

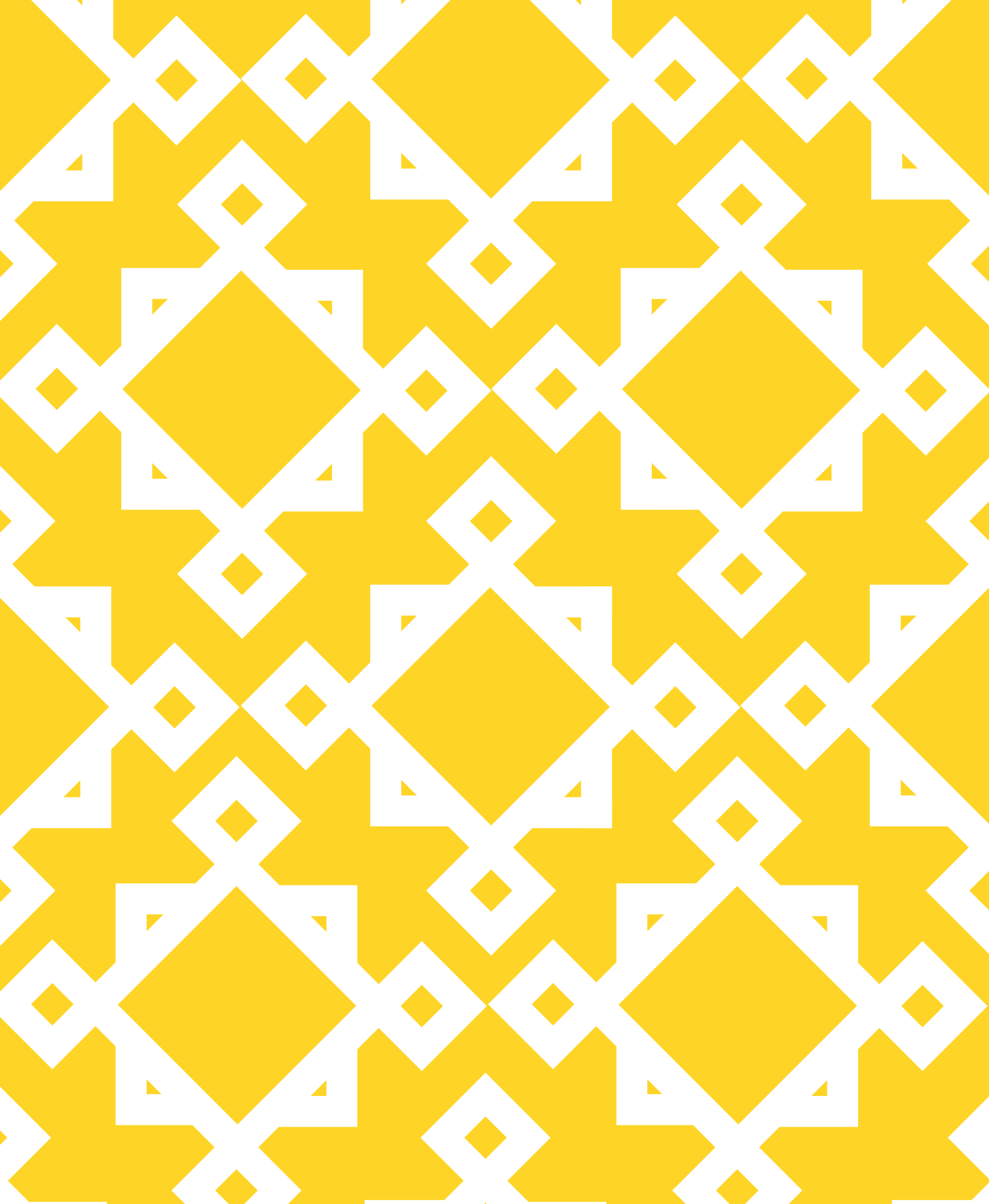
DIÁLOGOS DESDE LO CONTEMPORÁNEO

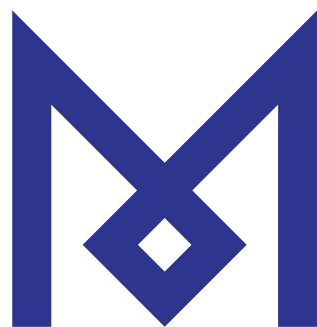
10 años del Concurso Nacional de Pintura del BCRP
Colección MUCEN



mucen

MUSEO CENTRAL
CENTRAL DE RESERVA DEL





mucen

MUSEO CENTRAL
BANCO CENTRAL DE RESERVA DEL PERÚ

EDITOR
Museo Central - MUCEN
Banco Central de Reserva del Perú

EDICIÓN GENERAL
Gabriela Germaná

AUTORES DE ARTÍCULOS
Christian Bendayán
Gabriela Germaná
Sharon Lerner
Víctor Vich
Moico Yaker

PRODUCCIÓN DEL PROYECTO EDITORIAL
María del Pilar Riofrío
Joanna Burga

CORRECCIÓN DE ESTILO
Leonel Terrazas

DISEÑO GRÁFICO Y DIAGRAMACIÓN
Lala Rebaza

FOTOGRAFÍAS
De obras de la colección MUCEN
Juan Pablo Murrugarra

De sala de exposición
Rodrigo Rodrich

Lima - Perú, 2020

* Aunque el Banco Central de Reserva del Perú respeta las opiniones vertidas por los autores, no necesariamente coincide con estas.

Índice

- 6** Presentación
MUCEN
- 8** Diálogos desde lo contemporáneo:
10 años del Concurso Nacional de Pintura BCRP-
Colección MUCEN
Gabriela Germaná
- 20** Diez años del Concurso Nacional de Pintura BCRP:
Reflexión y memoria
Moico Yaker
- 27** Nuevas figuraciones de lo popular en
la colección del MUCEN
Víctor Vich
- 39** Cuerpos reconsiderados:
Una mirada a la obra de algunas artistas mujeres ganadoras
del Concurso Nacional de Pintura BCRP
Sharon Lerner
- 53** Una década de pintura amazónica
en el concurso del BCRP
Christian Bendayán
- 65** Biografía de autores
- 66** Catálogo de obras

Presentación

El Museo Central (MUCEN) organiza desde el 2009 el Concurso Nacional de Pintura del Banco Central de Reserva del Perú, con la finalidad de promover la creación artística y fortalecer el sector de las artes visuales en el país.

Como resultado de esta convocatoria anual, el MUCEN ha formado una colección de veinte obras de pintura contemporánea que destacan por reflejar la distintas técnicas, estilos y temáticas que han desarrollado los artistas de diversas regiones del país en los últimos diez años. Esta experiencia ha generado no solo la creación de una colección, sino también dos resultados fundamentales. Por un lado, la creación de puentes entre los diversos públicos del museo y el arte contemporáneo, y, por otro lado, el desarrollo de un archivo que documenta una muestra del quehacer artístico peruano.

En este contexto, el Museo Central presentó la exposición temporal “Diálogos desde lo contemporáneo: 10 años del Concurso Nacional de Pintura”, a modo de conmemoración y de reflexión acerca de esta primera década del concurso. La exposición estuvo bajo la curaduría de la historiadora de arte Gabriela Germaná, quien también es editora del presente catálogo. Para esta exposición, ella planteó una lectura temática de las obras a través de temas como el territorio, cuerpos e identidades, memorias personales, espiritualidad y migración; los cuales permitieron analizar tendencias y visibilizar las preocupaciones que han estado presentes en la producción nacional.

En ese mismo sentido, Germaná planteó para este catálogo una lectura temática e interdisciplinaria para abordar la historia del concurso, las figuraciones de lo popular en la pintura contemporánea, así como la producción de artistas mujeres y la pintura amazónica presentes en la colección.

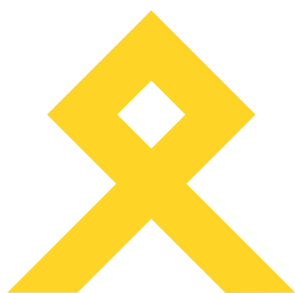
Tanto la exposición temporal como este catálogo han sido concebidas como una plataforma que invite al intercambio y que permita a la vez generar conexiones entre las obras mismas, usando el diálogo “desde lo contemporáneo” como estrategia.

En adelante, el incremento de esta colección nos permitirá seguir construyendo una narrativa que resalte las conexiones entre la producción artística del pasado y del presente. Así, los principales retos del museo residen en mostrar la continuidad y transformaciones del arte peruano de todos los tiempos, y en ampliar los espacios de diálogo y encuentro con la comunidad.

María del Pilar Riofrío Flores
DIRECTORA
MUSEO CENTRAL

DIÁLOGOS DESDE
LO CONTEMPORÁNEO:
10 AÑOS DEL CONCURSO NACIONAL
DE PINTURA BCRP-COLECCIÓN MUCEN

Gabriela Germaná



DIÁLOGOS DESDE LO CONTEMPORÁNEO: 10 AÑOS DEL CONCURSO NACIONAL DE PINTURA BCRP- COLECCIÓN MUCEN

El género pictórico se ha transformado y expandido considerablemente en las últimas décadas. De ser un medio definido básicamente por una superficie bidimensional y representaciones realizadas con pigmentos, sus posibilidades de expresión se han ampliado y diversificado, remodelando y replanteando considerablemente el campo de la pintura. En el Perú, si bien hay una importante producción crítica sobre las prácticas artísticas contemporáneas, los cambios y adaptaciones de medios de larga data, como la pintura, no han sido particularmente discutidos. En este contexto, un caso excepcional es el Concurso Nacional de Pintura del Banco Central de Reserva del Perú (BCRP), que se viene realizando desde el 2009 y que en el 2018 cumplió diez años de creación. Las obras ganadoras del primer y segundo premio de cada año han pasado a formar parte de la colección de arte contemporáneo del Museo Central (MUCEN)¹ y constituyen un conjunto significativo que permite analizar y discutir distintos aspectos en relación con la práctica pictórica contemporánea en el Perú.

Una mirada al conjunto de obras ganadoras indica claramente cómo, desde sus inicios, el concurso apostó por una visión amplia del género pictórico. Teorías recientes del arte usan el concepto de “campo expandido” de la pintura y, a través de este, remiten a la idea de la pintura como un medio amplio, flexible e híbrido; un medio capaz de mezclarse con nuevas formas y prácticas, de modo semejante a lo que ocurre con otros géneros artísticos contemporáneos.² Como indi-

1. Sobre la colección de arte contemporáneo del MUCEN, ver: Augusto de Valle, “Arte moderno-contemporáneo.” En: Augusto Del Valle et al. *Conexiones. Catálogo de Colecciones MUCEN*. Lima: Banco Central de Reserva del Perú, 2018, pp. 28-31.

2. El concepto del campo expandido fue desarrollado por la crítica de arte norteamericana Rosalind Krauss en relación con la escultura posmodernista en su artículo “Sculpture in the expanded Field” en: *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, MIT Press, 1985, pp. 276-291. Luego, el término fue aplicado al análisis de otros géneros contemporáneos. Para

ca la historiadora de arte Anne Ring Petersen, los artistas ya no se limitan a los materiales y medios tradicionales de la pintura y más bien investigan lo pictórico como un efecto que resulta del uso de colores y representación tradicionalmente asociados con esta disciplina.³ Desde los primeros años del concurso fueron premiadas no solo obras en formatos tradicionales, como *De castas y mala raza No. 21* de Claudia Coca (2009), *No hay peor ciego* de Ángel Valdez (2011) y *Play (Museo de Héroe Navales I)* de Jean Paul Zelada (2012), realizadas en óleo o acrílico sobre lienzo; sino también piezas como *Retrato familiar* de David Villalba (2009), en la que una serie de textos ocupan la mayor parte del espacio pictórico, *Sin título* de Ana Teresa Barboza (2010), lienzo bordado y con aplicaciones de telas, *Después de 186 años, aún se sigue luchando* de Claudia Martínez (2010), ejecutada con incisiones sobre acrílico y aluminio, o *Pachamamita* de Harry Chávez (2011), un collage de mostacillas sobre lienzo. Posteriormente, obras realizadas a través de bordados, telas, grabados y collages de distintos materiales han ido ocupando también primeros y segundos puestos del concurso. Por un lado, se trata de artistas que, formados en el campo de la pintura, han venido experimentando con otras técnicas, utilizando hilos, telas y mostacillas en vez de pigmentos para crear formas y texturas. Por otro lado, artistas que trabajan con distintos

medios, como el grabado, deciden abordar la poética de lo pictórico desde sus propias experiencias, manejos conceptuales y técnicos. En la edición del 2018, en un giro incluso más radical en cuanto a materialidad y técnica, la pieza de cerámica *Sin título* de Alice Wagner ganó el primer lugar. Se trata de una obra que, si bien mantiene una cierta bidimensionalidad, puede ser entendida también como un objeto escultórico.

De manera interesante, además, el concepto expandido de pintura que caracteriza a este concurso le ha permitido eludir las categorías rígidas que suelen predominar en el sistema del arte peruano contemporáneo; un sistema que, por seguir paradigmas y jerarquías eurocéntricos, ha marginado constantemente determinadas prácticas y estéticas.⁴ En este concurso, por el contrario, obras que material y conceptualmente refieren a lo doméstico, a lo artesanal y/o a las tradiciones vernáculas —tres ámbitos usualmente marginalizados en el campo del arte contemporáneo— han sido premiadas. Así, entre los primeros puestos se encuentran los bordados de Ana Teresa Barboza o Nereida Apaza, que reivindican una técnica asociada a lo doméstico; obras como las de Paloma Álvarez, que refiere a los textiles andinos, o de Luis Torres Villar, que refiere a los mates burilados; o artistas como Harry Chávez, Alice Wagner y Valeria Ghezzi,

diferentes estudios sobre el desarrollo de la pintura contemporánea, ver: Jonathan P. Harris (ed.), *Critical Perspectives on Contemporary Painting: Hybridity, Hegemony, Historicism*. Liverpool University Press, 2003. Anne Ring Petersen, Mikkel Bogh, Hans Dam Christensen, and Peter Nørgaard (eds.), *Contemporary Painting in Context*. Museum Tusculanum Press, 2010.

3. Anne Ring Petersen, "Painting Spaces." En: Jonathan P. Harris (ed.), *Critical Perspectives on Contemporary Painting: Hybridity, Hegemony, Historicism*. Liverpool University Press, 2003, pp. 125.

4. Sobre las categorías y exclusiones en el campo del arte contemporáneo peruano, ver: Gabriela Germana, *Yo no solo coso. Estéticas femeninas tradicionales en las prácticas artísticas contemporáneas* [cat. exp.]. Lima: Centro Cultural Peruano Británico, 2014; Giuliana Borea, "'Arte popular' y la imposibilidad de sujetos contemporáneos; o la estructura del pensamiento moderno y la racialización del arte." En: Giuliana Borea (ed.), *Arte y antropología. Estudios, encuentros y nuevos horizontes*. Lima, PUCP, 2017, pp. 97-119. Gabriela Germana, y Amy Bowman-McElhone, "Asserting the Vernacular: Contested Musealities and Contemporary Art in Lima, Peru." *Arts* 9, 17; 2020. <https://doi.org/10.3390/arts9010017>

quienes usan materiales como cuentas de plástico (vinculadas a la bisutería), cerámica (asociada principalmente con tradiciones precolombinas y vernáculos contemporáneos) y *llanchama* (especie de tela de corteza de árbol usada en la Amazonía para confeccionar indumentaria y como soporte de pinturas).

En el conjunto de obras predomina la representación figurativa. Algunas de las prácticas usadas por los artistas son la apropiación (el préstamo, copia y alteración intencionales de imágenes y objetos existentes recontextualizándolos y otorgándoles nuevos significados), el uso de imagen fotográfica como referente o la presencia de textos en relación con las imágenes (dotando a las obras de significados codificados no solo por las palabras o las imágenes mismas, sino por la manera como unas afectan a las otras).⁵ Es interesante constatar cómo lo figurativo y la relación con la imagen fotográfica, aspectos que han sido destacados por textos críticos recientes como una característica importante del arte peruano producido entre fines del siglo XX e inicios del siglo XXI, continúan teniendo una presencia significativa entre los ganadores del concurso.⁶ También hay algunas obras

que recurren a la abstracción, desde lo puramente geométrico, como en el caso de *Pachamamita* de Harry Chávez (2011), o desde el énfasis de lo material, como en *De memoria II* de Enrique Barreto (2015). Los procesos de abstracción también se encuentran en representaciones donde cierta figuración todavía es visible, como en *Todo se quiebra y parte* de Annie Flores (2016) o *Los primeros humanos conquistan a la mujer Arco Iris, la acomodan para que el cielo no caiga a la tierra* de Rember Yahuarcani (2017). En esta última es particularmente interesante cómo Yahuarcani se apropia de lenguajes formales cercanos al surrealismo y la abstracción para representar un mito de la etnia amazónica Uitoto a la que él pertenece.⁷

Las obras ganadoras del primer y segundo puesto del concurso, sin embargo, no solo destacan por su materialidad, su relación con el campo expandido de la pintura, sus diversidades formales y su carácter experimental, sino que a través de ellas se puede visualizar un panorama de temas que caracterizan al arte peruano actual y que refieren a preocupaciones por lo local y las memorias personales, pero que a su vez dialogan con las preocupaciones del arte con-

5. Sobre prácticas de apropiación en el arte contemporáneo, ver: David Evans (ed.) *Appropriation*. White Chapel Gallery and The MIT Press, 2009. Sobre el uso de textos e imágenes en obras de arte contemporáneo, ver: Russell Bowman, "Words and Images: A Persistent Paradox," *J* Vol. 45, No. 4. Winter, 1985, pp. 335-343.

6. Max Hernández y Jorge Villacorta indican cómo a fines de la década de 1990 hubo en el Perú un creciente interés en la adopción de imágenes fotográficas por parte de artistas no fotógrafos, quienes citaron fotos, tomaron fotos, las usaron en trabajos derivados del collage o las modificaron e imprimieron por medios digitales (Max Hernández y Jorge Villacorta, *Franquicias Imaginarias*. Lima, PUCP, 2002, pp. 115-116. Asimismo, en la conversación "¿Un arte visual a contrapelo de los dictados metropolitanos?" editada por Jorge Villacorta, Natalia Majluf señala que antes de la década de 1990, lo que dominaba eran la pintura y escultura "unidas por la ausencia total de referencia a cualquier cosa u objeto de la realidad". La ruptura con esta tendencia tuvo lugar con el ingreso de la referencia fotográfica que, además, marcaría el tránsito del arte entre las décadas de 1990 y del 2000. Rodrigo Quijano añade que si bien hay un desarrollo del "condicionamiento fotográfico del arte" a fines de los setenta y durante los ochenta, es durante la segunda mitad de los noventa que ingresa al campo del arte "de manera más totalizante." (Jorge Villacorta, "¿Un arte visual a contrapelo de los dictados metropolitanos?" En: Sharon Lerner, ed. *Arte contemporáneo. Colección Museo de Arte de Lima*. Lima: Museo de Arte de Lima, 2013, pp. 315-361.

7. Sobre el desarrollo de la obra de Rember Yahuarcani, ver: Giuliana Borea, "Personal Cartographies of a Huitoto Mythology: Rember Yahuarcani and The Enlarging of the Peruvian Contemporary Art Scene." *Artigos 2*, 2010, pp. 67-87.



temporáneo a nivel global.⁸ Se trata de piezas que se interconectan y dialogan entre sí, lo que permite plantear una serie de lecturas sobre ellas no sólo de manera individual, sino también en función a asuntos compartidos. El análisis del conjunto ha permitido identificar temas como el territorio y sus significados, la construcción de una historia nacional, los cuerpos y sus identidades, las memorias personales, las espiritualidades y cosmovisiones, y los procesos de migración y la formación de nuevas identidades.⁹ En función de estos temas se organizó la exposición “Diálogos desde lo con-

temporáneo: 10 años del Concurso Nacional de Pintura BCRP-Colección MUCEN”, que tuvo lugar entre junio y octubre de 2019 en la sala de exposiciones temporales del Museo Central y que dio lugar al presente catálogo.

EL TERRITORIO Y SUS SIGNIFICADOS SIMBÓLICOS

Los lugares tienen significados que van más allá de la apariencia superficial; las sociedades transforman los lugares y los imbuyen

8. Los temas presentes en las obras ganadoras del Concurso Nacional de Pintura del BCRP pueden vincularse con varios de los temas propuestos, por ejemplo, en el catálogo de la colección de arte contemporáneo del Museo de Arte de Lima, Sharon Lerner, ed. *Arte contemporáneo. Colección Museo de Arte de Lima*. Lima: Museo de Arte de Lima, 2013; y con los temas que conforman un libro sobre arte contemporáneo a nivel global como Jean Robertson y Craig McDaniel, *Themes of Contemporary Art: Visual Art after 1980*. Oxford University Press, 2017. Sobre el desarrollo del arte peruano en las últimas décadas del siglo XX e inicios del XXI, ver también: Max Hernández Calvo y Jorge Villacorta Chávez. *Franquicias Imaginarias: Las opciones estéticas en las artes plásticas del Perú de fin de siglo*. Lima, PUCP, 2002; Rodrigo Quijano. “¿De qué puntos cardinales hablan?: Anotaciones sobre la última década en las artes visuales peruanas”. En: Cécile Zoonens y Jorge Villacorta. *Puntos Cardinales 2001: Arte Contemporáneo*. Lima: Asociación Civil Quidam Acción Cultural, 2002, pp. 10-18; Luis Alvarado Manrique et al. *Post-Ilusiones: Nuevas visiones. Arte crítico en Lima 1980-2006*. Lima: Fundación Augusto N. Wiese, 2006; Gustavo Buntinx. *Lo impuro y lo contaminado: Pulsiones (neo)barrocas en las rutas de Micromuseo (“al fondo hay sitio”)*. Lima: Micromuseo (“al fondo hay sitio”), 2007; Mijail Mitrovich, *Extravíos de la forma: Vanguardia, modernismo popular y arte contemporáneo en Lima desde los 60*. Lima, PUCP, 2019.

9. El análisis de las obras para este texto se basa en la información proporcionada por los artistas. Perspectivas complementarias a las planteadas en este texto pueden encontrarse en: Augusto Del Valle, “Las fronteras invisibles”, “La identidad dibujada”, “Las voces del mundo moderno”, “Las narrativas de un territorio”. En: Augusto Del Valle et al. *Conexiones. Catálogo de Colecciones MUCEN*. Lima, Banco Central de Reserva del Perú, 2018, pp. 58-67, 118-123, 178-185, 236-243.

con memorias, historias y sentidos diversos. Cuatro obras dentro del conjunto aluden claramente al territorio e indagan, desde diferentes estrategias visuales y discursivas, su relación con hechos históricos, problemas sociales y conflictos medioambientales. La costa peruana le da a Miguel Aguirre, a través de la imagen de un baño portátil en medio del desierto, la ocasión para describir sus temores frente a los resultados nefastos que podían tener las últimas elecciones presidenciales. El título de la obra, *Birú, mientras recorría el desierto con andar errante en aquel otoño que agonizaba, se topó con una letrina. Por poco no entró en ella* (2016), alude a las historias precolombinas de héroes míticos que recorrían la costa peruana. Ignacio Noguerol, por su parte, representa en *Parihuana* (2013) al ave de dicho nombre, característica de la costa peruana, pero sobre un fondo de tintes apocalípticos, sugiriendo la fragilidad de un medio ambiente en constante peligro. La parihuana, asimismo, hace referencia a la historia republicana peruana y al momento en que el general José de San Martín habría elegido los colores de la bandera nacional.

Los hechos históricos y el territorio también están relacionados en el díptico *Después de 186 años, aún se sigue luchando* (2010) de Claudia Martínez. A través de dos representaciones de la Pampa de la Quinua en Ayacucho, donde tuvo lugar la batalla que selló la Independencia del Perú, la artista confronta dos momentos históricos: el de la misma gesta en 1824, con los protagonistas a punto de iniciar la batalla, y el presente, con el monumento que conmemora la batalla rodeado de un mercado de artesanías. A través de estas imágenes, Martínez reflexiona sobre el significado del lugar y la historia en el presente.

Marco Pando, por su parte, en *Modelo para armar y desarmar una fuente de agua* (2017), cuestiona la explotación indiscriminada de los recursos naturales y la contaminación en territorios de selvas tropicales. También refiere al espacio fantasioso que se crea a través de las fuentes de agua o piletas y a la ironía de muchas ideas de modernidad; prioridades de gobernantes que no toman en cuenta las necesidades reales del territorio y su gente.

DECONSTRUYENDO EL PASADO Y REPENSANDO LA HISTORIA

Otras obras del conjunto se refieren también a la historia peruana, pero para cuestionar los discursos oficiales y la manera en que la historia ha sido tradicionalmente contada. Los artistas Ángel Valdez, Jean Paul Zelada y Valeria Ghezzi examinan los procesos por los cuales los acontecimientos históricos se han inscrito bajo ciertas formas en la memoria colectiva. En particular, estos artistas notan cómo los grupos de poder han determinado qué aspectos del pasado mostrar y cómo mostrarlos, construyendo una historia oficial que en gran parte legitima su autoridad sobre otros grupos y afectando de esta manera nuestro entendimiento del presente. Es especialmente interesante en el caso de las obras realizadas por estos tres artistas que no solo disputan los discursos oficiales, sino que, además, se apropian, reelaboran y cuestionan imágenes anteriores que han ayudado también a establecer la historia oficial desde lo visual.

Ángel Valdez reflexiona sobre mundos, tiempos y esquemas trinitarios, y se inspira en el cuadro colonial cusqueño *La Trinidad entronizada como tres figuras iguales* (Cuzco ca.



