



MANTOS Y OTROS FANTASMAS

MANTOS
Y OTROS
FANTASMAS

ALICE
WAGNER
SUITO

ALICE WAGNER SUITO



BANCO CENTRAL DE RESERVA DEL PERÚ

MANTOS Y OTROS FANTASMAS

ALICE WAGNER SUITO

DEL 03 DE DICIEMBRE DE 2020 AL 30 DE ENERO DE 2021
Y DEL 18 DE MAYO AL 12 DE JUNIO DE 2021 EN EL MUSEO CENTRAL



Presentación

En 2018 la artista Alice Wagner realizó su primer manto cerámico que denominó *S/T* (sin título), pero que pronto sería reconocido como “La Frazada Tigre”. Ese mismo año, con esa obra obtuvo el primer puesto del X Concurso Nacional de Pintura del Banco Central de Reserva del Perú (BCRP).

Un año y medio después, la obra elaborada especialmente para el concurso revolucionaría la práctica misma de la artista, convirtiéndose en detonante tanto de sus nuevas creaciones como del concepto de su muestra *Mantos y otros fantasmas*, que se realizó en el Museo Central como parte del premio mencionado. A través de estas exhibiciones otorgadas a los ganadores del primer premio de cada concurso, el BCRP busca contribuir con el posicionamiento y difusión del arte peruano a nivel nacional e internacional.

La gesta de esta exposición, meticulosamente curada por Gustavo Buntinx en estrecha coordinación con la artista, implicó la producción de nuevos mantos cerámicos, la investigación y (re)colección de frazadas textiles, el análisis de sus iconografías y diseños, la creación de esculturas “fantasmagóricas”, el desarrollo de una instalación e incluso la producción de una pieza de videoarte; conjunto de obras que convertirían la sala del MUCEN en “santuario” de imponentes y frágiles piezas flotantes.

Una propuesta audaz que incluyó un arduo trabajo de montaje con mascarillas y protocolos propios de la pandemia, debido a los retos de convertir —ante la percepción del visitante— objetos pesados y contundentes en frazadas ligeras y acogedoras.

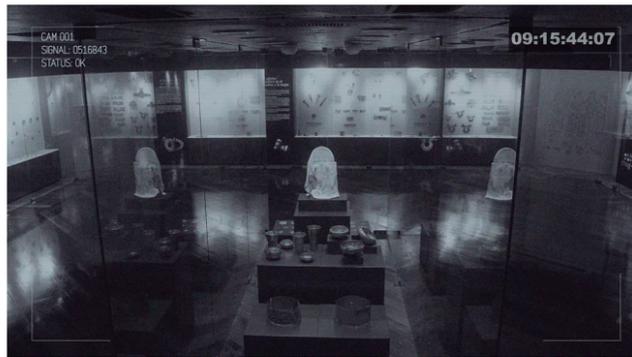
La importancia de generar un discurso que profundizara los vínculos de la obra de Alice Wagner con el museo nos llevó a expandir el espacio expositivo a la sala de metalurgia del Antiguo Perú, resguardada en la bóveda del MUCEN, conectándola simbólicamente con las mantas y con aquellos otros fantasmas elaborados por la artista. Así, mediante cámaras de aparente circuito cerrado, se conectaron dos mundos que parecían ser muy lejanos entre sí, pero que desde el inicio formaron parte primordial de la conceptualización de las obras, así como de las reflexiones planteadas por el curador alrededor del totemismo residual, el *malki*, la crisis sacrificial, la ofrenda terminal, las latencias ancestrales y las iconografías raigales. Por lo tanto, durante el proceso, tanto artífice como curador se embarcaron en la exploración de estos y otros conceptos, como “religare”, “curare”, “sacralidad” o “fragmentación”, que respondían a la comprensión de cada frazada en su dimensión artística, cultural, social, política o espiritual. Temáticas que Gustavo Buntinx desarrolla y desagrega meticulosamente en el presente catálogo a través de dos textos escritos en prosa y verso.



El documento principal de esta publicación incluye sus “catorce superposiciones sobre los mantos de Alice Wagner” y el segundo, un ensayo sobre la frazada de Túpac Amaru que en palabras del autor “dobla la apuesta” para compartir sus “meditaciones sobre una frazada (im)popular”. Como resultado, Buntinx realiza un análisis exhaustivo junto con “una marejada de interpretaciones” de la obra de Alice, contextualizándola dentro de la narrativa del arte peruano, definiéndola en términos antropológicos y metafísicos, y otorgándole, además, un vínculo especial con el Museo Central.

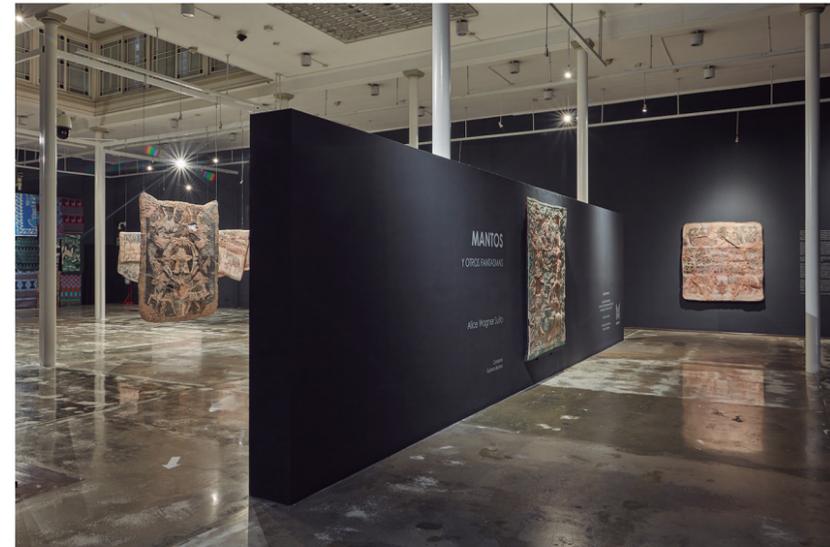
De esta manera, a través de esta exposición, el MUCEN refuerza su objetivo de ser una plataforma para la innovación artística, con el fin de constituirse en un espacio de diálogo y encuentro entre el arte contemporáneo y nuestra comunidad. A esto se suma su compromiso de registrar y documentar la práctica del arte peruano contemporáneo para contribuir con su estudio e investigación.

María del Pilar Riofrío Flores
Directora
Museo Central



Alice Wagner. *Tumi fantasma*. 2020. Video. 1'40" (en bucle)
(Simulacro de registros de cámara de seguridad en la Sala Hugo Cohen de tesoros áureos prehispánicos en la bóveda del Museo Central) (Fotogramas)

Sala Hugo Cohen. Exhibición de colección de metalurgia del Antiguo Perú en el Museo Central.









Sin título / 2018 / Arcilla cocida y yeso con pigmentos de color / 170 x 130 cm



Manto IV / 2019 - 2020 / Arcilla cocida y yeso con pigmentos de color / 189 x 148 cm



Manto I / 2019 - 2020 / Arcilla cocida y yeso con pigmentos de color / 222 x 179 cm / (lados A y B)





Manto III / 2019 - 2020 / Arcilla cocida y yeso con pigmentos de color / 232 x 189 cm / (lados A y B)



Manto VI / 2019 - 2020 / Arcilla cocida y yeso con pigmentos de color / 117 x 190 cm / (lados A y B)



Manto V / 2019 - 2020 / Arcilla cocida y yeso con pigmentos de color / 133 x 168 cm / (lados A y B)



De la serie *Otros fantasmas* / 2019 - 2020 / Secador de cocina sumergido en arcilla líquida,
llevado al horno sobre *tumi* de madera que desapareció en la quema / 33 x 42 cm



De la serie *Otros fantasmas* / 2019 - 2020 / Secador de cocina sumergido en arcilla líquida, llevado al horno sobre una planta de sampedro que desapareció en la quema / 47 x 27 cm



De la serie *Otros fantasmas* / 2019 - 2020 / Secador de cocina sumergido en arcilla líquida, llevado al horno sobre planta de sábila que desapareció en la quema / 33 x 42 cm



De la serie *Otros fantasmas* / 2019 - 2020 / Secador de cocina sumergido en arcilla líquida,
llevado al horno sobre pieza de cerámica cocida de Juan Javier Salazar / 32 x 38 cm



De la serie *Otros fantasmas* / 2019 - 2020 / Secador de cocina sumergido en arcilla líquida,
llevado al horno sobre elefante de madera que desapareció en la quema / 53 x 38 cm



De la serie *Otros fantasmas* / 2019 - 2020 / Secador de cocina sumergido en arcilla líquida y llevado al horno sobre objeto de material orgánico que desapareció en la quema / 25 x 52 cm



De la serie *Otros fantasmas* / 2019 - 2020 / Secador de cocina sumergido en arcilla líquida, llevado al horno sobre objeto de material orgánico que desapareció en la quema / 39 x 40 cm



Altar de criaturas nocturnas / 2020 / Instalación (cuarenta y dos frazadas populares dobladas sobre soportes de hierro) / 540 x 1150 cm



LA CRISIS SACRIFICIAL

Catorce superposiciones sobre los Mantos / Mantas de Alice Wagner Suito

Gustavo Buntinx

(Léase este texto desde las sugerencias más literales del subtítulo: no es una escritura lineal la que aquí se plantea, sino una marejada de interpretaciones que se disgregan y recomponen en la reiteración entremezclada de sus aguas libidinales. Como en la promiscuidad de los barro cocidos que la exposición de Alice Wagner Suito yuxtapone.

De aquello polvos, estos lodos).



