
TEXTOS

ARTE ^{VOL} **9**

Ursula Cogorno Buendía

Presentación

4

I INVESTIGACIÓN- CREACIÓN

Luis Antonio Prato Escárate

APOPTOSIS: investigación a partir
de pigmentos fúngicos, árboles y ecología
del bosque

8

Diego Orihuela Ibañez

Filamentos sensitivos:
historia natural, estética y el gran otro
especulativo

28

Raura Raquel Oblitas Jordan

***Sector 3, Grupo 25A, Manzana H, Lote 10.
Villa El Salvador, Lima.***

**Proyecto de intervención escultórica
en terreno vacío en el distrito de Villa
El Salvador**

48

II CREACIÓN ARTÍSTICA

José Carlos Chihuán Trevejo

Mamá, un enorme beso de tu hijo clandestino:
cartas a trazos de viñetas y reflexiones
a través de la correspondencia del guerrillero

66

Leo Abozaglo Goicochea

Los ojos del abuelo:
reencontrándonos en su mirada

78

Katherine Ruth Rivera Zavaleta

Dialécticas maquinales:
residencia *Circuito abierto*

84

III

REFLEXIONES

Karen Macher Nesta
El poder del silencio en la creación artística
90

Franco Alonso Galliani García
Las contribuciones del dibujo en el proceso de creación artística en la Carpeta de Investigación-Creación
100

Liz Katherine Quispe Cárdenas
Reflexiones en torno al abordaje de la diversidad nacional dentro del mercado de arte contemporáneo peruano
112

IV

TESIS DE LICENCIATURA

EN INVESTIGACIÓN-CREACIÓN
(2021 – 2024)

Katherine Rivera Zavaleta
122

Marco Macedo Cadillo
124

Lucia Saavedra Cacho
126

Marilú Ponte Guzmán
128

Alejandra Ortiz de Zevallos Rodrigo
130

Valeria Fleischman Ruzo
132

Paula Tolmos Boldt
134

Almendra Fernández Begazo
136

Andrea Tapia Mendoza
138

María José Morales Gutiérrez
140

Adriana Saenz Tapia
142

Adriana Miyagusuku Nakamoto
144

Patricia Olguín Neira
146

Jarufe Vargas Pacci
148

La revista *Textos Arte*, con una trayectoria de más de tres décadas, se ha consolidado como un espacio académico para la difusión de procesos de creación artística a nivel local e internacional. Fundada por Johanna Hamann, Marta Cisneros y Miguel Mora, esta revista, impulsada por la carrera de Escultura de la PUCP, continúa su propósito de visibilizar y documentar los procesos reflexivos de creación que se plantean desde diversas realidades socioculturales en la actualidad.

En este volumen 9, *Textos Arte* reafirma su compromiso con la difusión impresa y digital de la investigación-creación y la creación artística contemporánea, presentando una selección de contribuciones que exploran desde diversos enfoques, lenguajes y reflexiones la producción situada en el campo del arte contemporáneo. Las contribuciones incluyen intervenciones artísticas en espacios públicos, reflexiones desde la intersección entre arte y ecología, testimonios sobre procesos de arte sonoro y memorias sobre procesos gráficos y escultóricos.

Textos Arte reconoce la importancia de documentar y difundir los procesos de creación artística, no solo como un archivo histórico, sino también como una herramienta de aprendizaje y pensamiento crítico, funcionando como un dispositivo pedagógico y de memoria que documenta las principales líneas de investigación-creación vinculadas a la carrera de Escultura. Al visibilizar estos procesos, la revista fomenta el diálogo y el intercambio de conocimientos entre estudiantes, docentes, creadores, investigadores y la comunidad en general, contribuyendo al ecosistema de investigación-creación a nivel local y regional.

En este volumen les presentamos una edición estructurada en cuatro secciones. La primera, titulada *Investigación-Creación*, reúne artículos arbitrados que exponen procesos de producción de conocimiento en los que la práctica artística como investigación es el eje central. Como lo describe el Vicerrectorado de Investigación (VRI)¹, la investigación-creación parte de una pregunta o problemática específica, y emplea enfoques y herramientas tanto de la propia disciplina como de otras formas de investigación, generando resultados tangibles, sensoriales y experienciales, acompañados de un texto reflexivo que documenta el proceso de manera crítica. En esta edición, presentamos trabajos de reconocidos catedráticos universitarios: *APOPTOSIS*, de Luis Prato (UC Chile), explora los pigmentos fúngicos como un medio estético y científico; *Filamentos sensitivos*, de Diego Orihuela (PUCP), examina la intersección entre historia natural y estética; y Raura Oblitas (PUCP) presenta su intervención escultórica en Villa El Salvador, evidenciando cómo la práctica artística puede responder a problemáticas complejas en contextos socioculturales específicos. Estos trabajos demuestran cómo la investigación-creación contribuye a generar conocimiento desde un enfoque holístico, integrando múltiples disciplinas que convergen en la práctica artística.

La segunda sección, *Creación Artística*, presenta memorias vinculadas a la producción de obra gráfica, esculturas y experiencias estéticas que aportan nuevas perspectivas, en línea con la definición del VRI, que describe la creación como una actividad que incide en la comprensión de contextos artísticos, socioculturales y políticos. Esta sección presenta las contribuciones de

egresados de nuestra Facultad, quienes han desarrollado producciones que documentan procesos disciplinares e interdisciplinares. José Carlos Chihuán nos comparte su proyecto gráfico *Mamá, un enorme beso de tu hijo clandestino*, una obra que explora aspectos personales y sociales relacionados con la migración; Leo Abozaglo, con *Los ojos del abuelo*, nos invita a acercarnos a su genealogía y su identidad; y Katherine Rivera nos ofrece *Dialécticas maquinales*, una exploración de arte sonoro surgida de una residencia artística. Estas contribuciones destacan por su capacidad de ampliar la comprensión de contextos específicos desde un enfoque estético y sensible, generando aportes significativos al campo de las artes y sus intersecciones.

En la tercera parte, *Reflexiones*, escultores egresados de la carrera exploran aspectos implicados en los procesos de producción artística. Karen Macher reflexiona sobre el poder del silencio en la creación; Franco Galliani, desde su rol docente, analiza el dibujo como herramienta en los procesos de investigación-creación; y Liz Quispe, a partir de su formación de posgrado en Antropología Visual, aborda la diversidad cultural en el mercado de arte peruano. Estas reflexiones aportan perspectivas que enriquecen la comprensión del quehacer artístico, resaltando el valor del pensamiento crítico involucrado en el campo artístico.

Finalmente, en la cuarta sección, presentamos 14 tesis de licenciatura en Investigación-Creación con mención en Escultura, sustentadas entre 2021 y 2024 y disponibles en el Repositorio Institucional de nuestra Universidad². Estas tesis reflejan el logro de la competencia de Investigación-Creación de nuestra carrera, que propone la práctica artística como investigación. Cada proyecto incluye una obra artística tangible y un documento que sistematiza el proceso de investigación-creación, evidenciando la metodología desarrollada. Este enfoque refuerza el valor de la investigación-creación como una forma rigurosa y válida para generar conocimiento desde la sensibilidad artística, transfiriendo sus hallazgos a la comunidad académica y al público general. Además, hemos incorporado imágenes seleccionadas por cada artista en el diseño de la sobrecubierta de la revista, resaltando la producción que caracteriza a nuestra carrera de Escultura.

Este volumen ofrece una visión concreta de cómo la investigación-creación y la creación artística generan conocimiento y experiencias estéticas, al tiempo que impulsan la transformación de los entornos académicos y culturales. Con ello, renovamos nuestro compromiso de mantener publicaciones periódicas, tanto impresas como digitales, que se consolidan como plataformas tangibles para difundir los procesos y logros de nuestra comunidad académica en el campo de la investigación-creación y la creación artística.

Ursula Cogorno Buendía
Directora Editorial



I INVESTIGACIÓN- CREACIÓN

APOPTOSIS: **investigación a partir de pigmentos fúngicos, árboles y ecología del bosque**

Resumen

Durante el año 2022 realicé una estancia de investigación y creación artística en el College of Forestry de la Oregon State University, en la ciudad de Corvallis en Oregon, Estados Unidos. El objetivo fue trabajar en torno a hongos de la madera y las modificaciones que le realizan como parte del proceso de descomposición, para aplicar estos conocimientos en la creación de obras. Se articuló en tres áreas: (1) la tornería en madera con técnicas específicas para trabajar con maderas afectadas por hongos, (2) el cultivo de hongos y obtención de pigmentos que luego fueron aplicados en maderas y papel en el laboratorio del Departamento de Ciencias de la Madera y, finalmente, el trabajo en torno a (3) la ecología de los bosques, donde los hongos son activos agentes de descomposición. En estos tres ámbitos se buscó la colaboración con científicos y estudiantes de ciencias para cruzar saberes y tensar visiones.

Tanto el trabajo de escultura en madera, el trabajo de laboratorio y las visitas al bosque dieron origen a un grupo de obras que sumaron dibujos, fotografías, esculturas y una pieza en madera que no detendrá su proceso de trabajo ya que fue devuelta al bosque para que los hongos continúen con su proceso natural de descomposición. La experiencia derivó en tres exposiciones. En este texto se da cuenta de los procesos y de las obras resultantes.

Palabras clave

Arte; Escultura; Ciencia; Ecología; Hongos.

Figura 1

**Retorno a la Madera:
Notas sobre un
Recorrido**

Composición de Líneas
por Contigüidad de
Trozos de Maderas
Dibujadas por Hongos
(Líneas de Zona)
30x40 cm. Elaboración
propia, 2022.



Introducción

El presente texto tiene por objetivo dar cuenta del trabajo de investigación artística realizado durante una estadía de diez meses en el College of Forestry de la Oregon State University, ubicada en la ciudad de Corvallis. Fue un trabajo interdisciplinario en un ambiente científico que incorporó en sus programas académicos la enseñanza del diseño y la creación artística en madera con componentes técnicos, exploratorios, críticos y creativos.

El texto se desarrolla en tres etapas: se inicia con una aproximación a qué se entiende por el trabajo de creación enmarcado en procesos de investigación artística vinculada a la ecología. Posteriormente, se indaga en los tres espacios en los que se trabajó y sus correspondientes metodologías, para finalizar con la revisión de los resultados de obra en madera, papel, y de carácter procesual (*work in progress*).

En los distintos apartados se describirán y analizarán las diferentes aristas de un proceso complejo que, si bien tiene resultados diversos, todos ellos tributan a cuestiones que tienen que ver con una forma de mirar y de comprender el material que desborda su condición instrumental y se complejiza al ser identificado como un agente que determina performatividad, tanto de los procesos como de las imágenes que propone (Ardenne, 2022). De esta manera, podría decirse que el camino de investigación, de experimentación material y de creación de obra, ha sido un tránsito en dirección inversa; es decir, desde la madera como material -despojada de historia- hacia la comprensión profunda de su origen relacional que forma parte de los ciclos de la naturaleza, específicamente en los bosques lluviosos de Oregon, de modo que provoque el emerger de su historia.

Tomo un trozo de madera. La madera es árbol y el árbol bosque. En él hay procesos ecológicos de crecimiento y descomposición que dejan huellas visibles. Estas son registros de memoria natural y códigos visuales que interpelan nuestra imaginación y nuestras concepciones de lo que somos. Específicamente se trabajó con hongos que dibujan, pintan y esculpen; árboles que dejan a la vista los tiempos y aconteceres del bosque; sistemas de relaciones ecológicas que evidencian el devenir que es vida y muerte entrelazada (Ingold, 2018).

Figura 1

Entiendo el trabajo de creación como una actividad que se sostiene en la pregunta infinita e incansable sobre el mundo en cualquiera de sus manifestaciones. La práctica artística es fundamentalmente un proceso empeinado en ver, comprender y conocer (Ingold, 2021). Emerge de preguntas que surgen del punto donde convergen ideas, percepciones sensoriales y las fuerzas de la emocionalidad. Ese punto insondable, complejo, siempre móvil y cambiante que difícilmente podemos dilucidar, pero que está allí, pulsando su aparición como imagen. El arte es, desde la perspectiva del trabajo aquí presentada, un cruce de ideas e imágenes complejas, que estimulan comprensiones nuevas sobre la realidad. A partir de allí, se abre la posibilidad de imaginar el futuro como posibilidad, como ejercicio de construcción (Staid, 2023).

Cada obra ha sido un intento de dar con algún aspecto, con alguna manifestación mínima de lo que es nuestra existencia. Formas, materialidades y procedimientos empujan relaciones probables que levantan ideas e interpelan la imaginación. Lo que hemos llamado arte en nuestra cultura son manifes-

taciones de nuestro espíritu que, sumergido en la realidad, la manifiesta y transforma (Speranza, 2022).

Así es como entiendo el trabajo en arte, como una búsqueda que cada vez que da con algún enunciado inestable, móvil y escurridizo, abre un campo de preguntas y observaciones esperando ser atendidas. No va en busca de una razón en la dicotomía de causa y efecto, sino más bien tras la construcción de ideas e imágenes tan diversas como es la realidad. No es una forma pasiva de ver, sino una forma activa de construir mundo (Ingold, 2021).

En exploraciones anteriores, además de trabajo evidentemente escultórico, hice uso de la fotografía, el dibujo, el video, así como también instalaciones y trabajos en procesos (*work in progress*). He trabajado en proyectos colaborativos interdisciplinarios cuyos sentidos desbordan los conceptos de producción de objetos artísticos para situarse en la generación de relaciones, en cruces y conocimientos.

Figura 2

Después de un largo recorrido por diversidad de materiales y prácticas, decidí volver al material de mis inicios: la madera. De este modo, la madera emerge de otra forma, tanto por la experiencia personal acontecida, como también por el contexto de crisis ambiental en el que nos encontramos. Hoy es urgente explorar posibilidades que nos permitan entender mejor nuestro lugar en el mundo y proyectar miradas de futuro. En este contexto, considero el trabajo interdisciplinar como camino idóneo para repensar nuestros modos de conocer desde el arte y la ciencia.

Tres espacios, tres métodos de trabajo

El trabajo se inició con el estudio de la acción de hongos en maderas que, durante el proceso de descomposición, modifican su estructura anatómica y agregan pigmentos de diversos colores; tantos como un arcoiris. Trabajé en los talleres de diseño y escultura en madera con énfasis en la tornería, utilizando piezas de maderas en distintos grados de descomposición en las que diversos hongos ya habían dejado huellas de sus recorridos: líneas negras, manchas de color verde, azul, violeta, naranja o rosado, además de nuevas texturas.

El trabajo en tornería en madera tiene una tradición prolongada en Estados Unidos, que se ha expresado en el diseño y en el arte contemporáneo (Robinson, 2021). Como se ha dicho, también es valorada en la formación de estudiantes del College of Forestry porque, a diferencia de otras herramientas de carpintería, requiere cultivar una destreza corporal, visual y auditiva, dado que pequeñas diferencias en la estructura o color del material se amplifican críticamente sobre el cuerpo de quien le está dando forma. Por otra parte, el diseño de objetos y la realización de esculturas refuerza el cultivo de una mirada estética sobre el material, incluso si está modificado por la presencia de hongos.

Fue relevante constatar que en este programa formativo científico existe la convicción de que es valioso para la formación de un estudiante pasar por una experiencia práctica creativa para tener una comprensión integral de aquello que estudia. De ese modo, se amplía en forma interdisciplinaria la perspectiva desde la cual se considera el objeto de estudio: los árboles, la madera y su entorno ecológico.

Figura 2
**Piezas de Madera
Torneada y Cuña**
18x16x5 cm. Elaboración
propia, 2022.



Figura 3
**Cuenco de Madera
con Descomposición
de Hongos**
8x20x8 cm. Elaboración
propia, 2022.



Figura 4
**Pigmento de Hongo
obtenido en Laboratorio**
Elaboración propia, 2022.

Figura 5
APOPTOSIS.
**Tronco de Yew. Work in
Progress en Andrews
Forest, Oregon.**
100x22x22 cm. Elabora-
ción propia, 2022.



El trabajo de laboratorio consistió fundamentalmente en el cultivo de hongos, la obtención de pigmentos y la aplicación en trabajos de arte. Se aplicaron pigmentos sobre diversos tipos de maderas en diferentes estados de descomposición y en materiales como papel y textil. Si bien se realizaron obras con los pigmentos, el énfasis no estuvo allí, sino en la dimensión procesual interdisciplinaria, buscando ver las relaciones significativas que allí emergieron. Se buscaba comprender la relación entre materialidades, procedimientos y subjetividades (Soto, 2020). Sabemos que la ciencia y el arte cultivan formas de pensar distintas, pero para activar esas diferencias –en tanto relaciones– es necesario hacer las conexiones en medio de los procesos de creación de conocimiento.

Esto llevó a reconocer cómo los materiales y objetos de estudio, en estado vivo o inerte, lejos de estar pasivamente disponibles, son agentes activos que determinan formas de pensar y actuar, tanto para artistas como para científicos. Por otra parte, la exploración plástico-visual amplificó tales agencias, ofreciendo también la posibilidad de ser una presencia activa en el diálogo con los estudiantes de ciencias, que cada lunes compartían sus resultados (Bennett, 2022). Fue muy productivo el cruce entre información científica y las exploraciones creativas, porque con ello se experimentaba el desarrollo grupal de una actitud de trabajo mucho más abierta y dispuesta a mirar con otros ojos el objeto de estudio.

Desde esa perspectiva, estudiantes de ciencia y artista vieron modificadas sus concepciones iniciales. De algún modo, se actualizó el pensamiento de Humboldt: "... pero ahora empezó a pensar [Humboldt] que la imaginación era tan necesaria como el pensamiento racional para comprender el mundo natural" (Wulf, 2017, p. 62).

Enseguida, haré referencia al trabajo realizado en el J.H. Andrews Experimental Forest.

Figuras 5-6

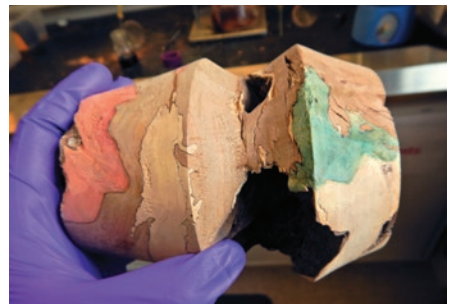
Fui invitado por el Dr. Fred Swanson a pensar y a crear conocimiento en forma colaborativa, a cruzar ideas y pensar el bosque bajo los árboles, inmersos en una atmósfera activa, vital y multidimensional, rodeados por infinidad de seres. Esto provocó que el diálogo no quede en generalidades, sino que se sitúe en un tiempo y espacio; es decir, que sea un hecho singular y que propicie el surgimiento de nuevas ideas, también singulares.

El diálogo se dio con el Dr. Swanson y otros científicos que llevan años explorando los procesos ecológicos desde perspectivas muy diversas, como aquellas de las plantas, los insectos o el agua. Las conversaciones giraron principalmente en torno a los árboles, sus ecosistemas y procesos de vida y muerte; relaciones complejas que buscamos conocer y entender. A propósito de lo anterior, el Dr. Swanson dijo en una oportunidad: "Hay más vida en un árbol muerto que en un árbol vivo", refiriéndose a hongos, insectos, líquenes, pequeños animales y plantas que participan en los procesos de descomposición y que dan lugar al surgimiento de otras vidas. Esta afirmación fue la clave conceptual que permitió comprender que los tres espacios de trabajo en los que estaba trabajando -taller, laboratorio y bosque- estaban vinculados por la silenciosa acción de la naturaleza.

Figura 6
APOPTOSIS. Proceso de Instalación del Tronco (Artista y Científico) en Andrews Forest, Oregon
Elaboración propia, 2022.



Figuras 7 y 8
Madera Descompuesta por Hongos con Aplicaciones de Pigmentos Fúngicos obtenidos en Laboratorio y Trabajada en Torno.
Registro en Laboratorio 16x18x16 cm. Elaboración propia, 2022.



Los resultados de la investigación se presentaron en tres exposiciones:

APOPTOSIS. Peavy Richardson knuckle, College of Forestry, Oregon State University en noviembre de 2022.

The Zone Line. Praxis Gallery. The School of Visual, Performing and Design Arts en enero de 2023.

APOPTOSIS. Work in progress. En H.J. Andrews Experimental Forest. Diciembre de 2022 en adelante.

Si bien la realización de una exposición no fue un objetivo del proyecto inicial, al cabo del quinto mes de trabajo, cuando fue posible visualizar algunos resultados, se ofreció al College of Forestry una presentación con el propósito de compartir con la comunidad de científicos y funcionarios los alcances que había logrado durante mi estancia con ellos. En su definición inicial, el proyecto no tenía contemplado mostrar resultados en calidad de obras de arte, pero eso se entendía en la medida que el objetivo principal no se articulaba en torno a resultados esperables, sino que comprendía más bien una exploración que dé prioridad a los procesos por sobre la realización de obras.

La primera exposición, titulada *APOPTOSIS*, consistió en una serie de esculturas en madera, dibujos y fotografías. Además, se mostró el tronco escrito/tallado que posteriormente sería dejado en medio del H.J. Andrews Experimental Forest, en el mismo lugar desde donde fue tomado (*APOPTOSIS. Work in progress*).

Figura 7

Luego de la exposición en el College of Forestry realicé una segunda muestra de dibujos en la Praxis

Gallery, perteneciente a The School of Visual, Performing and Design Arts de la misma universidad. Esta segunda muestra se llamó *The Zone Line* y su objetivo fue mostrar la investigación a estudiantes y profesores de arte con un énfasis en los dibujos.

A continuación, el origen del título *APOPTOSIS* y el contenido de las exposiciones.

Esculturas con madera en descomposición

Un primer grupo de trabajos indagó en maderas modificadas por hongos o *spalted wood* y derivó en piezas con énfasis en técnicas de torneado. Las maderas disponibles en el taller ya habían pasado el tiempo suficiente de secado y habían sido seleccionadas previamente para el trabajo de los estudiantes, por lo que no era necesario adquirirlas o ir por ellas a los bosques. Los trabajos presentados fueron hechos tanto con maderas sanas como con presencia de hongos, algunas de las cuales se les añadieron pigmentos fúngicos obtenidos en laboratorio.

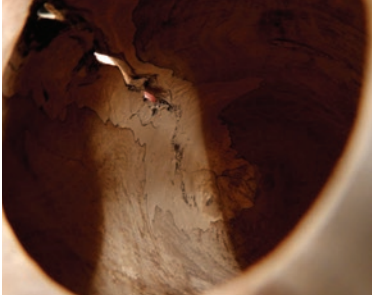
Figura 8

El torneado permitió explorar formas que resultan del giro y dan origen a volúmenes cilíndricos, esféricos y similares. A partir de una práctica que exige una disposición muy específica, pude dar con formas cóncavas que permiten establecer vínculos con el sentido más profundo y simbólico de la investigación. El vaciado de los volúmenes dio origen a una forma que guarda la memoria de los primeros utensilios que acompañan a la humanidad desde sus orígenes y que se ha transformado en una búsqueda técnica que se conecta con una disposición corporal y un camino espiritual. Me refiero al cuenco, una forma y un utensilio que vengo investigando desde que

Figura 9
**Cuenco de Madera
con Descomposición
de Hongos**
8x20x8 cm. Elaboración
propia, 2022.

Figura 10
**Cuenco de Madera
con Descomposición
de Hongos (Detalle)**
8x20x8 cm. Elaboración
propia, 2022.

Figura 11
**Madera con Pigmentos
y Líneas de Hongos
trabajado en Torno**
6x14x6 cm. Elaboración
propia, 2022.



realicé una residencia artística de investigación en torno a la ceremonia del té, en el Kioto Art Center en el año 2003.

Sorprendentemente, en el camino a reconocer los pilares del trabajo artístico en Estados Unidos con *spalted wood* y torneado artístico, el Dr. Robinson me presentó el texto escrito por el principal artista que construyó la articulación definitiva entre las prácticas de diseño para la fabricación de utensilios y la problematización del proceso y la forma con el evidente enfoque del arte contemporáneo. Dicho artista, Mark Lindquist, no solo dejó su legado en obra plástica en numerosos y relevantes museos y colecciones, sino que también se ocupó de publicar sus descubrimientos e inventos técnicos y plásticos en el libro *Sculpting Wood*, del año 1986 (Lindquist, 1986).

Figuras 9-11

Lo relevante para esta investigación fue encontrar la afirmación “*The bowl is already full*” (p. 234). En esta frase se sintetizan dos asuntos presentes en su libro y en su obra. El primer lugar, el despliegue absoluto entre utilidad y forma: la forma vaciada del *bowl*, o *cuenco*, deja de ser tributaria de un uso para ser entendida como forma crítica que se sustenta en el tipo de material usado, las técnicas aplicadas, y, por sobre todo, por el sentido de la forma que se revela a los ojos y a las manos. A partir de esto, aparece una segunda deriva muy explícita en el libro de Lindquist, en la que explica extensamente que en sus estudios sobre el arte de la cerámica japonesa es donde encuentra las claves que sostienen el trabajo. De hecho, llega a recomendar al lector que, si quiere iniciarse en el conocimiento y técnicas del torneado, debe investigar la cerámica japonesa y específicamente las manifestaciones que alcanza en las piezas que tienen

como destino formar parte de la ceremonia de té; motivo de mi mencionada residencia en Kioto.

De esta manera se unieron mi interés por la madera, y por las tradiciones de oficios manuales japoneses, específicamente los relacionados con la ceremonia del té, que fueron componentes muy relevantes en el desarrollo del llamado *Woodturning Movement* de los años 60 en los Estados Unidos (Robinson, 2021).

Dibujos como hongos

Los dibujos derivaron de la observación de la superficie de la madera que es marcada con colores y líneas por hongos que se alimentan del azúcar del tronco. En su colonización de la madera, además de cambiar o agregar color, dibujan líneas que para ellos son protecciones que cumplen dos objetivos: ser una barrera ante hongos de otras especies que compiten por el alimento; y ser una barrera que permita conservar la humedad necesaria para sobrevivir y continuar avanzando.

Fue en el taller de carpintería, en el proceso de preparar piezas para el torno, que comencé a cortar láminas con la sierra de banda, con el objetivo de observar el comportamiento de las líneas de zona, esas marcas lineales oscuras que delimitan el campo de acción de los hongos.

Figuras 12-14

Figura 12
**Composición de Líneas
por Contigüidad de
Trozos de Maderas
Dibujadas por Hongos
(Líneas de Zona)**
30x40 cm. Elaboración
propia, 2022.





Figura 13
Dibujo con Grafito
sobre Papel a partir
de Trozos de Maderas
Descompuestas
y Pigmentadas por
Hongos
30x40 cm. Elaboración
propia, 2022.



Luego, buscando la manera de hacer visible ese recurso plástico, exploré la posibilidad de disponer las piezas cortadas sobre el papel para poder ordenar y visualizar su comportamiento. De ese modo nacieron las primeras piezas bidimensionales, en las que la línea de dibujo es la continuidad derivada de la conexión de varias láminas de madera. Cada trozo se conecta con el siguiente a través de la continuidad de la línea en el espacio. Esas nuevas líneas, que también incluyen cambios cromáticos a cada lado de ellas, permiten ver de modo amplificado el comportamiento gráfico de los hongos y de esa manera dejaron abierta la posibilidad de entrar en un diálogo plástico formal con procedimientos lineales realizados con lápices de grafito sobre el mismo papel.

Esta exploración permitió conocer, con la mano y el cuerpo, así como con la vista y el entendimiento, un comportamiento que se deja ver y nos interpela como forma significativa (Pallasmaa, 2017; Kohn, 2021).

Un tronco en el devenir del bosque

La obra *APOPTOSIS*, que, como se dijo líneas arriba, fue devuelta al bosque para continuar su proceso de descomposición, es una sección de un yew (*taxus baccata*), que cayó producto de una fuerte tormenta de nieve. Al caer sobre el sendero que lleva desde las instalaciones del centro de investigación hacia el interior del bosque, debió ser cortado para liberar el paso de los científicos.

Figura 15

Uno de los trozos del tronco caído fue tomado y me fue entregado por el Dr. Swanson con la propuesta de que yo realice una escultura. A manera de encargo y

sin previo aviso, el Dr. Swanson consideró que yo necesitaba material para hacer una escultura, y qué mejor que un pedazo de tronco del bosque visitado. Al recibir el encargo, inmediatamente supe que, después de tantas conversaciones y de haberme introducido en la sensibilidad de los procesos complejos del ciclo ecológico, no podía hacer una escultura que se definiera como una composición de formas sugerentes, una abstracción o algo similar. Ya el bosque era lo suficientemente complejo en formas, colores, luces y ambientes. Así, llegué a la conclusión de que debía encontrar un signo capaz de poner en tensión el paisaje ecológico del interior del bosque con los pensamientos condensados durante esos días de diálogo interdisciplinario.

Por otra parte, en una de tantas conversaciones, el Dr. Ricardo Letelier, destacado oceanógrafo de la misma universidad, recomendó la lectura del libro *Vivir con nuestros muertos*, escrito por la filósofa y rabina Delphine Horvilleur (2022). No es un texto científico, sino el relato reflexivo de su experiencia acompañando familias que han perdido a un ser querido. De este texto fue tomada la palabra *apoptosis*, que daría origen al título de la primera exposición y de la obra dejada en medio del bosque.

El texto reflexiona sobre la necesidad de comprender que la vida se debe también a la muerte presente en ella. La autora hace referencia a *apoptosis*, palabra griega de uso científico en el ámbito de la embriología. Su significado literal es “caída”, y se utiliza para denominar el momento en que células específicas mueren para continuar el proceso de formación de un cuerpo. Es la llamada “muerte programada”, diferente por ello a la necrosis. Dice Horvilleur (2022) “El cuerpo humano se esculpe a través de la muerte de los elementos que la componen [...] corazón, sistema nervioso, intestinos... llevan a cabo



Figura 14
Dibujo con Grafito
sobre Papel a partir
de Trozos de Maderas
Descompuestas
y Pigmentadas por
Hongos
30x40 cm. Elaboración
propia, 2022.



Figura 15
APOPTOSIS. Tronco de Yew. Work in Progress en Andrews Forest, Oregon
100x22x22 cm.
Elaboración propia, 2022.



Figura 16
APOPTOSIS. Proceso de Instalación del Tronco por el Autor en Andrews Forest, Oregon
100x22x22 cm.
Elaboración propia, 2022.



Figura 17
Composición de Trozos de
Maderas Dibujadas (Líneas
de Zona) y Pigmentadas
por Hongos, Intervenido
con Pigmentos Fúngicos
Obtenidos en Laboratorio
40x30 cm. Elaboración
propia, 2022.



sus funciones porque se ha abierto un vacío en ellos” (p. 21). De algún modo plantea un punto de vista que permite comprender la muerte en su dimensión vital, como parte del proceso cíclico de la generación de vida. No hay vida sin muerte, y ambos dan forma a la existencia; la muerte nos plantea un desafío no solo a nuestras tradiciones conceptuales sino también a nuestro diálogo con la naturaleza que no es otra cosa distinta a nosotros (Kohn 2021).

De manera similar, en el bosque los árboles mueren, ya sea por una tormenta, por un incendio forestal o por una enfermedad. El árbol caído inicia su proceso de descomposición que provocará la regeneración, el crecimiento y la aparición de más vida. La caída del árbol abre un espacio para que la luz entre con fuerza al sotobosque, provocando procesos de fotosíntesis indispensables. La muerte de un árbol propicia la aparición de vida en abundancia. Las frases del Dr. Swanson y de Horvilleur coinciden en lo fundamental y permiten abrir un campo de comprensión de la ecología que, además, induce a resignificar la madera y el trabajo con ella.

Así fue como el tronco escrito/tallado con la palabra *APOPTOSIS* se presentó primero en la exposición en el College of Forestry, fue llevado de regreso al bosque con el objetivo que vuelva a su lugar de origen para que prosiga su natural proceso de descomposición. De vez en cuando, el Dr. Swanson me envía fotografías del tronco en el bosque dado que regularmente va con científicos del centro y visitantes externos.

Figura 16

Conclusiones

“Bajo el suelo del bosque, los organismos fúngicos se extienden formando redes y madejas, ligando raíces y suelos minerales, mucho antes de llegar a producir setas. Todos los libros surgen de colaboraciones ocultas” (Tsing, 2017).

Con esta cita de Anna Lowenhaupt Tsing quisiera cerrar este escrito declarando que todas las obras de arte surgen de colaboraciones ocultas. Específicamente hago referencia a que una experiencia tan densa, estimulante y llena de encuentros no logra ser totalmente vista en la obra ni en lo que se relata de ella. Pero es urgente reconocer que, específicamente en esta experiencia de investigación y de creación, no es posible identificar límites claros ni sucesos cerrados que expliquen o contengan una obra.

Entendida así, toda obra es una red de relaciones que no son autoría del artista, que actúa como un conector informado e intencionado para dar a ver nuevos campos de comprensión de la realidad que permiten soñar, imaginar o visualizar mundos posibles. Una obra establece conexiones y las lanza a la percepción de otros agentes que amplían su campo de significados posibles.

Fui para comprender mejor las formas de pensar de las ciencias y los modos en que los hongos dibujan sus pasos. Fui a dialogar con científicos para entender mejor a los árboles y sus ciclos. Fui a los bosques para *ver la vida que conforma la red de relaciones ecológicas* con el objetivo de que mi trabajo dejara de estar en un afuera tan artificial como es muchas veces nuestra vida contemporánea y, particularmente, el mundo del arte.

Figura 17

Me encontré en medio de una maraña de relaciones que no solo son movimientos y cuerpos en permanente cambio, sino que obligan a pensar de nuevo las prácticas que nos relacionan con los seres, humanos y no humanos, elementos siempre cambiantes y portadores de memoria.

Después de esta experiencia, mi relación con un material tan cotidiano como la madera ya no es la misma. Ese cambio es conocimiento, pero no necesariamente certeza fija, como podría ser la que se le demanda a las ciencias, sino certeza que más se refiere a estados en devenir que actúan sobre nuestra percepción para entender que hay un camino en el cual los humanos y no humanos viajamos sin la necesidad de saber definitivamente por qué.