1720-1740) para crear *No hay peor ciego* (2011). En esta obra representa, a través de tres personajes similares, las etapas en que se ha dividido tradicionalmente la historia peruana (precolombina, colonial y republicana). Los personajes se mezclan con referencias a tecnologías electrónicas y digitales y entre ellos se encuentran los textos “for rent” (en alquiler) y “Ripley’s Believe It or Not” (Aunque usted no lo crea, de Ripley), en referencia a la serie de televisión del mismo nombre. Mientras “for rent” pone en alquiler la historia del Perú, “Believe It or Not” plantea un descrédito en la historia y en los dogmas o verdades absolutas planteados en diversos ámbitos de la existencia humana (la religión, las ciencias, la tecnología).

En *Play (Museo de Héroes Navales I)* (2012), Jean Paul Zelada reproduce en pintura una fotografía de 1921 en la que aparecen, junto con el presidente Augusto B. Leguía, el grumete Alberto Medina y otros marinos afroperuanos sobrevivientes del Combate de Angamos (1879) que no han sido considerados como héroes por la historia oficial ni forman

parte de las imágenes icónicas de la guerra con Chile. Zelada, por un lado, cuestiona la manera en que este episodio y la historia peruana en general han sido construidos a partir de la glorificación de determinados héroes, mientras se invisibiliza y marginaliza otras trayectorias. Por otro lado, al realizar una pintura de gran formato en la tradición de la pintura de historia académica, el artista les devuelve a estos personajes la importancia y dignidad que les había sido negada.

Valeria Ghezzi, en *El rebalse de las entrañas del Perú originario/La otra posibilidad* (2018), toma fragmentos de las acuarelas realizadas por el pintor peruano del siglo XIX Pancho Fierro y los ubica como si estuvieran tapados por el lienzo en blanco. A través de las figuras fraccionadas, Ghezzi recontextualiza imágenes decimonónicas que ayudaron a consolidar un imaginario oficial de “lo criollo” como base de la nación, deconstruyendo así las lecciones de historia promovidas por el discurso oficial. Al desarticular conceptos e imágenes, Ghezzi propone decolonizar la historia; es

decir, considerar otras narrativas del pasado desde las perspectivas de los distintos grupos que conforman el país.

CUERPOS E IDENTIDADES

El cuerpo lleva asociado muchos signos visuales que marcan las identidades de las personas, como la edad, el sexo, los rasgos fenotípicos, entre otros. Si bien el cuerpo es una entidad física, muchas de sus características están definidas por factores sociales, culturales y económicos. A través de representaciones del cuerpo, artistas como Claudia Coca, Ana Teresa Barboza, Paloma Álvarez y Annie Flores muestran cómo este refleja roles sociales y culturales, relaciones de poder e identidades de género colectivas y personales.

Claudia Coca en *De castas y mala raza N. 21* (2009) imita la composición de las pinturas de castas coloniales del siglo XVIII para auto-representarse con su esposo e hijo. Al enfocarse en cómo las pinturas de casta representaban los distintos grupos raciales en América bajo una mirada claramente discriminatoria, Coca analiza cómo se han construido discursos para establecer qué grupos tienen más poder que otros y cómo esta construcción se ha perpetuado hasta el día de hoy. La artista cuestiona esta narrativa y busca proponer una reconciliación con nuestros propios cuerpos y sus representaciones. Ana Teresa Barboza, por su parte, en su obra *Sin título* (2010), representa a un hombre que ha sido víctima de un grupo de animales, proponiendo así una reflexión sobre los afectos y las relaciones personales. Es importante en esta obra la mirada del sujeto femenino al cuerpo masculino frágil y vulnerable, como pocas veces se ha hecho.

Inspirada en su abuela ayacuchana que tuvo que migrar a Lima, Paloma Álvarez realiza *Mamachay* (2013). Dicha obra está compuesta por textos que refieren a la nostalgia de su abuela por su tierra natal e imágenes de la vestimenta andina, como una pollera, una ojota y un *unku*. La ropa ejerce una acción transformadora del cuerpo, dotándolo de una identidad particular que, en este caso, alude a la de una mujer andina. La obra no solo reflexiona acerca de la migración, sino de los cambios que esta ejerce sobre el cuerpo y sus marcas identitarias; así, mientras la abuela calzaba ojotas en el campo, la artista viste zapatos de tacón en la ciudad.

Finalmente, Annie Flores trabaja desde un ámbito más introspectivo. Su obra *Todo se quiebra y parte* se compone de tres dibujos: dos volcanes que a su vez se asemejan a cabelleras femeninas y un personaje antropomorfo y grotesco vistiendo una especie de capa que imita la forma triangular del volcán. Con esta obra y sus referencias al cuerpo bajo formas extrañas, Flores reflexiona sobre sus propios temores, generando en conjunto una sensación de desconcierto.

MEMORIAS PERSONALES: QUÉ RECORDAMOS / CÓMO RECORDAMOS

La memoria no es simplemente un instrumento de registro que preserva todo lo que nuestros sentidos aprehenden. Por el contrario, la memoria filtra y selecciona, reorganiza y distorsiona. Hay hechos que recordamos y otros que, consciente o inconscientemente, elegimos olvidar. En tres obras del conjunto el tema de la memoria personal cobra particular importancia. En *De memoria II* (2015),



Enrique Barreto, a través de un collage de periódicos quemados, compone una especie de paisaje formado por una conexión de sucesos, tiempos, experiencias, sensaciones, lugares y geografías que él ha ido registrando. Se trata en cierto modo de una autobiografía abstracta que el artista configuró en el proceso mismo de recopilar y quemar los periódicos, según las experiencias que el material le suscitaba, encontrando conexiones entre este y sus propias memorias.

Nereida Apaza, por otro lado, en *Dictado* (2012) hace una crítica al sistema educativo tradicional y sus métodos basados en la repetición y memorización de contenidos. La obra representa hojas de cuadernos cuadriculados y rayados en las que intercala textos inspirados en las tareas que demanda la educación tradicional con imágenes que se refieren más bien a sus propios recuerdos, ideas y emociones. Estas imágenes conforman las memorias personales de la artista, las cuales ella elige recordar, y que están ligadas a sus propias experiencias de vida y a los recuerdos de su familia.

Las memorias personales son también el tema de *Retrato Familiar* (2009) de David Villalba. La obra presenta en la parte superior a sus padres nacidos en Puno; en la sección central, a la misma pareja luego de migrar a la ciudad de Arequipa con sus hijos; y en los alrededores, los retratos individuales de cada uno de ellos. Intercalados entre las imágenes se encuentran bloques de textos que cuentan en primera persona la historia personal de cada uno de los retratados. La pintura refiere, a través de las memorias personales de Villalba y su familia, a la historia reciente de muchos puneños que tuvieron que migrar a la ciudad de Arequipa en busca de mejores condiciones de vida.

ESPIRITUALIDADES Y COSMOVISIONES

Diferentes sistemas de creencias religiosas han ayudado a los seres humanos a entender y relacionarse con el universo. Cada sociedad, asimismo, tiene una cosmovisión o manera particular de ver e interpretar el mundo y la

realidad. Cuatro artistas se inspiran en sistemas espirituales y cosmovisiones andinos y amazónicos para crear sus obras. En *Pachamamita* (2011), Harry Chávez ha creado una pieza devocional que pretende generar, a través de una conexión sensorial con la obra, un sentimiento de fervor hacia la Pachamama o madre tierra. Se inspira en sus investigaciones sobre la cosmovisión andina y en su propia experimentación con la ritualidad andina durante el tiempo que vivió en el Callejón de Huaylas, Áncash. Por otro lado, en *Iqaro* (2014), Kylla Piqueras hace referencia a los cantos de curación usados en las prácticas medicinales de la Amazonía peruana. La artista se basa también en su propia experiencia con las medicinas tradicionales de esta región y busca hacer visible el conocimiento ancestral contenido en los cantos a través de energías, colores y luces.

Israel Tolentino, por su parte, busca hallar una relación espiritual y formal entre la obra que hacía en Lima y la emoción opuesta de vivir en la sierra, sobre todo en Huánuco y Áncash. En *Yvaporé* (2014), Tolentino representa un auquénido macho en estado de trance sobre un fondo de mapas de montañas, para lo cual se inspira en el esqueleto de un auquénido que aparece en una obra del pintor Ricardo Flórez (Lima, 1893- Huánuco, 1983), en las flores de los murales andinos coloniales (que asocia al chamico, una planta alucinógena que crece abundantemente en Huánuco) y en sus propios recorridos por parajes andinos. Para el autor, el estado de trance hace desaparecer la diferencia entre el animal y el hombre; restaura las relaciones entre el ser humano y el cosmos. Finalmente, Rember Yahuarcani en *Los primeros humanos conquistan a la mujer Arco Iris, la acomodan para que el*

cielo no caiga a la tierra (2017) representa un mito de la etnia amazónica Uitoto a la que él pertenece. Se trata de un viaje visual a través de los seres que pueblan el universo físico y espiritual de los uitotos. Yahuarcani considera que la memoria de su comunidad se encuentra en los mitos, los que constituyen la inspiración principal de sus obras bajo un estilo e identidad muy personales.

MIGRACIÓN, HIBRIDACIONES Y NUEVAS IDENTIDADES

La configuración social del Perú cambió radicalmente a partir de la década de 1960 con las grandes migraciones de los pobladores de los entornos rurales a los urbanos. En las ciudades, los migrantes continúan activando complejos procesos que generan nuevas formas de identidad y sugerentes modernidades híbridas, en las que conviven aspectos de sus lugares de origen, de los entornos urbanos donde se establecieron y de la creciente comunicación global.

La obra de Paloma Álvarez *Mamachay* (2013), mencionada anteriormente en relación con los cuerpos y las identidades, refiere también a la condición de estar en tránsito entre lugares con diferentes lenguajes, costumbres e ideas; una condición representada por la historia de su abuela, quien tuvo que migrar de Ayacucho a Lima por la violencia producto del terrorismo. Hay además una conexión emocional —que se expresa en los textos y las imágenes de la vestimenta andina— con el lugar que su abuela dejó atrás, intensificada por la distancia y la nostalgia. La obra *Retrato familiar* (2009) de David Villalba representa también, como se mencionó anteriormente,

el tema de la migración en relación con las memorias familiares. Al mismo tiempo, sin embargo, alude a la historia reciente de muchos habitantes rurales de Puno que tuvieron que migrar a la ciudad de Arequipa en busca de mejores condiciones de vida.

Luis Torres Villar, por otro lado, en *De la Serie Reconquista Arpa* (2015) representa una imagen ambientada en la periferia de Lima. En ella, un mototaxi transporta un arpa de la que brotan flores, que simbolizan la presencia viva y floreciente de los migrantes andinos en la ciudad. El mototaxi sube por una calle inclinada que alude a los cerros conquistados por los migrantes para generar espacios habitables. En primer plano están representados miembros de la familia, amigos y vecinos de Torres, migrantes e hijos de migrantes como él. Finalmente, Alice Wagner en su obra *Sin título* (2018) se inspira en la frazada de tigre, objeto característico de la modernidad híbrida en el Perú, en la cual imágenes como las de tigres asiáticos se asocian en el imaginario a felinos andinos y forman parte ahora de una identidad popular local. La pieza se complejiza al convertir la frazada en un objeto de cerámica (quebrado y recompuesto como muchas piezas de museos), quitándole su funcionalidad, pero convirtiéndola en un elemento bidimensional que destaca los tigres del diseño original.

Además de presentar el conjunto de obras formado por los ganadores del primer y segundo puesto de los primeros diez años del concurso, esta publicación incorpora cuatro ensayos que presentan líneas de reflexión diversas sobre temas y aspectos críticos que cruzan el conjunto. En el primer ensayo, “Diez años: reflexión y memoria”, Moico Yaker, pre-

sidente del jurado del concurso desde su primera edición, hace un recuento de la trayectoria del mismo, refiriéndose a sus objetivos, bases, jurado y procesos de selección. Reflexiona también sobre la pintura y su vitalidad actual, la que se refleja en la diversidad de las obras ganadoras del concurso. El segundo ensayo, “Nuevas figuraciones de lo popular en la colección del MUCEN” a cargo de Víctor Vich, se refiere al tema del territorio desde su condición de espacio habitado y en relación con la construcción de nuevas identidades e imaginarios sociales. A través del análisis de un grupo de obras, Vich identifica imágenes que refieren a diferentes momentos que han marcado la sociedad peruana contemporánea: desde los nuevos ideales colectivos producto de los procesos migratorios al desarrollo de prácticas asociadas a necesidades puramente individuales. En “Cuerpos reconsiderados. Una mirada a la obra de algunas artistas mujeres ganadoras del concurso de pintura del BCRP”, Sharon Lerner aborda el tema del cuerpo y la identidad. Reflexiona sobre las representaciones del cuerpo como lugares desde donde varias de las artistas indagan sobre la construcción de los roles de género y las divisiones sociales, de clase y raza. Finalmente, en “Una década de pintura Amazónica en el concurso del BCRP”, Christian Bendayán trata sobre la participación de artistas (ganadores y finalistas del concurso) inspirados por el universo amazónico, ya sean provenientes de esa región o no. Bendayán identifica una serie de temas y preocupaciones presentes en las obras de estos artistas para demostrar el amplio interés que la Amazonía genera en el campo pictórico (y artístico en general) en la actualidad.

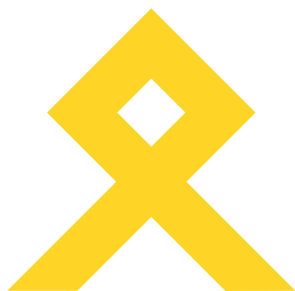
La importancia del conjunto de obras ganadoras del Concurso Nacional de Pintura del

BCRP queda plenamente demostrada en las páginas de este catálogo. Tanto a nivel técnico y material como conceptual, todas ellas revelan la vitalidad del género pictórico en el medio peruano. Los temas de las obras, además, refieren a aspectos significativos de la sociedad peruana contemporánea y de una época marcada por la globalización en la que lo local adquiere al mismo tiempo evidente importancia. El conjunto, que forma parte de la colección de arte contemporáneo del MUCEN, se vincula con las propuestas más di-

versas e inclusivas del arte actual, donde son incorporadas cada vez más —aunque todavía con cierto recelo— producciones de distinto tipo y procedencia —urbanas, académicas, rurales, autodidactas, costeñas, andinas y amazónicas—. Esta perspectiva del concurso lo distingue de manera importante como una plataforma para dejar de lado narrativas monolíticas y excluyentes y continuar pensando, más bien, en planteamientos desde lo complejo, múltiple y heterogéneo para abordar el arte peruano contemporáneo. ■

DIEZ AÑOS: REFLEXIÓN Y MEMORIA

Moiko Yaker



DIEZ AÑOS: REFLEXIÓN Y MEMORIA

El Concurso Nacional de Pintura creado por el Banco Central de Reserva del Perú (BCRP) en el 2009 tuvo como objetivo inicial el destacar la actividad de las artes plásticas en el país, enfocándose específicamente en la producción pictórica. Se eligió en ese entonces a un primer grupo de cinco profesionales como miembros del jurado, considerando que la diversidad de acercamientos podría en conjunto conseguir apreciaciones integrales y justas del material que sería presentado. Ellos fueron el crítico e historiador de arte Gustavo Buntinx, la arquitecta y docente María Burela, el pintor Ricardo Wiese, el historiador de arte Luis Eduardo Wuffarden y el pintor Moico Yaker.

Las bases que se establecieron para la conducción del concurso tuvieron inicialmente una relativa flexibilidad, ya que se requería únicamente que los artistas hubieran pintado una cierta cantidad de obras. Esta decisión se tomó con el propósito de atraer a pintores(as) con diversos grados de compromiso, dedicación e intensidad en la actividad pictórica.

A lo largo de las siguientes ediciones del concurso, y a medida que este alcanzó mayor reconocimiento en el medio artístico local, se decidió dirigir y enfocar el concurso a un sector de artistas cuya dedicación y compromiso con la producción pictórica fueran más estrictos. Por este motivo, en el 2016 se modificaron las bases con el objetivo que los postulantes demostraran un currículum de actividades vinculadas a su desarrollo artístico, tal como talleres, exhibiciones y concursos, como requisito para participar en el certamen del BCRP.

Ese mismo año, el museo decidió que las obras finalistas del concurso sean exhibidas en su nueva Sala de Exposiciones Temporales y que

dicha muestra sea parte de su programación anual. Asimismo, decidió incrementar sustancialmente el monto de los premios, beneficiar al artista ganador con una fecha para presentar una exhibición individual en dicha galería y permitir la publicación de un catálogo que posibilite ampliar el contenido de su propuesta ante el público general. En este sentido, la primera exposición individual de un artista ganador fue la de Miguel Aguirre en el 2018, pintor que obtuvo el primer premio del certamen en el 2017, año en que el museo toma el nombre de MUCEN, acrónimo que resalta su nombre original de Museo Central.

Cabe mencionar que los miembros del jurado se han renovado cada cierto tiempo, con el propósito de ampliar el ángulo de visión del concurso y enriquecer la percepción de las obras presentadas y el criterio de la mirada. Para la segunda edición del concurso, la historiadora de arte Natalia Majluf ingresó como miembro del jurado en lugar de María Burela. En la cuarta edición, en el 2012, la gestora cultural Ángela Delgado, el curador Carlo Trivelli y el pintor Christian Bendayán formaron parte del jurado, mientras que, en el 2013, se unió el gestor cultural Fernando Torres. Durante las siguientes cuatro ediciones permanecieron como miembros Christian Bendayán, Ángela Delgado, Natalia Majluf, Luis Eduardo Wuffarden y Moico Yaker; y desde el 2018 el curador Augusto Del Valle y la pintora Claudia Coca se integraron como parte del jurado.

El Concurso Nacional de Pintura del BCRP recibe anualmente cientos de portafolios de candidatos, que en las reuniones del jurado se revisan detenidamente, uno por uno. Gracias a la experiencia, al criterio definido y al

“ojo agudo” del jurado, estos portafolios se evalúan mediante un intenso escrutinio que normalmente genera discusiones y confrontación de ideas en torno a las distintas orientaciones temáticas y a la maestría de las técnicas utilizadas; suele ser imprescindible una detallada observación de la evolución del artista en el tiempo y, además, de su capacidad de transmitir sus visiones y sus ideas.

Es precisamente debido a este proceso que uno de los elementos más importantes que el jurado espera encontrar para evaluar las propuestas, es la presentación y la seriedad profesional de los portafolios, siendo de absoluta importancia que estos sean comprensibles, dotados de reproducciones de óptima calidad de la obra propuesta y cuyas fichas técnicas estén clara y profesionalmente especificadas.

El jurado procede a partir de este proceso de observación a una selección inicial con el propósito de elegir a un primer grupo de candidatos sobresalientes. Estos serán invitados a participar en la segunda etapa de selección con la producción de una obra cuyas dimensiones no superen los 1.70 x 1.70 m ni sean inferiores a 1.20 x 0.75 m, conforme a las especificaciones indicadas en la convocatoria inicial. Al cabo de unos cuantos meses, el jurado tiene una última reunión que le permitirá encontrarse nuevamente frente a la obra física de dicho grupo de artistas y elegir las obras ganadoras, el primer y segundo premio, las menciones honoríficas, si las hubiera, y aquellas propuestas que formarán parte de la exposición final.

El interés del BCRP en la práctica pictórica radica en querer mantener esta inmemorable actividad de la civilización, sobre todo en una época en que las formas de producción



ENRIQUE BARRETO
Memoria II
Técnica mixta
170 x 128 cm
2015

artística se han diversificado ampliamente. El BCRP honra de este modo una tradición que en nuestro país fue y sigue siendo una gran prueba del enorme talento e imaginación del pueblo peruano.

El concepto de “pintura” de este Concurso Nacional de Pintura se ha visto ampliado, sin embargo, con la participación de diversas obras que, a pesar de no haber sido estrictamente “pintadas”, están hechas con técnicas diversas como el bordado, el tejido, el collage, la fotografía intervenida, el grabado, entre

otras. El requerimiento esencial, sin embargo, se ha mantenido en el uso de una superficie bidimensional como soporte.

Desde tiempos remotos, la representación sobre superficies planas ha demostrado ser una de las más importantes actividades de la expresión humana, ya sea como acciones mágico-religiosas o como métodos de educación y orientación dirigidas al pueblo, que buscaba así dejar una marca, la memoria de quiénes somos, de cómo somos y de qué manera vivimos y pensamos.

Los pintores contemporáneos asisten a las transformaciones socioeconómicas de su época. Su formación puede ser académica o autodidacta, y su relación con el público es completamente distinta a la existente en el pasado: sus clientes preferidos ya no son el clero o la monarquía, sino un mercado de arte representado por la burguesía, a cuyos gustos pueden responder o no.

Apreciamos en la producción pictórica contemporánea la presencia de una serie de corrientes y actitudes que continúan identificando a nuestra época bajo el término de “posmodernismo”. Este movimiento que, desde la segunda mitad del siglo XX, se ha instalado en todas las disciplinas de la labor artística —y en muchos otros ámbitos de la investigación en general, como la literatura, la antropología y la filosofía—, tiene como propuesta de base una libertad formal y cierta tendencia al eclecticismo. Como lo enuncia Emmanuel Levinas en su libro “Totalidad e Infinito”, “... Ser libre es construir un mundo en el que se pueda ser libre”.¹

1. Emmanuel Levinas, *Totalidad e Infinito: Ensayo sobre la exterioridad*. Salamanca: Ediciones Sígueme, 2002 [1977], p. 183.

Este es el cuestionamiento frente al que nos encontramos en el caso de la pintura: ¿qué datos nos transmite una obra de tal modo que en esta se descifre un discurso actual, contemporáneo, libre y posmoderno? Las respuestas no son concretas, ya que el posmodernismo defiende la cultura popular, la hibridación, el eclecticismo, la mixtificación, el nomadismo, la deconstrucción, etc. El artista de hoy se siente libre de investigar y transitar por diferentes épocas, técnicas y estilos.

A diferencia de las otras formas de expresión artística, el pintor busca llegar a la creación de una “imagen fija” como consecuencia de investigar el tema de su interés, y es precisamente en el ámbito de la imagen donde encuentra los primeros obstáculos. Vivimos en un mundo convulsionado que estalla de imágenes. La mayoría de ellas son utilizadas por los aparatos de publicidad, cuyo objeto principal es despertar el deseo de adquirir los productos que los vastos mercados nos presentan.

El abuso de la imagen, ya sea en los espacios urbanos como en los virtuales, ha creado confusiones de todo orden que generan un sin número de obstáculos conceptuales. Tal como indica Cayetano Aranda, “si el arte y la estética no contribuyen a la liberación de las desamparadas masas de la mundializada sociedad actual, si no renuevan su potencial innovador, crítico y revolucionario, terminarán siendo absorbidos por la industria como un índice o menú de imágenes disponibles y, en tanto apéndice de esta,

confirmarán la predicción de su debilitamiento, o al menos de su docilidad y perversión”.²

Nuestra cultura ha dejado de tener al lenguaje escrito como su eje principal; hoy un meme dice más que mil palabras. Todo lo que consumimos o producimos debe ser visualmente atractivo. Lo que está en juego aquí es, en última instancia, el viejo dilema filosófico entre forma y contenido.

Llamémosle “observador ideal”,³ ya sea al crítico de arte, a un galerista, a un coleccionista y, en este caso específico y en el contexto de un concurso, al jurado. Este observador percibe una obra teniendo en consideración, de modo natural, los conceptos de forma y contenido que, ante la presencia de una creación artística, deben verse condensados en una inconfundible manifestación de sorpresa, interés y atracción; el encuentro con una obra pictórica resulta ser un instante colmado de un impulso natural e instintivo.

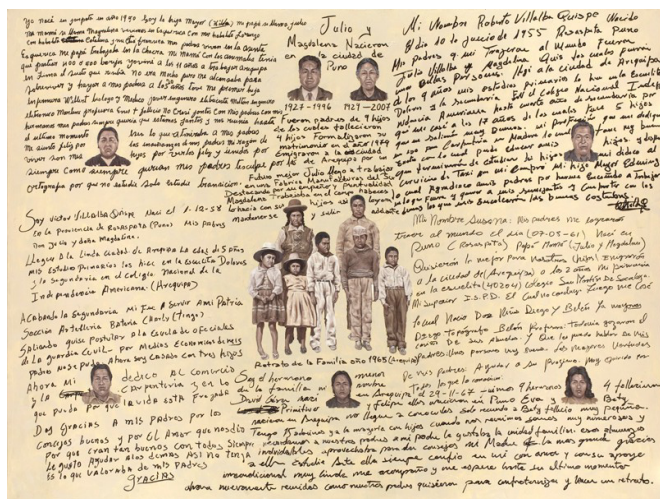
La finalidad confesada por muchos pintores fue de “*épater le bourgeois*”,⁴ es decir, realizar conscientemente una provocación mediante la transgresión. La búsqueda de sucesivas formas de ruptura de las concepciones nunca tuvo fin, porque cada vez más, rápidamente, lo que era provocador pasaba a ser tolerado y, después, incluido en el mainstream institucional del mercado del arte, que era el verdadero estímulo para que surgieran nuevas provocaciones, lo que dejaba cada vez menos espacio para definir quién era un “pintor maldito”⁵ o

2. Cayetano Aranda Torres, *Introducción a la Estética Contemporánea*. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Almería, 2004, p. 3.

3. Teoría ética naturalista que se basa en ideas de Adam Smith y Francis Hutcheson y que distingue a un conocedor de los hechos relevantes de un caso específico.

4. En español, “dejar al burgués atónito” es una frase francesa usada por los poetas decadentes y simbolistas franceses de finales del siglo XIX como Baudelaire y Rimbaud.

5. Con el término “pintor maldito” me refiero a la concepción romántica del artista marginal e incomprendido.



DAVID VILLALBA
Retrato familiar
Mixta sobre lienzo
150 x 200 cm
2009

dónde encontrar realmente una pintura *underground*, independiente o marginal.

