fundamental con las actualmente disponibles. Un pasado del que ya no queda más que una imagen cuya sustancia nos es solo palpable mediante la ficción. En lo tocante al cuerpo, lo central a captar de la introducción del capitalismo como modo de producción que reorganizó el mundo entero es su mandato de racionalización de todos los factores productivos. El cuerpo, sin duda, es uno de ellos: como explicara Marx, mientras el instrumento o herramienta funcionaba según las habilidades concretas y los fines que el ser humano le asignara, la maquinaria “es ella misma virtuosa, posee un alma propia presente en las leyes mecánicas que operan en ella, y así como el obrero consume comestibles, ella consume carbón, aceite, etc. (*matières instrumentales*) con vistas a su automovimiento continuo”¹. La oposición entre instrumento/herramienta y maquinaria dio lugar a una *inversión* donde la actividad del trabajador quedó sometida al poder de la maquinaria –es decir, al poder de la clase capitalista ejercido a través de ella–. “En la manufactura y el artesanado el trabajador se sirve de la herramienta; en la fábrica, sirve a la máquina. Allí parte de él el movimiento del medio de trabajo; aquí, es él quien tiene que seguir el movimiento de éste. En la manufactura los obreros son miembros de un mecanismo vivo. En la fábrica existe un mecanismo inanimado independiente de ellos, al que son incorporados como apéndices vivientes. (...) El trabajo mecánico agrede de la manera más intensa el sistema nervioso, y a la vez reprime el juego multilateral de los músculos y confisca toda actividad libre, física e intelectual del obrero. Hasta el hecho de que el trabajo sea más fácil se convierte en medio de tortura, puesto que la máquina no libera del trabajo al obrero, sino de contenido a su trabajo”². Sirva este extenso pasaje de *El Capital* no solo como ilustración del paso de la manufactura a la industria, de ese proceso que parece lejano y distinto a nuestro presente imaginado como una era digital, informática, abstraída de la esclavitud salarial y del trabajo manual (que en absoluto ha desaparecido, por cierto, ni ha sido reemplazado por el llamado “trabajo inmaterial”). En el pasaje citado vemos también aquello que Marx buscaba liberar –“el juego multilateral de los músculos”, la “actividad libre, física e intelectual”–, aquellas formas del cuerpo y de la actividad que quedaron canceladas con el sometimiento al

¹ Marx, Karl (1980 [1972]) Elementos fundamentales para la crítica de la economía política (Grundrisse), borrador 1857-1858. Vol. II, octava edición, Buenos Aires: Siglo XXI, p. 219

² Marx, Karl (2009 [1975]) El Capital. Crítica de la economía política. Libro primero: el proceso de producción de capital. Volumen II. Ciudad de México: Siglo XXI, pp. 515-516

trabajo. En el quehacer artístico rara vez dicha dinámica se cumple (pocos son los asalariados que trabajan como artistas, y entre ellos son muy pocos los que se convierten en apéndices de máquina alguna), pero me interesa subrayar esa autonomía que la máquina adquiriría ya en los albores de la industria, aquello que lleva a Marx a hablar de “ella misma” como preñada de un “alma”, frente al instrumento como algo animado por quien lo emplea. Porque la autonomización de la máquina, sin duda, la llevó a dominar el cuerpo trabajador, pero pocas veces advertimos que en el mismo proceso se abrían también las puertas a la propia autonomización del cuerpo, ya no como dominante de la relación con el instrumento/herramienta, sino como *factor de producción*. La máquina no solo consume carbón y aceite –mercancías producidas previamente–, sino trabajo vivo. Y por ello, quienes portan la fuerza de trabajo pasaron por una racionalización que pensó, por vez primera, la necesidad de establecer salarios mínimos para su reproducción, límites a la jornada laboral que no atenten contra su vida, y, más recientemente, “buenas razones” para trabajar. Estas últimas tienen una larga historia que empieza con las expropiaciones de tierras y medios de producción propias de la acumulación originaria –lo que imprimía al accionar del capital un feo sello de despojo–, y continúa hasta las muy actuales formas de la ética del trabajo y la ideología del trabajo creativo independiente. Hay un vínculo histórico entre el despojo –la destrucción de las viejas formas de vida rurales que condujo a una migración incierta hacia la ciudad– y la felicidad de los trabajadores llamados “inmateriales”, que van casi en pijama a sus centros laborales, donde parecen no existir más jefes ni capataces, a pegar *post its* en las paredes y asombrarse ante su propia creatividad. Hay allí un triunfo del que el capital se vanagloria: haber logrado que la historia sangrienta de su propio pasado se eclipse por la sensación de libertad que un pedacito del mercado laboral (que parece saturar la imaginación global de la clase media) procura a los cuerpos entusiastas de los creativos y proyecta como ideal –“¡No solo emprendedor, también creativo!”– sobre el resto de las clases sociales. Entre ellos, sin duda, encontramos a muchos artistas contemporáneos, aquellos para los que el cuerpo es un medio legítimo de expresión, un medio no representacional que atenta contra el viejo arte, un medio para hacer del arte algo concreto, tangible, experienciable en la inmediatez de su propia sensibilidad corpórea. Desde esa inmediatez es que muchas veces se nos entregan rituales –*performances*, acciones– donde vemos un cuerpo que se reconcilia consigo mismo, apelando a una fenomenología que, finalmente, lo deshistoriza y convierte su experiencia en un asunto privado e intransferible. Habría que explorar la hipótesis según la cual, al interior de las transformaciones globales de los medios artísticos que marcan un punto de inflexión en los años 60 del siglo pasado, la emergencia del *performance* o la acción como forma estética se explica como una *reacción* ante la doble percepción de que el capital avanzaba sin freno hacia la colonización de la tierra y del cuerpo –sus viejos límites naturales, según lo planteara Marx–, de un lado, y ante la sensación de una desconexión fundamental de los medios artísticos tradicionales (la pintura y escultura, principalmente) respecto de la realidad social –su *abstracción*, en suma, defendida por el altomodernismo como la máxima virtud formal del arte–. De ese modo, habría que discutir cuánto de “conservación” del cuerpo como inmediatez no alienada caracterizó esa década, y cuán poco legó al presente una concepción del cuerpo como el sitio de una experiencia personal y social *al mismo tiempo*, susceptible de organizarse de un modo alternativo al erosionado vínculo social promovido por el capitalismo. Pero volvamos a la imagen histórica de dos cuerpos enfrentados: el cuerpo orgánico del trabajo y el cuerpo técnico de la máquina. La última es a su vez un producto del trabajo, una mercancía que ya no responde al instrumento artesanal sino a un complejo producto de múltiples trabajos previos, ahora articulados como un genuino *sistema* –maquinaria–. Frente a ello, y antes de su subsunción al proceso productivo como un factor, el cuerpo humano aparecía como una totalidad preñada de alma y genio, para luego ser sometido a una conversión en apéndice del sistema, con lo que esas totalidades singulares curtidas en el oficio se disolvieron, abriendo la puerta, paradójicamente, a una masiva posibilidad de que los cuerpos no entrenados en las viejas prácticas artesanales entrasen en la producción. Esa es la llamada “democratización” producida por la industria

moderna, y sus limitaciones no son difíciles de advertir. Sin embargo, en el arte el cuerpo ha encontrado sus revanchas, algo así como una restitución de sus viejas formas orgánicas, como si aún no hubiesen sido divididas en partes, prestas a ser controladas por separado: la boca y la hora del almuerzo; el ano y el tiempo para ir al baño; la lumbar y las fajas protectoras; los pies y las botas con punta de hierro; la columna vertebral y los intervalos donde se deben levantar brazos y hacer flexiones para que no se atrofien; los ojos y los lentes protectores; el cerebro y la educación para el trabajo; y, desde otro ángulo, el ocio y su función a la vez regenerativa e ideológica, pues la libertad es algo, nos dicen los neoliberales, que depende de la “escala de valores” definida por cada individuo y disfrutada en centros comerciales los domingos en familia. La misma libertad es la que hoy invita a convertir las reuniones amicales en lugares de mercadeo, según el modelo de los negocios piramidales. El arte aquí, como pensaba el romanticismo temprano, procura una restitución de la experiencia como totalidad. Hoy en día, solo en el arte parecemos encontrar cuerpos que se piensan capaces de producir sentido, aún cuando busquen mimetizar la desgarradora experiencia del mundo contemporáneo: el trauma personal, las guerras, el patriarcado, la pérdida del vínculo social, etc. También hay cuerpos que se plantean directamente como médiums del pasado precolombino, en nuestro caso, o de la ritualidad antigua, aquella del baile libre, la desnudez, la pintura corporal, etc. Un nuevo primitivismo de tótems y sanación parece resurgir en el mundo del arte contemporáneo, y en la *performance* esos viejos contenidos estéticos e ideológicos encuentran una forma propicia para reclamar su contemporaneidad, su novedad respecto de los primitivismos de la vanguardia histórica. Pero notemos que en todo primitivismo no se trata tanto de un retorno como de una *reinención* de un pasado al que ya no tenemos acceso –realmente nunca lo tuvimos, dada la brecha de la que hablé antes–. Para sus practicantes, estos gestos de reparación simbólica son siempre respuestas a una *condición generalizada de desgarramiento existencial*, propia del mundo moderno –o de algún término de reemplazo que enfatiza un rasgo supuestamente diferencial (red, líquido, información, pos)–, frente a la cual una vuelta a la naturaleza, o a la cultura más natural propia de sociedades menos complejas, aparece como necesidad imperiosa que justifica cualquier discurso que uno pueda construir sobre la acción que hoy realiza. Parece clara la operación: para todos es evidente que estamos en un mundo invivible, y por ello se buscan cualesquiera referentes de cómo era el mundo cuando era vivible. Para todos, además, estamos en un mundo inconmensurable, demasiado complejo, y por ello se busca anclar la experiencia estética en un medio –el cuerpo– y una escala –individuos, pequeños elencos, comunidades locales para proyectos *site-specific*, etc.– que permita intervenir *palpablemente* en la escena contemporánea y su lamentable situación. Pero las cosas se alteran profundamente si el mundo que vivimos no es simplemente un mundo desgarrado y alejado de las virtudes del pasado, sino *un mundo desgarrado por el capitalismo*. Y se alteran también si el mundo del capitalismo es un mundo en sí mismo irrepresentable *visualmente*, que nos exige alternar dialécticamente entre la visualización fragmentaria de los procesos que lo configuran a escala global y el conocimiento que nos procura la experiencia concreta de quienes vivimos en él. Porque la totalidad no está solamente en el cuerpo, nunca lo ha estado, sino en la experiencia social, aquella que conecta nuestras vivencias cotidianas con procesos invisibles que las determinan, es decir, que las organizan *bajo determinadas formas*. Formas que, a su vez, son compartidas por otros, padecidas por otros, y enfrentadas por otros que buscan dar respuesta a la sensación de fractura que no siempre lleva al remedio individual, sino a la conciencia de clase, a la configuración de un cuerpo colectivo capaz de actuar como una *voluntad colectiva*, según lo sugería Gramsci. Se alteran las cosas también cuando comprendemos que nuestra experiencia del cuerpo está históricamente mediada por esa inversión entre el cuerpo que se sirve de distintas prótesis para amplificar sus capacidades y la maquinaria que se sirve del cuerpo como apéndice para amplificar su productividad, es decir, la productividad del capital, absorbida como beneficio por la clase capitalista. La alteración de nuestra actual comprensión del cuerpo pasa finalmente por asumir su fracturada historicidad, su carácter mediado por un pasado que no se retrotrae hasta las formas rituales del precapitalismo,

sino hasta los albores de la llamada revolución industrial, aquella que erosionó las promesas republicanas de las revoluciones burguesas previas, y cuyas promesas nuevamente vienen siendo abandonadas en los tiempos neoliberales. En ese proceso de inversión se gestó la forma social que actualmente configura nuestros cuerpos como algo que tenemos inmediatamente allí, disponible tanto para el trabajo como para la simbolización –aunque esta solo pueda ser ejercida como tal, es decir, autónoma y desanclada de otras actividades– por artistas, a quienes se les permite usar su cuerpo como forma de expresión, construir carreras profesionales con ello, recibir dinero –en muchos casos– y vender los registros de sus acciones bajo los soportes de la fotografía y el video (un monopolio hoy compartido por artistas e *influencers*, ciertamente). Lo inadvertido por estos cuerpos es su dependencia histórica de la maquinaria como estructura a partir de la cual se autonomizó el cuerpo hace unos siglos; su carácter de espejo de la maquinaria capitalista, y, por ello mismo, su imposibilidad de quebrar el reflejo distorsionado que los vincula con una historia que pocos quieren asumir como propia. Se puede “poner el cuerpo” en una situación específica que entabla una confrontación con los poderes, como intentaron convencernos en una muestra latinoamericana hace no mucho, pero en el arte hoy se puede “poner el cuerpo” como si se tratase de un gesto en sí mismo valioso. Esa búsqueda de autonomía –entendida como algo ontológico y no como una condición ganada– podría llevarnos a discutir por qué actualmente parece imposible valorar nuestra acción y experiencia por fuera de las lógicas del capital, como también esa pregunta podría volcarnos a la tarea de imaginar una forma de organizar la sociedad donde esa valoración del cuerpo como medio de trabajo y placer, de producción y expresión, de funcionalidad y belleza, esté lejos de funcionar como una propiedad exclusiva del mundo del arte. Sin embargo, desconectada de los procesos pasados que le dieron forma, esa autonomía no tiene un horizonte mayor que el de aparecer, hoy, como una perfecta mercancía (convendría analizar también cómo ese “retorno al cuerpo” hoy aparece en el mundo del arte contemporáneo como un “retorno al trabajo artesanal” o inclusive un deseo por decir que arte = trabajo, sin advertir las distancias entre el trabajo artístico y el trabajo capitalistamente productivo; aunque no avanzaré por este rumbo). Habrá quienes piensen que estas reflexiones plantean un horizonte imposible para la praxis performática –para el despliegue de una acción simbólica en el espacio del arte–, pues se estaría devolviendo dicha acción al lugar del que muchos artistas la salvaron: me refiero a la posibilidad de su (auto)comprensión como una *práctica ideológica*, o como una práctica orientada por una determinada utopía. Ya Esther Ferrer fue sumamente clara al no solo separar, sino también contraponer, *performance* y utopía, donde la primera sería la realización de la presentación contra la tiranía de la representación utópica, el espacio de la rica individualidad que performa contra la servidumbre del sujeto utópico, la situación abierta contra el espectáculo cerrado del teatro utópico, lo mutable de la acción in situ contra la inmutabilidad lineal de la utopía, “pues el cambio es imposible teniendo en cuenta que la utopía, se supone de entrada, como un estado perfecto, un sueño, un proyecto concebido a la perfección”³. Poco importa para esto si la artista sostiene más adelante que la única utopía que le importa es la anarquista: queda claro que, al menos aquí, la utopía carga consigo todas las valoraciones negativas de una palabra que merecemos olvidar de una vez por todas. Sin embargo, si planteamos que lo digno de olvidar realmente es ese estadio idílico anterior al desgarramiento presente –ya sea el pasado precolombino o, menos alucinatoriamente, los inicios de la sociedad burguesa, cuando sus promesas parecían todavía realizables–, se torna urgente volver a valorar la utopía, al menos bajo la coyuntura actual, como proyecto orientador hacia un futuro alternativo al ofrecido por el capitalismo. Digo que esa valoración debe ser transitoria porque la utopía o imagen ideal cede cuando la sociedad entra en un proceso de experimentación con nuevas relaciones sociales, como lo plantearon diversas reflexiones sobre

³ Ferrer, Esther (2017) Performance y utopía. Murcia: CENDEAC, p. 51

la Comuna de París de 1871 –de Marx a Lenin, de Georg Lukács a Kristin Ross–, y las utopías más bien aparecen cuando la *praxis* se estanca, cuando los experimentos son derrotados y triunfan las fuerzas regresivas. Entonces, actualmente conviene valorar las utopías: ante un pasado imposible de asir y un presente ciertamente desalentador, sostiene Jameson que “[l]a solución solo puede residir (...) en la renovación del pensamiento utópico, de la especulación creativa sobre el lugar que le corresponde al sujeto en el otro extremo del tiempo histórico, en un orden social que ha dejado atrás la organización de clase, la producción mercantil y el mercado, el trabajo alienado y el implacable determinismo de una lógica histórica que está más allá del control de la humanidad”.⁴ Tal vez en esa renovación de la imaginación utópica el cuerpo encuentre un papel más interesante que el asignado por la posmodernidad, donde aparece como último territorio de repliegue frente a fuerzas que parecen imposibles de contrarrestar. Tal vez allí, en ese nuevo lugar imaginado, sea posible figurar una dinámica social donde “el juego multilateral de los músculos” y la “actividad libre, física e intelectual” sean nuevamente pensables no como consuelo ante la explotación o como imágenes compensatorias que solo podemos contemplar, sino como aquello que marca el ritmo de la vida cotidiana.