Referencias

- Ardenne, P. (2022). *Un Arte Ecológico. Creación Plástica y Antropoceno*. Adriana Hidalgo Editora.
- Bennett, J. (2022). *Materia Vibrante*. Caja Negra Editora.
- Horvilleur, D. (2022). *Vivir con nuestros muertos*. Libros del asteroide.
- Ingold, T. (2018). *La vida de las líneas*. Universidad Alberto Hurtado.
- Ingold, T. (2021). *Correspondencias. Cartas al paisaje, la naturaleza y la tierra*. Universidad Alberto Hurtado.
- Kohn, E. (2021). *Cómo piensan los árboles*. Hekht.
- Linguist, M. (1986). *Sculpting Wood. Contemporary tools and techniques*. Davis Publications, Inc.
- Pallasmaa, J. (2017). *La mano que piensa. Sabiduría existencial y corporal en la arquitectura*. Editorial Gustavo Gili.
- Robinson, S. (2016). *Spalted Wood. The History, Science, and Art of a Unique Material*. Atglen.
- Robinson, S. (2021). *The Linquidist Legacy. A History of the US Studio Woodturning Movement*. Shiffer Publishing, Ltd.
- Soto, A. (2020). *La performatividad de las imágenes*. Metales Pesados.
- Soto, A. (2022). *Imaginación Material*. Metales Pesados.
- Speranza, G. (2022). *Lo que no vemos, lo que el arte ve*. Anagrama.
- Staid, A. (2023). *Ser Naturaleza*. Orjikh Editores.
- Tsing, A.L. (2017). *La seta del fin del mundo. Sobre la posibilidad de vida en las ruinas capitalistas*. Capitán Swing Libros.
- Wulf, A. (2017). *La invención de la Naturaleza*. Penguin Random House.

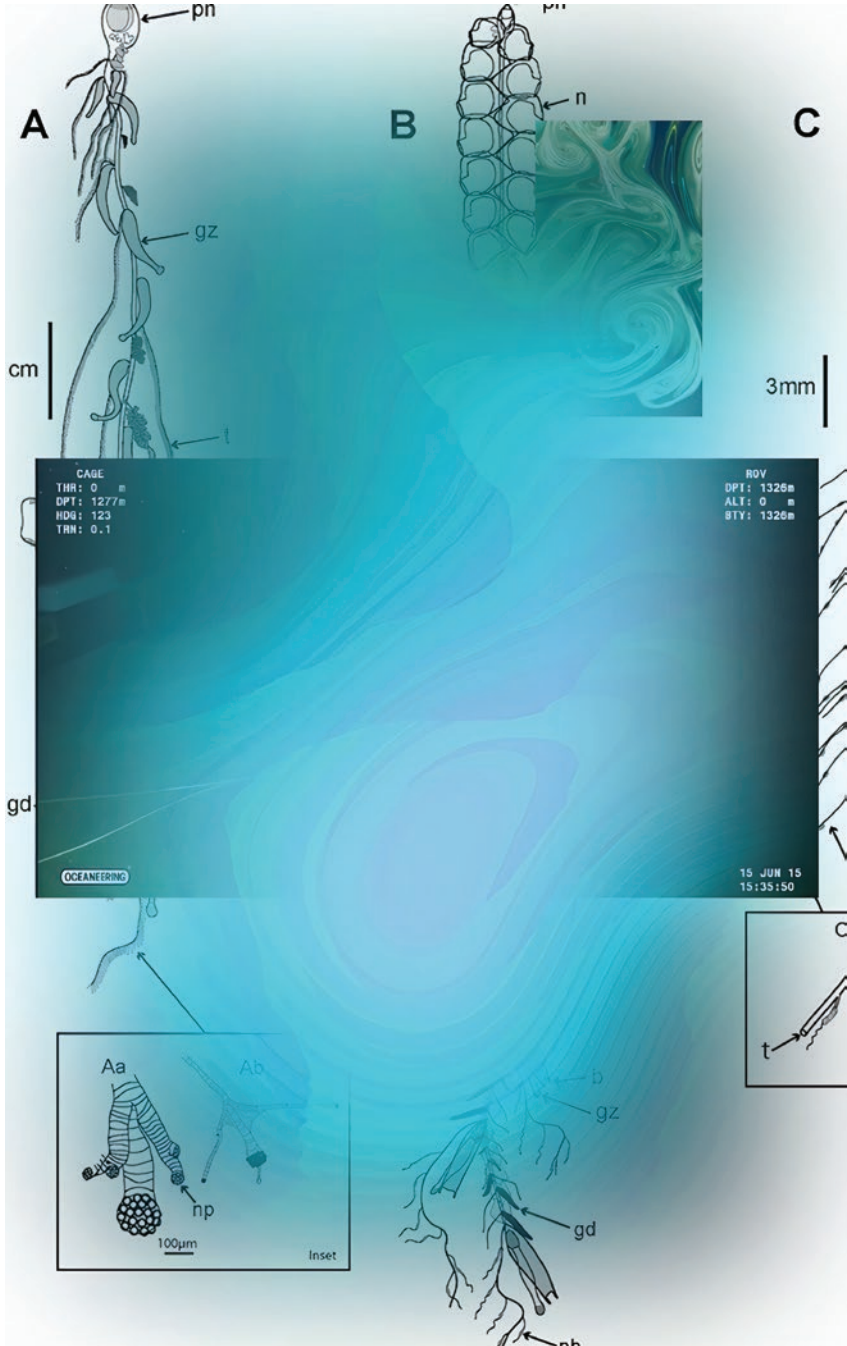
***Filamentos sensitivos:* historia natural, estética y el gran otro especulativo**

Resumen

¿A qué nos referimos con estética no-humana? ¿Qué preguntas podemos plantear para comenzar a raspar la superficie de esta incógnita? ¿Acaso estamos conduciendo estas preguntas de la manera más interesante para los implicados? Frente a una instrumentalización y extractivismo epistémico en las ciencias naturales –cuyo objeto de estudio suelen ser seres sintientes– es necesario traer a debate cómo se han construido estéticamente los regímenes de axiomas naturales y, en relación activa, la gestión política (cosmopolítica) de esas vidas no-humanas. Este texto busca trazar las líneas históricas de la visualidad en la teoría de la evolución a través de la figura de Ernst Haeckel para remarcar el papel privilegiado de la imagen en su difusión y popularización. En paralelo, se intersectan las miradas humanas de análisis estético sobre los animales y las preguntas por sus propias respuestas a tal estética. Esto abre la necesidad de un ejercicio especulativo de interpretación mutua, historia natural y estética desde un diálogo inesperado entre observador y observado. La pregunta debe replantearse y orientarse a la posibilidad de la estética especulativa como un método de fricción entre las visualidades del observador humano y aquellas del observado no-humano. La investigación de la que parte este artículo busca cristalizar varias de sus aristas en el proyecto artístico *Filamentos sensitivos*, descrito al final del texto.

Palabras clave

Ecología; Teoría evolutiva; Ilustración naturalista; Estética; Especulación.



Miradas humanas a la ecología

La historia de las ciencias suele tener grandes figuras que trascienden sus tiempos, y otras que se opacan en sus propias misiones para con el campo. Las ciencias naturales, como una epistemología progresiva y con capas de hipótesis, modelos y teorías en constante reformulación según la data material obtenida, es un campo particularmente dinámico en ese sentido. Probablemente, pensar en ecología y naturaleza en el último siglo e incluso en la segunda mitad del siglo XIX nos traiga a la mente a imponentes figuras, entre ellas Charles Darwin (1809–1882). Su teoría de la evolución supuso un giro copernicano en la comprensión de la naturaleza, y sus bases en la idea de “sustancia” fueron removidas para asentarse en la noción de “procesos”. Sin formas perfectas –solo procesos de adaptación perpetuo–, la naturaleza era un cántico complejo de influencias constantes y ajustes al entorno sin un fin último; es decir, sin una morfología escatológica. Sin embargo, pensar estéticamente la evolución y sus debates (desde aquellos del siglo XIX hasta los del siglo XXI, que no son muy diferentes a pesar de esos 150 años de distancia temporal) apunta directamente a una figura muy específica: Ernst Haeckel (1834–1919), quien fue un científico y filósofo prusiano que empujó una ciencia joven que llamará Ecología¹. Su legado en la popularización de la teoría de la evolución, sus conocidas ilustraciones naturalistas y sus polémicas han sido parcialmente marginalizadas del relato hegemónico de la ecología.

[...] Fue el biólogo Ernst Haeckel (1834-1919) quien empleó el término “Ecología” (o en el alemán “Ökologie”) por primera vez, en el año 1869, en su trabajo *Morfología General del Organismo*. Para él, el término derivaba de dos palabras griegas: *oikos* (casa, hogar, vivienda) y *logos* (estudio o tratado) y

era definido como “el estudio de la interdependencia y de la interacción entre los organismos vivos (animales y plantas) y su ambiente (seres inorgánicos)” (Herrera y Bravo, 2013).

Esta primera parte del texto presenta una brevísima introducción a la figura de Haeckel, aunque sin ánimos biográficos. La intención es abrir el debate de la historización de la teoría evolutiva, sus postulaciones por parte de Haeckel, su popularización visualmente mediada y aquellas polémicas nacidas del propio científico y sus intenciones holistas². No sería exagerado decir que hablar de la teoría de la evolución sin este perfil sería un craso error, ya que “el triunfo del evolucionismo en el siglo XIX sería impensable sin Haeckel” (Levit y Hossfeld, 2019, p. 1276). Su perfil no solo es necesario para una comprensión cabal del fenómeno evolutivo en los siglos mencionados, sino que sigue repercutiendo actualmente en los debates³. Que su nombre no aparezca con tanta fuerza como el de su “musa teórica” inglesa en la historia natural de su época se podría deber al “militante anti-clericalismo de Haeckel y su exótica filosofía del monismo [que] lo hicieron una figura incómoda en la historia intelectual europea” (Levit y Hossfeld, 2019, p. 1276). Sin embargo, esto se agregaba sobre su empuje exacerbado por absolutizar sus abordajes teóricos. Levit y Hossfeld señalan también: “En contraste con Darwin, Haeckel desde el inicio trató de convertir el darwinismo en una visión universal, poniendo en riesgo, así, su credibilidad como científico” (2019). Dejando de lado las tensiones de un perfil polémico para el siglo XIX, vale la pena, entonces, revisar algunos apuntes importantes en cuanto a las hipótesis que se construyen sobre estos conflictos sin perder de vista los indeseables resultados interpretativos que se han tenido de sus ideas en la historia de la primera mitad del siglo XX en Alemania.

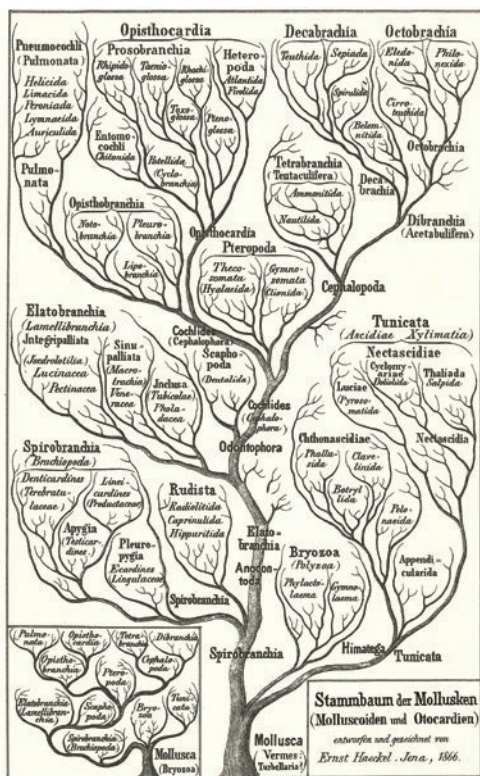


Figura 2

Uno de los modelos teóricos más importantes (y polémicos) en el empuje de las propuestas evolucionistas de Darwin por parte de Haeckel es el monismo (*monistische Entwicklungslehre*). Frente a la enorme pregunta por el gran antecesor común de las múltiples especies de seres orgánicos, en concordancia con un proceso evolutivo y de adaptación específica a las diferentes topologías y climas de la Tierra, el científico concibió un eslabón teórico absolutamente necesario que explique y justifique los apuntes arbóreos de Darwin. La propuesta fue la monera⁴, y no pasó desapercibida, pues tuvo bastantes contraargumentos de diferentes flancos.

En el centro de la cosmovisión monista estaba la unidad de Dios y la naturaleza, donde Dios es entendido como una “ley causal general” reconocible por los medios de la ciencia. Metodológicamente, el monismo significaba que todo lo que puede abordarse científicamente será explorado en el marco de una ciencia natural unida. Todas las ciencias que exploran a los humanos y su alma (incluidas las humanidades)

Figura 2
Haeckel, E.

La filogenia de los moluscos. Stammbaum der Mollusken
De *Generelle Morphologie*. Vol. 2, Tafel VI, 1866.

deben considerarse también ciencias naturales. El intento de establecer una cosmovisión científica tan universal puso a Haeckel en conflicto con las religiones tradicionales (Levit y Hossfeld, 2019).

Y no solo desde la trinchera espiritual llegaron las balas. La reconciliación de materia y espiritualidad para un estudio total del fenómeno de la vida era vista con sospecha por los contemporáneos de Haeckel, e incluso tildada de obsesiva por colaboradores de su mismo equipo, tales como Thomas Henry Huxley (1825–1895), quien consideraba a Haeckel como un joven entusiasta, pero con una energía desbocada. No obstante, su redención llegará en 1862 con su obra *Radiolaria*, la cual será considerada su primera producción realmente pro-darwiniana, y será tildada por el propio Charles Darwin como “uno de los trabajos más magníficos que haya visto” (1864). Esto se dio en una época en la que las teorías de Darwin generaban aún un enorme escepticismo. Sin embargo, es con *Morfología General de los Organismos (Generelle Morphologie der Organismen)*, publicada en el año 1866 (la cual recoge los conceptos de ontogenia y filogenia) donde se consolida el darwinismo bajo el ala del ya reconocido Haeckel. Los árboles filogenéticos son presentados por primera vez de la mano del diestro prusiano, y son estas imágenes las que quedarán grabadas en las retículas del conocimiento popular en lo que concierne a la teoría de la evolución y los caminos que tomará la joven ecología⁵. El detalle y composición de sus ilustraciones se basan en la descripción morfológica para el análisis; no obstante, “Haeckel vio que la gran misión de la morfología no era meramente la descripción de las formas orgánicas, sino el ‘descubrimiento de las leyes naturales’” (Haeckel, 1866 en Levit y Hossfeld, 2019, p. 1278). A través de la imagen, Haeckel invita a un estudio minucioso de

Figura 3
Haeckel, E.
**Fungi. Art Forms in
Nature, placa 63.**
Biblioteca de la Uni-
versidad de Göttingen,
1899-1904.

las morfologías y hace uso de sus dotes en el dibujo para “matar dos pájaros de un tiro”, pues las ilustraciones tenían una función ilustrativa y pedagógica, a la vez que llamaban a la contemplación en tanto eran bellas.

Figura 3

Como se ha señalado anteriormente, la aproximación monista de Haeckel tomaba la teoría de la evolución como una forma de unir materia y espíritu. Sus aproximaciones visuales, que volvieron una experiencia estética a la evolución darwiniana, no dejaron de lado esta debatida propuesta. El científico pensaba que “toda real ciencia es una filosofía” (1866) y, para lograrlo, Haeckel necesitaba un organismo monista de base para todo el árbol filogenético de la vida, al cual llamó *gastrea* (organismo que, para Haeckel, muy convenientemente, no dejó ningún trazo paleontológico para poder probar su existencia material). En sus publicaciones más tardías, la figura de la monera apareció para explicar el salto a este primer organismo. Según la teoría, esta monera era el resultado aleatorio del paso directo interrumpido de lo mineral inorgánico a lo orgánico. *Generelle Morphologie* documentó los intentos de Haeckel de convertir el darwinismo en una filosofía universal a través de las bondades de la imagen, y sus publicaciones posteriores no hicieron más que reforzar esta tendencia (Levit y Hossfeld, 2019).

La búsqueda de Haeckel de un patrón universalizado para la teoría de la evolución no podía dejar de lado a las criaturas favoritas de Dios. Hasta entonces, un análisis donde lo humano sea incluido en la visión de las ciencias naturales se había dado siempre a través de la metafísica aplicada o de la clínica. Esto estaría a punto de cambiar y, con ello, la figura de Haeckel no solo se volvería aún más agitada entre sus



contemporáneos, sino también entre científicos futuros. Las propuestas del giro de mirada hacia el ser humano valdrán acusaciones de 150 años, legados altamente problemáticos y comida para las facciones creacionistas ancladas en ciertas tradiciones académicas (sobre todo norteamericanas) hasta nuestros días.

Las sagradas fibras del excepcionalismo humano, entonces, fueron tocadas. Esto no solo implicó el árbol filogenético en general, sino también las discusiones de origen y devenires humanos. “Haeckel concibió la teoría de la evolución en un contexto teórico muy amplio dentro de todo el panteón de las ciencias naturales. [...] veía la evolución como un fenómeno universal que afectaba a todo, desde la materia inorgánica hasta el hombre” (Levit y Hossfeld, 2017, p. 1278). El descubrimiento del Neandertal (1856) y el Pitecántropo (1891) impulsó la especulación de una filogenia de los humanos. Contraria a la tesis de Darwin donde el origen se daba en el continente africano, para Haeckel existiría un continente hundido llamado Lemuria (presente en el océano Índico). Darwin aceptó como plausible esta teoría que buscaba completar las piezas perdidas de cómo la humanidad se había expandido en todos los continentes.

Lemuria, siendo un enorme puente de tierra en medio de África, India y América, satisfacía estas dudas⁶. En su árbol filogenético humano, Haeckel posicionó a los blancos europeos al mismo nivel que los bereberes del norte africano (sin embargo, esto no consolida mucho en torno a la hipótesis y el resto de “razas” en el árbol)⁷. No obstante, esto no fue suficiente para una posterior instrumentalización interesada de sus teorías hacia una defensa del racismo inserta en la ideología nazi de la primera mitad del siglo XX⁸. Ciertos vínculos hipotéticos de su trabajo entre las naciones originarias en Australia y Papúa Nueva Guinea pueden ser leídas como altamente racistas dentro del léxico del científico y el debate no debería ignorar que estos discursos están muy cargados de visiones de un hombre europeo en plena expansión colonial⁹. ¿Tiene Haeckel un perfil racista? A mi parecer, la pregunta está mal formulada. Si Haeckel tenía o no intenciones racistas no excluye el contexto embebido de un racismo naturalizado: la construcción de una ciencia evolucionista en la antropología no podía desligarse ideológicamente sin más de su atmósfera política e imperial. Sea o no expresamente racista, la visión se basa sobre un privilegio colonial erigido en la racialidad como gradientes de “humanidad”.

El trabajo de Haeckel irá cayendo en las recónditas oscuridades de un antiguo Darwinismo y sus aportes no serán tomados en cuenta por la falta de traducciones al inglés (lenguaje que se privilegia como global luego de la segunda guerra mundial). Su insistencia para desarrollar una teoría holista de la materia y el espíritu bajo las modalidades de las ciencias hicieron de su perfil uno muy incómodo para el crédito científico de la época, al mismo tiempo que su abierto anticlericalismo lo volvía indeseable para las comunidades religiosas. “La intolerancia de

Haeckel se posicionó en un agudo contraste a la modestia y previsión de Darwin” (Levit y Hossfeld, 2019, p. 1283). Por ambos bandos, Haeckel parecía estar en un conflictivo espacio *inbetween*, desde donde no conseguía hacerse oír. No obstante, en cuanto a su legado científico a nuestros días, muchas de sus herramientas teóricas e hipótesis han servido para desarrollar una visión más comprometida de las ciencias ecológicas. “La nueva ciencia sintética de lo ‘evo-eco-devo’, la cual integra la biología del desarrollo y la ecología en la ciencia evolutiva es una línea que las intenciones iniciales de Haeckel de traer en un solo espacio conceptual estos campos (Watts, Hossfeld y Levit, 2019)¹⁰. Con todo, serán sus imágenes las que mantendrán una importante influencia. La popularización y divulgación de la teoría de la evolución no habría sido posible sin el desarrollo de una “estética de la evolución” venida de sus manos.

Artes y Naturalezas

Entre 1899 y 1904, Haeckel publicó una serie de grabados a color basados en sus bocetos y acuarelas. Contenían animales y plantas diversas, pero había un claro interés por los invertebrados marinos. Esta serie completa se llamó *Formas Artísticas en la Naturaleza* (*Kunstformen der Natur*). En ella se representaban de manera predilecta los radiolarios (con más de cien tipos registrados en las láminas, se trata de protozoarios de elaboradísimos esqueletos simétricos minerales). También se encuentran ilustradas anémonas, medusas, sifonóforos y cnidarias que encontraron sus nichos entre las complejas ilustraciones del científico. Esta serie ha sido considerada como aquella que contiene las más bellas imágenes naturales que se hayan producido (vale la pena mencionar que Haeckel, antes de buscar en las ciencias naturales

un campo de estudio, estuvo muy interesado en seguir la pintura paisajística). Las preocupaciones artísticas encontraron en los organismos simétricos y abstractos un lugar para habitar y producir resultados que, hasta nuestros días, reúnen la morfología biológica y la destreza estética. Es sobre este fenómeno al que está dedicado la sección intermedia de este texto¹¹.

Una de las figuras más célebres en el pensamiento europeo ya había formulado preguntas similares a las de Haeckel, que le ofrecieron a él y a sus contemporáneos un marco teórico sobre las relaciones entre la estética y la naturaleza: abordando las dudas de manera más categórica, Immanuel Kant propuso una experiencia del juicio basada en la división de dos regímenes de acceso al mundo a través del conocimiento: uno *a priori* y otro *a posteriori*. El conocimiento *a priori* es previo a la experiencia, por ejemplo, $2+2=4$. Por otro lado, el conocimiento *a posteriori* se da luego de haber estado ante la experiencia de algo. Haeckel comenta que “Kant afirmó que solo una parte de nuestro conocimiento es empírico, o *a posteriori*, es decir, derivado de la experiencia” (1905). Con respecto a esto, el científico tiene poco que objetar, pero luego nos dice que Kant argumenta que “el resto de nuestro conocimiento (como, por ejemplo, los axiomas matemáticos) es *a priori*, es decir, alcanzado por las deducciones de la razón pura, independientemente de la experiencia” (Haeckel, 1905)¹². El problema que esto trae para Haeckel es que dividimos un conocimiento cotidiano y fenomenológico de uno abstracto y noumenológico¹³. Como científico basado en la observación de los fenómenos para conocer sus razones y orígenes, Haeckel encuentra esto altamente problemático¹⁴.

Incluso las verdades absolutamente ciertas de las matemáticas y la física, que Kant describió como juicios

sintéticos *a priori*, se obtuvieron originalmente mediante el desarrollo filético del juicio y pueden reducirse a experiencias constantemente repetidas y a conclusiones *a priori* derivadas de ellas. La “necesidad” que Kant consideraba como una característica especial de estas proposiciones *a priori* se encontraría en todos los demás juicios si estuviéramos plenamente familiarizados con los fenómenos y sus condiciones (Haeckel, 1905).

¿Cómo ayuda este pequeño debate a entender mejor la postura de Haeckel sobre la belleza y la naturaleza? Para el autor, no se trataba de que la belleza y el arte se encontraban latentes en algún idealismo *a priori*. Según él, la belleza era un aprendizaje *a posteriori*, producto de observar y de estar en contacto con las formas de la naturaleza. Dedicó años de su vida a ilustrar tales formas, que otorgaban un marco estético deseable a replicar a los seres humanos. Esto abre, a su vez, otro set de preguntas: ¿Es acaso que nuestra experiencia de la naturaleza estetizada es solo eso, una percepción?, ¿o es que la naturaleza contiene criterios y reglas de lo que debe ser la estética que nos influyen y ocupan?

El resto de esta sección estará guiada por la recientemente revalorizada obra del filósofo y especialista en estética Etienne Souriau (1882–1979), quien desplegará, en conversación con otras figuras, el escabroso tema del arte y lo no-humano (en este caso, en concordancia con las fijaciones de Haeckel sobre los animales). Vale la pena iniciar con las sospechas y sus bases que tan claramente postula el filósofo en su contexto espacial y temporal: “Uno de esos prejuicios –muy natural en el país de Descartes– es preferir animales-máquinas ilusorios antes que a los animales tales como viven” (2022, p. 7). Francia, país natal de Souriau, cuna del pensamiento cartesiano que soportará el indiferente mecanicismo como teoría

Figura 4
Thomé, O.
**Flora von Deutschland,
Österreich und der
Schweiz.**
Gera, 1885.

natural, es señalada, y luego también la década, para apuntar a un lúcido estado de la cuestión en temas de etología: “[...] gusto que la ciencia zoológica reforzó enormemente hace unos sesenta años, en el tiempo en que se espera explicar la totalidad de las actividades animales por tropismos y reflejos” (Souriau, 2022, p. 7). En un contexto de *behaviourismo* (conductismo) iluminado, la “máquina de instinto” era el modelo estandarizado para los jóvenes estudios del comportamiento animal. Esto dirige a la estética (o, para estos intereses, la experiencia bella del arte) a una privatización sensible conformante del antropocentrismo y excepcionalismo humanos.

Por un lado, si la danza es un arte, y el animal es eminentemente cuerpo, de allí se sigue que pertenecen, en última instancia, a dos reinos diferentes y separados. El animal es *res extensa* mientras que el arte es espíritu, inteligibilidad, sentido; en una palabra, humanidad. El animal no es capaz de crear un mundo, sino que se limita a poseerlo, a rodearse de un mundo ya dado. El arte, en cuanto obra del espíritu, en cuanto creación, es otra de las tantas prerrogativas del ser humano, otro de los tantos signos de su “excepcionalidad” (Pratti, 2021).

El sarcasmo en la cita invita a una continuación del sinsabor¹⁵ resultante del encuentro entre las prerrogativas humanas de su *status* de “hijos de dios” y el resto de la “creación” sojuzgada a maquinaria de consumo. Para orientar la discusión, antes de pensar en hormigas o peces con pinceles, vale la pena definir el meollo del problema: una sensibilidad, una *aesthesis*. Souriau nos dice que “hay dos tipos de sensibilidad estética que hace falta saber distinguir: una sensibilidad emisiva y una sensibilidad receptiva” (2022, p. 61). La emisiva viene de la experiencia que tiene quien produce el objeto estético, la receptiva viene de quien recibe el objeto estético. Esto no debe ser leído



de manera separada, como el mismo autor señala, muchas veces quien toca el piano debe imaginar cómo esas notas serán recibidas por el público, o quien compone la escultura debe retroceder y observar con distancia la estructura en proceso; la estética es un fenómeno extra-personal. Sin embargo, es válida la pregunta sobre un sospechoso aire antropomórfico en esta discusión al calificar de bello el nido del pájaro o el caparazón del erizo de mar. “Esta esteticidad que nos impresiona tan vivamente en el comportamiento de un animal, ¿debemos cargarla a la cuenta del espectador humano y su sensibilidad apreciativa o a la cuenta del animal y su sensibilidad motriz?” (Souriau, 2022, p. 40). Volvemos, entonces, a la pregunta de si existe un *a priori* o un *a posteriori*. La discusión puede profundizarse en otros futuros debates; cerrando el bucle, quisiera decantar en una última discusión en torno a la pertinencia de este problema: ¿por qué, siquiera, preocuparnos por la relación entre arte y lo no-humano?

Figura 4

La figura de lo no-humano, especialmente lo animal, es moneda corriente en la historia del arte (y no solo occidental). “El animal suele depender de una trascendentalidad que lo ubica y le da sentido en el contexto de la obra” (Fleisner, 2019, p. 83). Pero este enunciado sería un raspado pobre y superficial del problema. Históricamente, la producción del arte implicaba pigmentos, pinceles, aglutinantes, formatos y demás, que venían de un origen no-humano. Fleisner asegura que “los animales siempre estuvieron literalmente presentes en el arte y no sólo en cuanto metáforas” (2019, p. 84). Animales y plantas han estado insertos en los materiales y parámetros del arte. “No es casualidad que, en las flores, [...] tenga lugar el despliegue de esa paleta de colores cuya riqueza, variedad y también fijeza son tales que todos los matices que figuran en el arte pudieron graduarse mediante especímenes florales” (Souriau, 2022, p. 25). Esto no puede ser reducido tampoco a un mero materialismo ingenuo contra un mega inflado simbolismo. Giovanni Alois nos dice que lo no-humano, como materia participante en lo simbólico visual, es importante “porque constituye la primera oportunidad seria de pensar acerca de una materialidad no fabricada por el hombre (*no-man-made*) más allá de los registros simbólicos de la representación” (2015, p. 10). La participación del “otro” está presente en las relaciones dialécticas de materia e imagen; presentación y representación¹⁶. Los parámetros del rigor de la observación de Haeckel no desechaban gratuitamente la voluptuosidad y belleza de los seres y de las relaciones entre estos que podía apreciar¹⁷. Por otra parte, el panorama tomado por el conductismo imperante del siglo XX aún no logra disiparse en detrimento del padre de estos estudios¹⁸.

Si Darwin describía el rango brillante de colores, formas flexibles, texturas sensuales y néctares dulces

que atraían a los polinizadores hacia las flores de la orquídea, hoy los ecólogos químicos abordan las plantas con atenciones e instrumentos adaptados a las unes de atractores químicos volátiles que las plantas sintetizan y liberan en la atmósfera (Hustak y Myers, 2023, p. 23).

No solo las plantas e insectos tienen afectaciones mutuas estéticamente mediadas que crean sus mundos circundantes (*Umwelt*). Los pájaros tienen una doble interesante vida estética: son bellos y cantan bellamente. La menos obvia para el análisis es la segunda; por lo tanto, esa será la que desempacará la última reflexión. El conocido ruiseñor tiene un importante legado en la mitología y poética occidental. Sus cánticos son confundidos muchas veces con los de otras especies de pequeñas aves cantoras¹⁹. El ruiseñor no solo tiene un repertorio utilitario aprendido, sino que sobre esa base cada ruiseñor tiene interpretaciones distintas²⁰, e incluso cada bandada tiene interpretaciones distintas que se vuelcan sobre la vorágine de la ejecución. El pájaro interpreta y crea comunidad a partir de las variables de interpretación sonora. Esto no será recibido tan fácilmente por los contraargumentos del instinto que se basan en “observaciones importantes y justas, pero de las que se sirven abusivamente quienes, partiendo de esto, pretenden negarle al canto del ruiseñor [...] toda esteticidad [...]. Hay ahí un curioso malentendido, una forma ciertamente ilegítima de plantear el problema” (Souriau, 2022, p. 66). El problema no es si el pájaro que decora el nido con colores puede pintar(se) o no bajo la concepción de pintura humana²¹; el problema es si existe, en estas prácticas sensibles, una apertura de “mundo”. Es así que formular la pregunta más justa invita al muy largo slogan de la etóloga y filósofa belga Vinciane Despret. Frente al problema de relegar la acción estética animal como



mero reflejo o imitación, la autora (en su caso se trata de los simios) dirá que “los científicos no han querido emprender el difícil trabajo de seguir a los seres en sus usos del mundo y de los otros, le han impuesto los suyos a los monos” (2018, p. 20). La cuestión se ha llevado largamente “sin preguntarse ni por un instante sobre la manera en que esos monos interpretan la situación que se les presenta” (Despret, 2018, p. 20). Si el problema es la formulación de la pregunta por una estética posible verdadera de y que configura lo natural, pero emparentada a aquello que interesa y conforma a ese “otro natural”, entonces la tarea abrirá la especulación como una forma, en sí, de estética para entender aquella otra-estética. Como con Haeckel y la problemática de las influencias de su legado, la pregunta debe ser replanteada.

Filamentos Sensitivos

Figura 5

El replanteamiento vendrá teniendo en cuenta algunas conclusiones sobre el tema y su diálogo con el legado de Haeckel (el cual se relaciona en las posibilidades de la visualidad y la ciencia natural). Étienne Souriau establece entonces lo siguiente.

Hoy en día, podemos asegurar: 1. Que la explicación de estos comportamientos como puro resulta-

do del mecanismo elemental llamado tropismo se ha mostrado insuficiente; y 2. Que la margen de la flexibilidad e inventiva que le deja el instinto a la acción animal es mucho más amplia de lo que se pensaba hace unos cincuenta años (2022, p. 84).

Una de las figuras menos favorecidas por el autor francés es la fauna marina, tan amada de Haeckel. El punto de reconciliación, aun así, se da en la delicada y pocas veces tenida en cuenta, medusa. “Creadora de formas, la vida en su actividad conlleva un arte oculto y profundo. Es la artista cuyas elegantes producciones son estas medusas” (Souriau, 2022, p. 20). Si bien en esta corta mención, el animal (¿o debería decir los animales, al tratarse en muchos casos una colonia de zoooides?) busca ilustrar una suerte de estética receptiva cuyo emisor sería una suerte de Dios, una enteleguía o un evolucionismo vuelto sujeto, vale la pena traerla al final del texto para invitar a una de las especies favoritas de Haeckel, quien podría impactar en un debate con su observador prusiano a través de la especulación como un método estético para conocer otras-estéticas. La *Bathypphysia sibogae*, conocida como una especie de sifonóforo, particularmente fascinante a nivel visual, no está fuera del repertorio ilustrado de Haeckel. “Al experimentar con sifonóforos, Haeckel pudo demostrar directamente la conexión entre desarrollo y evolución, anti-

cipando así la biología evolutiva del desarrollo, o evo-devo, como una ciencia que infunde a la biología evolutiva perspectivas de desarrollo” (Levit Hossfeld, 2019). Los sifonóforos son una familia misteriosa; ellos son uno y varios a la vez, nacidos del mismo ciclo, pero desarrollándose diversamente con y según funciones especializadas para crear una colonia/cuerpo. Su cualidad de navegar el mundo es táctil, uno de los sentidos menos interesantes para el ser humano, pero, al igual que el olfato, vital para la vasta mayoría de los seres vivos. “En cuanto a los grandes misterios implícitos de la vida animal, que nos son directamente inaprensibles, desconciertan mucho más al hombre porque este vacila en retornar sobre sí mismo, en buscar las equivalencias” (Souriau, 2022, p. 122). Y estas equivalencias caen en antropomorfismo si no las comprendemos como interpretaciones (tal y como los ruseñores) más que como traducciones. En esa sutil diferencia reside la especulación como método estético; más importante aún es que *en la existencia reside la estética para estos seres*. “El animal vive la esteticidad de su existencia, no la canta” (Souriau, 2022, p. 123). A nosotrxs solo nos queda entender que, frente a estos otros mundos sensibles, “[...] el arte es la figura por medio de la cual la jerarquía entre realidad y apariencia se pone cabeza abajo” (Pratti, 2021, p. 65). Perdámonos en la traducción que permitirá las fricciones que dan vida a la interpretación.

Filamentos sensitivos es un proyecto basado en la investigación histórica y teórica de los padres de la teoría de la evolución y su relación con la estética. El perfil de Ernst Haeckel permite abrir tal conexión gracias a sus generosas ilustraciones. El debate de sus aportes y sus problemáticas interpretaciones teóricas en el siglo XX no puede ser invisibilizado, por lo que traer a Haeckel como interlocutor en vez de presen-

tarlo como un pasivo receptor de biografías resultaba interesante.