(Arr.)
Tejido Chancay con diseño de personaje antropomorfo. Intermedio Tardío.
Reticulado en fibras de algodón. 91 x 98 cm
Colección MUCEN. Código ATE3467

(Ab.)
Frazada comercial contemporánea con diseños de inspiración prehispanica. Pieza incorporada a la instalación *Altar de criaturas nocturnas*, de Alice Wagner

I. Mantos / Mantas

El sentido radical de la exposición de Alice Wagner Suito, acogida por el Museo Central (MUCEN), podría resumirse en el mínimo pero decisivo juego ortográfico de su propio título. Apenas un cambio de vocal, casi un desliz, que sin embargo revela toda la ambigüedad —la *ambivalencia*— acechante tras la apariencia banal de ciertas iconografías raigales, desperdigadas en objetos modernos de usos cotidianos, utilitarios, “ordinarios” ...

Como esas características frazadas industriales, tan populares en el Perú, bajo cuya decoración rutinaria la artífice ha sabido percibir un imaginario inquietante de latencias ancestrales. *Mantas* comunes que inconscientemente añoran la función ritual, *psicopópica*, de los antiguos *mantos* funerarios. Aquellos textiles, con frecuencia espléndidos, que envolvían al muerto para arroparlo y acompañarlo en sus tránsitos hacia formas renovadas de existencia.

Un *malki*: la crucial categoría quechua que en un solo vocablo condensa los sentidos aparentemente encontrados de cadáver y feto y semilla.¹

Una sacralidad ahora rota, derrotada por nuestra modernidad profana. O profanada.

Sin embargo, algo de esa densidad perdida sobrevive en el ansia de sobresimbolización ornamental que aflora desde la urdimbre soterrada en estas frazadas.

En su erizada piel.

¹ Para una reflexión temprana sobre este concepto ancestral, y algunas de sus derivaciones en el arte peruano contemporáneo, véase Buntinx 1987. En Buntinx 2001 desarrollo el tema de manera extensa.

II. Un totemismo residual

En su pelambre hirsuta. Así telúricamente lo sugiere Wagner al transformar esas telas en tierras moldeadas y fragmentadas y reensambladas mediante sucesivas quemadas hasta recomponer, trastornados, los diseños originales. A una escala asombrosamente real: algunas piezas superan los dos metros de altura.

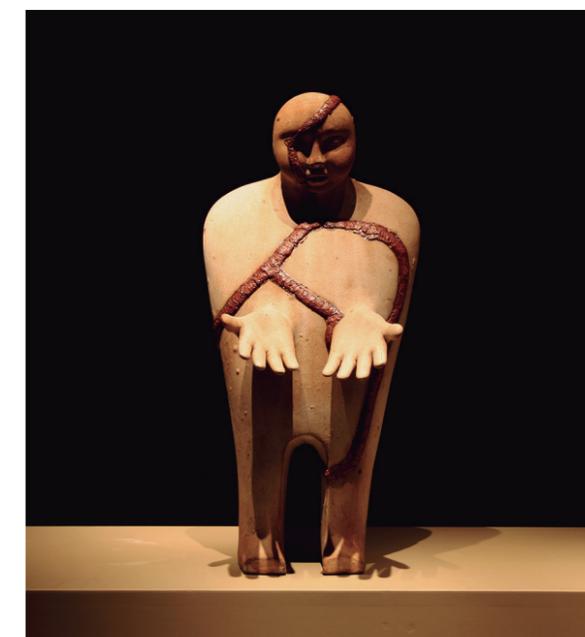
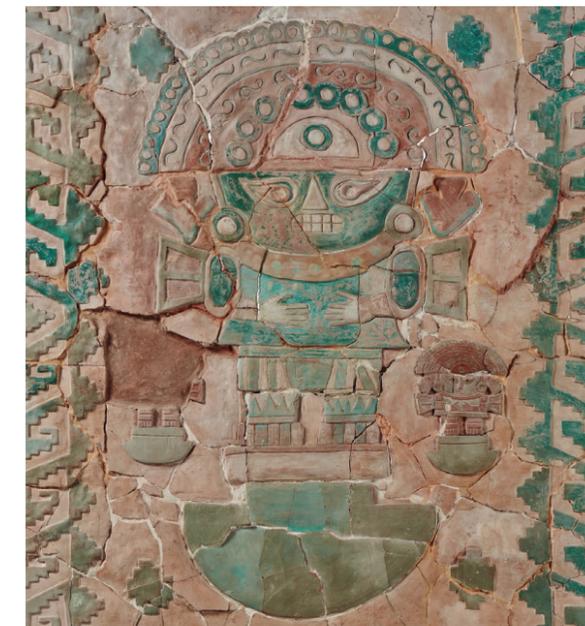
Un sentido de lo dimensional que desafía los límites de la frágil materialidad escogida. La vulnerabilidad cerámica inscrita en las grietas y en las suturas que estas obras no disimulan, más bien ostentan. Como en la gran tradición japonesa del *kintsugi*, espléndidamente metabolizada entre nosotros por Carlos Runcie Tanaka.²

El aporte distintivo de Wagner radica en la relación transmutada que sus barrotes proponen con lo textil, ese otro gran soporte de nuestras artes antiguas. Y modernas: tan importantes como los procedimientos en estas obras son las transiciones marcadas a través de ellos. El ya señalado desplazamiento milenar de los mantos ancestrales que devienen modernas mantas comerciales, sin duda. Pero también el derrotero inverso: la resublimación de los íconos en apariencia banalizados por lo utilitario y mercantil de las frazadas. La activación del aura reprimida en ellas pero aquí evocada por su transubstanciación cerámica.

Una exhumación, casi, de los sentidos graves aún latentes bajo aquellos diseños, convencionales y manidos pero ahora recuperados para un fulgor simbólico postrero. Póstumo.

Y propio. Efigies de autoctonía tan consabida

² Sobre esa línea de reflexión en el trabajo de Runcie, véase Buntinx 2006.



(Arr.)
Alice Wagner. *Manto VI*. 2019 - 2020 (detalle)

(Ab.)
Carlos Runcie Tanaka. *Personaje*. 1996 – 2005
Cerámica gres – cocción en horno de gas, 1280°:
70 x 32 x 22 cm. (Pieza fisurada accidentalmente y rota adrede para su reconfiguración). (Fotografía: Boris Dalmau)



como la vicuña o el cóndor, por ejemplo. O de identidad declaradamente prehispánica: *tumis*, “dameros”, geometrías diversas, con sugerencias a veces líticas o terrosas, alusivas a los ancestrales muros de adobe y piedra. En algún caso hay el asomo de esas franjas —rojizas, blancas— que en las cobijas acostumbraban asociarse al servicio militar obligatorio y a la bandera nacional.

Además, claro, de cierta ineludible manta popular que inspiró en Wagner su *Manto* primero, primordial. Nuestra clásica Frazada Tigre: ese ícono mayor de una peruanidad sensorial, sentimental, donde la interpretación figurativa del gran predador asiático, con su pelambre lineal, suele verse acompañada por el despliegue abstracto de las manchas características del jaguar u *otorongo* americano. Una superposición en la que pareciera insinuarse cierta visión chamánica del felino primordial. Su arquetipo cósmico.

O su latencia: al igual que en los guardafangos, podríamos atisbar en estas representaciones populares una suerte de umbral simbólico. La transición, quizás, entre la imagen arcaica —o ancestral, o “andina”, o llanamente campesina— y la nueva cultura urbana que incorpora al migrante bajo marejadas cosmopolitas. Un devenir confuso en el que se prolonga, hecha pedazos, alguna ensoñación atávica. Como un totemismo residual.

La sobrevida dislocada de una psique anterior.³



Página 40:
Alice Wagner. *Manto V. Manto III. Manto II.* 2019 - 2020 (detalles)

Página 41:
Alice Wagner. *Manto VI.* 2019 - 2020 (detalle)

Trabajadores de la empresa Fábrica Nacional de Tejidos Santa Catalina exhiben la tradicional Frazada Tigre, en plena pandemia. 2020
(Fotografía: Michael Ramón. Diario *La República*)

Guardafango popular peruano. ca. 1980.
Esmalte sobre caucho: 78 x 59,5 cm
Colección MICROMUSEO (“*al fondo hay sitio*”)

³ Esboqué estas ideas sobre el totemismo residual de los guardafangos en Buntinx 1984 [1983].





Actual templo Hare Krishna en el terreno anteriormente ocupado por la casa de campo de la familia de Alice Wagner. Distrito de Chosica, en las afueras de Lima.

III. Lo nictálope

Una psique anterior, un inconsciente colectivo, que se infiltra y aflora incluso en las más personales reminiscencias de infancia. Desde hace más de cien años, como lo insinúa el reciente hallazgo de la fotografía peruana acaso más antigua en la que asoma algún antecedente de la Frazada Tigre, semicubierta por el gran camisón de un bebé sentado frente a un otro manto, o quizás una alfombra, de aires orientales.

Una composición extraña y sugerente que me permito asociar, de manera libérrima, casi arbitraria, con los recuerdos de la propia Wagner, los de Alice niña, criando y cuidando con sus hermanos el otorongo abandonado por inquilinos franceses tras su encarcelamiento por sembrar marihuana en la casa de campo familiar.

Era en la “zona roja” de Chosica y durante los primeros años ochenta de nuestra guerra incivil. Los recuerdos de ternura y temor relacionados a esa mascota insólita se confunden así, en la memoria de la artífice, con otros afectos y violencias asociables a sus simulacros textiles. Las Frazadas Tigre desplegadas por los padres como abrigo físico en los lechos y como protección simbólica en los perímetros del hogar asediado: aquellos cobertores sirvieron también para darle mayor realce a los espantajos estratégicamente ubicados como resguardo intimidatorio ante cualquier intrusión nocturna.

Menos la de los sueños, claro. El bosque entretejido de símbolos atávicos que de ese modo germinaba en el imaginario casi púber de Wagner.

