



**MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO – MAC LIMA**  
Av. Grau 1511, Barranco, Lima, Perú

**Directorio IAC**

Presidente: Meg de Romaña  
Vice presidente: Eduardo Hochschild  
Secretario: Manuel Augusto Ugarte  
Tesorero: Carlos Heeren  
Primer Vocal: Luis Pérez-Oramas  
Segunda Vocal: María Ximena Vega Amat y León  
Tercera Vocal: Gianinne Gutierrez-Guimaraes

**Dirección Ejecutiva**

Nicolás Gómez Echeverri

**Curaduría y Colección**

Giuliana Vidarte  
Melissa Zapata  
Ivon Canseco

**Administración**

Estefanía Carrasco  
Johnny Mejía  
Juan Pablo Rossi  
Ana Paula Castillo

**Prensa y Comunicaciones**

Naisha Vergara  
Miguel Salas

**Acción Educativa y Mediación**

Drusila Yamunaqué  
Ivette Olivas  
Alexandra Castillo  
Sandra Paz  
Pierina Yamunaqué  
Natalia Zuñiga

**Servicios Generales**

Percy Bravo  
Melqueadez Sánchez  
Manuel Castañeda  
Willian Paredes  
Joselin Chinguel

**Relaciones Corporativas**

Karina Meier

**Horario**

Martes a domingo: 10 a.m. a 2 p.m. y 3 p.m. a 7 p.m.

**Instagram** @museo\_maclima

**Facebook** museomaclima

**Twitter** @museomaclima

**Web** www.maclima.pe

Hazte amigo del MAC Lima y disfruta de beneficios especiales.  
amigosdelmac@maclima.pe



Las actividades y programas del MAC Lima son posibles gracias al apoyo de:



# CUBO ABIERTO NO. 6 AÑO 4 JUNIO. DICIEMBRE 2022

## REVISTA DEL MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO DE LIMA

## CUBO ABIERTO

**Dirección editorial** Iosu Aramburu y Giuliana Vidarte.

**Edición general** Iosu Aramburu.

**Editora invitada** Ana Rocha.

**Asistencia editorial** Melissa Zapata.

**Concepto de diseño** Sed Estudio, Vera Lucía Jiménez.

**Diseño y diagramación** Vera Lucía Jiménez.

**Revisión de estilo** Alessandra Pinasco.

**Revisión y edición de textos** Alessandra Pinasco, Giuliana Vidarte y Iosu Aramburu.

**Traducción** Cinthia Rocha (pp.60-66, 76-80).

### En este número contribuyen

Alexandre Silva, Alvaro Icaza, Ana Rocha, Azucena Cabezas, Daniela Lucena, Josué Sánchez, Luis Alvarado, Manongo Mujica, Nicolás Gómez Echeverri, Patricia Pajuelo, Tiago Sant'Ana, Verónica Luyo e Yvonne Von Mollendorf.

### Fotografías

Carátula e intervenciones interiores (pp.16-19, 56-59): Juan Pablo Murrugarra.

6-8: Equipo de Prensa y Comunicaciones MAC Lima.

9-15: Juan Pablo Murrugarra.

20-21: Juan Pablo Murrugarra.

22-28: Cortesía Alvaro Icaza y Verónica Luyo.

29-42: Archivo IAC (pp.29, 34-35, 40-41), Familia de la artista (pp.36-39), cortesía de Patricia Pajuelo; Juan Pablo Murrugarra (pp.30-31).

43-49: Facundo De Zuviría (p.45), Pompi Gutnisky (p.46), ambas cortesía de Daniela Lucena.

50-55: Juan Pablo Murrugarra.

60-66: Ana Rocha.

68 / 75: Tiago Sant'Ana.

69-73: Johan Berna, Loreto González Barra.

76-80: Ben Davis (p.76), Alexandre Silva (p.80).

82-85: Equipo de Prensa y Comunicaciones MAC Lima, Juan Pablo Murrugarra; Icónica fotografía (p. 85)

**Primera edición** Noviembre 2022

**Tiraje** 600 ejemplares

### Impreso en

Tarea Asociación Gráfica Educativa

Pasaje María Auxiliadora 156-164, Breña, Lima, Perú.

Febrero 2022

Hecho el depósito legal en la Biblioteca Nacional del Perú N° 2019-11713.

© 2022 de la edición: Museo de Arte Contemporáneo de Lima Av. Miguel Grau 1511, Barranco, Lima, Perú

© De los textos, las obras y las imágenes: los autores

### Cubierta

Comisión especial de *Cubo Abierto* a Josué Sánchez.

EN ESTOS TIEMPOS  
**NICOLÁS GÓMEZ ECHEVERRÍ** 6  
"¿POR QUÉ HAY TAN POCAS MUJERES  
EXPONRIENDO?" UN DIÁLOGO CON LAS  
MUJERES ARTISTAS DE LA EXPOSICIÓN  
LA RESISTENCIA DEL PINCEL  
**AZUCENA CABEZAS**  
20 HUN HOR ADAR  
**LUIS ALVARADO**  
UMM EHH  
**ÁLVARO ICAZA Y VERÓNICA LUYO** 22  
29 POESÍA VISUAL: HOMENAJE A JUDITH  
WESTPHALEN POR EL CENTENARIO  
DE SU NACIMIENTO  
**PATRICIA PAJUELO BARREDA**  
CONEXIONES CONTRACULTURALES:  
43 VIAJES Y REDES DEL UNDER DE  
BUENOS AIRES EN LOS OCHENTA  
**DANIELA LUCENA** 50  
DEL CUARTO ROJO  
TRANSFORMANCE COREOGRÁFICA EN  
HOMENAJE A RAFAEL HASTINGS  
**YVONNE VON MOLLENDORFF**  
**Y MANONGO MUJICA**  
DOCUMENTA QUINCE:  
¡CUIDADO! USTED SERÁ ARCHIVADO 60  
**ANA ROCHA**  
I WOULD ALWAYS PASS UNDER YOU 67  
**TIAGO SANT'ANA**  
69 APUNTES DE VIAJE  
**LORETO GONZÁLEZ BARRA**  
BE CAREFUL, YOU WILL BE ARCHIVED  
**TIAGO SANT'ANA** 74  
ARTE EN EL FRONT  
76 **ALEXANDRE SILVA**  
INTERVENCIONES  
**JOSUE SANCHEZ** 81  
MEMORIA MAC  
**MAC LIMA** 82

Esta es la sexta edición de esta revista, que nació hace tres años con la intención de abrir los espacios del MAC Lima y expandir los contenidos de sus exposiciones y su programa público y educativo. Ya con seis números publicados, y un séptimo en proceso de edición, podemos reconocer algunas líneas de interés que han aparecido, una y otra vez, en las colaboraciones que hemos desarrollado. Mirar el museo hacia adentro, explorar la historia del Instituto de Arte Contemporáneo y las obras del acervo que el IAC reunió. Esto lo hemos planteado en números anteriores con artículos sobre artistas como Mariana Schmidt o Gloria Gómez-Sánchez en *Cubo Abierto 1*, Luis Arias Vera o Beatriz González en *Cubo Abierto 3* o Manuel Hernández en *Cubo Abierto 4*. En esta y en la próxima edición Patricia Pajuelo explora la obra de dos artistas poco reconocidas, pero centrales para pensar en el desarrollo de la abstracción en el Perú: Judith Westphalen en este número y María Scholten en *Cubo Abierto 7*.

El Museo de Arte Contemporáneo de Lima surge de un deseo expresado repetidas veces desde los primeros años de funcionamiento del IAC, a mediados del siglo XX, pero sentido por varias generaciones de artistas en la ciudad. Desde esta revista hemos tratado de explorar ese deseo por un museo, revisando otros proyectos de museos y musealizaciones posibles: un museo de la colonia china en Guatemala, un museo del grafiti en San Martín de Porres o un museo interactivo de arte y tecnología en San Borja. En las páginas que siguen exploramos, junto a Daniela Lucena, un museo bailable, ideado por Coco Bedoya a mediados de los ochenta en varias discotecas de Buenos Aires, para pensar el cuerpo y encontrar espacios de encuentro. Siguiendo esa línea, en el próximo número revisaremos una genealogía del deseo de establecer un museo amazónico en el Perú.

Hace poco se celebró una nueva edición de la Documenta, la exposición quinquenal que organiza la ciudad de Kassel desde 1955. Curada por el colectivo indonesio ruangrupa, esta edición estuvo centrada en repensar las prácticas colectivas y cooperativas en el arte contemporáneo. Parte de esta revista ha sido editada en conjunto con Ana Rocha, para registrar las impresiones y reflexiones de un grupo de curadores e investigadores latinoamericanos que, con el auspicio del Goethe Institut, viajaron a Kassel para visitar la Documenta Quince. Sus textos proponen pensar en los conceptos que guiaron la exposición de este año en Alemania, pero desde la mirada y experiencia de proyectos artísticos colaborativos gestados desde América Latina.

Josué Sánchez comparte en la carátula y los interiores de esta edición una serie de intervenciones fantásticas que viene realizando sobre recortes de otras publicaciones desde los años noventa. Estas imágenes hacen el camino de vuelta a las páginas de una revista, habitados por seres míticos que forman parte del imaginario construido por el artista en más de cincuenta años de trayectoria.

# EN ESTOS



Sebastián Ortega Lagos haciendo un guiado a la exposición *La resistencia del pincel* como parte del programa *Escuela vecina - niñas y niños guías*

# 6 TIEMPOS

NICOLÁS GÓMEZ ECHEVERRI

Nuestro paso por el mundo ha sido marcado por crisis globales y colectivas en diferentes ámbitos y envergaduras: crisis en lo social y político, crisis de la educación y la salud y, de manera alarmante, crisis del medio ambiente. Me atrevo a plantear que la crisis adviene como efecto de la transformación de aquello a lo que las sociedades le otorgan valor. En el caso de los museos, la crisis se manifiesta en el cortocircuito entre su ideal misión institucional (de conservación y difusión de las expresiones y prácticas culturales) y la supremacía de la rentabilidad y del espectáculo que domina nuestra actualidad. En un sistema que valora las finalidades de entretenimiento y utilidad comercial, los supuestos de éxito institucional se cristalizan en falsos efectos de triunfo. Esto contradice la naturaleza misma de los museos, e inmediatamente se pone en manifiesto la inminencia de la crisis, porque no hay un terreno de conversación para comprender el impacto que tiene en la colectividad la experiencia del arte. Los museos -especialmente los de arte contemporáneo- son lugares marginales del sistema dominante. Justamente ahí radica su inmensa importancia, pues se destacan de todo lo demás existente que impone el culto a la inmediatez y la frivolidad.

No pretendo ignorar la necesidad de planes de sostenibilidad económica acordes con la realidad de cada institución. Pero con esta responsabilidad gerencial debe latir un propósito. En el caso del MAC Lima, nos mueve la posibilidad de que el arte permita imaginar colectivamente un estado de crecimiento y transformación sensible. Queremos darles valor a palabras como “conocimiento”, “patrimonio”, “expresión”, “pensamiento crítico”, “memoria”, “investigación”, “imaginación”, “reflexión”, “preservación”, “cuidado”, “experiencia” y muchas otras que forman el léxico de nuestro quehacer. Sin embargo, la crisis será inminente y permanente en tanto el gran público, las tendencias mediáticas y las políticas públicas y corporativas de responsabilidad social ignoren estos términos y su potencial.

En números anteriores de esta revista se presentó una sección de reseñas en la que algunos artistas recomendaron lecturas de su interés. Me adelanto a esta sección y en este espacio me permito recomendar el libro *La utilidad de lo inútil*, de Nuccio Ordine. Es un libro que considero fundamental en tiempos de crisis, porque recuerda que la cultura y la educación deben ser los principios fundacionales de cual-

quier sociedad. Las ideas que expongo arriba han sido motivadas por esta lectura, de la que comparto el siguiente fragmento:

[La existencia de los museos] contrariamente a lo que algunos querrían hacernos creer, no puede subordinarse al éxito económico: la vida de un museo o una excavación arqueológica, como la de un archivo o una biblioteca, es un tesoro que la colectividad debe preservar con celo a toda costa. Por este motivo no es cierto que en tiempos de crisis económica todo esté permitido. De igual manera, por las mismas razones, no es cierto que las oscilaciones de la prima de riesgo puedan justificar la sistemática destrucción de cuanto se considera inútil por medio del rodillo de la inflexibilidad y el recorte venal del gasto. [...] No hay reunión política o cumbre de las altas finanzas en la que la obsesión por los presupuestos no constituya el único punto del orden del día. En un remolino que gira sobre sí mismo, las legítimas preocupaciones por la restitución de la deuda son exasperadas hasta el punto de producir efectos diametralmente opuestos a los deseados. El fármaco de la dura austeridad, como han observado varios economistas, en vez de sanar al enfermo lo está debilitando aún más de manera inexorable. [...] No se trata de eludir neciamente la responsabilidad por las cuentas que no cuadran. Pero tampoco es posible ignorar la sistemática destrucción de toda forma de humanidad y solidaridad.

Estas palabras ilustran el brutal escenario en el que iniciativas culturales, ahogándose en deudas,

burocracias y gastos ajenos a su misión, deben manotear desesperadamente para asomar su cabeza y presentar cierto rostro de dignidad mientras se ponen las máscaras del emprendimiento. La crisis será permanente y creciente en tanto no haya un suelo firme fundado en la convicción colectiva de que existen aspectos de nuestra humanidad que no responden a la lógica del utilitarismo. Los colegios, universidades, museos, teatros y bibliotecas son los recintos que pueden salvaguardar el conocimiento y las experiencias que escapan esta fórmula y, justamente por ello, en concordancia con Ordine, “nos hacen mejores”.

De ahí que, ante las crisis, seguimos en pie. Con orgullo y en reconocimiento al trabajo del equipo del MAC Lima y los aportes de aliados, directores, benefactores, asociados y amigos que creen en nuestro propósito, podemos brindar un balance positivo de las gestiones realizadas y logros alcanzados en los últimos cuatro años. Nuestro plan de acción compromete acciones misionales en torno al programa cultural, el programa educativo y la gestión de la colección, que son posibles gracias a los recursos que provienen de acciones comerciales y el soporte de áreas transversales.

En cuanto al programa cultural, nuestras exposiciones desarrollan las siguientes líneas de investigación: 1) Arte, tecnología e innovación, 2) Territorio y problemáticas medioambientales, 3) Narrativas históricas e identidad y 4) Revisión histórica de las artistas mujeres peruanas. En estas mismas líneas, en el período 2018-2022 llevamos a cabo 13 proyectos individuales de artistas locales y extranjeros, dos versiones del Premio Nacional de Arte e Innovación, un festival de pintura mural, ocho exposiciones colectivas, tres exposiciones de la Colección IAC, 13 proyecciones de cine gratuitas, seis presentaciones de performance, 15 episodios de podcasts, 15 cartillas educativas digitales, dos encuentros digitales, un Congreso de Arte, Ciencia y Tecnología y seis números de la revista *Cubo Abierto*.

La programación educativa se compone de iniciativas comerciales e iniciativas sociales y comunitarias, entre las que destacamos el innovador programa de formación en arte y mediación para niñas y niños de escuelas públicas de Barranco, así como las experiencias con adultos mayores, familias y docentes, y los talleres productivos que ofrecimos a vecinas de Barranco durante la pandemia gracias a un generoso

aporte de Hilsfonds a través del Goethe Institut. A esto le sumamos una activa agenda del programa público en formato presencial y virtual, en la que hemos realizado conversatorios, lanzamientos de libros, plataformas digitales, conciertos y performances, y que han sido posibles gracias a las contribuciones de entidades como UTEC, Fundación Telefónica, Embajada de la Unión Europea y Fundación BBVA.

En cuanto a la gestión de la colección del IAC, hemos logrado la regularización documental de más de 80 obras del acervo, y hemos avanzado en la restauración y conservación preventiva de 35 obras. En 2022, gracias a una contribución de Inmobiliaria Pakarina, lanzamos una plataforma web con documentos de archivo y obras vinculadas al IAC, y avanzamos en un ambicioso proyecto de cuidado y divulgación de obras en papel gracias a un fondo de la Getty Foundation. Está en desarrollo la curaduría de la exhibición permanente de la colección en la Sala 2 del museo, para ser inaugurada el primer semestre de 2023.

El anterior es, en cierto sentido, un reporte cuantitativo que, según las diferentes expectativas que pueda haber sobre la gestión del MAC Lima, debería reflejarse quizás en números mayores o menores. Pero, en términos cualitativos, podemos asegurar coherencia con nuestro propósito de reconocer, visibilizar, difundir, promover y abrir espacios de diálogo sobre las prácticas artísticas contemporáneas, al tiempo que apoyamos y difundimos el trabajo de creadores y pensadores que contribuyen activamente en el desarrollo de las artes peruanas con temáticas relevantes para comprender nuestro presente. Con ello, crece nuestra audiencia de niñas y niños, familias, jóvenes, adultos, nacionales y extranjeros que se llevan instantes de apreciación, contemplación y reflexión.

En estos tiempos de crisis, esta es nuestra contribución.

**nicolás gómez echeverri** es curador, artista e investigador. Desde 2018 es director ejecutivo del MAC Lima.

## “¿POR QUÉ HAY TAN POCAS MUJERES EXPONIENDO?”



## UN DIALOGO CON LAS MUJERES ARTISTAS DE LA EXPOSICIÓN LA RESISTENCIA DEL PINCEL

AZUCENA CABEZAS

María Rojas. Luz o tiniebla, 2021. Acrílico sobre tela, 150 x 150 cm.

Evidenciar el rol de las mujeres en el arte peruano contemporáneo es más que necesario. Es urgente revitalizar la creación de un arte más democrático e inclusivo, no necesariamente para caer en una falsa inclusión en el arte que conocemos (que históricamente ha reprimido a muchas mujeres) sino por el arte que podríamos estar perdiéndonos si ellas no acceden a ese mercado con las mismas condiciones y oportunidades que los hombres.

Si tuvieran la misma participación que tienen hegemónicamente los hombres en distintas disciplinas del arte, podríamos conocer sus historias y trayectorias. Cuando surge la pregunta de qué hay de nuevo para ver en las galerías y museos, vemos que no hay nada más moderno y sanador en la escena del arte, y para la época que vivimos, que aquel hecho por mujeres. Si es así, cómo respondernos a la pregunta que muchos visitantes comentaron en la exposición *La resistencia del pincel*: “¿Por qué hay tan pocas mujeres exponiendo?”

Esta crónica busca relacionar los conflictos entre el proceso creativo, los estigmas y los estereotipos que han tenido que sobrellevar las pintoras Juliana Cardoso, María Rojas, Galia León y Diane Zúñiga, quienes participaron, entre otros artistas, en la exposición *La resistencia del pincel*.

Las protagonistas de esta exposición son, en mi opinión, las que más resisten y se comprometen en la lucha de seguir haciendo arte siendo mujeres. Su compromiso va más allá del sudor y el talento a la hora de pintar. Además de que su proceso creativo y artístico es un conflicto en sí mismo, truncan su actividad artística por períodos largos hasta volver a decidirse a pintar.

Los espacios de exposición solo tienen parte de la responsabilidad en esta situación. A diferencia de lo que ocurre con expositores hombres, las mujeres enfrentan dificultades desde antes de pintar la obra. No es un tema solamente de esfuerzos, ni de quién tiene más tiempo para pintar. Muchas de ellas son madres, parejas, hermanas e hijas, con “otras responsabilidades” impuestas por la sociedad machista, patriarcal y capacitista que hacen desconfiar de su talento y sus habilidades artísticas.

\*\*\*

María Rojas (Lima, 1952) es hija de artista. Su padre era Osvaldo Rojas Rojas, conocido también por sus

seudónimos, “Roquita” o “Torito”. Osvaldo pintó parte del gabinete de Bolivia; estudió en la Escuela de Bellas Artes y se dedicó al retrato iluminado, también conocido como mono. María empezó ayudando a su padre haciendo los bastidores, pegando e iluminando los bromuros. Después le daba color al retrato y lo pulía con una punta de navaja, para darle la porosidad del rostro. Dejó de hacerlo durante 20 años, lapso en el que se casó, tuvo sus hijos y después se dedicó a realizar objetos de decoración en tela y madera, entre otros soportes.

Su obra sobre el manto Paracas se titula *Luz o tiniebla*. Según cuenta, está basada en los momentos de crisis política y económica que estamos pasando, siendo el Perú rico en toda riqueza. Evoca el deseo de que haya en su gente un despertar de conocimiento y sabiduría para administrar sus riquezas, preparando al pueblo espiritualmente en conocimiento y sabiduría. Después de las tinieblas renace la luz; las tinieblas y la luz existen para hacer la diferencia.

La primera pausa que se tomó, como ella cuenta, fue “cuando tuve a mi familia”. La señora María no lo cuenta con desánimo, pero sí con timidez, mientras observa los cuadros de la exposición. Es cada vez más consciente de las obras que ha pintado para estar exponiendo en el MAC Lima por primera vez. La larga pausa que se tomó no la incomoda, ni se siente arrepentida. Sin embargo, le habría gustado seguir pintando desde niña, cuando conoció la pintura por medio de su padre. “Mi padre era muy bohemio, pero me alentaba a ser mamá”, cuenta. De grande, María se casó y tuvo dos hijos. Recién retomó el arte cuando acompañó a su mamá a los talleres de adulto mayor. Ella llevaba el curso en lugar de su mamá; en clase aprendía y en casa los replicaba. Al mismo tiempo generaba un ingreso propio haciendo muñecas típicas y llaveros. Este trabajo la acercó al Centro de Lima, donde se reúne el colectivo que lleva el mismo nombre de la muestra, La Resistencia del Pincel. Fue así que conoció a los maestros de plaza Dos de Mayo, donde se inició su amistad con el artista Marco Sara. Se convirtió en ayudante de este artista, que también participa en la exposición.

“Tu lugar: tu casa, tu esposo y tus hijos”, le decían a María. Ella hoy en la exposición entiende que en la “época antigua” era así, pero no siente pena. Sus hijos ya están grandes y sabe que ahora sí tiene la oportunidad de darle continuidad a su trabajo artístico. Vive más independiente, al lado de su mamá.



Galia León. *La ñusta*, 2021. Óleo sobre tela, 150 x 150 cm.  
María Rojas. *Árbol de la vida*, 2021. Acrílico sobre tela, 150 x 150 cm.



Tiene un espacio; sus hijos después de la pandemia se han independizado. “Mi mamá quiere que yo la cuide”, dice. La mamá de María y su hermano, que se dedica al arte, no están muy de acuerdo en que ella siga con la pintura. No desconfían de su talento, sino de las amistades. “Me llaman 'inquieta'”, dice. Y es que, aunque su arte viene de familia, recuerda que su papá vivió esos conflictos con su madre también, y asume que no lo tienen bien visto. Sin embargo, ahora ya no tiene la presión de antes.