La estética de la evolución está cargada de problemas contextuales: mecanicismos, religión, colonialismo y otros. Estas variables no son el centro del debate, pero emergen en las tensiones entre un Haeckel dialogante y uno de sus predilectos seres invertebrados del mar: el sifonóforo está del otro lado de la línea. Usando un sistema de paréntesis, corchetes y llaves, muchos pueden hablar en coro como uno. Ambos insospechados colegas conversan (y se pierden) en torno a la génesis, la reproducción, la vida y la individualidad (temas candentes con respecto a las polémicas sobre las teorías de Haeckel). Los comentarios de Haeckel en este diálogo se construyen con una cuidadosa selección de citas de su obra *Historia de la Creación de los Seres según las Leyes Naturales*, originalmente publicada en 1868. El sifonóforo responde desde el ejercicio especulativo basado en los pocos conocimientos certeros que se tienen sobre su estilo de nacimiento, vida, organización y muerte. El diálogo está contenido en alrededor de 30 páginas impresas en opalina A4. Al lado de este diálogo perdido en la traducción interespecie, un video de siete minutos acompaña con lentas imágenes de los avistamientos del sifonóforo intercaladas de planos color azul, negro y efectos que simulan formas geométricas borrosas que impiden la visión total de estos archivos. Algunos fragmentos escritos aparecen recordando las tensiones de la representación, lo incognoscible, la estética y la mirada unidireccional. El proyecto, que consta del video y del libro, fue exhibido en la 5ta Bienal de Andorra (septiembre de 2023).

Figura 6



EH: Cada organismo, cada individuo viviente, debe su existencia sea a un acto de producción sin padres (*generatio spontanea*, archigonia), sea un acto de producción con padres o generación propiamente dicha (*generatio parentalis*, tocogonia) (Haeckel, 1892, p. 179).

BS: Bajo toneladas de oscuridad la creación del cuerpo no obedece a dos formas únicas de procesos [¿Qué significa tener progenitores? (nuestros cuerpos flotan en conjunto)] propuestas por una especie de la tierra (de la Tierra). [Nacemos de un solo huevo (uno solo a la deriva de la nada) y eclosionamos todxs juntxs de esta membrana pegajosa] Cuando nacemos lo hacemos en colectivo, todxs emergemos de un solo cuerpo que se despliega en otros cuerpos (todxs).

El sifonóforo no es una estructura integrada animal, sino que son espacios colaborativos de diversos cuerpos con propiedades y agencias mutables. Entre vejigas flotantes con gas, campanas natatorias y largos filamentos sensitivos irritantes, la medusa se desplaza a merced del negro gélido de la fosa marina. Entender una entidad colectiva con una distribución en su agencia (tanto para alimentarse, articularse y desplazarse en menor capacidad) similar a una constelación de cuerpos me resulta urgente. A través de la escritura ficticia donde se puede especular la voz de

aquellos fuera del lenguaje y la episteme clásica devenida visualidad, me interesa que el sifonóforo dialogue con uno de sus principales colaboradores en el intento de su representación: Ernst Haeckel. La colección permite imaginar la relación entre la estética, la taxonomía, el fetiche y la resistencia al conocimiento. El sifonóforo escapa de la mirada ilustrada para penetrar la estética especulativa y resiste ser definido enciclopédicamente (Orihuela, 2020). La pregunta es replanteada: ¿Qué estética nos devuelve la mirada?

Figuras 1 y 7-12

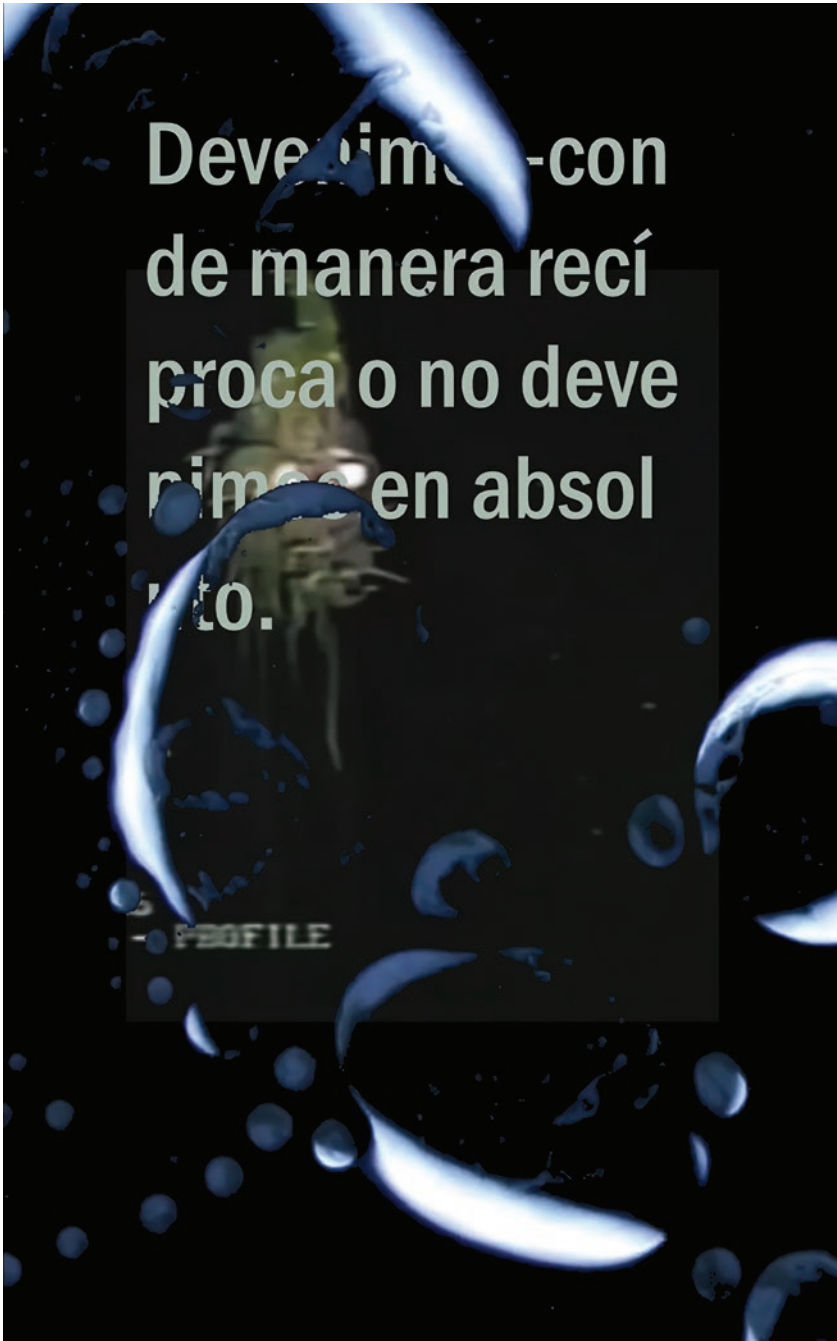
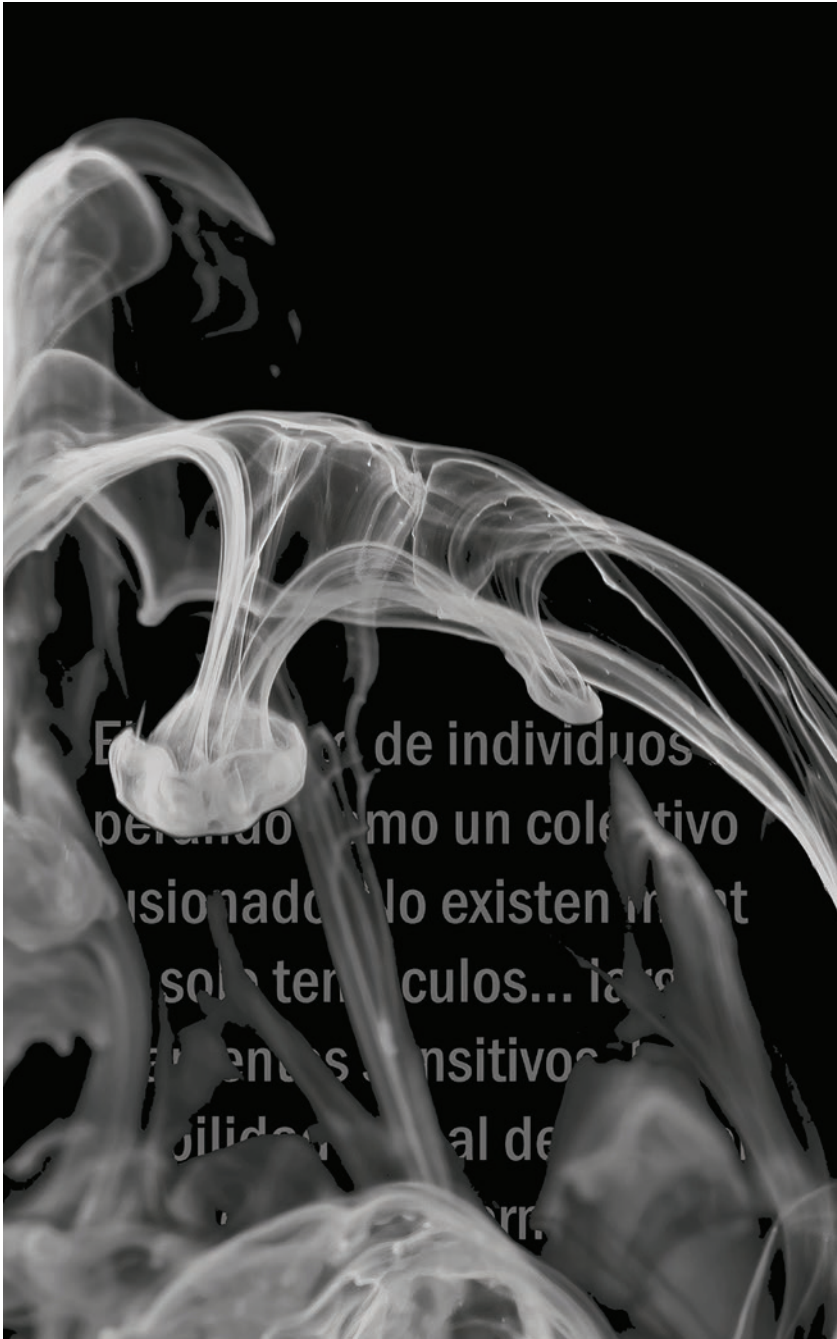


Figura 8
Filamentosos sensitivos
Still de la pieza de video,
2021.







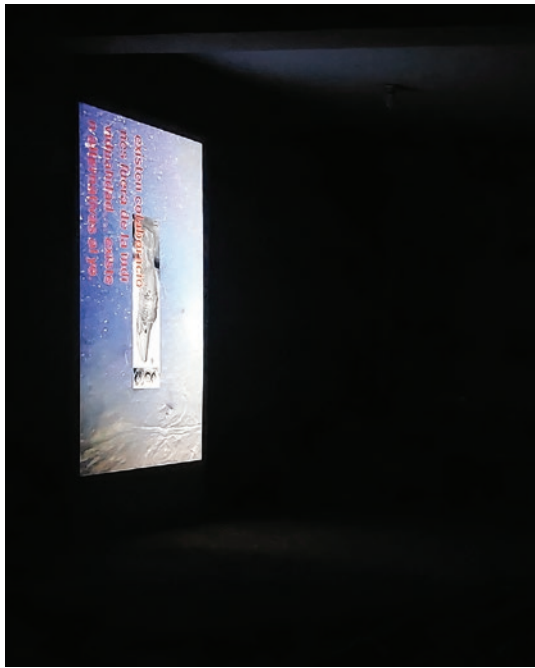
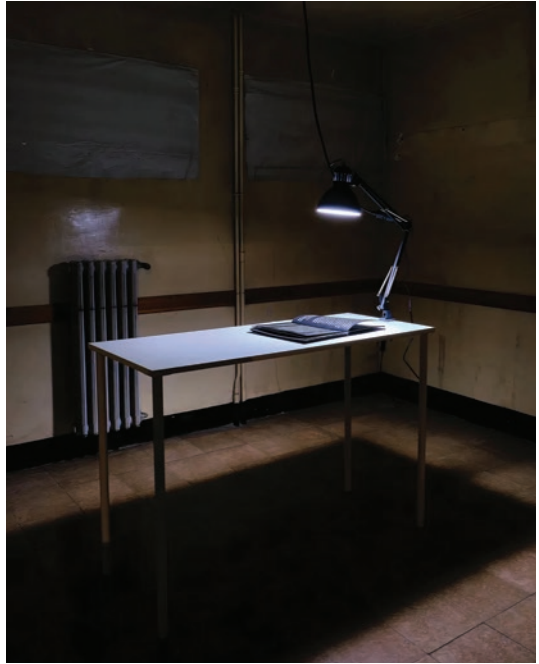


Figura 11
Filamentos sensitivos
Detalle de instalación
del video en sala, 2021.

Figura 12
Filamentos sensitivos
Detalle de instalación
de libro en sala, 2021.



Referencias

Aloi, G. (2015). Animal studies and art: Elephants in the room, extended editorial to the beyond animal studies Antennae publishing project 2015-2016. *Antennae: The Journal of Nature in Visual Culture*. <http://www.antennae.org.uk>

Darwin, C. (1864). Carta no. DCP-LETT-4419, 3 de marzo de 1864. <https://www.darwinproject.ac.uk/search/?keyword=DCP-LETT-4419&tab=>

Fleisner, P. (2019). El animal como medio: Notas sobre zoológicas artísticas. *Tabula Rasa*, (31), 77-97.

Haeckel, E. (1866). *Generelle Morphologie der Organismen* (Vols. 1-2). Georg Reimer.

Haeckel, E. (1888). System der Siphonophoren. *Jenaische Zeitschrift für Naturwissenschaft*, 22(N.F. 15), 1-46.

Haeckel, E. (1892 [1868]). *Historia de la creación de los seres según las leyes naturales: Conferencias científicas sobre la doctrina de la evolución en general y las de Darwin, Goethe y Lamarck en particular*. Imprenta Luis Carrión.

Haeckel, E. (1905). *The wonders of life: A popular study of biological philosophy*. Harper and Brothers Publishers.

Herrera Mendoza, K., & Bravo de Nava, E. (2013). Perspectiva de la ecología en la comprensión de los comportamientos ambientales. *Omnia*, 19(3), 20-30.

Hopwood, N. (2015). *Haeckel's embryos: Images, evolution and fraud*. The University of Chicago Press.

Hui, Y. (2023). *Recursividad y contingencia*. Caja Negra.

Hustak, C., & Myers, N. (2023). Ímpetu involutivo. Cactus.

Levit, G. S., & Hossfeld, U. (2017). Major research traditions in twentieth-century evolutionary biology: The relations of Germany's Darwinism with them. In R. Delisle (Ed.), *The Darwinian tradition in context* (pp. 169-193). Springer Nature.

Levit, G. S., & Hossfeld, U. (2019). Ernst Haeckel in the history of biology. *Current Biology*, 29, R1269-R1300.

Nietzsche, F. (1997). *Así habló Zaratustra: Un libro para todos y para nadie*. Alianza.

Orihuela, D. (2020). Texto descriptivo de *Filamentos sensitivos*. <https://www.diegorihuela.com/proyectos/150320>

Prati, R. (2021). Aprender por fin a bailar: Nietzsche, sus animales y sus danzas. *Revista Latinoamericana De Estudios Críticos Animales*, 8(1). <https://revistaleca.org/index.php/leca/article/view/66>

Richards, R. J. (2009). Myth 19: That Darwin and Haeckel were complicit in Nazi biology. In R. L. Numbers (Ed.), *Galileo goes to jail* (pp. 170-177). Harvard University Press.

Richards, R. J. (2018). Ernst Haeckel: A dream transformed. In O. Harman & M. Dietrich (Eds.), *Dreamers, visionaries, and revolutionaries in the life sciences* (pp. 35-50). The University of Chicago Press.

Souriau, E. (2022 [1965]). *El sentido artístico de los animales*. Cactus.

Von Uexküll, J. (2016). *Andanzas por los mundos circundantes de los animales y los hombres*. Cactus.

Watts, E., Hossfeld, U., & Levit, G. S. (2019). Ecology and evolution: Haeckel's Darwinian paradigm. *Trends in Ecology & Evolution*, 34(8), 681-683.

Notas

1 “Ecología es un término acuñado por el biólogo darwinista alemán Ernst Haeckel (1834 – 1919), quien la definió como ‘la entera ciencia de las relaciones del organismo con el mundo exterior circundante, entre las que se incluyen todas las ‘condiciones de existencia’ en sentido amplio’. Haeckel toma de Darwin la idea de una economía de la naturaleza regida por la adaptación y la competencia” (Hui, 2023, p. 114).

2 La figura de Haeckel no es meramente accidental, en realidad “más gente en el paso del siglo [siglo XIX a XX] aprendió la teoría de la evolución del lápiz de Haeckel que de cualquier otra fuente, incluidos los propios escritos de Darwin” (Richards, 2018). Y es en este sentido que, para llegar al análisis visual de la evolución y posteriormente decantar en el proyecto artístico basado en la presente investigación, será útil atravesar a la figura del científico prusiano y abrir elementos discursivos que, posteriormente, serán aterrizados en una nueva contextualización e interlocución.

3 Para Herrera y Bravo, “hace más de un siglo, para Haeckel la ecología era considerada simplemente una rama de la biología y se limitaba únicamente al plano científico regional” (2013). Sin embargo, “hoy en día es la carta de navegación para nuestra supervivencia, e implica no sólo la comprensión de los principios de la ecología, sino también el mejoramiento de nuestras prácticas culturales en función de la economía” (Herrera y Bravo, 2013). Ese “simplemente” de la primera cita no sería completamente justo para

la complejidad del trabajo de Haeckel y también queda corto para poder entender mejor su misión filosófica y, también muy necesario, las polémicas alrededor de sus postulados hoy en día.

4 Esta era un organismo base para el árbol filogenético refinado por Haeckel mismo tomando los apuntes poco diestros a nivel visual de Darwin. El monismo, como el prefijo lo indica, no solo insistía en la existencia teórica de un solo organismo de base a la multiplicidad orgánica en el planeta sino también la necesidad de que exista una visión holística de los campos de estudio donde los estudios del humano y del no-humano sucumbieran a una sola nueva ciencia (las posibilidades de ese *oikos* y *logos*).

5 Lo que ofrece Haeckel es una “estética de la evolución”, cosa que el mismo Darwin no pudo tejer (aun cuando sus métodos eran altamente sensibles y estéticos). Sería ingenuo pensar que este salto a la joven teoría de la evolución de la prueba a la imagen no tuvo algo que ver con su consecuente popularización.

6 Con la teoría de Lemuria, Haeckel se adelantó a su tiempo proponiendo la cohabitación de múltiples especies de homínidos durante una etapa temprana de evolución humana. Esta postura es ampliamente aceptada en nuestros días, sin embargo, la posición de diferentes proto especies de humanos en diferentes jerarquías del árbol filogenético de la humanidad valieron interpretaciones racistas.

7 Por su parte, Darwin apreció evitar un discurso de superioridades entre diferentes humanos (Levit y Hossfeld, 2017).

8 Sin embargo, “Los guardianes oficiales de la doctrina del partido anularon cualquier sugerencia de conciliación entre el darwinismo de Haeckel y el tipo de biología propuesta por sus miembros” (Richards, 2009).

9 Su estudiante ruso, Nikolai Miklucho Maclay, estudió por largo tiempo a las naciones de Papúa Nueva Guinea y llegó a la conclusión que asumir que se trataba de una rama distinta a la de la rama humana occidental era incorrecto.

10 “Eco evo devo” es una abreviatura del inglés “*ecological evolutionary developmental biology*”, que se traduce como “biología ecológica y evolutiva del desarrollo”. Haeckel, Darwin y Huxley han sido nombres bastante sonados en el debate y crítica creacionista contra la evolución. En el caso de Haeckel, la polémica racial no suena tanto como sus manipulaciones desafortunadas de ilustraciones en sus teorías de embriología, que son utilizadas como argumentos por facciones anti abortistas para desacreditar completamente la lucha de derechos de reproducción y de la gestión de los cuerpos reproductores.

11 Los debates sobre las relaciones entre naturaleza y la experiencia estética no eran pocos a finales del siglo XX y no lo son ahora tampoco. En el caso de Haeckel, este se enfocó en una “cristalografía” de aquello que encontraba de manera más clara en sus consentidos radiolarios. Sin embargo, en *Formas Artísticas en la Naturaleza* proponía rastrear esta simétrica belleza cristalina en las estructuras de cuernos de ciervos, tentáculos y plumas. Aunque fueron las especies marinas las que le daban

a Haeckel una licencia para hacer volar su imaginación en composiciones complejas. La pregunta para el prusiano era simple: ¿Cuál es la relación entre el arte y la naturaleza? O, mejor, ¿cuáles son las relaciones entre la estética occidental y el archivo del mundo no humano?

12 “En el juicio estético, el modo de afirmación negativa concede el carácter *a priori* al fin de la naturaleza, el cual sirve a otro fin: el moral. En el organismo encontramos un nuevo conjunto de relaciones (parte-todo) y una nueva forma de movimiento (la recursión) que no solo sobrepasan el mecanicismo, sino que revelan el ‘plan secreto’ de la naturaleza, una finalidad que es el ‘ideal’” (Hui, 2023, p. 22).

13 Al desdeñar las posibilidades del conocer a través del fenómeno, Kant “llegó finalmente a rechazar por completo el método empírico e insistió en que todo conocimiento se obtiene por la razón pura, independientemente de la experiencia” (Haeckel, 1905).

14 Sin embargo, Haeckel no era un determinista, ya que muestra cierta flexibilidad en la necesidad de reconocer los límites de la observación y abrir otros métodos: “El conocimiento que obtenemos directamente mediante la observación y la experimentación sólo es sólido cuando se refiere a acontecimientos presentes. Tenemos que recurrir a otros métodos para la investigación del pasado: a la historia y las tradiciones; y estos son menos accesibles” (Haeckel 1905).

15 “A los animales más salvajes y valerosos el hombre les ha envidiado y arrebatado todas sus virtudes: sólo así se convirtió en hombre” (Nietzsche,

1997). Es así que lo no-humano “[...] constituye una de las revoluciones más importantes en la historia de los materiales artísticos y en la crítica del arte” (Aloi, 2015, p. 10).

16 Y en nuestro caso de estudio particular, recordemos que “fue Haeckel quien contribuyó de manera crucial a la visualización de la teoría darwiniana al diseñar múltiples árboles filogenéticos que reflejan las vías evolutivas de varios grupos de organismos, incluidos los humanos” (Hopwood, 2015). La imagen de la naturaleza de Haeckel, los bellos y artísticas ilustraciones, “co-evolucionaron-con” el pensamiento evolucionista.

17 Estas relaciones de mutua morfogénesis no están solo protegidas en los bastiones de la cultura. Por ejemplo, “Los amores entre el abejorro y la orquídea son muy íntimos, [...] El insecto enamorado de una apariencia se deja atrapar por una de las trampas más extrañas de la naturaleza” (Souriau, 2022, p. 24). En *Impetu involutivo*, de Carla Hustak y Natasha Myers, se logra abordar más este fenómeno de mutua afectación. Las autoras comentan que “tras años de estudio intensivo, su [de Darwin] tratado de 1862, *Sobre los diversos artilugios mediante los cuales las orquídeas son fecundadas por los insectos*, exclamaba: ‘que numerosos y bellos son los artilugios para la fecundación de las orquídeas’” (2023, p. 21). La práctica del científico inglés era, en realidad, una práctica altamente sensible y estética.

18 Para las dos autoras “parece que una economía neodarwinista no puede admitir el placer, el juego o la improvisación dentro de o entre las especies”

(2023, p. 25). Este mismo rechazo regresa al problema cartesiano y mecanicista que inaugura Souriau. Con una distancia de 50 años, Hustak, Myers y Souriau enfocan la necesidad de un pensamiento que escape del legado asfixiante previamente señalado; una lectura involutiva permitirá entrar a un siguiente ejemplo. “En una lectura involutiva, las relaciones miméticas entre plantas e insectos se moldean en la densidad del espacio entre cuerpos, donde afectos y sensaciones son transducidos a través de tejidos excitables” (Hustak y Myers, 2023, p. 28).

19 Popularmente, en Europa, se cree que le canta a su pareja; en la literatura, le canta a la rosa; pero la etología nos dice que es una forma de marcar territorio. Profundizando en las observaciones de esta última, el ruiseñor, en efecto, canta para marcar un territorio, pero tiene a su disponibilidad otros “tonos” para comunicar emergencias y anunciarse. Esto sería insuficiente para justificar su sensibilidad estética.

20 “[...] en las circunstancias prosaicas de su vida, si se puede decir así, el ruiseñor posee un lenguaje de gritos variados –llamado, alarma, etc.– absolutamente estereotipado y similar en todos los miembros de la especie; pero cuando canta, las combinaciones sonoras son tan variadas que se puede decir que el canto de cada ruiseñor es personal, aunque se establezca sobre un modelo recibido” (Souriau, 2022, p. 75).

21 “El pájaro de la variedad llamada pergolero satinado (*Ptilonorhynchus violaceus*) solo pone azul en su jardín: plumas azuladas, papeles azu-

les, pedazos de vidrio azules, todo lo que pueda encontrar en ese color. [...] En cierta variedad, el pájaro se pinta a sí mismo el pecho de azul” (Souriau, 2022, p. 106).

**Sector 3, Grupo 25A, Manzana H,
Lote 10. Villa El Salvador, Lima.
Proyecto de intervención escultórica
en terreno vacío en el distrito
de Villa El Salvador.****Resumen**

El proyecto presentado en este texto da cuenta de una intervención artística escultórica para sitio específico en un lote de terreno vacío en Villa El Salvador, Lima, que busca problematizar la noción de espacio público en un distrito con una historia de urbanismo participativo; hoy marcado por la segregación y exclusión urbana. La obra artística busca cuestionar el discurso democrático del espacio público, evidenciando las discrepancias entre las políticas urbanas y la realidad del entorno. Para ello, profundiza sobre las consideraciones del uso regulado del espacio público, la propiedad privada y los conceptos de antimonumento y arte en espacio público.

Palabras clave

Espacio público; Intervención artística; Villa El Salvador.

Figura 1
**Intervención Sector 3,
Grupo 25A, Manzana H,
Lote 10. Villa El
Salvador, Lima**
2023.
Fotografía: Abel Salazar



Sector 3, Grupo 25A, Manzana H, Lote 10. Villa El Salvador, Lima, es una instalación escultórica y espacial realizada para el espacio específico de un lote de terreno vacío en Villa El Salvador, Lima. Esta propuesta de intervención se ha producido en el marco del Programa de Alto Desempeño Docente 2023 en el área de investigación-creación, otorgado por la Dirección Académica del Profesorado de la PUCP.

El punto de partida para la producción de esta instalación en sitio específico es la revisión de la noción de espacio público como espacio democrático. Para ello, es fundamental considerar que experimentamos los aspectos físicos, materiales, espaciales y urbanísticos que constituyen la ciudad tangible, mientras que comprendemos que el concepto de democracia asociado al espacio público es una formulación política.

La definición primaria de espacio público como “aquel territorio de la ciudad donde cualquier persona tiene derecho a estar y circular libremente (como un derecho); ya sean espacios abiertos como plazas, calles, parques, etc.; o cerrados como bibliotecas públicas, mercados” (Tokeshi, 2007, p. 17) se complejiza al profundizar el estudio de “los contenidos implicados en sus distintas dimensiones: físico-territorial, política, social, económica y cultural” (Tokeshi, 2007, p. 17). A partir de la definición de espacio público como conjunto de lugares y espacios de libre acceso, el presente proyecto de investigación e intervención artística propone indagar acerca de la categoría política del espacio público como “ámbito en el que se desarrolla una determinada forma de vínculo social y relación con el poder” (Delgado, 2011, p. 23). Los conceptos de igualdad, de libertad de expresión y de coexistencia mediada por pactos consensuados constituyen una idea de esfera pública posible. En

ella, los ciudadanos asumen la viabilidad de su reconocimiento y de su poder de acción. Sin embargo, este significado de esfera pública debe tener un correlato de realidad sobre el ámbito físico del espacio público que habitamos y con el que nos vinculamos. El espacio público es una noción “que exige ver cumplida la realidad que evoca” (Delgado, 2011, p. 24).

La intención que pone en marcha la producción artística que presenta este texto es la problematización del significado de espacio público asociado a un ideal de discurso democrático. Así, se busca profundizar en la tensión entre el discurso político de construcción de ciudadanía y la realidad objetiva en donde deba recaer dicho discurso, situando este interés en el plano local de la ciudad de Lima. El proyecto artístico a presentar se basa en la premisa de la dislocación del diálogo entre Estado y sociedad.

La presente investigación atiende a problemáticas de desigualdad, segregación y exclusión urbana y habitacional a partir de los procesos de crecimiento y evolución demográfica de las áreas de expansión demográfica de Lima metropolitana. El debate sobre la gradual integración social y económica de lo que hoy se denominan las zonas de Lima Este, Lima Norte y Lima Sur –un tiempo atrás denominadas “conos”–, diferenciadas de lo que era Lima Centro –zona compuesta por el centro histórico, el viejo casco urbano y los barrios tradicionales–, se considera un tema abierto y en permanente revisión. La ciudad de Lima está unificada nominalmente, pero segregada territorial y económicamente.

La observación y el análisis de la ciudad se proponen a partir de la comprensión de esta en el marco de su historia de crecimiento y construcción. La ciudad tangible revela los procesos sociales que le han dado forma, así como la relación que esta determina, a su vez, sobre tales procesos. De este modo se propo-

Figura 2
**Distrito de Villa El
 Salvador Resaltada
 en Rojo sobre el Mapa
 de Lima**
 Recuperado de
 Wikipedia.

ne un nexu con el enfoque antropológico de análisis de la condición urbana como “estudio del espacio como resultado de un proceso de producción social” (Estrada, 1993, p. 288), en tanto la ciudad tiene el potencial de revelar las huellas de la historia de quienes la han habitado. Así, la investigación se centra en una realidad propia del desarrollo demográfico de Lima: su crecimiento hacia zonas que proyectaron su expansión alrededor de un centro ya establecido. El estudio del crecimiento urbano de las periferias de la ciudad se ubica incluido en un contexto más amplio, asociado al problema social global de las políticas modernas de exclusión de las clases trabajadoras en las “afueras” del centro, ocurridas a partir de gestiones estatales modernas de planificación urbana al buscar una solución al problema de la vivienda mediante la construcción y territorialización de las construcciones habitacionales en bloques. De esta manera, se traza el objetivo de construir una postura crítica hacia ciertos gestos de concesión de tierras como solución a la intensificación de las invasiones producto de las olas migratorias hacia Lima que ocurrieron desde la década de los años 50 en adelante, en específico, a un momento histórico particular: los sucesos que determinaron el nacimiento del actual distrito de Villa El Salvador en la ciudad de Lima, Perú.

Villa El Salvador

En el Perú, la historia de las migraciones del campo hacia la ciudad de Lima se inició en la década de los 50 generando una presión demográfica que propició que las nuevas invasiones se dieran en las zonas agrícolas de la ciudad, haciéndola crecer hacia sus márgenes. Estas invasiones sufrieron de políticas de castigo y represión durante el gobierno del Gral. Velasco Alvarado (1968–1975), por lo que no fue

sino hasta el año 1971 que una invasión en una zona de desborde de Pamplona sobre terrenos que estaban listos para ser urbanizados produjo un fuerte conflicto y represión policial en el lugar, resultando en la muerte de un ciudadano que formaba parte de la invasión. Este conflicto se convirtió en un punto crítico de revisión de las necesidades y demandas ante la presión demográfica contenida, por lo que el Gral. Velasco decidió otorgar a los invasores de Pamplona no solo los arenales del sur de Lima, sino la promesa de un proyecto de ciudad modelo como solución al problema de la vivienda. Estos arenales eran la hoyada de Tablada de Lurín y Lomo de Corvina en la Panamericana Sur, una pampa vacía, alejada de las conexiones urbanas que constituían la ciudad de Lima hasta ese entonces. El transporte de los invasores de Pamplona hacia el arenal se realizó el 11 de mayo de 1971, con apoyo del ejército peruano.

Figura 2

Esta donación tenía, por un lado, un tinte de solución política correcta a los acontecimientos suscitados a partir de la invasión de Pamplona y al problema de la vivienda y, al mismo tiempo, se puede entender este gesto como un modo de alineamiento



a las políticas de separación de las poblaciones migrantes y de bajos recursos del centro de la ciudad: los arenales elegidos se situaban en las afueras de los límites de la ciudad y no contaban con las condiciones mínimas de equipamiento para su uso urbano.

Parte de la agenda de separación de las poblaciones emergentes migrantes del centro económico, social y urbanístico consolidado de la ciudad se fundamenta en el hecho de que el otorgamiento de los arenales de Villa El Salvador para la construcción de propiedades se realizó sobre un suelo arenoso altamente susceptible. Los ciudadanos se vieron sometidos a la iniciación de una vida dura en construcciones de estera y madera. La historia de crecimiento urbano y barrial de Villa El Salvador se asienta sobre las dificultades de una geografía difícil, la falta total de servicios, y la ausencia de pistas y de medios de transporte público accesible.

A pesar de las extremas condiciones de su localización y de su separación del resto de la ciudad, la particularidad a tener en cuenta en el caso de Villa El Salvador es el modelo de movimiento barrial que fue parte de su surgimiento. Villa El Salvador fue entendido por sus ciudadanos como una oportunidad y como posibilidad de proyecto abierto de desarrollo comunitario. En un contexto de movilización social en América Latina y de altas expectativas populares, Villa El Salvador logró ser un ejemplo de organización social barrial, urbana y política. La sensación de pertenencia a la nueva territorialidad obtenida y la solidaridad vecinal se sumó al surgimiento de la Comunidad Autogestionaria de Villa El Salvador (CUAVES) a partir de 1973, como resultado de la necesidad de creación de asambleas de base para la organización y autogestión.

Mediante la CUAVES se trabajó en la creación de empleos y en la planificación de servicios en la

zona. El proyecto de autogestión y organización barrial de Villa El Salvador se constituyó a partir de un modelo de crecimiento urbano que promovió, desde su diseño, la relación entre el poder político local y la configuración espacial de la población. Como parte de la planificación urbana de la nueva zona otorgada se diseñó un plan de distribución para los pobladores. Este diseño partía de la concepción de un módulo de grupo residencial: 24 lotes formaban una manzana; 16 manzanas un grupo residencial, y entre 20 - 25 grupos residenciales, un sector. El plano contemplaba áreas libres entre manzanas para espacios comunes. Los vecinos obtuvieron los lotes de terreno según este modelo, a partir de las invasiones y ocupaciones. Y sobre este orden han ido creciendo las casas, las calles y el barrio. Para historiadores como Antonio Zapata, la morfología urbana del modelo sectorizado permitió enlazar el proyecto político de villa con la “consistencia democrática” (2015) concebida en el diseño modular de su urbanización.