Desde entonces amagado por las incitaciones de lo nictálope.⁴

IV. Curare

Lo nictálope, lo que es mejor percibido por la visión nocturna de los felinos. Como los restos míticos inscritos en la materialidad misma de esas *cobijas*: esa “ropa de cama y sobre todo la de abrigo” que, convertida en verbo (*cobijar*), significa además “dar refugio, guarecer”, “amparar a alguien, dándole afecto y protección”. Sin saber sabiendo, las definiciones de esa palabra ofrecidas por la Real Academia Española aluden a ciertas explicaciones primordiales del arte ensayadas por Martin Heidegger. Asociadas, además, a varias de sus categorías filosóficas mayores: el *Dasein*, el *Wohnen*, el *Sorge*.⁵

El *existir*, el *habitar*, el *cuidar*.

El *curar*, diríamos nosotros. El *curare*: es la raíz latina de la que proviene el término *curaduría*. Aunque aquél sea al mismo tiempo el nombre de un veneno ancestral con sorprendentes usos en la anestesia moderna.

El adormecer. El ensoñar, tal vez. También el sanar.⁶

Condiciones esenciales del *Ser* en que el arte ejerce —ejercía— una función crítica. Dar morada y albergue.

Una función cardinal luego fragmentada y dispersa, que hoy se proyecta sobre la violencia de los tiempos. Como estas obras sesgadamente evidencian, sin querer queriendo.

Desde su propia materialidad.



Retrato anónimo de infante con acaso el más antiguo registro conocido de una Frazada Tigre. Fotografía tomada en el Perú a principios del siglo XX. Colección MICROMUSEO (“al fondo hay sitio”).

4 Conversaciones con Alice Wagner Suito, 2020 – 2021.

Es interesante la significación otorgada por la artífice al hecho que ese terreno fuera luego vendido al grupo religioso Hare Krishna, que posteriormente erigió allí su templo principal: otro entrelazamiento de lo peruano y lo oriental. Poco antes de esa transacción el hermano menor de Wagner cayó en la gran acequia que recorría el predio, de donde fue rescatado a último momento por la mano paterna que logró agarrarlo de los cabellos. Como sucedió también con Krishna niño, según una tradición milenaria. El azar, no existe.

5 Véase, por ejemplo, Heidegger 1988 [1935].

6 Atención al matiz de diferencia con la metáfora onírica de la muerte en el *Hamlet* de William Shakespeare: “*To die, to sleep, no more [...] To sleep, perchance to dream —ay, there’s the rub, for in that sleep of death, what dreams may come*” (“Dormir, soñar, no más [...]. Dormir, tal vez soñar —ah, he allí la fricción, pues en ese sopor de la muerte, ¿qué sueños vendrán?” (mi traducción).



Cooperativa Santa Catalina
Frazada Túpac Amaru (vista frontal)
ca. 1973 - 1975
Lana tejida mediante procedimientos industriales:
82.5 x 65.cm
Colección MICROMUSEO ("al fondo hay sitio")
Diseño original: Antonio Rojas Paucar (atribuido)

V. Túpac Amaru

Desde su materialidad misma. Rota y recompuesta. Como en los mitos. Como en los sueños. El gran ensueño colectivo que estas mantas cobijan. Propician. La ilusión —la fantasía al menos— de una comunidad. Al menos simbólica. U onírica.

O tal vez política. Una ansiedad que Wagner explora desde el trauma mismo de esa categoría última. Sobre todo en la reelaboración fisurada de la Frazada Túpac Amaru, una manta peculiar con significaciones propias que dan motivo a un texto adicional en este mismo catálogo.⁷

Una pieza singularísima, caída desde hace décadas en un olvido que la torna memorable al ser redescubierta en el 2013 por Micromuseo y proporcionada ahora a este proyecto. Esa desaparición en el mercado es un síntoma de su extinción en la historia: creada hacia 1975, la manta se ofrecía como un símbolo más de las pretensiones revolucionarias en una dictadura militar —la del general Juan Velasco Alvarado— que de inmediato dejaría de existir, al arruinarse también sus estructuras económicas y hasta su tejido social. Incluso en el sentido más literal de esa expresión última: la quiebra generalizada de los emprendimientos asumidos bajo ese régimen incluía la de la cooperativa textil Santa Catalina, creadora de aquella cobija excéntrica.

⁷ Buntinx 2022.

O descentrada, y por ello mismo histórica. Premonitrice: la gran desintegración nacional entonces venidera podría hoy verse ya anunciada en la apariencia incoherente y dispersa de aquel diseño textil.

Una composición inconexa, reconstruida y refragmentada en la interpretación de Wagner por las grietas que ella le impone a su soporte ahora cerámico. Una superficie de traumas que inevitablemente se asocian a los suplicios infligidos al cuerpo del rebelde, mutilado en 1781 por el poder virreinal, pero reintegrado por el imaginario mítico que lo asimila a la expectación mesiánica del retorno de Inkari.

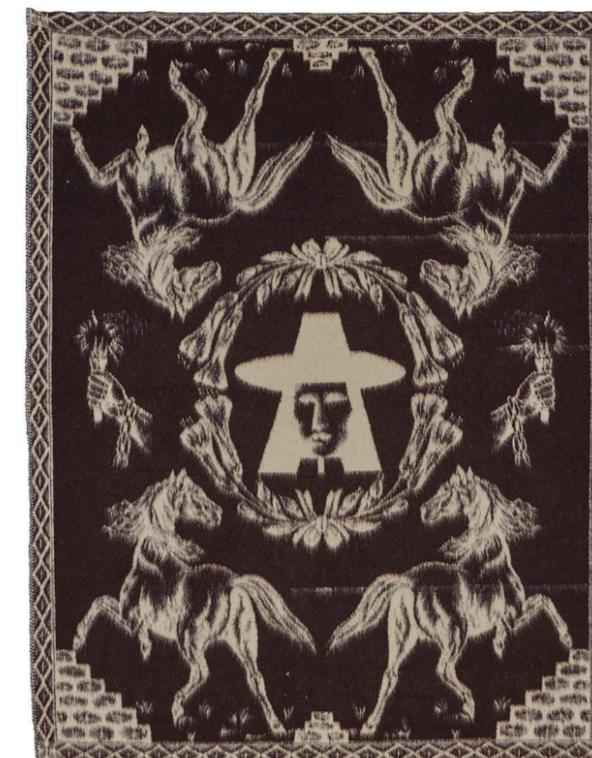
Inka-ri, el Inka-Rey cuyo cuerpo desmembrado durante la Conquista se regenera bajo la tierra a la espera del momento propicio para volver a la superficie y restaurar el tiempo interrumpido de los indígenas.

Es esa dimensión extraña, o esotérica, la que adquiere protagonismo en la prodigiosa reelaboración alcanzada por Alice Wagner. En sus quiebres, en sus perforaciones, en el tizne de sus quemaduras excedidas, la *manta* convencional y "fallida" se sugiere otra vez como un taumatúrgico *manto*, atravesado por el mito y por la historia.

Y por violencias tan inmediatas como atemporales.



Alice Wagner. *Manto I*. 2019 - 2020 (detalle)



Reverso "en negativo" de la Frazada Túpac Amaru



Alice Wagner. *Manto III*. 2019 - 2020 (detalle)

VI. Lo roto y lo recompuesto

Un tiempo siempre renovado. Reparado. También en aquel particular *Manto Túpac Amaru*, cuya excepcionalidad en la muestra le otorga densidades adicionales a los procedimientos que lo vinculan con el resto de las “frazadas” expuestas. Es en su condición de deliberado quiebre y forzada juntura que la diversidad de estas obras se ofrece como complementaria. Una semiosis estructural que no ilustra sino incorpora varias fracturas. No tan sólo el fracaso de alguna utopía autoritaria —otra más— sino sobre todo la desarticulación advertida, resistida, de cierto Orden anterior y mayúsculo.

He allí la ruptura mayor, la Gran Ruptura, la Gran Pérdida Contemporánea que esta muestra expone y confronta: no las meras derrotas de la historia, sino sobre todo las del mito, la del rito, la del propio sentido. La del sentir, incluso.

Un desgaste que Wagner procesa en clave incisivamente local y actual —*postandina*, digamos— y, por ello mismo, universal en su esencia.

Primordial, en el momento preciso en que esa categoría trastabillea.

Pero además se transmuta. También en las prodigiosas manos de la artífice: lo que estos *Mantos* en concreto proponen es —ya lo he insinuado— la transubstanciación de la tela en barro. Una materialidad antigua y nueva, aquí valorada asimismo por su fragilidad. Por su vulnerabilidad, puesta en valor desde las heridas que la argamasa sutura. Y ostenta.

Las cicatrices orgullosamente expuestas tras un batallar no sólo artístico.

Es importante reiterarlo: cada una de las obras exhibe las rupturas inevitables durante este tránsito forzado de volúmenes y de técnicas. Pero cada uno de esos quiebres exalta las huellas de su reparación. Siempre insuficiente, y gracias a ello tanto más expresiva.

Una fractura también para la propia condición humana.

Que agoniza.

Incluso en términos históricos.

Que Wagner redime en términos poéticos.

Pero no por ello menos políticos.

Y espirituales.

VII. El fantasma

O espirituales. Tal vez el ánimo principal de esta exposición sea en esencia religioso. Desde algún sentido etimológico del término (*re-ligare*, religar) hasta sus proyecciones míticas. Místicas: el efecto espacial al que la museografía aspira es de sacralidad y misterio. Para ese fin, todas las ventanas y las puertas de la sala fueron cubiertas. Y tanto las paredes como el gran panel introductorio se pintaron de un gris intenso, arcano, en tanto se atenuaba el brillo de los pisos. Y las luces todas se dirigieron exclusivamente a los elementos expuestos, procurando sombras espectrales.

En el ambiente templar así logrado levitaron, casi, los Mantos-Mantas de Alice Wagner. Colgados alrededor del centro de la sala mediante cables casi invisibles de acero. Como en un altar. Pero, al mismo tiempo, como en un tendal de lavandería.