En algunas interpretaciones del vanguardismo pictórico, lo único que importaba en la representación plástica era el concepto, mientras que la realización pasaba a ser algo secundario. En una ocasión, un periodista preguntó a Jean Cocteau qué salvaría de un incendio en el Museo del Louvre, este respondió que salvaría el fuego; y Dalí respondió que, del Museo del Prado rescataría el aire de *Las Meninas*.⁶

Nuestro momento actual reconoce que aquella oscura fantasía que alguna vez dictó “la pintura ha muerto” no es más que la consecuencia de una miopía cultural de la segunda parte del siglo pasado. La pintura no ha muerto, se enfrentó quizás a un estado de catalepsia du-

rante un período de transición.⁷ En el espacio actual de este arte se ve reflejada una gran heterogeneidad de formas. En ella caben la fotografía intervenida, el dibujo, el grabado, la cerámica o el cuadro que se confunde con el fondo o abandona la pared. El minimalismo, el maximalismo, el comentario crítico, impresionista o expresionista, el realismo, el hiperrealismo, etc, también conforman este espacio.

Partiré de la siguiente pregunta: ¿si la obra ganadora del primer premio en la edición inicial del concurso, otorgado al pintor de origen arequipeño David Villalba, se nos presentase diez años después, sería esta premiada por el jurado? Mi respuesta al volverme a encontrar al frente de la obra reunida es un rotundo sí. La conclusión que acabo de mencionar se debe a que cada una de las piezas premiadas por el jurado a lo largo de diez años resalta frente al observador por sus diversas cualidades, pero sobre todo por el impacto de la imagen, su genuinidad, su densidad conceptual y su maestría en la factura.

David Villalba y Claudia Coca en el 2009 trataron de un modo distinto, pero en ambos casos incisivo, el tema de su identidad. En el 2010, Ana Teresa Barboza, en una imagen bordada sobre tela, y Claudia Martínez, que dibuja y pinta sobre una superficie metálica, reflexionaron sobre nuestra humana vulnerabilidad. La fastuosa “mandala” compuesta por Harry Chávez y la mirada “ciega” del lienzo de Ángel Valdez nos despiertan una irónica fricción en el 2011. La serie de imágenes y textos bordados por Nereida Apaza componen sobre el

6. Si bien se trata de una anécdota que se ha repetido, con diversas variaciones, sin indicar una fuente precisa, la incluyo porque ilustra claramente el punto que estoy tratando.

7. John Yau en “Back When Painting Was Dead” explica, por ejemplo, el complejo lugar que la pintura ocupó en Nueva York en la década de 1970 con el desarrollo de movimientos como el minimalismo y el arte conceptual. <https://hyperallergic.com/426149/back-when-painting-was-dead/>



VALERIA GHEZZI
El rebalse de las entrañas del Perú
originario / La otra posibilidad
Técnica mixta sobre lienzo y
collage de fibra de yanchama
160 x 140 cm
2018

lienzo una poesía tan compleja como directa que, al lado de la pintura presentada por Jean Paul Zelada, activan de distinto modo, en el 2012, nuestra memoria colectiva.

En el 2013, Paloma Álvarez nos recita serenamente, bordando con lana de alpaca, mientras que Ignacio Noguerol nos levanta en vuelo sobre sus desiertos de tinta. En el 2014, Kylla Piqueras nos introduce desde el marco mismo de su composición en la magia de un ensueño ornamental, mientras que Israel Tolentino se sacude de la ornamentación desde su interno esqueleto de “lvaparé”. En el 2015, desde el caótico y musical mundo urbano “De la Serie Reconquista Arpa” de Luis Antonio Torres Villar hasta la sensación táctil de Enrique

Gregorio Barreto, el caótico agobio de la densidad se transforma frente a nuestros ojos en puro deseo y atracción.

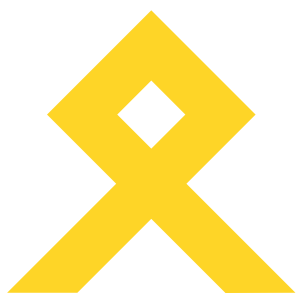
El óleo de Miguel Aguirre en el 2016 indica la presencia de un “lugar” y, mediante una sugerente frase, nos comenta sobre una acción en el camino, mientras que Annie Flores, con dos dibujos y la sensación de una quebradiza cabellera, evoca una extraña geografía. Marco Pando en el 2017 arma y desarma un modelo para una fuente de agua, con un conjunto de fichas bibliográficas dibujadas y pintadas, frente a Rember Yahuarcani que, mediante expresivos rasgos y pinceladas de color puro, conquista a la Mujer Arco Iris y refresca nuestra visión de la pintura amazónica.

En el 2018, vemos cómo Alice Wagner, en un masivo bloque de cerámica, consigue simular un objeto funcional, cuya imagen es parte del imaginario popular, contradiciendo con el material la esencia intrínseca de dicho objeto, y también cómo Valeria Ghezzi, recogiendo signos y señales, conforma en la memoria del observador las entrañas de la patria originaria.

Es así que a lo largo de diez años, este grupo de artistas galardonados, que han tomado distintos modos y senderos, consiguen construir, reconstruir y deconstruir un monumento al arte peruano, mediante el uso de nuevas y viejas fórmulas, reciclando recetas vencidas pero renovadas en sus manos, imaginando estrategias narrativas y apoyándose en la poesía y la literatura, pero, sobre todo, con el ánimo de participación y competencia. Asimismo, con cada edición de este concurso, el MUCEN ha incrementado su pinacoteca, consolidando con ello la pluralidad de la herencia cultural milenaria de su colección, que incluye la creación contemporánea. ■

NUEVAS FIGURACIONES DE LO POPULAR EN LA COLECCIÓN DEL MUCEN

Víctor Vich



NUEVAS FIGURACIONES DE LO POPULAR EN LA COLECCIÓN DEL MUCEN

Pensar la cultura implica pensar, simultáneamente, cambios y permanencias. Intentar responder a las insistentes preguntas que nos activa la vida nacional (¿Cómo vivimos? ¿Por qué vivimos así?) requiere observar tanto las herencias recibidas como un conjunto de dinámicas que, gestadas en el presente, revelan nuevas formas de vincularnos con los demás y de habitar los espacios. Pensar la cultura implica, además, observar relaciones de poder, mecanismos que impiden una vida justa para todos. La incansable pregunta por nuestros modos de convivir (nuestros modos de “estar juntos”, nuestras maneras de cuestionar la ley, de jerarquizarlos, de relacionarnos con el capital o con el medio ambiente) conlleva, necesariamente, a la necesidad de cartografiar algunos de los principales rasgos que nos definen como comunidad.

De hecho, el arte peruano siempre ha estado comprometido en representar las maneras particulares que tenemos de habitar el espacio, de relacionarnos unos con otros y de cargarlo de símbolos propios. Aunque se ha dicho, con razón, que al paisajismo le ha costado manifestarse como motivo,¹ hoy, muchos artistas optan por dar cuenta de un conjunto de dinámicas que determinan la producción de espacios en identidades constituyentes de los nuevos imaginarios sociales. Hoy, para muchos, el paisaje ya casi no puede pensarse -ni representarse- al margen de su interrelación con lo humano.

Este ensayo comentará tres obras de tres artistas peruanos que han obtenido importantes reconocimientos por su trabajo: Luis Torres Vi-

1. Mirko Lauer, “Paisaje Peruano: ¿Por qué no nos vimos?” En: *Introducción a la pintura peruana del siglo XX*. Lima: Universidad Ricardo Palma, 2007, p. 292.

llar, Claudia Martínez y Miguel Aguirre.² Me interesa observar cómo cada uno de ellos representa la forma en la que el vínculo social ha quedado asentado bajo una determinada relación con la ciudad, con los demás o con la naturaleza. Intentaré observar los “modos de goce” de la cultura peruana: esos hábitos instalados que se han vuelto repetitivos y que implican algún tipo de ejercicio de poder. Intentaré indagar las implicancias y consecuencias que algo de ello trae consigo.

Como sabemos, la representación de lo popular ha sido decisiva para el surgimiento del arte peruano contemporáneo.³ El encuentro de muchos artistas con una dinámica emergente no solo delimitó diversas opciones plásticas sino que promovió la participación de las artes en importantes debates académicos e, incluso, en la esfera pública del país. A lo largo de varias décadas, la definición de lo popular ha estado cargada de tensos debates así como de desplazamientos y transformaciones diversas. Si primero se dijo que “Solo lo popular es lo realmente moderno en el Perú”⁴ y luego que se había vuelto una realidad “escindida” y contradictoria,⁵ (en tanto dejó de cargar la promesa de la emancipación social, en tanto se descentró y se convirtió, más bien, en la expresión del capitalismo popular), hoy lo popular insiste en su presencia mediante nuevas figuraciones que vuelven a dar cuenta de las dificultades (fallas estructurales, complejas formas de despolitización) que marcan el paso de los distintos procesos de modernización en el país.

Son dos las transformaciones más importantes que cambiaron el rostro del país durante la segunda mitad del siglo XX: el desborde migratorio y la crisis del Estado. La primera condujo a un despoblamiento del campo y, por consiguiente, propició un conjunto de expansiones urbanas sin precedentes en la historia nacional. Mediante la segunda, el Estado (que, históricamente, fue una institución sin capacidad de generar consensos ciudadanos) colapsó en su autoridad y se vio desbordado por un conjunto de prácticas de sobrevivencia que excedían los marcos legales y que buscaban encontrar espacios alternativos a los ofrecidos por los medios institucionales.

Digamos que buena parte del proceso de modernización de la sociedad peruana debe leerse desde ese marco. Para muchos autores, en efecto, nuestra modernidad fue construida de “abajo para arriba”, es decir, que ella no surgió como un proyecto del Estado ni bajo el liderazgo de las élites políticas, sino que se fue consiguiendo a presión de las necesidades y demandas de los sectores populares. Las grandes reivindicaciones sociales referidas a problemáticas de vivienda, salud, educación, entre otras, fueron siempre conseguidas a efectos del propio trabajo y la presión de los sectores populares. Solo desde ahí, surgió en el Perú una idea de derechos y deberes sociales, vale decir, una idea de ciudadanía y de pertenencia igualitaria.

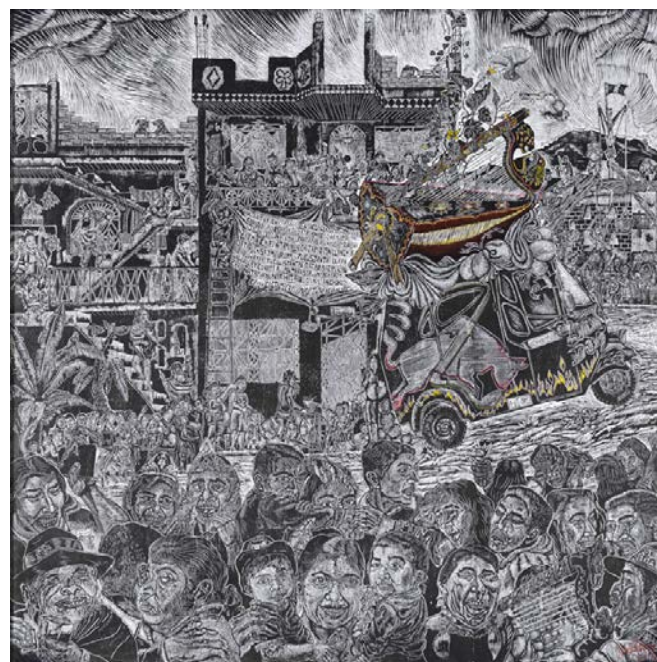
2. Quiero agradecer a los tres artistas porque accedieron a ser entrevistados en algunas tardes del invierno limeño del 2019. También a Gabriela Germaná y a María Pilar Riofrío por sus pertinentes comentarios a las primeras versiones de este ensayo. Pero, sobre todo, quiero agradecerle a Mijail Mitrovic por la amistad y por compartir conmigo muchas de sus ideas.

3. Mijail Mitrovic, *Extravíos de la forma. Vanguardia, modernismo popular y arte contemporáneo en Lima desde los 60*. Lima: PUCP, 2019.

4. Mirko Lauer, “Arte al paso/Tome uno” (folleto). Exposición *Arte al paso* del taller EPS Huayco. Lima: Galería Fórum, 1980. <http://inca.net.pe/assets/objeto/arte-al-paso7/>

5. Gustavo Buntinx, “La utopía perdida: imágenes de la revolución bajo el segundo belaudismo”. *Márgenes* 7, 1987, p. 80.

Es desde ahí que me gustaría comentar la primera imagen seleccionada *De la serie Reconquista Arpa* de Luis Antonio Torres Villar. No se trata “exactamente” de una pintura, sino de un grabado -muy particular- en el que solo una de sus múltiples imágenes ha sido pintada. De hecho, aquí el autor propone una especie de “licencia poética” a fin de intentar ampliar tanto los límites del grabado como de la pintura misma. Egresado de la escuela de Bellas Artes, ex-alumno de César Ramos (quien fue un querido y destacado curador y gestor cultural) y fiel asistente al “Seminario de Historia Rural Andina” dirigido por Pablo Macera en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, el autor es hijo de Nicolás Torres, fotógrafo que se dedicó a documentar, durante varias décadas, la vida cotidiana de los asentamiento urbanos en Lima. Hoy, Luis vive en Jicamarca, al final de San Juan de Lurigancho, en la zona este de Lima.⁶



LUIS ANTONIO TORRES VILLAR
De la serie Reconquista Arpa
Impresión manual sobre papel e
iluminada con aplicación de arcilla
170 x 170 cm
2015

La imagen resalta por su gran saturación de elementos, por su estética (neo) barroca, por una necesidad de llenar el espacio a como de lugar. Una casa sigue en construcción aunque es poco lo que le falta para terminar. La composición –y el universo que de ahí surge– no es plana, sino en subida en tanto alude a los cerros en los que hoy habitan miles de pobladores migrantes. El centro de la imagen es compartido por una mototaxi y un arpa sobre su techo. Este elemento es el único que se encuentra pintado y a color. En la parte inferior de la imagen, vemos una multitud de personas con gestos de solidaridad y alegría. En la parte superior, el autor ha optado por un trazo épico y luminoso que insiste en subrayar una atmósfera heroica y gozosa.

Resulta claro que la imagen emerge como una representación sobre la nueva modernidad peruana y sobre cómo el Estado criollo se vió desbordado por nuevos actores sociales. De hecho, esta imagen muestra muy bien cómo se han removido las bases mismas de la cultura peruana. En ella, lo andino adquiere un gran protagonismo que se traduce en una nueva forma de habitar el espacio más allá de identidades indígenas tradicionales. Nos encontramos, sin duda, ante la representación de una nueva ciudadanía a la que (a pesar de la crisis, las exclusiones y la violencia política) hoy el Perú le “resulta mucho más propio que hace un siglo”.⁷ De hecho, gestada alrededor

6. Sobre el trabajo de su padre puede consultarse: <https://redaccion.lamula.pe/2014/06/21/nicolas-torres/alonsoalmenara/>

7. Carlos Iván Degregori, “Identidad étnica, movimientos sociales y participación política en el Perú”. En: Varios autores, *Democracia, etnicidad y violencia política en los países andinos*. Lima: IEP, 1993, p. 129.

del trabajo, esta es una imagen que muestra la afirmación gozosa de un modo particular de sociabilidad que resulta como efecto de un proceso migratorio que fue expandiéndose por todo el país y es el que ha constituido un nuevo imaginario nacional. La fuerza de la imagen es de tal magnitud que ya no parece haber un retorno al viejo Perú. Esta es una imagen de celebración y poder sobre cómo se ha construido la nueva sociedad peruana.

No es posible comentar aquí la diversidad de elementos que la imagen contiene, pero sí podemos describir algunos de ellos. Notemos, por ejemplo, cómo el movimiento de la moto remueve el barro y cómo emergen, de la tierra, viejos ceramios con la iconografía de dos ejecutantes de sicus. Dicha imagen dialoga además con las viejas ventanas en forma de pirámide trunca, con las ruinas que se encuentran en un extremo del cerro en el fondo del cuadro y con la imagen del Apu (una montaña sagrada) que forma el toro dibujado en la mototaxi. Pero no solo el pasado tradicional aparece como una base constituyente de la cultura de los protagonistas sino que ahí también encuentran cabida los hechos más dolorosos del presente. Notemos que, en el extremo inferior izquierdo, una mujer muestra la foto de un desaparecido y la palabra *cantua boxofilia* (“cantuta” en el lenguaje científico) nos recuerda no solo la época de la violencia política, sino el tipo de crímenes, todavía ocultos, que fueron perpetrados, no por los terroristas de Sendero Luminoso ni del MRTA, sino por las propias Fuerzas Armadas, vale decir, por la legalidad del Estado convertida en ilegalidad.

El cuadro se presenta entonces como la imagen de la llamada “periferia” de Lima que hoy

excede a la periferia y que se ha vuelto constituyente por todo el país. Es el barrio propio (donde vive el autor) el que inspiró el diseño mismo de la composición. De hecho, el número de la manzana y del lote de la casa solo difieren en un dígito del lugar donde creció. Más aún, los rostros que aparecen son los de sus vecinos, de su sobrino, de conocidos, de su propia hija e, inclusive, su propio rostro –el rostro del autor– está incluido en dos lugares. Su firma, por lo demás, aparece en la placa de la mototaxi.

Más allá de estos detalles, es importante hacernos una pregunta: ¿Qué es lo más protagónico en esta imagen? ¿La moto-taxi o el arpa pintada? Digámoslo mejor en términos teóricos: ¿Qué es lo que se celebra aquí? ¿La modernidad o la tradición? Sin duda, la imagen apuesta por nombrar dos dinámicas que se trenzan y se entrecruzan bajo una simultaneidad de símbolos con muchas capas de información. De hecho, todos sabemos que el arpa andina ha sido uno de los instrumentos que ha acompañado la gesta hacia las ciudades y aquí ella adquiere un intenso protagonismo en tanto se trata de un arpa “viva” de la que surge una planta (llamada *genoma vulgaris*) que crece, se levanta y dota de movimiento –de música– a toda la composición. Pintada con tierra de color, el arpa aquí es también una casa: es el hogar de un pequeño colibrí.

Es claro que la representación de la tradición andina es muy fuerte en la composición. Notemos que el uso del quechua acompaña a muchas figuras y varias frases en dicho idioma se encuentran diseminadas por todos lados, aunque es un gran letrero, en el centro del cuadro, el que asume el mayor protagonismo. En una entrevista, el autor me contó

que se trata de la transcripción de una canción que suele entonarse, a viva voz, en las distintas iglesias evangélicas que hoy abundan por todo el Perú. Me contó, además, que estas canciones se convierten en “video clips” y están disponibles en la web. El motivo de esta canción (es decir, del letrero en quechua) es el siguiente: “Restauraré lo que la oruga se ha comido, lo que la langosta destruyó; levantaré muchas generaciones y su tierra sanaré, dice el Señor”.⁸

Desde ahí, podemos observar que el contenido mesiánico es claro y dialoga perfectamente con el propio título de la composición que pertenece a una serie de cuatro piezas titulada “Reconquista”. Si hace casi 500 años, el mundo andino fue sometido a la dominación y esclavitud, esta imagen afirma, por el contrario, que hoy los migrantes “reconquistan” el espacio y se apropian completamente de él. Podríamos decir entonces que la propia saturación de elementos en todos los espacios de la imagen es un potente signo de ello.⁹ De hecho, la moto-taxi lleva como nombre “Salvador” y su número, 200, es un guiño al bicentenario de la independencia peruana. No puedo detenerme en más detalles, pero sí en señalar que algunos viejos símbolos de la tra-

dición política aparecen diseminados en la imagen intentado rearticular un proyecto de igualdad entre los ciudadanos.

¿Cuál es, sin embargo, el rumbo de esa moto-taxi? ¿Hacia dónde se dirige? Afirmemos que esta pregunta implica pensar una dimensión simbólica y alegórica. Ciertamente, esta celebración es gozosa pero debemos insistir en el tipo de consecuencias que ello trae, o, mejor dicho, en su posibilidad de reproducción en el futuro. La imagen señala que el Perú actual se constituye a partir de un conflicto de heterogeneidades culturales y temporalidades diversas. Con potencia, nos enfrenta a una representación, siempre en movimiento, donde todo puede cambiar de lugar a pesar de la confianza en el cemento y de la “casa propia”. La ciudad migrante, como encarnación de una vida social desbordada se ha convertido en un nuevo escenario de luchas y antagonismos sociales. Los dos felinos tallados en la parte superior del arpa dan cuenta de ello.

Podríamos decir que, casi cuatro décadas después, esta mototaxi recuerda a ese famoso micro que estaba a punto de atropellar a una llama en el celebrado grabado *Algo va’ a*

8. Qatarichisayqui(m) cuyacuyllaw...n...ña...maypi/chaptiquipas sayarchisaykim qoqarisajmi/wawallaycunata allpantapas alunya-chyaachi/sajmi chaynatam nin chijap diosnillanchik/qatarichisajmi urupa tucusjanta llapa/ajaruwaypa tucullasjanta qoqarisajmi/chaynatam nin chijap diosnillanchik/caychicactam caycunapta yachanchic. La traducción (le agradezco a Ebert Villanueva por la ayuda) es la siguiente: “Te despertaré con mucho amor donde te encuentres. Te pondré de pie, te recogeré, también curaré la tierra de mis hijos. Así dice nuestro Dios verdadero: restauraré aquello que consumieron las orugas. Todo lo que los demonios consumieron, recogeré, así dice nuestro verdadero Dios. Estas cosas están aquí”. Los videos de dicha canción pueden verse en quechua en https://www.youtube.com/watch?v=S_s8izbMGcs y en español en <https://www.youtube.com/watch?reload=9&v=CPfvK7JkYYU> y en https://www.youtube.com/watch?v=-DWdypE_NUE

9. Sobre esta estética, Buntinx ha escrito lo siguiente: “Un (neo) barroco cuyo prefijo parentético cuestiona, al mismo tiempo que afirma, el carácter nuevo de una sensibilidad y de una semiótica con profundos arraigos previos en la revolución permanente de la historia cultural andina. Permanencias en la ruptura que permiten vislumbrar tras estas manifestaciones un arte no derivativo sino culminante. No la mera asimilación de una agenda trasnacional y de modelos supuestos sino su metabolización crítica dentro de una tradición milenaria y propia de apropiaciones múltiples, ambivalentes y sesgadas. Y multipolares. A la inercia simbólica del barroco colonial aún supérstite entre nosotros, se le injertan expresiones más inmediatas de una artísticidad exacerbada que también se desperdiga y fragmenta. Gustavo Buntinx, *Lo impuro y lo contaminado. Pulsiones (neobarrocas) en las rutas del micromuseo (“al fondo hay sitio”)*. Lima: Micromuseo ediciones, 2007, p. 24.



CLAUDIA MARTÍNEZ
Después de 186 años, aún se sigue
luchando
Mixta sobre acrílico y aluminio
90 x 126 cm
2010

pasar (1980) de Juan Javier Salazar.¹⁰ Si ahí la modernidad era vista como una fuerza arrolladora frente al pasado, aquí, más bien, ha terminado convertida en su vehículo precario. Si ahí ya se estaba anunciando la violencia que se venía, aquí el rumbo no está tan claro. ¿Qué consecuencias trae para la vida social una sociedad siempre desbordada y un sis-

tema político donde el Estado es solo el “piloto automático” de un mercado en el que se impone solo la ley de los más fuertes? Para continuar observando dicho movimiento, debemos analizar las siguientes imágenes de Claudia Martínez que corresponden al díptico titulado *Después de 186 años, aún se sigue luchando* (2010).

Estas imágenes se sitúan en la pampa de la Quinua, en Ayacucho, donde se produjo la última batalla que selló la independencia americana. En el primer cuadro, vemos a los héroes luchando por un futuro libre de injusticia y esclavitud. En el segundo, la imagen no solo nos confronta ante la presencia fantasmal de dicho héroes (186 años después) sino, sobre todo, ante la presencia de un mercado ambulante que emerge como un duro antagonismo que ha “tomado” dicho lugar. Notemos que el espacio es el mismo, pero ha cambiado la escena y la temporalidad. La técnica de composición juega en función a este propósito: las imágenes son definidas y borrosas al mismo tiempo. Se trata de producir, o activar, un reflejo tanto a partir de la superposición de imágenes como de incisiones que dejan huella una obra que combina materiales (acrílico y aluminio) trabajados en frío y caliente.

En una entrevista, la artista me contó que estas imágenes se fueron configurando cuando observó la pampa de la Quinua rodeada de ambulantes que vendían comida y artesanía diversa (incluida, por supuesto, la reproducción en miniatura del monumento de la batalla). Más aún, el impacto se intensificó más cuando se le acercaron varios niños ofrecien-

10. Sobre este grabado, puede consultarse: Gustavo Buntinx, “La utopía perdida: Imágenes de la revolución bajo el segundo belaudismo”. *Márgenes 1*, 1987; Gustavo Buntinx, *E.P.S. Huayco. Documentos*. Lima: MALI, IFEA, CCE, 2005; Mijaíl Mitrovic, *Extravíos de la forma. Vanguardia, modernismo popular y arte contemporáneo en Lima desde los 60*. Lima: PUCP, 2019.

dose de “guías turísticos” a fin de ganarse unas monedas. De alguna manera, podemos decir que la artista vio la realidad invertida porque ese lugar debería estar sin ambulantes y los niños deberían estar estudiando en la escuela. Notemos entonces que, frente al contenido épico de la primera imagen, esta surge para mostrar el síntoma de un grave problema social. De hecho, la imagen fantasmal de los viejos héroes mirando desde arriba funciona como una fuerte interpelación al presente, como una mirada increpante que vuelve a constatar una comunidad todavía cargada de antagonismos y exclusiones sociales. Colocar a los ambulantes en el mítico lugar donde se gestó la independencia implica mostrar una deuda y una falla: un elemento que interrumpe y desestabiliza la imaginación armónica de la comunidad.