Sin embargo, la historia inicial de Villa El Salvador como un modelo de organización emergente se ha desvanecido en tanto los proyectos políticos consolidados que apoyaron su gestión en su fundación como distrito, así como la participación colectiva en la red de grupos vecinales, la CUAVES y las iniciativas de autogestión se han diluido paulatinamente. Tras la década de los 90 –desde la implementación de políticas neoliberales durante el gobierno de Alberto Fujimori hasta el asesinato de María Elena Moyano, símbolo de la organización política liderada por las mujeres de Villa El Salvador–, la vida política comunitaria llevada a cabo en el espacio público y común del distrito se ha degradado, dejando la materialidad de la organización espacial urbanística del distrito como testimonio de su historia. Identifico, entonces, a Villa El Salvador como el espacio urbano en el que

Figura 3
**Vista de cuadrícula
 organizacional del dis-
 trito de Villa El Salva-
 dor, Lima, Perú**
 Recuperado de Google
 Maps.

la problemática de segregación se visibiliza tajantemente, y con ella las consideraciones a las nuevas dificultades en torno a la idea de construcción de ciudadanía y espacio público.

En los estudios sobre el caso de Villa El Salvador realizados por Desco, Tokeshi y Takano afirman que “las libertades urbanas soportan mal la exclusión generada por las desigualdades económicas, sociales o culturales; y considerando que la relación entre ciudad popular y formal se basa en la segregación socio-espacial y la desigualdad, el tema de la búsqueda y la construcción de ciudadanía para los sectores populares tiene complejidades y particularidades”. (Tokeshi y Takano, 2007, p. 25).

Los procesos de producción social del hábitat empiezan desde la implementación de los servicios básicos (Tokeshi y Takano, 2007, p. 25), y el distrito de Villa El Salvador ya cuenta con ellos. Sin embargo, no es el caso con el equipamiento de vías y del espacio público. Actualmente, en Villa El Salvador, esta fase final de construcción social de un espacio público establecido ya no se aplica: “a pesar que el desarrollo del espacio público es el hecho faltante para su consolidación, no termina de ser atendido; hasta el punto que en varios casos el proceso entra en una

fase de suspensión y degeneración” (Tokeshi y Takano, 2007, p. 26).

Figura 3

El contexto descrito apunta a enfatizar sobre la problemática de separación urbana y de clandestinidad habitacional que marcó el origen del distrito y que aún hoy evidencia la falta de políticas que aborden el problema de la vivienda y del sentido del espacio público en un tipo de configuración urbana específica. La marginalización social y cultural producto de las distancias y brechas entre Lima y áreas urbanas situadas en la periferia de la ciudad tiene una afectación real en la forma como los ciudadanos perciben su propia relación con la ciudad y con el entorno urbano cercano, afectando también la capacidad para pensar el espacio público como colectivo. Se plantea, además, la discusión concreta sobre la ausencia de gestión y producción de ciudad desde la administración pública y, por tanto, la cuestión sobre los problemas y contradicciones que enfrentamos en este contexto para hablar de construcción de ciudadanía en relación con la noción de espacio público.

Grupo 28 y Grupo 25

La investigación previa al planeamiento y producción de intervención escultórica en un lote vacío del grupo 25 del distrito de Villa El Salvador se realizó mediante un ciclo de visitas, recorridos y entrevistas a dos familias con quienes se ha mantenido un vínculo permanente y con quienes se gestionó la elaboración de la propuesta de intervención. Esta forma de generar vínculos y levantar información sobre los sectores puntuales visitados, el grupo 28 y el grupo 25, se intensificó entre abril y octubre del 2023. Los testimonios sobre las historias de las familias han



Figura 4
**Vista del Grupo 25, Villa
 El Salvador, Lima, Perú**
 Recuperado de Google
 Maps.

sido importantes para la puntualización y vinculación de las problemáticas actuales que afronta la vida en el distrito con las historias particulares desde donde se vivió la fundación del barrio. El proyecto busca acercarse a fragmentos puntales del territorio distrital desde el vínculo con las historias de las personas en tanto es en el ámbito familiar y de relación local vecinal en donde los ciudadanos perciben su territorio, sus necesidades y problemas. Las historias y relatos individuales y familiares dan cuenta de la relación de la memoria colectiva con los lazos afectivos personales, interpersonales y familiares de cada narración individual. El desarrollo del proyecto se enfoca en aquel ámbito de indeterminación donde la vida social y la vida familiar se entremezclan, siendo muy difícil hacer un ejercicio de separación entre el ámbito privado y el grupo social que lo rodea.

Figura 4

La memoria fundacional del distrito relatada por el grupo de seis personas entrevistadas pone énfasis en el germen de oportunidad y posibilidad que significó la obtención de lotes de tierras pero afirma sostenidamente el esfuerzo y el sufrimiento que esto costó. La difícil geografía y la falta de servicios durante los



primeros años del distrito determinaron una vida de lucha contra la precariedad y la pobreza extrema, de mucho trabajo y sacrificio. No se mencionó nada en torno a la historia de gestión comunitaria ni de movimiento social local que debió haber servido para el desarrollo de la ciudad. Los relatos sobre las invasiones y los procesos de obtención de títulos de propiedad dan cuenta de las tensiones y de la violencia implicada en los mecanismos a poner en marcha para la obtención del lote propio: terrenos ganados, terrenos perdidos, terrenos en disputa, terrenos en litigio.

Hoy, luego de 52 años desde el primer traslado de pobladores de Pamplona a los arenales de Villa El Salvador, las calles de los grupos 25 y 28 se encuentran establecidas y sus límites respecto de las propiedades privadas, delimitados. A partir de las historias y testimonios individuales, así como de registro, análisis y recorridos por las calles y espacios urbanos de los grupos visitados, se percibe claramente la permanencia de problemas urgentes en torno a la precariedad de las condiciones de la vivienda, a la falta de desarrollo social, a la desvinculación entre grupos y sectores de Villa El Salvador y del mismo distrito con el resto de la ciudad.

La morfología de orden urbano, organizado por sectores, se mantiene. Son, entonces, los lotes delimitados, algunos convertidos en casas, los que evidencian los precarios procesos constructivos y las limitaciones económicas que determinan su poco desarrollo. Se mantienen muchas tensiones alrededor de la inaccesibilidad al suelo y a la propiedad urbana, y se evidencia el abandono del proyecto de vivienda social. Se percibe fuertemente la precarización de la construcción y de la vivienda, así como los gestos de necesidad de delimitación sobre lo poco que aún queda como lotes sin construir.

Estas conclusiones, propias de la investigación desarrollada, encuentran un dato concreto de relevancia para el desarrollo del proyecto. En su estudio etnográfico en los asentamientos tardíos en Lomo de Corvina, el antropólogo Daniel Ramírez Corso afirma que los actores identificados dentro del campo social de producción barrial de estas invasiones: autoridades políticas, dirigentes vecinales y vecinos, compiten entre sí por mejorar sus posiciones dentro de dicho campo, y que el objetivo más deseado es el acceso al lote de terreno. Ningún actor identificado “tiene como objetivo la producción de ciudad” (Ramírez Corso, 2017, p. 450), y los asentamientos humanos estudiados han devenido en “estrategias para conseguir la entrega de títulos de propiedad individuales” (Ramírez Corso, 2017, p. 450). El autor define la gestión de la invasión de Lomo de Corvina como una forma de acceso a la propiedad urbana. Estas conclusiones se afirman sobre la base de la evidente disolución del territorio como eje de la organización vecinal.

Sector 3, Grupo 25A, Manzana H, Lote 10. Villa El Salvador, Lima

La definición del proyecto de intervención se gesta desde las relaciones personales y testimoniales con algunos vecinos, y el análisis de sitio de los grupos 28 y 25 de Villa El Salvador. Las permanentes tensiones y la violencia sobre los terrenos en disputa, así como la ausencia absoluta de memoria en torno a la historia de gestión política local y proyecto de comunidad del distrito, evidencian la nula realidad tangible de la ilusión de urbanidad democrática y el carácter abstracto de la argumentación del Estado como mediador del espacio público. El atraso social y urbano del sector revela su condición de separación de otros

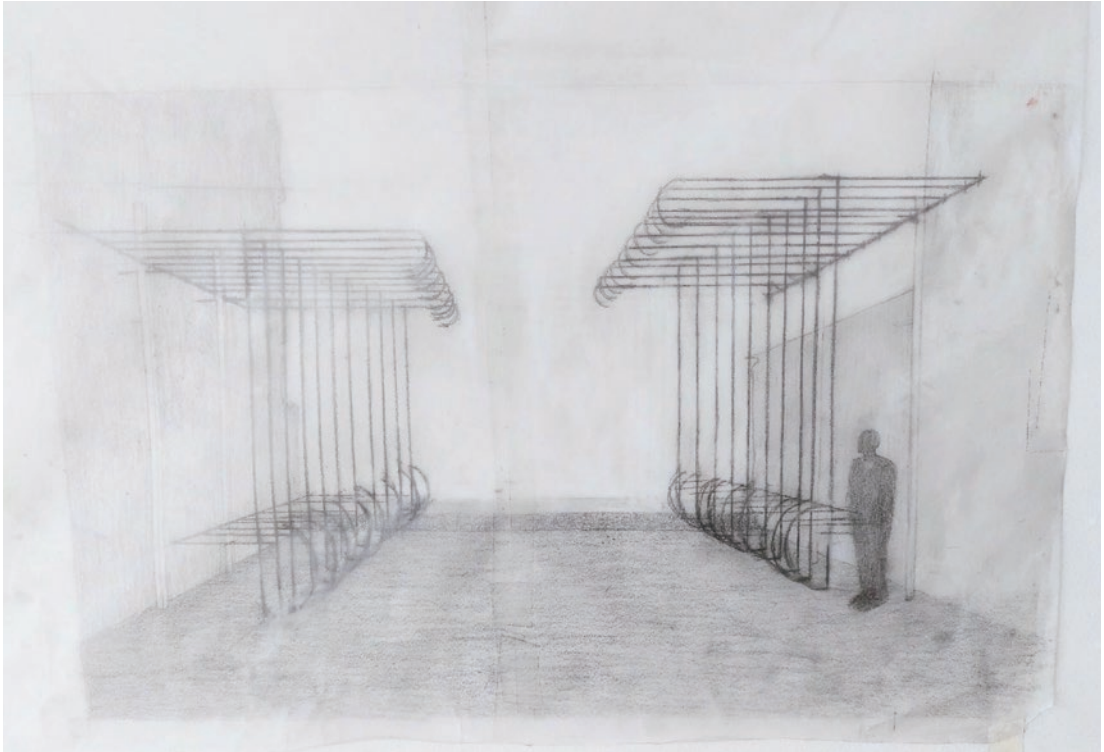
centros de desarrollo y dinamismo económico. El fracaso del proyecto de ciudad modelo y de autogestión será señalado mediante la elección de un terreno en disputa: un terreno vacío.

Dentro del grupo 28 y 25 ya no son visibles los lotes de tierra que aún no tienen construcción sobre el suelo. Los pocos que quedan tienen delimitaciones amuralladas que impiden el acceso físico y visual de quien los rodea. Así, establecí contacto con personas cercanas a la familia con la que me vinculé inicialmente y a quienes pude entrevistar. Mediante una serie de negociaciones obtuve el permiso del dueño del lote 10, Mz H, grupo 25A para la realización de una intervención dentro del terreno de su propiedad. Este solo estaba cubierto con calaminas en uno de sus lados colindantes a la calle, por lo que no fue una dificultad empezar el planeamiento de la intervención con el permiso del dueño para retirar dichas calaminas durante el proceso de trabajo e instalación.

Asedio y formulación arquitectónica espectral: resurrección y fracaso

La formulación de la naturaleza de la intervención escultórica a presentar intenta tocar el conflicto, situar su materialidad y forma de crecer en el terreno escogido como parte una estrategia de adaptación a la tensión de un sitio en disputa. Si bien el terreno tiene propietarios, ellos comentan que el terreno sin un mínimo amurallamiento de seguridad es propenso a intentos constantes de invasión y apropiación. Este terreno como espacio de tensión aparenta no contener nada. Los problemas en torno a la inaccesibilidad a la vivienda, a la especulación del mercado y a la desregulación de los espacios públicos en los ejes de crecimiento urbano en abandono se canalizan mediante una violencia pasiva pero latente alrededor

Figura 5
**Boceto de la
intervención**
Lápiz sobre papel
canson, 30x25 cm, 2023.



del terreno vacío. Se propone la aparición del asedio; su manifestación.

Sobre el terreno se encuentran tubos cuadrados verticales levantados recientemente con la intención de construir un módulo cerrado de vivienda de material *drywall*. Esta construcción nunca se terminó, ya que el terreno fue puesto en venta. En el marco de la intervención artística decidí ocupar el terreno parasitando las estructuras de esta construcción fallida y así entablar un diálogo con los mismos deseos que tuvieron sobre este predio alguna vez sus propios dueños. La conceptualización de la pieza en torno a la tierra delimitada como propiedad privada apuesta por la elasticidad que esta denominación permite a la especulación del uso posible del espacio. Y en tanto la pieza será sembrada sobre las mismas estructuras que el dueño quiso levantar, se planifica una forma derivada de la intención inicial de construcción sobre el terreno.

La propuesta de pieza se presenta como estructura-esqueleto arquitectónico cuya forma revela una fuerza ansiosa por aparecer. Esta estructura hecha de fierros corrugados se alinea de forma que aparenta la intención de ser una estructura que constituya la parte interna de un futuro vaciado de concreto. En ese mismo sentido, la estructura imita a sus tubos cuadrados de base levantándose sobre el suelo a modo de paredes sugeridas y estas se extienden en la parte superior de manera horizontal proyectando la idea de techo. Entendiendo los intentos fallidos de la estructura encontrada en el terreno como una negación de la posibilidad concreta de la vivienda, esta pieza pretende aparecer como una resurrección que asedia el sitio. Se busca potenciar esta intención haciendo que la posible estabilidad y la promesa de ser cimiento de una construcción permanente se diluya en el gesto formal de convertir a las mismas lí-

neas de la estructura en curvas que se vuelven hacia sí mismas, anulando cualquier proyección de funcionalidad habitacional posible.

Figura 5

Mientras esta arquitectura espectral –en su sentido de no-objeto y de *estar*, siendo ausente– se niega a sí misma, problematiza la tensión que ya carga el terreno mismo. Es crucial el hecho de que esta estructura aparecida sea vista por las personas que circulan por las calles que colindan con el terreno. He aquí una de las características fundamentales de la intervención: *ser pública*.

De esta manera, la construcción de estas estructuras se sitúa dentro de la discusión sobre los gestos de intervención artística en el espacio público, a pesar de que los volúmenes vacíos que sugieren estén dentro del límite del terreno. Es parte de la intención de este proyecto ubicarse en aquellas zonas de indeterminación sobre lo que se define como privado y público y, en diálogo con esa indefinición, aceptar que su naturaleza cuestiona su misma presencia como arte en el espacio público. A partir de estas ideas, se busca el sinceramiento de la pieza como un gesto que se encuentra dentro las posibles discusiones sobre la definición del antimonumento o *counter monument*. Esta discusión se puede asentar inicialmente en las definiciones de Young sobre los *contra monumentos* como “espacios conmemorativos concebidos para desafiar la premisa misma del monumento” (Young, 1999); y se puede, además, complejizar en el marco de las manifestaciones locales y regionales que definen el antimonumento como dispositivos de memoria viva que responden casos de violencia de Estado.

Figura 6
**Intervención Sector 3,
Grupo 25A, Manzana H,
Lote 10. Villa El Salva-
dor, Lima**
2023.
Fotografía: Abel Salazar





Figura 7
**Intervención Sector 3,
Grupo 25A, Manzana H,
Lote 10. Villa El Salva-
dor, Lima**
2023.
Fotografía: Abel Salazar





El presente proyecto de intervención busca sobrepasar las definiciones del antimonumento en tanto no busca reivindicar la memoria de un hecho histórico específico ni demanda justicia sobre eventos que han quedado impunes. Esta pieza busca un espacio propio en la reflexión del antimonumento como materialización pública de una aletargada problemática social con relación a las difíciles condiciones de vivienda, segregación y clandestinidad habitacional que afronta la periferia de Lima. La violencia a la que alude es una violencia sistemática, cotidiana y que se manifiesta en la degradación de la vida en el contexto de crisis de las condiciones de la vivienda. La pieza escultórica y su condición de dependencia de las arquitecturas existentes, es decir, su condición parásita, se materializan desde la base de un pacto social fallido y de una realidad social y urbana que no cree más en las organizaciones de base ni en los proyectos políticos de autogestión y ejercicio de ciudadanía organizacional. La duda, el fracaso y la frustración son las ideas que se busca den forma a esta pieza como una manifestación matérica en el espacio público.

Se determina una forma estratégica de ubicación real de la pieza que pueda permitir la reflexión sobre la propiedad privada pero al mismo tiempo sobre su visibilidad en el espacio público, articulando así las bases para la discusión sobre el rol de la memoria de una colectividad y sus actuales problemáticas y pugnas por la apropiación de las tierras. Las invasiones como antecedente a este contexto pueden darle aquel sentido.

Finalmente, este proyecto se sitúa en el campo de las manifestaciones artísticas en el espacio público que se desmarcan del aparato institucional físico – galerías y museos – como aquel que contextualiza e incluso aporta significado a la obra y a los artistas que las presentan. La pieza de arte en el terreno pú-

blico se convierte en sí misma en aquello que es, frente a todos. Manifiesta claramente su intención y su *razón de ser* pública. El espacio público contiene la potencialidad de ser el lugar de pensamiento fluido sobre las dinámicas cambiantes del orden social y urbano. Se apuesta así por la apertura de la discusión sobre lo que la ciudad puede albergar, como la revisión de la utilidad del espacio público y de las complejidades de pensar el presente en un sentido compartido. El ejercicio de la práctica artística que anhela proponer ideas, preocupaciones e interrogantes sobre y *en* el espacio público también significa la acción en contra de la perpetuación de un espectador pasivo que asume los monumentos oficiales que forman históricamente el paisaje urbano como verdades inmutables.

Figuras 1 y 6-10

Referencias

Delgado, M. (2011). *El espacio público como ideología*. Catarata.

Estrada, M. (Coord.). (1993). *Antropología y ciudad*. Centro de Investigaciones y Estudios Superiores.

Ramírez Corzo Nicolini, D. (2017). La construcción del espacio en las nuevas barriadas: objetos fragmentados/ acciones dislocadas. Estudio etnográfico en los barrios de Lomo de Corvina en Villa El Salvador, Lima. *Open Edition Journals. Boletín del Instituto de Estudios Andinos*, (46), 431-452. <https://journals.openedition.org/bifea/8655>

Zapata, A. (2015). *Sucedió en el Perú. Villa el Salvador*. TV Perú.

<https://www.youtube.com/watch?v=PbMXyVlgjec>

Takano, G., & Tokeshi, J. (2007). *Espacio público en la ciudad popular: reflexiones y experiencias desde el Sur*. Desco.

https://biblioteca.clacso.edu.ar/Peru/desco/20170223013615/pdf_869.pdf

Young, J. E. (1999). Memory and counter memory. *Harvard Design Magazine: Constructions of Memory: On Monuments Old and New*, (9). <https://www.harvarddesign-magazine.org/issues/constructions-of-memory-on-monuments-old-and-new/>





II CREACIÓN ARTÍSTICA

***Mamá, un enorme beso de tu hijo clandestino:* reflexiones a través de la correspondencia de un guerrillero y construcción de una historieta epistolar**

Resumen

Este ensayo nació como parte de mi proyecto de investigación para la Maestría que acabo de concluir en Francia. Se trata de un análisis sobre un libro compilatorio de cartas que Ernesto “Che” Guevara envió a su familia entre los años 1947 y 1967, y su posible aplicación en el arte de la historieta a través del género de memoria conmemorativa histórica. En primer lugar, reflexiono en torno al libro *Je t’embrasse avec toute ma ferveur révolutionnaire* en tanto documento autobiográfico. Luego, paso a dar cuenta de la memoria conmemorativa histórica en tanto género y, finalmente, reflexiono sobre las formas en la que la compilación epistolar del Che puede servir como terreno fértil para la creación de una novela gráfica.

Palabras clave

Novela gráfica; Género epistolar; Ernesto Che Guevara; Cartas personales.

Figura 1

A su tía, desde Iquitos, 1 de junio de 1952.
“Parece ser lamentablemente que el Amazonas sea igual de seguro que el Paraná y el Putumayo, no tan peligroso como el Paraguay...”

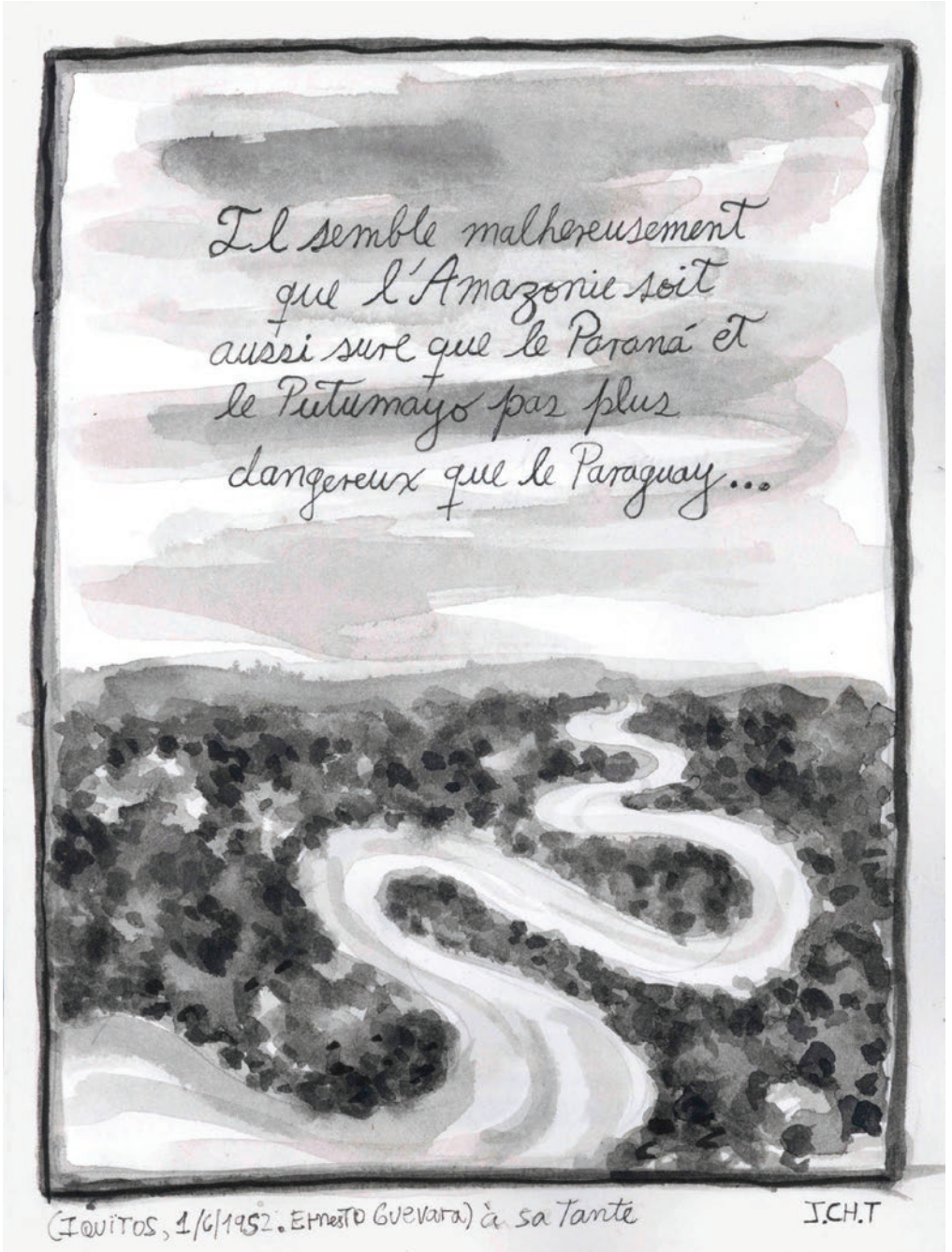




Figura 2

A su madre, noviembre de 1954.

“Sé que tarde o temprano, entraré al partido (se refiere al comunista).

Lo que me impide antes que todo de hacerlo, por ahora, son las ganas terribles de viajar a Europa, y no podría hacerlo si estuviera sumido a una disciplina rígida. Mamá, hasta París.”



Figura 3

A su madre, desde Guatemala, abril de 1954.

“América será el teatro de mis aventuras, con un impacto mucho más fuerte del que habría creído. Logré realmente entenderlo y me siento americano, es decir, dotado de un carácter muy diferente de cualquier otro pueblo de la tierra. Naturalmente, visitaré el resto del mundo. [...]”



Figura 4

A su madre, desde Bogotá, el 6 de julio de 1952.
“Hoy me acuerdo de ti, siento, como en los tangos,
la necesidad melancólica de llorar los tiempos
pasados donde estaba sin trabajo o algo por el estilo.
Lo esencial, es que siento el alma de un tanguero,
es decir un poco argentino, una cualidad que me
ha sido casi siempre extraña”.



Figura 5

A su madre, desde Bogotá, el 6 de julio de 1952.
Cumpleaños de Ernesto en la leprosería de San Pablo,
en la selva peruana.
“El 14 me organizaron una fiesta llena de pisco,
un tipo de gin que trepa grácilmente a la cabeza”.

Hubo un tiempo, antes del estallido del internet y de la mensajería instantánea, en el que la manera más simple, eficaz y personal de comunicarse con alguien era a través de las cartas. Uno tenía que depositarlas en un buzón para luego esperar días, o hasta semanas, la llegada a manos del destinatario. La gente ha seguido enviando cartas escritas en papel, incluso durante estos casi 30 años de emigración masiva al mundo digital; sin embargo, dicha práctica ya no forma parte de lo cotidiano. Es por ello que quiero destacar una anécdota que despertó mi curiosidad y me llevó a la reflexión y al proyecto artístico que abordaré en este texto.

A fines de junio de 2023, mientras pasaba unos días disfrutando del verano en la ciudad de París, entré a la librería donde trabaja un amigo. De pronto, me encontré con un libro que me llamó mucho la atención: *Je t'embrasse avec toute ma ferveur révolutionnaire* (Te mando un beso con todo mi fervor revolucionario)¹, una recopilación de cartas de Ernesto “Che” Guevara, el controvertido guerrillero revolucionario argentino, en una edición francesa reciente y de bolsillo, traducida de la edición original *Epistolario de un tiempo: Cartas 1947-1967* (Ocean press, 2019). Solo la portada, con esa frase tan potente en francés, me pareció motivo suficiente para comprar el libro.²

Para los conocedores, no es novedad que el *Che* haya sido un escritor prolífico, que dejó en sus diarios el legado de sus convicciones políticas y sociales. Médico y guerrillero, marcó una etapa en la historia latinoamericana a mediados del siglo XX. En *Je t'embrasse avec toute ma ferveur révolutionnaire* podemos leer la correspondencia que abarca los últimos 20 años de su vida. Eso nos permite tener una imagen amplia de cómo fue madurando y cambiando la manera de pensar de un joven estudiante de medicina,

sensible a la problemática social latinoamericana, y en su proceso de transformación hacia ese líder político que el mundo entero conocería más adelante.

Centrándome exclusivamente en la primera parte del libro (las primeras 169 páginas de la edición francesa), hallamos a un joven universitario que decide irse de aventura en motocicleta por doce provincias del territorio argentino, donde irá descubriendo la realidad de su país, para luego tomar la decisión de recorrer todo el territorio latinoamericano. El periplo lo lleva a cruzar de Argentina a Chile, luego a Perú, Bolivia, Ecuador, Colombia, Venezuela, Paraguay, Panamá, Costa Rica, Guatemala, Nicaragua y México. Las dificultades lo irán forjando como adulto, con problemas comunes y corrientes como la falta de oportunidades, de trabajo y de dinero, como lo dice en la carta dirigida a su amiga Tita, desde Guatemala, en marzo de 1954: “todos mis esfuerzos por trabajar como médico han sido un fracaso completo en razón del espíritu cerrado de la ley que está hecha para satisfacer a un grupo de oligarcas en todas sus prerrogativas” (Guevara, 2023, p.75).

En este recorrido por el continente, Guevara conocería en Guatemala a su primera esposa, la “camarada” o “compañera” Hilda Gadea, una joven peruana militante del APRA³, la cual sería la encargada de conectar al joven médico a círculos políticos de izquierda, y a quien Guevara califica de “corazón de oro o de platino al menos”, y con la que posteriormente se casaría y tendría a su primera hija. Podemos ser testigos del coraje por sostenerse –el *Che* trabajó tomando fotos en la calle en la Ciudad de México– y del paulatino y penoso abandono de sueños y proyectos personales –como los planes de viajar a París a encontrarse con su madre– a causa del involucramiento político que tuvo aceleradamente, y que él describe así en una carta de noviembre de

1954 dirigida a ella: *tengo unas ganas terribles de viajar a Europa y que no podría hacerlo si estuviera sumido a una disciplina rígida (refiriéndose a comprometerse con un partido). Mamá, nos vemos en París!* (Guevara, 2023, p.100). Pero, a la vez, como todo joven que cae en contradicciones propias de los sueños utópicos de la edad, le contaba meses antes a su madre, en abril del 1954, sus ideas con tinte político, algo premonitorias y que marcarían su futuro, pensándolas como una segunda opción si es que no llegaba a dedicarse a las ciencias (pues Guevara era ya médico): “América (el continente americano) será el teatro de mis aventuras, con un impacto mucho más fuerte del que yo habría creído. Logré realmente entenderlo y me siento americano, es decir, dotado de un carácter muy diferente de cualquier otro pueblo de la tierra. Naturalmente, visitaré el resto del mundo. [...]” (Guevara, 2023, p.84).

A partir de la lectura de estos escritos, voy descubriendo su apasionado carácter cada vez más involucrado en la lucha social, me atrevo a decir que quizás él intuía, que su destino estaba ya trazado al acompañar a un joven Fidel Castro con miras a la revolución en Cuba, tal como se lo hace saber a su padre en una carta escrita el 6 de julio de 1956 desde México: “En el mediano plazo, puedo asegurar que mi destino está ligado a la revolución cubana. O triunfo con ella o muero allí mismo” (Guevara, 2023, p.150).

En cada epístola dirigida a su familia y a sus amistades, se manifiesta desde muy pronto una sensibilidad social, un sentimiento *anti-imperialista* en contra de las dictaduras militares que azotaban varios países de América Latina, y que eran respaldadas por el gobierno estadounidense. En cada una de ellas, se expresa el cariño y la nostalgia a veces haciendo referencia al *tango argentino*, como en esta carta a Tita escrita en Lima el 3 de setiembre de 1953:

“Acordáte de este amigo que por vos ha de jugarse el pellejo pa ayudarte en lo que pueda cuando llegue la ocasión⁴” (Guevara, 2023, p.57).

En una carta del 17 de junio de 1955, escribe sobre el dolor de no tener cerca a su madre, usando nuevamente al tango como telón de fondo: “Hoy me acuerdo de ti, siento, como en los tangos, la necesidad melancólica de llorar los tiempos pasados donde estaba sin trabajo o algo por el estilo. Lo esencial, es que siento el alma de un tanguero, es decir un poco argentino, una cualidad que me ha sido casi siempre extraña” (Guevara, 2023, p.124).

“Mi querido y viejo papá, mi querida y vieja mamá (...) un beso afectuoso de tu hijo que te ama., un beso de tu hijo, a quien le haces falta por todos los poros de su piel. Mamá, un enorme beso de tu hijo clandestino.” Son tan solo algunas de las frases que podemos encontrar en cada despedida en sus cartas.

Para ser consecuente con mi investigación en torno al noveno arte, quiero hacer una pequeña reflexión acerca del valor de un libro como el mencionado, haciendo énfasis en lo que puede significar en el campo creativo de la historieta o la *bande dessinée*⁵ (BD). *Je t'embrasse avec toute ma ferveur révolutionnaire* muestra al autor casi al desnudo, narrando hechos cotidianos de su vida en primera persona, sin pretensiones literarias o estilísticas. Se trata de un material autobiográfico en bruto, un autorreportaje involuntario; cada carta del Che es a la vez una autorreflexión que va contando a su familia, en torno a asuntos triviales –como el hecho de haber pasado algunos días a merced de los mosquitos (algo que menciona a menudo en su paso por la selva peruana)–, y a conflictos existenciales más íntimos –por ejemplo, tomar la decisión de involucrarse en el partido comunista y dejar la medicina y los planes de reencuentro familiar–. Todas estas anécdotas y

pensamientos personales se amalgaman en un material muy fértil para, en mi opinión, cultivar un género de la historieta, que en francés se denomina *récit mémorial historique* o *memoria conmemorativa histórica*; género que, por lo general, se presenta en la forma de novela gráfica⁶, formato considerado por Gilles Ratier⁷ como el más complejo y elaborado dentro de las «cuatro categorías de la historieta».

La *memoria conmemorativa histórica* está dirigida, usualmente, a un público adulto, y se basa, como el nombre sugiere, en los recuerdos significativos del autor o de alguien próximo a él, mediante hechos concretos narrados a manera de un reportaje introspectivo y analítico. Al igual que la historieta de reportaje y/o documental⁸, exige veracidad en los acontecimientos contados. Según señala en su tesis la investigadora y doctora en historia contemporánea Isabelle Delorme (2019a), *la memoria conmemorativa histórica* es la expresión de una *memoria* individual fundada en la memoria del autor, de un individuo o de un pequeño grupo de personas que es representativa de una memoria colectiva (Delorme, 2019b), en la medida en que evoca hechos históricos alrededor de recuerdos colectivos de un grupo humano, y se funda en hechos traumáticos como guerras y/o movimientos sociales de gran envergadura. Este rasgo diferencia a *la memoria conmemorativa histórica* del género de *ficción histórica*, en donde los hechos son generalmente fantasía construida a partir de eventos reales.