⁴ Jameson, Fredric (2014) “Imaginario y Simbólico en Lacan” en *Las ideologías de la teoría*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, p. 154



“

Si Anna desembocó en el silencio y tal vez en lo que podríamos llamar la no producción de obra, no la hace necesariamente menos artista. Es más, es difícil imaginar una práctica pedagógica como la de ella que no hubiera sabido de la dimensión de artista que habitaba en su persona.

Jorge Villacorta, 2004.

Discurso en el Aniversario del fallecimiento de Anna Maccagno y Entrega de Textos Arte. Noviembre de 2004.



Una fotografía en la pared de mi taller

Por Lorena Spelucin

Hace casi cuatro años, Lothar Busse, un historiador con el que trabajaba, me prestó su libro *El neoperuano: arqueología, estilo nacional y paisaje urbano en Lima, 1910-1940* de Gabriel Ramón Joffré. Él hizo énfasis en que revisara el capítulo I. Luego de algunos días de tener el libro sobre mi escritorio, busqué la página trece, donde iniciaba Bailando en la huaca, sección en la que el autor se centra en introducir un movimiento originado en medio de agudas polémicas sobre la definición oficial de la identidad nacional: el neoperuano. Mi primer acercamiento a este capítulo fue sobre todo formal. Era una sección no muy extensa, con elocuentes citas y seis fotografías de archivo que complementaban el texto; sin embargo, solo una de ellas se encontraba a colores. Ya imbuida en el contenido del libro, me obsesioné con el neoperuano. Ese año, fascinada por esa construcción del imaginario nacional, procuré enfocar todos mis proyectos académicos en esa misma orientación. Pegué la colorida fotografía del libro en la pared de mi taller. Por meses la observé sin comprender qué era ese gran mascarón instalado en el patio del museo de Pueblo Libre. En ese momento no supe que esa imagen abriría toda una gama de posibilidades dentro de mi práctica artística.



Interpretación de los templos de Cerro Blanco y Punkurí realizada por Julio C. Tello en 1938 en el Museo Nacional de Arqueología Antropología e Historia del Perú. Fotografía tomada de *El neoperuano: arqueología, estilo nacional y paisaje urbano en Lima, 1910-1940*, p. 17.

El descubrimiento antes narrado marca el inicio del proyecto con el que finalicé mi formación en la Facultad de Arte y Diseño de la Pontificia Universidad Católica del Perú y obtuve mi grado de Licenciada. El objetivo principal de este escrito es presentar una reflexión sobre los aspectos más importantes encontrados durante mi proceso de creación en *Reconstrucciones imaginarias: arqueología, consolidación de la verdad histórica y plataformas de legitimación, tesis sustentada en febrero del 2020*. Aquí me centraré en los momentos que considero cruciales no solo para la propuesta que plantea mi tesis, sino para mi proceso creativo y el enfoque de mis proyectos en la actualidad. Antes de comenzar, me parece importante hacer una breve presentación de la investigación artística propuesta en la mencionada tesis.

Reconstrucciones Imaginarias indaga en los factores que explican la creación y destrucción de una forma de historia, así como en los mecanismos utilizados por las *plataformas de legitimación* para definir el valor de las diferentes perspectivas sobre la misma. El proyecto ha sido abordado a través de la memoria de un objeto cultural: la interpretación de los templos de Cerro Blanco y Punkurí realizada por Julio C. Tello en 1938 en el Museo Nacional de Arqueología Antropología e Historia del Perú.¹ El objetivo de la tesis es reflexionar sobre las condiciones que permiten maximizar o minimizar un hecho determinado en la construcción de la historia. Asimismo, pretende rescatar el valor que tienen las diferentes narrativas o relatos en la consolidación de la verdad histórica y evidenciar los mecanismos utilizados en las *plataformas de legitimación*² para consolidar dichas verdades.

|

¿Cómo pasé de la fotografía pegada en la pared de mi taller a un proyecto interdisciplinario con cuestionamientos sobre la construcción y legitimidad de la verdad histórica?

Mi investigación empezó a tomar forma cuando me sumergí en archivos, ansiosa por encontrar información sobre el objeto de la fotografía. La figura con rasgos antropomorfos era una construcción ideada por Julio C. Tello, quien se había inspirado en dos de sus hallazgos de 1933. Ese año, en el valle de Nepeña, en Áncash, Tello y sus colaboradores descubrieron lo que él consideró parte de la cultura Chavín: los Templos de Cerro Blanco y Punkurí. El arqueólogo creía que Chavín era la cultura origen de nuestra civilización, por lo que identificó todos los componentes que podían materializar su hipótesis e ideó la pieza de la fotografía: una interpretación de los Templos encontrados en el valle de Nepeña (Tello 1933).

Empecé a distinguir fragmentos de la memoria del objeto ideado por Tello, pero deseaba tener la imagen completa en mi cabeza. Llena de recortes, fotocopias y registros fotográficos de documentos de los que ya no podía obtener nada nuevo, decidí salir de la biblioteca. Si bien el objeto cultural había sido construido en la primera mitad del siglo pasado, aún había personas que debían conocer su historia de primera mano, porque permaneció durante más de treinta años en el museo. Fui por ellas.

De ese modo, conocí a Elizabeth. Su madre había trabajado en el museo en ese tiempo, ella prácticamente vivía ahí desde muy pequeña y había seguido los pasos de su progenitora. Recuerda subir al escenario -como ella misma lo llama- diseñado por Tello y perderse por los pasillos de esquinas boleadas con grandes caras de dientes afilados y ojos almendrados. Varios niños soñaban con alcanzar el puma que se encontraba en la parte superior central del atrio, uno de los elementos más llamativos de la interpretación de Tello. Además, apunta que la construcción se encontraba lo suficientemente estructurada para realizar coreografías o diversas muestras culturales. El mismo

Tello organizó una agrupación de bailarines con trajes diseñados por él con el fin de realizar alguna danza ritual para el público visitante o algún evento importante del museo.

Pero ¿qué pasó con el objeto que -en ese momento- empezaba a relucir como una pieza de arte? Benjamín Guerrero, bibliotecario del museo, me contó que la institución cerró unos meses a inicios de la década de los setenta para realizar ciertas remodelaciones. Así, con picos y palas, él y otros miembros del personal del museo derribaron el objeto cultural bajo la orden de Luis Guillermo Lumbreras. Este personaje acababa de ser nombrado director del museo. Era un arqueólogo de una generación diferente a la de Tello, para quien la verdad científica era vital para la arqueología y la historia. Benjamín resaltó además que los pedazos del objeto que él destruyó sirvieron como relleno para edificar su actual sector de trabajo³. En ese punto de la historia, yo solo podía interpretar la acción impulsada por Lumbreras como un acto iconoclasta. Percibía solamente la destrucción de una pieza artística.

Lumbreras era familiar de alguien muy cercano a mí, quien logró concertar para mí una entrevista con el arqueólogo. Ya en su casa, tras una larga conversación, entendí que él se consideraba a sí mismo como un continuador de la labor iniciada por Julio C. Tello. Creía que modernizar su disciplina era el mejor modo de honrarla, y desmontar una reconstrucción imaginada por su predecesor era parte de un plan para actualizar el museo, que seguía exactamente igual desde su fundación.



Fotografías tomadas de: TELLO, Julio C. "Las ruinas del valle de Nepeña". *Correo*. Lima, 9 de octubre (1933).

II

Buscamos una idea que nos guíe en el proyecto. Una idea guía. Una idea que domine el proyecto -y que le dé unidad. Y esto puede sonar paradójico pero esa es la traba, ese es el problema: comenzar con una idea o darle demasiada importancia a una idea. La solución es comenzar con una imagen. Una imagen guía. (O un conjunto de imágenes). Buscar una imagen que nos guíe. No desarrollar, entonces, imágenes a partir de una idea sino desarrollar ideas a partir de una imagen o de un conjunto de imágenes.

Mario Montalbetti (2015)

Tenía la historia de la interpretación de Tello mucho más clara, y muy presente en mis pensamientos y en mi actuar. Empezaba a limitarme. Me faltaba perspectiva, aún no podía tomar distancia y ver con claridad la magnitud de lo que tenía enfrente.

En las sesiones de *Dibujo: un taller de herramientas*⁴ a cargo de Raymond Chaves pude ubicarme en un espacio en el que me reté a trabajar desde los lugares menos predecibles para desmontar mis propias ideas. Inicialmente, encontré allí una manera diferente de pensar el proceso mismo del dibujo: concebirlo como instrumento para entender procedimientos conceptuales. Hallé mi imagen guía. Más adelante, trasladaría esa misma estrategia a las acciones de mi proceso creativo.

⁴ Taller de dibujo dictado durante el semestre 2018-02 en la Facultad de Arte y Diseño en la PUCP. En este punto, es importante considerar el rol de la arqueología en el momento específico en que nació el objeto cultural, porque es ahí donde encontré una intersección entre dos líneas disciplinarias aparentemente equidistantes, la cual me permitió crear como lo hicieron los fundadores de la arqueología.



Los primeros arqueólogos en el Perú no eran tales por formación: entre los más notables teníamos a un doctor, un agrónomo, un ingeniero, un teólogo y un historiador del arte. No obstante, fueron estos primeros interesados en la arqueología, respaldados legítimamente por su profesión quienes sentaron las bases de esta disciplina en nuestro país. Para estos profesionales fue posible manipular restos y proclamar discursos sobre el pasado peruano que, en su momento, consideraron verdaderos y valiosos (Asensio 2018).

Puede que, por esa razón Julio C. Tello, decidiera que, como Cerro Blanco y Punkurí aparentemente pertenecían al mismo tiempo y cultura, podrían ser fusionados para así mostrar con grandeza su tesis sobre el origen andino de la civilización peruana en el primer patio del Museo Nacional de Antropología. Esta es la acción que refleja el punto de contacto entre la arqueología y arte, pues luego de excavar y atravesar varias capas de tierra, Tello imaginó y creó, como si separara lo hallado de su anterior contexto. Tomó fragmentos de lo encontrado y (re)construyó un artefacto para la institución que fundó. Este objeto cultural indicaba el lugar desde el cual el arqueólogo miró la nación. Su percepción no fue veraz, pero logró que por mucho tiempo fuera la primera y última imagen que los peruanos evocaran luego de visitar el museo.

Era momento de ir a la tierra y hacer mi propia excavación, como harían los arqueólogos de ese tiempo: hallarían fragmentos que completarían con imaginación para darle forma a nuestra historia y colocarla en una vitrina de museo, o en un libro.

Fue con la tierra que tomé perspectiva.

(2020). Captura del gif.







Fotografías tomadas por la autora (2018)

Con tierra muy fina, armé y monté mi propia excavación arqueológica y fotografié lo construido. Estas imágenes fueron luego editadas e insertadas en una revista arqueológica ideada por mí. Quería validar mi creación colocándola en esa plataforma de legitimación, como inconscientemente hizo Tello con su interpretación al colocarla en el museo de Pueblo Libre.

"...el pasado siempre se figura, delinea, moldea, piensa, reconstruye, desde el presente..."

Gabriel Ramón Joffré

"...the past always takes form, it's outlined, it's shaped, it's thought and rebuilt from the present..." Gabriel Ramon Joffré

Fragmento de pieza realizada por la autora (2018)
Elemento utilizado para Excavaciones, pieza de Reconstrucciones imaginarias.
<https://vimeo.com/user104828889>

Seguí jugando con la tierra. Esta vez tenía en mente una frase que había leído de Gabriel Ramón, en un libro escrito posterior al del neoperuano, en la que el autor señala que el pasado se reconstruye siempre desde un presente específico (2017). Entendí que en el acto de construir y reconstruir sobre la tierra podía manifestar que en el intento de consolidar una verdad histórica han existido diferentes presentes desde donde se ha mirado nuestro pasado. De alguna manera, la historia del objeto cultural se encontraba concatenada a esta idea, pues ya no era solo la memoria de un objeto inventado por Tello, sino que evidenciaba la creación y destrucción de una forma de hacer historia, y también de una manera de ejercer la arqueología en un momento determinado.

III

Para terminar con las aristas del concepto de verdad histórica, considero que es sustancial analizar lo ligada que se encuentra a los relatos alternos. Así, lo haré a partir de un trabajo específico de Erick Beltrán: *El mundo explicado*.⁵ Este es un proyecto que se centra en el concepto mismo de edición, planteando que en ese proceso está la construcción de la verdad. El artista sugiere que utilizamos tres herramientas cuando nos enfrentamos al cuestionamiento de cómo funciona el mundo. La primera es el conocimiento académico, en el que incluye todos los contenidos que suponemos como verdaderos en virtud del reconocimiento que se les da por el mismo hecho de ser académicos. Podríamos decir que este es el conocimiento defendido por Lumbreras. La segunda herramienta son las experiencias; es decir, el conocimiento empírico de cómo funciona el mundo, más vinculado a la performance de los primeros arqueólogos en el Perú, incluido Tello. La tercera herramienta señalada por Beltrán es el no saber. De acuerdo con él, si lo importante es poder funcionar dentro del mundo, no es necesario que los contenidos sean verdaderos, y es por ello que lo que solemos hacer es combinar los tres mecanismos mencionados.

⁵ Instalación realizada entre el 2008 y 2009 en Sao Paulo y Barcelona. Durante el 2012 y 2013 fue parte de la colectiva *Fisuras. Episodios críticos* en el MACBA, actualmente forma parte de su colección. MACBA. *El Mundo explicado*.





Fotografías de la exhibición *El mundo explicado*. Imágenes tomadas de la página web del MACBA.

El artista recopiló una serie de entrevistas que hizo al ciudadano común, en las que la premisa era proponer teorías sobre el mundo que no tenían que ser ciertas. Fue así que armó una enciclopedia en la que deseaba eliminar la censura y plantear la idea de que el conocimiento se elabora continuamente, y que lo que uno dice es tan válido como lo que dice un libro impreso. En suma, propone una reflexión sobre qué es la reproducción del conocimiento, cuáles son las estructuras que lo validan, qué es la verdad y qué es la ficción. Esta reflexión está asociada a la polémica sucedida en el Perú, narrada por Ramón Mujica, en torno a un huaco creado por Sérvulo Gutiérrez. De acuerdo con el autor, este huaco terminó en el Museo de Arte Moderno de New York y apareció en la revista *Life* como una pieza realizada hacía dos mil años por un antiguo hombre Paracas, confundiendo a los arqueólogos de todo mundo: una pieza que se hizo realidad por los relatos que la configuraron (Mujica 2017:17).

La creación de una *reconstrucción imaginaria* en el patio del museo en 1938 y su instalación durante treinta y cuatro años en una *plataforma de legitimación* generaron también un relato alternativo, uno que se asumió como cierto por años. Es aquí que cabe preguntarse si lo verdadero fue importante cuando Julio C. Tello construyó su interpretación en 1938, o si lo realmente significativo para él era lo tangible; es decir, un objeto que pudiera asirse. Considero que existen otros modos de hacer historia fuera del contexto académico, en los que la imaginación juega un rol sobresaliente al momento de abrir la posibilidad de explorar otras opciones para indagar en nuestro pasado y contarlo. Es importante que podamos evaluar estos otros relatos como otra perspectiva de nuestra realidad nacional.

He aprendido que hay cosas que no podemos ver ni conocer, pero que podemos imaginar.

La imaginación es sustancial para nuestra especie, pues implica investigar y explorar otras posibilidades que dan libertad para generar nuevas teorías. Sin ella, no habría lugar en este mundo para lo inusual. La acción de imaginar es más poderosa cuando se materializa, porque tiene un impulso de verdad, como la interpretación de Tello. Cuando la ficción se hace realidad, ya no importa cuán especulativo sea el tema, sino cómo influye en nuestra realidad.

Tengo la necesidad de explorar en formalizaciones como la realizada por Julio C. Tello, específicamente, en las disciplinas que de algún modo definen nuestro mundo, nuestra forma de entenderlo y relacionarnos con él. Mi arte es lo que me permite imaginar no solo con la mente, sino con todo mi cuerpo en el preciso instante del *hacer*.

Bibliografía

ASENSIO, Raúl.

2018 *Señores del Pasado. Arqueólogos, museos y Huaqueros en el Perú*. Lima: Institutos de Estudios Peruanos.

BELTRÁN, Erick

2008 *El Mundo explicado*. Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona. Consulta: 15 de noviembre del 2020.

<https://www.macba.cat/es/el-mundo-explicado-sao-paulo-barcelona-2008-2009-i-442>

MEJÍA XESSPE, Toribio

1938 *Diario de anotaciones [TMX-630]*. Documento inédito. Lima.

MONTALBETTI, Mario

2015 "Comentario a un texto de Luis Camnitzer-Notas de clase-". Lima: Centro de la Imagen.

MUJICA, Ramón

2017 "Primitivos modernos: Picasso, Manuel Mujica Gallo y el I.A.C". *Illapa*. Lima, número 14, pp. 9-24.