Lo doméstico y lo ritual. También lo sacrificial. El complemento inquietante de ese conjunto sobrecogedor fue proporcionado por media docena de trabajos sólo aparentemente menores: “trapos de cocina” fácticos, pero endurecidos por su inmersión en lodos cerámicos, hasta configurar las presencias fantasmales de los objetos



(Arr.)
Alice Wagner. *Mantos y otros fantasmas*. 2021
Vista parcial de la exhibición

(Ab.)
Alice Wagner. De la serie *Otros fantasmas*. 2019 - 2020



sobre los que fueron entregadas al horno. El calor que destruyó a esos elementos ocultos —a veces de madera— consolidó el barro de las telas que los cubrían, eternizando el contorno espectral de lo incinerado. Lo ofrendado.

Un vacío pleno de sugerencias. Y perturbaciones. Como las que se atisban entre los volúmenes insinuados de un bibelot elefante. O tras las efigies conmemorativas de las mascotas de Alice fallecidas durante la peste. O desde la sagrada fálica forma del sampetro, el gran cactus chamánico. O en el chamanismo postmoderno de precisamente otros ceramios, los del artífice Juan Javier Salazar (+), amigo de la expositora.

Cuerpos todos —fragmentos— de una sola gran Ausencia. Que se manifiesta desde los pliegues y oquedades magistralmente logrados en estas tan ominosas telas. Cuyas sugerencias desembocan casi siempre en el imaginario de la momia. O del fardo funerario.

Otra vez, el *mallki*.



Alice Wagner. Piezas varias de la serie *Otros fantasmas*. 2019 - 2020. Secador de cocina sumergido en arcilla líquida y llevado al horno sobre objeto de material orgánico que desapareció en la quema. Medidas variables

VIII. Elogio de la mano

El *mallki*, el fardo, la momia: interesa aquí recordar las otras instancias —Moico Yaker, Marcel Velaochaga, Silvana Pestana, el ya citado Salazar...— en que nuestro arte actualiza aquel imaginario arcaico desde imágenes asociables a la frazada contemporánea. Un repertorio sugestivamente amplio que ameritaría reflexiones extensas y propias.

Wagner profundiza en esa paradoja tensionando sus connotaciones más graves con un indecible aliento pop. Un susurro casi irónico, aunque atravesado por la melancolía.

Como en las sutiles intervenciones pictóricas que restablecen sobre los paños de los *Fantasmas* sus característicos hilos de color opacados durante la quema. Un cuidado, una caricia, que sin embargo devuelve a esas telas su condición primera de trapos de cocina. Y en el mismo gesto juega, de manera inquietante, con su denominación habitual de “secadores”, asociable a la función de los paños utilizados para absorber la humedad de la arcilla recién moldeada.





Marcel Velaochaga. *Durmiendo como una obra maestra*. 2017. Acrílico sobre tela: 154 x 138 cm



Juan Javier Salazar. De la serie *Perú jaguar*. 1996 - 2016. Cojín. Medidas variables

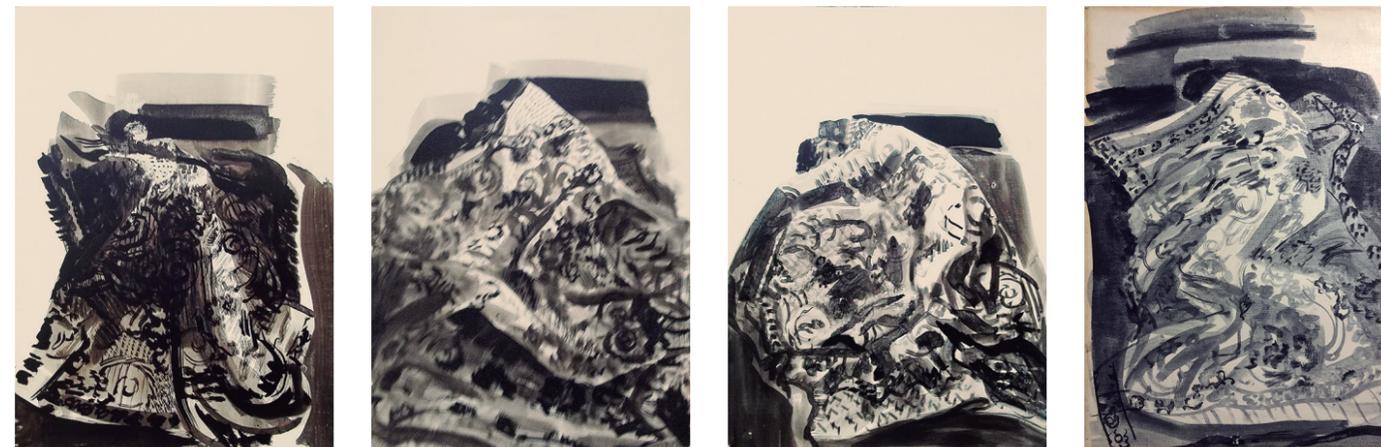
Ese guiño conceptual, no obstante, sólo acentúa el virtuosismo mayor de la muestra. El de la destreza táctil que condensa los más severos sentidos filosóficos en la materia y en la forma y en la figura. En el ansia corporal, pulsional, que elabora y deshace y recompone una superficie hasta trastornarla en volúmenes y texturas. Toda esa manualidad radical, esa objetualidad tan despreciada por el despotismo ilustrado hoy imperante en las artes. Una arrogancia acá subvertida, acaso sin quererlo, por el contrapunto de las claves expresivas, expresionistas, camufladas entre las agudezas pop y las insinuaciones oníricas. Surreales.

Como el esotérico manto del jaguar que aflora tras la reluciente piel del tigre.

Siempre al acecho.⁸



Moico Yaker. *Tres cholos durmiendo*. 1990. Óleo sobre tejido: 144.5 x 196.5 cm. Colección Carlos Runcie Tanaka, Lima



Moico Yaker. *Tapadas*. ca. 1989 - 1990. Tinta sobre papel: cuatro piezas de 72.5 x 41 cm, c.u. Colecciones privadas, Lima

8 Importa resumir los asomos mencionados de ese imaginario en el arte peruano contemporáneo, aunque aquí sólo sea a pie de página y de manera descriptiva.

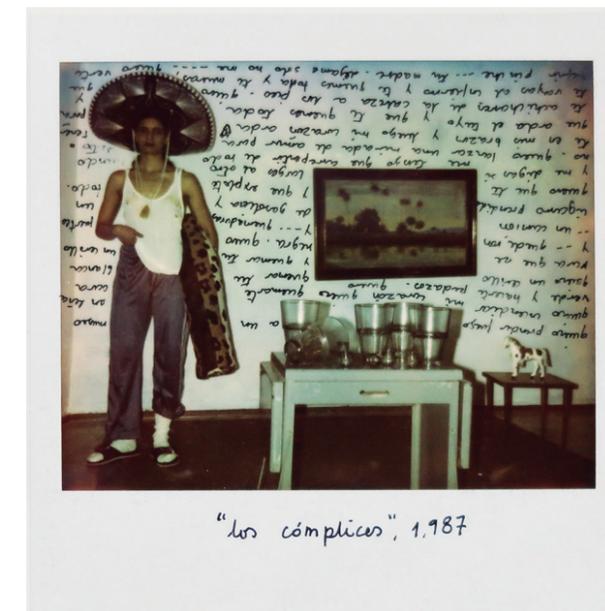
En 1990 Yaker hace de una frazada popular el soporte tautológico de la imagen pintada del lecho en que tres Incas sueñan la gran debacle republicana (*Tres cholos durmiendo*) (Buntinx 1996). Además configura en tinta unas geografías textiles que son también cuerpos envueltos. O enfardados. (*Tapadas* era el perturbador nombre de esa serie notable).

Más recientemente, Pestana entrelaza insinuaciones ecológicas y sexuales en un colchón popular al que retuerce y transfigura en fardo mediante el bronceado parcial de sus pliegues, sugestivos de cordilleras rotas y ríos fragmentados. O recubiertos por breas amenazantes (Buntinx 2015).

El 2018 Velaochaga exhibe —precisamente en el MUCEN— la ominosa semblanza pictórica de un gran fardo funerario envuelto por cierta versión *Animal Print* de la Frazada Tigre. Una imagen poderosa en algo relacionada a los mapas del Perú que desde la década de 1980 Salazar transforma en cojines tapizados con falsas pieles de otorongo.

Aunque en un flujo diferente de connotaciones, importa aquí reconocer otra aparición temprana de esa manta popular en nuestro imaginario artístico: el paródico montaje fotográfico que Juan Enrique Bedoya deriva, hacia 1993 – 1994, de un cuadro emblemático del mexicano Julio Galán (*Los cómplices*).

La lista podría continuar.



Juan Enrique Bedoya. *Los cómplices (d'après Julio Galán)*. ca. 1994. Fotografía polaroid, tinta sobre papel fotográfico. 10.3 x 10.3 cm (Modelo: Claudia Salem)



Fernando Castro. Sin título (De la serie *5 rollos de Plus-x*)
ca. 1976 - 1978. Fotografía analógica

Página 53:

Alice Wagner. *Altar de criaturas nocturnas*. 2002.
Composición de frazadas populares dobladas
sobre soportes de hierro: 1200 x 500 cm

Carlos Enrique Polanco. *Frazadas*.

(Izq.) 1995. Óleo sobre nórdex: 100 x 70 cm. Colección Carlos Llosa
(Centro) 1995. Óleo sobre tela: 70 x 50 cm. Colección privada
(Der.) 1998. Óleo sobre tela: 200 x 140 cm. Propiedad del artífice

IX. El *mosaico-ready-made*

Al acecho siempre. Esa espiral de ambivalencias recorre a la exposición entera. Y desemboca, de manera impresionante, en el montaje que le da culminación monumental: un gran *mosaico-ready-made* de cuarenta y dos mantas populares, comerciales, colgadas como un tapiz gigantesco sobre el enorme fondo de la sala. Un muestrario sobrecogedor de lo latente y hasta ominoso que aflora desde nuestro imaginario más actual. Lo ancestral o atávico que entre esas hebras exhala. La dislocada postmodernidad andina. Con una crucial recurrencia icónica sobre la que me detendré en el siguiente acápite.