Delorme también señala que la *memoria conmemorativa histórica* es un género literario, y que lo que diferencia su aplicación en la historieta es su doble lenguaje *imagen-texto*, que tiene la virtud de presentarnos dos enfoques distintos en cada cuadro o viñeta, ya sean literales o metafóricos, en torno a un mismo discurso. Son claro ejemplo de *memoria con-*

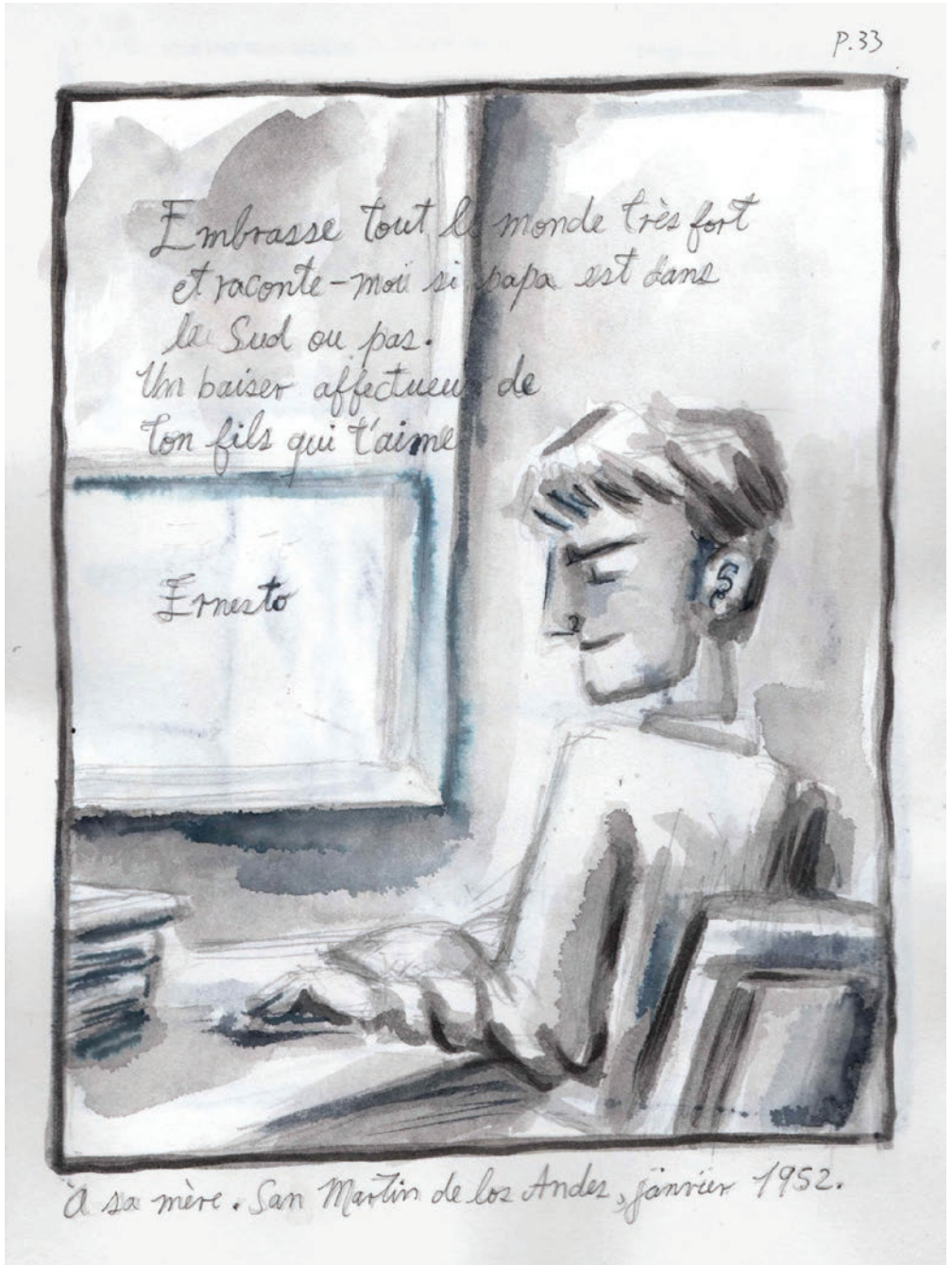
memorativa histórica aquellas biografías vueltas narraciones gráficas secuenciales, los casos de las muy famosas obras *Persépolis*⁹ y *Maus*¹⁰, siendo este último el más aclamado y considerado por muchos entendidos como el más popular dentro del género de la novela gráfica. Estos dos libros cumplen, además, la característica que, según Delorme, diferencia a una *memoria conmemorativa histórica* de una *Bande dessinée* o historieta tradicional (llámese franco-belga): 200 páginas en promedio, formato grande o compacto y, por lo general, lleno de datos, fechas y documentos históricos verídicos.

Guevara con su legado escrito en sus diarios y columnas, cimentó las bases de lo que luego sería la construcción de su propio mito, en medio de un proceso de convulsiones sociales y políticas para Cuba y América Latina entre fines de los años 50 e inicios de los años 60 (en el marco internacional, en ese entonces se vivía los rezagos de la segunda guerra mundial, con la guerra fría entre EE.UU. y la Unión Soviética, la guerra de Corea, de Vietnam, el mayo del 68 y el proceso de descolonización de países europeos en el África). Los textos (y la vida) del Che influyeron en muchos autores del noveno arte de todo el mundo para crear las decenas de historietas que hay sobre su figura (desde ficciones biográficas, hasta historias de superhéroes y Manga), pero en especial siento pertinente destacar la edición creada por Hector Oesterheld en el guión y de Alberto y Enrique Breccia (padre e hijo) en los dibujos: *Vida del Che (o Che)* en 1968, un clásico de la historieta latinoamericana, quizás la primera que lo aborda como héroe moderno y contribuye en gran manera a construir su imagen en tanto que *mito heroico*¹¹; se trata de una proto novela gráfica relativamente corta, censurada en su época por la dictadura militar argentina, reeditada en España en 1987 y que utiliza ciertas partes de la

Figura 6

A su madre.

San Martín de los Andes, enero de 1952

"Un beso muy grande para todo el mundo,
y cuéntame si papá está o no en el sur.Un beso afectuoso de tu hijo que te ama,
Ernesto."

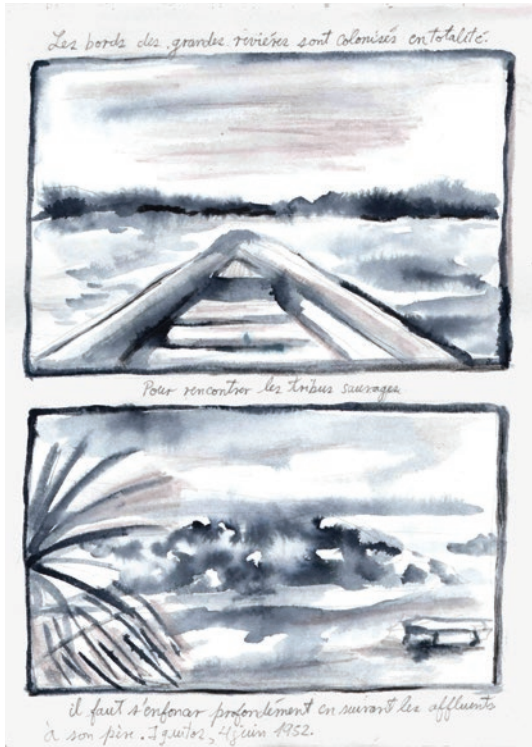


Figura 7

A su padre.

Iquitos, 4 de junio de 1952

“Los bordes de grandes ríos han sido colonizados en su totalidad. Para conocer a las tribus salvajes. Hace falta entrar profundamente siguiendo el flujo del río.”



Figura 8

A su padre.

La Paz, 24 de julio de 1953.

“La reforma agraria empezó el 2 de agosto y se anuncia un alboroto en todo el país.”

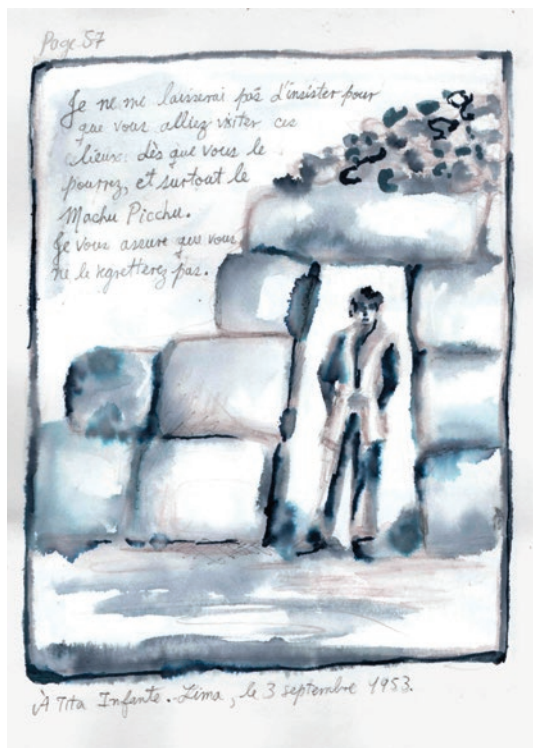


Figura 9

A Tita Infante.

Lima, 3 de septiembre de 1953

“No dejaré de insistir para que vayas a visitar estos lugares cuando puedas, sobre todo el Machu Picchu. Te aseguro que no te arrepentirás.”

Figura 10

A Zoraida Boluarte.

México, 22 de octubre de 1954 “Les diré que mi hambre ha disminuido desde que trabajo con una máquina fotográfica en los parques de la ciudad.”

propia pluma del Che en su *diario en Bolivia* para armar gráficamente varias páginas del libro y presentarlo todo como en actos, como si de una obra de teatro o película se tratara.

Es importante también señalar el *viaje del héroe* como lo define Joseph Campbell por aquel que nos muestra la evolución de un personaje, desde la decisión de dejar su mundo ordinario rumbo a la aventura, enfrentando luego un problema, la reflexión, el encuentro con un mentor, su posterior victoria y el regreso a su lugar de origen con una nueva sabiduría tras una experiencia extraordinaria, la cual utilizará para transformar su entorno y ser ejemplo de su clan.¹² En este compendio de cartas de Guevara, como señalo más arriba, encontramos pistas que nos llevan a descubrir poco a poco ese camino del héroe y la evolución del mismo hacia una versión casi ideal de su propia humanidad.

Para finalizar, dejo aquí algunas de las frases que me tocaron de algún modo, o que simplemente me parecieron estupendas para adaptarlas y mezclarlas a mi estilo de dibujo en forma de viñetas, en las que intenté imaginar un poco ese paisaje de imágenes difusas que usualmente tiene uno en la cabeza al escribir. El género epistolar es una veta muy interesante para aplicar en el arte secuencial de la historieta y, con certeza, como lo demuestra el mercado actual del cómic europeo, seguirá inspirando a autores de todo el mundo.

“Te beso de nuevo, con toda la ternura de un adiós que se resiste a la idea de ser el definitivo. Tu hijo.” (escrita a su madre alrededor de octubre de 1956).

Mamá, un enorme beso de tu hijo clandestino, frase que da título a este artículo, forma parte de la despedida en la carta escrita a su madre desde “alguna parte de México” entre agosto y septiembre de 1956.

Referencias

- Bourdieu, S. (2012). «Le reportage en bande dessinée dans la presse actuelle: un autre regard sur le monde», *COntEXTES*, n°11 («Le littéraire en régime journalistique»). <https://journals.openedition.org/contextes/5362>
- Campbell, J. (1956). *The hero with a thousand faces*. Meridian Books.
- Delorme, I. (2019a). *Quand la bande dessinée fait mémoire du XXe siècle*. Les presses du réel.
- Delorme, I. (2019b). *Le récit mémoriel historique en bande dessinée, un roman graphique consacré à la mémoire*. Bibliothèque Nationale de France. <https://www.bnf.fr/fr/media-theque/le-recit-memoriel-historique-en-bande-dessinee-un-roman-graphique-consacre-la-memoire>
- Díaz, F. J. (2020). ¿Qué es una novela gráfica? Akira Comics <https://www.akiracomics.com/blog/que-es-una-novela-grafica>
- Gasnier, E. (2013) *Bande dessinée et documentaire pour raconter le monde*. Le blog documentaire. <http://leblogdocumentaire.fr/bande-dessinee-et-documentaire-pour-raconter-le-monde/>
- Genschow, K. (n.d.). *La historieta como reproducción mítica: El Che y Evita en la versión de Oesterheld/Breccia*. Ibero-Amerikanisches Institut. https://publications.iai.spk-berlin.de/servlets/MCRFileNodeServlet/riai_derivate_00000078/BIA_171_017-057.pdf
- Guevara, E. (2023). *Je t'embrasse avec toute ma ferveur révolutionnaire. Lettres 1947-1967* (A. Martin, Trans.). Au diable vauvert. (Original work published 2023 as Epistolario de un tiempo: Cartas 1947-1967)
- Guevara, E. (2017). *Notas de viaje, diario en motocicleta*. Ocean Sur.
- Oesterheld, H., Breccia, A., & Breccia, E. (1987). *Che* (Colección Imágenes de la historia). Ikusager ediciones.

Notas

1 Guevara, Ernesto. *Je t'embrasse avec toute ma ferveur révolutionnaire. Lettres 1947-1967*. Au diable vauvert. Paris, 2023.

2 Ernesto Guevara fue mi objeto de estudio como uno de los personajes (junto a Túpac Amaru II) de mi investigación de Tesis sobre la Historieta política latinoamericana contemporánea en la *Maestría en Investigación de Historietas en la ciudad para la Universidad de Poitiers* y la Escuela Europea Superior de la Imagen de Angulema, Francia.

3 Histórico partido político peruano de arraigo popular, fundado en México por Víctor Raúl Haya de la Torre en 1931.

4 Última frase perteneciente al tango *Mano a mano*, interpretado por Carlos Gardel.

5 *Bande dessinée*, término en el lenguaje franco-belga para denominar a las secuencias de imágenes dibujadas, historietas, tebeos o cómics, siendo esta última la palabra utilizada usualmente para referirse a la producción estadounidense de historietas de género de superhéroes. Scott McCloud en su libro "El arte invisible" la define como "una forma de expresión compuesta de imágenes pictóricas y otras voluntariamente yuxtapuestas en secuencia, destinada a transmitir una información y/o provocar una reacción estética en el lector".

6 *Novela gráfica*, término nacido en los años 70 para referirse a las historias que fusionan dibujo y narrativa, que son de gran volumen y con temáticas profundas y complejas de corte literario, bautizado y

popularizado por el autor de cómic americano Will Eisner. "Modo de expresión narrativa moderna" según Thierry Groesteen.

7 Gilles Ratier, en el año 2015, distinguió las cuatro categorías de la historieta o la bande dessinée: Las series asiáticas (Mangas), BD tradicional franco-belga, cómics americanos y novelas gráficas.

8 La historieta o *bande dessinée* documental y/o de reportaje es una corriente de la historieta que tiene su origen en los años 40 en Estados Unidos. Llamada también "periodismo dibujado", se caracteriza por contar historias de corte realista y a manera de trabajo periodístico en imágenes, alcanza una notoriedad y nombre propio en los años 90 con obras como *Palestina* de 1993 del destacado periodista y dibujante estadounidense Joe Sacco. En el mundo de la historieta franco-belga, Jacqueline Duhême es considerada la pionera por su trabajo de reportajes bajo la forma de dibujos.

9 *Persépolis*, novela gráfica autobiográfica, de la autora franco-irani Marjane Satrapi. Publicación entre los años 2000 y 2003. Ganó el Premio autor revelación en el Festival de Angulema en 2001. Tuvo una adaptación a largometraje animado en el 2007, que ganó el Premio del jurado del Festival de Cannes.

10 *Maus*. Novela gráfica compilada entre 1980 y 1991, del autor estadounidense Art Spiegelman. Ganó el Premio Internacional en el Festival de la Bande dessinée de Angulema, Francia, en 1988; así como el Premio Pulitzer en 1992.

11 Tanto las investigadores Karen Genschow como Laura Caraballo sostienen que la historieta *Che* de H. Oesterheld, A. Breccia y E. Breccia, tuvo mucho que ver en la construcción de la imagen póstuma heroica del Che hacia el público mundial.

12 Campbell, Joseph (1956): *The Hero with a Thousand Faces*. New York: Meridian Books. Siguiendo la estructura aristotélica de contar una historia, el *viaje del héroe* (the Hero 's journey) sintetiza la experiencia de vida de un personaje que transforma su vida hacia algo extraordinario, convirtiéndolo en un superhumano como se menciona en filosofía.

***Los ojos del abuelo:* reencontrándonos en su mirada**

Resumen

Los ojos del abuelo es un proyecto artístico que surge de la reflexión sobre la conexión con la familia y la herencia que se transmite a lo largo de generaciones. La iniciativa se centra en la exploración del legado de Adrián Jara, un apasionado artesano y minero peruano, bisabuelo del artista, cuya historia y espíritu joven se descubren a través de relatos familiares.

El proyecto busca unir a una familia dispersa geográficamente, utilizando las joyas heredadas de don Adrián como punto de partida. Estas piezas, pulsera y aretes que él mismo creó, se transforman en esculturas únicas, cada una representando la esencia individual de los siete nietos.

Inspiradas por la pasión del bisabuelo por las piedras y la joyería, las esculturas incorporan piedras de distintas regiones de Perú, resaltando su singularidad y diversidad de dureza.

La composición desafía la esencia de la piedra, el metal (plata) y pequeñas esmeraldas. Estas últimas piedras (esmeraldas), distintivas de las joyas heredadas, simbolizan los “ojos” de las esculturas, buscando ver a un antepasado a través de nuestra mirada. Este proyecto no solo comprende siete piezas escultóricas, sino también dos videos que encapsulan el propósito: celebrar la vida, la fuerza y la conexión familiar mediante la memoria de don Adrián Jara, haciendo que su encuentro perdure a pesar de la distancia y el tiempo.

Palabras clave

Arte; Herencia; Conexión familiar; Legado; Escultura.



Figura 1
Leo Abozaglo
Proyecto
Los ojos del abuelo
Video. 2 minutos 14',
2023.
<https://www.youtube.com/watch?v=NTmjuBi-ISI>



Figura 2
Mirando a Michael



Figura 3
Mirando a Mochi



Figura 4
Mirando a Maritza

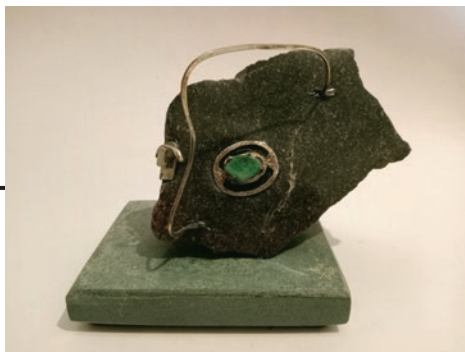


Figura 5
Mirando a Martín



Figura 6
Mirando a Patty



Figura 7
Mirando a Camille



Figura 8
Mirando a Elizabeth

¿Qué tanto conocemos a nuestra familia? ¿Qué hacemos con los objetos que heredamos por generaciones? Estas son algunas preguntas que surgen como respuesta a este proyecto.

Tal vez hay algo que debemos recordar de nuestros antepasados, algo en común que tenemos o algo que necesitamos saber de nuestra familia para entender muchas cosas del presente, o simplemente para ayudarnos a seguir adelante y sentir que pertenecemos a una rama de personas.

En este caso, el proyecto indaga en un ancestro: Adrián Jara. Bisabuelo y apasionado artesano, joyero, relojero y minero peruano nacido en Pomabamba, Áncash, en 1904. Él emigró a Lima siendo muy joven, y ahí pasó la mayor parte de su vida. Su legado llegó a mí a través de las historias familiares, con las que se puede tener certeza de que él veía la vida con ojos de juventud, fuerza, con un alma entusiasta y nuevos proyectos siempre. Estas características lo llevaron a migrar a Canadá en sus últimos días. Guiado por un fanatismo por las rocas, decidió viajar con la maleta llena de piedras para poder exponerlas al llegar a su nuevo país de residencia. Llegó también a jugar a deslizarse en el hielo en un tobogán, como un niño, a pesar de tener 80 años; o a querer aprender francés sin importar su edad. Estas historias fueron el inicio de conocer a este personaje, y también el comienzo de una serie de nuevas creaciones.

Pero lo que ocurre luego, en las siguientes generaciones, es lo que sucede en muchas otras historias de dispersión geográfica familiar: la separación, que conlleva una serie de desconexiones entre los descendientes y la pérdida de lazos de parentesco. Sin embargo, gracias a las nuevas tecnologías, es más sencillo localizar a personas cuyo paradero desconocemos. Eso fue lo que ocurrió con los descendientes de don Adrián, pero esta vez el arte fue una respuesta ante la dispersión familiar.

En el año nuevo de 2023 tuve la oportunidad de asistir a una reunión en Lima, Perú, y de acercarme y conocer a mis tías y tío. En esas fechas, recibí una propuesta emocionante de mi tía Mochi: transformar las joyas heredadas de mi bisabuelo (pulsera y aretes que él mismo hizo), en esculturas únicas para cada uno de los siete nietos. Con la motivación del desafío y en un intento de unificar a la familia, acepté la propuesta. Durante esa reunión de año nuevo, pude percibir en poco tiempo la esencia de cada uno de mis parientes, personas que rara vez veo, pero que aprecio mucho. Por esos días, vi a mi padre contándome una historia sobre Adrián Jara y, a través de él, pude ver los ojos del abuelo (mi bisabuelo). Así nace el nombre del proyecto *Los ojos del abuelo*, una iniciativa para revivir la conexión familiar a través del arte.

La pasión de don Adrián por las piedras y la joyería se convirtió en inspiración. Las esculturas debían ser piedras de diferentes regiones de Perú, cada una con su singularidad y variadas en dureza. El formato tenía que ser pequeño, para facilitar el traslado por correo a España, Francia, Estados Unidos, Canadá e Irlanda. El desafío compositivo estaba en equilibrar la esencia de la piedra con la inclusión de elementos de metal (plata) y pequeñas esmeraldas de manera armónica y significativa. Un trabajo de conocer exactamente la forma de cada piedra para ver cómo se comporta el volumen y cómo se completa con la línea gracias al espacio vacío. Esta interacción entre los materiales guió mi proceso creativo.

Cada pieza de esta serie es un personaje que representa un fragmento de cada nieto, reflejando la naturaleza única de cada individuo en la familia. Las piedras, pulidas y rugosas, combinadas con el metal, buscan realzar la esencia de don Adrián Jara y la herencia compartida de la familia. Las piedras esmeraldas (parte característica que llevaban las joyas heredadas) se convierten en los ojos de estas esculturas,

como una manera de ver a un antepasado a través de nuestra mirada.

A lo largo de este proceso, pude reconectarme con mi historia familiar y reencontrarme con la pasión por el quehacer artístico, sobrellevando mi propio proceso con tranquilidad y tolerancia hacia las emociones que surgían. Se trató de una experimentación para encontrar una manera de materializar mis dibujos de personajes. Traerlos a la realidad en esa forma final es producto de un diálogo entre la piedra, el metal y el sentimiento de una herencia compartida.

El proyecto *Los ojos del abuelo*, además de estar compuesto por siete piezas, también tiene dos videos explicativos de 2 minutos 14 segundos (uno en español y otro, casi igual, en inglés), en donde aparecen tomas del proceso creativo, videos familiares de los años 70 y del año 2023. En ellos se encapsula el propósito del proyecto, la fuerza, tenacidad, alegría, amor por la vida, aventura y la esencia familiar de nuestro abuelo, Adrián Jara. Cada pieza es un recordatorio tangible de esta rica herencia, uniendo a la familia dispersa en diferentes rincones del mundo. A través de estas obras de arte, preservamos su legado y celebramos la vida y la conexión familiar que perdura a pesar de la distancia y el tiempo.

Figura 2

Mirando a Michael

Tallado en piedra con incrustaciones de plata y esmeralda sobre base de piedra, 12x16x8.7 cm, 2023.

Figura 3

Mirando a Mochi

Tallado en piedra Huamanga con incrustaciones de plata y esmeralda sobre base de cobre patinado, 17x 14x11.5 cm, 2023.

Figura 4

Mirando a Maritza

Tallado en piedra Huamanga con incrustaciones de plata y esmeralda, 13x12x9 cm, 2023.

Figura 5

Mirando a Martín

Tallado en piedra con incrustaciones de plata y esmeralda sobre base de piedra, 10.5x16x9 cm, 2023.

Figura 6

Mirando a Patty

Tallado en piedra granito con incrustaciones de plata y esmeralda sobre base de piedra, 14x10.5x14.8 cm, 2023.

Figura 7

Mirando a Camille

Tallado en piedra Huamanga con incrustaciones de plata y esmeralda sobre base de cobre patinado, 15x13.5x11.5 cm, 2023.

Figura 8

Mirando a Elizabeth

Tallado en piedra con incrustaciones de plata y esmeralda sobre base de piedra, 14.5x9x5.5 cm, 2023.

Dialécticas maquinales: residencia *Circuito abierto*

Resumen

Este artículo engloba los aprendizajes desarrollados en la creación de una pieza sonoro-musical como resultado del primer programa de Residencias Artísticas *Circuito abierto* de la Universidad Nacional de Música del Perú. A través del enfoque de la investigación-creación, se pretende encontrar convergencias entre la música y el arte sonoro a través de la escultura, sobre todo desde el acercamiento a la síntesis modular como una dinámica que amplía el proceso creativo artístico aunado a la tecnología.

Palabras clave

Escultura; Música; Sonido; Síntesis modular; Tecnología.

Figura 1

Tiempo Alterno

Universidad Nacional de
Música. Katherine Rivera
durante la grabación,
2023.



Figura 2
CIRCUITO ABIERTO:
Experiencias en
síntesis modular
 Portada disco triple,
 2023.

Figura 3
CIRCUITO ABIERTO:
Experiencias en
síntesis modular
 Contraportada disco
 triple, 2023.

La convocatoria para el programa de residencias artísticas *Círculo Abierto* del Laboratorio de Música Electroacústica y Arte sonoro (LAMU), junto a la Dirección de Innovación y Transferencia Tecnológica (DITEC) de la Universidad Nacional de Música, reunió una serie de músicos y artistas sonoros nacionales para experimentar con sistemas de síntesis modular y crear piezas sonoro-musicales a partir de ellos. Así, durante el año 2023, como resultado de la residencia, se publicó una producción fonográfica compuesta por tres discos.

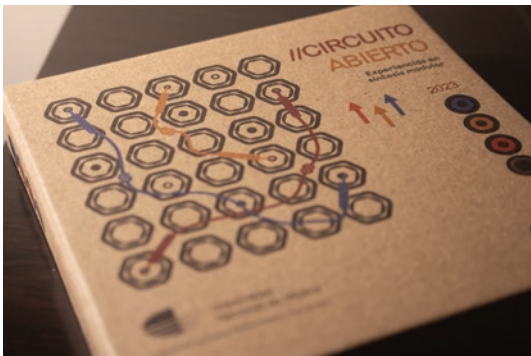
Tiempo alterno fue la composición que realicé dentro del programa, guiada por mi práctica escultórica orientada a las reflexiones acerca de las crecientes e inexorables relaciones que forjamos con la tecnología. En ese sentido, la experiencia con los dispositivos generadores de sonido que me ofreció la residencia contribuyó a expandir mi visión de un proceso creativo mediado por las propiedades y comportamientos de estas máquinas.

Con tres sistemas de síntesis modular –uno de carácter híbrido (analógico/digital) y otros dos analógicos Doepfer A-100 Basic, uno de los cuales era de construcción peruana, por Zebranalógic–, así como el sistema de control y secuencia Beatstep Pro, pude explorar la pluralidad de opciones que estos contenían para la creación de sonidos, además de la infini-

dad de combinaciones para la organización y variación de estos mismos.

Como un juego de recorridos por medio de circuitos, la *síntesis modular* consiste a grandes rasgos en transformar el viaje del fluido eléctrico en sonido. Como fase inicial, se suelen evocar sonidos a partir de *osciladores* y *fuentes de ruido* que producen diferentes formas de ondas. A través de una serie de cables, estas señales pueden ser alteradas por *filtros*, *generadores de envolvente* (ADSR), *osciladores de baja frecuencia*, entre otros; que modifican distintos parámetros del sonido como el timbre, tonalidad, e intensidad. De esta manera, la práctica compositiva sonoro-musical está sujeta a estos lineamientos, que, lejos de limitar la creación artística, ofrece un abanico de posibilidades, fundadas en el constante diálogo entre el ejecutante y la máquina.

Ante esta inmensidad de opciones, planteé para *Tiempo alterno* centrarme en cuatro osciladores procesados por distintos filtros, que aparecían en diferentes momentos a lo largo de la composición. Mientras tanto, todas estas señales, con sus respectivas alteraciones, estaban pensadas para ir en tres diferentes modulaciones rítmicas, lo cual me permitiría jugar con la sensación del *tempo*. Aunque durante la grabación de la composición esta lógica se respetó; en las sesiones previas de trabajo, el flujo del voltaje



en los generadores del sonido era fluctuante, lo que me invitaba a replantear mi *patch*. Con esto, mi proceso creativo adquirió otras cualidades, como el desprendimiento de mis ideas preconcebidas para el resultado de la composición, y, por lo tanto, la aceptación de las variaciones propuestas por los sistemas modulares. De alguna manera, estos últimos pasaban a *comportarse* diferente, y esbozaban nuevas decisiones a través de sus resultados variables.

En esta misma línea, el *error* (me refiero a un resultado no esperado) se posicionó también como un factor dentro de la dinámica compositiva. Por ejemplo, en la búsqueda por timbres precisos, una “equivocada” interconexión entre un módulo y otro me ofrecía transmutar mi intención previa y acoger ese “error” como parte de la pieza sonora final.

Considero que, además de las virtudes de la experimentación, el hecho de conocer a detalle las características de los módulos y las lógicas que los rigen se vuelve un factor determinante, ya que agiliza la creación sonora, pero además permite tener una visión diferente del origen del sonido. Así, como fenómeno físico, el viaje del fluido eléctrico nos puede hacer conscientes de la naturaleza del sonido que es, finalmente, otro acontecimiento físico. Se da, entonces, una especie de regreso a la esencia del sonido: su síntesis.

Desde la práctica escultórica, este enfoque resulta provechoso, ya que converge en la idea de la maleabilidad del espectro sonoro, como si fuese una materialidad más a disposición. Con esto en mente, *Tiempo alterno* trata de recuperar una serie de texturas y matices tímbricos, envueltos en una atmósfera que recorre los oídos por lapsos de tiempos a veces a modo estéreo y a veces de forma monofónica. Esta dinámica se da gracias a la lógica de una especie de ensamblaje de circuitos: la interconexión de partes a través de cableados enlazados o retirados en un mar de *inputs* y *outputs*.

Como soportes de creación, estas maquinarias juegan, además, con la idea de una inmersión completa del cuerpo, que exige una observación y escucha atenta. Más aún, establecen un desafío para nuestra *memoria* sumergida en esta infinidad de opciones y decisiones que van en sincronía entre lo que conocemos de antemano y lo que pensamos que conocíamos, pero llega a sorprendernos. Una tarea diversificada que, trasladada a nuestra relación cotidiana con la tecnología, nos puede conducir hacia la importancia de reflexionar sobre los dispositivos como fuentes generadoras de nuevo conocimiento, así como soportes y medios para la creación artística.





III

REFLEXIONES

El poder del silencio en la creación artística

Resumen

El propósito de este texto es explorar la importancia del silencio como un medio de autoconocimiento y creatividad, especialmente en el ámbito artístico: pretende ser una breve introducción a una investigación en torno a la soledad, el vacío y, por supuesto, el silencio; y a una búsqueda personal. Este artículo incluye una reflexión inicial sobre la necesidad del silencio en la vida moderna, seguida de un análisis de la obra de John Cage y su enfoque revolucionario hacia el silencio en la música. Luego, se aborda el concepto japonés de *wabi sabi* y su relevancia en la cerámica, así como la influencia del silencio en la creación artística y la conexión con la naturaleza. El silencio es esencial no solo para el descanso y la recuperación, sino también para el desarrollo creativo y personal. Permite una mayor conexión con uno mismo y con el entorno, fomentando una perspectiva más abierta y receptiva hacia la vida y el arte.

Palabras clave

Cerámica; Silencio; *Wabi sabi*; Creatividad.



Figura 1
Líneas de vida
Registro digital de acción
en la naturaleza. Global
Nomadic Art Project
(GNAP). Argentina, 2023.

En estas épocas de inmediatez y ruido, es difícil crear un espacio diario de silencio absoluto para poder pensar y conectarnos con nosotros mismos. Nos envuelve una vorágine que posterga esos momentos para escucharnos. No los tenemos dentro de nuestras prioridades; darles un lugar implica hacer un esfuerzo. Solo estamos en silencio cuando dormimos, si es que logramos dormir de manera profunda sin que la mente nos mantenga en estado de vigilia. Creo que para todo ser vivo tener un momento de silencio es imprescindible y vital, es un momento en el cual uno puede reponer energías y descansar sin necesidad de estar dormido. El silencio dice mucho más que las palabras; permite tener claridad mental y da pie al desarrollo de nuevos proyectos, entre ellos los creativos. Para los artistas, creo yo, es una necesidad. Algo así como respirar. El hastío por el ruido circundante ha conducido a muchas personas creativas a aislarse y desconectarse del mundo exterior de vez en cuando.

En el silencio se encuentran respuestas. Cuando uno está en calma, puede ver(se), escuchar(se) y sentir(se)...aceptar que nada es perfecto y reconocer que así, imperfecto, es perfecto. Cada quien puede respirar hondo y saber que todo está bien como está, tomarse el tiempo de revisar lo recorrido y tener la certeza de que el camino que uno sigue es el que uno quiere seguir. Personalmente, el ritmo y el ruido de la cotidianidad me aturde y cada cierto tiempo busco un espacio donde poder aislarme de todo y todos para poder sentirme inspirada a crear. Necesito esos espacios. Se dice que las semillas germinan y crecen en la quietud de la oscuridad y del silencio, y creo que lo mismo ocurre con la creatividad.