Con la exposición ha tenido que aprender rápidamente a ser menos tímida y a no comprometerse con todo. Se queda con la pintura porque le baja el estrés. “Me gusta hacer una cosa, pero me cuesta terminarla”, dice. Sin embargo, en esta exposición no fue así. “Sí pude terminarlas”, dice María, mientras mira los demás cuadros.

María escogió las pinturas que expone porque hablan de “lo espiritual, llevan un mensaje” comenta. Los cuadros expuestos, como el del árbol de la vida y el manto Paracas, los escogió por esa razón. María es creyente y le gusta aportar ideas sobre la humildad y la ira. Ella percibe la naturaleza como una creación divina; es lo que más disfruta pintar. “Lo más difícil de realizar fue tener un espacio para pintarlos”. Tuvo que crear un tablón y una mesa, y hasta probó colgando su lienzo en la pared. “Sentía que estaba incomodando.” Ella pintaba de noche y eso le daba algunos malestares corporales. Sus hijos se quejaban por eso, aunque ella también se queja con ellos porque no la apoyan.

Ahora a María no la acompañan ni los nietos ni los hijos en casa, sino en la sala del museo. Camina sola en esta ruta del arte hacia una próxima exposición, en la que desea realizar bitácoras y cuadernitos con diseño. María dice que sus hijos “no quieren que invierta”; prefieren que en lugar de comprar materiales gaste su dinero en ella misma. Sin embargo, ella no siente que esta exposición será la primera y única vez; quiere que vengan más.

\*\*\*

“Mi papá es mi maestro”. Así fue como conocimos a Galia León (Lima, 1992). Fue invitada por su padre, Elio León (también artista, y expositor en *La resistencia del pincel*). Tuvo la oportunidad de desarrollar su lado artístico desde muy niña. “Mi papá siempre quiso que sea pintora”, cuenta. Tuvo el apoyo de su padre, ya que quedó huérfana de mamá desde pequeña. Su

historia no ha sido un sueño, como se podría pensar al tener un padre que te permita dedicarte al arte. Su relación con la pintura comenzó cuando estaba en el colegio. Su padre debía entregar un cuadro pintado al óleo, pero tuvo un accidente y Galia lo terminó por él. Eso le motivó a tomar la seria decisión de que la pintura no sería un pasatiempo repentino, sino que podría ser su trabajo; pensó en que podrían formar algo así como un taller familiar junto con su padre.

Los únicos a los que faltaba convencer era a los clientes. “No creían en mí”, dice. Pensaban que su papá era el que pintaba y que ella solo los vendía. “Me ven joven y mujer, no creen que puedo pintar”. Por esto, Galia no solo ofrece el cuadro; además, puede llevar su caballete y, si es necesario, pintar *in situ*. Solo entonces le creen. No duda en hacerlo cada vez que cuestionan su capacidad. Galia no estudió en ninguna escuela de arte; aprendió desde que era ayudante con la ayuda de libros y revistas. A los 17 años tuvo a su primera hija y le fue más difícil profesionalizarse. “Solo he parado de pintar cuando di a luz.” La segunda pausa que vivió fue cuando se estaba separando de una relación complicada. “En ese momento difícil, pintar me inyectó vida. Me sentía impotente. Fue una adrenalina”. Galia estaba retomando la pintura cuando vino la invitación a exponer en *La resistencia del pincel*. A pesar de la pandemia, y de tener un hijo de año y medio, Galia no lo dudó y realizó tres pinturas. La primera que escogió fue *La ñusta*. En ella se siente cómoda y representada; “prefiero pintar lo femenino que lo masculino”, dice. Realizó una composición de tres mujeres andinas, tradicionales. Como ella misma dice, “Soy retratista.” Es algo evidente en su trabajo; pintar con gusto y dejar que fluya el pincel. Con los temas religiosos pasa lo mismo. El segundo cuadro fue la *Virgen de Cocharcas*, que mezcla lo femenino con lo popular. Quiso representarla dentro de un anda con un fondo abstracto, y que la atención se centrara en los listones, los tocados y los bordes dorados.

En la exposición Galia es mucho más sociable de lo que parece. La vida no ha sido tierna con ella; se describe como “en proceso de lograr un equilibrio” entre ser mamá y ser artista. Es una de las responsabilidades más grandes que tiene: por la mañana, debe atender su casa y a sus hijos; por las noches, o muy temprano en las madrugadas, antes de llevar a su hija al colegio, pinta bajo luz fluorescente. Ella se ve a sí misma en su hija, que quiere ser artista como su mamá. “Dibuja anime, como yo a su edad.”

Galia tiene un espacio pequeño en su casa para pintar las obras. Aunque no es la primera vez que ha tenido pedidos en formatos grandes, se las ingenia y les explica a sus hijos que la pintura es su trabajo; que no se toca y se debe cuidar. “Mi fuerte es el óleo”, dice Galia con seguridad cuando en la exposición los colegas artistas le preguntan sobre su proceso. Y es cierto; el óleo lo puede utilizar en cartulina y sobre madera.

Su trabajo es fusionar su propia realidad con rostros. “Será que soy mamá; pinto rostros de niños.” Eso la entenece. Cuando nos tomábamos fotos en la exposición, entre agradecimientos al curador, Galia dice: “Siento que he avanzado un peldaño.” Siente que ha crecido mucho, que ha podido exponer junto a su papá y otros retratistas. Actualmente sus ingresos provienen exclusivamente de la pintura. Vive en Cercado de Lima y pronto buscará formalizar su arte. Anhela que en algún momento la encontremos como dueña de un stand de artesanías y cuadros en las galerías alrededor de Palacio de Gobierno.



Galia León. *Virgen de Cocharcas*, 2021. Óleo sobre tela, 150 x 150 cm.  
Juliana Cardoso. *El otorongo*, 2021. Acrílico sobre tela, 150 x 150 cm.



\*\*\*

Un día, en la exposición caminando por las salas, me acerqué a otra artista, Juliana Cardoso (Pucallpa, 1986), y le pregunté que le parecía la expo. Más que una respuesta, me dio varias. Quería conocer a los demás pintores y saber quiénes más pintaron íconos de la selva. Juliana resaltaba que ella había escogido el pututo, y que, si bien no es amazónico, a ella le gusta arriesgar y hacer algo diferente a lo que acostumbra. Antes de la inauguración Juliana había compartido en el grupo unos dibujos de una sirena y un bufeo hechos a lápiz sobre papel, con un trazo muy prolijo y académico. Juliana no es de pintar con temor y conoce muy bien las figuras y su región.

En las obras de Juliana podemos ver una pincelada segura y suelta, además de un dominio de las proporciones y el color. Todo este bagaje académico la llevó a elegir el otorongo, un animal recurrente entre los pintores amazónicos. Sin embargo, quiso plasmarlo desde otro punto de vista. Se trata de una composición abierta, centrada en los ojos y la nariz del felino. Parte de ella se desintegra en algo similar a píxeles y figuras geométricas similares a las chacanas.

Antes de volver al lugar donde se expone su obra, ubicada en la zona de egresados de las escuelas públicas de formación artística (las ESFA), le pregunté qué fue lo más difícil en el proceso de pintar. “No tenía mucho espacio, pero lo terminé”, respondió. Juliana realizó algo novedoso en su pintura. Se considera una perfeccionista. Sentencia que “las mujeres somos perfeccionistas”.

\* \* \*

Después de visitar la exposición visité a Diane Zúñiga (Arequipa, 1984) en su ciudad natal. Diane es la artista elegida como imagen principal para la comunicación de la exposición, con su obra titulada *La montera*. Es artista desde que tiene uso de razón, y llevó su vocación a la docencia artística. Su trabajo profesional se vio truncado por la maternidad; sin embargo, sus amigos y colegas la alientan a seguir con su vocación. Además, encuentra en la educación artística una oportunidad para motivar en sus alumnos la apreciación por el arte. Se trata de una experiencia muy importante, pues sus alumnos se inician en el arte con una libertad propia de su edad. Sus padres, al ver sus trabajos, no comprenden el proceso y cuestionan las obras de sus hijos en cuanto al color y las proporciones.

En su opinión, los artistas jóvenes se ven frustrados por la falta de espacios donde puedan exponer y desarrollarse, lo que los empuja a dedicarse a otras actividades complementarias o totalmente diferentes. Ahora que sus hijos están más grandes piensa en retomar profesionalmente el arte, dejando de lado las críticas por “descuidar a sus hijas” o “ser madre”.

Elegió *La montera* porque su abuelo era del Colca, de un pueblo llamado Lari. Comenzó a revisar sus archivos fotográficos para tener una referencia de su retrato. Él bailaba vestido con su montera y su pollera. Su montera era única por sus bordados y confección, pero no había ni una fotografía de ella; se había perdido.

Su proceso es directo. Mezcla los colores directamente en el lienzo. Durante el proceso se cuestionaba el hecho de seguir procesos que otros empleaban y que para ella no resultaban, así que ante la frustración decidió seguir su instinto para enfrentar el lienzo grande. Ha borrado varias partes durante el proceso, ya que no conseguía plasmar la forma de las grecas.

\*\*\*

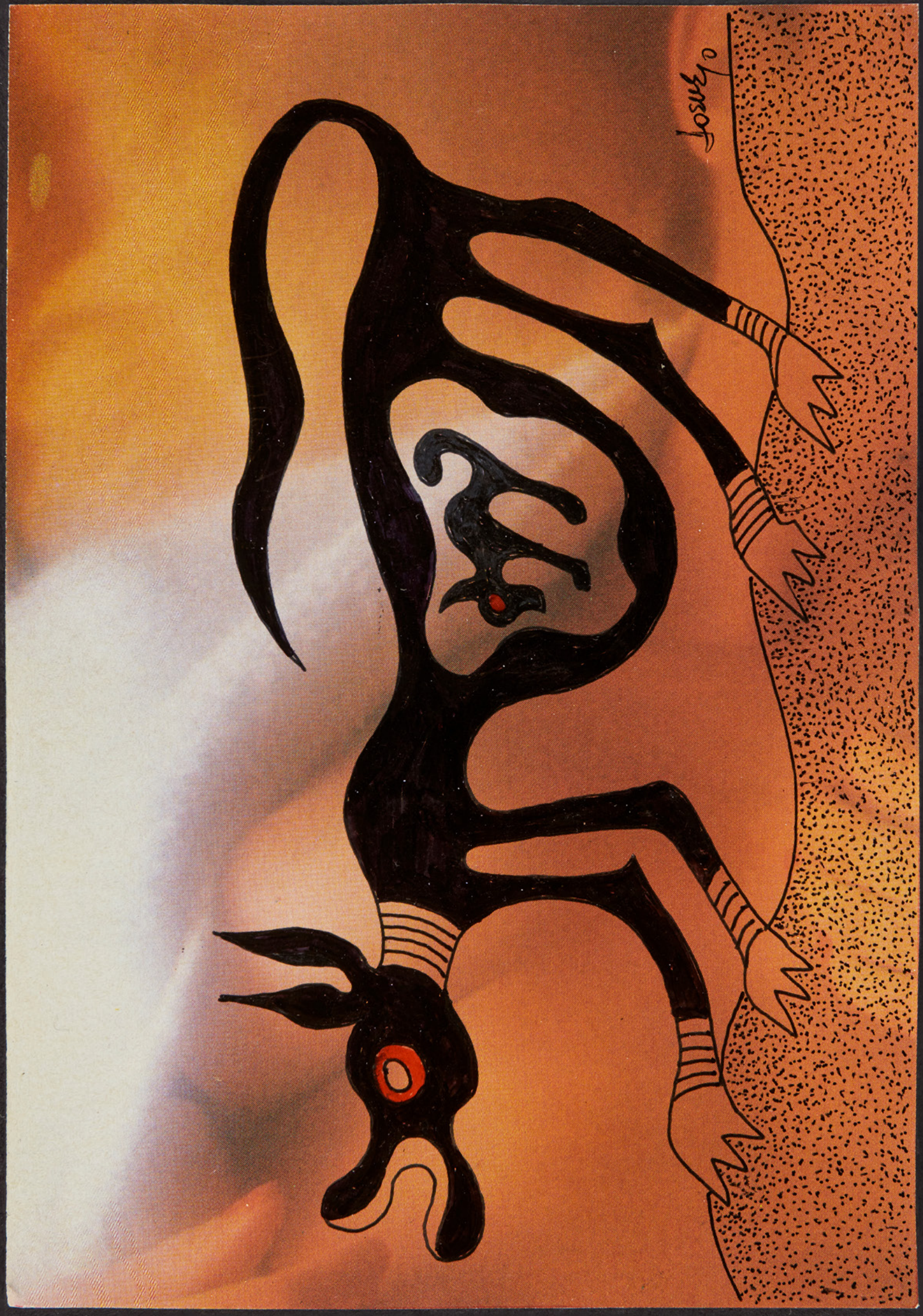
En algún momento muchas mujeres llegan a tener algo en común: ser madres. Galia, Juliana, Diane y María además tuvieron que pausar su actividad artística en varias ocasiones por “cumplir” con el rol de dedicarse a sus hijos. Aun así, no se victimizan. Sin embargo, son conscientes de que viven en desigualdad. Por lo tanto, son la verdadera resistencia del pincel.

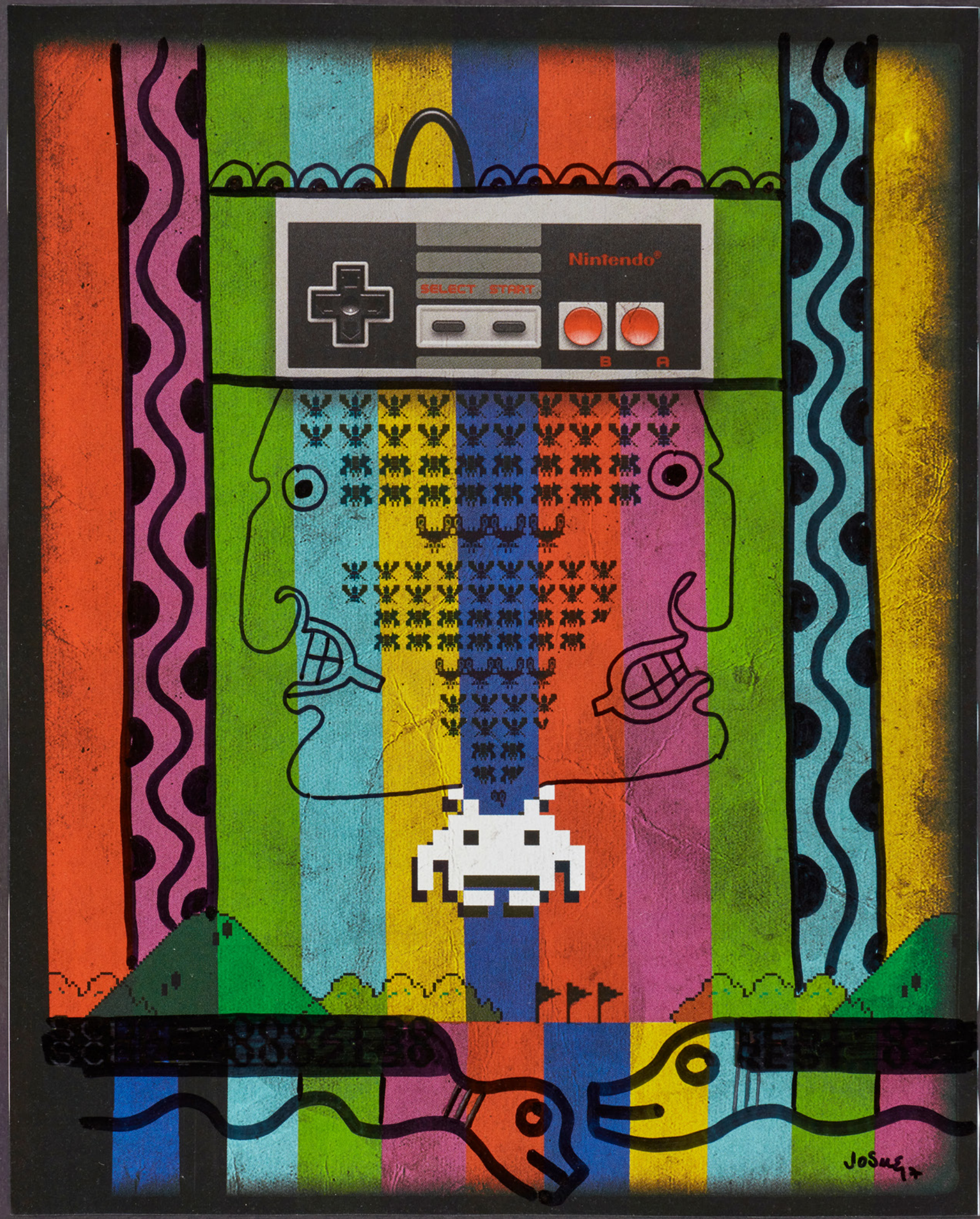
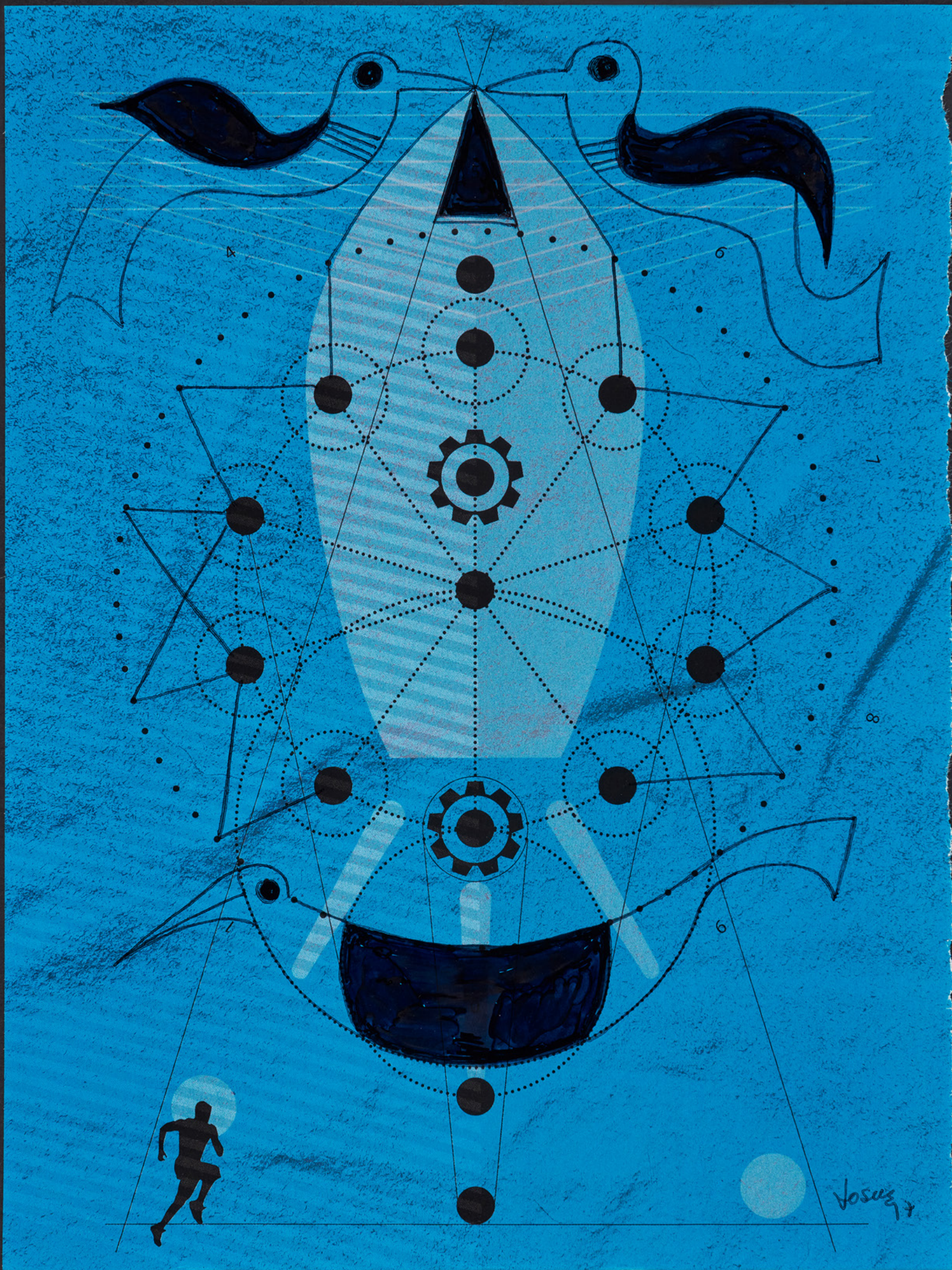
**azucena cabezas** es artista y diseñadora. En 2014 fundó el estudio de pintura y diseño Carga Máxima junto con Alinder Espada.

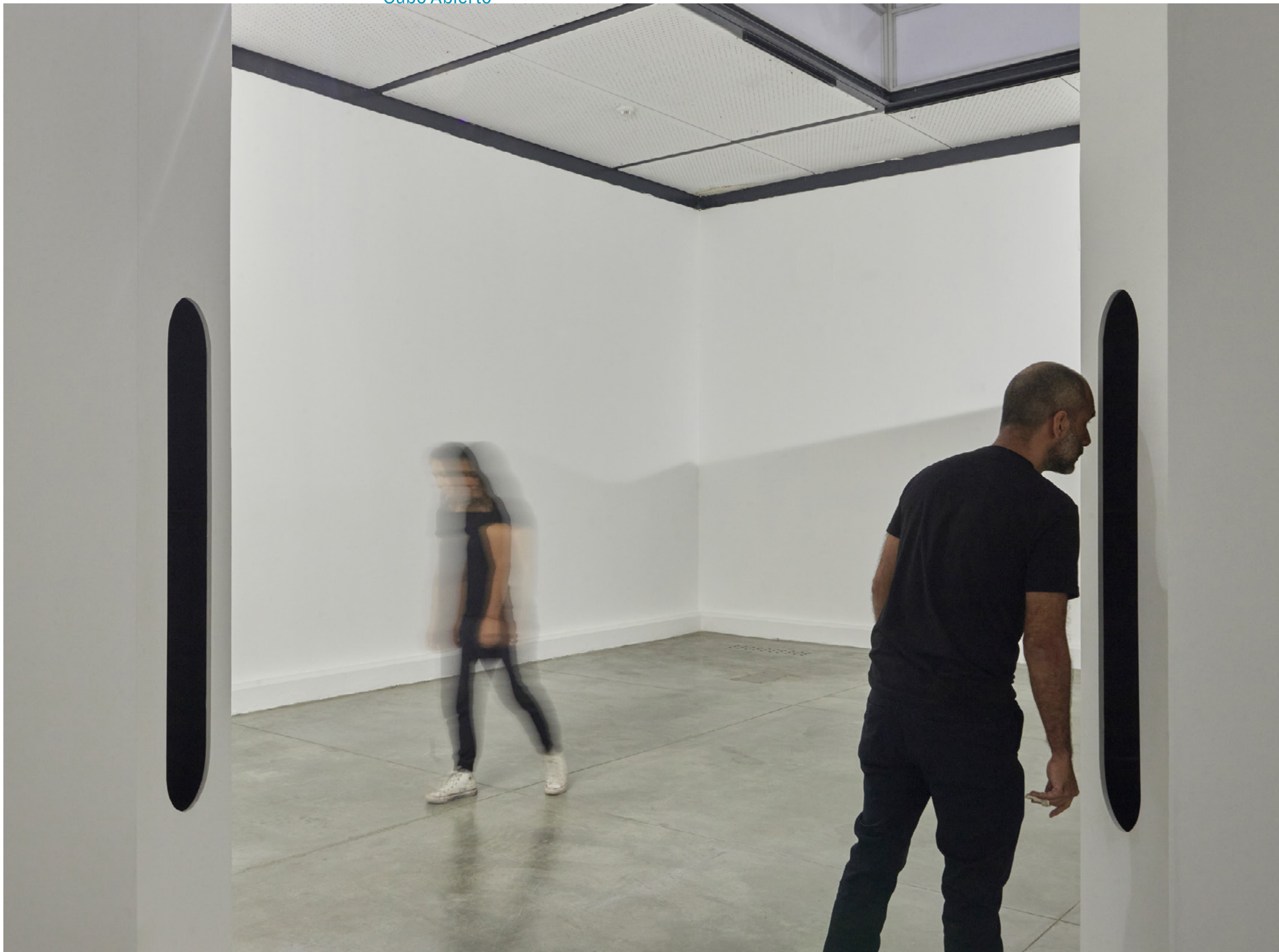
La exposición *La resistencia del pincel* se presentó en la Sala 3 del MAC Lima del 13 de abril al 14 de agosto de 2022. Fue curada por Alinder Espada con obras del proyecto Íconos peruanos, una iniciativa de Armando Andrade, con el propósito de visibilizar el trabajo de artistas y talleres de diversas regiones del Perú.