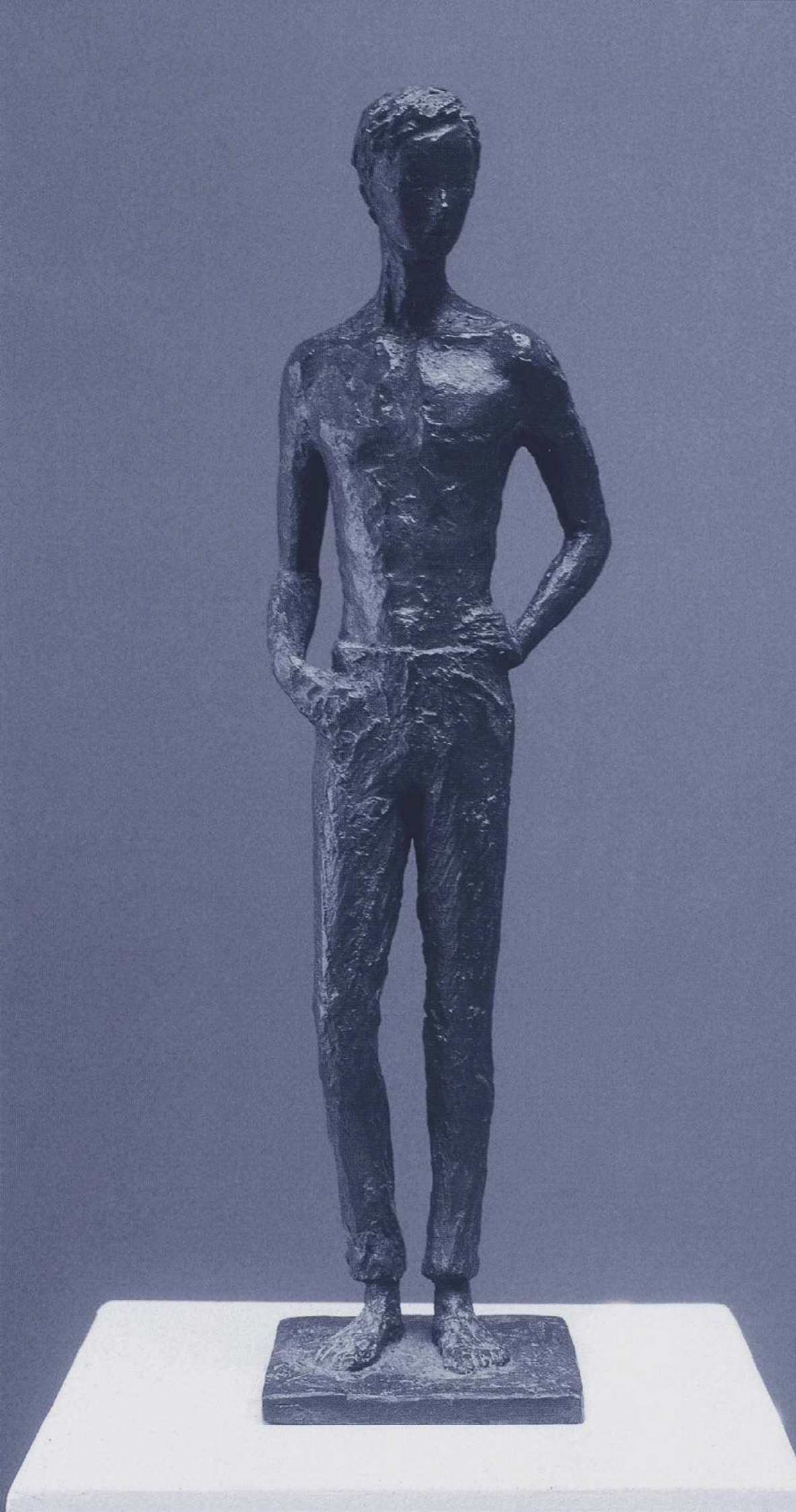
RAMÓN JOFFRÉ, Gabriel

2014 *El Neoperuano: arqueología, estilo nacional y paisaje urbano en Lima, 1910-1940*. Lima: Municipalidad Metropolitana de Lima, Sequilao Editores.

2017 "Figurar la Historia Precolonial Andina". En VEGA CENTENO (editor). *Repensar el Antiguo Perú. Aportes desde la arqueología*. Lima: Instituto de Estudios peruanos, pp. 556-574.

TELLO, Julio C.

1933 "Las ruinas del valle de Nepeña". *Correo*. Lima, 9 de octubre.



“

Por eso para ella lo importante no es la escultura que hace el alumno, el objeto escultórico aislado no es el fin que justifica los medios, sino que lo fundamental es que el alumno, ejercicio tras ejercicio, empiece a adquirir las cualidades humanas sobre las que se puede construir la excelencia: una exigencia consigo mismo que lo lleve a dar lo máximo, sin concesiones. La práctica de esta exigencia lo llevará a descubrir el amor y honestidad con su propio trabajo, que se traducirán en búsqueda, experimentación y conocimiento.

Veronica Crousse, 2003.

En: Cisneros, M., Hamann, J. y Mora, M. (Eds). Homenaje a Anna Maccagno: Primer Simposio sobre la escultura peruana del siglo XX (2003).

Autorretrato

Por Rocio Snyder

“Mujer objeto” fue la muestra de mi tesis para optar por la licenciatura en Escultura¹, así como mi comienzo dentro del estudio, elaboración y exploración del autorretrato. Las obras de esa presentación construyeron mi punto de partida para el estudio figurativo del cuerpo humano.



Huaco de Sérvulo Gutiérrez (Mujica 2017).

¹ Véase en: <http://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/handle/20.500.12404/15224>

Como digo en el resumen de mi tesis:

Para mi investigación me he centrado en el tema del cuerpo femenino, basándome en mi autorretrato, y presentándolo en una serie de esculturas a tamaño natural. *Mujer Objeto* trata la temática de la cosificación del cuerpo femenino reduciéndolo a la materialidad del objeto a través de la plástica escultórica que tiene como características de ser inanimado y de fácil manipulación para el espectador. Los materiales utilizados en estas esculturas son: madera, fierro, y piedra, los más tradicionales en la escultura. La madera como material orgánico la utilizo para la creación de cuerpos, el fierro como elemento mineral, lo empleo como un delimitador del espacio y la piedra, al ser también mineral, ha sido tallada en forma de ciertos órganos vitales, asimismo, he usado imágenes bidimensionales para enfatizar los órganos elegidos. Desarrollo la temática y estética del cuerpo desnudo y del desmembramiento para enfatizar la cosificación visual del cuerpo femenino, cuya representación en materia alude a un fetiche, ya que este articula una serie de significados. Me baso en el contenido histórico cultural e imágenes a las que se ha visto reducido el cuerpo femenino. En sus dos formas más emblemáticas de objeto: la de objeto sagrado y la de objeto mundano. Si bien estas percepciones son cambiantes, son muy criticadas y vigentes hasta el día de hoy. La percepción o significado del cuerpo a través del tiempo forman parte de las distintas sociedades, y esta percepción se distingue una de otra, a pesar de existir cierta universalidad en el entendimiento y la percepción del cuerpo. En mis esculturas, la separación de los cuerpos de madera, en especial de los que están desmembrados, con las estructuras de metal en sus variadas formas, enfatiza que el cuerpo objeto, para ser lucido, es, por partes, albergado o encarcelado en sus distintos ambientes pues sin esta unidad, no tiene vida. El mostrar los límites de mi cuerpo materialmente, en estas realidades y en estos espacios, me permite enfatizar la crítica hacia el reconocimiento del cuerpo femenino como una totalidad, y al nombrar temas de cosificación como la mercantil y lúdica al igual que la religiosa y mística, me baso en los dos extremos de objeto mundano y objeto sagrado para mostrar estos cuerpos. Con *Mujer Objeto* busco cuestionarme y cuestionar la imagen y el espacio del cuerpo femenino en las distintas realidades que configuro a través de mi lenguaje plástico artístico (2019).

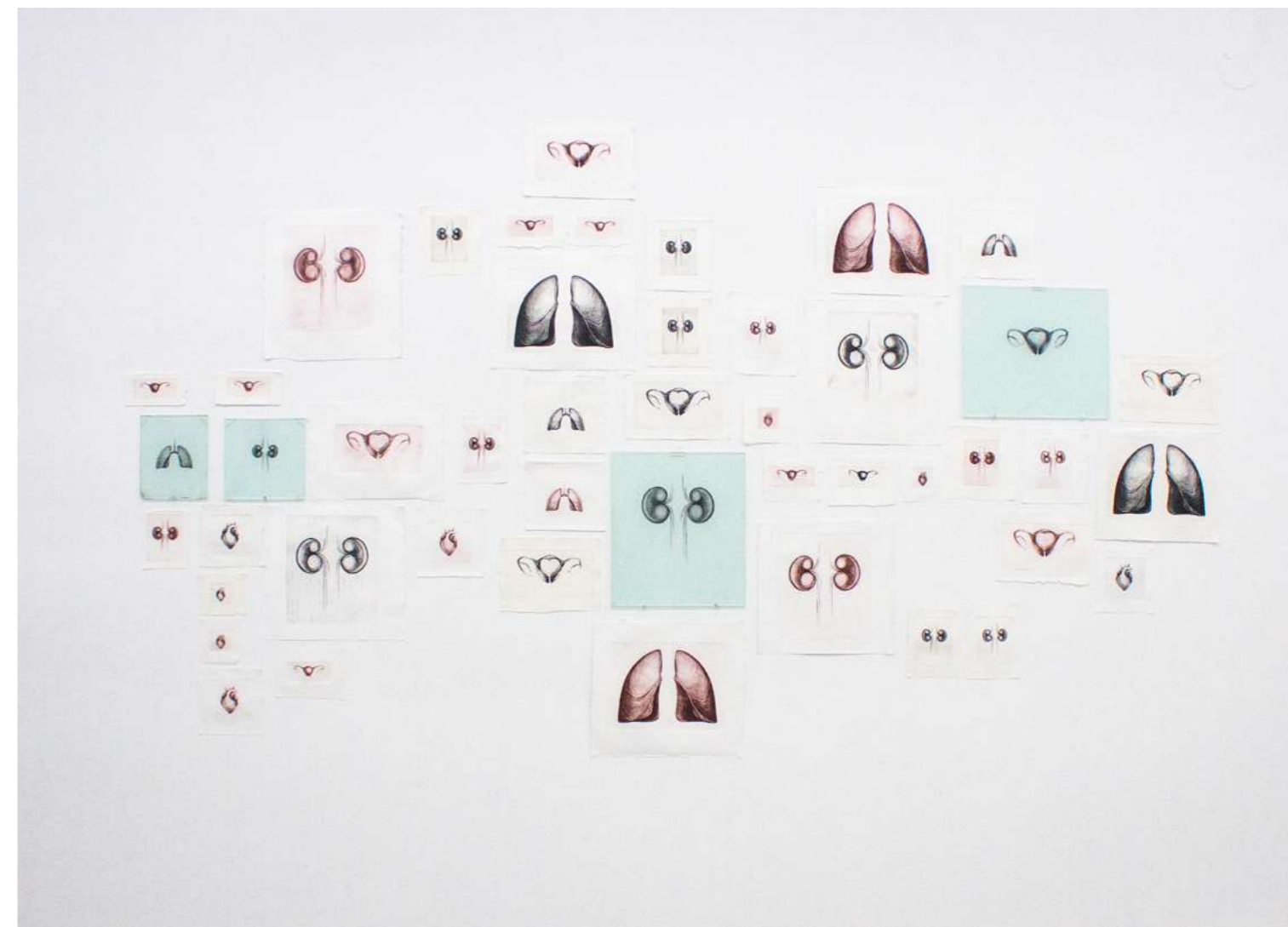
Mujer cofre al igual que todas mis obras, son de tamaño natural y a mi medida exacta, ya que mi propio cuerpo fue mi punto de partida. En esta escultura específica, las piezas de madera son movibles y están al alcance del espectador.

En los trabajos que componen *Mujer objeto*, el tema del encierro estuvo presente, ya que todas las piezas están en lugares delimitados. Cada obra tiene un imaginario o temática distinta: lo lúdico, lo mercantil, y lo místico o religioso.

El desmembramiento y las composiciones frontales de los cuerpos de madera retrata cierta agresividad en las cuatro obras; sin embargo, se puede encontrar, a la vez, una delicadeza sugerida por las texturas visuales del tallado de la madera, al igual que los acabados minuciosos de las estructuras de metal.



Mujer sarcófago. (2019). Fierro, madera. 212 cm x 74 c.m. x 54 c.m.



Snyder, Rocio. (2019). Instalación de grabados. Medidas variables.

Mujer sarcófago fue la pieza escultórica con mayor cantidad de forja y trato metalúrgico. Las distintas puertas y enganches ayudaron a que la estructura metálica tenga una presencia impactante, lo que ayudó a enfatizar la importancia de las piezas de madera.

Tener la ventaja de disponer de un taller escultórico es fundamental para los materiales que se consideran más tradicionales. Así, los distintos talleres o estudios específicos (taller de metal, taller de carpintería) me sirvieron para poder llevar mis obras a su máxima expresión.

Debido a la pandemia, el dibujo ha pasado a ser mi vehículo artístico, ya que el acceso a un taller es difícil para mí por ahora. Durante los periodos de aislamiento, mi reflejo en el espejo me permitió una nueva oportunidad. Esta posibilidad bidimensional la utilizo ya no como boceto, sino más bien como una obra en su plenitud.

Este fue un estudio de dibujo en el sentido de obra y análisis de imagen de autorretrato, lo que supuso utilizar los medios más cercanos y, a la vez, más olvidados por mí, ya que el carbón y el papel me sirvieron, durante años, solamente como boceto o pre obra escultórica.

Dibujar autorretratos y, en este caso, fragmentos de cuerpo, me ayudó a lograr una mano de obra más fina, sutil y delicada, ya que el trazo y la mancha fueron mis herramientas. El carbón mineral y vegetal, al igual que los bistro -los vehículos para lograr estas obras- me permitieron sensibilizar detalles de volumetría. Dibujar autorretratos y, en este caso, fragmentos de cuerpo, me ayudó a lograr una mano de obra más fina, sutil y delicada, ya que el trazo y la mancha fueron mis herramientas. El carbón mineral y vegetal, al igual que los bistro -los vehículos para lograr estas obras- me permitieron sensibilizar detalles de volumetría.

Continúo con el acercamiento íntimo y creciendo artísticamente, recurriendo ahora al papel, que, a pesar de tener dos dimensiones, se yuxtapone al procedimiento escultórico, puesto que se trata de un cuerpo sólido y volumétrico en donde procedo a elaborar retratos, no con el objetivo de realizar un trabajo pictórico, sino como base para la ejecución de un proyecto relativo a mi disciplina •

Bibliografía

SNYDER, Rocío

2019 *Mujer objeto*. Tesis de licenciatura en Arte con mención en Escultura. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Facultad de Arte y Diseño.

Snyder, Rocío. (2019). *Mujer Objeto (detalle)*.
Fotografía por Antonio Ramos (2019).