Figura 1

Hace algunos años encontré un libro (o quizás me encontró él a mí) que me llevó a profundizar en lo que he aprendido sobre la soledad y el silencio. El libro se sumó a lo que intuía de la manera como aportan positivamente para el acto creativo. El silencio opera como una manera de autoconocimiento, de encontrar un camino propio y un medio de expresión. En ese camino, es importante escucharse, cosa que asusta a muchos, que prefieren mantenerse distraídos con actividades diversas, que generan tanto ruido que uno se vuelve incapaz de escuchar. Aprender a estar con uno mismo no es un camino fácil, pero es necesario. El libro habla sobre la obra de John Cage y su lucha constante por entender y mostrar el silencio y el ruido que nos circunda como música. Tal planteamiento no se había considerado en el ámbito musical de la época, lo cual llevó a Cage a no encajar en un entorno en el que su obra resultó incomprendida. Una de sus composiciones más controversiales, quizás la más controversial, se llamó 433, o también conocida como *The Silent Piece*: cuatro minutos y medio de silencio absoluto. El público de entonces no dudó en demostrar su enojo y su incomodidad al asistir a un concierto en el cual se esperaba que estuvieran sentados en una sala por cuatro minutos, sin escuchar el sonido de lo que conocían como música. Solo silencio. De ser más receptivos, hubieran sido capaces de escuchar en el silencio las respiraciones, los murmullos, la fricción de los cuerpos al moverse sobre sus sillas, los carraspeos... Personalmente, creo que es una pieza conmovedora, pues nos lleva a estar conscientes de lo que ocurre a nuestro alrededor; a escuchar con atención y conectar con los sonidos de nuestro entorno más cercano, cosa a lo que no estamos acostumbrados. Cuando uno es realmente consciente de que el silencio absoluto no existe, y luego ve a

una orquesta entera mantenerse quieta por cuatro minutos mirando a su director, se piensa que es fácil y quizás una tontería, pero yo creo que es quizás la obra más difícil que hayan tenido que ejecutar los músicos.

La obra de Cage, en general, tuvo muchas vertientes que ayudaron en su desarrollo y en su capacidad creativa. Su búsqueda por el sentido de la música se encontraba muy ligada a la filosofía Zen y el concepto de *shunyata*, que explicaré un poco más adelante.

Cage se negaba a creer que el propósito de la música fuera solo comunicar. No compartía dicha idea académica, y decidió dejar de componer hasta encontrar el verdadero sentido que tenía para él. Algún tiempo después de haber tomado esta decisión, se topó con Gita Sarabhai, cantante hindú que le dió la respuesta que estaba buscando: el propósito de la música, según ella, era darle sobriedad y calma a la mente. Concepto que, a mi parecer, se aplica a todas las artes, no solo a la música.

Bajo una aproximación similar, Ananda K. Coomaraswamy (2016) añadía que la responsabilidad del artista era imitar a la naturaleza en su forma de operar, para lo cual era necesaria la observación. Y, para observar, es imprescindible el silencio y la calma.

Es importante recalcar que el estado de silencio y calma no implica quedarse completamente quieto, sin hacer nada. Cuando la mente sigue activa, la creatividad se dispara. Uno puede estar en silencio entre mucha gente, solo observando, estando atento. Estar en calma es también ser capaz de desprenderse de todos los bagajes previos que nos pesan, de no dejarse distraer, de soltar los apegos a las cosas y situaciones a las que estamos acostumbrados y vivir con una actitud de ligereza, más abierta y receptiva. Vivir en

estado de aprendizaje constante, disfrutar de lo que tenemos cerca y aceptar nuestro entorno, con todo y sus imperfecciones.

En Japón, el *wabi sabi* es una filosofía que parte de la filosofía Zen, que busca la belleza de las imperfecciones que encontramos en todas las cosas que, en su estado de flujo constante, evolucionan de la nada y regresan a la nada (Juniper, 2003). En cerámica, el *wabi sabi* busca resaltar la pureza en las imperfecciones naturales que ofrece la tierra manipulada por el ser humano, que luego es sometida a una transformación a través de un elemento tan potente como el fuego. Estas imperfecciones que se manifiestan en las piezas utilitarias no se consideran como un error, sino como algo que las hace únicas y, por lo tanto, más valiosas. Esta visión nos indica con claridad que no hay nada en la naturaleza que sea geométricamente perfecto. Al ser un crecimiento orgánico, se generan imperfecciones, y no por ello el proceso es menos hermoso o menos eficiente. El término *wabi sabi*, en sí mismo, sugiere cualidades como la permanencia, la humildad, la simetría y la imperfección; busca la belleza en la verdad del mundo natural, y lo toma como inspiración. Pero requiere que seamos capaces de apreciarlo de tal manera, y de abrir nuestros límites más allá de lo que se nos ha enseñado cultural y socialmente como “lo bello”: romper con esquemas de una estructura rígida que no nos sirve. Si vivimos apurados, en un estado mental alterado, no sabremos apreciar la belleza de la imperfección.

Para crear cualquier pieza cerámica, es necesario estar en un estado de calma y, siempre mejor, trabajar en silencio. Conectar con el material es imprescindible. Mi maestra, Sonia Céspedes, decía que, para trabajar la cerámica, se debía estar en ese estado mental de particular calma, y dejar todos los problemas en la puerta del taller. A través de la práctica,

pude constatar que eso era completamente cierto. Cada vez que entraba al taller con apuro o en un estado mental alterado por una u otra cosa, todo se me rompía o se me desmoronaba. Era necesario trabajar en silencio y estar presente con todos los sentidos: con mente, cuerpo y corazón. En ese aspecto, la técnica japonesa del *wabi sabi* está ligada a la ceremonia del té, que, coincidentemente, se desarrolla en absoluto silencio para poder potenciar los sentidos y sentir los olores, sabores, y percibir la ambientación con mayor nitidez. El término *wabi* lleva consigo, además, algo de melancolía, un gusto por la belleza simple y austera, como cuando un objeto ha adquirido la textura y el color del tiempo que ha pasado sobre él, una mezcla de admiración y vacío a la misma vez. El término *sabi* está ligado a la plenitud de la experiencia desde adentro, de la tranquilidad, del disfrute de

la simpleza de las cosas y de la no dependencia del mundo material. Y aquí se une con otro concepto: el del vacío.

Las piezas cerámicas utilitarias son contenedores. Por lo tanto, llevan consigo un espacio que se puede llenar con lo que uno considere pertinente.

Decía Lao Tsé (2018):

“Damos forma a la arcilla para convertirla en un contenedor, pero es el vacío interior que sostiene lo que nosotros querramos.”

Figura 2

El concepto del vacío se ha utilizado en relación a los cuencos contenedores en la cerámica en muchas ocasiones, no solo ligado al concepto indio del *shunyata*, sino también en relación al *Tao Te King*. El término budista *shunyata* es traducido literalmente, como



“vacío”. El concepto plantea que uno nace vacío, y que se va construyendo una identidad que se desarrolla como un telar complejo a partir de nuestra relación e interacción con lo que nos rodea: con las cosas, situaciones y personas que se cruzan en nuestro camino. A este crecimiento se le define con el término *Dependent Arising*, que explica que ninguno de nosotros sería nada sin lo que tenemos alrededor. El ser individual no existe. *Shunyata* explica que somos un tejido vivo en constante movimiento y transformación. Al contrario de lo que pensamos, no nos construimos a lo largo de nuestra vida como un cúmulo de cosas que se van solidificando en un ente constituido. La vida no es un saco que se va llenando de experiencias para formarnos como la persona que devenimos. Así pues, el concepto del vacío no es explicado de manera negativa, sino todo lo contrario: el vacío es necesario. Si nos encontramos llenos, ya no podemos dar lugar a ningún aprendizaje porque ya no hay espacio disponible, como si se tratara de la memoria llena de una computadora. Pero si constantemente practicamos el desapego y no nos anclamos, la energía fluye y el aprendizaje es constante. Vamos eliminando lo que ya no aporta a nuestro crecimiento, el tejido se renueva, se adapta y se transforma todo el tiempo. Somos seres fluidos en constante transformación. Y nuevamente, este es un trabajo que debemos realizar con nosotros mismos. Debemos saber escoger a qué nos entretijemos, para poder crecer en silencio, en constante movimiento y, por ende, vivos.

“Primero tienes que descubrir tu propio shunyata -tu propia naturaleza real. ¿Por qué? porque para poder alcanzar tu camino (...) debes domar tu mente. Como dice Buddha en un Sutra: Si no domas tu propia mente, no podrás domar a nadie más.”

El vacío, o el silencio, genera inmensidad. Te da la gran posibilidad de un lienzo en blanco, un espacio limpio donde poder empezar de nuevo. Pero también da vértigo a quien se niega a enfrentarlo. Nos han enseñado desde niños a llenar todos los espacios, que lo vacío es negativo, que el silencio es incómodo.

El poeta Luis Hernández (1997) escribió en su libro *Una impecable soledad*:

“De niño oyó de alguien decir: pobre, tan solitario. Pero no comprendió por qué pobre.”

Pero si uno realmente viera la gran oportunidad que la soledad ofrece, la consideraríamos de otra manera. Hay que aprender a ver desde otra perspectiva el vacío, aprender a estar con nosotros mismos. El tiempo no se puede detener, queramos o no, seguirá pasando. Y qué mejor que disfrutarlo mientras aprendemos a estar en paz con su transcurrir. Aprender a observar y aceptar lo efímero, la curva de un pétalo que se abre, la decoloración de una viga de madera contra el sol...tomarnos el tiempo de ver. Para este estado de contemplación y entendimiento del transcurrir del tiempo existen muchos estudios, sobre todo en oriente. Uno de ellos es el *mujō*, que simboliza el término budista para lo impermanente en flujo constante.

Transitamos un espacio y un tiempo de manera temporal, estamos en cambio permanente. Transitamos nuestra vida transformando no solo nuestro cuerpo físico, mental y emocional, sino que también dejamos una huella en todo lo que nos rodea.

Dice la filosofía Zen:

“La pequeña choza es el refugio temporal del viajero, así como el cuerpo es el refugio temporal del alma.”

Figura 3
Reconexión
Instalación con ramas.
(X)sites Art Project,
Suecia. 2023.

Figura 4
Líneas de Vida
Registro digital de acción
en la naturaleza. Global
Nomadic Art Project
(GNAP). Argentina. 2023.





Así como la cerámica proporciona una disciplina laboral y personal, trabajar en espacios abiertos de la naturaleza tiene también muchos beneficios: conectarse con los sonidos, las temperaturas y los olores potencia los sentidos de una manera indescriptible. Esta práctica te invita, nuevamente, a trabajar en silencio y a reconectar contigo mismo y con el entorno. Es una práctica que la mayoría de las veces se realiza en solitario, en espacios con poco flujo de gente y abundante naturaleza. Y uno se encuentra a merced de ella, en colaboración constante.

La naturaleza nos provee no solo de la calma para poder crear, sino también de formas geométricas que forman patrones y que inspiran a la elaboración formal de las obras en espacios abiertos. Es fuente de inspiración inagotable de tridimensionalidad y color, que se impone con fuerza causando una gran impresión en cada persona que la presencia. La naturaleza crece de manera silenciosa, lentamente, sin pretensiones de ser vista por el ser humano; sus formas y colores son más bien para comunicar y ser vistos por otras especies, por una necesidad de ser eficientes y de mantener un ecosistema operativo, sano y en balance.

Figura 3

Recuerdo que uno de los artistas que me impactó y vi por primera vez trabajando en la naturaleza fue Andy Goldsworthy, con su sutileza y poética conmovedora, con materiales que podemos encontrar en todos lados: solo hay que saber mirar.

Viniendo de la escultura, mi entendimiento tridimensional estuvo ligado a las cosas pesadas y voluminosas, y, como estudiante, no había considerado como forma de expresión las cosas poéticas y sutiles. Mientras iba caminando en una búsqueda personal para mis proyectos artísticos, conocí al grupo corea-

no Yattoo, con quienes tuve la oportunidad de trabajar en repetidas ocasiones, y que me permitió una comprensión y una perspectiva del arte efímero que transformó mi forma de considerar la obra artística. Para el grupo, la obra de arte podía ser solo un gesto en la naturaleza, tan sutil y delicado que resultaba casi imperceptible. Si tal gesto no fuera registrado en una imagen, nadie lo hubiera visto. Pero eso no es lo importante: lo importante es la conexión que debe haber en el momento de realizar el gesto entre el artista y la naturaleza. No importa nada ni nadie más. Y lo más bonito es que no tiene nada de imposible, puede hacerlo cualquiera con la sensibilidad necesaria. La experiencia de hacerlo y de conectar en ese momento es todo, la poética del acto es potente. Olvidarse del mundo en ese momento, solo conectar con lo que tienes enfrente, permitírte jugar, sin imponerte. Eso me encantó.

El silencio se convierte entonces en un poder que uno desarrolla para adentro y se proyecta hacia afuera a modo de calma. Es una práctica que es cada vez menos frecuente en nuestra sociedad y, ahora más que nunca, me parece necesaria.

Este artículo no pretende ser más que una pequeña introducción a una investigación sobre el silencio, que considero importante, y a una búsqueda personal en el ámbito personal y artístico. De todos modos, lo personal y lo artístico se encuentran estrechamente entrelazados y es muy difícil de separar. En calma voy construyendo un camino de libertad y silencio.

Figura 4

Referencias

Boyer, R. L. (2020). *Impermanence of life and art: The expression of Mujō in Japanese aesthetics*. Graduate Theological Union.

Coomaraswamy, A. K. (2016). *The transformation of nature in art*. Angelico Press Edition.

Hernández, L. (1997). *Una impecable soledad* (Edición, estudio y notas de Edgar O'Hara). Edición de los Lunes.

Juniper, A. (2003). *Wabi sabi: The Japanese art of impermanence*. Tuttle Publishing.

Lao Tsé. (2018). *Tao te king. El libro del sendero y de la línea recta* (1era ed.). Kier.

Larson, K. (2013). *Where the heart beats*. Penguin Books.

Sermey Khensur Lobstang Tharchin. (2002). *The key to the treasury of shunyata*. Mahayana Sutra and Tantra Press.

Suzuki, D. T. (2014). *Essays in Zen Buddhism, third series*. Munshiram Manoharlal Publishers Pvt. Ltd.

Las contribuciones del dibujo para el proceso de creación artística en la Carpeta de Investigación-Creación

Resumen

Este texto es una reflexión que reconoce, a partir de la noción de investigación-creación, el potencial de desarrollar un proyecto artístico acompañado de una carpeta de dibujos, reflexiones y pensamientos sobre el proceso. A lo largo del artículo, se muestran diversas formas de comprender a la Carpeta de Investigación-Creación (CIC), así como también su vinculación con algunos tipos de dibujo. El impacto de su uso se valora a partir de los espacios de intimidad y errabilidad que propicia, y que aporta a conocer el proceso de búsqueda del sentido en los procesos de creación artística.

Palabras clave

Dibujo; Proceso de creación; Investigación-creación; Creación artística; Motivación.

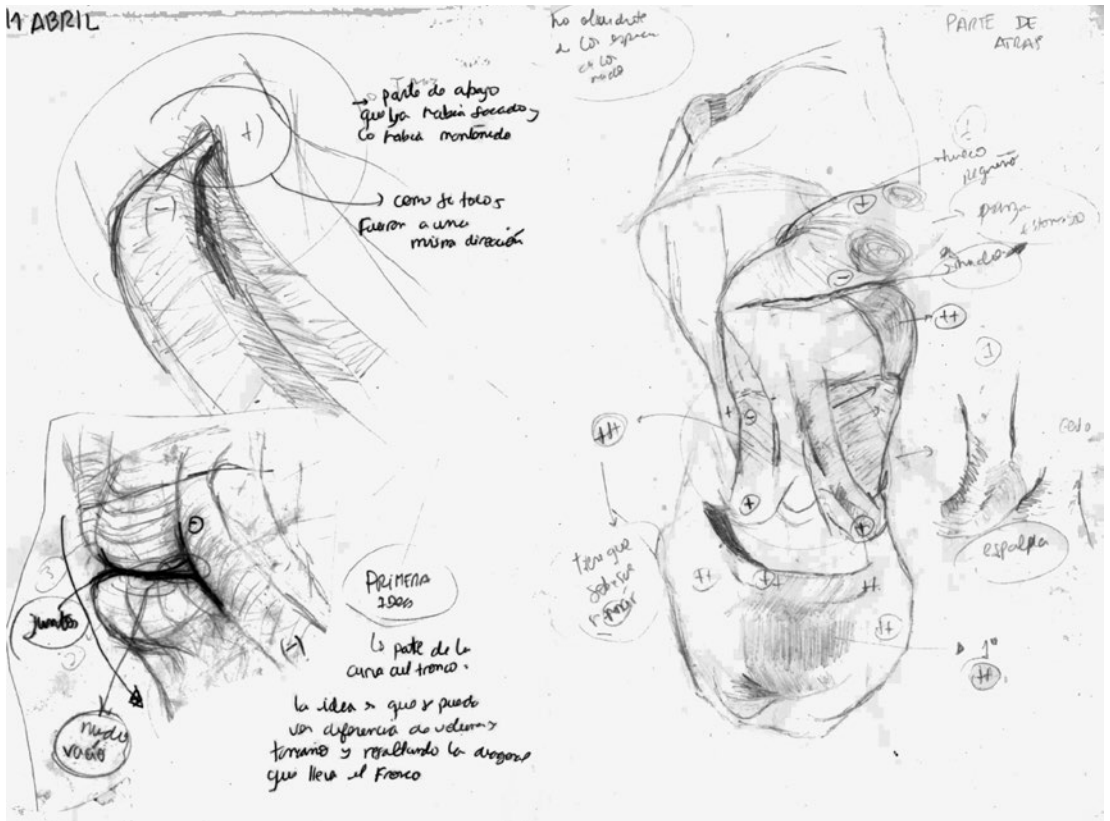


Figura 1
 Fragmento de la Carpeta
 de Investigación-
 Creación de Karina Saenz
 Lápiz y lapicero sobre
 papel, 2023.

Un lugar al que frecuentemente acuden los/as artistas es el cuaderno, bloc, libreta o cartapacio, comúnmente conocido como “bitácora”, pero también llamado Carpeta de Investigación-Creación (en adelante CIC) por estudiantes y docentes de la carrera de Escultura de la Pontificia Universidad Católica del Perú, donde me desempeño como docente desde hace cinco años.

Desde mi experiencia en este rol, el término Investigación-Creación significa *buscar creando*, que se refiere al proceso intuitivo de *hacer para conocer*. Obviamente, ese “hacer” pertenece al campo de la creación donde se elabora con las manos. Esa especificidad nos aproxima a una categoría relevante: la materia tangible, que se hace patente para la percepción según como haya sido elaborada. Entonces, tal relieve heterogéneo contribuye constructivamente a la creación de nuevo conocimiento sensible y tangible.

La Carpeta es de Investigación-Creación en doble sentido. En primer lugar, porque allí puede exponerse a una audiencia diversa el particular proceso interno atravesado durante la elaboración de alguna obra o proyecto, dando a conocer las formas, sentidos, referentes, reflexiones y dispositivos que el/la artista ha querido usar para encontrar lo que busca, mostrando su forma de percibir aquello que lo motiva a crear lo que está creando.

Figura 1

En segundo lugar, porque el escultor o la escultora puede ver reflejada la coherencia que va teniendo el discurrir de su propio proceso. La CIC le sirve entonces para pensar en las sensaciones que busca o en las decisiones que debe tomar para hacer realidad aquello que desea; y también para reflexionar, aceptando posibilidades para futuros procesos, como lo muestra Pati Quispe en la página de su cuaderno.

Figura 2

Desde mi rol como docente, encontré que Pati usó el cuaderno para barajar diversas posibilidades compositivas cuando se encontraba en medio de la elaboración de la escultura *Vacío*. A continuación puede notarse que ella, aprovechando la relación entre el cuaderno y sus dibujos anteriores, ha continuado su transformación y ahora sus líneas dicen más del mundo físico que antes.

Figura 3

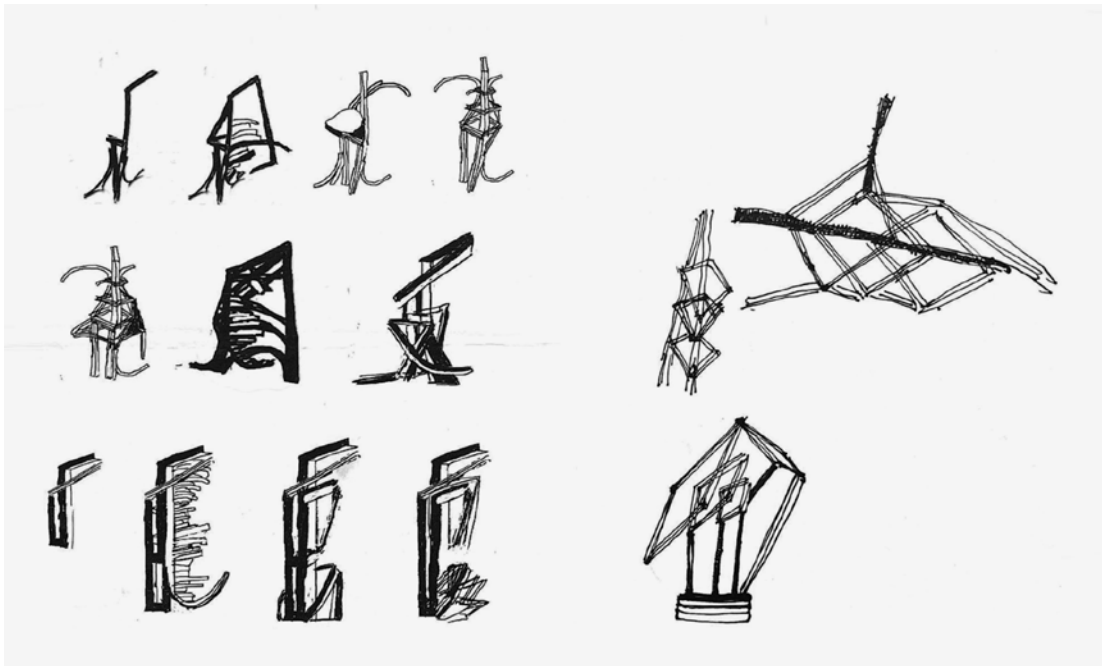
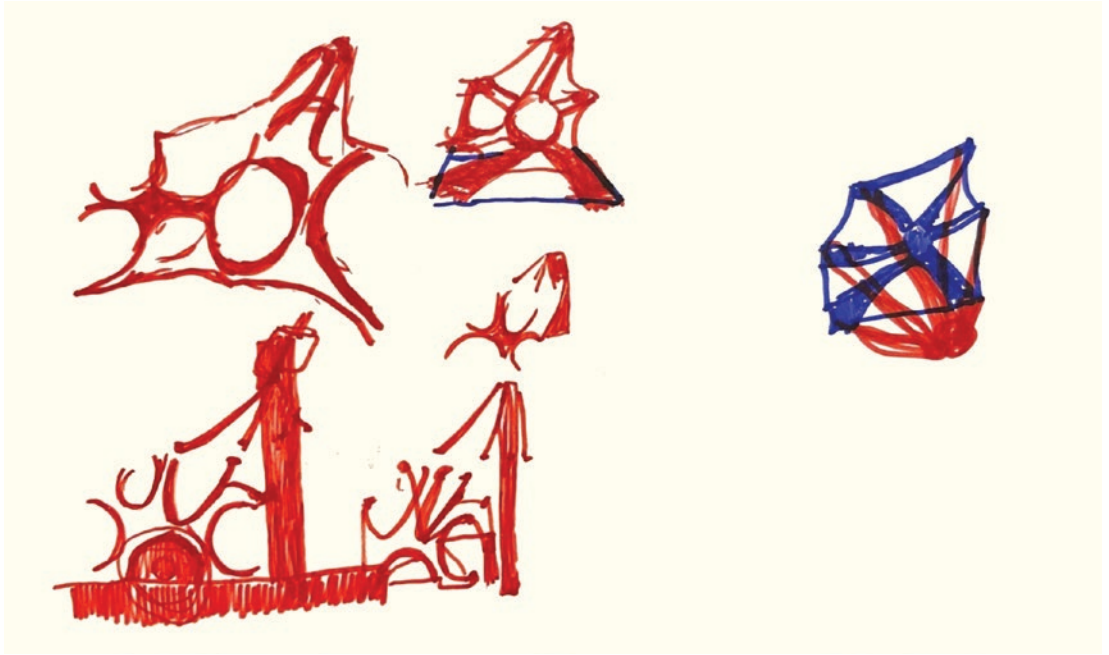
Pues bien, del segundo sentido se desprende otro que es muy apreciado para los fines de escribir una memoria de corte académico. Debido a su función de “borrador”, la CIC puede albergar cualquier dibujo, idea, secreto, mancha, disparate o proyección, propiciando circunstancias favorables para articular el propio trayecto. Es gracias al grado de caos que admite el CIC que podemos descartar para luego organizar trazos, volviendo legible nuestra intención.

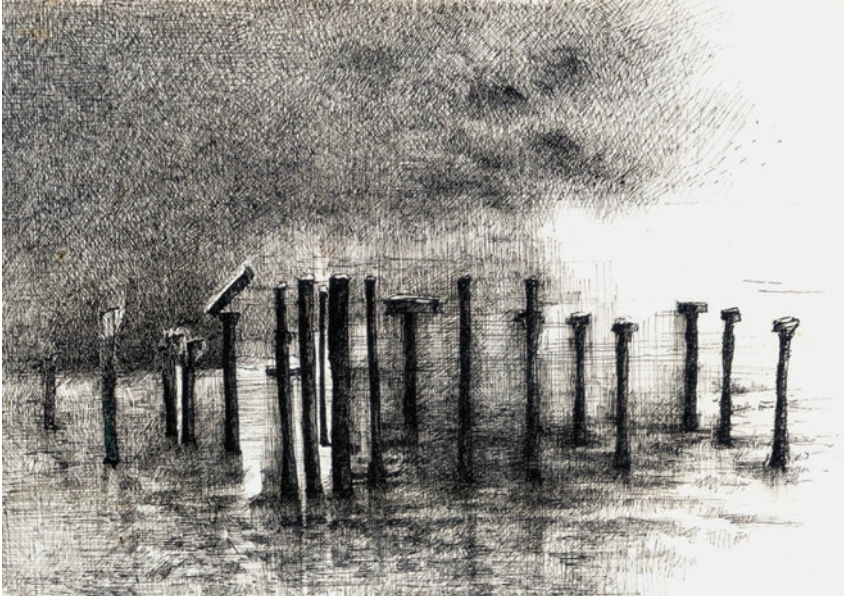
La Carpeta de Investigación-Creación organiza y simplifica la actividad mental en clave de memoria. Además, en cierto sentido, el CIC contribuye a reforzar la voluntad de concretar un trabajo. Ese simple pero agreste conjunto de hojas guarda un espacio seguro para toda la gama de trazos que necesitamos hacer para dar nacimiento a cualquier proyecto. Ante un natural colapso, revisar el bloc nos ayuda a entrar en razón y a acercarnos al impulso.

La CIC también permite un espacio privado en el que se hace fluido errar libremente, y dibujar posibles decisiones o escenarios sin la condición de tener que esculturizarlos. Como he indicado en otro escrito, considero que dibujar es un delta psicoorgánico (Galliani, 2018).

Figura 2
Fragmento de la
Carpeta de Investiga-
ción-Creación de Pati
Quispe
Plumón sobre papel,
2022.

Figura 3
Fragmento de la
Carpeta de Investiga-
ción-Creación de Pati
Quispe
Lapicero sobre papel,
2022.



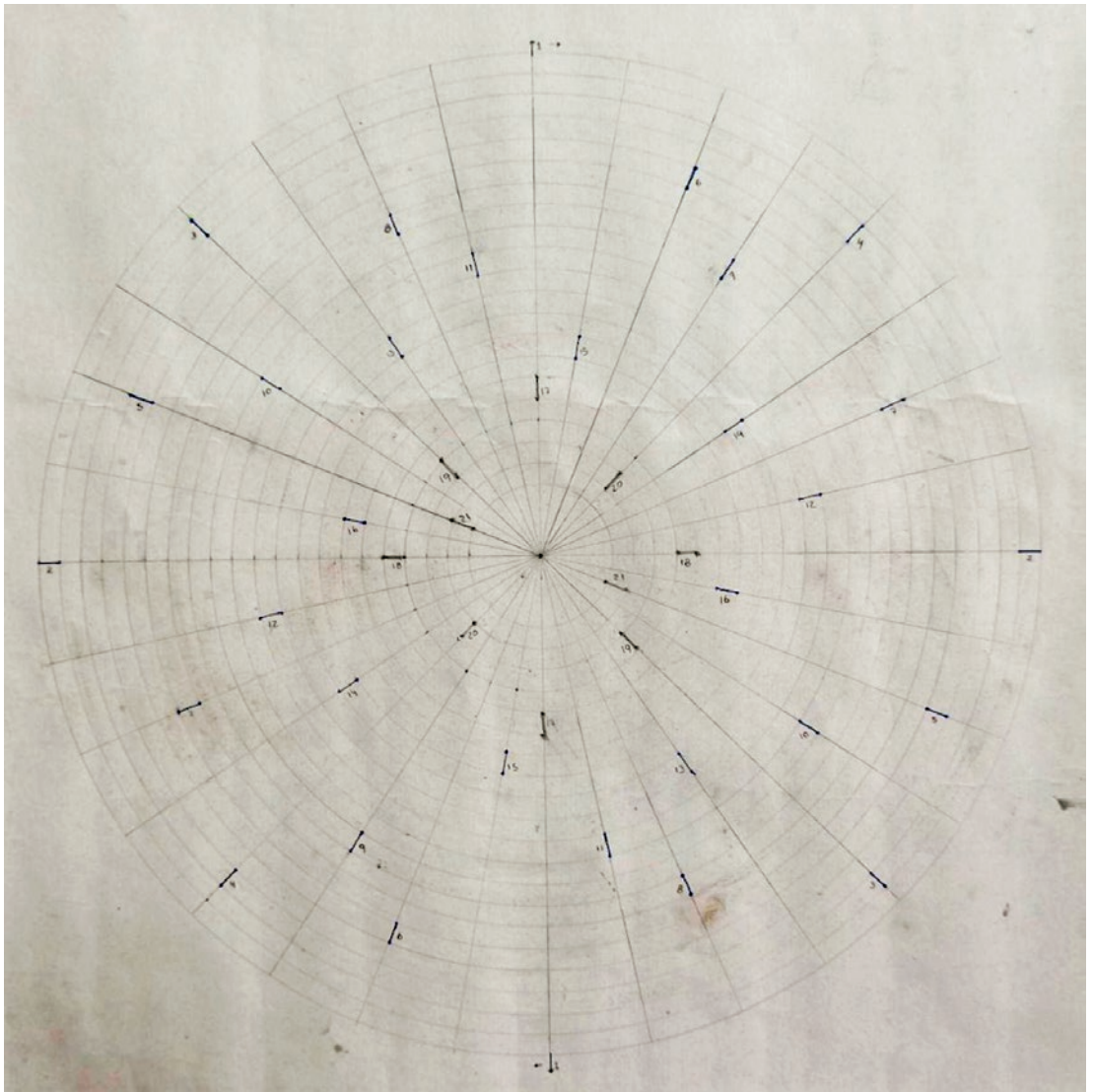


Aro	Diametro	Ancho	Largo	+ S
1	5	1/2"	15.7	+ S
2	6.5	1/2"	20.4	
3	8	1/2"	25.1	
4	9.5	1/2"	29.8	
5	11	1/2"	34.5	
6	12.5	1/2"	39.2	
7	14	1/2"	43.9	
8	15.5	3/8"	48.7	
9	17	3/8"	53.4	
10	18.5	5/8"	58	
11	20	5/8"	62.8	
12	21.5	5/8"	67.5	
13	23	5/8"	72.2	
14	24.5	5/8"	76.9	
15	26	5/8"	81.6	
16	27.5	3/4"	86.3	
17	29	3/4"	91	
18	30.5	3/4"	95.8	
19	32	1"	100.5	
20	33.5	1"	105.2	
21	35	1 1/4"	109.9	

Figura 4
**Fragmento de
la Carpeta de
Investigación-Creación
de Johanna Hamann**
Plumilla y tinta china
sobre pap, 2014.

Figura 5
**Fragmento de
la Carpeta de
Investigación-Creación
Abril Valdez**
Lápiz y lapicero sobre
papel, 2022.

Figura 6
**Fragmento de
la Carpeta de
Investigación-Creación
Abril Valdez**
Lápiz y lapicero sobre
papel, 2022.



El dibujo en el cuaderno suele ponderar el funcionamiento de la mente. Como dijimos, es un lugar privado y por ello se vincula con las necesidades del artista. Pero el esbozo, croquis o verso también empieza a mostrar necesidades propias, y ese momento es uno de inflexión, pues de pronto otras páginas vibran de sentido, pidiéndonos mayor atención, y pensamos que “lo que había dibujado empezó a interesarme tanto como lo que todavía me quedaba por descubrir” (Berger, 2011, p. 8).

Berger (2011) distingue tres tipos de dibujo. El primer tipo consiste en dibujos que estudian y cuestionan lo visible, en sus líneas es perceptible la mirada del dibujante porque interroga lo visible para descifrarlo. Por ejemplo, en la siguiente imagen podemos ver cómo el conjunto de todas las líneas narra una “migración óptica” desde la cual apreciamos cómo la escultora Johanna Hamann se ha instalado en lo observado que está dibujando.

Figura 4

Los dibujos del segundo tipo indican ideas. Aquí la mano hace lo que se le encomiende, que pueden ser bocetos o dibujos de trabajo para otra obra. Este tipo de dibujo no cuestiona lo visible, más bien lleva al papel lo que ya está en la imaginación y permite construir allí otro mundo. Al ver estos dibujos apreciamos la capacidad para inventar, pues permiten ver cómo se hacen las cosas. En la obra de Abril Valdez he podido encontrar este tipo de dibujo. En su bloc he encontrado, incluso, cálculos matemáticos cuya función he terminado de entender al ver que generaron dibujos de este tipo, realizados, por cierto, con instrumentos de medición.

Figuras 5-6

Hay que mencionar que tanto los cálculos como el plano o dibujo circular que vemos en la Figura 5

(dibujo que fue realizado varias veces) fueron pasos previos e indispensables para la elaboración de *Tránsito en tensión*, una escultura cinética que exigió ese tipo de cálculo.

Figura 7

En tercer lugar, tenemos los dibujos que se hacen de memoria. Son como apuntes rápidos que recopilan impresiones y exorcizan un recuerdo que obsiona al artista, es decir, permiten sacarle de la cabeza una determinada imagen o sensación que puede ser inquietante de modos diversos. Son dibujos muy concentrados en potencialidad y, en mi opinión, son capaces de ser los primeros en causar una escultura.

Figura 8

Pues bien, hemos dicho que al interior de la Carpeta de Investigación-Creación se revelan las motivaciones que necesitamos comprender para saber fundamentar nuestros resultados y procesos, lo cual se debe a que se evidencian los patrones de nuestra búsqueda. En dicho proceso de esclarecimiento, otro termina beneficiado: al acompañar el desarrollo de cualquier obra con una CIC, se hace posible la revisión retrospectiva. El orden sucesivo e inevitable de las hojas hace fácil entender la cadena lógica de decisiones o conjunto de reflexiones que relacionan nuestros dibujos y apuntes entre sí. Podemos sostener con las manos la CIC y testificar cómo se va desarrollando la escultura, pues permite conocer el pasado inmediato del proceso creativo. Entonces, podemos aprender de él.