Diane Zúñiga. *La montera*, 2021. Acrílico sobre tela, 150 x 150 cm.









Alvaro Icaza y Verónica Luyo. *HUN HOR ADAR*, 2022.  
Vista de la instalación en la SALA 2 del MAC Lima.

ticos como el famoso silbador de la película *El bueno, el malo y el feo* o los coros de silbidos de películas como *El puente sobre el río Kwai* o *Espejismo*. Pero también podemos pensar en el simple acto de silbar como una forma de acompañamiento, de silbadores anónimos que atraviesan calles vacías, silbando alguna melodía.

A partir de un vasto archivo de grabaciones de silbidos anónimos o conocidos, Verónica Luyo y Álvaro Icaza han creado una composición que fluye entre diversas intensidades y silencios, entre llamadas y respuestas, que por momentos parece emular un sutil ambiente de selva. Como ocurre con muchas músicas habladas, poemas sonoros y ciertas obras vocales contemporáneas, aquí se produce una tensión entre el sonido y el sentido, entre señales que parecen alertarnos de algo y su naturaleza de pura vibración sonora.

La aparición de tecnologías de amplificación ha hecho posible todo un universo de exploraciones en la relación del espacio y el sonido. El empleo de altavoces ha sido fundamental para el desarrollo de la acusmática (la pura percepción auditiva sin visión) y de lo que se conoce como espacialización sonora (la distribución del sonido en un espacio), que ha sido bien aprovechada por la música electroacústica y el arte sonoro. Esta instalación se asocia al concepto de “espacio geométrico”, que la compositora belga Annette Vande Gorne sugiere para describir un espacio acústico en el que “las fuentes de difusión sonora muestran el espacio entendido como una intersección de líneas y planos [...] remarcado por la direccionalidad y posición de las fuentes sonoras, así como por sus recorridos sugeridos”. En esta instalación sonora, los silbidos acompañan nuestro camino por la sala del museo y sugieren posibles recorridos del lugar en función a la distribución de las fuentes sonoras que vamos descubriendo. Los dibujos que acompañan la instalación, realizados en base a líneas, son planos posibles que producirán otras formas de distribución del sonido. Que formen parte de la instalación agrega un componente de variabilidad, de pieza modular, de ser esta una posibilidad entre varias otras.

## HUN HOR ADAR De Verónica Luyo y Álvaro Icaza

Luis Alvarado

Al igual que otros sonidos que podemos emitir por la boca (como toser, rechinar los dientes o pasar saliva), la acción de silbar forma parte del repertorio de nuestro lenguaje paraverbal. Su práctica es diversa, dependiendo de los contextos sociales y culturales donde ocurre. Se silba para llamar a alguien que está lejos o para alertar que se llega a un lugar; se

silba para abuchear cuando un futbolista erra un gol y cuando uno se cansa de esperar la salida de un grupo musical al escenario; también se silba para comunicarnos con nuestras mascotas.

La acción de silbar también puede devenir en práctica artística. Hay quienes han hecho del silbido su instrumento musical. Podemos recordar hitos artís-

**Luis alvarado** es curador, poeta e investigador. Fue el curador de la exposición *HUN HOR ADAR* de Verónica Luyo y Álvaro Icaza, presentada en la SALA 2 del MAC Lima del 17 de marzo al 24 de abril de 2022.

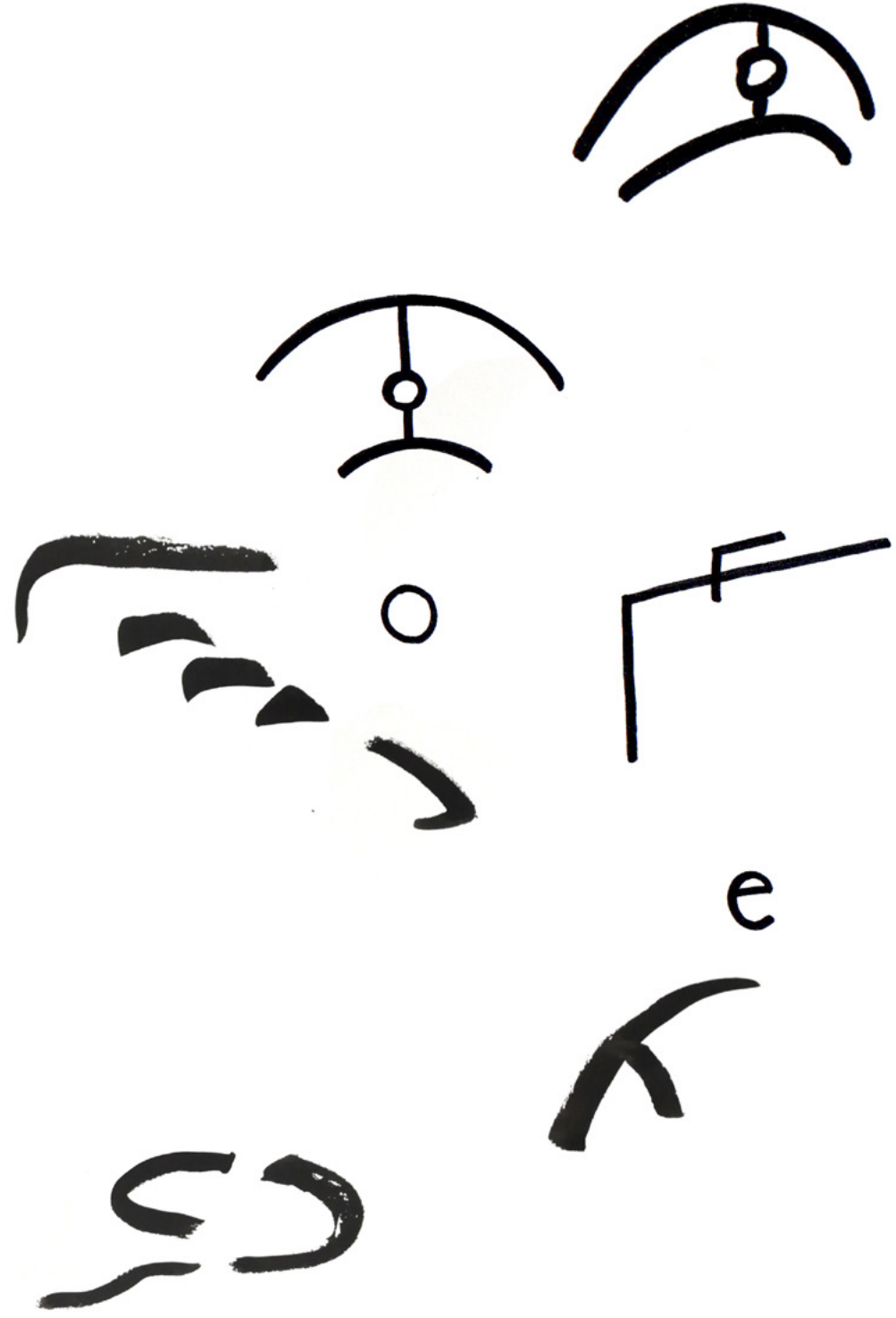
# UMM EHH

Álvaro Icaza y Verónica Luyo

Los siguientes dibujos fueron realizados a partir del taller *Malentendidos* que se llevó acabo en el marco de la exposición *HUN HOR ADAR*. Participaron Claudia Sofía Campos Pariasca, Andrea Acaiturry Núñez, Gabriel García Abarca, Allisson Llanos Guerrero, Lucía Valentina Henostroza Moreno, Nicolás Mifflin Espejo, Mayra Vila y Javier Velarde.

**verónica luyo** y **álvaro icaza** son artistas y trabajan en colaboración desde el 2010. Presentaron la exposición *HUN HOR ADAR* en el MAC Lima del 17 de marzo al 24 de abril del 2022.





Handwritten symbols and characters, possibly representing a list or a set of instructions. The symbols are arranged in several rows and columns, including what appears to be a large 'N' and various abstract shapes.

Handwritten symbols and characters, possibly representing a list or a set of instructions. The symbols are arranged in several rows and columns, including what appears to be a large 'N' and various abstract shapes.



Judith Westphalen en su exposición en el IAC.  
 Recorte de *El Comercio*. 7 de febrero de 1961, p. 12.

**POESÍA VISUAL:**

**A**

**JUDITH**

**WESTPHALEN**

**POR EL**

**CENTENARIO DE**

**SU**

**NACIMIENTO**

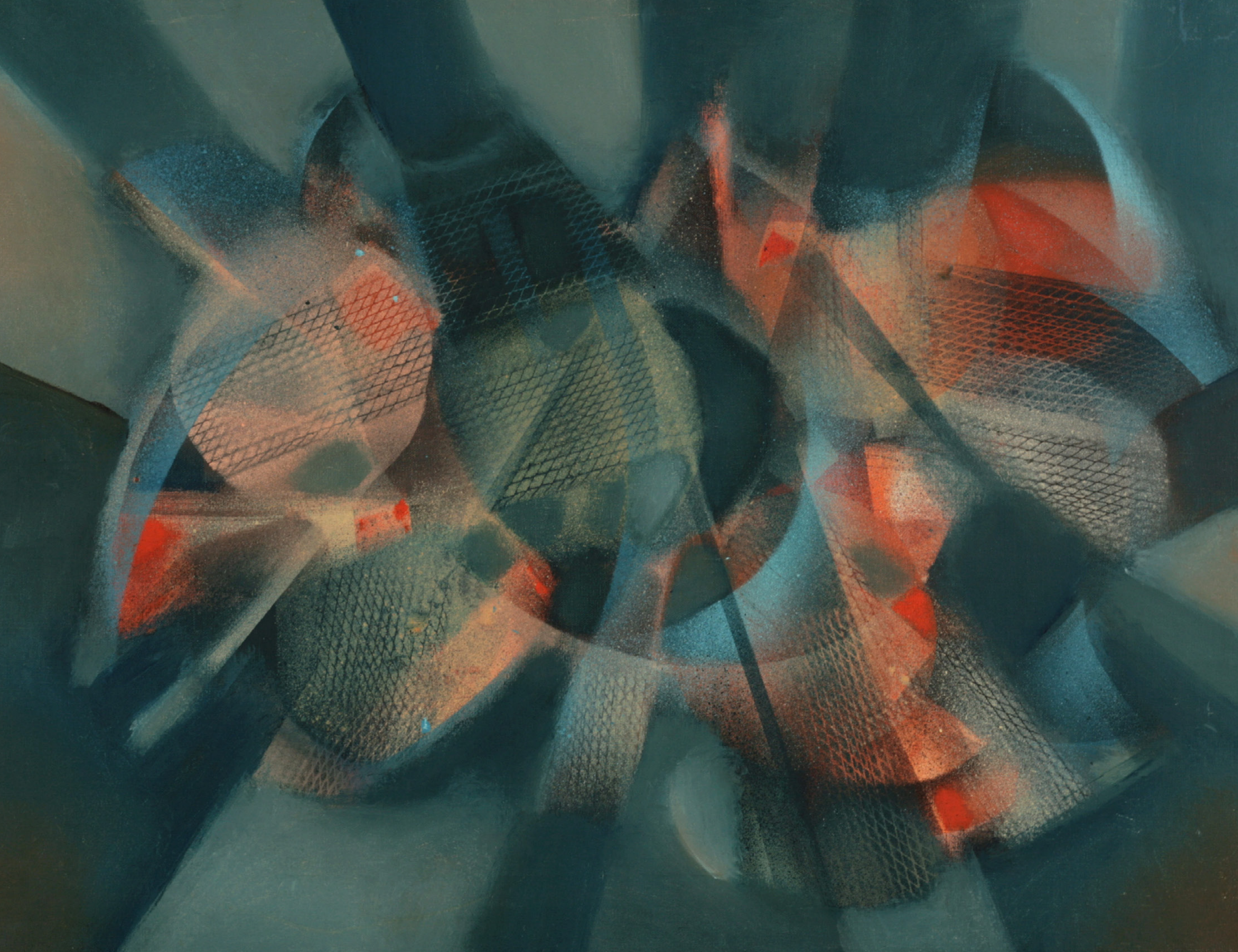


**HOMENAJE**

**WESTPHALEN POR EL**

**CENTENARIO DE SU NACIMIENTO**

Patricia Pajuelo Barreda



**Judith Westphalen. Sin título, 1969.**  
Acrílico sobre tela, 59.5 x 80 cm. Colección MAC Lima.

**Una intelectual**

Cada movimiento significativo en la pintura es el descubrimiento y la explotación de una posibilidad de visión que aún no ha sido desarrollada. Es por esto que cada movimiento pictórico viene a ser la imagen representativa de una cultura, pues en ese descubrimiento y esa búsqueda de nuevas formas, de nuevos estilos, se traducen y plasman los nuevos deseos que agitan la sociedad<sup>1</sup>.

En 1946 Judith Westphalen se tituló en la carrera de Educación presentando la tesis “John Dewey y su concepción de arte” en la UNMSM. Nacida Judith Ortiz Reyes en Catacaos, Piura, usó el apellido de su esposo, Emilio Westphalen, desde su matrimonio, en 1944. Inicio este artículo con un fragmento de esta tesis porque, después de leerla, me ha sido inevitable establecer un paralelo entre el contenido de aquella investigación teórica y la vasta producción artística que Westphalen desarrolló en las siguientes tres décadas.

En 1940, interesada en la pedagogía, Judith Westphalen se mudó a Lima para cursar estudios universitarios en la UNMSM. Sus primeros años en la capital coincidieron con la “época de oro” de la Peña Pancho Fierro<sup>2</sup>. Este lugar, gestado por las hermanas Bustamante, era frecuentado por su hermano José Ortiz, amigo cercano de varios de los intelectuales que concurrían a este espacio. Westphalen no tardó en integrarse a este grupo modernista y ser considerada una “grande”, según palabras de Blanca Varela:

En su interior, bajo una luz bastante escasa, y rodeados por los objetos más fantásticos que había visto en mi vida, estaban reunidos, hablando animadamente, un grupo de “gente grande”. [...] eran nada menos que

José María Arguedas, Celia y Alicia Bustamante, Judith y Emilio Westphalen, Federico Schwalb, Chepa Valencia, Ricardo y René Tenaud, Julia Codesido, Leonorcita Vinatea, Julio Gastiaturú, Juan Francisco Valega y tantos otros compañeros inolvidables<sup>3</sup>.

Aunque, en efecto, la modernidad de los cuarenta tomó distancia de los postulados que exaltaban tanto el nacionalismo como el hispanismo, planteados en las políticas de las décadas anteriores, esto no significó un silenciamiento o una invisibilización de argumentos opuestos o discrepantes. Por el contrario, se buscaba generar un clima de debate y de escucha hacia el otro. Es así que estas tertulias en la peña promovieron una “conciencia política crítica y no partidaria”<sup>4</sup>, en la que confluyeron artistas, literatos e investigadores de diversas tendencias.

...gracias a la apertura mental de las hermanas Bustamante, la Peña Pancho Fierro (1937-1966) fue un centro cultural que albergó incluso a artistas y escritores que, en algún momento, habían discrepado de la pintura indigenista, como es el caso de César Moro [...]. A pesar de la firme convicción izquierdista de las hermanas Bustamante, muchas personalidades del mundo del arte y la cultura eran admitidas en la Peña<sup>5</sup>.

Judith Westphalen, aún siendo una joven estudiante de San Marcos, se inició en la pintura en 1944 de modo autodidacta, precisamente mientras se difundía una efervescencia cultural que trajo consigo un discurso de libertad y progresismo propagado por el modernismo peruano. En ese mismo año se casó con el escritor e investigador Emilio Westphalen, con quien compartió una afinidad por el movimiento surrealista<sup>6</sup>. Este interés se vio reflejado en

la producción artística de sus inicios. Sin embargo, si hubiera que definir un hilo conductor que unía a la pareja –además de sus hijas, actualmente dedicadas también a la actividad cultural<sup>7</sup>–, este sería la poesía; en el caso de Emilio, desde sus escritos literarios, y en el caso de Judith, desde sus obras plásticas.

Retornando a la tesis, es necesario aproximarnos a su contenido con la finalidad de comprender cómo el desarrollo de aquella investigación concuerda con las rutas estilísticas y conceptuales que transitó durante su trayectoria artística. En principio, Judith Westphalen dio a conocer y explica los postulados que John Dewey (1859-1952) no solo había publicado en escritos, sino también puesto en práctica en su labor como educador. Dewey fue un pedagogo estadounidense que revolucionó los sistemas educativos y los trasladó hacia la modernidad y el progresismo. Este plantea la educación como una necesidad, no estrictamente en su sentido tradicional –como sistema enseñanza-aprendizaje–, sino en un sentido más trascendental, como el medio para lograr aptitudes para el trabajo, para la formación política y para entender el sentido de la vida<sup>8</sup>. Según su concepción, para que la educación alcance estos objetivos se debe valer de una serie de herramientas, entre las que se encuentran el arte y la experiencia estética.

En este sentido, uno de los argumentos recurrentes en la teoría de Dewey es que la obra de un artista –siendo este un ser humano dinámico y cambiante o “criatura viviente”<sup>9</sup>– se encuentra siempre en constante renovación y transformación:

El artista tiene que ser un experimentador, porque tiene que expresar una experiencia intensamente individual a través de medios y materiales que pertenecen al mundo común y público. Este problema no puede ser resuelto de una vez por todas. Es un problema que se vuelve a presentar con cada nueva obra. De otra manera

el artista se repite a sí mismo y muere estéticamente. Sólo porque el artista opera experimentalmente abre nuevos campos de experiencia y revela nuevos aspectos y cualidades en escenas y objetos familiares<sup>10</sup>.

Esto lo comprendió perfectamente Judith Westphalen, quien en sus más de treinta años de trayectoria no dudó en experimentar con nuevos medios y conceptos, llegando a desarrollar una vasta producción que comprende todo tipo de técnicas, formatos y estilos. Entre sus obras encontramos piezas surrealistas, informalistas, líricas y geométricas, en las que, además de utilizar los tradicionales óleos, acrílicos, témperas o acuarelas sobre papel, tela, cartulina y madera, exploró con joyería y batik. Con igual calidad realizó grabados: monotipias, linóleos e intaglios. Creó, también, dibujos en tinta y a lápiz. En estos últimos utilizó magistralmente la técnica del borrado. Westphalen se adecuó a una multiplicidad de elementos y salió airoso, dejándose llevar por aquella sensibilidad que cada momento de su vida le ofreció y sabiendo trasladar su interés desde una técnica hacia la otra; habiendo estudiado los argumentos de Dewey, sabía que aquellos saltos eran inevitables en la ruta de todo buen artista.

Por otro lado, aunque los museos y galerías de arte limeño de mediados del siglo XX mostraban una actividad prolífica y presentaron continua y repetidamente muestras de todos los artistas abstractos de la época, Judith Westphalen era vista, más bien, como una creadora discreta, que no solía presentar sus obras con la misma frecuencia que lo hacían otros artistas modernos. Los medios de prensa publicaron sobre ella: “desde 1962, en el IAC, Lima no ha tenido oportunidad de ver la labor callada e intensa de esta infatigable artista en una muestra individual”<sup>11</sup>. Años después, reiteraron: “La talentosa pintora Judith Westphalen, relativamente poco conocida entre nosotros por lo poco frecuente de sus exhibiciones,

(1) Judith Westphalen (1946). *John Dewey y su concepción de arte*. Tesis de Bachillerato, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, p. 88.

(2) y (3) Kelly Carpio y María Eugenia Yllia (2017). “Alicia y Celia Bustamante, la Peña Pancho Fierro y el Arte Popular”. En *Illapa Mana Tukukuq*, N° 3, p. 51-52.

(4) y (5) Zandor Zarria (2019). “Plataformas modernizadoras en el periodo de José Luis Bustamante y Rivero (1945-1948): Revistas y proyectos intelectuales en una Lima democrática». En *Tesis*, N° 15, p. 119, 128.

(6) Emilio Westphalen y César Moro fueron los gestores de la *Primera Exposición Surrealista* presentada en Lima en 1935. Junto a Xavier Abril, fueron los mayores referentes de la poética surrealista peruana.

(7) Silvia Westphalen es una de las más importantes escultoras peruanas contemporáneas e Inés Westphalen es escritora, educadora y promotora cultural.

(8) Fabio Campeotto y Claudio Viale (2017). “Educación y arte. Acerca de John Dewey”. En *Cuestiones de Filosofía*, N° 21.

(9) y (10) John Dewey. *El arte como experiencia*. Paidós, p. 15, 162.

(11) “Judith Westphalen”. En *El Comercio*, 12 de noviembre de 1967, p. 30.

está presentando en estos días una muestra de su producción más reciente”<sup>12</sup>. En este punto se podría señalar que, seguramente, para Judith Westphalen sus obras tenían más valor como proceso intelectual fortalecedor de su vida cotidiana y concebido para la contemplación estética que como objeto creado con una finalidad “museística”. Volviendo la mirada hacia la tesis de la artista, cabe indicar que en esta se pone especial énfasis en la crítica que Dewey argumentaba sobre los espacios de exhibición en los que la obra se presentaba y difundía exenta de su propio creador, como un objeto sin relación entre el artista y el espectador, que solo podía ser gozado *in situ*, anulando la posibilidad de producir una trascendencia fuera de las plataformas de exhibición:

Los contenidos de las galerías y los museos dan testimonio del crecimiento del cosmopolitismo económico. La movilidad del comercio y de los pueblos, debido al sistema económico que impera, ha debilitado o destruido la conexión entre las obras de arte y el *genius loci* del cual fueron una vez expresión natural. Como obras de arte han perdido su estado vernáculo y han adquirido uno nuevo, que es el de ser ejemplares de las bellas artes, y nada más<sup>13</sup>.