Hoy sabemos que los ambulantes son el síntoma más claro de un Estado incapaz de regular el orden social y de un mercado que no ofrece justas condiciones de trabajo. Como la gente no encuentra alternativas ni en el Estado ni en el mercado oficial, entonces tiene que buscarse la vida creando espacios alternativos de trabajo. Esta dinámica, sin embargo, desborda a todas las leyes existentes y activa un escenario de permanente desorden y transgresión. Hoy la ocupación del espacio en todas las ciudades del Perú está marcada por la pura sobrevivencia a falta de alternativas formales. Hoy, en buena cuenta, lo peruano es lo informal y lo informal es lo siempre desbordado y transgresor. Al respecto, Gonzalo Portocarrero anotó lo siguiente:

El debilitamiento del colonialismo no ha seguido tanto una afirmación de la ley y la ciudadanía como una democratización de la transgresión y de la viveza y de las correspondientes formas de acción colectiva: la mafia y el populismo. Surge entonces el escenario de una “sociedad de cómplices” donde predominan comportamientos individualistas y transgresores.¹¹

Sabemos, además, que la informalidad no solo ha sido una respuesta ante una sociedad (y un mercado) mal constituida, sino que hoy se ha vuelto un “modo de goce” en la vida peruana. Las poblaciones suelen situarse en los bordes del sistema y siempre lo transgreden bajo una estrategia de sobrevivencia que se ha instalado como una cultura y un hábito. En el Perú, en efecto, transgredir las leyes es parte de una lucha social que lo justifica todo.

Si regresamos a lo teórico, podemos decir que este tipo de escenarios, se sitúan mucho más allá del concepto tradicional de “ciudadanía” definido tanto desde la creencia del “bien común” como del “lugar público”.¹² Bajo este contexto, no hay ninguna noción de estas categorías, pues lo que surge, sobre todo, es el intento de sobrevivir a como dé lugar. Lo que vemos en esta imagen (y por todo el Perú) es a un grupo excluido que no ha encontrado ningún lugar y se apropia del espacio público para mostrar que la articulación entre Estado, mercado y sociedad no ha funcionado en el Perú.

11. Gonzalo Portocarrero, *La urgencia por decir nosotros. Los intelectuales y la idea de nación en el Perú republicano*. Lima: PUCP, 2015, p. 331.

12. Partha Chatterjee, *La nación en el tiempo heterogéneo*. Lima: IEP, 2006.



MIGUEL AGUIRRE
Birú, mientras recorría el desierto con
andar errante en aquel otoño que
agonizaba, se topó con una letrina.
Por poco no entró en ella
Óleo sobre tela
162 x 130 cm.
2016

Veamos una última imagen. Se trata de un óleo de Miguel Aguirre que impacta por una técnica limpia y precisa, y que lleva un título largo que comentaremos en su momento.

¿Qué hace un baño público en el medio del desierto? ¿Por qué está ahí? ¿Quién lo puso? Más allá de todo aquello que ha quedado fuera de la imagen, interesa leer lo que ahí se figura no solo como una particular forma de habitar el espacio sino, además, como una alegoría de la sociedad peruana actual. Casi como si se tratara de un personaje, este baño de plástico trae consigo una potente carga simbólica



MIGUEL AGUIRRE
Barrendera municipal. Serie Tipos de
Lima
Óleo sobre papel
50 x 35 cm.
2012
Colección LIMAC (Museo de Arte
Contemporáneo de Lima)

y funciona como una alegoría de algo mucho mayor.

Al respecto, comencemos recordando que Miguel Aguirre es el autor de una importante serie titulada *Tipos de Lima* donde se presentan diversos personajes de la vida urbana contemporánea que funcionan como una especie de actualización de las imágenes que Pancho Fierro pintó en el siglo XIX.¹³ Aquí, en efecto, el baño también emerge como personaje mediante un planteamiento compositivo similar, pero hay una diferencia que salta a la vista: mientras que en dicha serie los

13. En mayo del 2012, en la galería Municipal de Arte Pancho Fierro, se presentó la muestra titulada *El rostro de Lima: la fisonomía como paisaje social: Pancho Fierro, Roberto Huarcaya, Miguel Aguirre* con un catálogo del mismo nombre. Manuel Munive Maco, *El rostro de Lima: La fisonomía como paisaje social* (cat. exp.). Lima: Municipalidad Metropolitana de Lima, 2012.

personajes fueron sustraídos de todo contexto, o más bien, la propia imagen le asignaba al espectador la tarea de restituirlo, aquí, el contexto (el desierto) y el personaje (el baño) compiten por el protagonismo mayor: ambos juegan a contrapunto para conseguir la fuerza de la imagen.

En una entrevista, el artista me contó que la idea de pintar este cuadro surgió en dos momentos muy distintos, pero muy cercanos en el tiempo: un paseo familiar a la reserva de Paracas y el conteo final en las últimas elecciones presidenciales entre Pedro Pablo Kuczynski y Keiko Fujimori. En el primer momento, el artista se encontró con tal baño en el medio del tal desierto y la imagen le produjo un impacto visual asombroso. Meses después, bajo un contexto de incertidumbre política, vale decir, cuando el futuro del Perú era incierto y decepcionante, esa imagen retornó y se hizo nuevamente presente.

¿Cuál es entonces la relación entre ambos momentos? ¿Cuál es el mecanismo de “condensación” o de “desplazamiento” que llega a articular ambos tiempos y ambas imágenes? Recordemos que, para Freud, el inconsciente logra emerger ya sea a través de sucesivos desplazamientos entre significantes o a través de una poderosa síntesis de lo heterogéneo.¹⁴ Insistamos: ¿Cuál es la relación entre un desierto, unas elecciones presidenciales y un baño fuera de lugar? ¿Es este el intento por representar al Perú como una letrina llena de desperdicios? ¿Es ésta la imagen de un país cuya naturaleza ya está perdida y contaminada?

La imagen es pertinente si consideramos al Perú como una sociedad permanentemente degradada por la corrupción, la violencia, el machismo, el racismo y la absoluta destrucción del medio ambiente. La imagen trató de salir de la postal turística para hacer un comentario político utilizando un potente símbolo visual. Para el autor, pensar el título fue decisivo: “Nunca antes –me confesó– había cuidado tanto el título de una obra mía. Lo trabajé como si fuera un verso: cuidando ritmos, poniendo y sacando palabras a cada instante”. De hecho, el autor no estaba de acuerdo con ninguna de las dos opciones que competían por gobernar y, como me lo dijo, sentía que el Perú volvería a “irse a la mierda”.

En ese sentido, es importante insistir en la imagen del baño como una poderosa alegoría del Perú actual, vale decir, como un comentario hecho a contracorriente del sentido común hegemónico: “el arte contemporáneo permite expresar, a veces con contundencia, otras con sutileza, los efectos y las huellas que sucesos sociales y económicos dejan en cada uno de nosotros”.¹⁵ Aquí, en efecto, el paisaje deja de ser el motivo de una utopía y se vuelve, más bien, el lugar para el desperdicio. Para algunos analistas sociales, el celebrado crecimiento económico del Perú no ha significado un mayor “desarrollo” para los peruanos sino, más bien, la activación de un conjunto de mafias y “lobbys” (en educación, en salud, en terrenos, en muchos negocios en general etc.) que han contribuido a degradar más la vida colectiva bajo una franca degradación de “lo público” y un triste e irrefrenable avance de lo cerrado (lo privado) ante lo abierto. Sobre la

14. Sigmund Freud, “El trabajo del sueño”. En: *Obras completas*. Vol. 4. Buenos Aires: Amorrortu, 2001.

15. MUCEN, [Presentación]. En: Miguel Aguirre, *Media cajetilla de cigarrillos y una de fósforos*. Lima: MUCEN, 2018, p. 7.

obra de Miguel Aguirre, Jorge Villacorta escribió lo siguiente:

Su propuesta es una innovadora instancia en la que la estrategia de la conceptualización del todo es anclar la memoria en dos planos a la vez, el de la perspectiva autobiográfica y el de una narrativa no oficial de la historia social y política. Con ella, Aguirre ha inaugurado muy públicamente un umbral de programa conceptual en el arte visual peruano al aproximarse con inteligencia y honestidad al reto de cómo representar una sociedad en crisis, en un tiempo pasado que pena en la memoria.¹⁶

Relacionemos, finalmente, las tres imágenes y hagámonos las siguientes preguntas: ¿Qué es, en última instancia, lo que nos cohesiona? ¿Qué es lo que se desborda en el Perú? ¿Cuál es el resultado final de ese proceso? En las tres imágenes, nos encontramos ante diferentes modos de habitar el espacio y ante distintas formas de sociabilidad. Por un lado, observamos el goce del trabajo colectivo (y de la fiesta), pero también el goce desbordado de una sociedad forzada (y acostumbrada) a trasgredir la ley. Finalmente, terminamos confrontados ante una imagen cuyos significados van desde la desolación hasta el puro desperdicio.

Sintetizando, podemos decir que la secuencia nombra una crisis del sujeto colectivo. Si la constitución de “el pueblo” como un actor

social fue decisiva en el proceso de la construcción de la modernidad peruana, estas imágenes –leídas una tras otra– dan cuenta de un franco proceso de individuación –“metonímico”, llamado por Martuccelli.¹⁷ En todo caso, la otra cara de la fiesta es la informalidad y la otra cara de la informalidad es el individualismo solitario. En ese sentido, la imagen de Miguel Aguirre podría leerse como la afirmación de que hoy, en el Perú, cada uno debe resolver todos sus problemas – “toda su mierda” – de manera puramente individual en lo que hoy un desierto. Recientemente, Mijail Mitrovic ha señalado lo siguiente:

La historia de las figuraciones de lo popular se ha desplegado intensamente desde los años sesenta. Nuestra modernidad depende de ellas, sin duda alguna, pero el sentido colectivo y futuro que algunas de estas figuraciones movilizaron parece haberse detenido, si no cancelado.¹⁸

Resumamos entonces: en la primera imagen el “pueblo” es el protagonista; en la segunda ese lugar lo ocupa el “antagonismo social” y la tercera funciona como una especie de conclusión de esta pequeña serie. En efecto, en esta última imagen la comunidad ha desaparecido y su presencia solo emerge como un resto, como huella, como un lugar puramente asociado con las necesidades individuales. Es claro que la intensa vorágine de las dos primeras imágenes desemboca, tristemente, en un franco desconcierto y ante una aguda parálisis. “El arte es para sí y no lo es. Si se quiere

16. Jorge Villacorta, “Crisis y memoria: el color del dinero descubierto por un adolescente”. En: Miguel Aguirre, *Media cajetilla de cigarrillos y una de fósforos*. Lima: MUCEN, 2018, p. 15.

17. Danilo Martuccelli, *Lima y sus arenas. Poderes sociales y jerarquías culturales*. Lima: Cauces editores, 2016.

18. Mitrovic, *Op. Cit.*, p. 169.

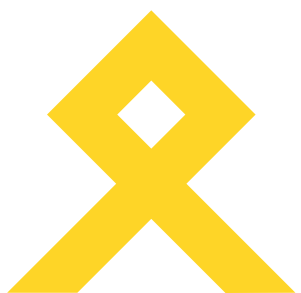
percibir el arte de una forma estrictamente estética, deja de percibirse estéticamente”, sostuvo Theodor Adorno.¹⁹

Digamos entonces que la figuración del Perú actual en estas tres imágenes termina constituyéndose en una tensa dialéctica entre el *trabajo* y la *fiesta*, la lucha por la sobrevivencia y la crisis terminal. Una crisis, efectivamente “impura y contaminada”, pero que hoy solo parece emerger bajo de la imagen de una pérdida de agencia y una figuración de lo tóxico; bajo la luz de lo estático y con la presencia, firme pero siempre espectral, del capitalismo tardío –del plástico puro– en el medio de la naturaleza. ■

19. Theodor Adorno, *Teoría estética*. Madrid: Taurus, 1971, p. 16.

CUERPOS RECONSIDERADOS.
UNA MIRADA A LA OBRA
DE ALGUNAS ARTISTAS
MUJERES GANADORAS
DEL CONCURSO DE PINTURA
DEL BCRP

Sharon Lerner



CUERPOS RECONSIDERADOS. UNA MIRADA A LA OBRA DE ALGUNAS ARTISTAS MUJERES GANADORAS DEL CONCURSO DE PINTURA DEL BCRP

A lo largo de sus diez ediciones, el concurso del Banco Central de Reserva del Perú (BCRP) se ha caracterizado por apostar por una concepción de la pintura poco común en el contexto local. La selección de los ganadores ha privilegiado, la mayoría de las veces, obras que aúnan la experimentación formal con una solidez conceptual y estética. Esta amplitud de criterio en aquello que define los límites y posibilidades de la disciplina pictórica se hace evidente no solo en la variedad de propuestas que el concurso ha convocado —que incluyen múltiples soportes y técnicas como cerámica, tejido, *collage*, bordado o formas del grabado—, sino también en las temáticas que abordan, las cuales en muchos casos también difieren de los tópicos tradicionales del medio pictórico, al menos, tal y como han sido mapeados dentro de las vertientes modernas en la escena local desde mediados del siglo pasado, a saber la abstracción de tipo expresionista, geométrica o de cuño lírico o formas de figuración surrealista.¹

Otro aspecto notable del concurso, quizás no desvinculado de lo anterior, es el alto porcentaje de artistas mujeres entre sus primeros puestos. En efecto, el concurso del BCRP presenta una situación de excepción dentro del panorama institucional peruano, pues cuenta con nueve mujeres entre los veinte ganadores históricos desde el 2009. Aunque esta cifra no llegue al 50% del total, se trata sin duda de un número considerable tomando en cuenta los resultados de concursos

1. Este recuento responde a temas que de alguna manera se han instalado en el imaginario local como válidos dentro de una pintura socialmente difundida, no a los intereses más presentes en la escena contemporánea local. Para constatar la permanencia de ciertos modelos basta solo hacer un recuento de las propuestas en pintura de las escuelas de arte en Lima y provincias y se verá que hay una recurrencia de estilos. Cabe resaltar que se trata de un concurso centrado en el formato pictórico. Otros concursos en el Perú cuentan con una amplitud de registros que responden a su carácter multidisciplinar. Lo que un formato como el de este concurso permite es el de innovación dentro de un medio específico.

afines y las disparidades en términos de representación de género que aún se dan en el ámbito internacional.

La exposición *Diálogos desde lo contemporáneo*, bajo la curaduría de Gabriela Germaná, ha buscado posicionar a la colección de pintura que el concurso ha producido a lo largo de los últimos diez años como un referente, y destacar algunas de las preocupaciones recurrentes de artistas locales que se conectan con temáticas que se discuten a nivel global. Y uno de los ejes propuestos es precisamente el de la reflexión en torno a los roles de género en el trabajo de las artistas mujeres que han participado.

Como se ha mencionado ya, una mirada rápida al conjunto revela la voluntad experimental de muchas de las propuestas, la cual se manifiesta, en parte, a través de la utilización de estilos propios de prácticas artesanales, tales como el bordado y la costura o incluso la cerámica —entendiendo estas prácticas no bajo una categoría vinculada a lo que se ha llamado localmente como “arte popular” a lo largo del siglo XX, sino más bien en el sentido que estas adquieren con el término anglosajón de *crafts*, es decir, como técnicas que demandan un laborioso trabajo manual, históricamente asociado a cierto tipo de oficios—.

No resulta casual tampoco que se trate de expresiones que responden a largas tradiciones en lo local, y que en muchos casos llevan consigo la carga de identidades colectivas específicas, que hacen de las técnicas elegidas también parte integral de la propuesta conceptual de las obras. Un ejemplo de esto se encuentra en el bordado y la confección de tejidos, prácticas milenarias en nuestro territorio y que son tradiciones que mantienen una vigorosa presencia en el sur andino del Perú, la mayoría de las veces en relación a la producción de vestimentas o mantas para el uso personal, o para la decoración de indumentaria festiva con motivos típicos que hablan —como es el caso por ejemplo de los bordados del valle del Mantaro— sobre la pertenencia a comunidades específicas.² En el concurso, esto se evidencia en la obra de Paloma Álvarez, quien basa claramente su propuesta en la carga afectiva de la tradición textil ayacuchana, con la cual la artista evoca la memoria familiar de la abuela paterna. Otro ejemplo se encuentra en la cerámica, práctica milenaria de particular refinamiento en la costa peruana desde tiempos precolombinos y que hasta hace solo unas décadas no se encontraba oficialmente inscrita dentro de los lenguajes plásticos más oficiales propios de las bellas artes en nuestro país.³

2. Cabe aquí anotar de modo complementario que el estatuto artístico de la tradición textil de nuestro país sigue siendo aún algo ambiguo. Como señala el historiador Ricardo Kusunoki a este respecto: “Salvo escasas excepciones, un gran vacío en los museos del país ha sido el de las tradiciones textiles andinas posteriores a la conquista, sobre todo si se considera la excepcional calidad de sus manifestaciones. Aunque el tejido fue incorporado a la revalorización de las llamadas “artes populares”, impulsada por intelectuales nacionalistas desde la década de 1920, en la práctica adquirió un estatuto ambiguo. Por su carácter prevalentemente abstracto, la textilería andina carecía de las posibilidades narrativas de los mates burilados o los cajones de San Marcos, géneros que adquirieron un carácter protagónico en el imaginario moderno del país.” Ricardo Kusunoki, “Otras historias posibles. Repensando las colecciones del MALI.” Folleto de exhibición. Museo de Arte de Lima, 2019.

3. Hoy más que nunca hay muchos artistas jóvenes locales que se mueven indistintamente entre el mundo del *craft* o de las “artes aplicadas” y del arte contemporáneo, distinción que se ha cuestionado desde la década de 1970. Es interesante pensar que no es sino hasta la década de 1980 que un artista como Carlos Runcie Tanaka incursiona en la escena de arte oficial en el Perú con una propuesta que rompe con aquello que primaba en galerías y museos, asociado a las formas más canónicas de las bellas artes. En el caso de Tanaka, el medio le permite aunar y reflexionar sobre sus raíces ancestrales, tanto la peruana como la japonesa. Años después, el uso de la cerámica, considerada acaso “un arte menor”, se extendería en muchas propuestas contemporáneas locales que incluyen a artistas como Juan Javier Salazar, Kukulí Velarde o Patricia Camet.

En efecto, quizás lo que más salta a la vista en una primera aproximación a las obras ganadoras sea la utilización de múltiples formas asociadas a la costura y el bordado, e incluso la referencia evocativa a lo textil dentro de las propuestas. Aunque, como bien ha anotado Whitney Chadwick en su influyente texto “Women, Art and Society”, es en la década de 1970 que se da una proliferación de obras que reinsertan las experiencias personales de las autoras en el campo de la práctica artística, en el contexto peruano esta reinserción de lo personal en tono más narrativo no se hace visible sino hasta la década de 1990 e inicios del 2000. Para Chadwick es en los setenta que hay una toma de consciencia feminista respecto a la relación entre la materialidad de una obra, su proceso de producción, y las tradiciones culturales de las mujeres, que llega incluso a cuestionar del todo la oposición entre arte y artesanía.⁴ Esta preocupación por la materialidad de la obra y, en particular, el enfoque en el arte textil y la cerámica está mostrando un nuevo impulso a nivel global. Artistas preocupados por conceptos como mano de obra, procesos de producción, reparación y por el intercambio intercultural, consideran que las condiciones del mundo contemporáneo, con su prevalencia de lo digital y la interconectividad, fuerzan a un replanteamiento de nuestra relación con el material/lo material y con el entorno.⁵



NEREIDA APAZA
Dictado
Bordado sobre lienzo
92 x 126 cm
2012

Ahora, si bien el bordado, un oficio históricamente identificado como una práctica principalmente femenina, está presente en las piezas de Ana Teresa Barboza, Paloma Álvarez e incluso Nereida Apaza, no en todas tiene el mismo tenor. Las tres propuestas parecen aludir a elementos biográficos y tener una carga testimonial —la representación de la pareja, el diario personal o la historia familiar de migración—, pero el uso específico de distintas técnicas en cada una de ellas —como el pespuntado, la confección de imágenes a partir del relleno en lana de alpaca, o la generación de figuras a partir de la aplicación de

4. Whitney Chadwick, *Women Art and Society*. Thames and Hudson: Londres, 1990. Por ejemplo, al mencionar a las artistas norteamericanas Nancy Graves (n. 1940) o Jackie Winsor (n. 1941), Chadwick habla de la historia de la productividad femenina en áreas como la costura, la cestería y el quilting que se plasman en obras que visibilizan procesos mantenidos históricamente ocultos, como la complejidad del trabajo manual femenino. *Ibíd.*, p.335. Cabe mencionar que, en el contexto curatorial local, este es un tema abordado por Germaná, por ejemplo, en la exposición *Yo no solo coso. Estéticas femeninas tradicionales en las prácticas artísticas contemporáneas*. Galería John Harriman del Británico Cultural. Lima, 2014.

5. En el catálogo de la exhibición *New Materialism* el curador Magnus Af Petersens desarrolla muchas de estas ideas e incluye una reseña que da cuenta del renovado interés en estas prácticas en exposiciones como *Fiber Art: Sculpture 1960 – Present* en el Institute of Contemporary Art en Boston (2015), *documenta13* de Kassel (2012), *Textiles Open Letter* en el Museum Abteiberg eb Mönchengladbach (2013) o *Trees of Life- Knowledge in Material* (2018) en el NTU Centre for Contemporary Art en Singapoore. Para mayor información véase: *New Materialism*. Estocolmo: Bonniers Konsthall - Art and Theory Publishing, 2018.

recortes llanos de telas de colores— confieren a las piezas sentidos diversos.

En una sección que titula *Cuerpos e Identidades*, Germaná reúne específicamente la obra de las artistas Claudia Coca (Lima, 1970), Ana Teresa Barboza (1981), Paloma Álvarez (Lima, 1974) y Annie Flores (Lima, 1974), las cuales para la curadora manifiestan “representaciones del cuerpo [que] refleja[n] roles sociales y culturales, relaciones de poder e identidades colectivas y personales.”⁶ Como sostiene la alemana Ilka Becker, las imágenes, tanto su producción como su recepción, están inevitablemente imbuidas de nociones de sexualidad determinadas socialmente. El arte ofrece una instancia que se permite jugar con las imágenes y el poder que estas tienen para producir ciertas ideas en torno al género. Así, desde la década del setenta, muchas prácticas artísticas se valen de estrategias críticas para cuestionar las representaciones de la sexualidad construidas desde los medios masivos de comunicación. En ese sentido, las obras de arte implicarían no solo la representación de distintos modos de entender el género y las identidades, sino que constituyen instancias críticas sobre cómo las imágenes producen estas nociones del sexo-social.⁷

En lo que sigue del presente texto se desarrollarán ciertas líneas de análisis a partir de la premisa de Germaná para explorar cómo algunas de estas propuestas artísticas abordan dichas representaciones del cuerpo desde una experiencia local. Además, en cuatro secciones

dedicadas a las obras del concurso del BCRP, se observará no solo las representaciones de género en juego, sino el modo en que las obras/imágenes producen esos cuerpos o las nociones asociadas a ellos.

CUERPO RESANADO

La pieza de Ana Teresa Barboza, *Sin título* (2010), consiste en una escena que tiene su complemento narrativo en otro lienzo bordado presentado también al concurso.⁸ En la imagen se observa la figura yacente de un hombre —la pareja de la artista— confeccionada a partir de aplicaciones de tela y con los contornos bordados. Su cuerpo, desprovisto de mayor coloración, excepto por una herida sangrante en el torso, está rodeado de bestias salvajes que parecen devorarlo. Los animales —cuyas figuras también han sido confeccionadas con telas llanas de colores intensos y cuyos rasgos han sido definidos y decorados a partir de minucioso bordado— aparecen como llenos de vida. El espacio que circunda a las figuras es un lienzo expuesto, crudo, sobre el cual Barboza sugiere escasos follajes a partir de líneas negras bordadas con lana que desaparecen hacia los bordes.

En esta obra, Germaná destaca la mirada de la autora (sujeto femenino) al sujeto masculino, representado como un ente frágil y vulnerable. De hecho, en este sentido la curadora elabora sobre una observación del crítico Augusto Del Valle, quien sostiene que en la pie-

6. Tomado del texto de pared de la exposición “Diálogos desde lo contemporáneo”, MUCEN, Lima, 2019.

7. Ilka Becker, “Género y Crítica de la representación”. En: *Diccionario de Conceptos de Arte Contemporáneo*. H. Butin (Ed). Abada Editores, 2009, p. 125.

8. En las primeras ediciones del concurso se pedía se presenten dos obras y solo una, la ganadora, pasaba a formar parte de la colección. Esto tuvo como resultado que algunas piezas funcionaran como dípticos. Este es el caso de la obra de Barboza, por lo tanto, su lectura es indisoluble del segundo panel.



ANA TERESA BARBOZA
Sin título
Bordado y tela
110 x 140 cm
2010



ANA TERESA BARBOZA
Sin título
Bordado y tela
110 x 105 cm
2010
Colección de la artista

za “el sujeto femenino accede a una nueva voz. En esta nueva voz, la convencional representación sexista es dejada de lado y se abre paso a otras representaciones que visibilizan la precariedad y las debilidades del sujeto masculino, casi por vez primera.”⁹

En la segunda pieza de *Sin título*¹⁰ se observa la figura de la propia artista zurcir la herida del hombre. El personaje masculino ha recuperado la coloración, los animales salvajes han desaparecido y en su lugar surgen plantas y flores que germinan alrededor de ellos. El cuerpo masculino es sanado por la acción curadora de la artista/cosedora. La escena, con un te-

nor paradisiaco, parece sugerir una suerte de equiparación entre la figura de la artista y la de la naturaleza, y recuperar, quizás en tono paródico, el rol asignado socialmente a lo femenino en la cultura occidental, es decir, la ecuación “mujer–naturaleza”.¹¹

Hay varios elementos de interés en este díptico, desde la exploración de los límites del cuerpo y el territorio, a partir del dibujo con hilo grueso, hasta la utilización de aplicaciones de retazos de tela como fragmentos de un cuerpo que se constituye a partir de la costura. La obra recoge además algunos de los elementos característicos de la obra tem-

9. Augusto Del Valle, “La identidad dibujada”. En: *Conexiones. Catálogo de Colecciones MUCEN*. Lima: Banco Central de Reserva del Perú, 2018, p. 123.