Figura 9

Podemos descubrir cómo somos al crear y al pensar; y saber decir lo que estamos haciendo, distinguir referentes y prepararnos para la acción. Es decir, descubrir nuestra propia manera. No hay tiempo entre



Figura 7
Escultura *Tránsito en tensión* de Abril Valdez
 Platinas de hierro empernadas y sostenidas por cables de acero, 2022.
 Fotografía: Ursula Cogorno, 2022.



Figura 8
Fragmento de la Carpeta de Investigación-Creación de Nadia Arce
 Lapicero sobre papel, 2023.

la voluntad y el hacer: quienes hacemos uso de esta Carpeta sabemos interrumpir hábilmente la inercia en la que se encuentra la materia que persevera en quedarse en estado de reposo, pero que espera por nuestro trabajo.

El pasaje de la motivación a la intención es retador. La Carpeta facilita ese tránsito porque da inicio al proceso creativo entre bastidores. Se trata de distinguir la coherencia de cuando hay motivaciones que causan determinadas acciones y no otras, a la vez que saber que cada una de las infinitas formas de estar en el mundo tiene capacidad expresiva.

Queda en el tintero vincular otros aspectos del dibujo que gravitan de manera relevante en torno a la elaboración de una Carpeta y que, viceversa, pueden ser aspectos del dibujo causados por cierta forma de respaldarse en una. También queda pendiente comentar asuntos vinculados a los estudios sobre memoria en relación al hecho de que, con el pasar del tiempo, los artistas acumulamos varios blocs, de manera que la revisión retrospectiva crece y se vuelve más interesante, aunque ya no tan cronológica.

Incluso podríamos emprender la tarea de comentar otros temas, como la diferencia de tener hojas sueltas y luego agruparlas, o más bien comenzar con un conjunto ya encuadernado, o si hace la diferencia trabajar en formatos verticales u horizontales, o si influye en algo la encuadernación lateral o superior, o si el papel proviene del reciclaje o si es mejor papeles de gramaje elevado, etc.

Así pues, resulta relevante la transparencia con la que se puede observar la riqueza del pensamiento humano cuando se observa una CIC y la relación entre las reflexiones del artista y de su dibujo es dialogante. Ese intercambio es ganancia porque dibujar ofrece un espacio seguro.

El proceso creativo se ve influenciado favorablemente porque el artista es capaz de generar delibera-

damente un espacio para el error como fuente de aprendizaje. La cualidad de ese espacio es propiciada por el dibujo, que, además, contribuye como una arteria a que el proceso se desarrolle en términos de investigación, ya que irriga hacia afuera las diversas formas de la intención, alistándose para una interpretación sistemática.

Todo esto vuelve muy atractivo examinar y elaborar la CIC. Es muy común encontrar en ella la mancha de alguna taza de café, viruta, pedazos de piedra, alguna página doblada, quemada o arrancada, muestras de materiales, uno que otro apunte aleatorio, polvo, garabatos, rayones de lapicero, papel rasgado, tachones, o cualquier feliz cojudez anotada porque sí.

Figura 10

Referencias

Berger, J. (2011). *Sobre el dibujo*. Edición a cargo de Juan Savage. Editorial Gustavo Gili.

Galliani, F. (2018). *De la locura a la piedra : una regresión al miedo primitivo*. Tesis de Licenciatura en Escultura por la Pontificia Universidad Católica del Perú. <http://hdl.handle.net/20.500.12404/13115>

Ingold, T. (2015). *Líneas. Una breve historia*. Gedisa.

Figura 9

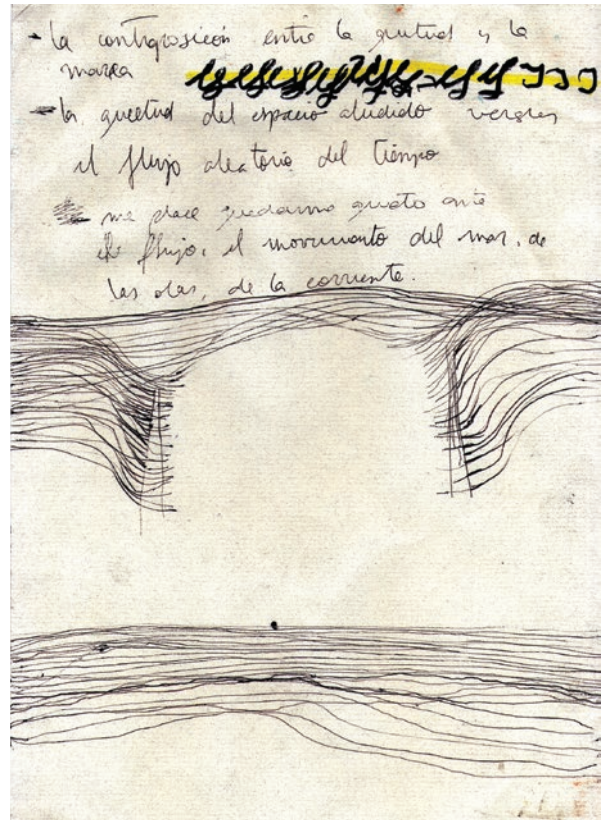
Libro
Escultura de Johanna
Hamann en piedra de
Huamanga

2006.

Fotografía: Dante Pineda,
 2013.

Figura 10

Carpeta de Investiga-
ción-Creación de
Franco Galliani
 2013.



Reflexiones en torno al abordaje de la diversidad nacional dentro del mercado de arte contemporáneo peruano

Resumen

Cuando se habla del “arte” y del “mercado de arte” peruano desde la academia, se suele hacer referencia al arte occidental, académico, y, debido a la centralización del país, localizado en Lima. Sin embargo, se sabe que hay todo un circuito nacional más grande y diverso que ese, e incluso mucho más complejo que las denominaciones o relaciones hegemónicas dentro de él. Por ejemplo, los dualismos que construyeron la historia del arte nacional como “arte” y “arte popular” fragmentaron el mercado artístico nacional; sin embargo, el contexto cultural local demuestra que, desde factores y ejemplos, no se puede sintetizar las artes desde dichos dualismos, pero estos sí explican las relaciones sociales que han acompañado la historia nacional.

Por ello, es necesario evidenciar cuáles son esos factores y ejemplos locales, desde bases históricas y noticias actuales, para entender por qué el mercado de arte contemporáneo peruano se ve de determinada manera, junto a sus convenciones, sus discursos y sus excepciones. Ello se analizará desde los inicios del siglo XX, en un entorno intercultural con influencia occidental e hispanista, junto a un sincretismo cultural incesante. Dicha historia, más que ventajosa o desventajosa, se debe de entender como realidad, y es necesario trabajar frente a ella desde su propio contexto, no desde un ideal o un referente ajeno, desde otra historia y otro lugar.

Palabras clave

Academia; Arte popular; Interculturalidad; Mercado del arte; Perú.

Se habla de arte cuando se trata en realidad de dinero, de mercancías, de intercambios, de poder. Se habla de comunicación y no hay otra cosa que soledades. Se habla de belleza cuando no se trata sino de imagen de marca (Lefebvre, 2013, p.17).

Muchas veces, cuando se habla de arte contemporáneo en Perú, vienen a la mente ciertos tipos de mercados exclusivos, de artistas y de lugares de exposición. Sin embargo, más allá de ello han existido, al mismo tiempo, otros modos de circulación, y otros tipos de artistas y de espacios de exhibición. Así pues, el objetivo de este ensayo es entender qué hay detrás de tales inferencias, si es que siempre han estado presentes, o de qué manera se han ido transformando. Para abordar de forma más amplia dichas interrogantes, el problema se planteará más allá de los conceptos y objetos: se buscará entender de manera social y cultural qué representan dichos valores simbólicos, por qué se dividen o se fragmentan, y si se logran mantener o transformar. Se explorará el mercado de arte contemporáneo desde factores culturales y sociales.

En el ámbito académico formal, cuando se han referido al “mercado de arte latinoamericano y, exclusivamente, peruano” (Dávila, 2022; Borea, 2021, 2017; Restrepo, 2013) han mentado principalmente al ámbito artístico occidentalizado y académico, un estilo de arte fomentado desde el hispanismo, con los valores de Bellas Artes o “Arte culto”. A su vez, en el caso de Perú, este circuito se ha dado principalmente en Lima, debido a la centralización. Sin embargo, no se trata de que fuera del cánón hispanista o fuera de Lima no hayan existido otras manifestaciones artísticas, sino que no se las ha visibilizado o han quedado al margen. Al mismo tiempo, dicha postura se ha reforzado desde otros ámbitos: el periodístico y el económico (Agurto, 2022; ContentLab, 2019; Cruz, 2015; Ramos, 2013), debido a que en este grupo de mercado artístico contemporáneo se mueven grandes cantidades de inversiones, y las personas que pueden acceder a ese lado más visible del mercado son las que tienen una gran capacidad adquisitiva, un

grupo reducido pero influyente en el campo económico local. Dichas inferencias se ven también como una monopolización de términos, para hacer de estas un uso más práctico en un enfoque más macro.

En este contexto, se hacen patentes los dualismos en los que se inscribió la historia del arte en nuestro país: “arte y folklore” (Merino, 1975), “arte y arte popular” (Stastny, 1981; Kusunoki y Majluf, 2019; Borea, 2017), o “arte y no-arte” (Lauer, 1982). Dichos dualismos han sido factores conceptuales que evidenciaron la fragmentación de las artes: “arte académico o moderno” y “el arte tradicional o artesanía”, este último referido en su mayoría al arte andino y amazónico. El uso de dichos conceptos es una forma de clasificar el arte como una línea de desarrollo, sin observar la calidad. Lo relevante de tematizar los dualismos mencionados no es dar cuenta del momento desde el que son utilizados, sino de que sus usos tuvieron un fin político. Así pues, ellos se evidenciaron de manera más formal y progresiva desde la aparición de las instituciones culturales: museos, escuelas de arte y primeras galerías. Dichas instituciones fueron influenciadas culturalmente, con una historia larga y aún vigente de relaciones hegemónicas de género, raza y clase.

Uno de los eventos que evidenciaron por primera vez de manera pública la hegemonía de tales dualismos se dio en 1976, cuando el retablista ayacuchano Joaquín López Antay ganó el Premio Nacional de Cultura en la categoría de las artes plásticas, pues la Asociación Profesional de Artistas Plásticos (ASPAP) no estuvo de acuerdo con el resultado. Antes de este suceso, los dualismos se asimilaban como convenciones implícitas: cada grupo se desenvolvía en sus circuitos. Los dualismos se asumían como un *habitus*, no se esperaba que en algún momento dichas convenciones se cuestionen o se ignoren. No

será hasta dicha premiación que se llegó a evidenciar esa distinción y lo que había detrás: una fragmentación social nacional que se expresaba en las artes. El 1 de enero de 1976 año la ASPAP¹ respondió ante dicha elección en los medios de prensa. A continuación un fragmento:

...El que se hubiera querido consagrar la labor de un artesano, que merece nuestro respeto y simpatía más sinceros, habría motivado ciertamente, nuestro mayor beneplácito, de haberse producido dentro del marco de un premio específicamente destinado a la artesanía. Pero el fallo que impugnamos adquiere un sentido totalmente diferente e inaceptable, el sentar la tesis que la artesanía tiene para nuestro proceso cultural una significación mayor que la pintura o la música. No puede justificarse semejante fallo en la pretensión de oponer un arte popular y auténticamente peruano a un arte llamado “culto” y arteramente motejado de “dependiente”. Pues, en efecto no se podría haber escogido para tal propósito, ningún ejemplo más torpemente desafortunado que el de los “retablos”, cuyo indiscutible encanto no les quita el carácter de una expresión artesanal que no logra superar su primigenia inspiración colonial (ASPAP, 1976)².

Cuarenta y siete años después, parece ser que el Perú aún sigue siendo el escenario de dichos dualismos y fragmentaciones. Las denominaciones “arte” y “artesanía” y sus mercados separados siguen vigentes, y se las sigue valorando dependiendo de quién, cómo y dónde se producen. No obstante, cabe mencionar un suceso que pudo ayudar a que confluyan estas dos vertientes: el 30 de enero de 2018 se supo por los medios de comunicación que 34 pinturas de Tablas de Sarhua y un Retablo ayacuchano habían sido confiscados (Anaya, 2018). Estas obras narraban hechos

del conflicto armado, y por ese motivo fueron catalogados como “apología al delito de terrorismo” (Anaya, 2018). Finalmente, el asunto se resolvió cuando dichos trabajos fueron aceptados e incluidos como parte de la colección de arte contemporáneo del Museo de Arte de Lima (MALI), una institución fundamental en el circuito artístico peruano. Maria Eugenia Ulfe hace un análisis de dicha situación en relación con el contexto político nacional (2020, pp. 95-100). Pese a los conflictos, no se puede negar que la evolución e inclusión en las artes ha ido creciendo poco a poco. Es un proceso vacilante pero dinámico, y el escenario actual es un poco más flexible para las nuevas generaciones. Por otro lado, se debe de reconocer y/o conocer que el circuito artístico nacional es más complejo que los dualismos abordados líneas arriba, y que implica factores reales de los artistas hoy en día. A continuación, abordaré y ejemplificaré algunos de ellos.

Actualmente, hay un *boom* de técnicas tradicionales peruanas que han entrado en las grandes ferias de arte contemporáneo internacional, como ARCO en Madrid, la Bienal de Venecia, o *Art Basel*; y se sabe que, a pesar de esta mayor difusión intercultural peruana, son los artistas académicos limeños los que se han llevado por años el mayor reconocimiento. Sin embargo, el arte tradicional no ha sido una manifestación al margen, inalterable o estática, sino que se ha ido transformando con el tiempo, antes y después del suceso de López Antay, y su hibridación con lo académico y lo contemporáneo no ha sido una excepción. Parte de los artistas que ejemplifican esto último son: Venuca Evanán (Lima, 1987)³, Graciela Arias (Ayacucho, 1978)⁴, Antonio Páucar (Junín, 1973)⁵ y Rember Yahuarcani (Loreto, 1985)⁶: sus diversas circunstancias hicieron que su migración a otras ciudades o países, su circuito social y/o familiar

y su formación variada impulsen nuevas narrativas y soportes de su arte tradicional, coincidiendo en miradas más contestatarias relacionadas con el contexto actual y en posturas críticas sobre su pasado, el medio ambiente, las relaciones de género y otras relaciones sociales atravesadas por cierta hegemonía. Actualmente, ellos están logrando posicionarse desde su participación en diversas ferias internacionales de arte contemporáneo, con obras o *performances* en las que confluyen lo tradicional con lo moderno.

Por otro lado, han existido artistas tradicionales que han trabajado con los artistas del circuito contemporáneo limeño. Un ejemplo de ello es la artista textil Elvia Páucar (Junín, 1970), que ha trabajado por años con renombrados artistas plásticos y diseñadores en Lima, pero su venta de obras personales solo circulaban por *Ruraq Maki*. No fue sino hasta el 2023, a sus 54 años, que tuvo su primera exposición individual en el Museo AMANO, donde se pudo ver la innovación textil que Páucar ha propuesto por años, a partir de la retroalimentación de ambos circuitos artísticos, sin desligarse de su tradición textil familiar.

Por último, hay artistas de generaciones mayores que han atravesado procesos marcados por hegemonías de clase y raza en la historia del arte, pero que aun así han logrado mantenerse vigentes hasta hoy. Presentaré tres ejemplos de esto. En primer lugar, el artista Josué Sánchez (Huancayo, 1945), uno de los pocos artistas egresados de la antigua Escuela de Bellas Artes de Huancayo –escuela que ya no existe y solo pudo tener pocas promociones de egresados– y que ha sido reconocido por su versatilidad en la pintura en murales, cuadros e ilustraciones editoriales con narrativas de costumbres y mitos tradicionales de Junín y escenas religiosas. Sus trabajos forman parte de las colecciones privadas del MALI, del Mu-

seo de Arte Contemporáneo (MAC), entre otros, y este año participó por primera vez en el Pinta Parc en Lima. Además, la artista Olinda Silvano⁷ (Ucayali, 1969), reconocida por su producción artística tradicional amazónica sobre diversos soportes como cuadros, murales, textiles, ropas y accesorios, ha participado en ferias locales e internacionales de arte contemporáneo. Recientemente, ella quedó en segundo puesto en la convocatoria para la Bienal de Venecia. El primer puesto fue ganado por Roberto Huarcaya, artista visual que desarrolla registros fotográficos de la Amazonía. Dicho premio generó la controversia⁸ de la que se habla en el presente artículo, factores que llevan a comparar y enfrentar entre lo tradicional e indígena y lo académico contemporáneo. Finalmente, el artista Santiago Yahuarcani (Loreto, 1960), reconocido por sus pinturas tradicionales amazónicas que narran el complejo mundo espiritual de su comunidad Uitoto, ha formado parte de grandes colecciones como el Museo Reina Sofía de Madrid, a finales del año pasado la *Tate Britain Collection* adquirió su pintura *El espíritu de Cumala*, y este año ha participado en la Bienal de Venecia.

Los tres ejemplos comentados evidencian lo complejo y variado que es el circuito artístico peruano, más allá de lo que se percibe en la superficie. Muchas veces, por contradictorio que parezca, esta heterogeneidad hace que el circuito y la sociedad, desde una perspectiva micro o macro, se divida, se confronte o se polarice, para evidenciar y reclamar su lugar frente a “los otros”.

Por otro lado, otro factor real es que el mercado de arte local no es del todo formal y transparente: podría decirse que funciona de forma similar a otros mercados informales. La mayoría de artistas participan en concursos, convocatorias y lugares de exposición para procurar una mayor visibilidad de sus tra-

bajos, y todos los acuerdos o gestiones con los agentes siguen siendo informales, a través de convenciones implícitas, tratos verbales y relaciones de lealtad. No hay contratos legalizados ni procesos burocráticos estandarizados y públicos, o, si los hay, se trata de contratos ambiguos y diferentes para cada artista. Sin embargo, en el caso de los artistas tradicionales en particular, los acuerdos son colectivos, pasan por filtros familiares o de asociaciones, y por ello los requisitos y acuerdos con *Ruraq Maki* y el Ministerio de Comercio Exterior y Turismo (Mincetur) se han ido estandarizado. A pesar de esta excepción, en la actualidad, a nivel nacional, el sector cultural en general ha sido reconocido por su “precariedad y falta de transparencia”, palabras mencionadas en el 2023 en la charla informativa por la Unesco, donde se presentaron las características y beneficios del Estudio sobre las Condiciones Laborales de los y las Trabajadoras del Arte en el Perú⁹.

En dicha charla, la Unesco apuntó que en el Registro Nacional de Trabajadores y Organizaciones de la Cultura y las Artes (Rentoca)¹⁰, el mercado de arte contemporáneo peruano –principalmente el limeño–, por su centralismo, aproximadamente abarca el 20% de artistas registrados y empadronados en el país. A dicha aproximación se la puede complejizar al intentar imaginar la cantidad de artistas que aún no se han logrado registrar. La invisibilidad de artistas sigue siendo una realidad, pues el arte no está exento de las segregaciones sociales y la desigualdad de oportunidades, pese a la difusión “diversificada” del Rentoca como un intento del Estado por enmendar ello. Dicho registro tiene dos convocatorias: una general y otra desde grupos alternos, anteriormente minimizados e invisibilizados, como artistas tradicionales, indígenas, afrodescendientes, mujeres, comunidad LGBTIQ+ y discapacitados. Lamentable-

mente, la Unesco mostró que las cifras de inscripciones no han aumentado significativamente. Ello no es de extrañar, dado que dicha inscripción es virtual y con varios requisitos oficiales a completar. Lamentablemente, no todos los artistas a nivel nacional manejan dichas formalidades y/o tienen la accesibilidad virtual para ello.

Debido a esta precarización e informalidad ¿será, entonces, que el mercado artístico “peruano” no es como el que aparece en la academia? Desde el ámbito académico, siempre fueron indispensables referentes como Walter Benjamin y Karl Marx para entender el arte como producto. A partir de ambos autores, analizaré qué relación hay entre estos referentes y el mercado peruano del arte en específico.

Por un lado, Walter Benjamin¹¹ (2003, p. 15) planteó una percepción social del arte desde un antes y un después del siglo XIX, desde el *boom* de la reproducción, donde el factor inmanente de la obra artística, denominado “aura”, cambió. Pasó de ser de un “valor de culto” a un “valor para la exhibición”. Esta mirada, si bien sintetiza un cambio de percepción importante en las artes, no logrará explicar el escenario local peruano diverso, donde el arte, aparte de ser objeto de culto o exhibición, también fue y sigue siendo utilitario, doméstico, doctrinal, político, etc. Por otro lado, Benjamin también mencionó la importancia de la “unicidad” de la obra de arte frente a la reproducción masiva (2003, p. 42), sin embargo, desde la historia nacional, la producción artística local ha sido masiva y, al mismo tiempo, exclusiva, pues su posesión y uso no ha sido socialmente homogéneo. En la época precolonial, el arte marcaba género y jerarquía, y, con el tiempo, lo tradicional ha sido reconocido como un producto popular y masivo para la exportación al extranjero: el arte tradicional como un *souvenir*. E incluso, dentro de las artes tra-

dicionales hay relaciones jerárquicas de valor, desde los artistas y modos de producción. A pesar de ello, no se puede decir que Benjamin no abordó el arte nacional. Sí lo hizo, pues nuestra cultura ya dejó de ser netamente indígena y/o tradicional, también ha sido occidentalizada y es intercultural. Y, al mismo tiempo, el mercado de arte contemporáneo no es puramente local, sino que se mueve en un circuito global, europeo y estadounidense, o, por lo menos, tienen como objetivo ingresar a ese “valor de exhibición” global y reconocerse desde su “unicidad” frente a los demás.

Por otro lado, Marx publicó en 1867 su libro más conocido: *El capital*¹². En él, se aborda el fetichismo de la mercancía, en el caso del producto artístico: ¿Qué es lo que su fetichismo puede ocultar (academicismo, tradición, interculturalidad, desigualdad, informalidad, estereotipos, mercantilización, etc.)? y, por ello, todo lo que ingresa al mercado se debe develar si se quiere entender el factor cultural. Se hablaba anteriormente sobre la reproducción masiva precolonial que marcaba jerarquías de género y *status*, señalando que tenía un valor simbólico, y, de la misma manera, no se debe de olvidar, que el arte sigue y seguirá teniendo un valor simbólico cultural, incluso dentro de la dicotomía de lo tradicional y lo contemporáneo, en cada una existirán valores simbólicos y relaciones de poder y vínculos en torno a sus circuitos.

Los planteamientos de Marx y Benjamin muestran que lo local, si bien tiene una particularidad muy marcada e importante, no está exento de la influencia global del mercado de arte contemporáneo. Si bien a nivel global el “producto artístico” al llegar al “mercado” tiene como objetivo “ser consumido”, detrás de este producto hay muchas relaciones locales y globales que influyen permanentemente. Y,

muchas veces, el o la artista no es consciente de estos efectos sociales de su producción, pues la prioridad principal del artista es hacer sustentable y sostenible su “profesión”¹³ y, por ello, muchas veces su foco de atención está más en el qué y cómo producir, que en cuestionarse cómo se está afectando y constituyendo el o los mercados desde su producción.

Finalmente, otro factor importante que influye en el mercado artístico local es el factor social y cultural, que se ha venido mencionando desde un inicio, la interculturalidad nacional. Si bien la interculturalidad, como concepto, se ha referido más en el ámbito tradicional e indígena, también se ha dado desde la constitución de lo moderno. La academia y sus instituciones han sido símbolo de la modernidad, y, a pesar de partir de corrientes occidentales e hispanistas, estas se han relacionado y vinculado con lo tradicional por ser su escenario previo y paralelo. El país ha sido escenario de un centro de influencias interculturales e hibridaciones, y en medio de ello, se crearon los mercados, desde referentes o tendencias, extranjeras y nacionales. También, las artes tradicionales fueron toda una práctica de sincretismo cultural y religioso. Y, hasta el día de hoy, esa interculturalidad no ha dejado de darse en las manifestaciones plásticas peruanas, y ha seguido dinamizándose y transformándose, como en el caso de los artistas mencionados anteriormente.

La interculturalidad no es que haya anticipado el futuro favorable o desfavorable para el mercado artístico fragmentado, esta ha sido sólo una característica innegable e inevitable. Pero sí ha influido en cómo la sociedad ha interpretado, enfrentado y categorizado ello. Muchas veces ante el encuentro con “el otro” es cuando se han generado estas relaciones hegemónicas. Degregori las relaciona con la dialéctica del “amo y el esclavo” propuesta por Hegel o con las

brechas que surgen a partir de la “concentración de la riqueza y la diseminación de la información” propuesta por Hopenhayn (2017, pp. 58-62). Dependerá mucho, en nuestro ámbito local, la historia de las relaciones dentro de esta heterogeneidad y sus dinámicos, y sobre ello, un referente primordial que abordó esa diversidad nacional fue Arguedas:

...No hay país más diverso, más múltiple en variedad terrena y humana; todos los grados de calor y color, de amor y odio, de urdumbres y sutilezas, de símbolos utilizados e inspiradores. No por gusto, como diría la gente llamada común, se formaron aquí Pachacámac y Pachacútec, Huaman Poma, Cieza y el Inca Garcilaso, Túpac Amaru y Vallejo, Mariátegui y Eguren, la fiesta de *Qoyllur Riti* y la del Señor de los Milagros; los yungas de la costa y de la sierra; la agricultura a 4.000 metros; patos que hablan en lagos de altura donde todos los insectos de Europa se ahogarían; picaflores que llegan hasta el sol para beberle su fuego y llamear sobre las flores del mundo. Imitar desde aquí a alguien resulta algo escandaloso (Lima, octubre de 1968)¹⁴.

Ello podría reflejar una mirada optimista sobre la diversidad, sin embargo, también se puede interpretar a que “Arguedas siente la angustia de no poder escapar a la dialéctica de amo y esclavo”, o dominantes y no dominantes, en el Perú (Degregori, 2017, p. 62). Ello, desde un ámbito más actual y objetivo, nos permite ver dicha diversidad como una realidad que puede detonar un pesimismo u optimismo colectivo e individual.

Para concluir, como reflexión general, el que el circuito de arte plástico en el Perú esté fragmentado y que sigan existiendo relaciones hegemónicas es consecuencia lógica de nuestra historia y nuestro contexto cultural. Ello es lo que hace que dichas ca-

racterísticas digan desde dónde se habla. Hay mucho miedo e incertidumbre en reconocer la precariedad del mercado artístico, las relaciones hegemónicas que lo constituyen, las argollas que lo preceden, e, incluso, mostrarlo como un Perú en pequeña escala. Sin embargo, todo es un producto histórico transgeneracional que se debe de mirar frontal y abiertamente para poder entender cómo es el lugar en el que se va a trabajar o se está trabajando.

Es reconfortante saber que, a pesar de un contexto nada democrático, el arte no ha parado, sino se ha reinventado y dinamizado, y que hay un ímpetu del arte en general, tradicional, contemporáneo e híbrido, que no busca satisfacer al espectador, sino incomodar y cuestionar el pasado, el presente y los posibles futuros. El querer que el arte se logre democratizar parece una búsqueda utópica, pero nunca habrá un escenario ideal si lo relacionamos constantemente con otros circuitos bajo otros contextos y otras historias. Cuando se aborde el mercado de arte peruano desde la academia y desde la conversación informal, es necesario referirse a él desde su localidad, historia y actualidad, no desde otro lugar.

Notas

1 La Junta Directiva de la Asociación Profesional de Artistas Plásticos estaba conformada por Francisco Abril de Vivero, presidente; Luis Cossio Marino, secretario general; Alberto Dávila, secretario de exposiciones; Carlos A. Castillo, secretario de coordinación; Miguel Ángel Cuadros, secretario de prensa y propaganda; Edith Sachs, secretaria de economía; y, Emiliano Martínez, secretario del interior

2 Este comunicado pertenece al archivo personal del Dr. Alfonso Castrillón, y se puede encontrar en el Blog del periodista Juan Gargurevich (15 de agosto de 2017)

3 Venuca Evanán, hija de Primitivo Evanan y Valeriana Vivanco –reconocidos artistas tradicionales de tablas de Sarhua– nació en Lima gracias a la migración de su comunidad sarhuina, y heredó la técnica tradicional de sus padres.

4 Graciela Arias vivió desde pequeña en Pucallpa y estudió en la Escuela Superior de Formación Artística Eduardo Mesa Sarabia. Desde entonces, es reconocida por sus pinturas amazónicas.

5 Antonio Páucar creció en una familia de destacados artistas tradicionales imagineros de Huancayo. Su abuelo Pedro Abilio Gonzales fue su primer maestro, al terminar el colegio, durante la última década del conflicto armado, emigró a Alemania y estudió Filosofía y Arte. Es reconocido por el *performance* y la instalación vinculados con el mundo andino. Ha hecho cocreaciones junto a sus hermanos y primos.

6 Rember Yahuarcani, hijo del líder y artista indígena Santiago Yahuarcani, heredó de su papá la importancia de la cosmología uitoto y la pintura tradicional, migró a Lima de joven, donde desde la exploración individual y con referentes fue descubriendo nuevas técnicas y materiales.

7 Artista que ha tenido el presente año amenazas de muerte por extorsionadores, similar a las recientes amenazas de otros líderes Asháninkas.

8 Sobre ello escribe la antropóloga Luisa Elvira Belaunde (2023)

9 Charla informativa virtual, por Zoom, el 18/08/2023.

10 Es el Registro de trabajadores y trabajadores de arte por el Ministerio de Cultura de Perú.

11 En su libro *La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica*.

12 En su edición virtual (2003).

13 Muchas veces se olvida que el “arte” es una profesión, y se relega a este como *hobbie*, trabajo doméstico o secundario, sin formalizarlo como tal. Según la charla informativa por la Unesco, mencionada a un inicio, debido a esta falta de validación o reconocimiento, por el mismo artista y la sociedad, es que el sector cultural y artístico es uno de los sectores sin seguros de vida y salud, ni pensiones.

14 Extracto del discurso de recibimiento del premio Inca Garcilaso de la Vega.

Referencias

Agurto, A. (2022, 7 de septiembre). El placer de comprar arte: un perfil del peruano que adquiere obras. *Diario Gestión*. <https://gestion.pe/tendencias/el-placer-de-comprar-arte-un-perfil-del-peruano-que-adquiere-obras-arte-peruano-pintura-noticia/?ref=ges>

Anaya, G. (2018, 30 de enero). Fiscalía inmoviliza pinturas por presunta apología del terrorismo. *Diario Correo*. <https://diariocorreo.pe/politica/ministerio-publico-investigacion-pinturas-usa-expuestas-mali-799199/>

Belaunde, E. (2023, 29 de agosto). Controversia en la selección para la Bienal de Arte de Venecia 2024. “Cosmic Traces” versus “Koshi Kené”. *Lamula.pe*. <https://luisabelaunde.lamula.pe/2023/08/29/peru-en-bienal-de-arte-de-venecia/luisabelaunde/>

Benjamin, W. (2003). *La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica*. Editorial Itaca.

Bourdieu, P. (1995). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Editorial Anagrama.

Borea, G. (2017). *Arte y antropología. Estudios, encuentros y nuevos horizontes*. Fondo Editorial PUCP.

Borea, G. (2021). *Configuring the new Lima art scene: An anthropological analysis of contemporary art in Latin America*. E-book by Routledge, Taylor & Francis Group. <https://doi-org.ezproxybib.pucp.edu.pe/10.4324/9781003085003>

ContentLab. (2019, 8 de noviembre). Arte: ¿su inversión puede generar una buena rentabilidad? *Diario Gestión*. <https://gestion.pe/especial/businessstyle/inversiones/arte-su-inversion-puede-generar-buena-rentabilidad-noticia-1994731>

Cruz, D. (2015, 14 de noviembre). Pepe Cobo: “El mercado de arte peruano es primigenio”. *Diario El Comercio*. <https://elcomercio.pe/economia/peru/pepe-cobo-mercado-arte-peruano-primigenio-204001-noticia/?ref=ecr>

Dávila, A. (2022). Estados Unidos: El impulso de las identidades latinoamericanas y latinas en los mercados del arte contemporáneo. En *La ciudad desde la antropología, miradas etnográficas*. Fondo Editorial PUCP.

Degregori, C. (2017). *No hay país más diverso: Compendio de Antropología Peruana*. Instituto de Estudios Peruanos.

Gargurevich, J. (2017, 15 de agosto). El día que López Antay derrotó a los cultos de Lima. *Blog Juan Gargurevich*. https://tiojuan.wordpress.com/2017/08/15/el-dia-que-lopez-antay-derroto-a-los-cultos-de-lima/#_ftn6

Gómez, J. (Ed.). (2017). *Interculturalidad y artes: Derivas del arte para el proyecto intercultural*. Artes ediciones.

Kusunoki, R., & Majluf, N. (2019). Redibujar categorías. La incorporación del ‘arte popular’ a las colecciones del Museo de Arte de Lima. *Goya: Revista de arte*, (367), 140-153.

Lauer, M. (1982). *Crítica de la artesanía: plástica y sociedad en los Andes*.

Lefebvre, H. (2013). *La producción del espacio*. Editorial Capitán Swing.

Luhmann, N. (2005). *El arte de la sociedad*. Editorial Herder.

Marx, C. (2003). *El capital*. LIBROdot.com. <http://biblio3.url.edu.gt/Libros/CAPTOM1.pdf>

Merino, M. (1975). *Hacia una teoría del folklore peruano*. Instituto Panamericano de Geografía e Historia.

Ramos, V. (2012, 14 de mayo). INFORME: El mercado del arte en el Perú. *Diario .EDU*. <https://puntoedu.pucp.edu.pe/noticia/mercado-del-arte-en-el-peru/>

Restrepo, C. (2013). *Portafolio de artista: Una herramienta clave para una promoción poderosa*. PUNTUAL editorial.

Stastny, F. (1981). *Las artes populares del Perú*. Fundación del Banco Continental para el Fomento de la Educación y la Cultura (Edubanco).

Ulfe, M. (2020). El arte, la memoria y la (pos)verdad en tiempos neoliberales: Las piezas de arte contemporáneo decomisadas del Museo de Arte de Lima. En M. Giusti (Ed.), *Verdad, historia y pos-verdad* (pp. 95-100). Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.