Judith Westphalen, entendedora de esta hipótesis, prefirió buscar espacios expositivos dirigidos por personas cercanas, gestores culturales capaces de comprender que la función del arte iba más allá de *mostrarlo* y preferían asumirlo como una cuestión educativa y comunicante.

#### Pionera en la educación artística

A Judith Westphalen se le ha catalogado como “artista autodidacta”. Sin embargo, de ninguna

(12) “Judith Westphalen”. En *El Comercio*, 28 de junio de 1970, p. 26. de 1967, p. 30.

(13) John Dewey, obra citada, p. 10.

(14) El surrealismo en el Perú se difunde a partir de la segunda década del siglo XX y tiene su apogeo en la década del treinta. Posteriormente, aunque no deja de practicarse, otras tendencias adquieren mayor relevancia en el circuito cultural peruano. El surrealismo fue probablemente la

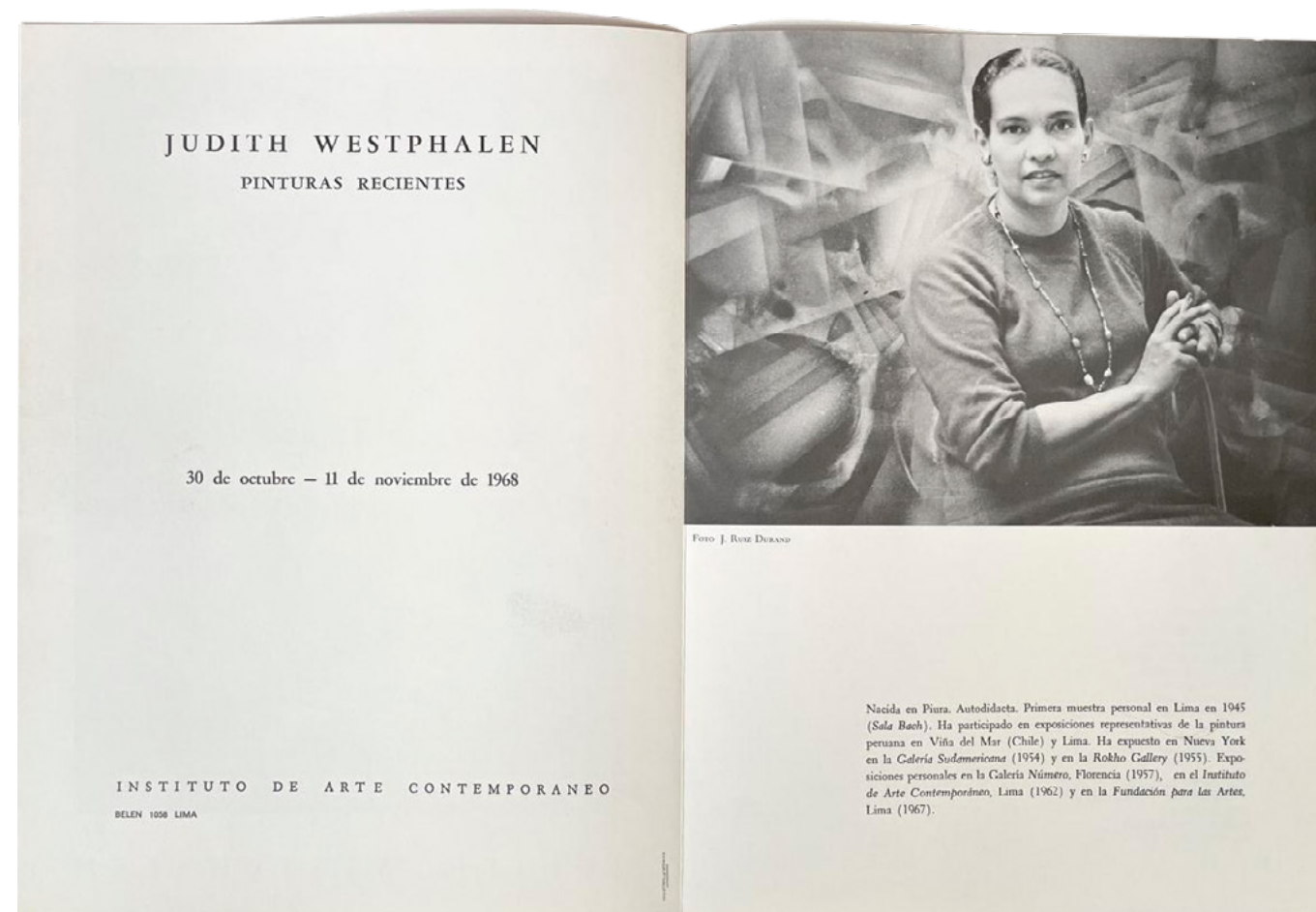
manera se podría interpretar esto como un entendimiento y una ejecución del arte de modo meramente intuitivo y superficial. Al contrario, ella supo usar sus estudios en educación para comprender intelectualmente la experiencia estética y aplicarla a una producción que desde sus inicios fue concebida con madurez y dominio de la técnica. Y así como trasladó hacia su producción artística las herramientas teóricas que su carrera de educación le brindó, también utilizó sus conocimientos artísticos en su labor como docente. Westphalen, además de desempeñarse como profesora de educación básica, fue subdirectora del Colegio Pestalozzi y trabajó como asesora de Educación Artística para la Reforma Educativa. Aunque poco se ha escrito sobre esta faceta, se hace necesario, desde este espacio, brindarle un reconocimiento como profesional que supo intersecar ambos campos y nutrirse de uno y otro lado como pocas mujeres lo hicieron a mediados del siglo XX. De la educación aplicada al arte se evidencia aquella exigencia de transmitir y comunicar que la llevó a elaborar una vasta y diversa producción, y el arte lo utilizó en la pedagogía a través de su trabajo en centros educativos peruanos.

#### Inicios surrealistas

Aunque la “revolución surrealista” en el Perú no fue de larga duración, sí tuvo un papel relevante para la historia de la cultura peruana<sup>14</sup>. Este movimiento, en la década de los treinta, se relacionó –como un puente que enlazaría a dos momentos disímiles– tanto al indigenismo como al modernismo. En 1935 se presentó en Lima la *Primera Exposición Surrealista*, organizada por César Moro, María Valencia y Emilio Westphalen en la Academia de Música Alcedo. En esta se exhibieron piezas de los artistas Jaime Dvor, César Moro, Waldo Parraguez, Carlos Sotomayor, María Valencia y Gabriela Rivadeneira. En el diario *La Prensa* se describieron estos cuadros como “todos de concepción inesperada para los que normalmente

primera tendencia cohesionada que tomó distancia del figurativismo indigenista que se había posicionado en el Perú de inicios del siglo XX. Sin embargo, José Carlos Mariátegui le dio espacio en la revista *Amauta* a poetas y artistas surrealistas. Además, publicó escritos en los que expresaba un respeto por esta tendencia, a grandes rasgos, debido a que su origen en Francia –desde los postulados de André Breton– estuvo ligado a una postura marxista.

Catálogo de la exposición en el IAC, 1968.



Nacida en Piura. Autodidacta. Primera muestra personal en Lima en 1945 (Sala Baoh). Ha participado en exposiciones representativas de la pintura peruana en Viña del Mar (Chile) y Lima. Ha expuesto en Nueva York en la *Galería Sudamericana* (1954) y en la *Rokko Gallery* (1955). Exposiciones personales en la *Galería Número*, Florencia (1957), en el *Instituto de Arte Contemporáneo*, Lima (1962) y en la *Fundación para las Artes*, Lima (1967).



Judith Westphalen. Sin título, 1974. Grafito sobre papel, 19 x 14 cm.

Judith Westphalen. Sin título, 1973-1974. Acrílico y crayola sobre papel, 24 x 24 cm.

visitan las exposiciones de pintura<sup>15</sup>. Esta explicación denotaba la sorpresa que le causaba a la crítica este primer acercamiento a un arte abstracto.

Cuando Judith Westphalen llegó a Lima, en la década de los cuarenta, se vinculó con este grupo de intelectuales que tenía varios años difundiendo, desde el arte y la literatura, los postulados teóricos, retóricos y estéticos del surrealismo. En tal sentido, sus primeras obras plásticas se adscribieron a este movimiento. Por un lado, aportando gráficos para la revista *Las Moradas* y publicando sus dibujos en el libro *La noche ciega* de Manuel Moreno. Por otro lado, buscando una interacción con el espectador (interacción que Dewey llama “lazo empático”<sup>16</sup>), comenzó a presentar sus obras en diversas salas de exhibiciones, iniciándose en la muestra colectiva *Exposición de Pintura Peruana* en Viña del Mar en 1946. Un año después, en 1947, participó en una muestra colectiva en el Museo de Arte Italiano, y ese mismo año presentó su primera exposición individual en la Sala Bach de Lima.

Estas primeras creaciones de la artista, aún con algunos atisbos cercanos a la realidad, fueron recordadas por su colega Fernando de Szyszlo: “En sus inicios, impregnado de las más recientes búsquedas de la plástica contemporánea, su trabajo mostraba el interés que le suscitaban los hallazgos de la pintura surrealista”<sup>17</sup>. Más concretamente, Javier Sologuren agregó:

Los primeros trabajos de Judith Westphalen (dibujos a tinta y crayones), expuestos en 1947, se enmarcaron dentro de un modo superrealista que dejaba percibir propósitos y cualidades considerables, en particular, el uso de escasos pero bien ponderados recursos técnicos tanto como una alerta imaginación plástica<sup>18</sup>.

Un viaje y nuevas vivencias lejos de la escena artística limeña pusieron fin a esta primera etapa surrealista.

(15) “Exposición de las obras de Jaime Dvor, César Moro, Waldo Parraguez, Gabriela Rivadeneira, Carlos Sotomayor y María Valencia”. En *La Prensa*, 5 de mayo de 1935, p. 1.

(16) Este “lazo empático” relacionaba al artista con el espectador. Su recorrido se iniciaba en la experiencia cotidiana del artista y luego se trasladaba hacia el espectador en la búsqueda de producir una experiencia estética que lograra trascender en el tiempo.

(17) Fernando de Szyszlo. “La pintura de Judith Westphalen”. En *Suplemento Dominical de El Comercio*, 20 de noviembre de 1988, p. 20.

### Nuevas experiencias: Informalismo y abstracción lírica

En la realidad en que actuamos, en la que todo es cambio y proceso, el ser humano pierde y restablece el equilibrio con él, pero son justamente estos momentos de tránsito del disturbio a la armonía, los de vida más intensa, donde Dewey, con profunda certeza y comprensión, encuentra las raíces de la experiencia estética<sup>19</sup>.

En 1949 Judith Westphalen partió a Nueva York, en donde tuvo contacto con las obras de Klee y otros artistas que se habían configurado como referentes para su creación inicial. Sin embargo, este viaje significó, sobre todo, un viraje hacia un nuevo estilo motivado por los lazos y vínculos que llegaría a forjar con otras mujeres pintoras. La misma Westphalen narra: “En Nueva York he tenido muchos amigos pintores, entre los que puedo nombrar a dos amigas, Minna Citron y Anne Ryan, esta última es una buena pintora norteamericana que me ha ayudado mucho con sus consejos”<sup>20</sup>. Tanto Citron como Ryan fueron parte de las mujeres artistas que integraron el famoso Atelier 17<sup>21</sup> y desafiaron el tradicionalismo mediante explora-



(18) Javier Sologuren. Sin título. En *La Imagen*, 23 de enero de 1977, p. 22.

(19) Judith Westphalen (1946), obra citada, p. 23.

(20) M.T.S. “Judith Westphalen expondrá sus pinturas hasta el 17 del presente”. En *El Comercio*, 9 de febrero de 1962, p. 14.

(21) En él, compartieron espacios con otras mujeres artistas como Louise Bourgeois, Worden Day, Dorothy Dehner y Sue Fuller.

ciones en diversidad de técnicas y soportes. Por un lado, el trabajo de Minna Citron giraba alrededor de tratar contenidos de género en su producción. *Feminities* fue el nombre de su primera muestra individual, en la que presentó un conjunto de obras en las cuales, a través de la ironía, abordó el sometimiento social de las mujeres y el sexismo. Por otro lado, Anne Ryan fue una de las precursoras en el uso de materiales no-artísticos (jeans, papel de arroz, mallas, lino cultivado por ella misma) mediante la técnica del collage. Además de artista, fue poeta; su objetivo era la búsqueda de texturas y densidades que pudieran expresar, como ella misma lo manifestara, *poesías*.

A partir de estas nuevas vivencias, Judith Westphalen se desplazó hacia un estilo que vinculaba el informalismo con la abstracción lírica. El informalismo se evidenció en la relevancia que tomaron lo matérico y lo gestual en sus obras, puestos de manifiesto en la insistencia de un efecto *rasgado*, generando una sensación de relieve. Lo lírico estaba presente en la disposición de los elementos, produciendo un movimiento arrítmico, y en la construcción de atmósferas místicas. Este conjunto de piezas fue incluido en exposiciones colectivas en la Rothko Gallery y en *Siete artistas contemporáneos del Perú* en la Galería Sudamericana de Nueva York. En esta última participaron también César Moro, Juan Barreto, Ricardo Grau, Carlos Quizpez Asín, Ricardo Sánchez y Emilio Goyburu. El *Art Digest* de Nueva York destacó las cualidades de la artista: “La personalidad más relevante en este conjunto es Judith Westphalen, quien trasciende influencias para crear un convincente mundo interior teñido de naranja tostado, negro y toques de gris”<sup>22</sup>.



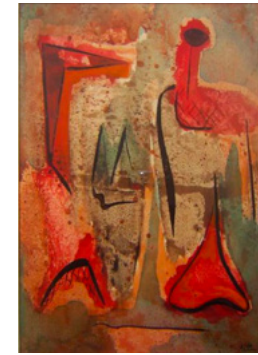
(22) *Art Digest* de Nueva York, 1954. En Manuel Lavaniegos (2007). *La noche diurna. El arte de Judith Westphalen*. Centro Cultural Peruano Norteamericano.

(23) “Judith Westphalen”. En *El Comercio*, 12 de noviembre de 1967, p. 30.

(24) Élica Román (2007). “Judith Westphalen”. En *El Comercio*, 28 de julio de 2007, p. C6.

Judith Westphalen. Sin título, ca. 1962. Óleo sobre papel, 33 x 48.5 cm.

Judith Westphalen. Sin título, 1950. Acuarela y tinta china sobre papel, 30 x 22 cm.



En 1955 retornó a Lima e inmediatamente partió a realizar una corta estancia en España. El año siguiente se estableció en Roma, donde permaneció hasta 1963. En el transcurso de esos años nacieron sus hijas Inés y Silvia, y –a pesar de los viajes, las idas y los retornos– la artista no dudó en fortalecer sus conocimientos realizando estudios de grabado en la Escuela Nacional de Bellas Artes de Lima y en el Instituto de Calcografía Nazionale de Roma. Esta nueva producción, perfeccionada por su interés en adquirir mayores conocimientos, se expuso en 1957 en la galería Numero de Florencia y en 1962 en el Instituto de Arte Contemporáneo de Lima. Acerca de esta última, la crítica señaló:

La exposición del IAC revela a una artista de emoción y de recursos técnicos suficientes. Sus obras, casi siempre de superficie breve y la mayoría de ellas constituidas por óleos sobre papel, sorprenden gratamente por su riqueza plástica. Se trata de trabajos no-figurativos orientados hacia un manchismo sugerente y que oscila entre la pintura propiamente dicha y el grabado (monotipia, por ejemplo). Ciertas texturas son logradas –nos parece– por el sistema del calco que obra sobre la superficie de manera muy grata<sup>23</sup>.

Entre 1963 y 1967 Westphalen continuó difundiendo su producción en muestras colectivas en Lima, en los Salones de Artes Plásticas de San Marcos y en la Fundación para las Artes, además de la galería María Angélica Ruiz, en Lima. Si hay un hilo conductor que podría definir este momento de la artista, sería la tensión contenida en los contrastes de colores, líneas y ritmos, evocando un intenso lirismo, ese estallido que no se produce y se presiente, una carga emocional que pareciera estar próxima al desborde y nunca se abandona a su completa aparición. Gesto fuerte que avanza y racionalidad que lo contiene. Esa sensación que no define si implosiona o se abre, si viaja hacia su centro o escapa con libertad<sup>24</sup>.

**Poesía geométrica**

Cada nueva experiencia artística me lleva aún más al convencimiento de que la fuerza expresiva de la forma y el color es inagotable y me hace comprender también que la libertad es un factor de esencial importancia en el proceso creador. Nada más reconfortante para el artista, en estos duros tiempos, saber que, al elegir sus formas y colores, ha procedido siguiendo su propia imaginación, [...] y es capaz de crear nuevas imágenes siempre incitantes y reveladoras<sup>25</sup>.

Una exposición individual en 1967 en la Fundación para las Artes reveló un desplazamiento formal de las obras de Judith Westphalen hacia un lenguaje donde los elementos geométricos adquirieron un rol principal, y aunque no dejó de ser un discurso lírico y emocional, la disposición multidimensional de las formas comenzó a remitirnos a una retórica constructivista. En este momento quedó claro que logró adquirir un magistral dominio de la técnica, vinculando armoniosamente los colores, la luz, los planos y las líneas, configurándolos como un todo que una vez amalgamado se vuelve indisoluble.

*Pinturas recientes* fue el nombre de la muestra individual que presentó en el IAC en 1968. En esta exhibió un conjunto de óleos y monotipias que no pasaron inadvertidos por la prensa limeña:

No vacila al concertar una expresiva geometría lineal, "flexible", en la que los rayos de luz asumen cualidades relevantes. El color, rico en matices, aparece en capas finas realizado por una elaboración de técnica simple. Las áreas luminosas, contrapuestas a las de más baja intensi-

(25) Winston Orrillo (1968). "Dos dimensiones para las artes plásticas". En *Oiga*, N° 263, p. 25.

(26) T.A.P. "Plasticidad estructurada: J. Westphalen en el IAC". En *El Comercio*, 7 de noviembre de 1968, p. 19.

(27) "Judith Westphalen". En *El Comercio*, 12 de noviembre de 1967, p. 30. "Judith Westphalen". En *El Comercio*, 12 de noviembre de 1967, p. 30.

dad, se conjugan y extienden limpia y límpidamente por todo el cuadro, que cobra así una plasticidad rigurosamente estructurada<sup>26</sup>.

Aunque este momento de articulación de formas geométricas podría entenderse como el culmen de la abstracción de Judith Westphalen, sin embargo –y paradójicamente–, también cabe la pregunta: ¿Acaso la realidad que nos rodea no está hecha de formas geométricas? Si no hay nada más abstracto que una forma geométrica, tampoco hay nada más real que una forma geométrica. Una mirada panorámica a toda la producción de Westphalen genera la hipótesis de que probablemente siempre estuvo representando una realidad deconstruida, percibida en su primera etapa a través de guiños oníricos, en la segunda reconocida como formas orgánicas vinculadas a una naturaleza espontánea y en su última etapa representando figuras propias de la creación racional humana, "como si la realidad se descompusiera en sus elementos esenciales; elementos como expelidos pero que al mismo tiempo obedecen a una poderosa fuerza de cohesión"<sup>27</sup>.

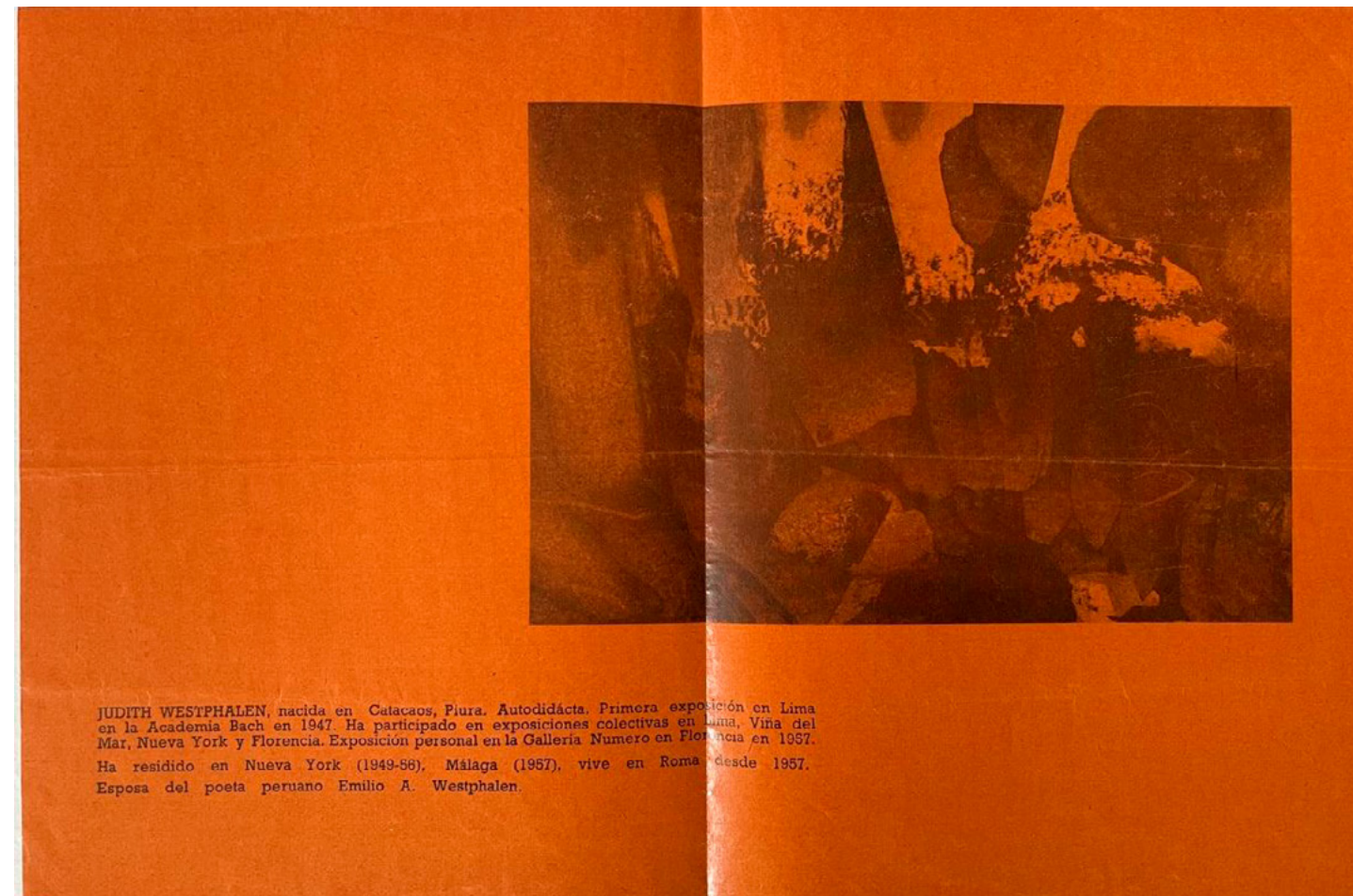
Aquella experiencia estética –que la artista sabía que se iniciaba con ella misma como creadora y (no terminaba, sino que) se desplazaba hacia el espectador– produce, al contemplar sus obras, una sinapsis que nos lleva a recordar formas reconocibles, que en su última producción parecen invitaciones a observar a través de ventanas inverosímiles. Este momento –de manera consciente o no– cierra perfectamente el ciclo de su trayectoria. Estos atisbos de realidad han sido curiosamente descritos por la crítica de arte. En un sentido poético, se ha percibido la presencia de "duendes elevados a pura geometría"<sup>28</sup>, así como de "arquitecturas espaciales de gran profusión"<sup>29</sup>; en un sentido más concreto, en sus pinceladas se ha observado el "tránsito por las calles de una ciudad de cuarzo"<sup>30</sup>. Y aunque cada espectador ve lo que su subjetividad le permite, lo

(28) Rafael Alberti (1974). *Obras completas*. Poesía IV. Seix Barral.