Una escenografía de lo misterioso y, sin embargo, cotidiano, inspirada en aquellas otras que todos los días se exteriorizaban en ciertas plazas de Lima donde el comercio ambulante solía instalar sus tramoyas precarias para la exhibición aún más desequilibrante de frazadas incontables. Así lo registran las fotografías pioneras —históricas— tomadas por Fernando Castro Ramírez hacia 1978. Y así lo interpretan, veinte años después, algunos cuadros determinantes de Carlos Enrique Polanco.⁹

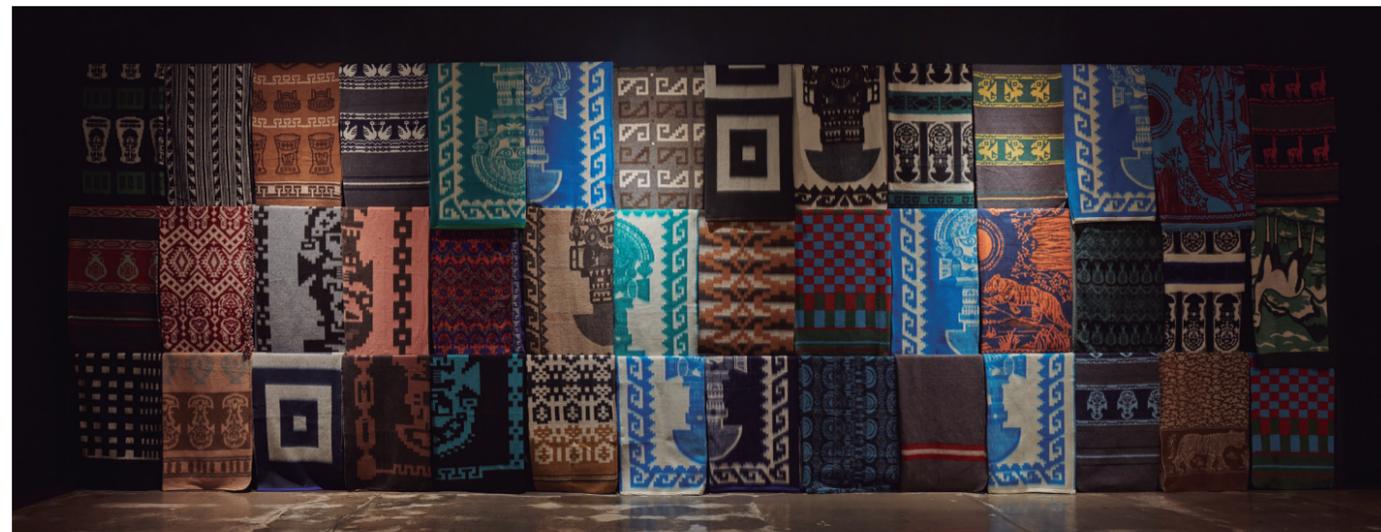
Dos antecedentes capitales ahora excedidos por la calle que materialmente se traslada al museo —se *estetiza*, en el mejor sentido del término— desde su objetualidad más pura. Y acezante.

El resultado es una prodigiosa metáfora textil del Perú y de sus ensueños. Como en una arpillera gigantesca o una colosal colcha de retazos, el país popular despliega aquí sus fracturas icónicas en forzada coexistencia. Casi una desconstrucción fáctica de la metáfora estructuralista sobre cómo los mitos mueren —y renacen— en el bricolaje incesante de sus fragmentos.¹⁰

Propios y ajenos.

Otra vez, lo roto y lo recompuesto.

Nuestra peruviana historia.



⁹ Sobre esas exploraciones pictóricas del imaginario de las frazadas en la obra de Polanco, y temas relacionados, véase Buntinx 2004. Las impresionantes fotografías anteriores fueron publicadas en Castro Ramírez 1983 [1978]. Interesa destacar, en una de esas tomas, la presencia central pero sutil, casi imperceptible, de un grafiti maoísta que pareciera insinuar las violencias venideras, apenas contenidas bajo el desborde icónico de las mantas.

¹⁰ Lévi-Strauss 1971.



Alice Wagner. *Manto IV*. 2019 - 2020 (detalle)

X. La crisis sacrificial

Nuestras historias en plural. Pero siempre asediadas por un resto mítico. Una sombra de esperanzas y terrores. Inquietantes aún, aun en su contemporánea banalización terminal.

Alguna clave incisiva de esta exposición podría encontrarse en la presencia reiterada de una imagen punzante, reconocible incluso cuando se la emboza bajo los pliegues —textiles o cerámicos— de secadores y frazadas, *Fantasma* y *Mantos*.

Esa presencia turbadora es la del ominoso *tumi*, asociado a las crudelísimas prácticas religiosas del Lambayeque prehispánico. El *tumi*, el cuchillo otrora letal y sagrado que la publicidad y el turismo y la decoración ahora incorporan a la cultura de masas de las maneras más triviales. O contradictorias: en la década de 1960 su imagen ferozmente raigal fue apropiada como el “sonriente” emblema nacional de la transnacional General Motors. “El *tumi* más joven”.¹¹

A esa desconcertante malversación simbólica se le sumarían luego banalizaciones infinitas que hoy dispersan la figura del ídolo aterrador entre accesorios de moda barata u ornamentaciones vacuas. Desde las que, no obstante, sus insinuaciones sacrificiales infiltran —y agitan— nuestra cotidianidad.

¹¹ A partir de 1965 todos los vehículos de esa marca ensamblados en el Perú exhibían en su carrocería la figura del *tumi* junto a las siglas de la empresa: “*It is curious that destiny should have chosen this age old instrument to be a symbol of modern technological progress*” (“Es curioso que el destino haya elegido este instrumento milenario para ser un símbolo del progreso tecnológico moderno”), proclamaba con desparpajo el aviso publicado un año después por fiestas patrias (nada menos): “*It is the symbol of an era in which the wheel was unknown and also of today when it is seen throughout Peru as an exponent of enterprise and progress. It was new when man’s only implements where his hands and is reborn in today’s world of technical advancement, smiling as though satisfied with the new industry it has been chosen to symbolize, the tumi, like General Motors, cries: Viva el Perú!*” (“Es el símbolo de una época

Página 55:

(Arr.)

General Motors del Perú S.A. “The Youngest Tumi”

Peruvian Times, Vol. XXVI, n° 1336

Lima: 29 de julio de 1966.

Carátula interior (Aviso publicitario)

(Ab.)

Chrysler Perú S.A. “Chrysler se pone el chullo”.

Peruvian Times, Vol. XXVI, n° 1330.

Lima: 17 de junio de 1966. p. 13. (Aviso publicitario)

Como en las frazadas populares que Wagner privilegia entre los diseños seleccionados para su *mosaico-ready-made*. Una figura cortante reconocible también en su *Fantasma* decisivo. Y en la superficie casi vibrátil de uno de sus *Mantos* más expresivamente fragmentados. Una agitación plástica, una voluntad de formas quebrantadas, que parecieran evocar —invocar— alguna activación esencial de las imágenes hoy adormecidas.

Esta exhibición está también dirigida —entre tantas otras cosas— a explorar esas ansiedades reprimidas. Y sus proyecciones más intensas: sin conocerlo de manera anticipada, la intuición poética de Wagner hurga en el concepto de la *crisis sacrificial*, una compleja categoría antropológica acuñada por el antropólogo francés René Girard para comprender la oscura relación entre la violencia y lo sagrado en las sociedades ancestrales. Y en otras más actuales cuya modernización fallida destruye la eficacia simbólica de los ritos controladamente sangrientos, sin construir en su reemplazo una verdadera administración autónoma de justicia. La desintegración de un Orden, sin otro comparable que lo sustituya, desemboca en la generalización de la violencia recíproca.¹²

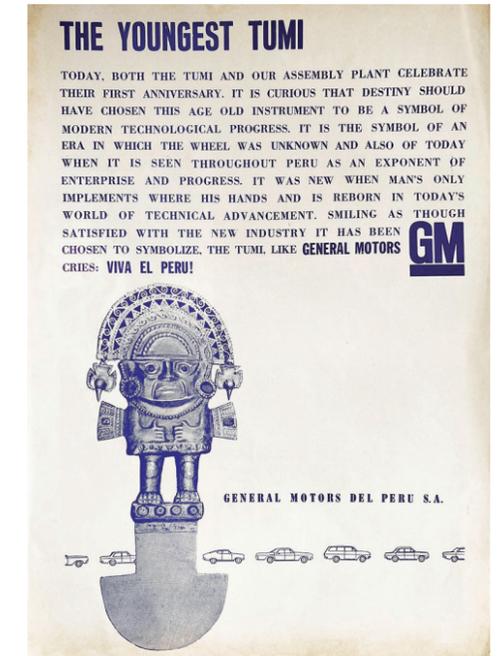
La violencia personal y física —la venganza— pero también la violencia más abstracta y social de una comunidad que se disgrega. Y, en particular, la violencia simbólica de una modernidad que vacía de sentido los íconos otrora sacros.