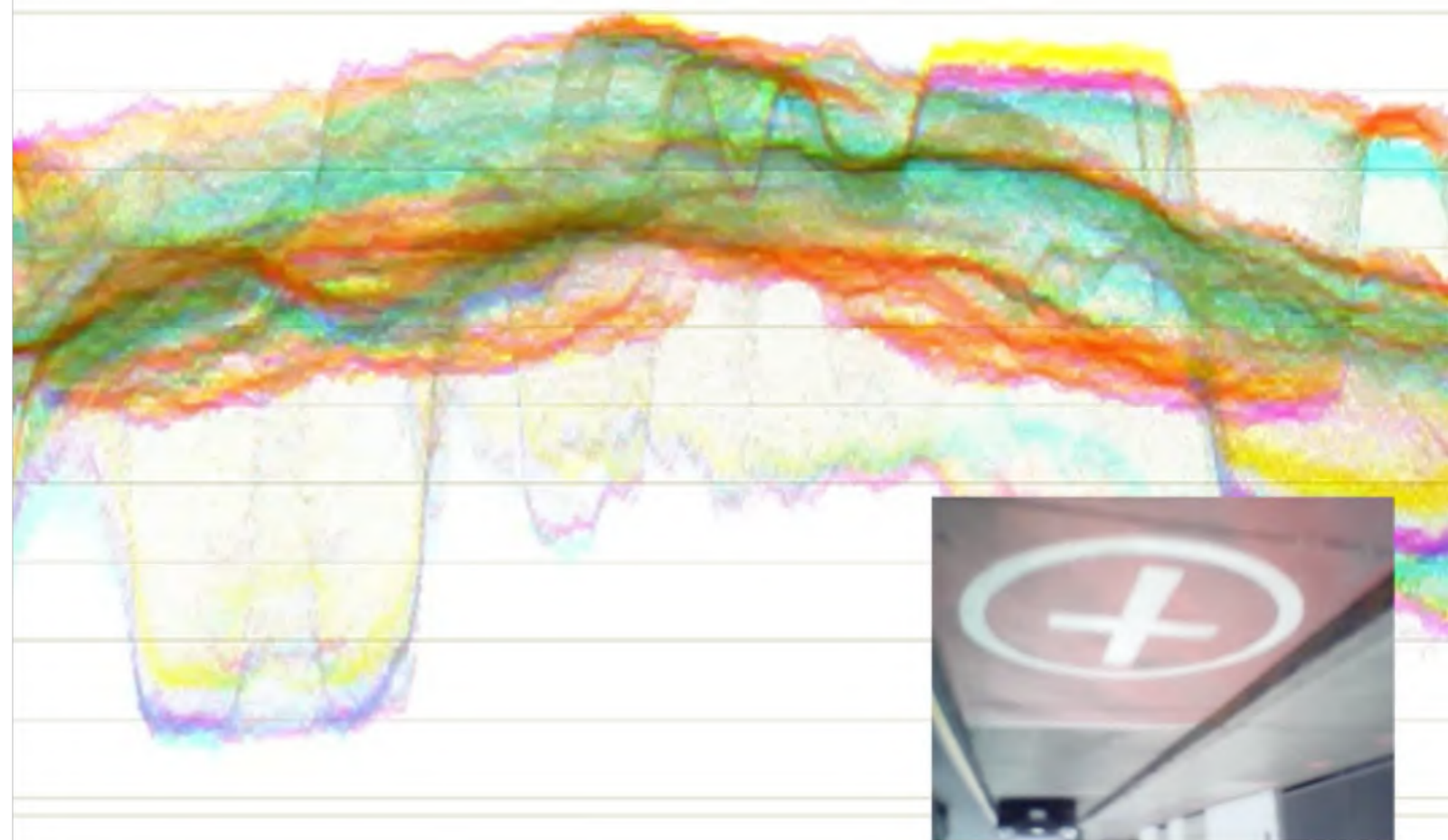




Solo piensa qué deseas, ya van ellos (o ya ven ellos)

Por Adriana Miyagusuku

Miyagusuku, Adriana. (2020). SAM de visita



Miyagusuku, Adriana. (2020). Punto de vista de SAM. Still de video donde se muestra los datos del acelerómetro convertidos en valores de color, acompañado de la captura de imagen del recorrido desde la moto.

SAM viaja por las calles de Lima para visitarte. En realidad, está trabajando. En este caso, graba el movimiento de la moto en tres ejes, aunque también disfruta del paisaje. Algunos dirán que es "independiente", pero sin datos está perdido. No te preocupes, todo está diseñado para que pueda recargar baterías. *SAM sabe que este trabajo es distinto, porque esta vez se queda con el valor del viaje.*

El eje temático propuesto por la Alianza Francesa de Lima y la Embajada de Francia en el Perú para el concurso "Pasaporte para un Artista" de este año se estableció bajo el título "Dependencias/Independencias". Con ello, se invitó a los participantes a reflexionar en torno a las nociones de autonomía, que, en el contexto particular de la crisis sanitaria, económica y política provocada por el covid-19, dio mucho que decir sobre los sistemas que enmarcan nuestras experiencias individuales y el precio de la dependencia.

La figura del trabajador autónomo adherido a una mochila de 40x40x30 cm apareció hace un tiempo como la fórmula del futuro de la economía digital: *sé tu propio jefe porque tú decides lo que ganas*. ¡Imagínate tener la libertad de establecer tus propias horas y generar ingresos en tu tiempo libre! Términos como *freelance* y *gig economy* se convirtieron en alternativas tentadoras, y la flexibilidad de horarios, los ingresos competitivos y la oportunidad de conocer tu ciudad al aire libre terminaron por disfrazar un modelo de precarización laboral bajo el supuesto lema de autonomía.

Mi interés principal para el proyecto SAM: *Sistema de Arte Motorizado* se centraba en esta redefinición del trabajo dentro del capitalismo de plataformas, específicamente el modelo de negocios de las aplicaciones de delivery.

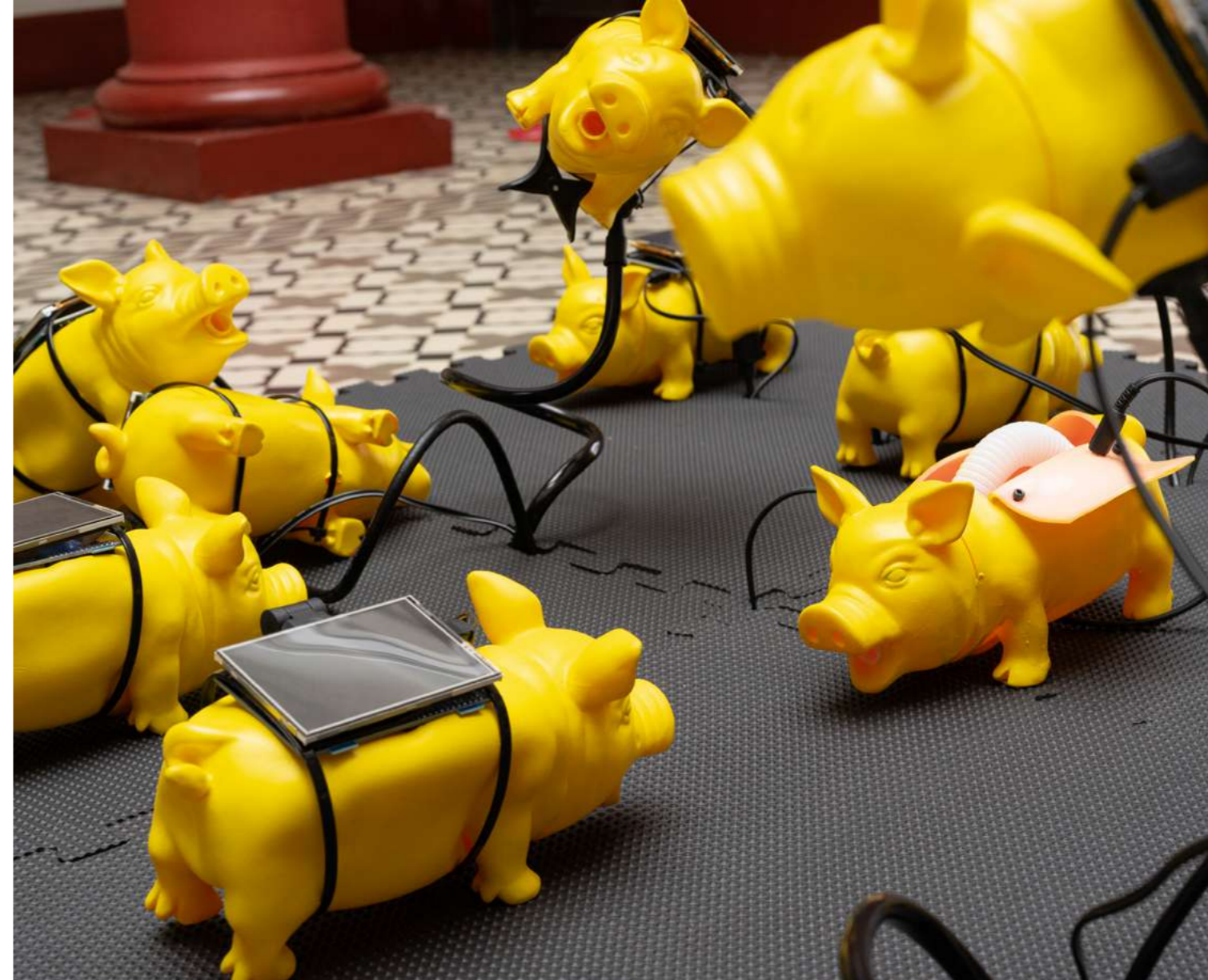
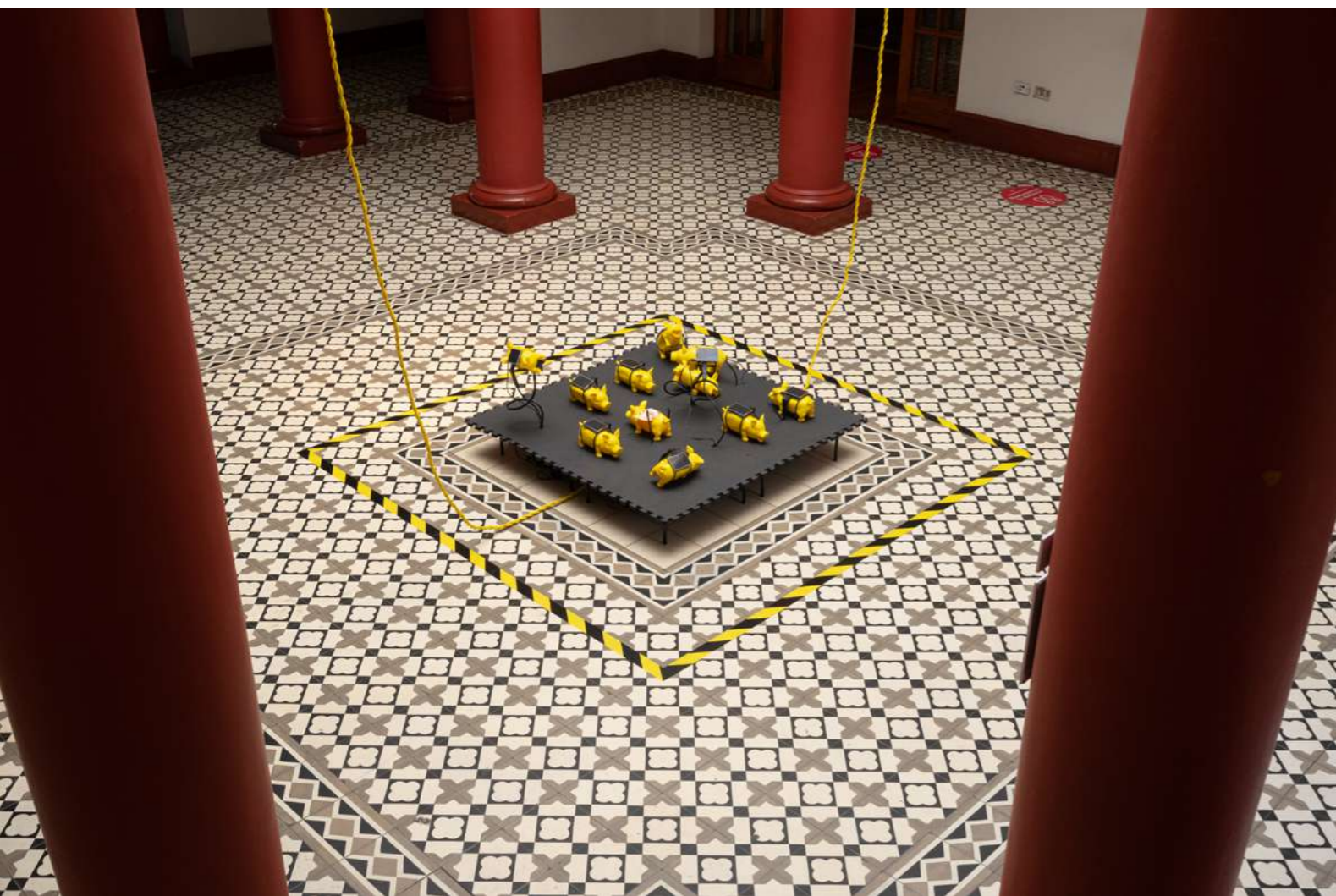
El estado de emergencia sanitaria intensificó la demanda de este servicio, exponiendo a los trabajadores de los aplicativos a una posición de vulnerabilidad, que si antes era ya considerable, ahora implicaba un riesgo mucho mayor.

A través del uso del aplicativo de delivery, a modo de *glitch* dentro de este modelo productivo, se diseñó un sistema de creación colectiva para explorar las posibilidades de generar otras formas de interdependencia. Un pequeño dispositivo encubierto por un muñeco en forma de cerdito recorría las calles de Lima para capturar trayectorias y movimientos en moto por la ciudad. Con este gesto se buscaba reconocer la procesualidad de la creación, sus condiciones materiales y la visibilización de los actores que hacen posible el trabajo; y, por extensión, preguntarnos qué tipo de relaciones implica el trabajo artístico dentro de estas dinámicas económicas.

Inicialmente el concurso fue concebido para la difusión virtual; sin embargo, las condiciones permitieron que se llevara a cabo una exposición en físico. El espacio elegido fue el *hall* de la Alianza Francesa, aquel espacio de transición entre el exterior y el interior de la institución, donde se realizó la instalación de once canales de video distribuidos en doce cerditos amarillos colocados sobre una plataforma que reposaba entre las columnas que delimitan el espacio.

La inmensidad provocada por la altura del techo terminaba ejerciendo un peso sobre los pequeños cerditos acorralados, que llevaban puestas sobre sus lomos pequeñas pantallas LCD. En ellas se reproducían imágenes en movimiento que correspondían a los datos y videos capturados de la posta de viajes realizados en moto, a excepción de uno, que revela el interior de su columna de plástico.

Miyagusuku, Adriana. (2020). SAM en la Alianza Francesa de Lima. Vista de la instalación



Miyagusuku, Adriana. (2020). Libre competencia. Detalle de la instalación.

Si bien las transformaciones tecnológicas parecieran venir preñadas de la promesa del futuro, convendría detener el juego de las innovaciones un momento para mirar con detenimiento. ¿No se tratará, en todo caso, de síntomas de falsa preñez? El trabajo vinculado a las plataformas de tecnologías digitales deja mucho que desear al revelar los mecanismos de desigualdad detrás de las interfaces cimentadas en relaciones de producción, explotación y precarización laboral. El espacio de las artes

dentro de esta discusión no es ajeno, pues este campo se encuentra minado de contradicciones, especulaciones y manipulaciones en el centro de sus transacciones. Quizás, con un poco de paciencia y buen humor, se pueda atravesar la opacidad que las encubre.

SAM puede ser un sistema, un cerdito amarillo, un trabajador de delivery o de las artes. *No te dejes confundir, recuerda que lo importante siempre está en el peso que carga.*



Handupcor: Los tiempos caminados

Por Ailin Abozaglo

La situación actual de pandemia que se vive en el Perú y en el mundo afecta la manera en que habitamos, usamos y pensamos el cuerpo, nuestra primera casa. Este acontecimiento genera aceleradamente cambios sociales sobre cómo nos relacionamos con el entorno más cercano.

La falta de interacción en el espacio público, ocasionada a raíz de la pandemia, desencadena distintas y nuevas formas de relacionarnos y convivir en confinamiento, reduciendo las maneras físicas de socializar.

¿Acaso no es que al transitar por la ciudad hay una memoria fragmentada que buscamos reunir?

La propuesta artística consiste en una serie de collages en clave de autorretrato. Como parte de las muchas cosas que construyen nuestra identidad, la ciudad nos permite el sentido de orientación. Apesar del movimiento caótico y ruidoso de la urbe, es posible llegar a tener cierta nostalgia por querer estar afuera, como antes.

El encierro ocasiona sensaciones diversas que pasan del encarcelamiento al acto inevitable de recordar: los pasos veloces de los transeúntes, el murmullo de las voces en los centros comerciales, el claxon de los carros, el ruido del motor de las motocicletas, gente conversando en el supermercado entre los gritos intensos de los cobradores y respirando el aire de los demás.





Abozaglo, Ailin. (2020). S/T (2). Collage, técnica mixta. 40 x 43 c.m.



Abozaglo, Ailin. (2020). S/T (3). Collage, técnica mixta. 40 x 43 c.m.



Abozaglo, Ailin. (2020). S/T (4). Collage, técnica mixta. 40 x 43 c.m.



Abozaglo, Ailin. (2020). S/T (5). Collage, técnica mixta. 70 x 60 c.m.



Abozaglo, Ailin. (2020). S/T (6). Collage,
técnica mixta. 50 x 66 c.m.



“

A través del tiempo, las experiencias motivadoras en la docencia despertaron en mí la valoración de la enseñanza. Soy lo que siempre recibí de ella, un profesor en una búsqueda permanente con una entrega sin fatiga frente a generaciones venideras.

Raúl Cuba, 2003.

En: Cisneros, M., Hamann, J. y Mora, M. (Eds). Homenaje a Anna Maccagno: Primer Simposio sobre la escultura peruana del siglo XX (2003).

Signos virales

Por Colectivo Viral

La situación actual de pandemia que se vive en el Perú y en el mundo afecta la manera en que habitamos, usamos y pensamos el cuerpo, nuestra primera casa. Este acontecimiento genera aceleradamente cambios sociales sobre cómo nos relacionamos con el entorno más cercano.

La falta de interacción en el espacio público, ocasionada a raíz de la pandemia, desencadena distintas y nuevas formas de relacionarnos y convivir en confinamiento, reduciendo las maneras físicas de socializar.

¿Acaso no es que al transitar por la ciudad hay una memoria fragmentada que buscamos reunir?