10. Aunque presentada como un par al concurso, la segunda pieza no se encuentra en la colección del BCRP. Se le menciona aquí para efectos del análisis.

11. Si bien la obra de Barboza ha ido paulatinamente alejándose de la autorepresentación, la obra de la colección del BCRP adelanta varios de los intereses que han acompañado la práctica de la artista a lo largo de la última década, como la preocupación constante por la vinculación del ser humano con la naturaleza. Su producción ha migrado con los años hacia el trabajo con el tejido —a veces en trabajo colaborativo con Rafael Freyre, arquitecto y pareja de la artista— y se ha enfocado cada vez más claramente hacia la naturaleza y también hacia las prácticas vernáculas.

prana de Barboza, como por ejemplo la pieza que la hizo acreedora del Premio Pasaporte para un Artista¹² en el año 2006, a saber, la representación del cuerpo, su propio cuerpo, con los órganos expuestos, como figura seccionada y reconstituida a través de la costura y el bordado. En la obra también se desarrollan varias de las ideas que estuvieron en juego en su muestra del año 2011 titulada *Modos de Vestir*, en la que Barboza proponía una reflexión visual sobre vínculos intersubjetivos, como el apego y la dependencia, pero también respecto a patrones impuestos de comportamiento, los cuales cuestiona y reconfigura. En la obra de este periodo de Barboza se discute directamente el rol social asignado a la mujer como subsidiario al del sujeto masculino, invirtiendo las relaciones de dominio.

LA EXTRAÑEZA DEL CUERPO

La autoexploración del cuerpo y la representación de elementos del universo de lo femenino está también presente en la obra ganadora de Annie Flores. Al igual que en algunas piezas previas de Barboza, los dibujos y grabados de Flores remiten al cuerpo femenino con un tenor subjetivo y hasta cierto punto fantástico.

A inicios del milenio y en una mirada retrospectiva sobre la escena local de finales del siglo XX, Jorge Villacorta y Max Hernández Calvo ubican la obra de Flores dentro del grupo de artistas que en la década de 1990 trabajan en una veta vinculada a la introspección y al jue-



NATALIA IGUIÑIZ
Cabeza
Impresión digital sobre papel de algodón
100 x 70 cm.
2007
Colección de la artista

go. Dichos autores, de los pocos críticos que se han ocupado extensivamente de la plástica joven del periodo, consideran que en esos años la producción artística empezaba a mostrar un interés en el discurso desde propuestas en las que la imagen directa tenía un contenido más narrativo que trascendente o expresivo.¹³

En una nota a pie los autores vinculan la práctica de Flores con la obra temprana de la artista Natalia Iguñiz, cuyo carácter íntimo y prosopopéyico —es decir, la atribución de cualidades humanas a objetos— se puede aplicar a esta obra de Flores. Más aún, al referirse a Flores los autores atribuyen a su obra un carácter intimista y erótico, debido no solo

12. Concurso nacional de artes visuales organizado por la Alianza Francesa de Lima y la Embajada de Francia en el Perú desde 1998.

13. Para un mejor desarrollo véase: Max Hernández Calvo y Jorge Villacorta, *Franquicias imaginarias. Las opciones estéticas de las artes plásticas en el Perú de fin de siglo*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2002, p. 119.



ANNIE FLORES
 Todo se quiebra y parte
 Mixta sobre papel
 120 x 80 cm
 2016

al tipo de dibujo, sino también a su escala de pequeño formato.¹⁴ La asociación que sugieren los autores entre los trabajos tempranos de las artistas resulta interesante si se toma en cuenta el derrotero posterior de la práctica de Iguiñiz y las aproximaciones que la artista tendría a la representación o, más bien, a la crítica de la representación del cuerpo femenino desde una postura más bien feminista y desde lo personal, es decir, desde la experiencia de su propio cuerpo.

En una obra relativamente reciente titulada *Cabeza* (2017), Iguiñiz reproduce una toma fotográfica cenital de su cabeza en la que se observan los contornos de su cráneo y su cabello corto. Se trata de una fotografía oscura, sobre fondo negro que pertenece a la última serie de trabajos de la artista que desde 2014 exploran la experiencia de la enfermedad. Para el crítico Miguel A. López, con estas piezas Iguiñiz “produce representaciones

de la enfermedad que son también un desplazamiento de sus propias incertidumbres y emociones, realizando imágenes tan realistas como abstractas en donde incluso desaparecen las marcas de género. Estas obras enfatizan la dimensión pública del cuerpo, invitando a la empatía y sugiriendo que es precisamente lo vulnerable de nuestra existencia lo que nos une y define como comunidad”.¹⁵ Salvando las grandes distancias temporales y de enfoque, hay un punto de extrañeza que rodea a las obras, uno que se encuentra en el límite entre la figuración y la abstracción.

Los dibujos de Flores presentados al concurso del BCRP, bajo el título *Todo se quiebra y parte* (2016) parecieran remitir al carácter fragmentario de la representación del cuerpo, con dibujos que semejan cabelleras largas, volcanes o montañas. De hecho estas lecturas coinciden con las de Augusto Del Valle, quien atribuye rasgos corporales a elementos de las obras, tales como “una forma interna que evoca un atributo fálico” o “un volumen que por vacío genera un cuerpo ausente”.¹⁶ Más aún, la lectura asociada a elementos del cuerpo se extiende a los accesorios que lo visten. De hecho, Del Valle continúa identificando en los dibujos “una forma externa que podría ser la estructura de un vestido o algo semejante” que asocia con vestidos de vírgenes en la pintura colonial, las cuales simbolizaban montañas. Las cabelleras recuerdan también hilos delicados, con una reminiscencia a lo textil. Pero, al referirse a esta obra, la propia artista sugiere la analogía entre la lava del volcán y la

14. *Ibíd.*

15. Miguel A. López, “Natalia Iguiñiz en una genealogía de solidaridad y supervivencia: Arte, activismo y feminismo desde la tierra de la misoginia”. En: *Energías sociales / Fuerzas vitales. Natalia Iguiñiz: arte, activismo, feminismo (1994-2018)*. Lima: ICPNA, 2018.

16. Augusto Del Valle, “Las fronteras invisibles”. En: *Conexiones. Catálogo de Colecciones MUCEN*. Lima: Banco Central de Reserva del Perú, 2018, p. 64-65.



PALOMA ÁLVAREZ
Mamachay
Bordado con fibra de alpaca
120 x 120 cm
2013

representación de hilos de sangre, que confieren un carácter más orgánico y corporal a la imagen. Las figuras se debaten entre lo macizo y lo diáfano, entre la fortaleza y la fragilidad, sin llegar a una síntesis o resolución.

TEJIENDO COMUNIDAD

A diferencia de la obra de Annie Flores, el trabajo de Paloma Álvarez, titulado *Mamachay* (2013), retoma el tono más claramente au-

torreferencial de la pieza de Barboza y está nuevamente asociado al uso del bordado. Semejando la composición de un tapete, manta o alfombra, la pieza de Álvarez codifica en recuadros, a través del bordado tupido y relleno en lana de alpaca, objetos de su imaginario personal que remiten a elementos de su propia identidad. A través de la representación esquemática de prendas de vestir, calzado y plantas —un par de ojotas, unos zapatos de taco, una pollera, un poncho y a una flor de retama—, Álvarez refiere de modo cándido, aunque ajeno al mero folklorismo¹⁷, a elementos del universo andino y también a aspectos de la vida urbana. Esto se ve reforzado por el constante uso de la artista de referencias a trazados urbanos y mapas de la urbe limeña.

Álvarez sostiene que en el año 2013, durante el concurso del BCRP, “se asoma la idea sobre mapas imaginarios, la inquietud parte porque fue un año en donde me tocó transitar día a día por unos circuitos de puentes, calles, avenidas, dentro de la ciudad de Lima, con la finalidad de llegar al trabajo y universidad, son estos los escenarios donde me encuentro con personajes particulares que llamaron mi atención, ya sea a través de su vestimenta, canto o postura, lo que me llevó a reflexionar sobre temas como migración e identidad. Posteriormente estos mapas se convirtieron en cartografías interpretadas de este transitar, los cuales dan inicio al proyecto.”¹⁸

17. Folklorismo se entiende aquí como manifestaciones de las tradiciones regionales o populares transformadas, fuera de su contexto de producción, por lógicas asociadas al turismo para la difusión y consumo de identidades culturales de modo masivo.

18. Declaraciones de Álvarez reproducidas en entrevista titulada “Algunos alcances sobre Bordando cartografías: Trayectos para un encuentro”. En: *Bordando Cartografías: Trayectos para un Encuentro*. Lima: Museo de Arte—Centro Cultural San Marcos, 2019. La exposición del mismo nombre, bajo la curaduría de Paulo Dam, reunía un conjunto de obras que iban desde 2011, dos años antes de la edición del concurso del BCRP que gana, hasta 2018, y que de alguna manera marcan el arco del derrotero de la práctica de la artista desde entonces.

Cabe señalar que, aunque se hagan referencias al textil cuando se habla de la obra de Álvarez, la pieza no es en sentido estricto un tejido, sino más bien un trabajo en un bordado tupido con lana de alpaca que remite o recuerda a un textil. Sobre la técnica de sus trabajos, la artista menciona que en obras más tempranas utilizaba la técnica conocida como *patchwork* —la costura de recuadros trabajados individualmente y luego unidos para la realización de los llamados *quilts* o mantas acolchadas, características de los Estados Unidos— sobre los cuales colocaba tramas de pintura. No es sino hasta un tiempo después que la artista opta por hacer uso de técnicas como el tejido y bordado característico del sur andino aprendidas en el hogar, las cuales no había aplicado a la obra por encontrarse en el contexto de una escuela de formación artística más tradicional.¹⁹

Aunque no se trate estrictamente de tejidos confeccionados a partir de una trama y urdimbre, los cuadros bordados con lana de alpaca de Álvarez mantienen una similitud con los textiles andinos, y en muchas oportunidades presentan una estructura modular con paneles bordados individualmente que luego son adheridos para generar una composición mayor. El resultado del conjunto son

formas ajedrezadas que Del Valle ha asociado con “los antiguos unkus de origen inca”; pero por otro lado las piezas mantienen la estructura básica que recuerda tanto a la estructura de la grilla moderna como del *patchwork*, una actividad eminentemente colectiva y femenina y soporte de historias.

Las figuras bordadas están acompañadas de frases en español y quechua en distintas tipografías que delatan un tono confesional. Se trata de mensajes dirigidos a la abuela ayacuchana de la artista que encarna una tradición familiar y una comunidad, vinculada a lo textil. En las obras de Álvarez, el cuerpo femenino se simboliza en ausencia, representado solo por los accesorios y prendas de vestir.²⁰ En su análisis de la pieza, Del Valle la califica dentro de la categoría de ‘hibridación’, entendiéndola como el resultado de una transformación de una tradición regional —en tanto técnica y temática— a la que se le añaden elementos nuevos y heterogéneos, a veces mezclados o superpuestos.²¹

Para el curador Paulo Dam, Álvarez “pone su atención en los cuerpos, los cantos, los vestidos, los idiomas, las historias de habitantes que, sumergidos en el flujo urbano, reclaman un espacio para memorias y tradiciones de

19. *Ibíd.*

20. Esto ha sido señalado tempranamente por la propia Germaná, quien incluyó la obra de Álvarez en la exhibición *Entornos reconfigurados. Tránsitos artísticos en la nueva contemporaneidad limeña* presentada tanto en el MAC de Lima como en El Cultural de Arequipa en 2013. Ya en ese entonces adelantaba que la artista “es nieta de una tejedora ayacuchana, que tuvo que migrar a Lima en la década de 1980 debido a los embates del terrorismo. Ella siempre le contaba historias de su tierra y le cantaba canciones en quechua. Nunca dejó de extrañar. A diferencia de los migrantes emprendedores, también hubo quienes, sobre todo por su avanzada edad, no llegaron a procesar el duro tránsito. La imagen de la abuela se convertiría en el elemento clave, lleno de símbolos y significados alrededor del proceso de migración, que marcó el rumbo de la obra de Paloma”. Más adelante añade que “Son características sus representaciones de zapatos, que aluden tanto al tránsito, al desplazamiento, y por ende, al mismo proceso de migrar; así como a los cambios en las costumbres de los migrantes que reemplazan las ojotas campesinas por calzados urbanos (zapatos de vestir, zapatillas)”. Gabriela Germaná. *Entornos reconfigurados. Tránsitos artísticos en la nueva contemporaneidad limeña*. Catálogo de exhibición. Arequipa: MAC y El Cultural, 2013, p.15.

21. Augusto Del Valle, “Pintura occidental y tejido andino: El arte contemporáneo de Paloma Álvarez”. En: *Bordando Cartografías, Op. Cit.*



CLAUDIA COCA
De castas y mala raza Nº 21
Óleo sobre lienzo
145 x 162 cm
2009

otros lugares”²². Aunque no tenga el mismo énfasis en el elemento cartográfico, *Mamachay* incluye muchas de estas características y teje muchas relaciones de sentido entre sus elementos. La pieza asume la forma de un poema visual sobre la migración, los contrastes entre la vida en la ciudad y el contexto rural, así como sobre la añoranza y la tensión entre cosmovisiones disímiles, a saber, la del universo rural andino y aquella asociada al imaginario moderno de la urbe.

CUERPO MESTIZO

La pintura de Claudia Coca titulada *De castas y mala raza No. 21*. (2009) perteneciente a su serie *Mestizaje* aborda la representación del cuerpo femenino con un tenor distinto al

de los ejemplos previos. Se trata de la única artista mujer en este grupo de ganadores del concurso del BCRP, destacado por Gabriela Germaná, en trabajar un retrato de grupo basado en una toma fotográfica con el género tradicional de pintura figurativa al óleo. La imagen muestra a la familia nuclear de la artista. Pareciera tratarse de un formato más difundido, y acaso conservador, dentro de la pintura local: la escena cotidiana de una familia, una madre sostiene a su pequeño hijo en brazos y el padre, ubicado a su costado, dirige la mirada y el cuerpo al pequeño. En la parte superior del lienzo de fondo neutro se encuentran pequeñas inscripciones sobre cada uno de los personajes que dicen lo siguiente: “Nº21 Cuarterón Mestizo con Tresalva Produce Mestizo Salta Atrás”.

El texto, aunado al título de la obra, abre la imagen a una dimensión distinta de lectura, una que confronta lo representado con la historia de la pintura local y con nuestra historia social, proponiendo cuestionamientos sobre la naturalización de criterios étnicos, raciales o de clase en un contexto de herencia colonial como el peruano. En efecto se trata de una apropiación crítica de los formatos de las llamadas pinturas de casta coloniales — género pictórico popular en el siglo XVIII, sobre todo en el Virreinato de Nueva España y también en el del Perú— que buscaban representar y organizar de modo jerárquico los cruces raciales que se producían en el Nuevo Mundo, a la vez que validar a las castas criollas de acuerdo al porcentaje de cercanía que tenían a las ‘razas puras’, especialmente a los españoles blancos.

22. Paulo Dam, texto curatorial de la exposición “Bordando Cartografías: Trayectos para un Encuentro”. MASM, Lima: 2019.

En relación a las pinturas de castas y con motivo de un texto que aborda la obra de Coca, Gonzalo Portocarrero sostiene que “(...) el interés de los cuadros de castas está en su capacidad para describir y exponer, ante la mirada de los espectadores y de la propia sociedad, las diversas realidades que (re)crean.”²³ Y, de acuerdo a la propia Coca, en sus pinturas que abordan el problema del mestizaje, la artista está interesada en explorar “el problema racial, no del lado del racismo visto como ejercido por otro, sino más bien al racismo practicado y sentido por uno mismo hacia sí, a lo que llamaremos el autoracismo de la sociedad peruana”.²⁴

La aproximación de Coca a las pinturas de castas difiere del de otras artistas contemporáneas peruanas que posteriormente han trabajado con referencias a esta serie específica. Por ejemplo, en años recientes, la artista Sandra Gamarra retomaría el motivo buscando relatar una historia alternativa sobre la objetualización y explotación de las personas, su cultura, recursos y los espacios que habitan. Gamarra recrea en una serie las propias pinturas, respetando los personajes y composiciones originales, pero alterando los textos y los materiales de la confección. Por ejemplo, en una pintura como *Producto II (Negro)* 2019, perteneciente a la serie *Políticas del óxido*, Gamarra reemplaza la pintura al óleo de la obra original por pigmentos



SANDRA GAMARRA
Producto II (Negro)
Óxido de hierro negro sobre tela
130 x 130 cm
2018
Colección de la artista

en polvo —en este caso específico, óxido de hierro negro sobre tela— para hablar sobre el sistema clasificatorio en cuestión. La imagen de Gamarra replica directamente al cuadro colonial que lee lo siguiente “Mulata con español producen cuarterón de mulato” producido en la segunda mitad del siglo XVIII y perteneciente a la colección del Museo Nacional de Antropología de España, pero lo modifica al añadir en la base un texto del

²³ Gonzalo Portocarrero cuestiona la idealidad del mestizaje como espacio de aspiración estética dentro de la sociedad peruana. “La asociación entre el color blanco de la piel, la prosperidad económica y la felicidad familiar es el fundamento de la “utopía del blanqueamiento” como proyecto transgeneracional de “mejora de la raza”, una idea que aún hoy persiste en el imaginariopostcolonial peruano y que se revela en la publicidad. Y continúa sosteniendo que: “La estrategia no era nueva. Como bien ha anotado Luis Eduardo Wuffarden (2000) para el caso peruano, la tradición de representar a los grupos raciales venía desde el siglo XVI. Esta tendencia está anclada en una perspectiva naturalista que se convertiría en precursora del costumbrismo del siglo XIX.” Gonzalo Portocarrero, “La utopía del blanqueamiento y la debilidad del mestizaje,” <http://mestizajeclaudiacocablogspot.blogspot.com/2012/04/la-utopia-del-blanqueamiento.html>

²⁴ Tomado de la página web de la artista: <http://mestizajeclaudiacocablogspot.blogspot.com>

sociólogo Aníbal Quijano a modo de comentario que condiciona su lectura.²⁵

Ahora bien, la operación crítica de Gamarra pareciera partir de una posición aparentemente 'neutral' (crítica/descriptiva) para poner en cuestión la mirada preconcebida, eurocéntrica y estereotipada respecto a los habitantes de América del Sur como pertenecientes a una cultura dependiente. En esto la propuesta difiere radicalmente de aquella ensayada por Coca, la cual se define a partir de la enunciación en clave personal, desde la representación de su propio cuerpo y desde su contemporaneidad.

Con esta serie Coca nos habla de la vigencia de una situación postcolonial en la que lo blanco persiste como ideal aspiracional de ascenso social, tal como se refleja en algunas manifestaciones de la publicidad y en los cánones de belleza que esta impone por ejemplo.²⁶ Pero del cuadro ganador del concurso también se desprende inmediatamente una pregunta más, una por la realidad (re)creada del sujeto femenino representado. En ese sentido la obra de Coca semeja más la operación de autorepresentación del segundo lienzo de Barboza mencionado líneas arriba. Ambas piezas resultan elocuentes en el posicionamiento de la representación/producción

de la imagen de la mujer-artista. Las imágenes elaboran la presencia de la figura femenina en su vinculación con el sujeto masculino. Mientras en el caso de Barboza esta se da como una figura redentora, en el de Coca la figura femenina se presenta distante, acaso estoica, sosteniendo a su hijo en brazos, con la mirada perdida en el vacío. El padre, aunque dirige su mirada al niño, se encuentra aún distante y hasta rígido, incluso desvinculado.²⁷ La diferencia en la aproximación de ambas artistas radica en el posicionamiento en primera persona como sujeto dentro de un sistema racializado y marcado por las diferencias inscritas en los cuerpos. Coca se posiciona como una mujer-madremestiza en los sistemas de representación y en la sociedad peruana, y desde ahí mira a la coyuntura social en la que se encuentra inserta, posicionando su propio cuerpo.

Como bien sugiere Germaná, muchas de las obras ganadoras del concurso proponen reflexiones o miradas críticas a formas de representación de los cuerpos, y en particular del cuerpo femenino, en la historia del arte peruano. Estos asumen los cuerpos y sus representaciones como lugares idóneos para la indagación respecto a las ideas preconcebidas y heredadas en nuestra sociedad res-

25. El texto añadido por Gamarra en la base de la imagen pertenece al sociólogo Aníbal Quijano en su lectura sobre Mariátegui y los conceptos de etnia y raza. El texto es el siguiente: "Durante la colonización de los aborígenes americanos la idea básica que es codificada después como raza es precisamente que por determinaciones biológicas los indios, inclusive cuando ya se les reconoce como parte de la especie humana, tienen cultura 'inferior' y no pueden tener acceso a una superior. Pues eso es, en primer término, en lo que la raza consiste: la asociación causal entre biología y cultura". Aníbal Quijano, "Raza", 'etnia' y 'nación' en Mariátegui: Cuestiones abiertas". En: *Cuestiones y horizontes: De la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder*. Buenos Aires: CLACSO, 2014, p.765.

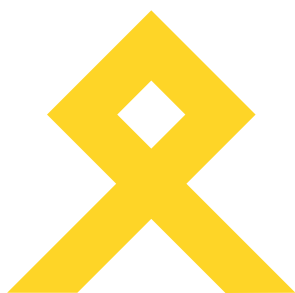
26. Cabe anotar que la artista ha desarrollado un corpus amplio de trabajo sobre este tema, también por momentos en colaboración con la artista Susana Torres, particularmente en el proyecto *Peruvian Beauty*.

27. Esto ya había sido anotado por Portocarrero, quien sostiene que "el lienzo es complejo, pues nos muestra a un niño ciertamente feliz, pero demasiado grande para ser cargado por su (sacrificada) madre. Y el padre, mientras tanto, no parece demasiado involucrado, su acercamiento es gestual, retórico, propio de quien no quiere terminar de comprometerse, de 'ensuciarse las manos'. De allí la camisa blanca, sus lentes doctorales, lo huidizo de su mirada y lo poco definido de su aproximación. La sonrisa plena del niño se relaciona con la mirada triste y ausente de la madre y con la distancia del padre. Entonces queda flotando como pregunta lo que ya está insinuado en el título del cuadro: ¿es el mestizaje una mala raza?" *Op. Cit.*

pecto a los roles de género y las divisiones sociales, de clase y raza. Las obras se proponen como espacios privilegiados de indagación y cuestionamiento respecto a las identidades, que se entienden como esencias culturales, móviles, contingentes y elegidas. Mientras algunas pinturas, como las propuestas de Claudia Coca, o incluso la reciente obra ganadora de Valeria Ghezzi que hace referencia directa a los dibujos costumbristas de Pancho Fierro, se apropian críticamente de formatos de herencia colonial que marcan un legado de exclusión y segregación racial aún latente en la sociedad peruana; otras parten del universo de lo doméstico —y desde ese espacio de enunciación y con una vocación narrativa— y deslizan comentarios que superan lo biográfico para proponer indagaciones más amplias sobre la cultura visual y material del Perú de finales de siglo XX e inicios del XXI. ■

UNA DÉCADA DE PINTURA AMAZÓNICA EN EL CONCURSO DEL BCRP

Christian Bendayán



UNA DÉCADA DE PINTURA AMAZÓNICA EN EL CONCURSO DEL BCRP

Hace diez años (2009), la Amazonía peruana vivió uno de los episodios más dolorosos de su historia reciente: el conflicto en Bagua, conocido también como “El Baguazo”, dejó un saldo dramático de 33 muertos, pero, a la vez, instauró una conciencia en defensa de la Amazonía y de sus habitantes, que se vio reflejada en todas las manifestaciones culturales que lo subsiguieron.

Ese mismo año, el Concurso Nacional de Pintura del Banco Central de Reserva del Perú (BCRP) llevó a cabo su primera edición, con una convocatoria que ha contado, desde sus inicios hasta la actualidad, con la participación de artistas cautivados por el universo amazónico. Artistas que han representado las visiones, la cosmovisión, la historia y las narrativas alternas de esta región y de sus habitantes, así como la selva urbana y su chirriante modernidad, con motivos que van desde el misticismo hasta el activismo y la conservación de la biodiversidad.

Durante las últimas décadas, múltiples esfuerzos de investigadores, curadores, gestores y artistas han conseguido llamar la atención sobre esta región. Podemos decir, sin temor a equivocarnos, que el arte ha sido una de las plataformas que más ha contribuido en darle visibilidad a este territorio y a sus valores, marcando su presencia en la escena oficial y cambiando definitivamente la forma de pensar el arte peruano.

Una labor urgente y una de las mayores preocupaciones en las políticas culturales en el Perú, es la descentralización de las industrias culturales. El centralismo¹ ha afectado grandemente la difusión y el desarro-

llo del arte en la mayoría de regiones del Perú, invisibilizando, en muchos casos, dinámicas, procesos y corrientes de gran importancia en la construcción de identidades artísticas. Por ello, durante décadas, los artistas de provincia han tenido que migrar a la capital para mostrar su obra, y desde Lima, distanciados de su tierra, desarrollar un discurso que caracterice su propuesta artística.