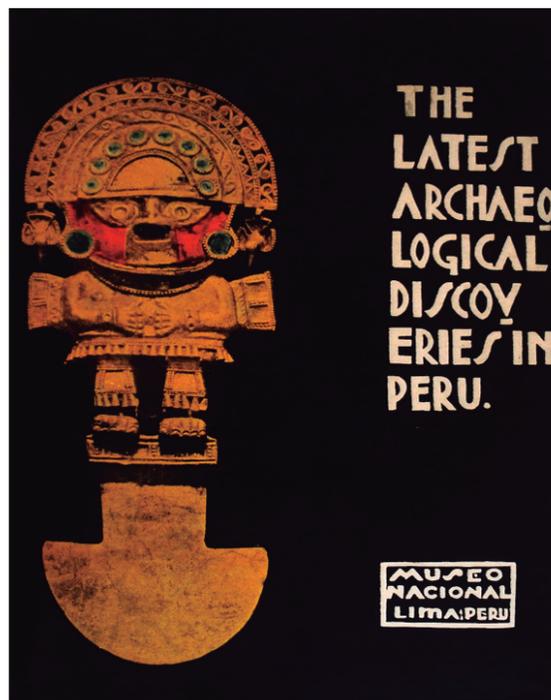
E incluso los profana.

en la cual la rueda era desconocida, y también del hoy, donde es percibido como un exponente de emprendimiento y progreso a lo largo del Perú. Era nuevo cuando el único implemento del hombre eran sus manos y renace en el mundo actual de avances tecnológicos, sonriendo como satisfecho con la nueva industria que lo ha elegido para representarla. El *tumi*, como General Motors, exclama: ¡Viva el Perú!” (General Motors del Perú S.A. 1966).

Ese mismo año, por cierto, otra transnacional automotriz asumía una estrategia similar anunciando que “Chrysler se pone el *chullo*”, en alusión a un tradicional tocado andino. Singulares tiempos en que la imagen industrial y la telúrica podían articularse de manera tan desenfadada y explícita.

¹² Girard 1972. Para un desarrollo de esta categoría en relación a la historia peruana y el arte de Carlos Runcie Tanaka, véase Buntinx 1997.





Luis E. Valcárcel
The Latest Archaeological Discoveries in Peru
 Lima: Museo Nacional del Perú, 1938



Restos del *tumi* de oro robado en el Museo Nacional de Arqueología y Antropología
 Fotografía de Víctor Ch. Vargas, publicada en:
 Pablo Grimberg. "Ni piedra sobre piedra". *Caretas*, n° 895.
 Lima: 26 de abril de 1982. pp. [42]-[44]

XI. El cuerpo hecho pedazos

Los profana. Los violenta y degrada. A veces del modo más literal y terrible, como en el robo y mutilación del gran *tumi* de oro que en 1981 resguardaba el Museo Nacional de Antropología y Arqueología: la pieza emblemática del gran hallazgo arqueológico de 1936 en Batán Grande que Luis E. Valcárcel consideraba el conjunto de orfebrería prehispánica más importante reunido en el Perú desde los saqueos legendarios de los tiempos de la Conquista.¹³

Rapiñas históricas que se actualizan —de la peor manera— en el despojo más reciente. Fueron centenares los objetos entonces sustraídos del museo, pero la imagen que condensó la dimensión más traumática de ese ultraje fue la de los restos torpemente martillados del gran *tumi* hecho pedazos para facilitar su comercialización como vil metal. Precioso y bruto.

Embrutecido. Una humillación material y simbólica que lo era también de la historia.

Pasada y futura: en la fractura y dispersión de ese ícono primordial el país vio abismadas las ilusiones que durante la década de 1970 trastocaron la utopía en ruina. Aquella reintegración simbólica del cuerpo descuartizado de Túpac Amaru, cuya fusión mítica con Inkari ciertos poderes pretendieron instrumentalizar para fines demasiado profanos.

Redimidos ahora, sublimados, por los alientos taumatúrgicos de Wagner. Y del arte.

¹³ Valcárcel 1938. Las reacciones del mismo autor al robo más actual y otras depredaciones culturales pueden encontrarse en Grimberg 1982.

XII. El *tumi* espectral

Prodigios también de la exégesis: tras la fotografía lacerante del ídolo quebrantado podemos ver anunciada la traumática descomposición del país durante la República de Weimar Peruana (1980 – 1992).¹⁴ Un augurio nefasto, una premonición fatal que desde la curaduría de la exposición propuse revelar en su condición alegórica exhibiendo los restos de aquel *tumi* violentado en la gran vitrina arqueológica del MUCEN: la antigua bóveda que antes blindaba los lingotes del Banco Central de Reserva y ahora protege los tesoros áureos de nuestra Antigüedad

En aquel espacio subterráneo —enterrado— el *tumi* hecho pedazos hubiera encontrado su contexto ideal y espléndido, incluyendo varios cuchillos ceremoniales que allí se conservan íntegros. Un signo alentador, expresivo además de otras recuperaciones en el Perú del presente siglo. Pero con una insinuación de perturbaciones míticas.

Fue imposible, claro, obtener para esta muestra esos fragmentos trastornados. Sin embargo, el deseo curatorial dio inspiración a la fantasía artística, motivando en Wagner la creación de una de sus obras más originales y sugestivas: otro *tumi*, ahora espectral, que en la bóveda asoma como un cuerpo ausente bajo el paño cerámico del secador-fantasma definitivo.

Un alma ancestral, un dios primordial que pena entre los brillos sepultados de la historia.

Su ajuar funerario.

¹⁴ Sobre el concepto de una República de Weimar Peruana, véase Buntinx 1995 [1993].



Alice Wagner. De la serie *Otros fantasmas*. 2019 - 2020



Instalación del "*tumi* fantasma" de Alice Wagner en la vitrina de ofrendas prehispánicas de oro, al centro mismo de la Sala Hugo Cohen: la bóveda blindada del MUCEN, antigua sede del Banco Central de Reserva del Perú.



Video instalación de Alice Wagner en el ingreso a la exposición *Mantos y otros fantasmas*. (Fotografía: Juan Pablo Murrugarra)

Página 63:
(Arr.)
“Los tres del Tumi”. *Caretas*, n° 895.
Lima: 26 de abril de 1982. pp. [42]-[44]

(Ab.)
Alice Wagner. *Tumi fantasma*. 2020
Video. 1'40" (en bucle)
(Simulacro de registros de cámara de seguridad en la Sala Hugo Cohen de tesoros áureos prehispánicos en la bóveda del Museo Central) (Fotografía parcial de la video-instalación)

XIII. La ofrenda terminal

Funerario o resurreccional. Una fantasmagoría, una aparición en apariencia transmitida a la sala de exposiciones mediante cámaras de seguridad pródigas en acercamientos, vectorizaciones y demás recursos ópticos configurados para la vigilancia tecnológica. El instrumental postmoderno que Alice reconfigura para un arte transtemporal. Un mirar alegórico que privilegia el contrapunto entre los oros rituales y los aceros casi bélicos en esa cripta acorazada.

El video resultante es en sí una obra precisa. Y sus reverberaciones energizan la muestra al proyectarse en el umbral del museo habitualmente destinado a materiales explicativos, que ahora devienen inquietantes. La perturbación de una pedagogía que además tensiona la exhibición entera al confrontar con su inmaterialidad aparente la materialidad desbordada —pero levitante— de lo que en la gran sala se despliega.

Y desde allí exagera al imaginario sacrificial. Como en el otro delirio curatorial —más irrealizable aún que la exhibición de los despojos del *tumi*— propuesto para resolver alguna discrepancia respecto a las alturas arduamente logradas por una de las frazadas suspendidas: cortar de dos limpios tajos, simultáneos, los cables que elevan esos volúmenes tan preciosos, tan pesados como frágiles.

Y dejar en los suelos sus restos así quebrantados.

Como en la galería de las ofrendas del templo mayor de Chavín.

Hace tres mil años.

XIV. Coda

Tal vez lo de veras trágico en el pillaje de 1981 fue la desproporción entre la gravedad de la pérdida y la intrascendencia de sus protagonistas: no una sofisticada red internacional de tráfico y codicias artísticas, sino la complicidad circunstancial de trabajadores informales ocasionalmente dispuestos al robo —y al vicio— cuando la oportunidad se ofrecía.

Delincuentes patéticos, finalmente capturados porque intentaron canjear fragmentos del desmembrado *tumi* de oro por alguna dosis de pasta básica de cocaína.

La crisis sacrificial, en todo su obscuro fulgor.

(FIN)



Referencias citadas

BUNTINX, Gustavo

1984 [1983] “[Águila, tigre, Che Guevara, Rosa de los Vientos...].”
U-tópicos, nº 4 / 5. Lima: diciembre de 1984. Contracarátula.
(Texto originalmente redactado en 1983, publicado sin título un año después).

1987 “La utopía perdida: imágenes de la revolución bajo el segundo
belaundismo”. *Márgenes*, nº 1. Lima: SUR, marzo de 1987. pp. 52-98.

1995 [1993] “El poder y la ilusión: pérdida y restauración del aura en la
'República de Weimar Peruana' (1980 – 1992)”. En: Gabriel Peluffo (coord.).
Arte latinoamericano actual. Montevideo: Museo Municipal de Bellas Artes Juan
Manuel Blanes, 1995. pp. 39-54. (Actas del coloquio internacional *Nuevas voces:
ideas y contexto en el arte latinoamericano actual*, organizado en noviembre de
1993 por el Museo Blanes). (Texto rep. en versión traducida al inglés por el Institute
of International Visual Arts [INIVA] en 1995. Rep. también, en versión bilingüe, por el
Museo de Arte de Lima [MALI] en el 2013).

1996 *Moico Yaker: un pasado incompleto. Pinturas 1986 - 1994*.
Monterrey: Museo de Arte Contemporáneo (MARCO), 1996. 118 pp. Texto principal de
Gustavo Buntinx: “Entre la Tierra y el Mundo. Moico Yaker 1986-1994”. pp. 17-48.
Texto introductorio de Charles Merewether. (Catálogo de la retrospectiva del artífice
peruano Moico Yaker).

1997 *La tentación autista. Notas a una instalación imaginaria*.
Lima: 1997. 30 pp. (Publicación artesanal incorporada a la instalación de Carlos Runcie
Tanaka en la Primera Bienal Iberoamericana de Lima). Versión última publicada en:
Marta Cisneros, Johanna Hamann y Miguel Mora (eds.). *Homenaje a Anna Maccagno. I
Simposio sobre la escultura peruana del siglo XX*. Lima: Fondo Editorial y Facultad de Arte
de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2003. pp. [203]-[223].