La propuesta artística consiste en una serie de collages en clave de autorretrato. Como parte de las muchas cosas que construyen nuestra identidad, la ciudad nos permite el sentido de orientación. A pesar del movimiento caótico y ruidoso de la urbe, es posible llegar a tener cierta nostalgia por querer estar afuera, como antes.

El encierro ocasiona sensaciones diversas que pasan del encarcelamiento al acto inevitable de recordar: los pasos veloces de los transeúntes, el murmullo de las voces en los centros comerciales, el claxon de los carros, el ruido del motor de las motocicletas, gente conversando en el supermercado entre los gritos intensos de los cobradores y respirando el aire de los demás.

Desde la invención de la imprenta, los sentidos ya no necesitaban encontrarse sometidos a la presencia física del otro. El uso de telegramas contribuyó también a la reproducción de información, pero yendo un paso más allá a través de señales eléctricas que fusionaban texto y sonido en una serie de códigos -tal y como era el código morse-, permitiendo la reproducción de información con miras a

“llegar más rápido”. Este cambio resultó ser revolucionario, dado que la experiencia en sociedad sería reconfigurada.

Sin embargo, la inserción de esta nueva forma de comunicación se insertó en la cotidianidad sin caer en la reflexión de lo significaría su uso.

Ahora bien, ubicándonos en un contexto aún más próximo a nosotros, encontramos que nuestra cultura peruana se desarrolló a la par de una serie de sistemas conformados por puntos y líneas en el que el uso de formas geométricas sería la base para fijar conceptos y modos de comunicación hasta llegar a un desarrollo más complejo. Muchos investigadores han concluido que esta pluralidad de formas en el universo andino ha dado como resultado un sistema de escritura pictográfica que fijaba su sabiduría. El Estado Inca incorporó a su territorio diversas etnias que hablaban una variedad de lenguas, por lo que el discurso visual fue una herramienta clave de comunicación, lo que se vio materializado en el desarrollo de técnicas textiles cuya producción fue esencial para la difusión de mensajes.

Sin embargo, la inmediatez del mundo contemporáneo y otros problemas sociales han promovido que esta práctica ancestral y su propósito se vayan extinguiendo.

Actualmente, notamos que la tecnología no solo ha causado un cambio en la forma en que interactuamos, sino que también tiene como efecto la pérdida de la *sensibilidad humana*. La inmediatez, la presión, la angustia, la ansiedad y el temor son consecuencias de vivir en una era cada vez más rápida y exigente. El cuerpo se agobia, colapsa y se fragmenta, absorbido metafóricamente por el agujero negro tecnológico que traga toda nuestra atención, nuestro aburrimiento y soledad, que desplaza

nuestras ilusiones y deseos: nos traga a nosotros mismos. ¿Somos acaso un juego del que jamás saldremos y en el que estamos tan inmersos que no nos damos cuenta de que no tiene un fin? Es la locura la que incitan las grandes empresas; locura por el consumismo, por sentirse siempre “bien”, por no llegar a reconocernos inmersos en esta adaptación forzada.

Entonces, ¿en qué posición se encuentra hoy el sujeto? Estamos en una aparente situación en la que toda voz tiene valor; pero ¿realmente es así? El poder de quién designa qué tiene valor o no, qué es ruido o no, sigue vigente aún en el Internet y los nuevos medios. ¿Lo que decimos nos pertenece? Estamos dentro de un mundo en el que los medios han sido interiorizados por nosotros: aquello artificial es ahora parte de nuestra vida. ¿Qué pasa con los cuerpos, los sujetos que no se adhieren con la velocidad que el sistema virtual requiere? Vemos relegado el cuerpo, y la capacidad de sus funciones comunicativas, aparentemente, llegan a ser obsoletas en este contexto actual. Lo que para uno es legible, para otro es ilegible: un ruido que no tiene razón de ser y debe ser descartado.

Ante todo esto, creemos relevante proponer esta reflexión acerca de cómo la tecnología de las comunicaciones nos plantea una paradoja: un acercamiento al conectarnos virtualmente, pero uno que nos mantiene alejados de la presencia física del otro. De esta forma, las relaciones interpersonales se ven afectadas en este proceso de comunicación.

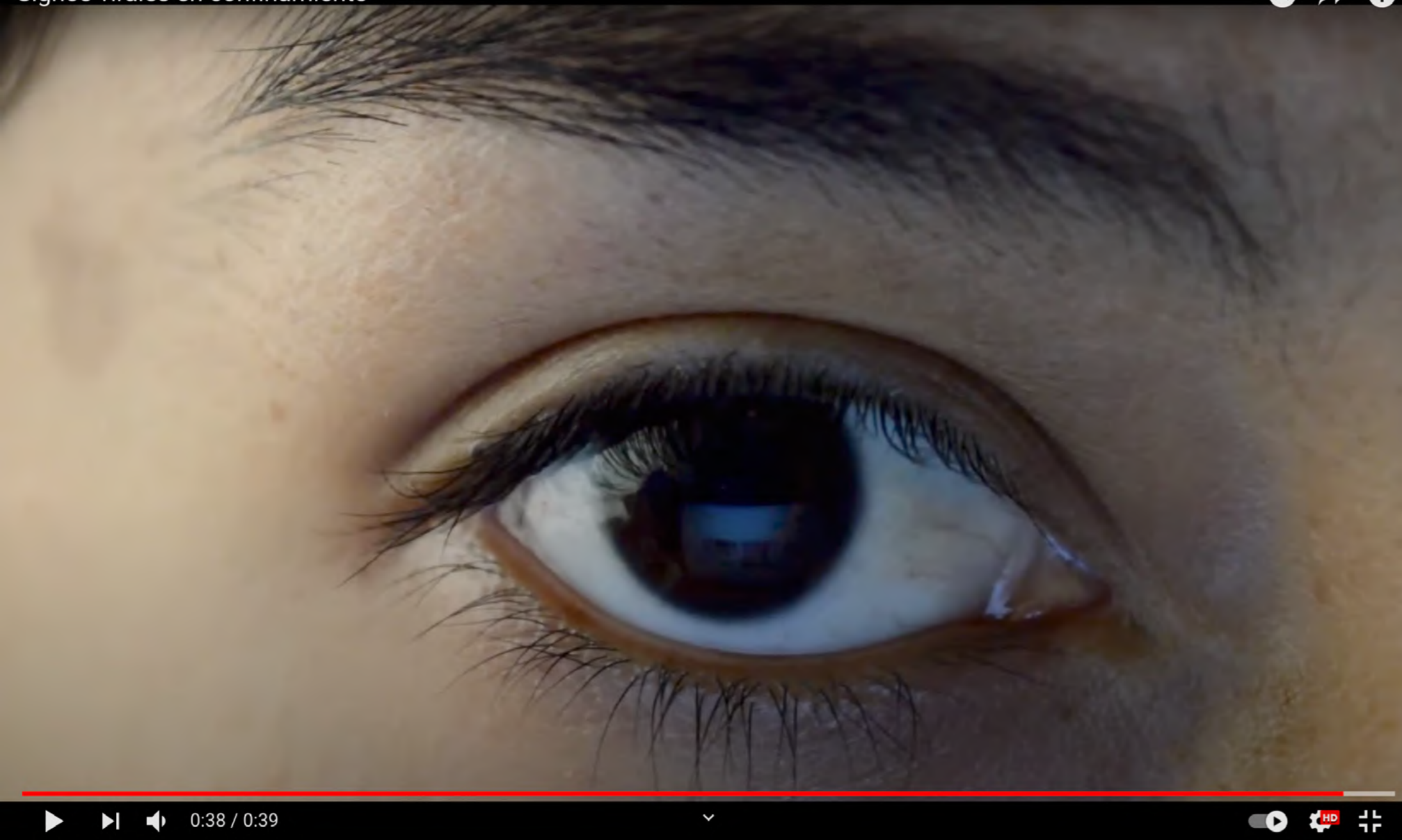
La pandemia producida por el covid-19 ha conducido a que los “signos virales” sean igual de importantes que los signos vitales: si no estás en actividad dentro de la virtualidad, no existes. Los signos virales son, entonces, manifestaciones de que te encuentras en y eres parte de este mundo virtual, que ahora, gracias al confinamiento, es nuestro mundo real. El yo virtual y sus manifestaciones de presencia en la red toman día a día mayor importancia. Nos dicen que es más seguro estar en el espacio virtual que en el espacio físico.

Sin embargo, la ilusión de inmediatez, autenticidad y conexión que promete la tecnología, manifestada en la virtualidad, está tan enraizada en nuestro ser que no notamos la velocidad con la que se propaga, así como una infección viral de la cual todos ya estamos infectados.

La exposición “Signos virales” tuvo que adaptarse a las condiciones que generaron la pandemia y el aislamiento social. El Colectivo Viral considera que el traslado de la exposición a un espacio plenamente virtual es paradójico, ya que conceptualmente se propone repensar la tecnología de las comunicaciones como la negación del cuerpo presente y el medio por el cual el mensaje toma una forma distorsionada. Nos preguntamos entonces en qué medida y de qué forma será vista nuestra exposición. ¿El mensaje llegará de forma fiel a través de la virtualidad? ¿Tal vez la muestra llegue a ser vista por más personas si se realiza a través de estos soportes tecnológicos? ¿Cuál será la mirada?

En confinamiento

Desde el día 16 de marzo del 2020 el Presidente de la República Martín Vizcarra decretó el confinamiento obligatorio a causa del virus SARS-CoV-2. El aislamiento social continúa hasta el día de hoy y las nuevas tecnologías se posicionaron como la principal forma de comunicación.



Signos virales en confinamiento(video)

Colectivo Viral. (2020). Signos virales en confinamiento. Video. 39 segundos.

Enlace: <https://youtu.be/jOw-VYKF5Sg>

Este video se ha realizado en el contexto de pandemia por el covid-19 y en el aislamiento obligatorio impuesto por el Gobierno. ¿Cuáles son nuestros signos vitales y nuestros signos virales? Señales de estar vivo, como la temperatura, las pulsaciones y el ritmo cardiaco, hoy en día también se miden a través del desarrollo de un yo virtual (el avatar) que exige estar presente de una manera constante como productor de contenido en el ciberespacio.



“ *Para mí, Anna Maccagno es sinónimo del verdadero maestro: aquel que sabe conducir a sus discípulos por el camino de la auténtica búsqueda, evaluación y expresión de su verdad esencial. Es por ello que siento gran cariño y agradecimiento por esta maestra y amiga merecedora de toda mi admiración.*

Susana Rosselló, s.f.

De Gálvez, E. (2003). Amauta Anna Maccagno. La libertad de crear. En Homenaje a Anna Maccagno. I Simposio sobre la escultura peruana del siglo XX (pp. 36-38). Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

Entrevista a Alejandra Ortiz de Zevallos, Micaela Aljovín y Nani Cárdenas (Residencia Andamio)

Por Ursula Cogorno

La residencia Andamio surgió en 2020 como una plataforma artística en medio de la crisis sanitaria ocasionada por la pandemia de COVID-19. Fue fundada por Nani Cárdenas, egresada de la especialidad de Escultura de la PUCP y Micaela Aljovín. Ambas trabajan juntas en el colectivo Andamio.

En la primera edición de la residencia participó Alejandra Ortiz de Zevallos, también egresada de la especialidad de Escultura, quien desarrolló "Simbiosis", un proceso de exploración que tomó como punto de partida su proyecto de fin de carrera "Surcosonante".

Nani Cárdenas y Micaela Aljovín, colectivo Andamio.



Sobre la Residencia Andamio

1. ¿Cómo surge la Residencia Andamio?

Micaela Aljovín (M.A.): La Residencia Andamio 2020 surge en atención a los objetivos del colectivo Andamio de crear una comunidad de artistas de apoyar proyectos artísticos vinculados al dibujo y a la escultura a través del tejido; y también con el fin de brindar un espacio expositivo de Residencia ante la escasez de los mismos.

2. ¿Cómo se dinamiza el diálogo entre los artistas residentes y los intereses o preguntas que caracterizan al espacio?

Nani Cárdenas (N.C.): El diálogo se construye así como se elabora un textil; es decir, en una trama en la cual participan, además del tiempo y el espacio, los miembros del colectivo, el artista residente y los colaboradores del colectivo. Si bien los espacios de trabajo se delimitan, existen momentos para, metafóricamente, entrecruzar los hilos, donde surgirán nuevos enfoques, ideas, preguntas y posibles soluciones. En el caso concreto de Alejandra, contamos con la participación de la curadora Luisa Fernanda Lindo y del artista visual Malaki, quien nos apoyó con el registro audiovisual de la muestra. También contamos con el apoyo técnico del señor Germán Mendieta experto en acrílico e impresiones en diversos medios.

3. ¿De qué manera consideran que responde su producción/creación artística al contexto de la Pandemia?

N.C.: En nuestro país, el apoyo al artista ha sido prácticamente nulo, además de haberse desequilibrado el mercado del arte a nivel mundial. Por otro lado, la creación no se detiene realmente. Tenemos un compromiso que no cesa, preguntas que se desarrollan en obra, y el deseo de apoyar tendiendo puentes y haciendo espacio.

Los planes han cambiado, así que hemos cambiado también el enfoque: no podemos

dejar de ser artistas, ni dejar de producir; sin embargo, el tiempo extra que hemos tenido para la contemplación, volver a lo esencial y ser más conscientes de las necesidades del otro nos han llevado a este feliz resultado con la participación de Alejandra en la Residencia.

M.A.: Esta primera residencia, en medio de la pandemia, la hemos realizado como esfuerzo conjunto de autogestión. En las futuras residencias Andamio buscaremos el apoyo económico de instituciones privadas y/o públicas afines a nuestra iniciativa cultural.

Sobre Simbiosis



Alejandra Ortiz de Zevallos.

4. ¿Cómo surge Simbiosis?

Alejandra Ortiz de Zevallos (A.O.): El cuerpo de obra que desarrollé para "Simbiosis" es la continuación de "Surcosonante", proyecto con el cual terminé mi último año de la carrera

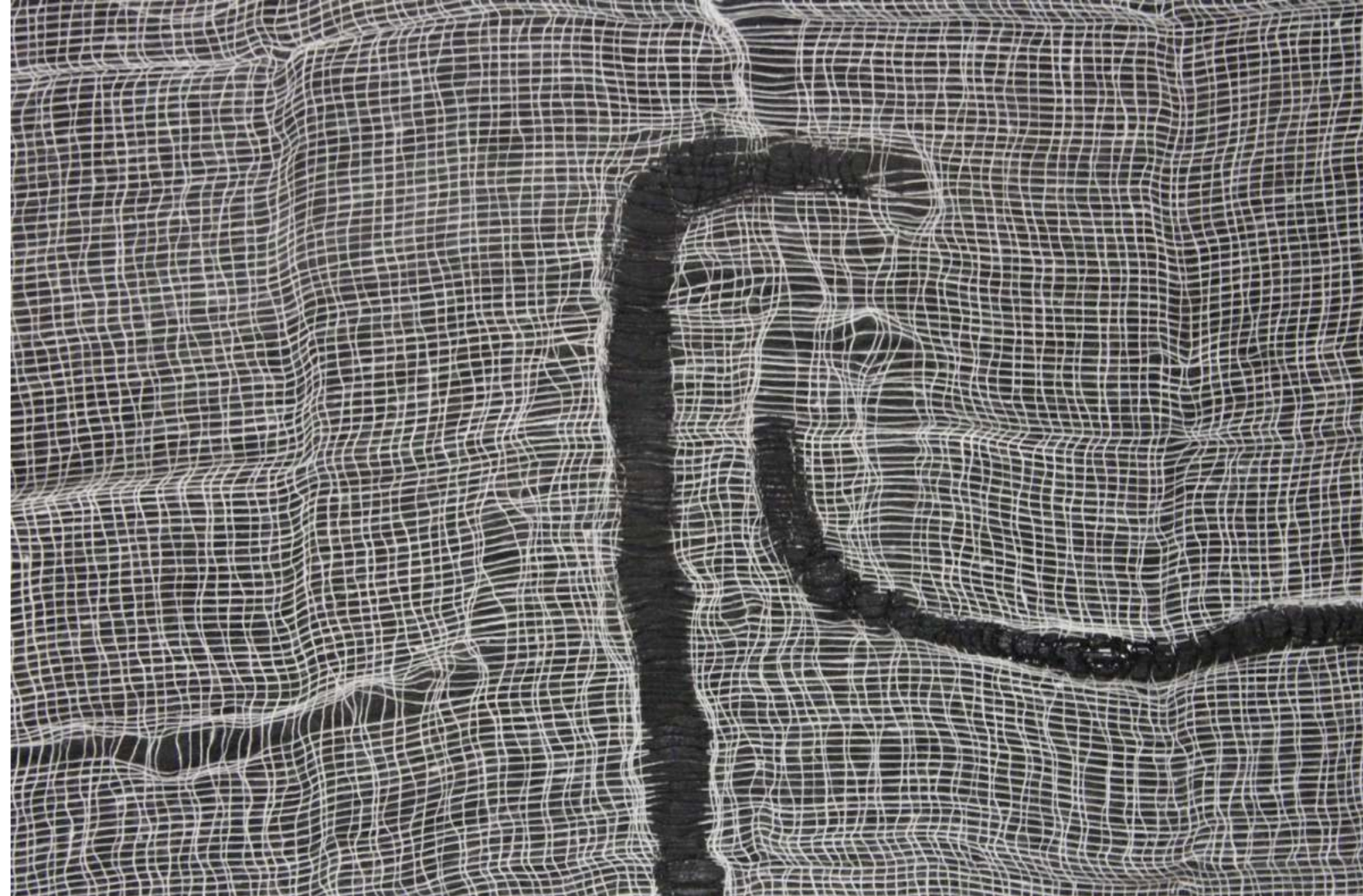
de Escultura. En él busco visibilizar y hacer sonar la presencia de los ríos ocultos que transitan por la ciudad de Lima. El proyecto comprende procesos colectivos y comunitarios con los vecinos de estos canales y también mi experimentación individual con el material audiovisual y sonoro recopilado de este cuerpo de agua invisible y soterrado. Mientras la primera etapa comunitaria se materializó en un documental, la segunda lo hizo en una videoinstalación.