El Concurso Nacional de Pintura del BCRP tuvo la virtud de realizar una convocatoria en todo el territorio peruano, con oficinas de recojo de las obras en diversas ciudades; y de conformar un comité evaluador o jurado con agentes artísticos de diversas procedencias, quienes conocían las distintas regiones y estaban familiarizados con la producción artística de costa, sierra y selva. Esta diversidad de perspectivas ha sido favorable en la evaluación de las postulaciones, puesto que los miembros del jurado podían identificar los temas, problemáticas y tradiciones que se abordaban en cada trabajo, así como reconocer la trayectoria de cada artista y el compromiso con que asumían su oficio.

Una de las características de este concurso desde su inicio — y que lo volvió uno de los más importantes en el campo de las artes en el Perú — es que se asumió la pintura como una expresión con la virtud de emprender visualmente un discurso, sin limitarse únicamente al uso de materiales pictóricos,

sino que consideró la incorporación de una imagen de cualquier carácter sobre alguna superficie sin importar su naturaleza. Esto permitió su asociación con otras técnicas, disciplinas y tecnologías que complementen las posibilidades de dicha expresión, que a lo largo de su existencia siempre fue variante. La diversidad que ha primado en el equipo evaluador ha conservado este criterio, el mismo que ha hecho posible la selección de piezas que exploran lenguajes contemporáneos que diluyen los límites formales entre disciplinas, así como aquellas otras contemporaneidades que se nutren, recuperan y renuevan tradiciones ancestrales.

El formato de este concurso generó un especial entusiasmo en los artistas de la Amazonía, pero también en artistas de otras procedencias interesados en este territorio, y que en muchos casos asumieron un compromiso con esta región y su gente. Por todas estas características, las diez ediciones de este concurso han servido también para medir cuánto hemos avanzado en el desarrollo y visibilidad de un arte nacional gestado en las periferias, tanto en sus contenidos como en sus dinámicas. Y en este proceso, la representación del arte amazónico y el reconocimiento obtenido por sus artífices han sido los que mayor notoriedad han logrado, debido seguramente a su carácter diverso, concebido como un nuevo y múltiple espacio de exploración artística.

1. Como indica Ángel Talavera en su artículo “El Centralismo y la Cultura Peruana”: “La centralización es un mal que acompaña al Perú desde la etapa colonial, cuando los españoles impusieron su forma de gobierno y demarcación territorial consolidando de esta forma el virreinato. A partir de aquí, y con la fundación de Lima como capital, todo el poder político y económico del Perú y Sudamérica se concentró en la Ciudad de los Reyes. Ante esta situación personas de diferentes partes del Perú empezaron a viajar a Lima en busca de condiciones dignas para vivir. La migración a la capital colocó a ésta en la cúspide de su capacidad y generó un clima de progreso para los que se atrevieron a dejar su ciudad natal. (...) En consecuencia, en el marco económico el crecimiento de Lima inhibe el desarrollo de los demás departamentos, creando una tendencia divergente y dualista que fomenta la desigualdad”. <http://culturamir.com/el-centralismo-y-la-cultura-peruana/>

LA NUEVA PIEL DE UN RÍO

La Amazonía ha sido el pretexto para diversas exploraciones en las obras participantes de este concurso, y no solo a través de sus paisajes y personajes representados, o de las problemáticas interpretadas, sino también —y especialmente— desde sus patrimonios técnicos e inusitados materiales. En el intento de conservar su identidad, las poblaciones amazónicas y su arte han adoptado distintas “pieles” o “máscaras” culturales para sobrevivir y lograr incorporarse en los nuevos espacios. Estas novedosas pieles se han camuflado en la vida cotidiana de los peruanos, mimetizándose con el paisaje urbano, pasando de la conservación de su intimidad a la propagación de su identidad.

Recordemos que el Museo Central cuenta con una colección de arte tradicional que conserva algunas piezas amazónicas históricas, como *Cosmovisión Bora*², una obra fundacional de la nueva corriente del arte indígena amazónico, pintada por Víctor Churay sobre llanchama³, una corteza que sirve como soporte para la pintura generada en los pueblos uitoto, bora, ocaina, ticuna y haramkbut. Resulta muy significativo, pues, que la artista Valeria Ghezzi use esta misma corteza para intervenir personajes de acuarelas de Panchito Fierro que muestran los arquetipos de la Lima republicana con atributos coloniales. En esta pieza titulada *El rebalse de las entrañas del Perú originario / La otra posibilidad*



ALICE WAGNER
Sin título
Arcilla con pigmentos de color
170 x 130 cm
2018

(2018), que obtuvo el segundo puesto en la X edición del concurso, la artista descompone estas figuras emblemáticas, seccionándolas y desvaneciendo su presencia con la incorporación de trozos de llanchama sobre el lienzo, y sobreponiendo un velo cultural - o más bien natural - de fibra amazónica sobre el arte emblemático capitalino.

En la pieza *Sin título* (2018) con la que Alice Wagner obtuvo el primer premio de la X edición del concurso, la artista recupera la iconografía de una prenda textil que hace décadas es parte del imaginario peruano: la

2. La pintura *Cosmovisión Bora* (1998) de Víctor Churay pertenece a la colección Macera-Carnero y se encuentra en comodato en el MUCEN. La historiadora del arte María Eugenia Yllia ha investigado ampliamente la obra de este artista. Específicamente, Yllia se refiere a esta pieza en “Arte tradicional-popular” y “El orden natural de las cosas”. En: *Conexiones. Catálogo de colecciones MUCEN*, Lima: Banco Central de Reserva del Perú, 2018, pp. 20-23 y 160-167.

3. María Eugenia Yllia explica detalladamente los orígenes del uso de esta corteza como soporte para las pinturas desde tiempos ancestrales en su artículo “De la maloca a la galería: La pintura sobre llanchama de los boras y huitotos de la Amazonía peruana”. En *Illapa* N° 6, Universidad Ricardo Palma, Lima, 2009, pp. 95-105.



MARCEL VELAOCHAGA
Durmiendo como una obra maestra
Acrílico sobre lienzo
154 x 138 cm
Colección del artista
2017

popular “frazada tigre”, comercializada hace más de medio siglo por la empresa limeña Santa Catalina, que, según su propietario, luce las manchas ‘atigradas’ y la figura del felino en honor al otorongo amazónico.⁴ Wagner replica la frazada en una pieza de cerámica fraccionada y reconstruida, como un manto herido, quebrado en pedazos y vuelto a armar. De esta manera, la restauración de un supuesto ceramio precolombino de reminiscencia andina revela la reconfiguración de una piel cicatrizante que deja relucir su na-

turalidad amazónica, incitándonos a pensar el Perú en su conjunto.

Refugio y abrigo, una frazada de diseño felino —o *animal print* para el mundo de la moda— sirve también de envoltorio para el fardo funerario que, en un acto simbólico, se presenta fastuosamente enmarcada en la pintura de Marcel Velaochaga titulada *Durmiendo como una obra maestra* (2017). La presunta presencia de una momia encubierta adquiere, gracias a este manto, el carácter de fertilidad y poder que el hombre del antiguo Perú le dio al otorongo por su lugar en la escala de depredación y por los mitos que se le atribuían.⁵ Esta pieza de Velaochaga también puede asociarse a una de las obras más reconocidas del arte contemporáneo peruano, podría tratarse de un homenaje al “Perucito” de Juan Javier Salazar, un peluche zoomorfo del mapa peruano con estampado de piel de otorongo. Esta pieza amazonista, reproducida masivamente por su autor, lleva los ojos puestos en la ubicación geográfica de Iquitos —como signo de visión de un país— y guarda un huairuro en su interior que, al igual que el fardo funerario atigrado de Velaochaga, representa la semilla con el poder de germinar: una feroz promesa durmiente.

Las pieles de los animales han capturado desde siempre la atención de la humanidad y han servido como materia para la creación artística de piezas utilitarias y decorativas, siendo interpretadas de modos disímiles desde distintas latitudes. Los shipibos del Ucaya-

4. Entrevista a Franklin Aragón, administrador de la empresa Santa Catalina. Redacción, “Calientan tanto que donde se acuestan dos, amanecen tres. La popular frazada tigre cumple 130 años,” RPP Noticias, 07 de junio del 2019, https://rpp.pe/lima/actualidad/calientan-tanto-que-donde-se-acuestan-dos-amanecen-tres-la-popular-frazada-tigre-cumple-130-anos-noticia-1201535?fbclid=IwAR09u-kZbd8kHuMrAtdgrITwRbVNI93CaZAJ2sXxZn3rPfd_I3sBXV-9M_g

5. Alba Choque Porras: *La imagen del felino en el arte del antiguo Perú*. Lima: Fundación San Marcos, 2009, p. 26.

li cuentan diversos mitos sobre el origen del arte del kené. Según uno de estos, el kené surgió cuando el yanapuma (nombre con el que se conoce al otorongo negro) lo vio dibujarse con agua en el pelaje de un oso hormiguero mientras se bañaba; también dicen que, en una distracción del hormiguero, el felino vistió la piel de éste y desde entonces sus descendientes lucen diseños en el cuerpo.⁶

El óleo *Los tigres* (1978) de José Tola, que forma parte de la colección del Museo Central, es una pieza de inquietante intensidad que introdujo la presencia del otorongo y sus pelajes de misterio insondable, como un temprano anuncio del gran interés que suscitaría esta especie felina en el arte contemporáneo. Al igual que este tigre, otras fieras de la Amazonía han sido motivo de representación, como es el caso del yanapuma, un otorongo monocromático, que es tan admirado como temido y solamente es comparable en fuerza con los chamanes más poderosos de los bosques. El artista Eduardo Villanes hace uso de un machete como herramienta para hurgar en una superficie de materia negra con la apariencia viscosa (¿petróleo?) o acrílica (¿caucho vulcanizado?), esgrafiando la trama de la piel del mítico felino, para finalmente inscribir el nombre Ino Moxo, que da título a la pieza (2012), que en idioma amawaka significa pantera negra y que también es el nombre del legendario brujo amazónico en quien se basó la célebre novela de César Calvo Soriano.⁷ Esta obra evoca la visualidad poética que la naturaleza imprime a ciertos seres que son

también divinidades, así como la expresión mística en la literatura amazónica.

Pero no solo las pieles, también los plumajes han sido ostentosos ornamentos e inspiración para la creación artística en los diversos pueblos nativos de la Amazonía, desde tiempos insondables hasta la actualidad. El artista Augusto Ballardo recupera una fracción de nylon de un paracaídas de reserva para otorgarle un sentido lírico al recubrirlo con una macro simulación pictórica de una pluma amarilla y sus ramificaciones. Su pieza titulada *Fragmento de vuelo-Plumario amarillo* (2017) es una incitación a volar al ras de un ecosistema poderoso y frágil a la vez.

TEJIENDO SENDEROS

El concurso de pintura del BCRP premió en distintas ocasiones piezas realizadas con hilos, lanas y diversas fibras textiles; tal es el caso de Paloma Álvarez y Nereida Apaza, entre otros artistas. La admisión de estos materiales ha abierto la oportunidad de encuentro con expresiones artísticas ancestrales que se valen del bordado y del tejido para plantear la contemporaneidad de sus usos y mostrar su potencial como lenguajes visuales.

En los pueblos de la Amazonía, los telares, tejidos y bordados presentan grafismos característicos de cada comunidad. Quizás el más reconocido sea el llamado kené, una tradición artística propia de los pueblos de la familia

6. José Roque (recopilador y traductor), "El tigre y el oso hormiguero (Leyenda Conibo-shipibo)". En: *Relatos amazónicos*. Lima: Ministerio de Educación, 2003, p.29.

7. *Las tres mitades de Ino Moxo y otros brujos de la Amazonía*, de César Calvo Soriano (Proceso Editores, Iquitos: 1981), es una de las novelas más importantes de la Amazonía peruana, que suscita cada vez mayor interés. En las últimas décadas, ha sido referencia o se ha citado en obras de teatro, danza contemporánea, películas y múltiples piezas de artes plásticas.

lingüística pano, entre los cuales se encuentra el pueblo shipibo-konibo, originario de la cuenca del río Ucayali. Este sistema de diseño ha cautivado a peruanos y extranjeros por su intrincada configuración artística y enigmática belleza, a través de diversos medios: en el kewé (bordados) de uso cotidiano, en los dibujos artísticos, en la pintura facial, y en los tejidos de mostacillas, así como en labrados sobre madera y cerámica. A esta representación visual se le atribuyen lecturas sonoras, así como un intrínseco vínculo con dinámicas de medicina natural.⁸

A todo ello alude la obra de la artista Kylla Piqueras, quien obtuvo el primer premio de la VI edición del concurso, con su pieza titulada *Icaro: canto de curación* (2014), en la que hace referencia a los cantos ceremoniales de los ritos shamánicos desde una interpretación libre que se manifiesta tanto en texturas del tejido floral, como en la luminosidad —“iluminación” — de la pieza como metáfora del proceso de sanación.

La forma en que Harry Chávez hace uso de perlas, gemas y diversas cuentas de madera, plástico y vidrio, para diseñar imágenes del mismo modo como las mujeres shipibas hacen bisutería con mostacillas, nos remite también a tejidos étnicos amazónicos de materialidad moderna. Este artista obtuvo el primer premio en la III edición del concurso con su pieza titulada *Pachamamita* (2011), composición concéntrica de estricto orden reiterativo,



HARRY CHÁVEZ
Visión de totem
Mosaico de cuentas acrílicas sobre MDF
165 x 160 cm
2009
Colección Micromuseo ("Al fondo hay sitio")

característico de las mandalas y los mantras, así como de otras manifestaciones vinculadas a la espiritualidad. En una edición anterior, Harry Chávez había quedado finalista con su obra *Visión de totem* (2009), de técnica similar, en la que, entre formas serpenteantes, resplandecen abrumadoras miradas zoomorfas, en una metamorfosis del imaginario mítico ancestral hacia una contemporaneidad visionaria.

La artista Ana Teresa Barboza recurre a los diferentes usos y a la renovación de las técnicas

8. Luisa Elvira Belaunde analiza el caso de Herlinda Agustín, reconocida maestra diseñadora y ayahuasquera, quien sostenía que los diseños de kené comprenden cualidades musicales y pueden ser cantados generando un efecto de curación. En su artículo “Diseños materiales e inmateriales: la patrimonialización del kené shipibo-konibo y de la ayahuasca en el Perú”, en *Mundo Amazónico* No 3, Instituto Amazónico de Investigaciones IMANI, Leticia, Colombia, 2012, pp. 123-146. Por su parte, en su libro *Las visiones y los mundos. Sendas visionarias de la Amazonía Occidental*, Pedro Favaron afirma que “Los cantos son medicina. Los diseños son medicina. La belleza, en términos de equilibrio, es medicina. (...) Los diseños pertenecen a los Dueños de la medicina y han sido legados a la humanidad para embellecer el mundo” (Lima: CAAAP, 2017, p. 258).

de tejido y bordado remendando retazos de telas —en ocasiones a modo de parches— que parecen responder a una dinámica de reciclaje. De esta forma, crea piezas que pueden asociarse muchas veces a tradiciones populares, como las arpilleras, técnica textil en que se retrata una escena cotidiana o histórica a partir del bordado de trozos de diversas telas e hilos, o la casi extinta técnica del morín, que consistía en hacer trazos aplicando segmentos de tela en los diseños del kené de los atuendos shipibos. Tal es el caso de su obra *Sin título* (2010) ganadora de la segunda edición del concurso, un díptico donde podemos ver a un personaje siendo devorado por fieros otorongos que se alimentan de la carne y sangre de su víctima, y a otros animales selváticos —monos, guacamayos, un achuni y una serpiente— que asisten al banquete humano. En la pieza contigua, un autorretrato textil, la artista socorre al hombre malherido y, en medio de un floreciente paisaje, cose —o quizás borda— la herida del personaje que yace recostado en su regazo, en un rescate alegórico desde el poder de una amorosa manualidad.

EL PAISAJE EN MOVIMIENTO⁹

Las serpenteantes corrientes del Amazonas cambian su curso cada temporada de crecimiento. Así, flora y fauna, y en algunas ocasiones comunidades ribereñas enteras, se desplazan a tierras secas y habitables para encontrar un refugio donde asentarse.¹⁰ En el pensamiento indígena amazónico, el territorio se entiende como un ser vivo y en movimiento, con el cual

sus pobladores coexisten y se comunican en una relación de dependencia y respeto desde horizontes físicos y metafísicos. Los paisajes de bosques y ríos amazónicos han sido motivo de representaciones desde diversas técnicas, como en la pintura *En el fondo, donde crecen otras cosas* (2018) de la artista Valentina Maggiolo, en la que brota, casi secretamente, una vegetación tropical ante una luminosidad brumosa, lograda con una prolija factura de técnica mixta que le valió una mención honrosa en la X edición del concurso.

Otro paisaje de selva se logra vislumbrar en la pintura de Ignacio Álvaro titulada *Canal* (2017), donde un follaje rojizo es el argumento para un despliegue técnico de aguados y trazos libres. Por su parte, Raúl Silva se sirve de un papel de algodón como soporte para recuperar fragmentos de paisajes desde el óleo, en su obra *Sobre el cielo de la historia 06* (2017), donde la floresta desarticulada nos remite a los bosques tropicales, pero en especial a la fragilidad de la biósfera; esta obra también obtuvo una mención honrosa en la X edición del concurso. Por otro lado, José Bao dibuja a lápiz, usando solo el color negro, una selva tupida sobre una superficie llana de madera y sobrepone a esta cuatro tablas rectangulares, pintadas en distintas tonalidades de verde. Este ejercicio de deconstrucción conceptual del paisaje y alerta de ecocidio paradójicamente se titula *Origen* (2013). La artista pucallpina Diana Riesco-Lind fue finalista en tres ocasiones. En las dos primeras presentó paisajes amazónicos, pero desde perspectivas opuestas: *El Cielo en la tierra* (2011) fue a

9. Las obras de arte de los diversos finalistas del Concurso Nacional de Pintura a las que se hace referencia en este artículo, pueden consultarse en los catálogos de cada edición del concurso, en el siguiente enlace: <https://www.bcrp.gob.pe/proyeccion-institucional/concurso-nacional-de-pintura-2019/ganadores-cnp-2019.html>

10. Avencio Villarejo, *Así es la selva*. Iquitos: CETA, 2002, pp. 3-21.



MARCO PANDO
Modelo para armar y desarmar una
fuente de agua
Lápices de colores, lapiceros acrílico,
acuarelas, lápices, tinta china, fichas
bibliográficas, papel, cartulina, gesso
160 x 170 cm
2017

través de un plano cenital y en *Navegador 2* (2015), desde un plano picado, como si se tratara del recorrido de una búsqueda a través de una trocha en la geografía amazónica. En la pintura de Silvia Fernández titulada *Deja que el río se lo lleve* (2018), la textura del óleo manifiesta el movimiento de las aguas, sus corrientes y su fuerza; mientras que los colores y el volumen de la materia completan la perturbadora — ¿metafórica?— luminosidad que delata el atardecer en el que un hombre, a contraluz, se sumerge.

Este ocaso que se avizora desde el arte tiene diversas representaciones: desde propuestas que llaman a la conservación de una naturaleza en riesgo, hasta acciones concretas como el retorno a las técnicas tradicionales y el uso

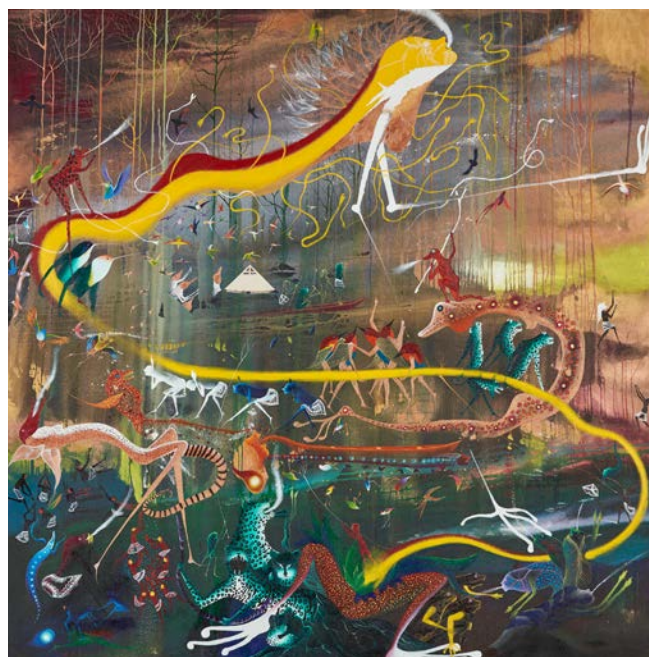
de materiales naturales; tal es el caso de la obra *Madre Selva* (2014) con la que el artista Antonio García Castillo obtuvo una mención honrosa en la VI edición del concurso. En ella se representa todo un ecosistema de fauna y flora que habita en el caparazón de una tortuga en movimiento, una Amazonía que se desplaza, quizás en busca de su supervivencia. Esta, como otras piezas de Antonio García, fue hecha con telas teñidas con caoba y barro, técnica aprendida de los pueblos shipibo y asháninka.

El artista Marco Pando obtuvo el primer premio en la IX edición del concurso con su obra *Modelo para armar y desarmar una fuente de agua* (2017), hecha sobre papel en técnica mixta con un predominante uso del lapicero. La escena surrealista, en la cual diferentes personajes disparan mangueras en medio de esta selva —donde crean una pileta—, plantea el modelo para la construcción de un monumento al absurdo, el desperdicio del agua en un intento de mojar el aire, de apagar la nada. Quizás una alusión crítica al desplazamiento de los pueblos originarios por parte de las industrias extractivas, que explotan grandes extensiones de terreno, extirpando de la selva madera, palma, oro, petróleo y otros recursos valiosos, y en ese proceso traen consigo la contaminación de los bosques y de los ríos con residuos y sustancias tóxicos y peligrosos para la vida. Esta fuente de agua o pileta resulta tan surreal como aquellos monumentos que las autoridades de la postmodernidad urbano-popular construyen en las plazas de los pueblos amazónicos, y que con el tiempo terminan convirtiéndose en monumentos a la corrupción y a la vida artificial que se ha implantado en el paisaje cotidiano amazónico.

LA AMAZONÍA AUSENTE

Varios episodios de la historia amazónica han sido intencionalmente callados o tergiversados desde la narrativa oficial; sin embargo, recientemente se han vuelto a contar desde el arte. Han sido los artistas amazónicos los que han tomado la palabra para contar aquellos eventos dolorosos con un nuevo lenguaje. Tiempos de barbaries, como las vividas, por ejemplo, durante el auge de la extracción y comercio del caucho,¹¹ aquella goma sacada de los árboles de siringa que fue tan demandada por la industria automotriz occidental durante el siglo pasado.

Artistas de diversas regiones han hecho suyas estas historias para crear imágenes que recuerdan aquellos episodios, que siguen en la memoria colectiva, sin justicia ni reparación para sus víctimas y sobrevivientes. Tal es el caso de la serie de cuatro piezas titulada *La historia no olvida* (2015), de Nilton Melgar Carrión, quien se apropia de las fotografías de Silvino Santos tomadas en 1912 y reunidas en un álbum que fue presentado en el informe consular en defensa de la Casa Arana, la más importante empresa extractora de caucho en la zona del Putumayo.¹² Esta serie se vale de la ineludible asociación entre estas imágenes —donde la presencia indígena se cambia por siluetas ennegrecidas— y los logotipos de las empresas comercializadoras de llantas de caucho vulcanizado, una materia prieta que también sirve como soporte para la pieza.



REMBER YAHUARCANI

Los primeros humanos conquistan a la mujer Arco Iris, la acomodan para que el cielo no caiga a la tierra

Acrílico y llanchama sobre lienzo

170 x 170 cm

2017

Nadie puede negar que el boom del caucho trajo consigo el crecimiento urbanístico de ciudades amazónicas como Manaos, Belém do Pará e Iquitos. En esta última se erigió, entre 1908 y 1912, el edificio conocido como el Hotel Palace, recubierto fastuosamente con admirables azulejos de origen español.¹³ La artista Luisa Fernanda Lindo desarticula los diseños de los azulejos que caracterizan a este inmueble patrimonial en su obra *Una incisión angular produjo un sangrado que fue la causa de la*

11. En el libro de Alberto Chirif, *Después del caucho* (Lima: Lluvia Editores, 2017), se pueden encontrar distintos testimonios de descendientes de caucheros y de indígenas que protagonizaron la trágica época de explotación de la goma silvestre en la Amazonía. También incluye el valioso relato del artista Santiago Yahuarcani sobre los abusos sufridos por sus ancestros y su migración forzada.

12. Las fotografías fueron reproducidas en: Alberto Chirif, Manuel Cornejo Chaparro, Juan de la Serna Torroba (ed.), *Álbum de fotografías. Viaje de la Comisión Consular al río Putumayo y afluentes*, Lima: CAAP, Tierra Nueva, AECID & IWGIA, 2013.

13. “El surgimiento de la ciudad de Iquitos, a mediados del siglo XIX, se debió a una política del Estado de ‘defender’ sus territorios amazónicos a través del impulso del comercio, lo que permitió que a finales del siglo se genere la explotación del caucho.

fiebre (2018), en la cual trastoca su materialidad al reproducirlos sobre telas superpuestas entre sí, motivando una lectura entre líneas, tanto del título como del paisaje histórico de una época en la que la población indígena de la Amazonía no solo sufrió de abusos y explotación, sino que en muchos casos fue casi diezmada a causa de la “fiebre del caucho”.

EL ORIGEN DEL MUNDO AMAZÓNICO Y EL NUEVO ARTE INDÍGENA

A pesar que el sistema global ha restado espacio a la conservación de saberes ancestrales, lenguas originarias y costumbres —con la ausencia de políticas que resguarden estos conocimientos y los espacios naturales a los que están intrínsecamente ligados—, el arte indígena amazónico ha emergido en las últimas décadas a través de artistas que han mostrado su obra tanto en ciudades del Perú como en importantes galerías y museos internacionales. La obra pionera de Víctor Churay, artista del clan Pelejo de la comunidad bora de Pucaurquillo que hizo su primera muestra individual en Lima en 1997, se convertiría, posteriormente a su temprana muerte, en la figura que fecundaría toda una generación de artistas, especialmente de la cuenca del río Ampiyacu, consagrados a la representación del universo indígena amazónico.