IV TESIS DE LICENCIATURA

**EN INVESTIGACIÓN-CREACIÓN
(2021–2024)**

Lo que Dios ‘nos’ ha hecho: una relectura de los lazos que unifican los cuerpos y máquinas en el devenir tecnológico

Resumen

En vista de la creciente e irreversible intimidad entre cuerpo y máquina, las obras *What hath God wrought?*, *Suero e Injertos* se plantean como soportes que operan a modo de reflejo de este vínculo, con el objetivo de evidenciar la complejidad de una humanidad fluctuante y sin límites conducida por una serie de tecnofantasías. A través de una mirada teórico-artística, se ha desarrollado una investigación profunda alrededor de los mecanismos que utilizan los dispositivos técnicos para su funcionamiento, con miras a que arrojen información al respecto. En este proceso, se ha recurrido al campo de la arqueología medial como una guía para explorar la materialidad y subjetividad de tales aparatos, así como su impacto en el devenir humano. Se ha abordado la escultura como un medio cinético, sonoro e interactivo, y se ha enfatizado en la potencia de imágenes de archivo aunada al dibujo, como herramientas de análisis crítico. De este modo, se pretende articular posibles caminos para afrontar el vínculo cuerpo-máquina desde una postura atenta y participativa.

Autora Lic. Katherine Ruth Rivera Zavaleta
Asesores Dr. José Ignacio López Ramírez Gastón
y Mg. Graciela Verónica Luyo Torres
Año 2024

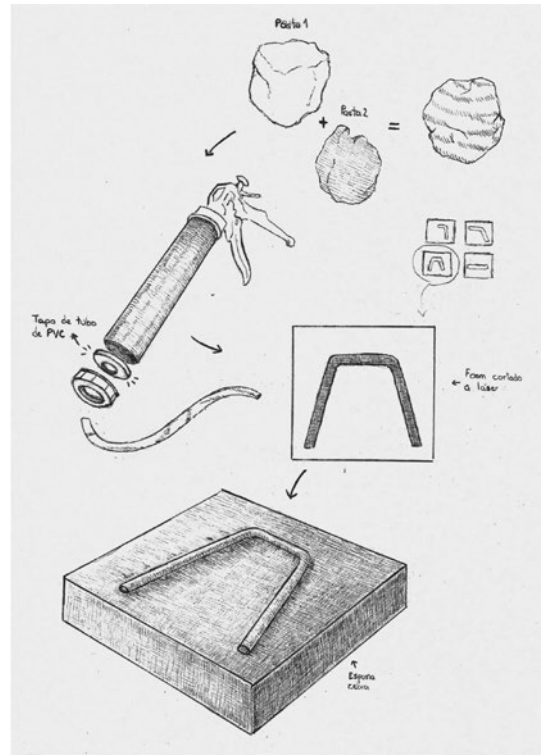
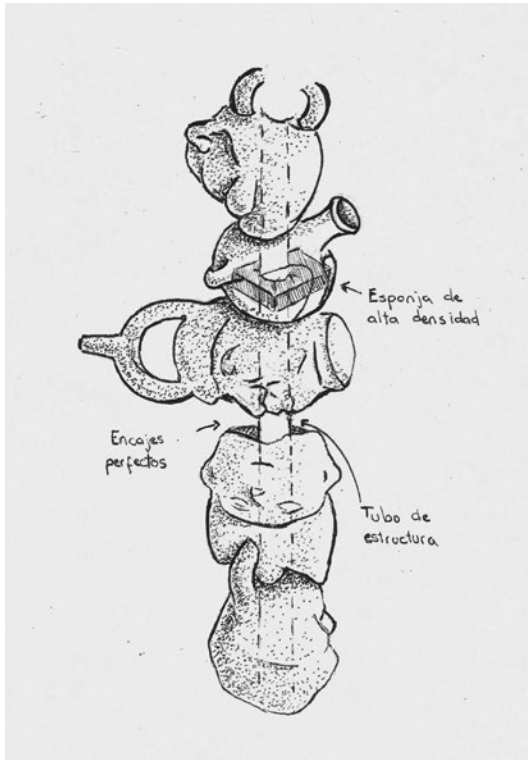
Título Lo que Dios 'nos' ha hecho: una relectura de los lazos que unifican
los cuerpos y máquinas en el devenir tecnológico
<https://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/handle/20.500.12404/28761>



Seis años de arcilla: memoria de una trayectoria profesional en el medio cerámico

Resumen

El presente documento recopila, evidencia y presenta mi obra en el rubro de la cerámica a partir de los diferentes proyectos en los que he estado involucrado a lo largo de mi ejercicio profesional. Los conocimientos, técnicas, aprendizajes adquiridos y ejecutados en los proyectos mencionados han sido articulados en tres ejes agrupados en base a sus características comunes. A partir de la recolección de proyectos que forman parte de mi trayectoria, presento los diferentes procesos, objetivos y dificultades que formaron parte de cada eje de mi trabajo, así como las respectivas soluciones, logros y conclusiones de cada uno. El propósito de este documento es evidenciar la metodología profesional de trabajo creada mediante la resolución creativa de estos procesos complejos en base a condicionamientos de los contextos específicos. Todo lo que expongo previamente está presentado a detalle a lo largo del documento, incluyendo una ficha técnica procesual además de conclusiones y proyecciones de mi trayectoria.



Jugar la ciudad: el juego como metodología artística para experimentar la ciudad

Resumen

En el presente trabajo de investigación-creación se explora la posibilidad del juego como metodología artística para experimentar la ciudad. Frente a problemas como el aislamiento, que pueden causar la falta de un sentido de pertenencia en sus habitantes, se busca construir nuevas relaciones con la ciudad desde una aproximación artística que promueva el encuentro y la interacción a través del juego. Para situar el proyecto artístico, se analiza el trabajo de artistas y colectivos artísticos desde fines del siglo XX hasta la actualidad, cuya obra parte del propósito de aproximarse a la ciudad desde una perspectiva lúdica, crítica y reflexiva. Luego de ello, se proponen metodologías artísticas propias basadas en la reapropiación y las instrucciones para experimentar la ciudad, recoger información y crear piezas escultóricas interactivas y lúdicas. A modo de conclusión, se observa que el arte, a través del juego, propicia la experimentación de lo cotidiano con asombro, la participación y la expresión de libertad; propone un camino alegre y transitable que permite abordar problemáticas comunes y complejas desde diversas perspectivas; y genera cuestionamientos sobre aspectos que normalmente se dan por sentado, pero que resultan materia para el juego y la construcción de nuevas posibilidades para imaginar la ciudad que deseamos.

Autora Lic. Lucia Saavedra Cacho

Asesoras Dra. Veronica Natalie Crousse de Vallongue Rastelli
y Mg. Ursula María Cogorno Buendía

Año 2023

Título Jugar la ciudad: el juego como metodología artística
para experimentar la ciudad

<https://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/handle/20.500.12404/26467>



Poéticas domésticas y otras manualidades

Resumen

Este documento de tesis parte de tres preocupaciones: la construcción de una nueva subjetividad femenina, ajena al modelo patriarcal de la abnegación y el sacrificio; la distribución de las labores de cuidado, y la valoración de las técnicas domésticas. El proyecto artístico *Poéticas domésticas y otras manualidades* se sitúa en ese contexto y utiliza la resignificación de elementos domésticos y de la práctica textil para abrir el diálogo y la reflexión sobre el cuidado, el uso del tiempo, la preservación de la memoria y la valoración de técnicas asociadas a los valores tradicionales de lo femenino y lo artesanal. Para ello, hace uso de la intuición y la reflexión, el dibujo, la escritura creativa, la exploración y experimentación con objetos cotidianos, el estudio de fuentes primarias y secundarias, la escultura y el video. Se plantea identificar las dimensiones simbólicas y poéticas incluidas en las rutinas cotidianas, explorar las posibilidades plásticas de los espacios del hogar y encontrar nuevos significados de lo femenino. El proyecto artístico propone un acercamiento a la sensibilidad y sensorialidad que se ocultan en los objetos, en los ritos cotidianos y los espacios del hogar. Motiva una reflexión sobre el intercambio afectivo que define nuestra posición en la cadena del cuidado y que nos ubica como personas que cuidan o receptores de cuidados. Y, extiende una invitación a despertar la memoria a través de aromas y texturas y a percibir el tiempo como un espacio de ensoñación que nos reconecta con el imaginario poético.

Autora Lic. Marilú Maura Ponte Guzmán

Asesoras Dra. Veronica Natalie Crousse de Vallongue Rastelli

y Mg. Ursula María Cogorno Buendía

Año 2023

Título Poéticas domésticas y otras manualidades

<https://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/handle/20.500.12404/25777>



Surcosonante: escuchar, resonar y tejer para vivificar los ríos soterrados

Resumen

Surcosonante es un proceso de creación e investigación que hilvana lo colectivo con lo individual, lo ambiental con lo social, la urbe con sus memorias y el cuerpo con el agua. A través de ejercicios de escucha sonora, cartografías, entrevistas y experimentación material con las fibras vegetales, me interesa abrir un espacio para preguntarnos si aún es posible hablar de comunidad a través del río Surco. El río Surco es un canal prehispánico con más de dos mil años de antigüedad, nace del río Rímac y recorre 29 km por debajo de la ciudad de Lima hasta llegar a la costa del Pacífico. Es el cordón umbilical que alimenta la ciudad, un cordón escondido que aún está vivo. El río nos invita a cuestionar la individualidad y restaurar la conexión con la naturaleza y con el otro; volver al cuerpo y a la experiencia sensorial para abrir la ruta del reencuentro con la memoria. ¿Qué es aquello que nos une como individuos? ¿Qué nos separa en una sociedad tan desigual y fragmentada? ¿Cuál es nuestra conexión con esta tierra en estos tiempos tan contradictorios? Este proceso de investigación me ha permitido comprender que necesitamos tomar consciencia de que somos seres interdependientes y que formamos parte de un mismo tejido. Esta tesis es una invitación a escuchar la memoria del río Surco, a resonar con los cuerpos de agua, a tejer comunidad a través del territorio y al reencuentro con el propio cuerpo como un lugar de aprendizaje en donde ocurren todos los procesos anteriores.

No somos otros: habitar desde la frontera

Resumen

¿Qué me une y qué me separa de otros? ¿Hasta qué punto soy otro? ¿Hasta qué punto soy yo? ¿Quién define estos puntos? La siguiente investigación teórico-artística busca reconocer y visibilizar cuáles son los límites en la construcción de la identidad. Se cuestiona en qué medida cada individuo y sociedad puede realmente definirse y qué formas de poder controlan también estas definiciones. A partir de aquí, se toma como objetivo indagar y explorar las formas de poder y las construcciones sociales en las que se desarrollan los límites y las relaciones dentro de una comunidad, así como las de estas con otras comunidades. Para ello, se reconoce el contexto de un mundo interconectado para el enfoque en la relación entre el individuo y el territorio; y en las relaciones sociales generadas frente al concepto de la otredad. En el proceso artístico, el proyecto utiliza distintos medios y materialidades para trabajar sobre la visualidad del cuerpo y el territorio. La producción artística busca el límite entre el yo, el otro y el nosotros, pues comprende que la identidad individual y colectiva se ven atravesadas por formas de poder sociales e institucionales, pero que también se albergan en la subjetividad del individuo en relación a un espacio y a un tiempo, y a su forma de entenderse dentro del mismo. La presente investigación-creación propone finalmente al límite como un espacio de encuentro, cambio y tránsito para reflexionar sobre su necesidad y su fuerza.

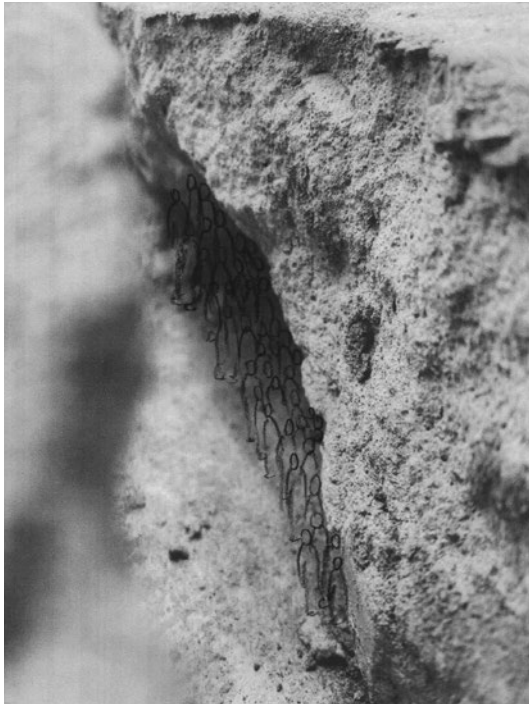
Autora Lic. Valeria Nicole Fleischman Ruzo

Asesora Mg. Raura Raquel Oblitas Jordan

Año 2022

Título No somos otros: habitar desde la frontera

<https://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/handle/20.500.12404/22821>



La construcción de la subjetividad del ser humano bajo la mirada y la presencia de los otros: develando los fragmentos del otro en uno mismo

Resumen

La mirada subjetiva que tenemos va transformándose a lo largo del tiempo porque uno, al vivir nuevas experiencias, adquiere nuevo conocimiento, y este nos hace ver el mundo de manera distinta. Esa mirada subjetiva se va construyendo a través del encuentro con la visión de otros individuos, las influencias de los demás siempre están presentes, aunque uno no siempre las reconozca. A partir de esta reflexión, me propongo investigar de qué manera construimos nuestra subjetividad a lo largo de nuestra vida y qué rol juegan las otras personas en la formación de esta. Para el desarrollo de la investigación me apoyo en el vínculo entre la creación artística y la constitución de la subjetividad, siendo la primera una práctica en la cual la persona, a través de su percepción, construye y comunica una postura, y quien se aproxima a lo creado, genera una interpretación personal de la obra. Entiendo que, durante la creación de piezas artísticas, me apoyo en la referencia de otros, transformo lo que ellos han postulado con mi mirada subjetiva y creo mi propia versión. Es así que reflexiono en torno a tres elementos que son presentados a través exploraciones en papel, dibujo y escritura. El movimiento como la posibilidad de modificar constantemente nuestra manera de ver el mundo en relación a la experiencia, el público observador como elemento subjetivo que genera múltiples interpretaciones de la realidad y los fragmentos del otro como la autoría compartida en tanto el sujeto conformado por las ideas de otros individuos.

Autora Lic. Paula Lucía Tolmos Boldt

Asesora Mg. Rustha Luna Pozzi-Escot Vázquez

Año 2022

Título La construcción de la subjetividad del ser humano bajo la mirada y la presencia de los otros: develando los fragmentos del otro en uno mismo
<https://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/handle/20.500.12404/22800>



Representación de la imagen femenina en un contexto de violencia

Resumen

La presente investigación artística analiza la construcción cultural del individuo, enfocándolo a partir de un análisis sobre la influencia del machismo en la sociedad. Propone entender la desigualdad de género que existe aún en la actualidad, y que, a pesar del contexto social que se supone dicta la igualdad de estos ante la ley y existen mecanismo de protección a personas vulnerables como mujeres víctimas de violencia, a la fecha se divisa una realidad distinta a la esperada. Se presenta también la propuesta artística *La silueta anónima*, que busca visibilizar mediante la producción de un proyecto escultórico y de instalación multimedia, el contexto de violencia y agresión hacia la mujer en el Perú. Cabe mencionar el contexto histórico que precede la lucha que han tenido las mujeres para tener el mismo acceso a derechos que los varones. Habiéndose avanzado progresivamente desde la posibilidad de sufragar, hasta la de acceder a educación y trabajo para lograr un desarrollo autónomo. Aún hay problemáticas reflejadas en la población, que sugieren que lo que se creía había alcanzado, todavía no se consolida del todo en la realidad y hay aspectos en los que se tiene que seguir trabajando. Finalmente se propone analizar la ley N.º 30364 para la construcción de un archivo personal que refleje la problemática de violencia contra la mujer, así como los vacíos legales que dificultan la forma de encontrar justicia en el sistema judicial peruano. Este archivo será usado como eje principal para llevar a cabo el proyecto artístico de la presentación.



Y la roca sigue rodando: la revelación de un estado de tensión y conflicto del ser humano ante un sistema neoliberal que anuncia la promesa ficticia de la felicidad

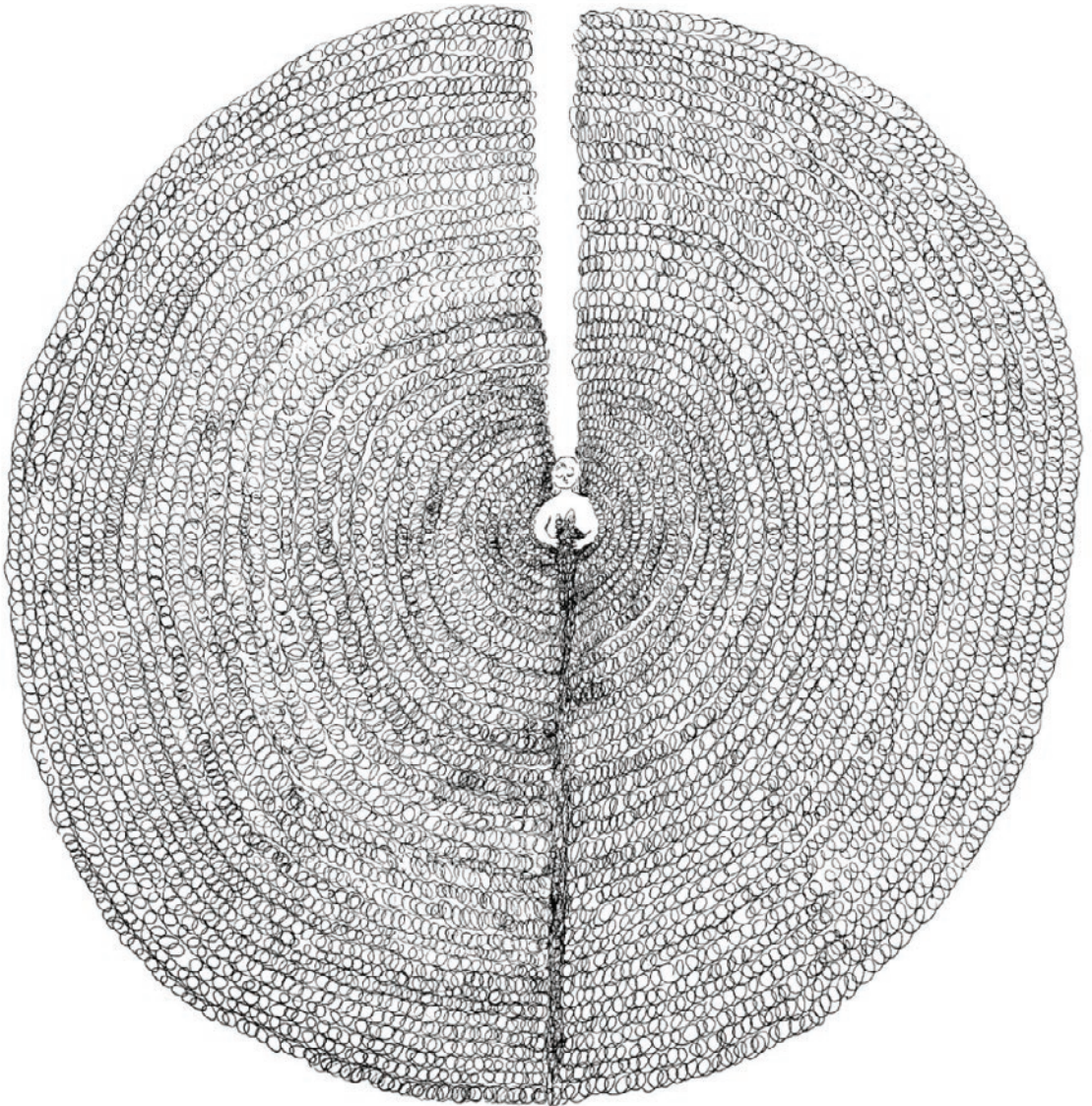
Resumen

Este proyecto artístico se inicia con cuestionamientos acerca del estado inconsciente, repetitivo y mecánico del trabajo humano. Vivimos en una actualidad donde la competencia, a través del sistema económico, es el carbón que prende la máquina de crear ilusiones a costa de la sensibilidad humana, con el fin de que la máquina se mueva a través del consumo y el valor económico. Por ello, existe la importancia de relacionar la dinámica del fin (ya sea material o inmaterial) con su carente falta de sentido; ya que, la promesa de felicidad que emite el sistema neoliberalista se comporta como un sistema paradójico que, contrario a su discurso, revela ser un lugar vacío e irracional. En ese sentido, el objetivo de esta tesis implica volver a revisar la cotidianidad a partir de un contexto neoliberal y problematizarlo con el fin de develar su sentido más profundo; al mismo tiempo, revelar o sacar a la luz implica rebelarse contra el sistema. Una batalla que no tiene fin. Los supuestos teóricos y artísticos de esta tesis nacen de una reflexión en su mayoría contemporánea y multidisciplinaria. Los argumentos y posturas refuerzan la problemática situación tanto social, política y filosófica frente a los efectos de la ilusión neoliberal. Finalmente, volver a mirar nuestro quehacer diario nos confronta con una serie de preguntas y reflexiones que invitan a alejar la mirada de la inmersión cotidiana, para así tomar conciencia y acción de nuestra experiencia con el mundo.

Autora Lic. Andrea Ivonne Tapia Mendoza
Asesora Mg. Marta Susana Cisneros Velarde

Año 2021

Título Y la roca sigue rodando: la revelación de un estado de tensión y conflicto del ser humano ante un sistema neoliberal que anuncia la promesa ficticia de la felicidad
<https://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/handle/20.500.12404/21153>

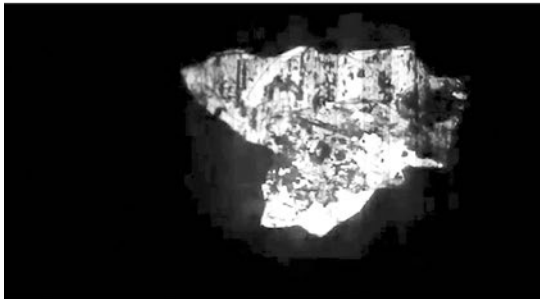
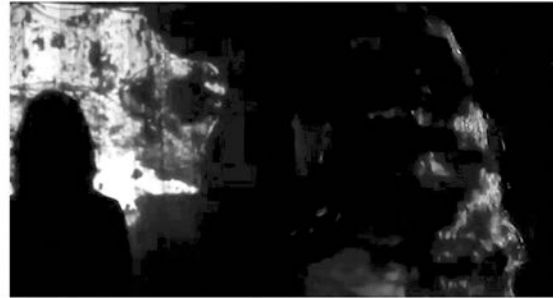
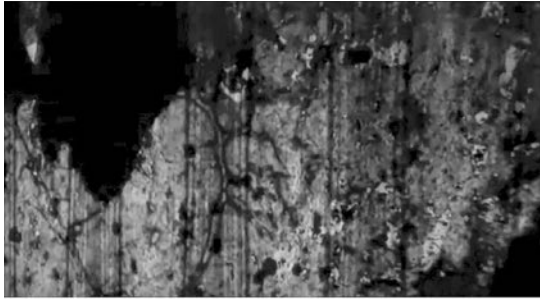


Casa Tomada: derivas entre la memoria, la materia y el habitar

Resumen

La presente investigación ha sido desarrollada sobre la base del proyecto artístico *Casa Tomada*, gestado a inicios de la emergencia sanitaria por la covid-19 en el año 2020. A partir de la intercambiabilidad y el diálogo continuo entre la escultura, la fotografía y el grabado principalmente, esta propone indagar la arquitectura doméstica como lugar-archivo, palimpsesto de memoria que abriga y revela las huellas del habitar. Asimismo, plantea la relación casa-cámara-caja negra como forma de estudiar la casa a modo de contenedor de vida y memoria, creando un desplazamiento de la escultura hacia un terreno híbrido experimental donde convergen la materia, la luz y la magia. Mediante cartografías arqueológico-poéticas, derivas, procesos analógicos y la creación de tecnologías autofabricadas de exploración sensorial, la presente investigación-creación reflexiona acerca de la metodología de trabajo generada desde el confinamiento y las posibilidades que surgen para el desarrollo de la práctica artística dentro de esta nueva normalidad.

Autora Lic. María José Morales Gutiérrez
Asesoras Dra. Veronica Natalie Crousse de Vallongue Rastelli
de Roncoroni y Mg. Raura Raquel Oblitas Jordan
Año 2021
Título Casa Tomada: derivas entre la memoria, la materia y el habitar
<https://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/handle/20.500.12404/19880>



Línea de tierra y los falsos monumentos: el fenecer de una nación frente a su bicentenario

Resumen

Esta tesis presenta el proyecto artístico *Un Reflejo Del Cuerpo Peruano Agonizante* que conforma los proyectos de video instalación: *Ars Corona Moriendi* y *En Silencio Gimíó El Grito Sagrado: Libertad Nunca, En Mis Tierras Nunca*. A partir de ello, planteamos la hipótesis de que existe un problema desde los representantes máximos del Estado para poder proteger y preservar la vida humana de manera digna, equitativa y justa a nivel nacional, situación que desemboca en una muerte indigna e innecesaria. Adicionalmente, nos centramos, también, en la dificultad de una posible construcción identitaria como una sociedad peruana unificada. Esta falta de representatividad se ve reflejada en uno de los símbolos más importantes de la celebración del centenario de independencia del Perú: el monumento conmemorativo republicano al libertador Don José de San Martín. Esto último nos permitió profundizar y conectar con aspectos indispensables que conforman la historia de la escultura, los monumentos. Abordamos la problemática bajo un breve recuento histórico sobre el desarrollo social del Perú desde el periodo de su independencia, pasando por el centenario para llegar al bicentenario, recuento histórico a razón de la crisis sanitaria por SARS-CoV-2. Esta investigación presenta los objetivos a modo de preguntas, ya que no solo buscarán ser abordadas teóricamente sino, también, por medio de la praxis artística: ¿Quiénes son las verdaderas víctimas del proceso de consolidación de la República del Perú? ¿De qué manera la realidad social peruana es definida por la muerte? ¿Cómo ello puede ser traducido al campo del arte? Por ende, buscamos la revaloración de la historia que nos constituye como república y la historia del declive de los monumentos que constituye al desarrollo del ámbito escultórico del arte.

Autora Lic. Adriana Carolina Saenz Tapia

Asesoras Dra. Veronica Natalie Crousse de Vallongue Rastelli de Roncoroni
y Mg. Raura Raquel Oblitas Jordan

Año 2021

Título Línea de tierra y los falsos monumentos: el fenecer de una nación frente
a su bicentenario

<https://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/handle/20.500.12404/19811>



Signos Vitales: cuerpo, subjetividad y tecnologías digitales

Resumen

Guiado a partir de la lógica del capitalismo de plataformas y su modo de operar a través de dispositivos de recolección de datos, *Signos Vitales* se centra específicamente en el proceso de datificación, en la cual el cuerpo y sus movimientos se convierten en fuentes de información. La presente tesis ha sido abordada desde una investigación teórica-artística como resultado de una indagación sobre la aparente desmaterialización vinculada al fenómeno del *Big Data*, la experiencia de lo virtual y los modos de subjetividad que se desprenden de la representación a través de datos. El objetivo de la tesis es reflexionar sobre nuestra relación con las tecnologías digitales y los mecanismos detrás de la actual orientación tecnológica desde una aproximación escultórica-cinética interactiva. Esta investigación sintetiza una navegación por una comprensión material de procesos abstractos, para potencialmente redirigir en el futuro.



Descripción del trabajo creativo en la escultura

Resumen

El objetivo general de este trabajo es la reflexión sobre mi proceso creativo y sobre la producción escultórica realizada a lo largo de 30 años, que incluye además la participación como conferencista y docente universitaria. Este proceso se da en el enfrentamiento cotidiano, solitario, físico, mental y emotivo con el material de mi trabajo: la madera y el modelado en cera, barro o yeso. Este encuentro ha revelado un trabajo, que en la mayoría de los casos termina siendo una fundición metálica no ferrosa, con una combinación de ambos materiales: madera con metal o vaciados de resina. Al igual que el espíritu en constante búsqueda, las soluciones de espacio dentro del vacío y la materia están acompañadas con elementos anatómicos y geométricos. En ese camino de encuentros y desencuentros, descubrimos escenarios surrealistas que llevan al espectador a una nueva y desconocida realidad, donde lo lúdico se entremezcla a lo erótico y religioso, la abstracción a la vitalidad, invitando no solo a la observación visual sino a la sensorial. El verbalizar mi trabajo, con una mirada de permanente asombro, me ha llevado a sostener que uno de mis planteamientos artísticos fundamentales es la observación de la forma a través del tacto: abordarlas, acariciarlas, sentirlas.



Psicopatologías en la Era de la Conectividad: posibles efectos de la interacción entre el humano y las tecnologías cibernéticas y sus manifestaciones en la creación artística

Resumen

La presente investigación aborda las maneras de entender los posibles efectos psicológicos del sujeto inmerso en la cognición virtual y la producción artística alrededor de estos. De este modo, *Psicopatologías en la Era de la Conectividad* indaga la relación del sujeto con los medios virtuales; esto enfocado desde el impacto psicológico, corporal y social del individuo. Así, parte desde la identificación de un yo, psíquico y somático, que se ve incidido por los nuevos medios y el lenguaje que se emplea en estos. Por consiguiente, esta investigación trata de resolver las interrogantes que surgen ante una aparente falla en la interacción entre el humano y las tecnologías cibernéticas y la creciente disociación consigo mismo y extrañeza con los otros que surge en el sujeto. La cuestión general es: ¿Cómo adaptarnos al sistema que demanda efectividad y velocidad sin dejar de lado nuestras necesidades psíquicocorporales? Se ha planteado esta investigación buscando definir, desde una mirada lacaniana, lo que compone al ser humano y cómo incide su inconsciente en su lenguaje verbal y corporal estableciendo una conexión psicosomática. A partir de ello, se exploran los síntomas de la comunicación y la labor tecnológica que giran en torno al sujeto y que lo transforman. Asimismo, se indaga en la relación de las afecciones psicológicas y la creación artística. El marco de esta investigación engloba el poder del lenguaje actual determinado por los códigos computacionales y los sistemas operativos digitales trasladados a la vida de los sujetos, mellando la relación intrapersonal y su interacción social externa a estos sistemas digitales. El objetivo de la tesis es reflexionar, mediante una propuesta artística, sobre la incidencia del lenguaje de las actuales tecnologías de comunicación en nosotros. Además, propone evidenciar lo que conlleva adecuarnos a los aparatos tecnológicos digitales y a la dinámica en torno a esta, dejando de lado nuestras necesidades afectivas.

Autora Lic. Lourdes Jarufe Vargas Pacci

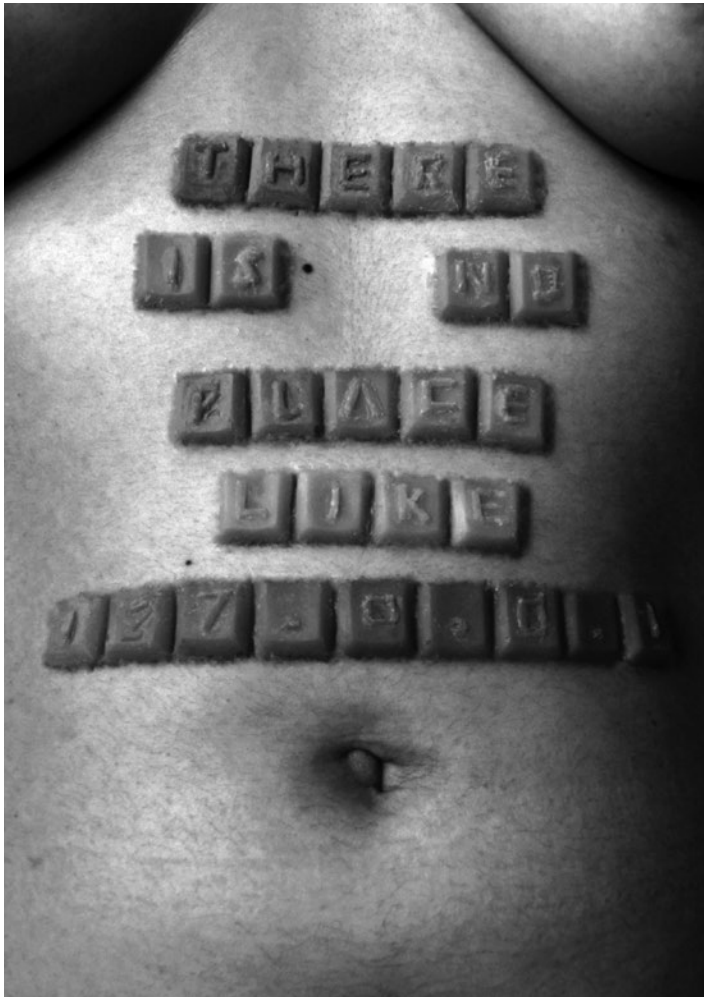
Asesora Mg. Rustha Luna Pozzi-Escot Vázquez

Año 2021

Título Psicopatologías en la Era de la Conectividad:

posibles efectos de la interacción entre el humano y las tecnologías cibernéticas
y sus manifestaciones en la creación artística

<http://hdl.handle.net/20.500.12404/18436>





TEXTOS ARTE

VOLUMEN 9

REVISTA DE INVESTIGACIÓN-CREACIÓN

Carrera de Escultura
de la Facultad de Arte
y Diseño
Pontificia Universidad
Católica del Perú
Av. Universitaria 1801,
Lima 15088, Perú

Rector

Julio Del Valle Ballón

Decana encargada
de la Facultad de Arte
y Diseño

Pilar Kukurelo Del Corral

Directora de la Carrera
de Escultura

Ursula Cogorno Buendía

Fundadores

Johanna Hamann Mazuré
Marta Cisneros Velarde
Miguel Mora Donayre

Comité editor

Marta Cisneros Velarde
Veronica Crousse de
Vallongue Rastelli
Octavio Centurión
Bolaños

Dirección editorial

Ursula Cogorno Buendía

Editora invitada

Flavia Gandolfo López
de Romaña

Concepto y diseño

Ralph Bauer

Corrección de estilo

Soledad Sevilla Mendoza

TEXTOS ARTE

VOLUMEN 9

Diciembre de 2024

Tiraje

500 ejemplares

Hecho el Depósito Legal
en la Biblioteca Nacional
del Perú

N° 2012-13689

ISSN

2305-9613

e-ISSN

2790-1424

Se terminó de imprimir
en diciembre del 2024 en
Tarea Asociación Gráfica
Educativa, Pasaje María
Auxiliadora 156-164,
Breña, Lima 5, Perú

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



**Facultad de
Arte y Diseño**

**Carrera de
Escultura**



**Facultad de
Arte y Diseño**

**Carrera de
Escultura**