2001 “Los signos mesiánicos: fardos y banderas en la obra de Eduardo
Tokeshi durante la 'República de Weimar Peruana' (1980 – 1992). (Más dos postdatas)”.
En *Micromuseo*, nº 1. Lima: abril de 2001. 55 pp. Lima: Micromuseo (“*al fondo hay
sitio*”), marzo - abril del 2001. (Publicación dedicada al texto que sirve de sustento a la
exposición de mismo título principal).

2004 “La inteligencia visual de Polanco”. En: AA.VV. *Polanco: muestra
antológica. 1980 – 2004*. Lima: Instituto Cultural Peruano Norteamericano, 2004. pp. [14]-29.
(Catálogo de la retrospectiva Carlos Enrique Polanco).

2006 *Sumballein. Antología rota de Carlos Runcie Tanaka (1978 – 2006)*.
Lima: Museo de Arte del Centro Cultural de San Marcos, 2006. 24 pp.
(Catálogo de la exposición de mismo título).

2015 “Selva púber”. En: Silvana Pestana. *Oro negro*.
Lima: Galería González y González, 2015.

2022 *Rev / olución / ersible. Meditaciones sobre una frazada (im)popular*.
Lima: MUCEN, 2021. (Separata del presente catálogo: Alice Wagner. *Mantos y otros
fantasmas*. Lima: MUCEN, 2022).

CASTRO RAMÍREZ, Fernando

1983 [1978] *Five Rolls of Plus-X / Cinco rollos de plus-x. An Urban Vision of
Peru*. Austin: Studia Hispanica Editors, 1983. (Primera edición, sin las fotografías, en:
Textos de Secuencia. Lima: Galería Secuencia. 1978. Mimeo).

GENERAL MOTORS DEL PERÚ S.A.

1966 “The Youngest Tumi”. *Andean Air Mail & Peruvian Times*, vol. XXVI,
nº 1336. Lima: 29 de julio de 1966. Carátula interior. (Aviso publicitario).

GIRARD, René

1972 *La Violence et le Sacré*. París: Grasset, 1972.
(Trad. al castellano por Joaquín Jordá: *La violencia y lo sagrado*.
Barcelona: Anagrama, Colección Argumentos, 2005).

GRIMBERG, Pablo

1982 “Ni piedra sobre piedra”. *Caretas*, nº 895.
Lima: 26 de abril de 1982. pp. [42]-[44].

HEIDEGGER, Martín

1988 [1935] “El origen de la obra de arte”. En: *Arte y poesía*.
Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica. (Primera redacción en alemán: 1935).

LÉVI-STRAUSS, Claude

1971 “Comment meurent les mythes”. *Science et conscience
de la société. Mélanges en l'honneur de Raymond Aron*. Paris: Calmann-Lévy, 1971.
vol 1, pp. 131-43. (Rep. en: *Anthropologie structurale deux*. Paris: Plon, 1973).

VALCÁRCEL, Luis E.

1938 *The Latest Archaeological Discoveries in Peru*.
Lima: Museo Nacional del Perú, 1938.

Alice Wagner Suito

Lima, 1974. Vive y trabaja en Lima, Perú.

Estudios

Escuela de Arte Corriente Alterna, 1992-1999.

Bachillerato complementario en Arte por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2007.

Exhibiciones individuales

MANTOS Y OTROS FANTASMAS. Curaduría de Gustavo Buntinx.
Museo Central (MUCEN). Lima, Perú 2020.

BASES. Sala 770 del Centro Cultural Ricardo Palma. Lima, Perú 2017.

EJERCICIOS DE COLOR. Galería Lucía de la Puente. Lima, Perú 2015.

DESHIELO. Curaduría de Jorge Villacorta. Sala Luis Miró Quesada Garland. Lima, Perú 2014.

COVERS. Espacio Gaia. Ginebra, Suiza 2014.

LAND-SCAPING. Curaduría de Sebastián Vidal Mackinson. Galería Lucía de la Puente Lima, Perú 2013.

COMUNIDADES IMAGINADAS. Texto curatorial de Emilio Tarazona.
Galería Lucía de la Puente. Lima, Perú 2011.

NOSTALGIA HABANERA. Texto curatorial de Emilio Tarazona.
Galería Lucía de la Puente. Lima, Perú 2008.

DOMESTIC FLIGHTS. Galería Lucía de la Puente. Lima, Perú 2006.

CELLE CI N' EST PAS UNE COMPÉTITION. Texto curatorial de Emilio Tarazona.
Galería Lucía de la Puente. Lima, Perú 2006.

OCHO PINTURAS. Texto curatorial de Mirko Lauer. Galería Forum. Lima, Perú 2004.

Selección de exhibiciones colectivas

SUBASTA ANUAL MAC (Museo de Arte Contemporáneo de Lima). Curaduría de Nicolás Gómez. Lima, Perú 2021. IMAGINARIOS CONTEMPORÁNEOS. MALI (Museo de Arte de Lima). Curaduría de Sharon Lerner. Lima, Perú 2021. PERÚ 200 AÑOS. COLECTIVA PERUANA CONTEMPORÁNEA. Galería del Paseo. Punta del Este, Uruguay 2021. HAY ALGO INCOMESTIBLE EN LA GARGANTA. POÉTICAS ANTIPATRIARCALES Y NUEVA ESCENA EN LOS AÑOS NOVENTA. Curaduría de Miguel López. Galería Icpna Miraflores. Lima, Perú 2021. DIÁLOGOS DESDE LO CONTEMPORÁNEO. Exposición colectiva de los ganadores del concurso de pintura de los últimos 10 años del MUCEN. Curaduría de Gabriela Germaná. Museo Central - MUCEN. Lima, Perú 2019. DAR FORMA AL TIEMPO. Curaduría de Giuliana Vidarte. Museo de Arte Contemporáneo de Lima. Lima, Perú 2019. VARIACIONES. Curaduría de Luisa Fernanda Lindo. Galería del Paseo. Lima, Perú 2018. PRÓXIMA PARADA, NEXT STOP. ARTISTAS PERUANOS EN LA COLECCIÓN DE EDUARDO HOCHSCHILD. Curaduría de Octavio Zaya. Sala Alcalá 13. Madrid, España 2017. ALTAS: OTROS MUNDOS, AHORA! Curaduría de Emilio Tarazona. Organizada por la Cámara de Comercio de Bogotá. Bogotá, Colombia 2016. MANOS ARTESANAS. Curaduría de César Ramos. Centro Cultural de la ENSABAP. Lima, Perú 2016. POLIVALENCIAS. Curaduría de Jorge Villacorta. Galería Lucía de la Puente. Lima, Perú 2015. PARADERO. Curaduría de Carlo Trivelli. Galería Lucía de la Puente. Lima, Perú 2013. PHORMA. Curaduría de Patricia Villanueva. Inmobiliaria a cargo de proyectos artísticos efímeros. Lima, Perú 2013. EJÉRCITO ROSA: LA FEMINIZACIÓN DE LO MARCIAL. Curaduría de Gustavo Buntinx. Sala Luis Miró Quesada Garland. Lima, Perú 2011. EXPOSICIÓN COLECTIVA EN CONMEMORACIÓN DEL 15.º ANIVERSARIO DE LA GALERÍA LUCÍA DE LA PUENTE. Galería Lucía de la Puente. Lima, Perú 2010. THE RECORD: CONTEMPORARY ART AND VINYL. Curaduría de Trevor Schoonmaker. Exposición itinerante que se inició en The Nasher Museum of Art de la Universidad de Duke (Carolina del Norte) y continuó en The Institute of Contemporary Art (Massachusetts) y en el Miami Art Museum (Florida), entre otros museos norteamericanos. Estados Unidos 2010. MUNDO-HOMBRE. Curaduría de Élide Román. Sala de la Asociación Cultural Peruano Británica. Lima, Perú 2009. VISIONES DEL ARTE CONTEMPORÁNEO EN EL PERÚ. Galería Lucía de la Puente. Lima, Perú 2008. EL FANTASMA DE LA LIBERTAD. UN HOMENAJE A LUIS BUÑUEL. Centro Cultural de España. Lima, Perú 2008. SUMMER EXHIBITION. Galería Purdy Hicks. Londres, Reino Unido 2008. MIRADAS DE FIN DE SIGLO. Curaduría de Rodrigo Quijano. MALI (Museo de Arte de Lima). Lima, Perú 2007. EXPOSICIÓN DE FINALISTAS DEL X CONCURSO PASAPORTE PARA UN ARTISTA. Organizado por la Embajada de Francia en el Perú. Centro Cultural de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Lima, Perú 2007. ¿QUÉ ES EL ARTE? Galería Forum. Lima, Perú 2005. ROCKOLA. Galería ARCO. Lima, Perú 2005. SOBRE HÉROES Y PATRIA. Galería Pancho Fierro. Lima, Perú 2004. EXPOSICIÓN DE FINALISTAS DEL VI CONCURSO PASAPORTE PARA UN ARTISTA. Organizado por la Embajada de Francia en el Perú. Centro Cultural de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Lima, Perú 2003. EL LIBRO X. Centro Cultural Ricardo Palma. Lima, Perú 2003. PROYECTO ARTE Y EGO CON PARTICIPACIÓN DEL PROYECTO COLECTIVO EL LIBRO X. Centro Cultural de España. Lima, Perú 2003. III FESTIVAL DE ARTES VISUALES DE BARRANCA. Lima, Perú 2003. MÁXIMO 40. Galería Praxis. Lima, Perú 2002. EXPOSICIÓN DE FINALISTAS DEL V CONCURSO PASAPORTE PARA UN ARTISTA. Organizado por la Embajada de Francia en el Perú. Centro Cultural de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Lima, Perú 2002. EXPOSICIÓN POR LOS DERECHOS DE LA MUJER. Galería Cecilia González. Lima, Perú 2002. ARTE Y TRANSCULTURIZACIÓN. Curaduría Carlo Trivelli. Galería ARCO. Lima, Perú 2002. PLOP. Curaduría Marilú Ponte. Centro Cultural La Noche. Lima, Perú 2002. II FESTIVAL DE ARTES

VISUALES DE BARRANCA. Lima, Perú 2002. HOMBRE / MUJER. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Lima, Perú 2001. EL ÚLTIMO LUSTRO. Sala Luis Miró Quesada Garland. Lima, Perú 1999. ARTISTAS PERUANOS EN MIAMI. Pensacola. Florida, USA 1999. TRABAJO SOBRE PAPEL. Universidad del Pacífico. Lima, Perú 1999. EL CÓMIC EN EL ARTE. Galería 2vs. Lima, Perú 1999. NUEVAS PROPUESTAS. Universidad del Pacífico. Lima, Perú 1999. ESTANDARTES. Correo Central en el marco de los Festivales Internacionales de Lima. Lima, Perú 1999.