En los pueblos shipibo, shawi, asháninka, ticona, kukama-kukamiria, awajún, wampis, matsigenka, bora y uitoto murui han surgido

artífices que han llamado la atención sobre la gran riqueza conceptual, temática y técnica de su trabajo. Enrique Casanto Shingari es un destacado maestro y artista asháninka que en la II edición del concurso fue seleccionado con su obra *Quipatsi asháninka / Mundo asháninka* (2010), en la que se ven los diferentes niveles del universo poblados por seres de la naturaleza, así como por seres míticos que han dado origen a los diferentes grupos familiares del pueblo asháninka. Ellos aparecen como protectores que conviven en la biósfera como guardianes, guías y dueños de las diferentes especies naturales.

La artista Graciela Arias, formada profesionalmente en la Escuela de Bellas Artes Eduardo Meza Saravia de Yarinacocha, en Ucayali, ha sido finalista en tres ocasiones, con obras que también presentan este cosmos germinado de poderosos seres biodiversos y visiones sobrenaturales que podemos intentar comprender desde el perspectivismo amazónico. Para ello, sirve asumir una reflexión crítica, desafiar los estereotipos impuestos a esta región y extirpar prejuicios contra sus habitantes, en especial contra las mujeres, como se puede distinguir en su pintura *La coleccionista de amores* (2013), con la cual obtuvo una mención honrosa en la V edición.

La pintura de gran formato presentada en la X edición del concurso por el artista del clan Aimen+, Rember Yahuarcani: *Los primeros humanos conquistan a la mujer Arco iris, la acomodan para que el cielo no caiga a la tie-*

La economía del caucho propició una mayor ocupación del actual centro de la ciudad y un comercio principalmente con Brasil y Europa. De esa manera se generaron las condiciones para el desarrollo de una arquitectura con influencia de la arquitectura europea dominante de la época, principalmente el eclecticismo y el *art nouveau*, que se tradujo en lo que se conoce como la Arquitectura del Caucho”. Boris Pretell y Martín Reátegui, “Arquitectura de la Época del Caucho en la Amazonia urbana”, Iquitos, 2018. Artículo premiado por el Colegio de Arquitectos del Perú – Loreto, en el Concurso de Investigación “Encuentros de Historia de la Arquitectura Peruana”, Iquitos, 201

rra (2018) obtuvo el segundo puesto. El artista recrea un mito uitoto; abandona la narración lineal para presentar en simultáneo los diferentes niveles del mundo y sus diversos tiempos. Esta historia cuenta que, de modo opuesto al pensamiento occidental, el dios creador radica en las profundidades, lo mismo que los seres que iniciaron la vida, como la mujer Arco iris. El primer grupo de humanos que habitó la tierra murió aplastado por el cielo, por ello es que el segundo grupo tentó a la mujer Arco iris; mientras ella dormía, la elevaron hacia la superficie y la colocaron como soporte del cielo. Así es como sobreviven hasta hoy los humanos y especies del mundo.¹⁴

Yahuarcani apuesta por conservar, recrear y compartir los saberes ancestrales heredados de su abuela y de sus padres, saberes que no habían sido escritos y que solo se transmitían oralmente. En esta labor, el artista no repara en explorar técnicas contemporáneas de toda índole, usando materiales diversos para llevar su voz a distintos niveles de la expresión y el entendimiento, cargando consigo la presencia y resistencia cultural, así como el ineludible vínculo entre el arte y las labores cotidianas; es el respeto a los antepasados y la milenaria dinámica de preservación de la naturaleza con una perspectiva hacia el futuro. Históricamente, manifestaciones de esta índole habían sido sistemáticamente suplan-

tadas en la escena oficial peruana por representaciones distantes de las realidades amazónicas. Basta recordar la “Exposición Amazónica” de 1943, realizada en Lima por motivo de la celebración del IV centenario del descubrimiento del río Amazonas¹⁵ —quizás la más pretenciosa iniciativa del Estado para mostrar esta región y su arte—, y podremos reconocer el desinterés con que, desde hace siglos, se ha intentado restarle voz a un amazonismo que ahora es percibido como uno de los movimientos artísticos más potentes y genuinos del país.

El concurso de pintura del BCRP ha surgido en el momento preciso como una plataforma necesaria, y en sus diez ediciones, ha permitido que las historias e identidades étnicas, así como los múltiples seres de la imaginación mítica amazónica, ocupen un espacio destacado en el circuito artístico peruano. Quizás la razón por la cual el arte amazonista ha conquistado un lugar especial en este concurso sea por traer consigo la Amazonía misma, su naturaleza prodigiosa, curativa, que nos incita a recuperar los vínculos con nuestra esencia cultural-natural, a desligarnos de jerarquías dominantes y a reconciliarnos con nuestra condición indígena original: ese universo espiritual del cual venimos y hacia el que, ineludiblemente, avanzamos. ■

14. En conversación con Rember Yahuarcani, Lima, 2019. El artista ha representado visualmente, tanto en dibujos y pinturas, así como en libros ilustrados, las narraciones que su abuela Martha López le transmitió de forma oral, sobre la historia y los mitos vinculados a la tradición uitoto, especialmente al clan Aimen+ o clan de la garza blanca, del cual descienden.

15. El pintor loretano César Calvo de Araújo, en carta dirigida al Comité Central para la Celebración del IV Centenario del Descubrimiento del Amazonas (7 de enero de 1943), indica que: “Es de lamentar que, para la ejecución de estos trabajos, intrínsecamente regionales de nuestra Amazonía, se haya dejado de lado a gente de esa región; a conocedores y amantes de lo suyo, incapaces de disfrazar la verdad de la tierra en que nacieron. De no ser así, tendríamos ahora poco que lamentar en cuanto a deficiencias expresivas del lugar o documentales”. (Archivo del Ministerio de Relaciones Exteriores del Perú, 7-9-B. Comisiones Nacionales de entrada de 1943). Tomado de la investigación de doctorado de Morgana Herrera: “Ahora le toca su turno a la selva. Amazonía, intelectuales y cultura nacional peruana en torno al año amazónico de 1942”, texto en proceso, 2019.

GABRIELA GERMANÁ (Lima, 1975) es curadora independiente y profesora visitante de arte contemporáneo en University of South Florida (EE.UU.). Es candidata a doctor en Historia del Arte por Florida State University (EE.UU.). Su investigación se enfoca en el arte andino contemporáneo con énfasis en las relaciones entre las estéticas indígenas y el contexto del arte contemporáneo global. Ha trabajado en puestos de investigación, catalogación y curaduría en museos de Lima y ha desarrollado proyectos curatoriales independientes en Perú y EE.UU. como *Resistance & Change: Tablas of Sarhua*, *Contemporary Paintings from the Peruvian Andes* (Pensacola Museum of Art, 2019), *Metal Bodies: Contemporary Women Artists* (Galería de Arte de la Embajada de Perú en USA, 2018). Ha presentado sus investigaciones en conferencias en Perú y EE.UU. y publicado artículos para revistas especializadas, libros y catálogos de exposiciones.



MOICO YAKER (Lima, 1949) estudió Literatura, Filosofía e Historia en la Universidad Hebrea de Jerusalén (Israel); asistió a la Byam Shaw School of Drawing and Painting (Londres) y a la École Nationale Supérieure des Beaux-Arts (París). Cuenta con numerosas exposiciones individuales en el Perú y el extranjero, entre las que destacan: "Palimpsesto" (Galería Forum Lima, Perú, 2017), "Religare. Moico Yaker: Una introspectiva" (Galería Germán Kruger Espantoso del ICPNA, Lima, Perú, 2011), "Having Trouble to Pray" (Yeshiva University Museum, New York, EE.UU., 2005), *Susannah and the Elders* (Sicardi Gallery, Houston, Texas, 2002), "Moico Yaker: Un pasado incompleto. Pinturas 1986-1994" (MARCO Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey, México, 1996). Su obra ha sido expuesta en diferentes bienales a nivel internacional. Es presidente del jurado del Concurso Nacional de Pintura del BCRP desde su fundación en 2009.



VÍCTOR VICH (Lima, 1970) es magíster en Literatura Latinoamericana por Duke University (EE.UU.) y doctor en Literatura Latinoamericana por Georgetown University (EE.UU.). Es profesor principal de la Pontificia Universidad Católica del Perú y de la Escuela Nacional Superior de Bellas Artes del Perú. Ha sido profesor invitado en varias universidades del extranjero como Harvard, Berkeley y Madison en los EE.UU. En el 2009, ganó la beca Guggenheim. Es autor de varios libros, entre los que destacan: *Poéticas del duelo: ensayos sobre arte, memoria y violencia política* (2015), *Desculturar la cultura: la gestión cultural como forma de agencia política* (2014), y *Poetas peruanos del siglo XX. Lecturas críticas* (2018). Fue miembro del equipo curatorial del Lugar de la Memoria (LUM).



SHARON LERNER (Lima, 1979) es curadora de arte contemporáneo. Entre 2012 y 2019 ocupó el puesto de curadora de arte contemporáneo del Museo de Arte de Lima - MALI. En 2010 le fue otorgada la Beca de Curaduría 101 del Wattis Institute for Contemporary Arts. Desde 2013 forma parte del comité asesor CIFO. En el 2019, fue comisaria de la sección peruana de ARCO 2019, edición en la que Perú fue país invitado. Es coautora de *Fragmented Corpus: Actions in Lima 1966-2000* (2008), *Arte No es Vida: Actions by Artists of the Americas 1960-2000* (2008), y *Post-Ilusiones: Nuevas Visiones, Arte Crítico en Lima 1980-2006* (2007). Así como catálogos sobre la obra de Armando Andrade Tudela, Fernando Bedoya, Emilio Rodríguez Larraín, Johanna Hamann y Jorge Eielson.



CHRISTIAN BENDAYÁN (Iquitos, 1973) es artista visual. Ha realizado varias exposiciones y participado en diversas bienales y trienales internacionales. Ha publicado varios libros sobre arte amazónico y curado diversas exposiciones en el Perú y el extranjero. Entre otros reconocimientos, en el 2000 recibió el Primer Premio en el Concurso Nacional de Arte "Pasaporte para un artista" y en el 2012 obtuvo el Premio Nacional de Cultura en la categoría de Creatividad. Fue director del Instituto Nacional de Cultura de Loreto (2010). Ha sido socio fundador y director artístico de la Feria Internacional de Arte Art Lima (2013 - 2016), fundador y director de Bufo. Amazonía + Arte (2015 - 2018), proyecto dedicado a la investigación, promoción y gestión de arte amazónico. En el 2019, su exposición "Indios antropófagos" representó al Perú en la 58 Bienal de Arte de Venecia.

2009

David Villalba / Claudia Coca

2010

Ana Teresa Barboza / Claudia Martínez

2011

Harry Chávez / Ángel Valdez

2012

Nereida Apaza / Jean Paúl Zelada

2013

Paloma Álvarez / Ignacio Noguero

2014

Kylla Piqueras / Israel Tolentino

2015

Luis Antonio Torres Villar / Enrique Barreto

2016

Miguel Aguirre / Annie Flores

2017

Marco Pando / Rember Yahuarcani

2018

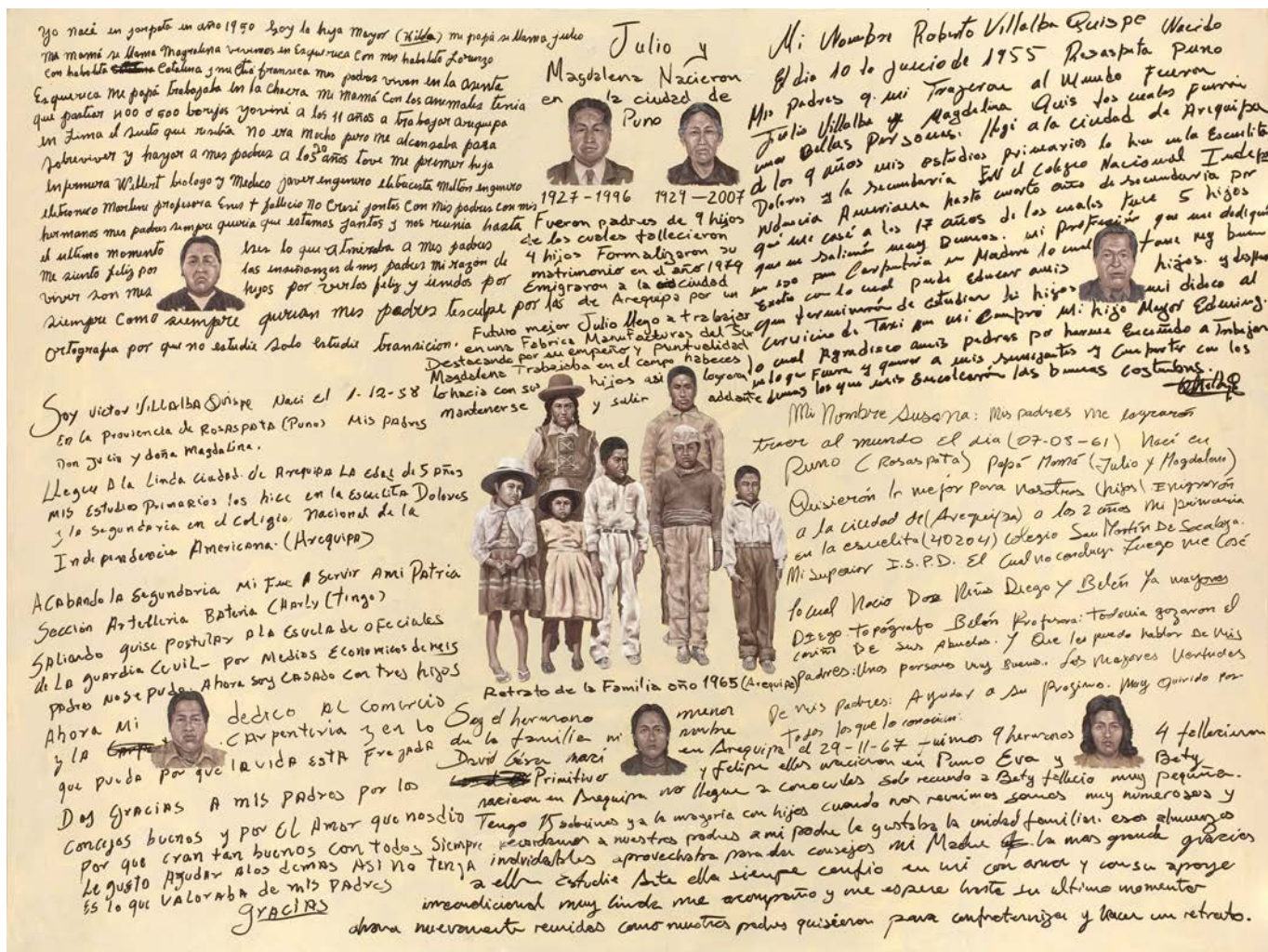
Alice Wagner / Valeria Ghezzi

DAVID VILLALBA / Arequipa, 1967

Estudió en la Escuela de Bellas Artes Carlos Baca Flor de Arequipa (1987–1991). Si bien sus primeras pinturas fueron académicas, llegando a un realismo fotográfico, con el tiempo su obra adquirió un tono más intimista y conceptual, siempre tratando de reflejar sus vivencias, conceptos y el entorno que lo rodea.

Cuenta con diversas exposiciones individuales como “El Visitante” (IDB Staff Association Art Gallery, Washington D.C., 2008), “Encuentros” (El Turko Art, Arequipa, 2007), “Tránsitos” (Convento de Santo Domingo, Cusco, 2007), “Entre sueños y pensamientos” (Galería Club Colonial, Trujillo, 2007), “Nostalgias Tensionales” (Convento de Santo Domingo, Cusco, 2006), entre otras.

Ha participado en numerosas exposiciones colectivas en diversas ciudades del Perú y del extranjero. Cuenta con numerosas distinciones, entre ellas: el primer puesto del IV Concurso Nacional de Pintura Rápida en Acuarela “Teodoro Núñez Ureta” (Arequipa, 2019), el segundo premio del 43 Salón Nacional de Acuarela del Instituto Cultural Peruano Norteamericano, 2015), primer puesto en el I Concurso Nacional de Pintura del Banco Central de Reserva del Perú (Lima, 2009), Mención Honrosa en el XXXVII Salón Nacional de Acuarela del Instituto Cultural Peruano Norteamericano (Lima, 2009), entre otras distinciones.



David Villalba / Retrato familiar / Mixta sobre lienzo / 150 x 200 cm / 2009

CLAUDIA COCA / Lima, 1970

Estudió en la Escuela Nacional Superior Autónoma de Bellas Artes de Lima y el Bachillerato Complementario en Arte de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Su obra provoca una reflexión crítica sobre temas políticos y culturales contemporáneos: colonialidad, racismo, género y ciudadanía.

Ha realizado once muestras individuales, entre ellas: “Todos los espacios están contemplados en mi reino” (Proyecto Suero, Pamplona, 2019), “No digas que no sé atrapar el viento” (MUNTREF, Centro de Arte y Naturaleza, Buenos Aires, 2018), “Cuentos Bárbaros -Otras Tempestades-” (Sala Luis Miró Quesada Garland, Lima, 2017), entre otras.

Ha obtenido numerosas distinciones, destacando la invitación de la BienalSur a exponer en el circuito Córdoba, Buenos Aires, Lima, Potosí y La Paz (Argentina, Perú y Bolivia, 2019), el “Premio Luces” a mejor exposición retrospectiva por su muestra “Mestiza” (Museo de Arte Contemporáneo - MAC, Lima, 2014), el segundo premio del Concurso Nacional de Pintura del Banco Central de Reserva del Perú (2009).

Fue miembro fundador del Colectivo Sociedad Civil. Entre 2011 y 2018 fue Directora Académica de la Escuela de Artes Visuales Corriente Alterma, Perú. Es miembro del Consejo Consultivo del Bicentenario del Perú 2021.



Claudia Coca / De castas y mala raza No. 21 / Óleo sobre lienzo / 145 x 162 cm / 2009

ANA TERESA BARBOZA / Lima, 1981

Estudió pintura en la Pontificia Universidad Católica del Perú (Lima, 1999-2004) y cursos de patronaje en la escuela Mod'Art (París, 2007) y en la escuela Sofía Cenzano (Lima, 2009).

Cuenta con las siguientes exposiciones individuales: “Leer el paisaje” (Wu Galería, Lima, 2016), “Volver a mirar” (Now Contemporary Art, Miami, 2014), “Tejiendo el instante” (Wu Galería, Lima, 2013), entre otras. Ha realizado dos exposiciones bipersonales con el arquitecto Rafael Freyre: “Ecosistema del Agua”, proyecto ganador del Premio Nacional Arte e Innovación (Museo de Arte Contemporáneo - MAC, Lima, 2019) y “Destejer la imagen” (Sala 770, Lima, 2017).

Ha recibido el primer premio en el II Concurso Nacional de Pintura del Banco Central de Reserva del Perú (2010). El primer premio en el IX Concurso Nacional de Artes Visuales Pasaporte para un Artista, organizado por la Embajada de Francia en el Perú (2006) y una mención honrosa en el III Concurso de Arte Contemporáneo Joven de la Municipalidad de Miraflores (2005).



Ana Teresa Barboza / Sin título / Bordado y tela / 110 x 140 cm / 2010

CLAUDIA MARTÍNEZ / Ayacucho, 1983

Estudió grabado en la Pontificia Universidad Católica del Perú. Su trabajo aborda la memoria sociopolítica y la historia del Perú, y su relación con la propaganda, la iconografía y los archivos visuales oficiales y no oficiales.

Cuenta con las siguientes exposiciones individuales: “I Will Outlive You” (GRIMM, New York, 2018), “Todos los perros van al cielo” (C.C. Inca Garcilaso, Lima, 2013), “El otro, el mismo” (Galería L’Imaginarie de la Alianza Francesa de Lima, 2012), “El Imperio del Sol” (Galería 80m2, Lima, 2011) e “Invisible” (Galería 80m2, Lima, 2007).

Ha realizado proyectos con el artista Arturo Kameya, entre ellos: “Land at the End of the Sea” (C.C. Británico de SJL, Lima, 2014) y “El Cielo puede esperar” (Galería 80m2, 2008). Ha participado en exposiciones colectivas como: “16th Istanbul Biennial: The Seventh Continent” (Istanbul, 2019), entre otros.

Ha recibido premios como el primer lugar en el XIV Concurso Nacional de Artes Visuales Pasaporte para un Artista, organizado por la Embajada de Francia en el Perú (2011) y el segundo lugar en el segundo Concurso Nacional de Pintura del Banco Central de Reserva del Perú (2010).



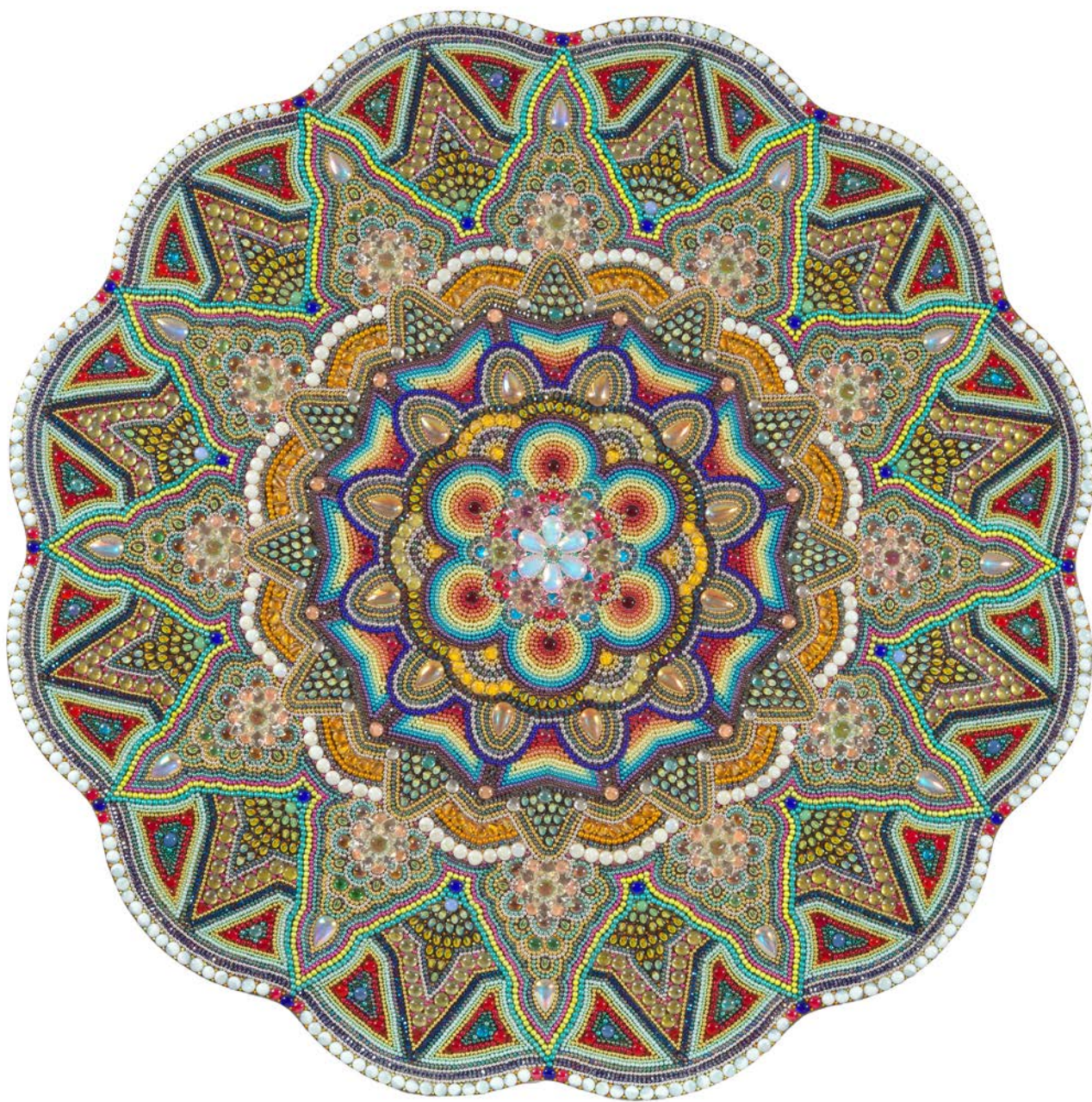
Claudia Martínez / Después de 186 años, aún se sigue luchando (díptico) / Mixta sobre acrílico y aluminio / 90 x 126 cm / 2010

HARRY CHÁVEZ / Lima, 1978

Ha cursado estudios académicos de humanidades y arte en la Pontificia Universidad Católica del Perú y en la escuela de arte de la Universidad Dankook, en Seúl, Korea del Sur. Su obra explora el universo mítico, simbólico y místico de muchas culturas milenarias del mundo, con especial atención en la cosmovisión andino-amazónica del Perú.

Ha recibido el primer premio del III Concurso Nacional de Pintura del Banco Central de Reserva del Perú (2011), el segundo premio del Concurso Nacional de Artistas Jóvenes Premio Cerro Verde (2007), el primer premio en el concurso Milka Expressions (2003), el tercer premio en el Concurso Nacional de Artes Visuales “Pasaporte para un Artista”, de la Embajada de Francia en el Perú (2008), entre otras distinciones.

Ha realizado exposiciones individuales en diversas ciudades del Perú y participado en importantes exposiciones colectivas en Perú, Chile, Argentina, Bolivia, Colombia, Estados Unidos, España y China. Su obra ha sido incluida durante los últimos doce años en las más notables exposiciones de arte amazónico contemporáneo.