Cuando Nani y Micaela me invitaron a formar parte de la primera Residencia Andamio, nuevas inquietudes y preguntas nacieron de mis procesos anteriores. Sin duda, la tensión e inmovilización de la pandemia reforzaron algunos de estos cuestionamientos. Ha sido un tiempo en el que de pronto nos hemos visto en una situación en la que no nos queda otra opción que parar, y parar puede abrir un

espacio para escucharnos y observarnos con más detenimiento.

Luego de haber escuchado muy insistentemente mi repertorio de sonidos subacuáticos durante el 2019 y de pensar en esa acción como en la posibilidad de ponernos en contacto con las vibraciones de un vientre interno común que recoge y activa la memoria, me quedé reflexionando mucho en torno a la presencia de esos sonidos ocultos y a nuestro vínculo con el agua, no solo en el territorio externo, sino también en el interior de nuestros cuerpos. El espacio de la Residencia me sirvió para continuar ese viaje que ahora se sumergía en un proceso introspectivo, somático. Un momento para seguir cuestionando la noción de los límites, la permeabilidad entre el adentro y el afuera, y lo que toca desaprender para poder entrar en contacto y percibir la infinitud de los flujos que nos fertilizan.

Fotografía por Andamio.



Fotografía por Andamio.



5. ¿Qué vínculos encuentras entre las ideas, conceptos, sentimientos, materialidades, técnicas y medios que empleas en tu proceso de investigación-creación de Simbiosis?

A.O: La verdad es que exploré con distintos formatos, y también me adapté al lugar y experimenté con materiales que pude encontrar allí: formatos que varían entre tela, impresiones, vídeo y tejido. Algunas de las piezas expuestas son parte de mi bitácora previa, que consideré que era importante mostrar para poder contextualizar el recorrido.

He trabajado con el tejido realizando diferentes operaciones. Trabajé mucho con la gasa; un material que me remite al cuerpo, la fragilidad, la herida y la piel. Incidir en la trama, rasgando, para alterar la membrana, el soporte y dejar así la huella del paso del tiempo.

Probé imprimirla en distintos soportes alejándome y acercándome a la porosidad y delicadeza del material.

La vídeo instalación era un *collage* de recortes de una toma subacuática, y estaba proyectado en un agujero de la casa. La casa antigua tenía esta ventana que comunicaba dos habitaciones en un espacio pequeño de encuentro. La imagen que se proyectaba no terminaba revelarse; el entramado podrían ser arterias, intestinos, tuberías o plantas acuáticas. El sonido subacuático resonaba en toda la sala.

Rio es una escultura tejida con la fibra del carrizo extraída de los canales ocultos de la ciudad. Para hacerla empleé la técnica de trenzado de keshwa que aprendí en mi último viaje a Cusco. Rio evoca el ciclo infinito del agua que no se detiene y transforma los cuerpos; la raíz, el tallo, las hojas que luego se convierten en piel; el pulso que nunca se detiene que permite el paso y a la vez contiene.



Fotografías por Luz Sarmiento Tello.

6. ¿Qué acciones, recursos, medios o metodologías de trabajo de tu formación en la especialidad resultaron significativas para ti durante la Residencia?

A.O.: Es la primera vez que participo de una residencia y creo que ha sido un muy buen ejercicio de poder plasmar y concretar los contenidos en un plazo determinado y desarrollar también estrategias de gestión importantes. En ese sentido, creo que la experiencia del formato de “talleres” durante el quinto y sexto año de estudios en la especialidad de Escultura me fue útil como metodología para poder organizar y estructurar el proyecto.

Sin embargo, hay diversas variables y contratiempos fuera de las aulas universitarias que surgen como retos y son parte importante del resultado final. Creo que los límites que enmarcan un proyecto -como puede ser un espacio y tiempo delimitado- son importantes para poder identificar qué es lo importante en ese momento. En ese sentido, el diálogo y el trabajo en equipo son sumamente importantes. Estoy muy agradecida por la oportunidad de estar en la Residencia Andamio, por las conversaciones y asesorías, y sobre todo por la experiencia de poder aprender a autogestionar en equipo un proyecto artístico.

7. ¿Qué nuevas preguntas surgen a partir de tu experiencia en la Residencia Andamio?

A.O.: La experiencia en Andamio y el diálogo con Nani y Micaela durante el proceso confirmó eso que a veces olvidamos: que el arte, en su sentido más primario, surge del camino de sanarnos, de convivir, de intentar respondernos aquello que no entendemos, y de las heridas que nos inquietan a nivel individual y colectivo. En la incertidumbre de estos tiempos, crear no es solo adaptarse a las circunstancias: es aprender y abrir espacio para que surjan otro tipo de preguntas y aprendizajes desde otro ángulo. Comparto un extracto de un texto en el que vengo trabajando los últimos meses y que, de alguna forma, marca el trazo de adónde se dirigen mis nuevas preguntas:

“(…) el cuerpo utiliza su elasticidad y permeabilidad para mutar y sanar. El tejido resiliente prolonga la vida, reconociéndose en la incertidumbre, en el cambio, en los terrenos nuevos y desconocidos. El acto de tejer está cargado de este impulso de continuidad, es una práctica que acompaña al ser humano desde sus inicios. Los movimientos repetitivos de hilar y entrelazar avanzan para conformar un cuerpo, una piel, un soporte y un sistema de múltiple entreverado. El tejido celular de nuestros cuerpos no se detiene en los límites de la piel, dialoga con otros cuerpos humanos y no humanos, son nuestras membranas sensibles (...)” •



“

Ella se desprende de sí misma para entrar en el talento y la problemática de cada uno de sus alumnos. Antes yo pensaba que era abnegación, ahora sé que es superación que le confiere una objetividad que le permite guiar tantas distintas personalidades, cada una según su posibilidad y carácter. Entraba no solamente en la parte artística sino también en la sicología del alumno, empujando el trabajo a una mayor consciencia y niveles más profundos, muchas veces sacando el hilo que llevaría a la claridad... Los años de formación con una gran maestra llegan a ser una vivencia inolvidable de lo cual uno cosecha toda su vida.

Lika Mutal, s.f.

De Gálvez, E. (2003). Amauta Anna Maccagno. La libertad de crear. En Homenaje a Anna Maccagno. I Simposio sobre la escultura peruana del siglo XX (pp. 36-38). Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

Entrevista a Viviana Balcázar, ganadora del XXI Concurso de Escultura Premio IPAE a la Empresa

Por Ursula Cogorno

Fotografía por Noe García.



Viviana Balcázar, exalumna de la especialidad de Escultura, fue una de los dos ganadores del XXI Concurso de Escultura Premio IPAE a la Empresa con su polémica obra 18 huecos. Este concurso se realiza de manera anual, de la mano con el Instituto Peruano Británico y premia a dos esculturas ganadoras que posteriormente son entregadas a las empresas ganadoras del Premio IPAE a la Empresa, en Educación y Cultura.

El jurado de la XXI edición estuvo conformado por Patricia Camet, Veronica Crousse y Sol Toledo. También resultó ganador del concurso el artista Víctor Guadalupe, con su obra *Vuelo ancestral*³.

En esta entrevista realizada en marzo de 2021, la artista reflexiona sobre su proceso creativo, influenciado por la práctica de la deriva, el pasado prehispánico y su experiencia como ciudadana de Lima. También comentó los retos que enfrentó al egresar de la universidad y de qué manera su práctica artística ha cambiado a raíz del confinamiento por la pandemia de COVID-19.

Ursula: Me gustaría iniciar con la siguiente pregunta: ¿cómo te identificas, es decir, te consideras escultora, artista plástica, artista visual...?

Viviana: Cuando tengo que rellenar “la casilla”, pongo artista visual y plástica, porque creo que cumplo con ambos roles. Mi práctica a veces tiene esa seriedad que maneja la escuela, y a veces me doy unas libertades dentro de “lo serio”. Creo que “lo visual” abarca esa parte de libertades, y “lo plástico” se debe a mi formación como escultora en la PUCP.

U: Ahora que me comentas sobre tu formación en la PUCP, ¿qué aspectos puedes rescatar de tu formación en la especialidad de Escultura?, ¿qué otras cosas has ido descubriendo a modo de complemento una vez que has estado fuera, ya en tu campo profesional?

V: De la enseñanza en la PUCP rescato la idea de describir algo a través de la materia; es decir, de hacer que la materia sea protagonista. Trato de “no mentir a la obra”: si algo es de cemento, no voy a hacerlo de otra materia, porque siento que eso sería mentirle a la obra.

En la especialidad había un ejercicio que me obsesionó: “estructura, forma y función”. Cuando realizo actualmente algún trabajo suelo cuestionarme: “Esto que quiero hacer o modificar, ¿cambia la estructura, forma y función?”.

Eso es algo que aprendí en la especialidad y que aplico en todas las prácticas artísticas en las que trabajo. Se mantiene presente, así sea una performance, me pregunto “¿por qué estoy haciendo performance? ¿Cuál es su estructura, forma y función?”.

U: Me parece interesante cómo trasladas la parte conceptual del ejercicio de “estructura, forma y función” a la performance. Siguiendo la línea conceptual, quisiera preguntarte sobre tu obra 18 huecos. ¿Cómo se originó? ¿Cómo fue el proceso conceptual y su materialización? ¿Qué relaciones identificas entre las operaciones conceptuales y materiales que realizaste?

V: Esta fue una pieza pensada para el Concurso de Escultura Premio IPAE a la Empresa, que luego es otorgado a las empresas ganadoras del Premio IPAE. Entonces, a partir de la lista de lo que iba a ser la obra, lo primero que pensé fue en que esta escultura sería el premio para el mejor esfuerzo realizado por alguien, lo que vinculé con una cuestión aspiracional. Además, en ese momento estaba pensando mucho en los huacos prehispánicos.

El trabajo que hago parte de mis sentimientos y vivencias en la ciudad de Lima. Por entonces estaba pensando en la idea de tener algo que me pertenezca, un pequeño espacio que “esté a mi nombre”. Así, pensé reducir a lo más básico con lo que uno empieza a tener algo propio, y pensé en el ladrillo como el material con el que uno principia a construir algo que es suyo y que, a la vez, puede provocar un sentimiento de esperanza, como con la expresión “el primer ladrillo para construir mi casa”.

³ Británico, «XXI Concurso de Escultura», <https://britanico.edu.pe/centrocultural/convocatoria/xi-concurso-de-escultura/>

También venía pensando en ciertos símbolos que, para algunas personas, significan “crecimiento”. Pensaba en ver construcciones y asociarlas con la ausencia de planificación urbana, frente a otra idea de dimensión aspiracional relacionada a la pared de ladrillos, que lleva a pensar algo así como “manya, su pared es de ladrillos porque están aspirando a más, y van a tener lentamente lo que han aspirado”.

Es lo mismo que sucede en un concurso en el que uno aspira a ganar un premio. En ese sentido, pensaba “yo quiero tener un ladrillo, voy a tener un ladrillo, es decir, una aspiración”.

Otra cuestión en la que pensé fue en la representación misma de los símbolos del pasado prehispánico y en la categoría de huaco. Las representaciones que ahora vemos trascendieron en el tiempo. Los moches, por ejemplo, hicieron huacos de maíces porque eran muy importantes para ellos. Entonces, pensé que era oportuna la operación de elevar al ladrillo a la categoría de huaco.

U: Tu obra se llama 18 huecos. Hay un juego de palabras entre huaco y huecos, ¿no?. En esa intención de nombrar a los huecos, ¿hay alguna referencia al vacío o ausencia de algo?

Me parece interesante que existan lecturas múltiples de mi obra. Yo la llamé 18 huecos porque es el nombre popular con el que se conoce al tipo de ladrillo King Kong, que es el que la gente compra para hacer sus casas. Recuerdo que en algún seminario sobre construcción escuché a alguien mencionar que ese tipo de ladrillo no es recomendable, pues hay otros más económicos que ofrecen mayor resistencia, pero las personas prefieren comprar el King Kong. Parece que es una costumbre.

No quería ponerle a la pieza King Kong y me da cuenta que “huecos” rimaba con “huacos”. A mí me gustan estos “mini chistes” que le doy a mi trabajo.

U: Ahora que mencionas esta cuestión del “mini chiste”, ¿consideras que el humor o el

sarcasmo son características de tu práctica artística? ¿De qué manera se concreta esto a través de la materialidad?

V: Hace poco, conversé con un curador que me comentó que le parecía que mi obra tiene bastante humor. Yo no lo había reflexionado hasta que él utilizó la palabra “humor”. Creo que me interesa la forma de mirar la obra y el respeto por el material, pero también suelo incorporar una carga de ironía y humor.

Antes pensaba que una obra tenía que ser “seria”, pero ahora me siento más cómoda poniendo más de mí en mi trabajo. Si me considero una persona chistosa, entonces, ¿por qué mi obra no podría tener algo de eso?

U: A propósito de otros artistas locales cuyas obras se caracterizan también por el sentido del humor e ironía, ¿identificas alguna referencia al trabajo artístico en cerámica de Juan Javier Salazar en 18 huecos? ¿Cuáles consideras que son tus referentes artísticos?

Creo que con Juan Javier comparto el sentido del humor, aunque no lo tuve tan presente como un referente para este trabajo, como sí lo fueron mis experiencias personales como ciudadana de a pie y las derivas que realizo por Lima. En mi celular tengo carpetas con imágenes que capturo mientras camino. Cuando regreso de los recorridos, veo las fotos que tomé y me pregunto por qué las he tomado. Luego, camino nuevamente y empiezo a hallarle sentido, elaboro mini constelaciones visuales de la mirada que le he dado a la ciudad a través del andar y la exploración.

Ahora, la pandemia ha marcado mucho mi obra artística. Identifico un cambio en ella, pues antes la operación creativa partía desde afuera hacia adentro. Pero luego del confinamiento podría definirla como más interna, aunque la deriva sigue siendo una de las principales fuentes de imágenes mentales que tengo para producir. Durante la cuarentena hice derivas en mi propia casa y trabajé con elementos que me permitieron trazar relaciones entre el afuera y el adentro.

Otro referente importante en mi trabajo sería el pasado prehispánico. Esto lo vinculo con mi experiencia personal dentro de la ciudad al mudarme muchas veces durante mi vida, tantas veces que siento que la historia del Perú es más fija que mi propia historia. Entonces, lo prehispánico termina siendo un punto de referencia importante que me permite mirar atrás y sentir un pasado histórico fijo que me pertenece; a diferencia del mío, que percibo como no tan fijo.

U: ¿Cómo aterrizas una idea en una materialidad? ¿Cómo es tu proceso de experimentación con la materia?

V: Recuerdo la escena de la película Días de Santiago, cuando el protagonista dice: “la mesa es la mesa, el piso es el piso”. Algo así siento con la materia. Es decir, “esto es lo que es y no puedo engañar a la obra diciendo que es otra cosa”, porque creo que la materia tiene una dimensión conceptual.

Entonces, me parece que el discurso cambia a partir de la materia. Si yo hiciera un ladrillo de cemento, este diría otra cosa distinta a la que dice un ladrillo de cerámica.

U: ¿Cómo son tus procesos? ¿Tienes un ritmo de trabajo artístico diario? ¿Te dedicas a la producción artística a tiempo completo?

V: Ahora me dedico diariamente a la producción artística. Me ha costado retomar el ritmo, ha sido difícil. Antes no lo hacía y producía una vez cada 3 o 4 meses, muy poco durante el año. Ahora que soy más disciplinada, me encuentro más en mi práctica y tengo mejores resultados. Inclusive pienso artísticamente mientras realizo mis actividades cotidianas. Por ejemplo, hace poco hice una obra de galletas porque había estado obsesionada haciendo pan en cuarentena. Yo pensaba que ese proceso era súper artístico, y pensé “¿por qué las galletas no pueden ser una obra de arte?”