(29) Aída Balta. "La poética pintura de Judith Westphalen". En *El Comercio*, 6 de diciembre de 1988.

(30) Fernando de Szyszlo. "La pintura de Judith Westphalen". En *Suplemento Dominical de El Comercio*, 20 de noviembre de 1988, p. 20.

Catálogo de la exposición en el IAC, 1962.



JUDITH WESTPHALEN, nacida en Catacaos, Piura. Autodidácta. Primera exposición en Lima en la Academia Bach en 1947. Ha participado en exposiciones colectivas en Lima, Viña del Mar, Nueva York y Florencia. Exposición personal en la Galleria Numero en Florencia en 1957. Ha residido en Nueva York (1949-56), Málaga (1957), vive en Roma desde 1957. Esposa del poeta peruano Emilio A. Westphalen.

cierto es que el propósito que Judith Westphalen había establecido para su contemplación, “dejarse llevar por la impresión que nos causa el cuadro, la línea y el ritmo”<sup>31</sup>, fue cumplido.

Durante la década del setenta, Westphalen mantuvo una intensa actividad expositiva, presentando individuales en el Palacio de Bellas Artes de México, en la Galería Rodríguez Saavedra y en la Galería Juan Sebastián Bar de Lima. En 1971 partió nuevamente a Italia. En 1974 presentó una individual en la Galería Daniel de Madrid y otra en la Galería Paesi en Roma.

### Monocromos

Mención aparte habría que hacer de sus obras monocromas, grabados y dibujos que realizó en todas sus etapas. Judith Westphalen pasó su infancia y juventud en su natal Catacaos, rodeada de manifestaciones artísticas con una herencia prehispánica. Familiarizada con los famosos sombreros de paja, las filigranas y las cerámicas de este pequeño pueblo de Piura, le fue inevitable acercarse a aquellos recuerdos en estas obras monocromas: “sus ocre, negros y grises nos traen sugerencias de las tierras calientes de su nativa” Catacaos”<sup>32</sup>. A pesar de que la mayoría de estas piezas fueron realizadas en pequeñas dimensiones, contuvieron composiciones en las que el manejo y los entrelazados de las líneas nos remiten a la platería, la cestería y la orfebrería de sus orígenes. Llama la atención el conjunto de obras trabajado mediante la técnica del dibujo en lápiz y borrado, en las que compone a partir de la extracción, como encendiendo una luz en una oscuridad que ella misma creó. Al contrario de lo que ocurre en sus obras informalistas, en las que sobrepone las texturas, acá las retira, privilegiando un razonable vacío.

(31) M.T.S. “Judith Westphalen expondrá sus pinturas hasta 17 del presente”. En *El Comercio*, 9 de febrero de 1962, p. 14.

(32) “Judith Westphalen”. En *El Comercio*, 12 de noviembre de 1967, p. 30.

(33) Lo mismo señalaba Élica Róman hace más de una década: “Esta artista forma parte de ese extenso grupo de artistas cuya obra ha sido aplazada y retaceada a la consideración y al reconocimiento del vasto público, en una actitud lamentable casi tradicional en el quehacer cultural local, y que la sola ausencia de una institucionalidad museística especializada conforma como uno de los tantos problemas de identificación, valoración y reconocimiento propios”. Élica Román (2007). “Judith Westphalen”. En *El Comercio*, 28 de julio de 2007, p. C6.

\*\*\*

La grandeza de Judith Westphalen parte de su constante experimentación. Su valor, como el de muchas mujeres artistas de mediados del siglo XX, consistió en representar, por medio de la abstracción, las vastas posibilidades de un mundo interior, a veces sutil, a veces explosivo, pero siempre poético. Westphalen murió en Roma el 31 de diciembre de 1976. Nos dejó una abundante producción que –aunque ha sido exhibida en algunas muestras póstumas en galerías del Perú y el extranjero– aún hace falta revalorizar en el imaginario colectivo del circuito artístico como una de las más importantes representantes de la abstracción moderna peruana<sup>33</sup>. Sin duda, merece un reconocimiento mucho más categórico. Es por esto que, conmemorando los 100 años de su nacimiento, este artículo se presenta como un homenaje y desarrolla una revisión de sus tres décadas de trayectoria artística desde la búsqueda de investigaciones, notas y artículos que documentaron su producción y, en especial, rescatando las palabras de la misma artista, con miras a reposicionarla desde su propia voz.

**patricia pajuelo barredra** es investigadora e historiadora del arte. Recientemente ha desarrollado el proyecto del archivo virtual IAC, un archivo digital libre con fuentes primarias y secundarias sobre la historia del IAC y sobre algunas obras que forman parte de su colección. Este archivo ya se encuentra disponible en la web del MAC Lima.

## CONEXIONES CONTRACULTURALES:

# Viajes y redes del under de Buenos Aires en los ochenta

Daniela Lucena

## Introducción

Desde fines de la última dictadura militar es posible identificar, en la escena cultural de Buenos Aires, un mundo del arte<sup>1</sup> formado por una trama de espacios y experiencias estéticas que renovaron temprana y vitalmente las formas convencionales de hacer arte y política. Me refiero a una serie de iniciativas (que incluyen pintura, performance, rock y moda) que se ubicaron estratégicamente al margen de las instituciones oficiales de la época y que fueron impulsadas por una generación que, aun en medio del terror dictatorial, imaginó nuevos modos de crear y compartir sus obras y producciones.

Mientras que en la calle las marchas de las Madres y las Abuelas de Plaza de Mayo denunciaban el feroz accionar del aparato represivo del Estado a través de la realización de las siluetas de los desaparecidos, un mundo contracultural indisciplinado y festivo germinaba en los sótanos de la ciudad. Se trata de un circuito que puede ser leído en clave de confrontación y resistencia, frente a los efectos paralizantes del poder desaparecedor y sus secuelas durante los primeros años del regreso de la democracia. Es un enlace molecular micropolítico y cotidiano que, a través de la generación de afectos alegres y espacios de encuentro, experimentación y creación conjunta, desafió el miedo que la junta militar dispersó como forma privilegiada del vínculo social<sup>2</sup>.

En este trabajo me propongo identificar conexiones y líneas de comunicación que permiten trazar una cartografía transcultural que ubica el *under* porteño en diálogo y cruce con escenas y actores de otras ciudades del continente americano y también de Europa. Parto de la noción de “culturas viajeras” de Clifford<sup>3</sup> para poner el foco en las prácticas de desplazamiento que son constitutivas de significados artísticos, políticos y culturales y no su simple extensión o transferencia. De este modo, reconstruyo procesos de interacción que nos muestran un circuito contracultural atravesado por experiencias surgidas más allá de las fronteras de la Ciudad de Buenos Aires. Planteo, así, conexiones que configuran un mapa de contactos que enlazan Nueva York,

México, Lima, Europa y Buenos Aires a través de historias unidas por la inquietud de crear, desde los márgenes, modos de vida más libres y diversos.

### Arte en el subte: Nueva York - Buenos Aires

Entre 1980 y 1984, el pintor argentino Duilio Pierri se trasladó a la ciudad de Nueva York. Pintó oleos, realizó cómics y también hizo algunas obras en gran formato. En conexión con artistas de la transvanguardia italiana –que había conocido antes en Europa– expuso en muestras individuales y colectivas<sup>4</sup>. Periódicos como el *New Yorker* y el *New York Times* registraron críticas sobre sus obras y algunos coleccionistas compraron sus producciones.

Pero además de este mundo del arte contemporáneo, en los años newyorkinos Pierri también exploró la escena *under*. En 1981 participó en Monumental Art Show, realizado en una fábrica abandonada de Brooklyn, el Gowanus Memorial Art Yard, por los curadores Michael Keane, George Moore y Frank Shifreen. Allí confluyeron tanto jóvenes artistas recién llegados como otros ya legitimados, como Carl Andre<sup>5</sup>.

En sus viajes por la ciudad, Pierri observó con interés el impactante arte público del metro. Inspirado en esas imágenes, a su regreso a Argentina luego del retorno de la democracia propuso pintar una de las estaciones del subterráneo de Buenos Aires con un grupo de jóvenes artistas porteños. Así fue como, después de una serie de negociaciones con la empresa de transporte, en agosto de 1985 Pierri emprendió la intervención estética de la estación Callao. Junto con los plásticos José Garófalo, Martín Reyna, Armando Rearte y Luis Pereyra pintaron 83 murales en la estación Callao de la línea D. Las coloridas obras, que se emplazaban tanto en los andenes como en los pasillos del subterráneo, formaban un colorido repertorio que recogía y replanteaba con tintes propios las propuestas de la figuración libre y el neoexpresionismo.

El día de su inauguración, el grupo de mujeres Las Inalámbricas realizó la performance *Casamiento con el arte*. La imagen de aquellas mujeres vestidas de

(1) Howard Becker (2008). *Los mundos del arte*. Universidad Nacional de Quilmes.

(2) Daniela Lucena y Gisela Laboureau (2016). *Modo mata moda*. Edulp.

(3) Clifford, James (1995). “Culturas viajeras”, en *Revista de Occidente*, N° 170-171.

(4) Mariana Cerviño (2010). *Artistas del Rojas: las determinaciones sociales de la innovación artística*. Universidad de Buenos Aires.

(5) Viviana Usubiaga (2012). *Imágenes inestables*. Edhasa.

Duilio Pierri, José Garófalo, Martín Reyna, Armando Rearte y Luis Pereyra. Murales de la Estación Callao, 1985. Plancha de contactos con las fotografías de Facundo De Zuviría.

blanco, sellando sus votos matrimoniales con el arte frente a los grandes murales de la estación, simbolizó el compromiso con un nuevo tipo de estética que salió al encuentro del otro y se apoderó de los espacios urbanos para desacomodar y reinventar el fluir ordenado y previsible de la ciudad.

La intervención de Las Inalámbricas terminó abruptamente, con las performers corridas y censuradas por un grupo de policías, quienes participaron involuntariamente en la teatralidad del hecho. Los murales, por su parte, solo permanecieron a la vista del público durante pocos meses y luego fueron tapados por la empresa de transporte, debido a reiteradas quejas de los usuarios. Aunque el tema excede los límites de este trabajo, es interesante señalar que el pedido de censura surgió de la sociedad civil: el terror dictatorial había calado hondo en la una sociedad que internalizó el silencio y la represión como modos naturales de relación social en su vida cotidiana.



El dinero necesario para pintar los murales se recaudó en una fiesta que los artistas y sus amigos organizaron en la discoteca Cemento, espacio central de la noche *under* de Buenos Aires. Allí, evocando una vasta tradición de tráficos entre arte y moda propia de las vanguardias históricas, hicieron una jornada de pintura en vivo sobre lienzos muy particulares: vestidos que Las Inalámbricas confeccionaron especialmente para esa noche. En Cemento también tocaban grupos de rock, había espectáculos teatrales y se hacía muestras de arte en algunas ocasiones. Una de ellas, titulada *Una analítica del poder*, nos lleva a otra conexión: la de un itinerario transcultural donde el exilio generó la circulación de libros y redes de lectura que desbordaron el espacio académico local con nuevas preguntas e inquietudes.



Pompi Gutnisky, Marcia Schwartz, Fernando Noy, Alejandro Kuropatwa, Fernando "Coco" Bedoya y Douglas Vinci en el *Body Art* de la discoteca Paladium, 1988.

### Lecturas desde el exilio: México-Buenos Aires

La muestra *Una analítica del poder* realizada en la discoteca Cemento en 1986 por Diego Fontanet, Gastón Vandam y Pablo Dreizik permite observar uno de los rasgos más destacables de la escena *under* de los ochenta en Buenos Aires: el trabajo interdisciplinario y colaborativo entre actores de diversas zonas del campo cultural, en este caso dos pintores y un filósofo.

Dreizik, que entonces estudiaba filosofía en la Universidad de Buenos Aires, había formado con los artistas Fontanet y Vandam un grupo de lectura que estudiaba a Michel Foucault. Aunque las primeras lecturas de Foucault en nuestro país datan de los años cincuenta, fue en las décadas de 1970 y 1980 cuando sus formulaciones adquirieron mayor presencia en el ámbito académico<sup>6</sup>. En esos años, la circulación y las apropiaciones de la teoría foucaultiana se divulgaron más allá de la universidad y repercutieron en la prensa periódica, en revistas políticas o culturales e incluso en el ámbito del rock, donde músicos y compositores como Alberto Spinetta y Fito Páez escribieron canciones inspiradas en las nociones del aparato conceptual foucaultiano.

En ese contexto, fue de gran interés para el grupo de Dreizik, Fontanet y Vandam una publicación del investigador argentino Oscar Terán, *Michel Foucault. El discurso del poder*<sup>7</sup>. Desde 1976, exiliado en México, Terán forjó un "pensamiento en huida"<sup>8</sup> que discutió las ideas marxistas en diálogo con los aportes foucaultianos. Para muchos intelectuales de izquierda era indispensable repensar las relaciones de explotación junto con las relaciones de poder: el capitalismo debía ser entendido no solo como un sistema de producción de mercancías y ganancias, sino también de cuerpos.

Dreizik recuerda el libro de Terán como una compilación de "textos muy interesantes, que respondían

muy bien a la problemática de la época. Eran ideas renovadoras que venían a complejizar la noción más chata de base/superestructura"<sup>9</sup>. Las imágenes del panóptico y la descripción de las técnicas de vigilancia y control disciplinarias ofrecían en ese contexto las metáforas justas para comprender el funcionamiento represivo del Estado argentino, aun cuando la dictadura, lejos de operar su control a través de la mirada, había desplegado métodos inéditos de castigo y tortura sobre los cuerpos.

Interpelados por la recepción de esos nudos conceptuales, los artistas Fontanet y Vandam decidieron idear una muestra que recogiera esas lecturas y reflexiones. Desde la precariedad de sus recursos, Fontanet y Vandam supieron hacerse con los elementos necesarios para dar forma a su muestra de cuatro pinturas de gran formato. El uso de materiales simples, pintura látex y papel craft, fue la opción elegida por los artistas.

Guiados por la premisa de hacer lo propio con lo que estuviera a mano, los artistas transformaron la discoteca Cemento en un taller para la confección de las grandes obras que requerían de un espacio amplio para su realización. Así, durante los días de producción de las obras la discoteca se convirtió en un escenario autogestional donde el hacer conjunto y cooperativo fue al mismo tiempo una herramienta y un fin en sí mismo.

En sus obras, Fontanet y Vandam pintaron siguiendo la idea foucaultiana de la ortopedia social, del cuerpo como blanco y efecto del poder de las disciplinas que encauzan las conductas y modelan los deseos. El texto de Dreizik, en el poster catálogo de la muestra, analizaba la relación de la estética con el poder y remarcaba la necesidad de no representar ni expresar los cuerpos sino "ponerlos en sus condiciones reales de existencia; pura monstruosidad, mostrarlos: descentrados, polívocos, plurales y decodificados"<sup>10</sup>. La noche de la inau-

(6) Mariana Canavese (2011). "Michel Foucault en la dictadura argentina". En *Actas de las IX Jornadas de Sociología*, Universidad de Buenos Aires.

(7) Terán, Oscar (1983). *Michel Foucault. El discurso del poder*. Folios Ediciones.

(8) Matías Farías (2008). "Oscar Terán: un pensamiento en huida". En *El Río Sin Orillas*, N° 2.

(9) Pablo Dreizik (2017). Entrevista de Daniela Lucena (inédita).

(10) Pablo Dreizik (1986). *Una analítica del poder*. Catálogo de exposición.

guración, subido a una de las barras, improvisó una clase performática delirante y bizarra, que parodiaba el espacio escolar como una institución de encierro y normalización de cuerpos dóciles y productivos.

El cuerpo fue protagonista central no solo de esta muestra sino de muchas de las experiencias estético-políticas de los ochenta: como lienzo, como exploración de nuevos planos sensoriales, como superficie de placer, como modo de relación con otros y como territorio de desobediencia. El *Festival del Body Art*, que veremos en el próximo punto, da cuenta de algunos de estos múltiples usos del cuerpo como soporte de lo artístico.

### Con el arte en el cuerpo: Perú-Buenos Aires

El artista peruano Fernando “Coco” Bedoya llegó a Buenos Aires a fines de los setenta. Militante trotskista, la serigrafía fue la técnica con la que buscó socializar el arte en diversas acciones gráficas participativas que realizó junto con los organismos de derechos humanos que desde los últimos años de la dictadura ocuparon estratégicamente las calles<sup>11</sup>. Inspirado en las experiencias colectivas que había vivido en Perú, sobre todo el Festival Arte Total Contacta 79, organizado en Lima por Francisco Mariotti (luego fundador del Taller E.P.S. Huayco), Bedoya impulsó hacia fines de los años ochenta cuatro *Museos Bailables* en discotecas de la ciudad de Buenos Aires. La noción de “desaprendizaje artístico”, una invitación a la fuga de los sentidos cristalizados sobre lo que entendemos comúnmente por arte, fue la idea rectora de aquellas iniciativas que llevó adelante con Mercedes Idoyaga (Emei) y otros artistas.

En uno de los *Museos Bailables* tuvo lugar el *Festival del Body Art*, que se realizó en la discoteca Paladium en octubre de 1988. Roberto Jacoby, protagonista de la vanguardia radicalizada de los años sesenta, propuso una convocatoria inspirada en los 15 minutos de fama de Andy Warhol. El concurso, para artistas de todas las disciplinas, invitaba a cada participante a producirse como una obra de arte. Luego de posar con su traje 15 segundos frente al público, el más aplaudido resultaba ganador. Coincidió en el evento esa noche el crítico francés Pierre

Restany y el filósofo Jean Baudrillard, que estaban de visita en Buenos Aires y se sintieron atraídos por la convocatoria. El desfile del *Body Art* transformó la disco en un carnaval: un museo vital donde las personas se despojaron de su identidad para ser otras, en un espacio de mezcla que suspendió por una noche las reglas de lo normal y las jerarquías sociales.

En aquella noche el cuerpo-vestido se convirtió en un lenguaje diferenciador desde el cual componer otros sentidos plagados de revelaciones entre lo singular y lo colectivo. La última dictadura militar había intentado uniformar a los jóvenes a través de tonos y prendas que delinearón los límites homogéneos de lo pulcro, lo bello y lo deseable. Pero muchos de los cuerpos que fueron blanco de los dispositivos represivos-productivos del poder actuaron como tope y fuga de los mandatos de un orden social-moral que se expresó también a través del vestido.

Proponiendo una nueva política de la apariencia pública, el *Body Art* hizo suya la proclama de una moda sin dictadores, dejando atrás las reglas que intentaban aplastar los matices propios de la diferencia. Contra una práctica del vestir que llamaba a reproducir mecánica y repetidamente los códigos del buen gusto, el *Body Art* se abrió a la posibilidad de imaginar poéticas vestimentarias coloridas y desobedientes, superficiales y satíricas, glamorosas y ridículas. Un desaprendizaje estético encarnó así en cuerpos performáticos y festivos que expresaron, desde sus diferencias, la inconformidad con la regulación (micro)política que administra placeres, ensueños y fantasías. A fines de los años ochenta “el *Body Art* fue el preludio de un ejercicio irreverente de la diferencia que irrumpió no solo en las prácticas artísticas, sino también en las formas de pensar la emancipación de los cuerpos y la política de las instituciones”<sup>12</sup>.

### Hazlo tú mismo: Londres-Buenos Aires

Para concluir, marco la última coordenada que, según mi punto de vista, permea todas las iniciativas mencionadas: la ética punk. Un punk que había llegado a Buenos Aires a fines de los setenta y que iba mucho más allá del ámbito musical: se había convertido en el modo de vida de muchos jóvenes de sectores medios y medio-bajos de la ciudad. “En su momento escuchabas gente que decía: ‘Esto es una cosa de otro país y lo quieren imponer acá’”, señala Patri-

cia Pietrafesa, artista que desde los años ochenta impulsó activamente la escena punk en Argentina y tocó en bandas referentes de ese movimiento. Contrariamente, desde su punto de vista, Argentina ofrecía entonces todas las condiciones ideales para que el punk aflorase: “a un país arrasado por una dictadura llegaba un conjunto de ideas que iban perfecto para ese momento”, sostiene. Y agrega: “¿Qué más querías que romper, que quebrar toda esa careteada que quedó después de la dictadura? El punk proponía una forma nueva de luchar por las libertades individuales que abarcaba muchos aspectos, desde cómo vestirte hasta qué consumir o qué hacer”<sup>13</sup>.

Un material muy influyente en este sentido fue el libro del periodista argentino Juan Carlos Kreimer, *Punk, la muerte joven*<sup>14</sup>. Desde Londres, y a pedido de una editorial española, Kreimer registró la explosión punk y escribió una crónica apasionada pero crítica, que fue luego el primer texto en castellano sobre el movimiento punk. Rápidamente, el libro de Kreimer se convirtió en un manual de uso para muchos jóvenes rebeldes de toda Latinoamérica, que introducía una idea central para el desarrollo de una estética y una ética alternativas: *do it yourself*. Sus páginas proponían hacer, aunque no se supiera bien cómo e, incluso, aunque no se supiera hacer nada. Esa potente idea socializó posibilidades artísticas para muchas personas que jamás podrían haber ingresado en el mundo del arte de no haber tenido esa habilitación.

Aunque se trató de un movimiento poco homogéneo, que en su interior conjugó propuestas nihilistas, anarquistas, destructivas y violentas, es notable que muchos jóvenes argentinos rescataron la ética del *do it yourself* como un impulso constructivo que devino en una actitud creativa y muy vital: No hay futuro, entonces hazlo tú mismo. Así, la política de desvío de símbolos y mercancías, el hacer autogestional y la creación de formas autónomas de vida se convirtieron en un productivo lenguaje de resistencia que muchos artistas emplearon para cuestionar el sistema, pero también para proyectar intervenciones estéticas disruptivas.