Harry Chávez / Pachamamita / Mosaico de gemas, cuentas y fantasía sobre MDF / 150 cm de diámetro / 2011

ÁNGEL VALDEZ / Lima, 1961

Es artista plástico y curador con estudios en antropología en la Pontificia Universidad Católica del Perú y pintura en la Escuela Nacional Superior Autónoma de Bellas Artes del Perú. Ha recibido algunos premios a nivel nacional e internacional.

Es miembro fundador del Proyecto A Imagen & Semejanza (AI&S), el cual obtuvo una Mención Honrosa en la VII Bienal Internacional de Pintura de Cuenca, Ecuador (2018). Valdez fue premiado en el X Salón de Pintura del Instituto Cultural Peruano Norteamericano ICPNA (2004). Al poco tiempo presentó la exposición “Tráfico de Influencias” en el Instituto Cervantes de París, Francia (2006). Participó en el Pabellón de la Generalitat Valenciana en la Feria ARCO Madrid, España (2007) y en la muestra “Lo Impuro y lo Contaminado 2”, curaduría de Gustavo Buntinx, presentada en la Bienal Encuentro entre dos Mares, Valencia, España (2007).

A principios del 2019 el ICPNA y Micromuseo (“Al fondo hay sitio”) se encargaron de la exposición retrospectiva “Teodicea. Agonías de Dios en el arte de Ángel Valdez (1983 – 2019)” curada por Gustavo Buntinx y expuesta en la galería German Kruger Espantoso.



Ángel Valdez / No hay peor ciego / Acrílico sobre lienzo / 136 x 193 cm / 2011

NEREIDA APAZA / Arequipa, 1979

Estudió en la Escuela Superior Pública de Arte Carlos Baca Flor de Arequipa, la especialidad de Pintura. Realiza sus trabajos en diversas técnicas como acuarela, bordados, libros de artista, escultura, instalación, libros de artista, video arte y poesía.

Cuenta con las siguientes exposiciones individuales: “Vivir” (Galería del Cultural, Arequipa, 2019), “El tiempo es un mito” (CC. Chávez de la Rosa, Arequipa, 2018), “El fuego de los niños” (Museo del Convento de Santo Domingo–Qoricancha, Cusco, 2018), ente otras.

Ha obtenido premios como el segundo puesto del X Concurso Nacional de Artes Visuales Pasaporte para un Artista (2007), el primer premio del Concurso Nacional de Pintura del BCRP (2012) y el premio del Concurso Nacional de Cortos Experimentales-DAFO (2019). Su trabajo forma parte de la colección del Museo de Arte San Marcos y de la Casa de la Literatura Peruana.

JEAN PAUL ZELADA / Trujillo, 1972

Estudió en la Escuela Superior de Bellas Artes Macedonio de la Torre de Trujillo (1989 – 1993). Ha recibido el segundo puesto en el Encuentro Nacional de Artes Visuales 2017 de Trujillo. Además, obtuvo el segundo premio del IV Concurso Nacional de Pintura del Banco Central de Reserva del Perú (2012), el Premio Unión Latina a la Creación Joven Artes Plásticas en Perú (2007), entre otras distinciones.

Ha realizado once exposiciones individuales: “Hyperfocus” (Centro Cultural Peruano Norteamericano de Arequipa, 2018), “Total interferencia”, “Tracking”, “Ciudad instantánea”, “Vintage tour”, “Relax”, “Autoset” (La Galería, Lima, 2017, 2015, 2013, 2011, 2009, 2007), “Physical Graffiti” (Maison de l’Amerique Latine, Bruselas, Bélgica, en 2006), “Acid House” (Club Colonial de Trujillo, 2005), “Operación Densa” (Galería Impromptu de El Cultural, Trujillo, 2004) y “Sobrecarga” (Galería Praxis, Lima, 2003).

Desde 1994 expone colectivamente en Perú, Ecuador, México, Colombia, Bolivia, España, Bélgica, Marruecos, Argelia, EE.UU., Canadá, Alemania y China. Su obra forma parte de la colección permanente del Museo de Arte de San Marcos. Vive y trabaja en Lima.



Jean Paúl Zelada / Play (Museo de Héroes Navales I) / Óleo sobre lienzo / 145 x 170 cm / 2012

PALOMA ÁLVAREZ / LIMA, 1974

Es artista plástica de la Escuela Nacional Superior Autónoma de Bellas Artes de Perú, con especialidad en Pintura y Dibujo, y licenciada en educación por la Universidad San Ignacio de Loyola del Perú (Lima, Perú).

Ha recibido premios y distinciones en diferentes concursos de arte a nivel nacional, entre ellos: finalista para la residencia Delfina de Londres organizado por la Fundación Delfina y el MATE (Lima, 2016), ganadora del V Concurso Nacional de Pintura del Banco Central de Reserva del Perú (Lima, 2013), entre otras distinciones.

Ha realizado las exposiciones individuales: “Bordando Cartografías: Trayecto para un encuentro” (Sala Vinatea Reynoso, Museo de Arte del Centro Cultural de la Universidad Mayor de San Marcos, 2019), “Sara Patria-Sara Matria” (Sala de exposiciones Florentino Jiménez, Crea Lima, 2014), “Huk tinkuypaq ñankuna: Trayectos para un encuentro” (Espacio Arte de la Fundación Euroidiomas, 2012), entre otras.



Paloma Álvarez / Mamachay / Bordado con alpaca / 120 x 120 cm / 2013

IGNACIO NOGUEROL / Lima, 1992

Estudió en la Escuela de Artes Visuales Corriente Alterna y llevó talleres con los maestros Joel Meneses y José Luis Arbulú. Tiene cinco exposiciones individuales, todas en Lima: “Transfiguraciones del Horizonte” (Sala 770, 2015), “Empíreo” (Galería González & González, 2016), “Evocación” (Ginsberg Galería, 2017), “Pinturas” (Sala Juan Pardo Heeren del ICPNA, 2018) y “Aguas Someras” (Centro Cultural Peruano Británico, 2018). También ha participado en numerosas muestras colectivas en instituciones como el Centro Cultural Ricardo Palma (2014), Galería Impakto (2015), Ginsberg Galería (2016), entre otras.

Entre otras distinciones, ganó el primer premio del XX Concurso Nacional de Artistas Jóvenes Premio Cerro Verde, el segundo premio del V Concurso Nacional de Pintura del Banco de la Reserva del Perú, el segundo premio del concurso Face 1 de la galería Revolver y fue finalista de la XVII edición del Concurso Nacional de Artes Visuales Pasaporte para un Artista. Su obra forma parte de colecciones privadas y públicas en Perú, Chile, Brasil, España y Portugal.



Ignacio Noguero / Parihuana / Monotipia al óleo sobre lienzo / 125 x 170 cm / 2013

KYLLA PIQUERAS / Lima, 1979

Autodidacta por opción, realizó estudios de diseño y artes plásticas en Toulouse Lautrec, Corriente Alterna y estudios de humanidades en la Pontificia Universidad Católica del Perú. Es performer y bailarina, ha realizado estudios en danza clásica, moderna, contemporánea, oriental y folklórica. Lleva 15 años investigando la riqueza de las plantas medicinales del Perú y estudiando la simbología sagrada de las distintas tradiciones espirituales del mundo. Ha vivido más de diez años en los Andes peruanos investigando técnicas ancestrales textiles y desarrolló un proyecto de educación por la creatividad.

Bisnieta del escultor y arquitecto Manuel Piqueras Cotoí (Córdoba 1885 - Lima 1937), una de las figuras más importantes del movimiento neo-peruano, Kylla atesora el legado creativo y propone una continuidad en esa visión, a través de diversas técnicas y texturas, en sus mantos.

Ha realizado exposiciones colectivas e individuales en Lima, Sao Paulo, México, China, EE.UU., Londres, Madrid y Rusia. En el 2014, ganó el primer premio del VI Concurso Nacional de Pintura del Banco Central de Reserva del Perú.



Kylla Piqueras / Iqaro (canto de curación) / Mixta sobre lienzo y encaje / 130 x 170 cm / 2014

ISRAEL TOLENTINO / Tingo María, Huánuco, 1975

Es Bachiller en Artes Plásticas y Visuales por la Escuela Nacional Superior Autónoma de Bellas Artes del Perú, obteniendo la Medalla de Plata en la especialidad de Pintura (1995-2000). Ha obtenido el primer premio del XXVIII Salón Nacional de Grabado ICPNA (2000) y el II Premio del VI Concurso Nacional de Pintura del Banco Central de Reserva del Perú 2014.

Entre sus exposiciones individuales destacan “Waqaypata” (Museo de Arte San Marcos, Lima, 2017), “Desde lo Hondo a Ti Clamo” (Museo de Arte San Marcos, Lima, 2010), “Caza de Silencio” (Seminario de Historia Rural Andina, Lima, 2006), “Gallinazo” (Galería de Artes Visuales de la Universidad Ricardo Palma, Lima, 2004), entre otras.

Es productor general en el proyecto Pacha Kuti Wanka del artista argentino Martín Bonadeo (idea y realización), Gustavo Buntinx (curaduría e incitación) y Angelo Colombo O.M.G (logística) (Perú–Argentina, 2017-19).

Sus obras se encuentran en colecciones como Luciano Benetton Collection (Italia), Museu Casa da Xilogravura (Brasil), Museo del Grabado Peruano ICPNA (Perú), Seminario de Historia Rural Andina (Perú), Museo de Arte de San Marcos (Perú), Micromuseo Al Fondo hay Sitio (Perú), Colección Macera–Castro (Perú).



Israel Tolentino / Yvaporé / Xilografía y nogalina / 120 x 150 cm / 2014

LUIS ANTONIO TORRES VILLAR / Huachipa, Lima, 1984

Realizó estudios de Grabado en la Escuela Nacional Superior Autónoma de Bellas Artes del Perú (2014), ha hecho una residencia artística en el taller del maestro grabador Hugo Besard en Amberes, Bélgica (2010) y fue seleccionado para participar del Programa de Artistas PDA/12 de la Universidad Torcuato Di Tella, en Argentina (2012). Cuenta con cinco muestras individuales y con múltiples exposiciones colectivas en el Perú y en el extranjero.

Ha obtenido las siguientes distinciones: mención de honor en la V Bienal Internacional de Ex Libris “Contratalla” (España, 2010), primer premio en el VII Concurso Nacional de Pintura del Banco Central de Reserva del Perú (2015), Medalla de Oro en la XVII Bienal Internacional de Grabado Contemporáneo (Museo de Bellas Artes ROC de Taiwán, 2016), entre otras.

Ha sido invitado a participar en importantes eventos como “The Millennial Anniversary of the Tripitaka Koreana” (Busan, Korea, 2011) y la VI Bienal Internacional de Grabado Contemporáneo Douro (Alijó, Portugal, 2011).

Maneja el proyecto alternativo “Museo Popular de Grabado Peruano”, una apuesta pedagógica que pretende generar un acercamiento del grabado al vecino en la periferia de la ciudad, apostando por el poder pedagógico y múltiple de la estampa y el otro grabado que está inmerso en la vida cotidiana.



Luis Antonio Torres Villar / De la serie Reconquista Arpa / Impresión manual sobre papel e iluminada con aplicación de arcilla / 170 x 170 cm / 2015

ENRIQUE BARRETO / Huaraz, 1967

Estudió Pintura en la Escuela Nacional Superior Autónoma de Bellas Artes del Perú graduándose con la Primera Mención Honrosa (1991-1996). Obtuvo el Bachillerato Complementario en Arte por la Universidad Mayor de San Marcos (2007) y el Bachillerato en Artes Plásticas y Visuales del Programa Complementario de la Escuela Nacional Superior Autónoma de Bellas Artes del Perú.

Ha presentado su obra en las exposiciones individuales “Buscar / Encontrar” (Centro AENBA, Lima, 2018), “Zonificación Interior” (Museo de Arte de San Marcos, Lima, 2015) y “La Mirada en el Reflejo” (Museo Costumbrista, La Paz, Bolivia, 2013).

Ha obtenido distinciones como: Mención Honrosa en el 35° Salón Nacional de Grabado ICPNA (Lima, 2016), segundo premio del Concurso Nacional de Pintura Banco Central de Reserva del Perú (Lima, 2015), segundo premio del XXVII Concurso Nacional de Acuarela John Constable (Lima, 2015), finalista del 16° Concurso Anual de Escultura IPAE (Lima, 2014), Mención Honrosa en el XI Salón Nacional de Pintura ICPNA (Lima, 2007) y primer premio del VI Concurso Nacional de Pintura Coca-Cola (Trujillo, 1998). Su obra forma parte de colecciones en Perú y el extranjero.



Enrique Barreto / De Memoria II / Técnica mixta / 170 x 128m / 2015

ANNIE FLORES / Lima, 1974

Es artista plástica licenciada en Historia del Arte y con una Maestría en Artes Visuales por la Universidad de Estrasburgo, Francia. Es diplomada por la Escuela Superior de Artes Decorativas de Estrasburgo y la Escuela Nacional Superior Autónoma de Bellas Artes del Perú.

Su obra se inscribe entre la realidad y la ficción y hace referencia a su deseo, durante más de una década, por viajar hacia una isla griega y su necesidad de concretar un viaje imaginario hacia ese lugar utópico. En su obra, Annie se cuestiona acerca de su propio viaje, desde el viaje imaginario hasta el viaje real y sus influencias sobre ella y sobre su trabajo.

Ha realizado cinco exposiciones individuales en Suiza, Italia y Perú. Ha participado en numerosas exposiciones colectivas en diferentes países de América y Europa. Su obra ha sido reconocida con diferentes distinciones, como el primer premio del V Concurso Nacional de Artes Visuales Pasaporte para un Artista, de la Embajada de Francia en Lima y el segundo premio del VIII Concurso Nacional de Pintura del Banco Central de Reserva del Perú.



Annie Flores / Todo se quiebra y parte / Mixta sobre papel / 120 x 80 cm / 2016

MIGUEL AGUIRRE / Lima, 1973

Estudió Pintura en la Facultad de Arte y Diseño de la Pontificia Universidad Católica del Perú y realizó estudios de doctorado en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona, tras los que obtuvo el Diploma de Estudios Avanzados (DEA).

En 2018, su proyecto pictórico titulado “Before/After” fue declarado Proyecto ganador de Estímulos Económicos para la Cultura otorgado por el Ministerio de Cultura del Perú. En 2016, obtuvo el Primer Premio del VIII Concurso Nacional de Pintura del Banco Central de Reserva del Perú.

Destaca su participación en el II Encuentro Nacional de Artes Visuales de Trujillo (2018), la I Bienal del Cusco (2018), la II Bienal de Fotografía de Lima (2014), la 3ª Bienal de Mercosur en Porto Alegre (2001) y en la I Bienal Iberoamericana de Lima (1997).

Su obra forma parte del Pérez Art Museum Miami - PAAM, Museo de Arte de Lima - MALI, Museo de Arte Contemporáneo - MAC (Lima), MUCEN – Museo Central (Lima), Museo de Arte de San Marcos - MASM (Lima), Instituto Cultural Peruano Norteamericano - ICPNA (Lima), Colección Hochschild (Lima), entre otros.



Miguel Aguirre / Birú, mientras recorría el desierto con andar errante en aquel otoño que agonizaba, se topó con una letrina. Por poco no entró en ella / Óleo sobre tela/ 162 x 130 cm / 2016

MARCO PANDO / Lima, 1973

Es bachiller en bellas artes por la Pontificia Universidad Católica del Perú. Entre el 2005 y el 2006 participó de la reconocida residencia Rijksakademie van Beeldende Kunsten en Ámsterdam; y en el 2018 fue seleccionado como artista residente de la Künstlerhaus Bethanien en Berlín. Pando nació en Lima, pero creció en Cajamarca. Este movimiento migratorio influye en su trabajo el cual gira en torno a la experiencia de diáspora y los flujos migratorios que definen el mundo contemporáneo. Vive y trabaja entre Ámsterdam y Berlín.

Entre sus muestras individuales se encuentran: “Huaquero de Museos” (Museo Central, Lima, 2019), “Conquistador Cultural” (Galería 80m2, Lima, 2017), “Back to the Temple of the Sun” (Galería 80m2, Lima, 2016), “Walks of Desire” (Galería 80m2, Lima, 2011), “The End of Cinema” (De Verschijning, Tilburg), “Portable Cinema” (Artoteek, La Haya, 2007).

Ha participado en numerosas exposiciones colectivas tanto en el Perú como en el extranjero, entre las más recientes se encuentran: “Miradas x Espacios” curada por José-Carlos Mariátegui y Jorge Villacorta (Centro Cultural Conde Duque, Madrid, 2019), “Wandering_Horizons” curada por Eduardo Carrera en el Centro de Arte Contemporáneo (Quito, 2018), entre otras.



Marco Pando / Modelo para armar y desarmar una fuente de agua / Lápices de colores, lapiceros acrílico, acuarelas, lápices, tinta china, fichas bibliográficas, papel, cartulina, gesso / 160 x 170 cm / 2017

REMBER YAHUARCANI / Comunidad nativa de La Colonia, río Yaguasyacú, Loreto, 1986

Pertenece a la nación Uitoto, del Clan de la Garza Blanca. Es artista plástico, escritor, muralista, ilustrador y activista por los derechos y el respeto de las cosmovisiones amazónicas. Desde el 2018 se desempeña con el cargo de miembro del Consejo Especial Bicentenario, adscrito a la Presidencia del Consejo de Ministros. Ha realizado conferencias y conversatorios sobre temas como el arte amazónico, la realidad y retos de los indígenas en la globalización, y los conceptos de “arte” en las culturas originarias.

Entre otras distinciones, ha ganado el Concurso Nacional de Literatura Infantil y Juvenil “Carlota Carvallo de Nuñez” con su libro *El Sueño de Buinaima* (considerado en el 2012 como uno de los mejores libros de literatura infantil en el mundo por el Congreso Mundial IBBY en Londres, Inglaterra); el segundo premio del IX Concurso Nacional de Pintura del BCRP (Lima, Perú); y el premio de la Segunda Bienal Intercontinental de Arte Indígena (Quito, Ecuador).

Sus pinturas se han exhibido individual y colectivamente en galerías de arte y museos de Latinoamérica, Norteamérica, Europa y Asia. Una de sus últimas exposiciones tuvo lugar en la 8va Bienal Internacional de Arte de Beijing, China.



Rember Yahuarcani / Los primeros humanos conquistan a la mujer Arco Iris, la acomodan para que el cielo no caiga a la tierra / Acrílico y llanchama sobre lienzo / 170 x 170 cm / 2017

ALICE WAGNER / Lima, 1974

Estudió en la escuela de Arte Corriente Alterna. Es bachiller en artes plásticas a través del programa de bachillerato complementario de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Entre el 2004 y el 2017 ha realizado diez muestras individuales, entre las más recientes se encuentran: "Covers" (Space Gaia, Ginebra, 2014), "Deshielo" (Sala Luis Miró Quesada Garland, Lima, 2014), "Ejercicios de color" (Galería Lucía de la Puente, Lima, 2015) y Bases (Sala 770, Lima, 2017).

Ha participado en numerosas exposiciones colectivas tanto en el Perú como en el extranjero, entre las cuales destacan "Próxima parada: artistas peruanos en la colección Hochschild" bajo la curaduría de Octavio Zaya (Madrid, 2017), "Atlas #2: ¡Otros mundos, ahora!" bajo la curaduría de Emilio Tarazona (Bogotá, 2016), "The Record: Contemporary Art and Vinyl" bajo la curaduría Trevor Schoonmaker (The Nasher Museum of Art, North Carolina; The Institute of Contemporary Art, Boston; Miami Art Museum, entre otros, 2010-2012), entre otras.

Ha sido finalista del V, VI y X concurso Pasaporte para un artista organizado por la Embajada de Francia en el Perú y obtuvo el primer premio en el Concurso Nacional de Pintura del BCRP en el 2018. Su obra forma parte del Museo de Arte de Lima - MALI y del Nasher Museum of Art, entre otras importantes colecciones del mundo.



Alice Wagner / Sin título / Arcilla con pigmentos de color / 170 x 130 cm / 2018

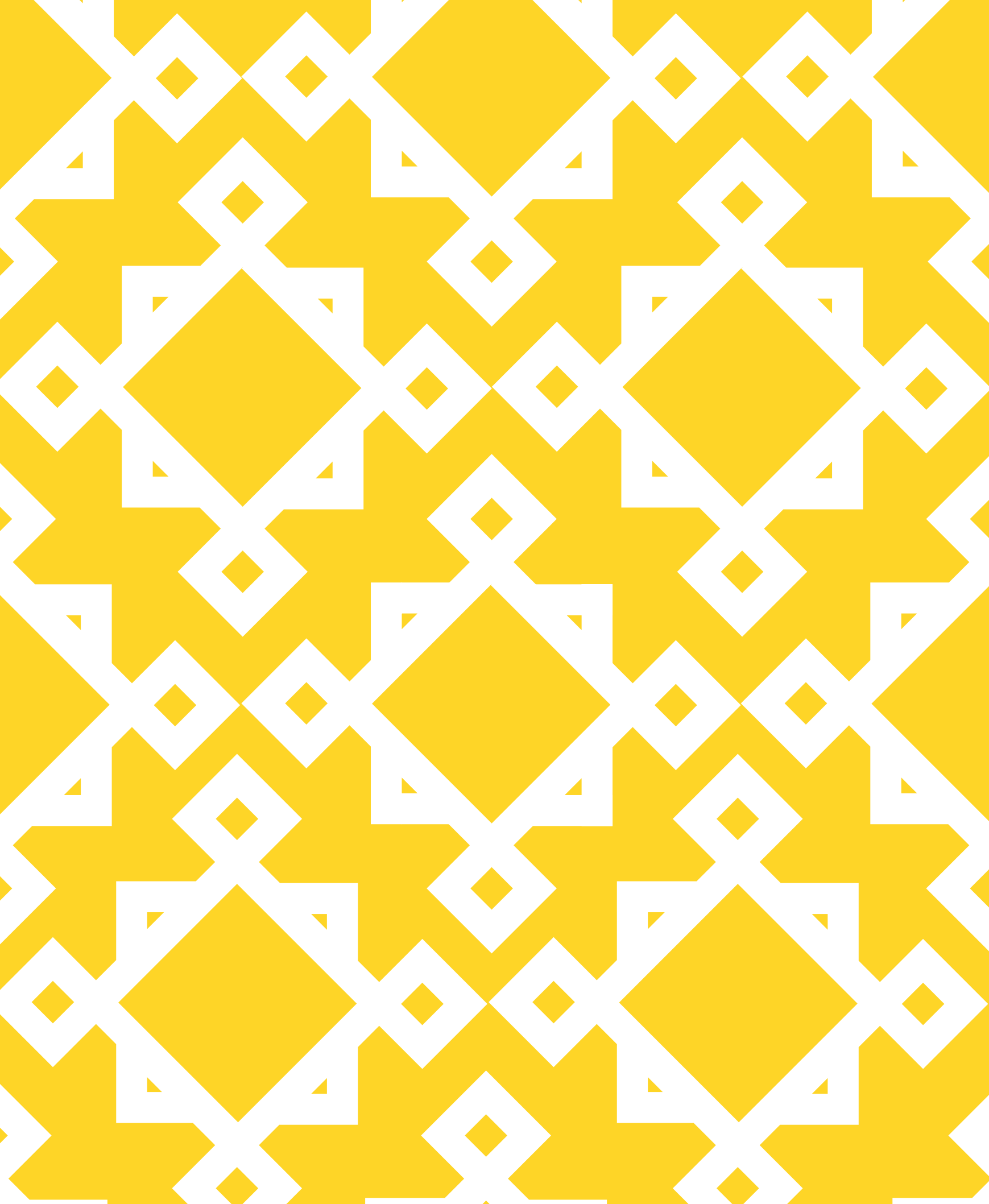
VALERIA GHEZZI / Lima, 1974

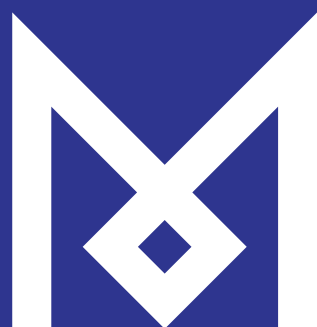
Es artista plástica multidisciplinaria, de formación independiente. Comenzó su carrera con estudios de diseño gráfico en Lima para después abordar las artes a través de distintas disciplinas, entre las que destaca la pintura al óleo y la instalación. Posee una trayectoria con una veintena de exposiciones individuales y ha participado en diversas exposiciones colectivas en Perú, España, Estados Unidos e Italia. Concluyó estudios en Inglaterra, formando parte del colectivo residente que se formó desde 1992 bajo la tutela de Rose Shakinsky y Claire Gavronsky, en Florencia, Italia y Sudáfrica. Es cofundadora de Socorro Espacio Polivalente en Lima, Perú.

A través de la apropiación de códigos e imágenes establecidos, Ghezzi enfoca su producción artística en la deconstrucción/ decolonización de patrones pictóricos para concluir su obra en forma de tejidos o tapices aparentes que, a través de capas de significado, elaboran narrativas que subvierten la imagen y hacen referencia a la solemnidad de lo instituido, el ornamento y la decoración. Ghezzi juega introduciendo tanto texto, como bordado, collage y ensamblaje. Su producción artística es el resultado de la conjunción de estados biofísicos internos y el lenguaje, a través del impulso mecánico, traduce ritmos estructurales de fuerte significado visual y ánimo simbólico.



Valeria Ghezzi / El rebalse de las entrañas del Perú originario - La otra posibilidad / Técnica mixta sobre lienzo, óleo, pintura de loza deportiva y collage de fibra de Yanchama / 160 x 140 cm / 2018





mucen

MUSEO CENTRAL
BANCO CENTRAL DE RESERVA DEL PERÚ