Un consejo a las futuras generaciones de mi parte (risas) sería que tienen que ser muy

disciplinados porque están haciendo algo que les gusta. A pesar de que a veces cuesta mucho seguir trabajando y no todo el tiempo uno está feliz haciéndolo, hay que seguir.

U: ¿Crees que es suficiente ser disciplinado y trabajar a diario para conseguir una vitrina? Es decir, ¿cómo llegas al espacio a través del cual muestras lo que haces?, ¿cómo lo buscas?, ¿cómo lo encuentras?, ¿es fácil acceder a él, o no?

V: Yo considero que he tenido cero conexiones y tuve que trabajar poco a poco en generarlas. Algo que considero que hizo mucha falta en mi formación fue el reconocimiento de cómo es “la movida”².

Yo he tenido que dedicarme a la autogestión de mis proyectos y a conseguir herramientas para ello una vez que salí de la universidad. Ahora postulo a tantos concursos como encuentro, para ver si seleccionan mis trabajos.

Algo que sí te puedo decir es que antes yo producía recién cuando tenía la plataforma para mostrar; pero me he dado cuenta que eso es un error, porque si no produces, no tienes portafolio para mostrar.

Cuando egresé de la PUCP y me enfrenté al medio me pregunté cómo podía sobrevivir con lo que había aprendido. Yo no tenía parientes artistas o dueños de galerías de arte.

U: ¿Y cómo sobreviviste? ¿Cuáles son los tips?

V: Primero, es fundamental trabajar en otra cosa para tener ingresos. Todos los artistas jóvenes que conozco tienen otro trabajo, que puede estar o no vinculado al circuito artístico. Pero no todos lo dicen abiertamente y a veces uno piensa que se puede vivir de la venta del arte, pero eso no es cierto para la mayoría, creo yo.

² Se refiere al circuito local de las artes visuales.

U: Entonces, ¿tú tienes un trabajo además de tu práctica artística?

V: Sí, yo trabajo haciendo PR digital para una compañía de bebidas. A veces quisiera que mi trabajo esté más relacionado a las artes visuales, pero no me quejo porque tengo trabajo.

U: ¿Y qué otras recomendaciones podrías ofrecerle a los recién egresados, por ejemplo, en torno a la autogestión?

V: Al inicio, a falta de contactos, mi vitrina fue 100% autogestionada. Las redes sociales son herramientas útiles. A veces me sorprende cuando me escriben por ese medio. Me han contactado varios curadores a través de Instagram. Creo que es importante utilizar todas las herramientas que uno tenga a su alcance, incluidas las redes sociales para mostrarse, porque ayudan bastante.

U: Y ahora que estamos hablando de redes sociales, ¿quieres compartir algún comentario sobre la viralización de tu obra ganadora del XXI Concurso de Escultura Premio IPAE a la Empresa?

V: Hace días me puse a analizar ese episodio y recordé una experiencia pasada similar, cuando participé en el concurso de Arte Contemporáneo del Instituto Cultural Peruano Norteamericano (ICPNA). También me hicieron bullying en redes, aunque no fue tan intenso. En ambas oportunidades me sentí muy triste porque algunas personas fueron capaces de desear mi muerte. Recibí comentarios misóginos, como "hay que matarla". La crítica fue más allá de mi obra, lo cual me hizo sentir muy triste y afectó mi autoestima.

Sin embargo, el evento de la viralización por redes sociales resultó de gran ayuda para la difusión de las exposiciones en Galería del Paseo y de Arte en Línea, en la que estaba participando. Ambos espacios difundieron mi trabajo y terminé vendiendo porque mi obra artística estaba "en boca de todos" y eso llamó la atención de coleccionistas que me identificaron como "la artista de la controversia". Incluso, un

periodista que me entrevistó me dijo que toda esa situación iba a resultar favorable para mí.

Lo que sí quiero resaltar es que estoy en contra de los artistas que atacan y faltan el respeto a otros artistas. Por ejemplo, recibí una crítica de un artista consagrado que expresó por sus redes sociales que mi obra "no es arte". Lo curioso es que a él, al inicio de su carrera, le hicieron comentarios muy similares.

U: Me parece interesante cómo tu obra 18 huecos puso nuevamente en vigencia la discusión sobre qué es arte. Quienes nos hemos formado en esto sabemos que no hay una respuesta correcta y que existen obras de arte que generan espacios de discusión acerca del tema. Creo que las opiniones opuestas deben expresarse de manera respetuosa, y lamento mucho que algunas personas se hayan expresado violentamente en tu contra. Finalmente, ¿en qué proyectos estás trabajando ahora?

V: Estoy trabajando en un manual de derivas dentro de la casa, eso va a estar bien chistoso. El espacio público se me ha vuelto un poco lejano, ahora tengo el espacio de adentro más presente. Todo lo que estoy produciendo actualmente se basa en la relación de los objetos cotidianos de mi casa con mis recuerdos sobre "el afuera". Ahora mismo siento miedo de salir. Por el virus, no me gusta la idea de subirme a un micro. He cambiado mucho a raíz del confinamiento. Ya no tengo tantas oportunidades de exploración fuera de mi casa.



Balcázar, Viviana. (2020). 18 huecos. Cerámica. 26 x 26 x 30 c.m.

“

Anna Maccagno fue una mujer enamorada; enamorada fue de la belleza, el magisterio fue objeto de su amor. Y la pasión intensa que bullía en sus sentimientos se hacía cotidianamente palabra en su voz ronca y dulce, se hacía acogida en su trato afable a los jóvenes que a ella acudían, se hacía gesto señorial y sereno en los ademanes que acompañaban sus diálogos.

Anna estuvo convencida de la permanencia de lo valioso. Sabía que la verdad y la belleza trascendían todo espacio y momento.

Salomón Lerner Febres, 2001.

*Despedida en el Cementerio Británico, 21 de noviembre del 2001. En: Textos Arte (Noviembre de 2003).
Número en homenaje a Anna Maccagno.*



CARTA DESDE LA TIERRA DEL GRAN SUEÑO

Por Adriana Bickel

“[...]”

***There is no way out of the spiritual battle
the war is the war against the imagination
you can't sign up as a conscientious objector
the war of the worlds hangs here, right now, in the balance
it is a war for this world, to keep it
a vale of soul-making
the taste in all our mouths is the taste of power
and it is bitter as death [...]***

fragmento del poema “Rant” (1985), Diane di Prima

***Soñé con un camino como una flecha
Una trayectoria certera
Un ojo experto y una mano obediente
Pero no era flecha, era serpiente
Y la serpiente se mordía la cola
Que al final viene a decir
Que disparar la flecha es dispararse
a sí misma***

Me vine a vivir a estos territorios en busca de una promesa, quería participar de un sueño del que me habían contado y aprender a escribir porque me dijeron que así es como permanecen las historias. En ese entonces no se me ocurrió que las historias más valiosas no son las que están en piedra, sino las que son contadas y revividas siempre iguales pero distintas al mismo tiempo. Quería formar parte de un mundo luminoso y cálido donde decían que vive la gente con la cabeza despierta y los ojos en el futuro, y vete tú a dar cuenta que están todos más bien locos y que ese futuro que sueñan es el mismo presente que se repite en un círculo infinito, como una serpiente que se muerde la cola. Escribo esta carta desde aquí, dos años más tarde, para relatar una anécdota que pueda dar cuenta de esta extraña historia.

Corre el rumor de que allá, al otro lado, se ha desatado una fuerza oscura y extraña que va cobrando vidas a su paso. Los habitantes de este lado, excitados y sabihondos, encuentran mil y una explicaciones a este fenómeno. Allá al otro lado, dicen, no se respetan las reglas mínimas de decencia. Allá al otro lado, dicen, la gente ha cruzado un invisible límite natural. ***Bien merecido, qué más se puede esperar, miren cómo viven, qué horror.*** Por suerte, de este lado la vida sigue funcionando. Nada de qué preocuparse, aquí la gente sabe y está acostumbrada a que las historias tristes sólo le pasan a los otros. ***No sé por qué hacen tanto escándalo, ya sabemos que estas noticias terminan en el diario***

de ayer muy fácilmente. Algunos exagerados empiezan a advertir que podríamos correr la misma suerte. ***¡Conspiracionistas, lo que quieren es infundirnos miedo y establecer un régimen dictador! Aquí todo siempre está bajo control.***

Pero cada vez se escuchan nuevos relatos: esa enfermedad extranjera quiere penetrar en nuestro mundo. ***¡Cierren las fronteras! ¡Aquí no entra el enemigo!***

Poco a poco, incluso aquellos que predicaban en contra de las divisiones empiezan a pensar que quizás, por un momento tan solo, no estaría tan mal bloquear el acceso a esta isla. El gobierno, al comienzo reacio a regresar a aquellos tiempos de separación territorial, ***¡aquí mantenemos fronteras abiertas por cuestión de principios!*** los muy cara de palo, van cambiando el discurso hacia el ***sálvese quien pueda, aquí no hay espacio.*** Pronto, se cierra con candado el acceso, pero dentro continúa la preocupación: ¿van a seguir sirviendo cervezas en el bar de la esquina?

Y a pesar de que aquí todos abogan porque siga la vida como de costumbre, ***no se preocupen, es solo un ratito,*** algunos inconvenientes se hacen notar muy pronto.

¿Dónde quedaron los muchachos extranjeros que cosechaban nuestras tierras? No ha venido nadie y los espárragos se desperdician clavados en la arena bajo el sol. Los políticos nos recuerdan en los medios que pensemos en las madres por su ardua labor en estos tiempos, pero ellas, desesperadas, no parecen beneficiarse de estos considerados saludos televisados y, poco a poco, trabajan más y duermen menos.

Algunos negocios y trabajadores reciben ayuda del estado, y mientras recolectan sus bonos se preguntan por qué será que antes no había dinero y a los pobres nunca se le perdonaban los impuestos, y ahora este padre protector, en gestos vestidos de benevolencia y generosidad, puede extendernos la mano, imposible y sin problema.

Y a pesar de todos los esfuerzos, poco a poco corren los rumores de que esta enfermedad extraña ha empezado a colarse en estos territorios. ¡Pero cómo! ¡Si estamos encerrados!

No importa cuántos cerrojos pongan a esta fortaleza, la muerte se cuela por algún lado. ¡Habíamos tenido tanta fe en las líneas rectas! Los expertos, alarmados, piden confiar en la ciencia y adoptar sus mandamientos, pero olvidan que la vida fuera del laboratorio discurre a otro ritmo. ***No entren en pánico,*** dicen los periódicos, ***nuestro sistema de salud es estable como una montaña y, haciendo balance de números, la situación no pinta tan mal.*** Lo más importante, dicen, es que no revienten los hospitales. Haciendo balance de números, es necesario no exceder la cantidad de camas hospitalarias. ¡Y no se olviden de la economía! Solo hay que preocuparse de mantener en marcha el engranaje, aquellos sobre quienes descansa nuestro sistema necesitan tranquilidad para trabajar. Lo importante es que no se detengan los motores. ***Haciendo balance de números, a largo plazo es lo mejor para todos.*** ¿Pero cómo es que redujeron los impuestos e igual, oh milagro, no se acabó el mundo?

Balance de números. Hermanos, amigas, familiares reducidos a unos símbolos en un gran computador.

Balance de números, que muera solo la cantidad justa y necesaria.

Balance de números, solo que no se disparen los números en la bolsa.

Resulta que el mayor miedo es la disolución de las estructuras que permitían dormir con tranquilidad en las noches. O por lo menos a algunos cuantos. Para otros, acostumbrados a vivir de la mano de la precariedad, los números tienen nombre y apellido, pero de esas historias aquí no se sabe mucho.

Algunos locos se dan la libertad de comentar que quizás esta crisis estructural podría dar pie a pensar en líneas curvas y no rectas, o mejor aún, pensar sin tantas líneas, pero sus voces se ven opacadas por plegarias de restauración del *status quo*. Ya pasará, *esperemos que vuelva la normalidad*. Y entonces, los habitantes esperan y esperan. Obedecen y esperan con miras a una normalidad que *algún día llegará*. También hay aquellos que prefieren pretender que sigue todo como antes, y se hacen los desentendidos. *Hagamos como siempre, aquí está todo normal*.

En ocasiones, ambos bandos hacen las paces y se encuentra un punto medio, no sin gritos de protesta. En un acuerdo se decide hacer como que está casi todo igual que siempre y se adoptan medidas preventivas para que mañana, quizás, lo esté del todo. Este culto a la normalidad (ya sea ahora o para mañana) parece dar frutos, y por una temporada los habitantes de estas tierras viven una calma como aquella previa a la tormenta. Lo que olvidan es que toda cosa rígida es por ello más frágil. Y así, mientras los días se hacen más cortos y las noches más largas, los minuciosos detalles de este plan se van haciendo añicos contra el mundo que parece no entender nada de reglamentos y cálculos científicos. Pronto, se dictamina que los habitantes cierren puertas y ventanas y se queden en casa a esperar que pase el caos.

Aquellos locos que hablaban de las líneas curvas encuentran relación entre estos desastres y los sueños, o la falta de ellos. Cuentan que en otros lados hay aquellos que no diferencian claramente entre sueño y vigilia, que sueñan el mundo de otro modo. Suena extraño, dicen, pero quizás con otros sueños se podría haber evitado momentos como este. Los locos no ofrecen una solución urgente y sus delirios parecen más promesas que rigurosos planes, más esfuerzo que frutos, por lo cual muchas veces se les ignora por completo. Sin embargo, ya hay en estas tierras aquellos que comparten esta visión de las cosas y a veces, o por lo menos cuando todo iba mejor, el público los escuchaba con divertido interés, aunque sus voces eran opacadas por otras que los tomaban por tontos, orates o ilusos. A veces lograron salir en la televisión, y aquellos que miraban con desesperación el devenir de las cosas escuchaban con un poco más de atención, pero entre comerciales y noticias esos segmentos parecían elucubraciones esotéricas o utopías trabajosas con resultados hipotéticos. Lo que pedían sonaba a tirar todo por la borda y lanzarse a aguas inciertas. Que abran las fronteras, que erradiquen los pasaportes, que se detenga el mecanismo y que desaparezca la policía, *¡locuras! ¿Qué tiene eso que ver con todo esto? ¡Aquí no queremos cuentos inventados, sino soluciones concretas para volver a la normalidad!* Sobre todo, el público recibía con desconfianza eso de mezclar sueño y vigilia como si de una masa se tratara.

Los locos afirmaban que la raíz de crisis como esta es que los habitantes de estas tierras sueñan todas las noches el mismo sueño. No se habla mucho al respecto, porque igual ya casi nadie recuerda exactamente cómo era antes, pero los que sí dicen que fue con El Sueño que empezó poco a poco la miseria. Dicen que andan todos enfermos porque ya nadie se sienta junto al fuego y comparte otros relatos. Los cuentos se cuelan en los sueños y poco a poco también en la vigilia. A lo mejor entonces el remedio sería escuchar otras historias, dicen. *No son momentos para fantasías, aquí la gente se está muriendo*. Pero es que justamente de eso se están muriendo, señores, de soñar todos los días lo mismo. Y ese sueño ha aniquilado a todos los otros. *No digan tonterías, nadie se muere de un sueño*. No de un sueño, sino de la repetición constante del mismo, que al final es lo mismo que decir de ninguno. Especialmente cuando ese sueño y la vigilia son una sola cosa. Porque resulta que en el sueño tienen todos mucha sed y toman y toman de una jarra de oro y al final ya no hay agua, entonces

se despiertan todos siempre sedientos, y por eso en la noche vuelven a soñar con la jarra de oro, ¿se entiende? No se sabe cómo empezó, pero alguien contó un día la historia de una jarra con el agua más fresca del mundo y los habitantes fueron todos poco a poco soñando todos los días con ella, y pues ya ve la miseria en la que vivimos porque la gente se pasa el día esperando desesperadamente estar dormida para calmar esa sed que les quema la garganta. Y cuando despiertan, va de vuelta a lo mismo. Caen en tanta desesperación que en la vigilia, indistinguible ya del sueño, hacen cosas inexplicables para saciar esa sed.

Pero si la sed que tienen viene de un sueño, ¿no basta darse cuenta de que la sed es inventada y así tal vez soñar con otra cosa? Justamente por eso les decimos, señores, que hay que empezar a contar otros sueños.

Entonces, por la desesperación o por un poquito de esperanza, se decide invitar a narradores y soñadores que traigan otros relatos, a ver si así encuentran La Solución contra El Sueño.