Ferías

ArteBA. Stand Galería del Paseo. Buenos Aires, Argentina 2018. PARC LIMA. Stand Galería del Paseo. Lima, Perú 2018. PINTA NY. Stand Galería Lucía de la Puente. Nueva York, Estados Unidos 2012. ARCO. Stand Galería Lucía de la Puente. Madrid, España 2010. ARCO. Stand Galería Lucía de la Puente. Madrid, España 2009. SCOPE. Stand Galería Lucía de la Puente. Miami, Estados Unidos 2009. ARCO. Stand Galería Lucía de la Puente. Madrid, España 2008.

Colecciones

Colección del MALI (Museo de Arte de Lima). Luciano Benetton Collection (Italia). Colección del Museo Central - MUCEN. Banco Central de Reserva del Perú (Lima, Perú). Colección del Museo Nasher Universidad de Duke (Carolina del Norte, Estados Unidos). Colección de Eduardo Hochschild (Lima, Perú). Colección de Micromuseo (“*al fondo hay sitio*”). Colección del PAMM Pérez Art Museum Miami (Florida, Estados Unidos).

Reconocimientos

Ganadora del Concurso Nacional de Pintura del Banco Central de Reserva del Perú en el 2018. Semifinalista del FABLAP Perú, convocado por la Universidad de Arquitectura Avanzada de Cataluña (España) en el 2009. Ganadora de la beca Pollock-Krasner de la Pollock-Krasner Foundation en el 2005. Finalista de las ediciones V, VI y X del concurso PASAPORTE PARA UN ARTISTA, organizado por la Embajada de Francia en el Perú (2002, 2003 y 2007). Medalla de oro y plata de la promoción 1999 de la Escuela de Arte Corriente Alterna.

Selección Bibliográfica

BUNTINX, GUSTAVO. (2022). “La crisis sacrificial”. En: *Mantos y otros fantasmas*. Catálogo del Museo Central. Lima: MUCEN. UCH. (Julio 2021). Revista *Vuelapluma*. Lima: Universidad de Ciencias y Humanidades. PLANAS, ENRIQUE. (14 de diciembre de 2020). “El sueño del tigre”. *Diarlo El Comercio*, suplemento *Luces*. pp. 1-3. Lima. VIDARTE, GIULIANA. (agosto de 2019). “Dar forma al tiempo. Miradas contemporáneas a la cerámica pre colombina”. Revista *MAC Lima*. Año 1. pp. 26-27. Lima: Museo de Arte Contemporáneo de Lima. MUCEN. (2018). *X Concurso del MUCEN*. Catálogo del Museo Central. Lima: Banco Central de Reserva del Perú. ZAYA, OCTAVIO. (2017). *Próxima parada, Next Stop. Artistas peruanos en la colección de Eduardo Hochschild*. Madrid: Comunidad de Madrid. MATE. (2017). *77 artistas peruanos contemporáneos*. Lima: Museo Mario Testino. BUNTINX, GUSTAVO. (2015). *Perú, arte contemporáneo*. Santiago de Chile: Corporación

Patrimonio Cultural de Chile y Arte al Límite. BUNTINX, GUSTAVO (2011). “Rosa de los vientos”. En: *Ejército Rosa: la feminización de lo marcial (1992 – 2011)*. Lima: Micromuseo y Sala Luis Miró Quesada Garland. (rep. en: Gonzalo Portocarrero. *Sombras coloniales y globalización en el Perú de hoy*. 2013. Lima: Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú. pp 283-308). PÉREZ ORAMAS, LUIS. (2014). *Colección Hochschild*. Lima: Colección Hochschild. TARAZONA, EMILIO. (marzo - abril de 2014). Revista *Arte al Límite*. Santiago de Chile. MUNICIPALIDAD DE MIRAFLORES. (2014). *Arte y gastronomía en Miraflores*. pp. 128-139. Lima: Municipalidad de Miraflores. LAMA, LUIS. (27 de junio de 2013). “Paisajes mentales”. Revista *Caretas*, sección *Artes & Ensartes*. p. 70. Lima. LAUER, MIRKO. (2011). *Bodegón de bodegones. Comida y artes visuales en el Perú*. Lima: Fondo Editorial USMP. DE BOCA EN BOCA. (2011). “Wagner”. Revista *De Boca en Boca*. Año 2, nº 14. pp. 1 y 16. Lima. RODRIGUEZ GAONA, MARTÍN. (10 de marzo de 2011). “6 hadas de portada”. Revista *Caretas*, suplemento *Ellos y Ellas*. Lima. LAMA, LUIS. (10 de noviembre de 2011). “Mujeres apasionadas”. Revista *Caretas*, sección *Artes & Ensartes*. pp. 66. Lima. SCHOONMAKER, TREVOR. (2010). *The Record: Contemporary Art and Vinyl*. Carolina del Norte: Nasher Museum of Art. TARAZONA, EMILIO. (2009). *Nostalgia habanera*. Catálogo de la Galería Lucía de la Puente. Lima. SACÍN GAVANCHO, LEAH. (24 de marzo de 2009). “El arte de la nostalgia”. Diario *Correo*. Lima. LAMA, LUIS. (2 de abril de 2009). “Circe”. Revista *Caretas*, sección *Artes & Ensartes*. pp. 83. Lima. ANÓNIMO. (6 de febrero de 2008). “En vitrina”. *El Comercio*, sección C, carátula. Lima. BARRÓN, JOSEFINA. (2008). *Perú el arte de vivir*. Banco Interamericano de Finanzas, pp. 176-179. Lima. WILLIAMS, ARMANDO. (2008). *Visiones del arte contemporáneo en el Perú*. Catálogo de la Galería Lucía de la Puente, pp. 36. Lima. LAMA, LUIS. (19 de julio de 2007). “Galería de perplejos”. Revista *Caretas*, sección *Artes & Ensartes*. pp. 92. Lima. ERAUSQUÍN, MANUEL. (11 de julio de 2007). “Íconos personales”. Diario *Correo*. Lima. REVOREDO, ALBERTO. (7 de julio de 2007). “Una visita a la casa de los abuelos”. Diario *El Comercio*. pp. 16. Lima. ANÓNIMO. (29 de setiembre de 2005). “Arte y parte”. Revista *Caretas*. pp. 68-69. Lima. TRIVELLI, CARLO. (9 de abril de 2006). “La competencia de Alice”. Diario *El Comercio*. pp. 3. Lima. VAISMAN, REBECA. (23 de marzo de 2006). “Metas trazadas”. Revista *Caretas*. pp. 59. Lima. LAMA, LUIS. (13 de abril de 2006). “Este mundo es mío”. Revista *Caretas*, sección *Artes & Ensartes*. pp. 82. Lima. TARAZONA, EMILIO. (2006). *Mirada y recomposición de la imagen*. Catálogo de la Galería Lucía de la Puente. Lima. LAUER, MIRKO. (2004). *Una relación más íntima con el ojo*. Texto curatorial inédito. Lima. ANÓNIMO. (30 de diciembre de 1999). “Artistas del siglo XXI”. Revista *Caretas*, carátula. Lima.

Agradecimientos

Delia Ackerman
 Juan Enrique Bedoya
 Aura Buntinx
 Jorge Cabieses
 Alina Canziani
 Bill Caro
 Karina Alexandra Castillo
 Fernando Castro Ramírez
 Sophia Durand
 Percy León
 Carlos Mello
 Silvana Pestana
 Enrique Polanco
 Michael Ramón
 Carlos Runcie Tanaka
 Víctor Ch. Vargas
 Marcel Velaochaga
 Christian Wagner
 Frances Wu
 Moico Yaker

Galería del Paseo
 Grupo La República
 Revista *Caretas*
 Micromuseo (“*al fondo hay sitio*”)

Del catálogo

Edición
Banco Central de Reserva del Perú

Ensayos
Gustavo Buntinx

Fotografía
Juan Pablo Murrugarra

Diseño
Juan Salas Carreño

Pre prensa e impresión
Tarea Asociación
Gráfica Educativa

De la exposición

Curaduría
Gustavo Buntinx

Producción y museografía
Equipo MUCEN – Museo Central

Montaje
Michael Trujillo

© Museo Central - Banco Central de Reserva del Perú

Editado por:

Museo Central - Banco Central de Reserva del Perú

Jirón Lampa 474, Cercado de Lima, Lima - Perú

Primera edición: enero 2022, Lima, Perú

Hecho el depósito Legal en la Biblioteca Nacional del Perú N° 2021-09307

Se terminó de imprimir en enero del 2022 en:

TAREA ASOCIACIÓN GRÁFICA EDUCATIVA

Pasaje María Auxiliadora Nro 156, Breña, Lima - Perú

Tiraje: 500 ejemplares