Si bien pueden ser leídas en diálogo con la historia de las experiencias de vanguardia locales, quise

destacar en este texto la potencia de los vínculos transculturales que marcaron las experiencias del circuito *under* de Buenos Aires. Un localismo enriquecido y perturbado desde la distancia, a partir de encuentros y movimientos entre personas, obras de arte y libros. Una cartografía de movimientos más o menos intermitentes, materiales y simbólicos, que hicieron más diversa y rica la vida. El viaje no solo como tráfico de experiencias sino como una parte intrínseca de las prácticas culturales y las iniciativas (micro)políticas.

(11) Ana Longoni (2014). “La conexión peruana”. En *Fernando Coco Bedoya. Mitos, acciones e iluminaciones*. MALI.

(12) Daniela Lucena, Gisela Laboureau y Francisco Lemus (2020). *Body Art*. Actividad de Uso.

(13) Patricia Pietrafesa (2013). Entrevista con Daniela Lucena y Gisela Laboureau (inédita).

(14) Juan Carlos Kreimer (1978). *Punk: la muerte joven*. Bruguera.

**daniela lucena** es socióloga, investigadora y profesora. Es autora del libro *Contaminación artística* (Biblos, 2015) y coautora de *Modo mata moda* (Universidad de La Plata, 2016), *Costura y Cultura* (Universidad de La Plata, 2019) y *Body Art* (Actividades de uso, 2021).

## DEL CUARTO ROJO

Transformance coreográfica en homenaje  
a Rafael Hastings



Yvonne von Mollendorff y Manongo Mujica

La obra del artista peruano Rafael Hastings estuvo profundamente vinculada a la danza. Desde los años sesenta, cuando fue a estudiar arte a Bruselas, tuvo una estrecha relación con el ballet de Maurice Béjart y, luego, junto a su pareja desde entonces, la coreógrafa y bailarina Yvonne von Mollendorff, abordó persistentemente esta temática en su pintura y sus obras audiovisuales, en las que colaboró a menudo el músico y compositor Manongo Mujica. Por eso este homenaje no solo cobra un sentido más profundo, al haber sido estrenada en el MAC Lima a los dos años de su fallecimiento, sino que, además, constituye una propuesta escénica que une a dos de los creadores más vanguardistas en el Perú.

Para definir esta propuesta han utilizado una expresión que no existe en el vocabulario: *transformance*. Un híbrido entre performance e instalación, una suerte de conversación entre la acción, el espacio intervenido, el sonido y las video/imágenes preparadas. Para esto crean situaciones e imágenes, transitando por varias disciplinas: danza, actuación, música, textos, videoproyecciones, etc. La puesta en escena se plantea a través de ocho “cuadros”, en una serie fluida de imágenes y atmósferas. El título alude a la presencia del color rojo en la arquitectura precolombina y a la intención de invertir la dirección de la mirada para convertirla en un “desde adentro”. *Del cuarto rojo* es una obra diseñada para enfatizar, por un lado, la presencia prehispánica, en temática y atmósfera, percibida como organismos con vida propia y, por el otro, la obstinada fragilidad del cuerpo humano, representaciones recurrentes en la obra de Hastings.

La performance coreográfica estuvo a cargo de un grupo de actores/bailarines cuya presencia y ejecución cinética se inspira en aspectos visuales subyacentes en la obra de Hastings y el significado poético de su trabajo. Asimismo, un video fue proyectado en simultáneo a las acciones escénicas. La música de Manongo Mujica ha sido compuesta especialmente para este espectáculo. Las piezas musicales se estructuran a partir de las escenas que sirven de vínculo entre las imágenes de las videoproyecciones y de las interpretaciones de los actores/bailarines. El espectáculo se desarrolla a manera de “técnica mixta”. Entre cada escena hay una transición sonora de transparencias y atmósferas con la que se busca relacionar las situaciones entre sí y para sí.





*Del cuarto rojo se presentó en la SALA 2 del Mac Lima del 5 al 8 de mayo del 2022.*



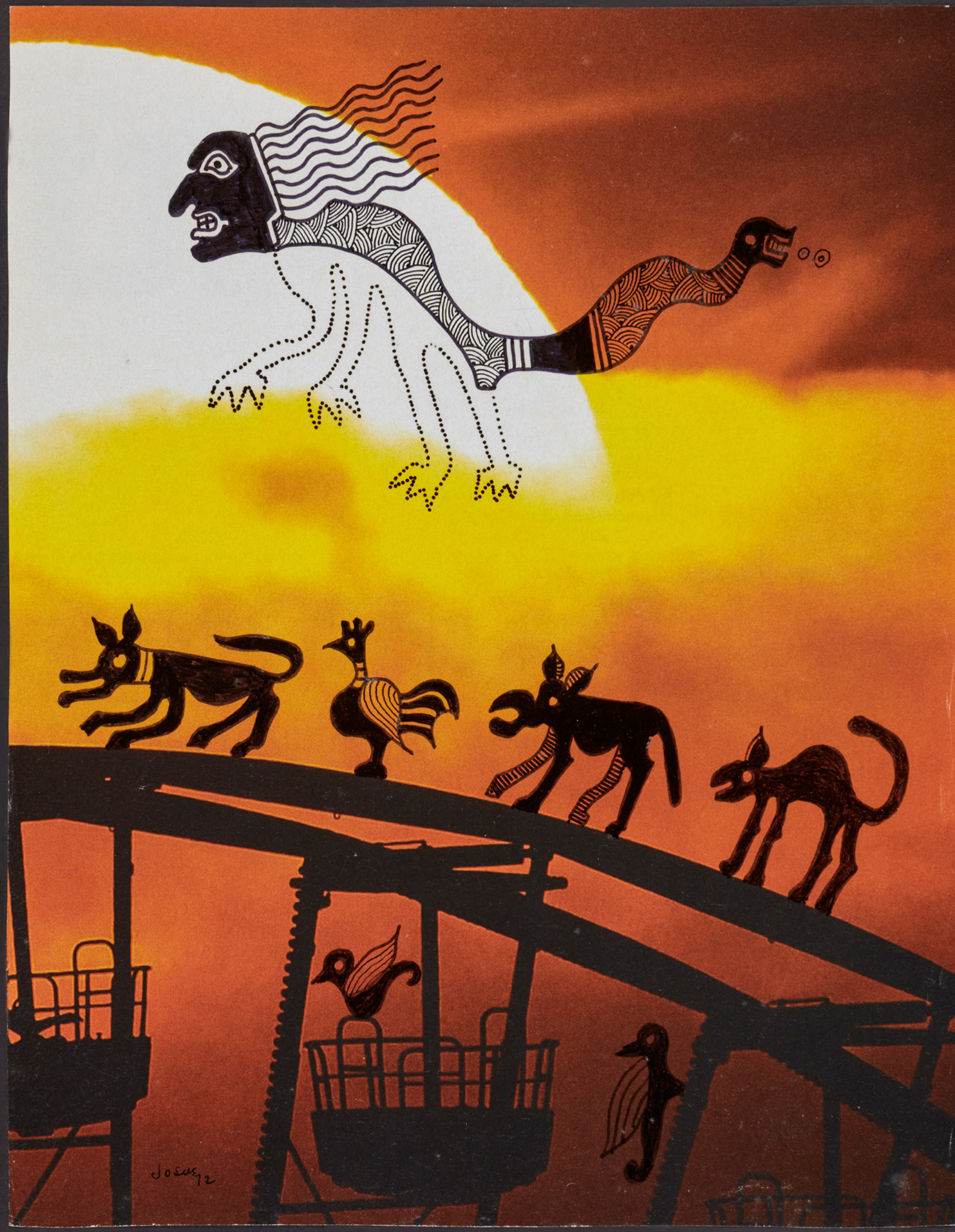
#### Créditos

Verónica Garrido Lecca, bailarina  
 Aleksander Obispo, bailarín  
 Valeria Aguirre, bailarina, Ecuador (virtual)  
 Luis Cifuentes, bailarín, Ecuador (virtual)  
 Pablo Zamorano, actor/bailarín, Chile (virtual)  
 Nicole Schonfeldt, bailarina, Chile (virtual)  
 Manongo Mujica, composición musical  
 Elías Candia, creación y edición de video  
 Emilia Mendoza, asistente de dirección  
 Juan José Salazar, diseño de sonido  
 Marlene Miyashiro, producción general  
 Alicia Torres, prensa y difusión  
 Gonzalo Giha, dirección técnica e infraestructura  
 Pablo Zamorano, codiseño de escenografía, Chile  
 Valeria Aguirre, codiseño de vestuario, Ecuador  
 Mario Ráez, iluminación, diseño y manejo  
 Julio Granados, diseño de vestuario  
 Thais Gonzales, maquillaje  
 Pauline Barberi, imágenes adicionales  
 Javier Gamboa, Emilia Mendoza, Elías Candia y Nelson  
 Hernández, fotografía y registro  
 Rafael Hastings, imágenes y mural de Trujillo  
 Yvonne von Mollendorff, dirección y concepto  
 Otro Cuerpo Producciones, producción escénica





Josep



Josep

# DOCUMENTA QUINCE: ¡CUIDADO! USTED SERÁ ARCHIVADO ANA ROCHA

Traducción de Cinthia Rocha

En 2004, el curador Jens Hoffmann invitó a 20 artistas a comentar la siguiente declaración: “La siguiente Documenta debería ser curada por un artista”<sup>1</sup>. El proyecto, que se materializó en un libro, contó con aportes de artistas como Daniel Buren, Liam Gillick y Marina Abramovic. Pero el texto que más me impactó fue la respuesta del único artista brasileño invitado: “Eu amo os artistas-etc”, de Ricardo Basbaum, un artista-etc. que defiende en su texto que, si la próxima Documenta fuera curada por un artista, seguramente sería bueno que lo fuera por un artista-etc. El texto empieza con la distinción entre artista-artista, curador-curador, artista-etc., y curador-etc. Para Ricardo Basbaum, estos últimos cuestionan la naturaleza y la función de su trabajo como artistas o como curadores. Continúa el texto: **cuando un artista actúa como curador, no puede evitar la combinación de sus investigaciones artísticas con el proyecto curatorial propuesto: para mí, esta es su fuerza y singularidad particular, cuando uno se encuentra en tal compromiso. El evento tendrá la oportunidad de mostrarse claramente estructurado en una red de nodos cercanos, aumentando la circulación de la energía afectiva y sensorial –un flujo que el campo del arte ha buscado administrar en términos de su propia economía y maleabilidad<sup>2</sup>.**

Me parece que esta es una puerta de entrada importante para la Documenta Quince. Esta edición fue, en efecto, curada por un colectivo de artistas-etc., no blancos y no europeos: ruangrupa, de Indonesia, formado en 2010. El grupo aboga por el trabajo colaborativo, basado en la amistad y colectividad, y trabajó desde 2019 –en medio de la pandemia del nuevo coronavirus– en el proyecto que inauguró en junio de 2022 en la ciudad de Kassel.

Documenta es la exhibición de arte contemporáneo más influyente del mundo. Se lleva a cabo cada cinco años, desde 1955, en Kassel, Alemania. Llegué en compañía de un grupo de 12 curadores latinoamericanos invitados por el Goethe Institut, institución alemana que desde la década de 1980 promueve, fuera de Europa, la enseñanza del idioma alemán y actividades de intercambio cultural entre Alemania y los demás países. Como lo fue para

<sup>(1)</sup> Ricardo Basbaum (2013). “Eu amo os artistas-etc”. En *Manual dos artistas-etc*. Editora Azougue.

<sup>(2)</sup> Más información sobre el proyecto se encuentra en este enlace: [www.e-flux.com/projects/66679/the-next-documenta-should-be-curated-by-an-artist/](http://www.e-flux.com/projects/66679/the-next-documenta-should-be-curated-by-an-artist/)



muchos de los compañeros que viajaron conmigo, el contacto con la Documenta se produjo mucho antes de llegar a la ciudad de Kassel, a través de la prensa y de las noticias sobre la preparación de la muestra. En 2021 incluso tuvimos una videoconferencia con parte de la dirección artística, que nos presentó la propuesta que aún estaba en proceso.

El proyecto de esta edición de la Documenta tiene algo que me ha impresionado desde el primer contacto: las ganas de durar más de 100 días, de involucrarse con proyectos artísticos y sociales, de actuar en el largo plazo en sus localidades, y de que esto se haga con la financiación de la Documenta. En 2017, Documenta 14 ya cuestionaba la centralidad de la aplicación de recursos respecto a la muestra internacional, además del formato expositivo en sí mismo; fue en esta edición que parte de la exposición se realizó en Grecia, en medio de su más grande crisis financiera, lo que trajo a la luz la discusión sobre la herencia colonial de Alemania y el poder que ejerce económica y políticamente sobre los países de la Unión Europea.

La Documenta Quince, curada por el colectivo ruangrupa, parte de la idea de que lo que sucede en Kassel es solo una parte, una traducción, de las acciones de los colectivos y artistas invitados a la

práctica *lumbung* adoptada por la dirección artística. *Lumbung*, una palabra clave para hablar de esta Documenta, representa una estructura hecha para almacenar el excedente de alimentos de una comunidad –muy común en la Indonesia rural– y la práctica de compartirlos a través de decisiones colectivas con el objetivo de aumentar la sostenibilidad del grupo. Por ejemplo, cada uno hace sus correspondientes cosechas; el excedente de cada cosecha va a *lumbung* y lo que allí se almacena se reparte, basándose en decisiones tomadas colectivamente. La estrategia curatorial-artística de la Documenta Quince fue traer la práctica de compartir recursos como el conocimiento, la solidaridad, el cuidado, la capacidad de solucionar problemas y los costos de producción, construyendo redes a partir de vínculos afectivos, de manera duradera y con una ambición mayor que solamente llevar a cabo una exposición de arte. Se trata de una propuesta que desafía lo que se conoce como curaduría de exposiciones de arte, según la herencia colonial/moderna anclada en la selección de objetos. Es lo que podemos llamar con seguridad una curaduría-etc., ya que el colectivo cuestiona la naturaleza de su función como curadores y la centralidad de este papel. Ruangrupa nos invita a pensar las prác-

Richard Bell. *Tent Embassy*, 2022. Carpa de lona con estructura de aluminio, cuerdas, pintura acrílica sobre madera, película de 16 mm transferida a digital, blanco y negro, sonido, con dimensiones variables. Kassel, 2022.



ticas colectivas y colaborativas como prácticas artísticas y trae al centro del discurso la estrategia *lumbung*, que va a la raíz de la infraestructura del evento, ya que las cuestiones de recursos rara vez protagonizan el concepto de la muestra. Cabe recordar que toda la estructura de la Documenta es alemana, lo que la consolida como un evento fundamentalmente alemán.

Los colectivos y artistas invitados, en su mayoría ubicados en países colonizados o en el sur global, empezaron a trabajar en octubre de 2020, en medio de la pandemia del coronavirus, en reuniones remotas; al principio eran realizadas colectivamente en grandes videoconferencias y luego fueron separadas en pequeños grupos que se dividían por zona horaria. Estos pequeños grupos, llamados *majelis*, tenían un recurso económico común para decidir juntos cómo sería la división. La división de espacios en Kassel siguió la misma lógica de distribución de recursos.

Mencionar estos temas de infraestructura es importante antes de relatar la experiencia en la exposición, debido a que esta es una Documenta hecha por artistas y la lógica del *lumbung* ya era adoptada por el colectivo. Sus investigaciones artísticas están aquí como un proyecto curatorial

y, de hecho, configuran la elección de ruangrupa de hacer de esta Documenta una extensión de sus actividades ya realizadas en Indonesia.

El primer encuentro en la Documenta fue con la obra del artista aborigen australiano Richard Bell. En medio de la plaza Friedrichsplatz encontramos una carpa verde, de estilo militar, con carteles que dicen: “INVASORES BLANCOS, USTEDES ESTÁN VIVIENDO EN TIERRA ROBADA”. En la parte interior, un gran televisor proyecta una secuencia de videos y hay sillas dispuestas como un auditorio; es un espacio constantemente activado con conversaciones. La obra de Richard Bell, *Tent Embassy* (2013-actualidad) es una acción política adoptada por el artista como práctica artística, en la que usa el chiste, el humor y la estética de la apropiación en pinturas, videos e instalaciones para dar respuesta a las inquietudes del mundo del arte, a la continua opresión vivida por los indígenas australianos y a los estereotipos a los que están sometidos los artistas aborígenes en el arte. Su práctica artística se basa en las luchas políticas indígenas de las décadas de 1970 y 1980, desde la protesta de la Embajada Aborigen en 1972, realizada por el movimiento Black Power Aborigen, hasta la máxima expresión de resistencia marcada por el Australian day/Inva-



Richard Bell. Vista de la pintura *Gallery Hand Out*, 2022, instalada en Documenta Quince.

sion day de 1988. Su despiadada práctica activista, enmascarada como arte, hace duras críticas políticas no solo para condenar las condiciones de los indígenas australianos, sino también para hablar de sus propias condiciones de vida<sup>3</sup>.

Me detengo en este trabajo para reflexionar sobre la complejidad de la estrategia adoptada por la dirección artística de la Documenta Quince, que se propone también como un espacio de visibilidad y protagonismo de proyectos de fuera de Europa y, principalmente, de países del sur global. Tomando como parámetro las primeras reacciones de los críticos de arte internacionales ante el proyecto, en particular la actitud de la organización de la Documenta ante las polémicas en torno al colectivo palestino The Question of Funding y el colectivo indonesio Tarin Padi<sup>4</sup>, es posible decir que Alemania no está preparada para una Documenta curada por artistas-etc. ni para su propuesta de una nueva mirada, con bases anticoloniales, desde el principal evento de arte contemporáneo del mundo.

Por convenciones diplomáticas, una embajada representa un espacio soberano de seguridad. La embajada de Richard Bell se propone ser un espacio seguro, donde perspectivas críticas sobre temas como la migración, la extracción de recursos ambientales, el colonialismo, la historia y la resistencia indígena ganan visibilidad en territorio alemán. El trabajo de Richard Bell se puede extender a la misma propuesta de la Documenta Quince: una embajada, un espacio soberano de seguridad, apoyado en los recursos y la infraestructura de la Documenta en Kassel, para artistas y colectivos del sur global, organizados en una red afectiva y colaborativa, donde la solidaridad está por delante del comercio y del lucro. Esta, me parece, es la propuesta más atrevida de esta Documenta.

Sin embargo, la expectativa de seguridad y protección manifiesta por ruangrupa al conectar *lumbung* con Kassel, y al abrir sus heridas de herencia colonial en el mayor evento de arte del mundo, no hace más que reforzar el recuerdo de que la Documenta es un evento fundamentalmente alemán y, por lo tanto, la principal historia de la Documenta es la historia de Alemania. Las polémicas y el rechazo a la presencia de determinados artistas participantes empezaron en enero de 2022, cinco meses antes de la inauguración. Una entrada en el blog de una organización islamofóbica entonces desconocida, autodenominada “Alianza contra el Antisemitismo Kassel”, se oponía a la inclusión de algunos de los artistas invitados por la Documenta. Estos llamados pronto llegaron a la prensa local y nacional, ayudando a crear la impresión de que la Documenta de este año sería deliberadamente antisemita<sup>5</sup>. En junio de 2022 la Documenta se inauguró con espacios vandalizados por estos grupos.

Vuelvo aquí al texto de Ricardo Basbaum de 2004. Basbaum escribió entonces en su texto que si un artista dirigiese/curase/planease la siguiente Documenta, debería incluir varios tipos de artistas y un grupo de no artistas, con el objetivo de producir pensamiento en tiempo real. Saltando a 2022, la embajada de Richard Bell reúne múltiples discursos y utiliza el ámbito del arte para llevar los temas indígenas de Australia a un espacio de supuesta seguridad, para diálogos en Alemania. Basbaum nos dice en su texto que aunque la palabra “arte” tiene múltiples capas de sentido y asume muchos significados al mismo tiempo, “su multiplicidad, sin embargo, es invariablemente reducida a un sentido dominante y único”<sup>6</sup>. En 2022, las primeras críticas sobre la Documenta que tuvieron circulación internacional precisamente lamentaban la ausencia de arte en

(3) Ruangrupa (2022). “Richard Bell, in conversation with ruangrupa”. En *Richard Bell Reader: documenta fifteen*. Griffith University.

(4) Al colectivo, acusado de realizar una obra con figuras antisemitas, se le retiró un trabajo de la Documenta. Un análisis de este tema se puede encontrar en [www.n-1edicoes.org/em-kassel](http://www.n-1edicoes.org/em-kassel)

(5) El 10 de setiembre de 2022 todos los artistas y colectivos participantes en Kassel publicaron en e-flux.com una carta abierta al comité científico creado para evaluar la decimoquinta edición de la Documenta, bajo el título de “We are angry, we are sad, we are tired, we are united: Letter from lumbung community”.

(6) y (7) Ricardo Basbaum (2013). “Eu amo os artistas-etc”. En *Manual dos artistas-etc*. Editora Azougue, p. 169

esta edición, limitándose a un único sentido del arte. Y aún me parece pertinente traer otro pasaje que nos habla de la relación de una Documenta curada por “artistas-etc.” con el público: “queremos que los visitantes que efectivamente asistiesen fuesen sujetos de un proceso de transformación durante (y después de) el evento, desarrollando algún tipo de responsabilidad y compromiso hacia él”<sup>7</sup>. Las propuestas presentadas en esta Documenta buscaron una mayor implicación con la localidad de Kassel y con el público visitante; hay colectivos que llevan viviendo en Kassel desde hace más de un año.

La Documenta Quince ya se consolida como una edición histórica y se destaca entre las anteriores. Como nos recuerda Martin Groh, investigador de los archivos de la Documenta, “¡Cuidado, usted será archivado!” La frase se refiere al hecho de que estamos sujetos a ser categorizados y descritos por un grupo específico de investigadores. Esta edición nos presenta formas de pensar las colectividades y lo que está más allá de las fronteras; de reflexionar sobre qué es una experiencia estética y qué son las experiencias de solidaridad y de horizontalidad. La Documenta es fundamentalmente un evento político y lleva muchas ediciones acogiendo proyectos críticos y activistas. En 1987 una obra generó un inmenso furor: el colectivo de artistas feministas Guerrilla Girls se preguntaba “¿Por qué en 1987 la Documenta es 95% blanca y 83% masculina?”. En 2002 Okwui Enwezor, el primer curador no europeo de la Documenta, ya la defendía como un espacio de crítica social y señalaba que para entender los procedimientos críticos de la Documenta no hay que mirar únicamente desde la óptica y la lógica visual del arte contemporáneo, porque todo el alcance del proyecto

invierte la lógica de que la centralidad de la exposición es lo que define las posibilidades artísticas e intelectuales de sus procedimientos<sup>8</sup>.