El problema es que el lenguaje de los sueños es muy distinto al lenguaje de los habitantes de esta tierra. Aunque a veces escuchan las historias, cuando quieren recontarlas, su forma de hablar les permite transmitir parte del contenido traducido a su propio lenguaje, pero en ese proceso se pierde siempre la forma de la historia. A veces, desilusionados ante la falta de transparencia de estos relatos, llaman a expertos y científicos que los desmenuzan poco a poco y así buscan llegar al fondo de las cosas. Pero así, dividida en partes, la historia no tiene ya ningún sentido, porque el lenguaje de los sueños no va de principio a fin como la lengua que se habla aquí, y pronto salen muchos a decir que un sueño que no se puede explicar es solo fantasía. *¡Pensamos que había simplemente que importar otras historias!* De nada sirve cuando traen a sabios narradores que navegan ese estado de sueño y vigilia con frecuencia, porque hace falta traer un traductor y muchas veces el traductor está tan concentrado en explicar, que no tiene tiempo de entender. Así es que muchos narradores han aprendido a hablar la lengua local, porque se hartaron de que otros traten de recontar sus historias, pero imagínense el cansancio de estar traduciendo todo el tiempo los sueños que se tienen y además tratar de explicar a alguien que nuestro entendimiento de sueño como contrario a vigilia se queda corto para esas narraciones. Mejor sería quizás tratar de escuchar en la lengua original. *¡Pero aunque se la aprenda, se siente como si algo nos eludiera, mostrándose y ocultándose en ese intercambio! Es un cuento de no acabar, eso de tratar de escuchar y no llegar a ninguna certeza: algo permanece opaco, no codificable*. Sí, y es justo ahí donde reside el remedio. *¡No se puede vivir en un limbo todo el tiempo!* Pues el limbo es limbo cuando se tienen palabras para sueño y vigilia. *¡No se puede esperar erradicar nuestra lengua!* Tienen ustedes razón, aquí nadie pide que se traduzca ninguna lengua a la otra, hemos visto que eso no es del todo posible, y erradicar una de las dos nos llevaría de vuelta al problema del principio: soñarían todos el mismo sueño.

Sin embargo, quizás sea posible que coexistan nuestras historias, y que al sentarse junto al fuego, escuche cada quien con atención y sin esperar que se le esclarezca cada detalle de cada historia, pero dispuestos a tejer nuevas una y otra vez al relatarlas y soñarlas. Miren ustedes que en un tejido, al final, podemos distinguir los diferentes hilos, pero es solo con la combinación de todos ellos que se obtiene una manta.

Así como se aprende a escribir, ¿por qué no a tejer? *Aprender a tejer lleva mucho tiempo, pensamos que bastaba con escuchar una historia*. Pues quizás al final es lo mismo, y en todo caso encerrados ahora en casa ¿cuál es la prisa?



“

La gratitud y el cariño impiden que el recuerdo de Anna pueda llamarse olvido. Es mucho lo sembrado, y hay riego constante y provechoso para asegurar el triunfo de su nombre. Todos acá en Pando sabemos cómo pervive su mirada vigilante en los momentos de duda o el asombro: su invisible presencia es una constante certeza que nos visita, porque de ella aprendimos que la enseñanza “es un asesoramiento solidario y humano”. Y Anna era (y sigue siendo) una hermosa carga de humanidad sincera.

Luis Jaime Cisneros, 2002.

Anna Maccagno, estela luminosa. Discurso en el Museo de Arte Italiano, Noviembre del 2002. En Textos Arte. Homenaje a Anna Maccagno. Noviembre 2003.

PROYECTOS ARTÍSTICOS DE EGRESADOS 2019

Alejandra Ortiz de Zevallos

Hay algo profundo en lo audible e invisible que nos aleja del mundo concreto y disuelve los límites del cuerpo en un espacio desconocido y común. Es la posibilidad de ponernos en contacto con las vibraciones de un vientre interno que recoge y activa la memoria, para, desde allí, recuperar el vínculo con el territorio. Un momento subjetivo sostenido en el cuerpo colectivo. Poner en diálogo esas conexiones y vivencias es sacar a flote un tejido social subterráneo que nos vincula a unos con otros en medio del distante caos urbano, incluso sin saberlo.

El flujo del canal de Surco atraviesa 29 kilómetros de Lima, desde el río Rímac en Ate hasta la playa La Chira en Chorrillos. Una evidencia de nuestros modos de relacionarnos con el agua en una ciudad que continúa creciendo y sepultando las principales venas de riego, construidas por nuestros antepasados hace más de 2000 años.

Esta muestra tiene como antecedente un proceso de investigación de carácter participativo con dos grupos devecinos de los extremos del canal (Chorrillos y Santa Anita), a quienes estoy profundamente agradecida. Esta experiencia ha sido recogida en el siguiente documental: <https://youtu.be/ZrhAmBfCoQ>



Ortiz de Zevallos, Alejandra. (2019). 29 k.m. - Surcosonante. Instalación de sonido y videoproyección. Medidas variables.



Cristina Távara

Podemos ser en la red explosión de sexos, nombres, formas, edades, nacionalidades, identidades.

La posibilidad de hacerse, deshacerse, manipular, moldear y editar la realidad responde a un malestar social que crea en nosotros una necesidad performativa, el deseo por ser visto, y a la vez la paranoia ante la excesiva exposición del yo. Buscamos espacios liberadores de formas, protegidos bajo el anonimato para satisfacer deseos, necesidades o carencias. Nos dejamos llevar, nos transferimos al otro, reflejamos...somos espejo.

Távara, Cristina. (2019). Soy espejo. Videoinstalación. Medidas variables.



Francisco Rojas Huaman

Lucha - Ruido - Bulla - Grito - Destructividad - Insolencia - Catarsis
- Desahogo - Laxitud - Balance - Lucha.

En una cultura de idealismos endurecidos que convierten mentiras en "formas de vida", el proceso de la verdad depende de si existen personas lo suficientemente agresivas y libres, o, en palabras más exactas, personas desvergonzadas. Los dominadores pierden su autoconciencia real frente a los locos, los payasos, los cínicos, los insolentes y el ruido.

El ruidismo es lo que más puede acercarse a la destrucción de la conciencia. La experiencia del ruido puede llevar a cualquiera, hacia un estado mental meditativo y contemplativo. La experiencia del ruido interpretada como ese momento o pausa ritual de zafarse un momento, un rato, un tiempo: contemplar y contemplarse en una faceta que usualmente no es permitida.

Aquella insistencia del ruido dificulta la aparición de pensamientos extraviados y nos distrae del simple acto de escuchar lo que inmediatamente sucede en el tiempo presente: la mente tiende a vagar un poco menos y a enfocarse en otras cosas que percibimos y somos.



Rojas Huaman, Francisco. (2019). Disonancia ritual Carcinoma. Escultura metal forjado. Instalación de medidas variables.

Javier Barrionuevo Luna

Desde la imagen y a través del retrato fotográfico familiar como medio y soporte, llegamos a un artefacto que nos permite materializar el tiempo, condensar la historia y desnudar la memoria. Sedimentos de celulosa que tejen una narrativa, una versión trizada y fragmentada de nuestra identidad, donde las construcciones identitarias nos formulan cárceles y límites, una violencia oculta en los repliegues de las expectativas, roles sociales y de género. La disidencia no planeada de nuestras diferencias, situación de abyección y resistencia a lo normado, coagulada en una arqueología de objetos que quedaron atrapados en estos roles y fórmulas, una arqueología del control y lo normativo.

Barrionuevo Luna, Javier. (2019). Re-trato abyecto. Escultura metal forjado / Instalación. 7 x 10 m.







Jimena Lucía Sánchez Velis

Al día siguiente, su papá denunció su desaparición ante la policía luego de que desconfiara de Felipe, esposo de Isabel. El lunes 9, un grupo de vecinos del poblado de San Román, alertó al personal policial de San Lorenzo, el hallazgo de un cuerpo enterrado en un pastizal del barrio Carabanchel. El cuerpo era de una mujer y tenía evidencias de haber sido salvajemente golpeado. Era Isabel, su papá la reconoció y hoy con el dolor de haberla pedido exige justicia.

Según el Ministerio de la Mujer y Poblaciones Vulnerables, entre 2010 y 2019, 1166 mujeres fueron asesinadas en distintos puntos del país y hubo 1172 intentos de feminicidios. En lo que va del año 2019 van 170 feminicidios, la cifra más alta de nuestra historia nacional peruana.

170

La sociedad repudia, pero la impunidad persiste

170

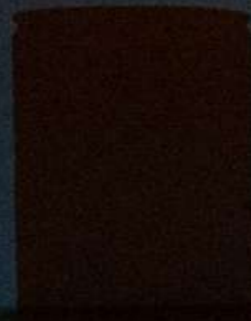
¿ Qué significa ser mujer en el Perú ?

Ser dueñas de nuestros cuerpos es hasta ahora una lucha constante. Una lucha donde hemos estado en desventaja, donde nosotras mismas debemos desarrollar nuestros propios recursos y armas. En nuestros cuerpos encontramos también la

memoria de la rebeldía, los conocimientos pasados de cuerpo en cuerpo, la desobediencia y la indisciplina.

Nuestros cuerpos son lugares de resistencia y transgresión: a través de ellos rebasamos el límite de lo previsto, nos desbordamos. La historia que los habita habla de nuestra lucha por ser libres. Cuando nos damos cuenta de que las condiciones existentes son el resultado de procesos, nos damos cuenta que también podemos cambiarlas.

Sánchez Velis, Jimena Lucía. (2019). Desborde. Instalación y videoperformance. Medidas variables.



Ricardo Miguel
Varas Aguirre

El siguiente conjunto escultórico busca sustentar la búsqueda de una atmósfera sagrada abocada al horror a través de una instalación. Estas piezas son arquetipos que he ido produciendo inspirándome en temas como la arqueología y el horror cósmico. Muestran una evolución de cómo un dios puede ser percibido, pero siempre la misma sustancia oscura prevalece: lo inteligible. La experiencia mística se nutre de estigmas, que logran otra visión de la inspiración ancestral. Una dimensión que se entrevé en sueños y delirios.

Varas Aguirre, Ricardo Miguel. (2019). Desde el pasado se oscurece el futuro. Metal, arcilla, resina, waipe, parafina. Medidas variables.





José Armando Rodríguez Guardamino

A través de la crianza y observación del fuego, busco hacer en la madera, como en mi mente, caminos propios para poder abrir un diálogo entre mi consciente e inconsciente, tomar control sobre mi propia crianza y generar un medio que ayude a entenderla de manera más profunda, si es que no completa.

El fuego, como elemento mítico, podemos encontrarlo en diversas culturas y podemos asociarlo con lo divino. Es con este poderoso elemento con el que me abro paso hacia el interior y purifico o calcino todo aquello que habita dentro mío y yace ahí como una distracción.

Considerando esto, utilizo materiales que me permiten controlar el fuego o mediarlo para hacerlo presente y usarlo como elemento transformador que imprime su huella tanto en la materia como en mi mente.

Rodríguez Guardamino, José Armando. (2019). Adentrándome en el fuego. Madera, fuego y metal. Medidas variables.





Y-106

SALIDA

Y-107

437 439 441 443 445 447 449 451
438 440 442 444 446 448 450 452

SISTEMA PARA OPTIMIZAR EL TIEMPO DE LA SAREBA EN LA AGUA MOJADA
PROPUESTA DE DISEÑO

Xiomi Cecilia
Lazo Malasquez

Haciendo visible lo invisible a través de la ironía, criticando a la Marca Perú. Este es un híbrido de escultura y juguete que hace partícipe al espectador. La infancia y la realidad en el Perú son intereses que rodean este proyecto. Sosteniendo este híbrido con un atractivo visual de juguete y una estética de lo kitsch.

El peruano no comprende en lo que cree, el Estado solo manipula escondiendo realidades para procurar una mejor economía, dejando de apoyar a su mismo paisano.

El Estado es el padre, sus hijos el pueblo peruano, el juguete es
 la Marca Perú
 ¿Quieres jugar?
 Ven
 Tócame si eres peruano

Lazo Malasquez, Xiomi Cecilia. (2019). P de patria, P de podrido. Estructura de hierro, esponja, algodón industrial gris, napa merced siliconada, globos, telas. 4.70 x 5 x 4 m.









*

Anna Cotroneo de Maccagno nació en Roma en 1918. Luego de que culminara la Segunda Guerra Mundial, en 1946 llegó a Perú junto a su esposo Emilio Maccagno. Hasta 1952 había practicado la escultura de forma autodidacta, pero ese mismo año ingresó a la Escuela de Artes Plásticas de la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP), terminando sus estudios en 1956. Fue discípula de Adolfo Winternitz, fundador de la Escuela, donde aprendió a forjar ese vínculo especial entre la docencia, el arte y la creación. Luego, viajó a Europa por un par de años para estudiar nuevas técnicas y materiales escultóricos. En 1965, fue incorporada en la plana docente de la Escuela, que años más tarde se volvería la Facultad donde se desempeñó como la primera decana. Anna falleció en Lima el 20 de noviembre de 2001.



Referencias: Imágenes del homenaje a Anna Maccagno

FIGURA 1

Maccagno, Anna. (1977). San Francisco de Asís. Parroquia San Antonio de Padua. Bronce fundido. 3.40 metros de altura. Fotografía atribuida a Adolfo Winternitz.

FIGURA 2

Retrato de Anna Maccagno. (1992). Fotografía de Daniel Giannoni publicada en el catálogo del Fondo Artístico de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

FIGURA 3

Maccagno, Anna. (1965). Personaje Femenino. Alambre, malla metálica y resina. 63 x 25 x 35 cm. Propiedad de Federico Morón. Fotografía de Alicia Benavides.

FIGURA 4

Maccagno, Anna. (1972). Virgen. Ubicada actualmente en la Iglesia de Santa Cruz, Cajamarca. Piedra. 3.80 metros de altura. Aparecen en la fotografía: Abajo: Ana María Prevost y Aura Capanni. Arriba: Iris Arregui, Patricia Goga, Johanna Hamann y Mariela Turkovski. Fotografía de Patricia Goga.

FIGURA 5

Clases de escultura, Facultad de Arte. Anna Maccagno y Rustha Pozzi Escot (1994). <http://repositorio.pucp.edu.pe/index/handle/123456789/121400>

FIGURA 6

Maccagno, Anna. (1979). Juego Musical. Madera y metal. 42 x 92 x 32 cm. Colección BBVA Banco Continental. Fotografía de Alicia Benavides.

FIGURA 7

Anna Maccagno con Elsa Bocanegra. Archivo digitalizado de la Facultad de Arte y Diseño para la Exposición "Vivir para crear" (2017) en el Centro Cultural de la PUCP. Fotografía atribuida a Adolfo Winternitz.

FIGURA 8

Anna Maccagno. Fotografía con fragmento de Ábside (1984-1987). Ubicada actualmente en el Santuario Nuestra Señora del Huayco, Guaranda, Ecuador. Talla en madera. 6.50 x 4.50 metros. Fotografía de César Campos.

FIGURA 9

Maccagno, Anna. (1966). Adolescente. Fierro. 55.5 x 13 x 13.5 cm. Propiedad de Michelle Lettersten. Fotografía de Alicia Benavides.

FIGURA 10

Maccagno, Anna. (1977). San Francisco de Asís. Parroquia San Antonio de Padua. Bronce fundido. 3.40 metros de altura.

FIGURA 11

Maccagno, Anna. (1964). Virgen con Niño (detalle). Parroquia de Jesús Obrero. Cemento. 3 metros de altura.

FIGURA 12

Maccagno, Anna. (1965). Virgen. Parroquia Nuestra Señora de Guadalupe. Acero inoxidable. 4 metros de altura. Fotografía atribuida a Adolfo Winternitz.

FIGURA 13

Fuente de la imagen: Puntoedu. (s.f.) <https://puntoedu.pucp.edu.pe/opinion/anna-maccagno-maestra-escultora/>

FIGURA 14

Salón de Escultura. Escuela de Artes Plásticas. (1974). <http://repositorio.pucp.edu.pe/index/handle/123456789/111694>

FIGURA 15

Anna Maccagno. (s.f.) Fotografía atribuida a Emilio Maccagno. Digitalización de la publicación "Homenaje a Anna Maccagno" (s.f.) Fondo Editorial de la PUCP.

FIGURA 16

Anna Maccagno. (s.f.) Fotografía de César Campos para la muestra "Cinco Escultoras: Anna Maccagno, Lika Mutal, Susana Rosselló, Cristina Gálvez y Amelia Weiss", del Banco Continental. Archivo digitalizado de la Facultad de Arte y Diseño para la Exposición "Vivir para crear" (2017) en el Centro Cultural de la PUCP.

FIGURA 17

Retrato de Anna Maccagno. (1990). <http://repositorio.pucp.edu.pe/index/handle/123456789/111737>

FIGURA 18

Ceremonia de otorgamiento de la orden " Daniel Hernández Morillo" a Salomón Lerner y Anna Maccagno. (1999). Fotografía por Cosme Trujillo. <http://repositorio.pucp.edu.pe/index/handle/123456789/111441>

FIGURA 19

Anna Maccagno. (s.f.) Archivo digitalizado de la Facultad de Arte y Diseño para la Exposición "Vivir para crear" (2017) en el Centro Cultural de la PUCP.

FIGURA 20

Anna Maccagno. (1965). Escultura. Fotografía atribuida a Adolfo Winternitz. Fuente de la imagen: "Homenaje a Anna Maccagno. I Simposio sobre la escultura peruana del siglo XX". pp.16, 46.