Una vez más, la Documenta se sitúa en la frontera de lo que se entiende por arte contemporáneo y tensiona los límites del circuito internacional del arte. En 2022, ruangrupa nos presenta nuestra responsabilidad en este mundo, con sus tensiones y contradicciones. ¿Qué vamos a hacer con eso? No sé.

**(8)** Okwui Enwezor (2002). “The Black box”. En Heike Ander y Nadja Rottner (eds.). *Documenta 11\_ Platform 5: Exhibition Catalogue*. Hatje Cantz. Traducción de la autora. La cita en el idioma original dice: “The full measure of Documenta’s critical procedure, then, is to be sought not only within the optics and visual logic of contemporary art. Thus the entire scope of the project inverts the logic that the exhibition’s centrality is what defines the proper meaning of the artistic and intellectual possibilities of its procedures”.

**ana rocha** trabaja como curadora y productora cultural. Fue directora del Museu de Arte Contemporânea de Paraná y coordinó el programa de residencia Núcleo de Artes Visuais SESI Curitiba. En julio de 2022 participó del viaje de visita a la Documenta Quince y la 12a Bienal de Berlín, organizado por el Goethe Institut de Río de Janeiro.

I would  
always pass  
under you

TIAGO SANT’ANA



# APUNTES DE VIAJE

# LORETO GONZALEZ BARRA



Los siguientes son registros elaborados a partir de observaciones y andanzas durante un trayecto -personal y colectivo- por la Documenta Quince en Kassel, en julio de 2022.

A través de un viaje grupal, organizado por el Goethe Institut (Sudamérica), un valioso cuerpo de curadores de la región nos dispusimos a recorrer, mediante visitas y conferencias, la nueva, y tan sonada, propuesta de la decimoquinta edición de Documenta en Kassel.

Nunca antes había asistido a una Documenta, pero el ambiente se sentía cercano. Era un aire reconocido, a pesar de estar en un lugar muy distinto al mío. Me encontré con una ciudad articulada por un festival organizado y, por tanto, presente. Un encuentro parecido a la realidad nuestra –esa común pero no cotidiana–. Esa realidad que es como una contradicción, un cruce o una irrupción de mensajes que, sin duda, han alterado el tiempo y espacio no solo de un determinado lugar, sino, finalmente, de un estado conservador. No necesariamente del circuito del arte, aunque, sí, también abarca un modelo por completo.

En este mismo sentido, el desconcierto de un país y de un continente autorreferente, enfrascado en un paradigma institucionalmente modernista con enfoques globalizantes, ha entrado en una *crisis esquemática* ruidosa, molesta pero atractiva, en tanto que interpela, provoca y (pre)tensiona.

Esta edición, en particular, trata de una convocatoria pública a celebrar lo colectivo mediante el concepto de *lumbung*, una palabra de Indonesia que se refiere al granero comunal donde se almacena el excedente de la cosecha en beneficio de la comunidad, y que se define según una arquitectura y unos usos específicos. Es una idea asociada al ejercicio colaborativo como fuente de sabiduría para la creación y la supervivencia.

Sus directores artísticos, el colectivo ruangrupa, han decidido poner al centro de esta curaduría la práctica comunitaria y sus procesos colectivos, invitando al público *glocal* a introducirse en otros formatos posibles, reales pero desconocidos o invalidados por la academia. Desde luego, esta desafiante aventura implicaría un sinfín de obstáculos, que a su vez podrían plantear intereses asociados a cuestiones políticas y hasta económicas.

En un principio pensé, y pensamos junto a mis colegas, que se trataba de una supuesta incompatibilidad, un choque cultural. Pero podría considerarse una apuesta. Una jugada seductora por parte de la institución, en la que la esencia de la colonia nuevamente se encubre de un aroma de conquista para atraer lo no convencional, aquello que no puede controlar, oliendo a una estrategia de mercado que intenta y consigue quitarle naturaleza al plan de acción original.

Esta fragancia, que confunde en cada exhalación, ¿qué busca tapar o cubrir realmente? ¿Es, en



Johan Berna. *Vista del desierto de Atacama*, 2022.  
Fotografía digital.



Loreto González Barra. *Más Quinoa Menos Arroz*, 2022. Fotografía digital.  
Loreto González Barra. *Apthapi*, 2016.  
Fotografía digital.

sí, una amenaza para el *establishment*? ¿O es la manera que este último tiene de recurrir a la instalación de un sistema de recolonización?

### La (no)separación del arte y los movimientos sociales

Cuando hablamos de arte o práctica cultural, inmediatamente –al menos desde un contexto sudaca– lo afrontamos (o deberíamos hacerlo) desde una posición política. Es imposible separar, en un tejido tan complejo como el nuestro, acciones de arte de lo político. Es más; a estas alturas de los hechos, no situarse como un ser social capaz de actuar en base a decisiones propias y colectivizadas es absurdo.

La ficción de lo apolítico ha vuelto a traer con ella la comodidad del pensar y actuar, empujándonos históricamente a centrarnos en un campo organizado por cuestiones absolutistas y, por ende, condicionantes de un canon, en el que las categorías operan bajo la lógica del orden y el rigor. No obstante, esa fórmula se ha intoxicado, siendo subvertidos aquellos patrones de conquista que hoy, producto de las tantas labores y gestos de diversos artistas y activistas a lo largo del tiempo, se fortalecen y penetran en una sociedad que busca ser cada vez más íntegra y ecológica, comprometida con las transformaciones de su propia realidad.

Asimismo, prolongar discursos asociados a la deconstrucción o la decolonialidad en un plano sujetado por la efectividad del conocimiento imperativo, o impulsar un planteamiento teórico a partir de su efectismo, es correr en un carril propio, seguro y políticamente correcto. Es decir, es el devenir del formalismo que, por medio de un lenguaje embotellado y sellado, procura imponerse estética pero convencionalmente.

Todo esto me hace pensar en la diferencia que está marcando la edición 15 de este encuentro, y cómo el público local se ha tenido que topar con intervenciones que afectan su habitualidad. En medio de esto sitúo mi atención a la tendencia o apariencia de lo eco (o bio). Es común ver en el occidente europeo una fuerte inclinación hacia lo sustentable, específicamente relacionado a la alimentación y el vestuario. Se aprecia un deseo por instalar y visibilizar, especialmente en las grandes ciudades, el mercado de lo sostenible en una atmósfera capitalista. Esto me provocó una de las mayores impresiones, *pues se ve bien, pero no se siente tan honesto*.

Diseñar un proceso ecológico es más que producir alimentos sin agrotóxicos, o ceder la ropa que ya usaste pero que se encuentra en buen estado. Es ir más lejos, justamente para transformar ese tipo de asistencialismos. Es introducir un pensamiento activamente crítico-relacional a cada contexto. Porque cuando me encuentro con un mercado de productos bio también estoy pensando en la comunidad que lo produjo y, por tanto, comprendo que la clase popular y cualquier persona, quien sea, debería tener acceso a esta oferta. Sin embargo, no sucede, y los grandes contenedores de indumentaria dotados en la urbe son las mismas inmensas áreas de ropa y tierra con los que actualmente convivimos en pleno desierto de Atacama.

Entonces, ¿será que es la solidaridad un mercado de auxilio a favor de los (sobre)protegidos? Consideremos que, según esto, los métodos occidentales una vez más han de disfrazarse de aromas apetitosos. Como una ilusión propia de quien cree perseguir el triunfo a costa de unos sobre otros.

### Entre la necesidad y la ritualidad

Tropezarse, a tanta distancia, con experiencias tan comunes a las nuestras se percibe como un fenómeno sensible, en el que afloran múltiples sentimientos a la vez. Emoción por encontrarse a pesar de las dimensiones geográficas. Rabia y dolor al reconciéntizarse sobre las políticas de violencia que vivimos día a día. Satisfacción de no ser parte de una visión etnocéntrica, inspirando resistencias e insistencias. Evoca movimiento, desorden al statu quo y anhelos de contagiar la urgencia de ensalzar y ensayar prácticas culturales de algún correspondiente entorno.

Esto, que se vuelve una necesidad en lo concreto, es naturalmente también un acto de fe, en el cual eso que acontece se disfruta y repercute, dando lugar a identificaciones simbólicas, capaces de construir una comunidad imaginada.

Aun cuando esta mirada podría declararse romántica o utópica, no es posible desvincularse del encarnamiento ideológico que poseemos, ese fruto áspero de un colonialismo interno permanente. Por lo mismo, me pregunto: ¿Basta con impulsar cosmovisiones ancestrales, herencias populares y experimentos sociales para barajar los ejes de dominación del neoliberalismo, y con ello detenerlo-atacarlo? ¿O, directamente, para descolonizarnos de una

mallada cruzada por un capitalismo salvaje? Una en la que la tragedia de la sobrevivencia se ha convertido probablemente en una especie de exotización, intensificando su exclusión como parte de un todo. Una en la que se instituye una manera de ordenar el mundo, subyugando el problema del hambre y el avasallamiento de medios naturales, a costa de falsos consumos e incomprensibles mercados de largo circuito.

Ante este panorama, nos queda la interconectividad como germen de una gran telaraña. La que nos pudiera entregar, a costa de costuras, redes de acción para cuidarnos y vivir bien. Para eso, es preciso identificar relatos y acontecimientos que circulan en los alrededores, reconocer, valorar, infundir y difundir, hacer público y replicar.

### Donde se revelen saberes, se asoma la revolución

En conexión con esta Documenta propuse al Goethe Institut desarrollar una curaduría sobre soberanías alimentarias que involucrase una exploración territorial en mi zona de residencia, Tarapacá.

Para esta oportunidad elaboramos el proyecto *Más Quinoa Menos Arroz*, junto a un equipo de trabajo nutrido por les artistas visuales Natascha De Cortillas y Camilo Ortega, les fotógrafes Johan Berna y Camila Soto, la realizadora audiovisual Camila Pizarro y la agricultora Andrea Castro.

Por medio de un ensayo audiovisual y un trabajo gráfico, pudimos relevar –en modo *sitio específico*– los circuitos de comida, cómo operan los mercados globales-locales desde una perspectiva transfronteriza y cómo todo esto afecta las economías ancestrales-colaborativas vs. lo industrial, la vida saludable, la habitabilidad de un territorio ambientalmente seguro y las maneras de relacionarnos con otros en una zona aquejada por la sobreproducción y el hambre.

Configuramos una trama en la que el arroz juega como símbolo popular del territorio local, transcultural y hereditario de un sistema global, y la quinoa, como un elemento desconocido, artesanal, muy nutritivo pero prácticamente inaccesible, a pesar de que sus cultivos están en el mismo lugar. Esto, creemos, se debe a la invisibilidad de su proceso y a las garantías del sistema neoliberal por sobre los espacios de microproducción. Esto nos exige revertir los modelos hegemónicos, y hacer surgir la

capacidad integradora que poseen estas prácticas campesinas familiares.

Tal vez serán necesarios coraje y atrevimiento para ejercer otro modelo, uno que reclame un refugio donde la reciprocidad que promulga el Ayni, mediante celebraciones como el Apthapi<sup>1</sup>– pensando la ofrenda como un nuevo sendero de reacción–, pueda dejar de lado cuestiones discriminatorias para iniciar cambios significativos vinculados a la organización diaria.

En este sentido, experimentar comunidad es imaginar la descomposición del capitalismo, buscando despojarnos de monosistemas para aplicar estrechas mixturas entre sabidurías antiguas y pensamientos contemporáneos.

Cabe destacar que mediante este trabajo entrelazamos hilos con el Colectivo Espora, en Kassel, que nos invitó, bajo los ejes curatoriales del evento, a ser parte de la programación de Ook Visitor Zentrum (un espacio cultural de la ciudad perteneciente a la programación de la Documenta), donde pudimos compartir, visualizar y dialogar sobre estas problemáticas globales.

### Transmisión de sentimientos de amistad como celebración de lo colectivo

Pensar en la vida social común implica una obra radical, en la que dejarse llevar por lo desconocido es una invitación a repensarse y a transitar por espacios que muchas veces la razón no entiende, pero que el cuerpo sintoniza.

Creo que esto es la nueva versión de la Documenta Quince. Un sostén curatorial que nos enseña, rizomáticamente, a perder el control y a experimentar el arte como un estado de encuentro, intrínsecamente atravesado por un ecosistema contaminado, incómodo y recargado de dinámicas que nos interpelan en medio de lo educativo, el amor por la naturaleza, el juego y el peligro (y no desde guiones estáticos provenientes de una *monomirada* museal), tal como sucede siempre aquí, en Sudamérica y seguro en todos los sitios malentendidos como *subdesarrollados*.

Es una celebración del trabajo fusionado y de la emancipación del saber local como brote crítico de esperanza, dispuesto a remirarnos nuevamente, para sentir y trazar nuestras propias (de)formas.

Verdaderamente, conocer en primera persona un capítulo de este importante festival me deja

con optimismo sobre un agitado presente, con un inquietante futuro.

Genuinamente, el *lumbung* se ha instalado como la construcción de un acto social, materializado por un sinfín de quehaceres definidos por la horizontalidad y la confianza, en tanto un arte contradictorio y tocable, algo que, sin duda, refuerza nuestros trabajos desde abajo con el propósito de sensibilizar para transformar.

Y entonces, me pregunto si lo que en esta oportunidad ruangrupa ha buscado comunicar, pues, sin miedo, y con una pedagogía innata y anticolonial, lo logra.

<sup>(1)</sup> *apthapi* es una práctica comunitaria no transable con dinero. Es una expresión del *Suma Qamaña*, en la que se ofrece con generosidad el alimento que da un buen vivir. Este es, para la comunidad, la verdadera riqueza, ya que el motivo último de una economía no reside en la adquisición capitalista de dinero sino en la reproducción organizada de la vida en común. (Ministerio de Relaciones Exteriores de Bolivia, 2009. *Aprendiendo Nuevos Protocolos: El Apthapi. El "Banquete Indígena" en la Diplomacia de los Pueblos*, p. 62)

**Ioreto González Barra** es curadora y educadora. Está basada en Iquique, Chile. En julio de 2022 participó del viaje de visita a la Documenta Quince y la 12ª Bienal de Berlín, organizado por el Goethe Institut de Río de Janeiro.

# Be careful, you will be archived

TIAGO SANT'ANA



**tiago sant'ana** es un artista visual y curador radicado en Salvador de Bahía. Desde 2019 organiza el programa de exposiciones del Instituto Goethe en Salvador. En julio de 2022 participó del viaje de visita a la Documenta Quince y la 12a Bienal de Berlín, organizado por el Goethe Institut de Río de Janeiro.

# ARTE EN EL FRONT<sup>1</sup>

Traducción de Cinthia Rocha



La ciudad de Río de Janeiro es mundialmente conocida por sus bellezas naturales y las muchas manifestaciones culturales que forman su identidad. Sin embargo, la rutina carioca también es conocida por sus elevados índices de violencia urbana. No es casualidad que una de las zonas más violentas de la ciudad lleve el nombre de la región de enfrentamientos entre palestinos e israelíes. La Franja de Gaza carioca<sup>3</sup> tiene una superficie de aproximadamente 95 kilómetros y más de un millón de habitantes. Abarca 33 barrios de la región norte de la ciudad, incluidas las favelas de Jacarezinho y Mangueiras y los complejos Maré y Alemão. La expresión se hizo popular; actualmente, “Franja de Gaza” es una forma genérica de referirse a cualquier región de la ciudad que registre un alto número de enfrentamientos por armas de fuego.

# ALEXANDRE SILVA

**Mente del villano: tierra desconocida  
enemigo número 1  
Necio es el Estado que no cree  
Mientras la plata tenga más voz  
y sea parte de la autoestima,  
habrá una Franja de Gaza  
siempre en una nueva esquina**

MC Orelha<sup>2</sup>

Instalación del grupo The Question of Funding en la WH22.

- (1) Nota de traducción: *Front* significa “frente de batalla”. Su uso es habitual en Brasil, aunque sea una palabra de la lengua inglesa.
- (2) MC Orelha. “Faixa de Gaza 2”. Canal KondZilla, YouTube.
- (3) “A Faixa de Gaza carioca”. Publicado el 10 de mayo de 2007 en *Extra - O Globo*. [Extra.globo.com](http://Extra.globo.com).
- (4) Estamos considerando aquí, en especial, proyectos artísticos centrados en los lenguajes: pintura, dibujo, grabado, fotografía, performance, instalación, escultura y grafiti. No incluimos en esta lectura proyectos vinculados exclusivamente al cine, entendiendo que este lenguaje tiene contextos institucionales y de mercado con características muy propias.
- (5) Durante las últimas décadas, las reflexiones sobre los conceptos de “centro” y “periferia” han sido ampliamente discutidas y frecuentemente actualizadas en diversas áreas del conocimiento. Las nociones de esta supuesta dicotomía adquieren nuevas características según el contexto sociopolítico en el que se ubican, extrapolando los límites del entendimiento geográfico y considerando, sobre todo, los campos simbólicos. Entendemos la periferia, por lo tanto, no solo como una mera georreferenciación, sino también como un proceso de exclusión o limitación del acceso a derechos básicos de ciudadanía a una comunidad.
- (6) El proyecto Outrxs Centrxs – Guia Periférico Carioca das Artes Visuais (@outrxscentrxs) tiene como objetivo producir y divulgar virtualmente un mapeo de iniciativas/espacios destinados a la difusión de prácticas artísticas contemporáneas ubicadas en las periferias, los suburbios y los barrios marginales de la ciudad de Río de Janeiro. El objetivo principal es promover estos espacios y la producción de artistas emergentes, en especial los periféricos, articulando una red alternativa de agentes culturales que se desarrollan en los márgenes del circuito hegemónico carioca. Se espera que la guía se publique en setiembre de 2022.

La letra del funk *Faixa de Gaza Part. 2*, de autoría de MC Orelha, mencionado en la introducción de este artículo, relata la rutina beligerante de los territorios que conviven con sucesivos conflictos entre las fuerzas policiales del Estado y las facciones criminales que comandan el narcotráfico en esas regiones (incluidos los grupos paramilitares, conocidos como milicias). Si bien el contexto de la violencia urbana en Río de Janeiro nos habla de la deficiencia (e incluso ausencia) de políticas públicas que garanticen el acceso de la población al conjunto de bienes y servicios de la ciudad en condiciones de igualdad, las periferias, las favelas y los suburbios de Río de Janeiro resisten al programa histórico de exclusión y al estigma de la “carencia”, produciendo y exportando sus potentes manifestaciones artísticas y culturales.

Como es evidente, cuando mencionamos el conjunto de servicios que integran el cuadro de derechos para hacer efectiva la ciudadanía plena incluimos, además de la salud, la educación y la seguridad pública, y el acceso a la cultura, sus equipamientos y programas. Como se puede imaginar, en la ciudad de Río la lógica de exclusión que promueve el crecimiento de la Franja de Gaza carioca es la misma que produce un panorama desproporcionado de la oferta de bienes y servicios vinculados al sector cultural. En el contexto de las políticas culturales, la lógica de concentración de inversiones públicas y privadas también ha sido la tónica general de la conformación del mapa cultural carioca, con la aglomeración sistémica de iniciativas más consistentes en las regiones de la Zona Centro y la Sur, donde se ubica el corredor turístico de la ciudad. Esta evidencia segregadora adquiere contornos aún más prominentes cuando analizamos el contexto cultural a través de las artes visuales<sup>4</sup>.

Sin embargo hemos visto, desde hace al menos dos décadas, una profusión de nuevas iniciativas y espacios, institucionalizados o no, que han surgido en la periferia<sup>5</sup> de Río de Janeiro, creando nuevas posibilidades de narrativas para la producción artística contemporánea. Con el objetivo de producir y promover un rediseño del mapa de las artes visuales de Río de Janeiro, destacando iniciativas ubicadas en favelas, suburbios y espacios populares de la ciudad, vengo desarrollando el proyecto Outrxs Centrxs – Guia Periférico Carioca das Artes Visuais<sup>6</sup>, que busca destacar los territorios periféricos como áreas de poder creativo, combatiendo así los estereotipos de carencia y violencia asignados a estos espacios.

En la primera etapa del proyecto se está mapeando 25 iniciativas culturales, entre galerías, museos, centros culturales y talleres abiertos, entre otros, que tienen –como tareas principales o secundarias– actividades sobre artes visuales, y que estén ubicadas a los márgenes del circuito artístico hegemónico carioca. Pensando precisamente de manera ampliada en lo que puede significar ser periférico, se consideraron no solo los espacios físicos, sino también las acciones, los proyectos itinerantes, la ocupación de espacios públicos, los proyectos virtuales y otras formas alternativas que configuran un panorama más complejo (aunque siempre incompleto) del contexto de las artes visuales en la ciudad de Río de Janeiro.

Fue en medio del desarrollo de esta investigación sobre espacios de artes visuales basados en la periferia de Río que partí para Alemania en julio de este año, por invitación del Goethe Institut. El viaje, inicialmente previsto con motivo de la Bienal de Berlín de 2020, se pospuso dos años debido a la pandemia del nuevo coronavirus, que, como sabemos, trajo, además de muchas muertes, un período de crisis de carácter diverso, haciendo inviables proyectos e impidiendo la plena circulación de personas en todo el mundo.

Después de este hiato por la pandemia (que ni siquiera estamos seguros de que haya pasado) –en el que el grupo de investigadores, curadores y gestores culturales latinoamericanos invitados por el Goethe se mantuvo en contacto por medio de reuniones virtuales– pudimos, por fin, viajar a Berlín, conocernos en persona y acompañar de cerca el programa de la duodécima bienal de arte de la capital alemana. Por suerte para nosotros (en medio de un período de tantas frustraciones), con la reorganización del programa por el Goethe Institut tendríamos la increíble oportunidad, debido a una excepcional confluencia de fechas, de visitar también la ciudad de Kassel y vivir la programación de la Documenta Quince.

**(7)** Ruangrupa es un colectivo de arte contemporáneo con sede en Yakarta, Indonesia. Fundado en 2000 por un grupo de siete artistas, ruangrupa proporcionó una plataforma en el sur de Yakarta para organizar exposiciones, eventos y festivales, así como servicios de publicación, talleres e investigación. Ruangrupa opera como una organización sin fines de lucro que apoya el arte contemporáneo en los contextos urbanos y culturales de Indonesia, a menudo en articulación con artistas y profesionales de otras disciplinas, como las ciencias sociales, la política y la tecnología.

Con la curaduría del grupo de arte y activismo de Indonesia ruangrupa<sup>7</sup>, la exposición quinquenal en Kassel este año tuvo, por primera vez, una dirección artística firmada por un colectivo (de no blancos y no europeos). El proyecto curatorial se desarrolla a partir del concepto de *lumbung* pensado por el colectivo creado en Yakarta. La expresión sirve para definir los graneros comunitarios del arroz excedente que se distribuye en beneficio de la comunidad. La inspiración de *lumbung* orientó todo el proceso de elaboración y desarrollo de la muestra en Kassel, y el resultado fue una Documenta que destacaba experiencias colectivas y procesos comunitarios, reflejándolos en el campo de las artes.

Evidentemente, tales desplazamientos y esfuerzos por pensar la curaduría más allá de las lógicas y prácticas eurooccidentales han puesto a ruangrupa en una posición de choque cultural e institucional. El colectivo ha sido el objetivo de críticas e incluso boicots<sup>8</sup>–aunque sobresalga, entre todos los cuestionamientos, la marca disruptiva indeleble de la propuesta curatorial de la Documenta Quince. Sin embargo, no será acá, en este espacio gentilmente ofrecido por la revista *Cubo Abierto*, donde desarrollaré de manera más consistente mis impresiones generales sobre las experiencias con Documenta y la Bienal de Berlín. Me atenderé, de momento, a hacer un ejercicio de articulaciones entre proyectos con los que tuve contacto durante el viaje y mi investigación en el campo de las artes. A fin de cuentas, era este el emocionante desafío que Ana Rocha y Giuliana Vidarte, editoras de esta sección de la revista puesta en marcha por el MAC Lima, hicieron al grupo latinoamericano invitado por el Goethe.

Acepté la invitación de escribir un registro del viaje con vistas a publicarlo en *Cubo Abierto*, y partí a Alemania con la mirada puesta en identificar procesos de curaduría y gestión de espacios culturales que tuvieran cierta cercanía con mis experiencias vividas en la última década de trabajo en el campo artístico-cultural, siempre orientado por la perspec-

**(8)** Daniela Labra. “documenta 15: coletividades, artes e boicotes. Propostas não-brancas produzem enfrentamento entre traumas históricos e códigos culturais do norte e do sul”. Publicado el 26 de julio de 2022 en *Select.art.br*

tiva de la democratización y descentralización de las artes. No es pura casualidad que el *insight* se produjera en la primera etapa del viaje, en el contexto de la Documenta.

Llegué al WH22<sup>9</sup> sin haber tenido conocimiento previo de la invasión y el vandalismo racista que había ocurrido en el espacio días antes de la inauguración de la Documenta. En la noche del 27 de mayo, el sitio que albergaba la exposición organizada por el colectivo palestino The Question of Funding fue invadido y pintado con aerosol, con frases como “187” –el número en el Código Penal de California para crímenes como asesinato– y “PERALTA”, una alusión a la figura política ultraderechista española Isabel Medina Peralta. Mi desconocimiento del hecho anterior, una entre otras controversias que ensombrecieron la potencia del proyecto curatorial de la Documenta Quince, me permitió disfrutar productivamente de las obras que se instalaron en el espacio y conocer más sobre el contexto del proyecto de los artistas del Eltiqa<sup>10</sup>.

Eltiqa es una iniciativa de un grupo de jóvenes residentes en la Franja de Gaza que cuenta con un espacio físico donde se realizan exposiciones, talleres y debates. Además de la galería hay una biblioteca pública organizada por el colectivo palestino. Inmediatamente identifiqué allí una potencial conexión con la investigación que vengo desarrollando a través del proyecto Outrxs Centrxs, y me animé a conocer más sobre la realidad del grupo que, desde 2010, mantiene un ambiente fructífero en el campo del arte contemporáneo en un contexto conocido mundialmente por conflictos históricos.

La exposición del grupo Eltiqa, en el marco del proyecto The Question of Funding, estaba formada por pinturas figurativas en coexistencia con documentos e historias de individuos y grupos marcados por el aislamiento geopolítico casi total del resto del mundo. En los textos repartidos entre las obras, Eltiqa compartió con los visitantes algunas dificultades del proyecto de arte contemporáneo en la Franja

**(9)** Ort WH22. *Documenta-fifteen.de*

**(10)** Eltiqa.com

**(11)** Carolina Moraes. “Conheça a 5 Bocas, galeria de arte em favela do Rio criada por jovem artista e motoboy”. Publicado el 2 de julio de 2022 en *Folha de S. Paulo*. *www1.folha.uol.com.br*

**(12)** “Boca de fumo”, en portugués, es una expresión popular utilizada para designar espacios informales, en general improvisados, para la comercialización de drogas ilícitas. Gestionadas por el narcotráfico de cada región, las “bocas de fumo” forman parte del paisaje y de la vida cotidiana de varias favelas y periferias de la ciudad de Río de Janeiro, con características muy diferentes en cada territorio.

de Gaza, como la importación de materiales artísticos en forma de contrabando, los procesos de división de los fondos en un sinfín de cuotas onerosas debido a las restricciones económicas impuestas a Gaza, la limitación de las dimensiones de las obras de arte para cumplir con las normas de exportación, o la ineludible interpretación política en las obras de los artistas del proyecto.

De forma instantánea crucé el Atlántico y la línea ecuatorial y me transporté a la Galería 5 Bocas, un proyecto ideado y desarrollado por el artista Allan Weber, en la favela homónima a la galería, ubicada en la Zona Norte de la ciudad de Río de Janeiro. Instalado en Brás de Pina, barrio que integra la famosa Franja de Gaza de Río de Janeiro, el espacio es uno de los proyectos mapeados por Outrxs Centrxs – Guia Periférico Carioca das Artes Visuais. Recientemente, Allan compartió en su red social la dificultad que afrontó para poder enviar a través de una empresa de transportes una obra de arte producida en su galería. En la frase escrita en un *post-it* pegado al documento de logística había la observación “lugar peligroso para retirar la obra”.

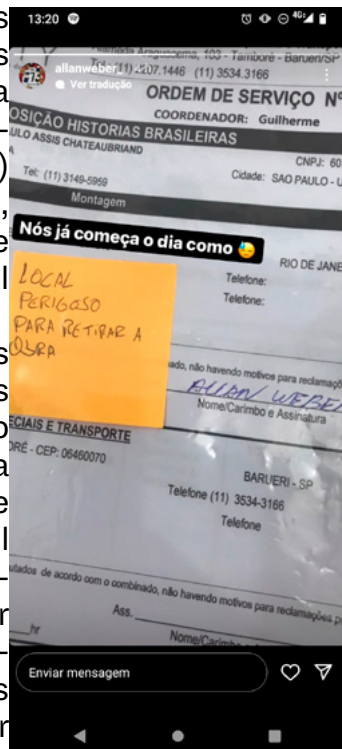
Este seguramente no es un problema al que se enfrenten las diversas galerías de arte instaladas en la turística Zona Sur de la ciudad. En julio de este año, al ser entrevistado por un influyente periódico brasileño, Allan Weber habló sobre la Galería 5 Bocas y las estrategias que utiliza para que el proyecto se articule no solo con el circuito institucional de las artes sino también con la comunidad en la que se ubica: “Uso la geopolítica de Río, los dominios, las facciones y [el hecho de] que el Estado no tiene ningún poder sobre esto como una investigación”, dice, entrevistado en la puerta de la galería. “Uso en mi trabajo los códigos que nosotros, los de la favela, conocemos”<sup>11</sup>. En esta operación semántico-política, la galería, que para Allan es una “instalación permanente”, es como un fumadero<sup>12</sup>, ejemplifica el artista-galerista, haciendo un ejercicio de acercamiento de la naturaleza de su proyecto a la realidad de su comunidad.

Para llegar a otros territorios con su obra, es necesario mapear cuáles son las galerías de la ciudad donde están los coleccionistas, qué edictos se necesitan para llegar a los espacios institucionales. En este sentido, el proyecto de Allan es similar al del grupo palestino Eltiqa: para proyectos de artes visuales ubicados en zonas marcadas por la hostilidad de los conflictos y la ausencia de políticas de financiación cultural, no son suficientes solamente la visibilidad del mercado o el reconocimiento por parte de los vecinos del entorno. La sustentabilidad pasa por una ardua y continua articulación –territorial e institucional– para que estos espacios ganen legitimidad dentro del circuito excluyente de las artes visuales. Por lo tanto, al mismo tiempo que rompen lógicas elitistas que han sido perpetuadas por los entornos institucionales de las artes, necesitan luchar contra un proceso histórico que hace que la práctica artística (especialmente dentro de las artes visuales) en territorios periféricos parezca algo excéntrico, tanto desde la perspectiva de quienes miran desde las regiones más ricas de la ciudad, cuanto desde el punto de vista de los propios habitantes.

En la perspectiva de descentralización de los ejes institucionales que sostienen los proyectos de arte, tanto la Galería 5 Bocas como el colectivo The Question of Funding destacan la dificultad para financiar sus iniciativas. Mientras Allan Weber (que empieza a tener reconocimiento por su trabajo en el circuito de arte brasileño) complementa sus ingresos con sus actividades de repartidor para poder pagar el alquiler del espacio que alberga la galería, el grupo The Question of Funding explora los recursos colectivos para cuestionar y problematizar los modelos de financiación económica que sostienen las estructuras culturales. El trabajo del grupo, sin embargo, no es estrictamente teórico. “Esto no es una crítica institucional; eso ya lo sabemos. La pregunta es: ¿cómo lo practicamos? ¿Y cómo lo practicamos fuera del mundo del arte?”, dijo Yazan Khalili, uno de los miembros del colectivo, al investigador Mateusz Sapija<sup>13</sup>.

En lo que se refiere a la viabilidad de proyectos de artes visuales en territorios marcados por la desventaja histórica de las inversiones públicas y privadas, la cuestión “estructural” adquiere múltiples dimensiones cuando pensamos en el desafío de los agentes culturales involucrados en estos esfuerzos. Lo que tienen en común las experiencias del colectivo

ruangrupa, de los proyectos palestinos The Question of Funding y de Eltiqa, y de la galería carioca 5 Bocas, es que, para pensar nuevos modelos de iniciativas artísticas, no basta con pensar CON los sujetos periféricos; es necesario imaginar nuevas centralidades BASADAS EN la realidad de lo que convencionalmente llamamos periferias. Para ello es importante, sobre todo, rechazar la lógica segregadora del circuito institucionalizado de las artes, absorbiendo las prácticas colectivas y comunitarias que sostienen los territorios marginados.



(13) Mateusz Sapija. “Field Notes: The Question of Funding, Eltiqa, and Sada [Regroup], Documenta 15”. Publicado en julio de 2022 en *Art & Education*. artandeducation.net

**alexandre silva** es curador, investigador y gestor cultural. Actualmente es director del Teatro Arthur Azevedo, en Río de Janeiro. En julio de 2022 participó del viaje de visita a la Documenta Quince y la 12a Bienal de Berlín, organizado por el Goethe Institut de Río de Janeiro.

Publicación en el perfil de Instagram del artista Allan Weber (@allanweber\_1). Copia de pantalla hecha por Alexandre Silva (8/8/2022).



(1)



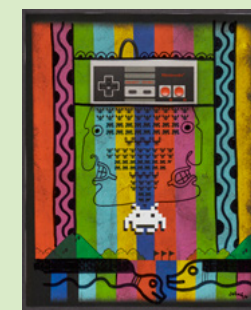
(4)



(2)



(3)



(5)



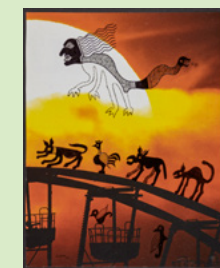
(6)



(7)



(8)



(9)

**Josué Sánchez.** (1) *Taruka*, 2004. Collage y tinta sobre recorte de revista. (2) *Muka*, 2016. Collage y tinta sobre cartulina. (3) *Madre*, 2010. Tinta sobre recorte de revista. (4) *Atrapasueños*, 2017. Tinta sobre recorte de revista. (5) *Sistema binario*, 2017. Tinta sobre recorte de revista. (6) *Pastores de hombres*, 2018. Tinta sobre recorte de revista. (7) *Escuadra sobre abanico*, 2017. Tinta sobre recorte de revista. (8) *Zorros al atardecer*, 2018. Tinta sobre recorte de revista. (9) *Infiernillo*, 2012. Tinta sobre recorte de revista.

**josué sánchez** (Huancayo, 1945), pintor, escultor y muralista peruano, comparte entre las páginas de esta edición una serie de intervenciones que empezó a trabajar desde inicios de los noventa sobre la superficie de diversas publicaciones periódicas. Los personajes míticos y las figuras propias de la cosmovisión andina y el imaginario creado por el artista, en más de 50 años de trayectoria, se superponen a los detalles del diseño de diversas publicaciones, que incluyen retratos y abstracciones de paisajes. Así los seres representados por el artista traspasan tiempos y espacios para evidenciar su presencia en la realidad contemporánea.



**UNIVERSOS ANÁLOGOS**

10 experiencias híbridas de creación contemporánea  
 Del 22 de enero al 20 de febrero de 2022  
 Sala 1

Para esta exposición, la comunidad digital *Agarracamoto* invitó a un grupo de artistas peruanos que ponen en diálogo formas de creación y referentes de los ámbitos analógicos y digitales. A través de la edición digital, animación, fantasía y ficción, estos artistas proponen mundos utópicos, apocalípticos, lúdicos y diferentes. Son artífices y mediadores del mundo hiperconectado que ponen en conflicto lo contemporáneo, utilizan su trabajo como resistencia y demuestran que el sacrificio de lo tangible no significa una pérdida, sino un nuevo potencial y horizonte.

**ARTISTAS PARTICIPANTES:**

Blumoo, Mr. Tronch, David Carrasco, Ana Paula Machuca, Ness is Sans Confirmed, Giselle Ángeles, Xomatok, Luna Dannon, Qenqo y Muriel Holguín.

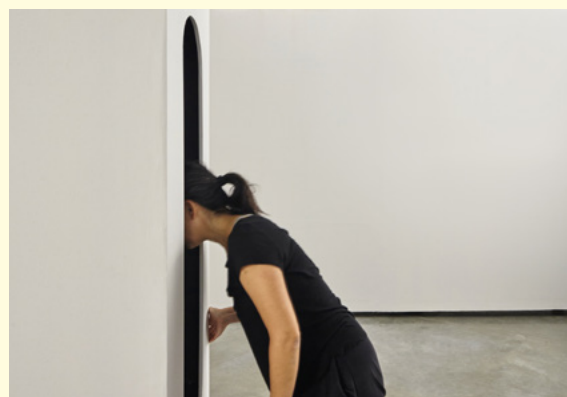


**PARTE DE TODO**

Proyección de cortometrajes de Luidgi Beltrame  
 Viernes 11 de febrero

En el marco de la instalación sonora *Cómo te cura, cómo levanta, cómo florece* de Luidgi Beltrame que se exhibió en el MAC Lima, y de la visita del artista francés a nuestro país, se presentó una noche de proyecciones de cortometrajes de Beltrame que fueron estrenados

por primera vez en el Perú. Esta selección de dos cortometrajes recientes – *El Brujo* (2016) y *Symbiotic Consciousness* (2021)– explora las relaciones entre el ritual, la espiritualidad, la expansión de la conciencia más allá del mundo humano y la tecnología. Distintas calidades de imagen y un énfasis en la música se combinan para producir una experiencia polirrítmica con visos místicos que rehuye de la lógica y de la racionalidad.



**HUN HOR ADAR**

Del 17 de marzo al 24 de abril de 2022  
 Sala 2

Instalación sonora de Verónica Luyo y Álvaro Icaza construida a partir de un vasto archivo de grabaciones de silbidos anónimos o de conocidos. La composición propuesta por los artistas fluye entre diversas intensidades y silencios, entre llamadas y respuestas, que por momentos parecen emular un sutil ambiente de selva. En esta instalación, los silbidos acompañaron el camino de los visitantes en la sala del museo y sugirieron posibles recorridos del lugar en función a la distribución de las fuentes sonoras que el público iba descubriendo.



**LA VIDA COMO IMPREVISIBLE**

Szyszlo en la historia del IAC y el MAC Lima  
 Del 17 de marzo al 8 de mayo de 2022  
 Sala 1

En esta exposición se presentaron un grupo de obras de Fernando de Szyszlo que son parte de la colección del MAC Lima, un conjunto de catálogos de exhibiciones del artista llevadas a cabo en Perú y el extranjero, junto con documentos e información específica organizada en una línea de tiempo. Estos materiales dan cuenta del vínculo sostenido entre Szyszlo y el IAC a través de su participación en exposiciones llevadas a cabo entre 1950 e inicios del siglo XXI, y su permanencia en las exhibiciones del MAC Lima en diálogo con las prácticas de los artistas peruanos contemporáneos.

CURADURÍA: Giuliana Vidarte



**LA RESISTENCIA DEL PINCEL**

La pintura, lo popular y lo nacional  
 Del 13 de abril al 14 de agosto de 2022  
 Sala 3

Esta exposición reunió las obras de 77 artistas peruanos de diversas regiones de nuestro país como Lima, Piura, Apurímac, Loreto, Cajamarca, Ucayali y Cusco, entre otras. La propuesta se enfocó en la multiplicidad de formas de expresión artística que ocurren en simultáneo en un amplio y complejo territorio. Se reunieron obras características de los talleres de rotulado, letreros comerciales, carrocerías, pintura en pana andina, etc.

**ARTISTAS PARTICIPANTES:**

José Aguilar [El Paiteño], Jorge Aguirre, Héctor Albino, Proel Alfaro [El Gitano], Jorge Altamirano, José Araujo [Ashuco], Dennis Arce Tupac, Julio Bonifacio, Víctor Cáceres, Juliana Cardozo, Freddy Carreño, Cristian Casas, Cecilio Domínguez, Hernán Blas, Diana Chávez, Carlos Chumpitaz, Henry Chumpitaz, Juan Carlos Condori [nauJCarlos], Luis Cueva [LU.CU.MA], Guillermo Culquicondor [Judá Ben Hur], Elvis De La Cruz, Jorge Documet, Nixon Escobar, Alinder Espada, Jesús Espichan, José Luis Farfán, Jean Paul Fernández, Giuliana Flores, Víctor Guerra, Julio Guevara [Pierito], Joel Guillén, Marco Antonio Lachy, Manuel Ichillumpa [Pintoreto], Percy Inuma, Luis Julca [Deo], José Larico,

Yim Lavado, Galia León, Elio León, Frank Soria Art, Felix Llaque, Percy Marcelo [Angelo], Jorge Matos, Fernando Mendoza, Angélica Mendoza, Luis Mendoza, Víctor Muriello, Bernardino Ochoa, Rafael Orellana, Jorge Montea-gudo, Dennys Padilla [Paitanmala], Marlin Paredes, Eder Blum Pari, Casilda Pinche, Roldán Pinedo, Víctor Pinedo [VIPOL], Harry Pinedo, Jimena Pinedo, María Pinedo, Colectivo Hupik [Humberto Pingo, Hernan Pingo, Teodoro Pingo y Justo Pingo], Roberto Pinto, Américo Quispe, Silvia Ricopa [Ronincaisy] e Isaac Ramires Ricopa, Calixto Rivas, Lionid Rivera, María Rojas, Pedro Rojas [Monky], Luis Saquiray, Marco Sara, Edison Serna, Víctor Soto, Marco Antonio Tume [Tumagu], Noly Ulloa, Elena Valera [Bawanjibë], Pablo Yumpo, Paulo Zapana y Diane Zúñiga.

CURADURÍA: Alinder Espada



**DEL CUARTO ROJO**

Transformance coreográfica en homenaje a Rafael Hastings  
 Del jueves 5 al domingo 8 de mayo de 2022  
 Sala 2

Una puesta en escena de la coreógrafa y bailarina Yvonne von Mollendorff, con música original de Manongo Mujica como universo sonoro. Para definir esta propuesta han utilizado una expresión que no existe en el vocabulario: transformance. Un híbrido entre performance e instalación, una suerte de conversación entre la acción, el espacio intervenido, el sonido y las video/imágenes preparadas. Para esto crean situaciones e imágenes, transitando por varias disciplinas: danza, actuación, música, textos, videoproyecciones, etc.



**ENSAYOS DE LO SÓLIDO**  
Del 10 de junio al 1 de octubre de 2022  
Sala 1

Exposición de la artista Elena Damiani. En el conjunto de esculturas inéditas reunidas para esta muestra se presentó una cuidadosa selección de granitos, mármoles y travertinos como materia que, en sí misma, contiene la información de tiempos antiguos, y quizás las pistas para suponer los tiempos futuros. La ciencia utiliza herramientas que registran medidas y confirman datos objetivos. Sin embargo, la artista realiza dispositivos con la misma materia mineral, de tal manera que en ellos y a través de ellos reconocemos flujos, quiebres, discordancias, cataclismos, formas de vida en acción que le concedieron al planeta Tierra su apariencia y su posibilidad de vida.

CURADURÍA: Nicolás Gómez Echeverri



**ITINERARIOS DEL PRESENTE**  
25 años de Pasaporte para un Artista  
Del 1 de julio al 1 de octubre de 2022  
Sala 2

Esta exposición presentó un grupo de obras llevadas a cabo por quienes fueron ganadores del primer y segundo premio de Pasaporte para un Artista entre los años de 1998 y 2009, y formó parte de las actividades por el 25° aniversario de este concurso que fue creado por la

Embajada Francesa en el '98 con la asesoría del destacado crítico de arte Jorge Villacorta. Como parte del reconocimiento, en su momento, cada uno de estos artistas tuvo la posibilidad de viajar a Francia. El premio propició intercambios en nuevos contextos e indagaciones mayores en sus propuestas personales.

**ARTISTAS PARTICIPANTES:**

Cristian Alarcón, Nereida Apaza, Roger Atasi, Ricardo Ayala, Ana Teresa Barboza, Juan Enrique Bedoya, Christian Bendayán, Fernando Bryce, José Luis Carranza, Elena Damiani, Fito Espinosa, Annie Flores, Haroldo Higa, Diego Lama, Nancy La Rosa, Carolina Rieckhof, Giancarlo Scaglia, Lucho Soldevilla, Elena Tejada-Herrera, Lucho Torres Villar, Patricia Villanueva y Maya Watanabe.

CURADURÍA: Giuliana Vidarte



**PERFORMANCE EL VIGILANTE**  
Sábado 10 de setiembre de 2022

Como parte de la exposición *Itinerarios del presente. 25 Años de Pasaporte para un Artista*, la bailarina Luz Gutiérrez Privat realizó una performance, en la que activó *El vigilante*, obra de Carolina Rieckhof parte de la exposición. Era muy importante para ellas, artista y bailarina, activar la pieza, pues esta escultura fue pensada desde los movimientos, reacciones y miedos generados en un cuerpo por vivir en una ciudad agresiva para las mujeres. Ambas consideran que es importante compartir experiencias de agresiones que a veces se callan y normalizan. Para esta presentación Abel Castro Larrea realizó el sonido basado en testimonios de mujeres y su experiencia de caminar en las calles.



**DEFENSA PERSONAL PARA MUJERES**  
Sábado 24 de setiembre de 2022

Como parte del programa público de la exposición *Itinerarios del presente. 25 Años de Pasaporte para un Artista* y vinculada a la obra de Elena Tejada-Herrera, se llevó a cabo una clase de defensa personal para mujeres a cargo de Alessandro Paredes, maestro de Kung Fu. Esta clase tuvo como objetivo brindar herramientas útiles y de fácil aplicación a las participantes, ante situaciones que no presenten un riesgo mayor. Las participantes aprendieron maniobras básicas de defensa, que trabajaron a partir de situaciones que les habían sucedido y que podían compartir en el taller.



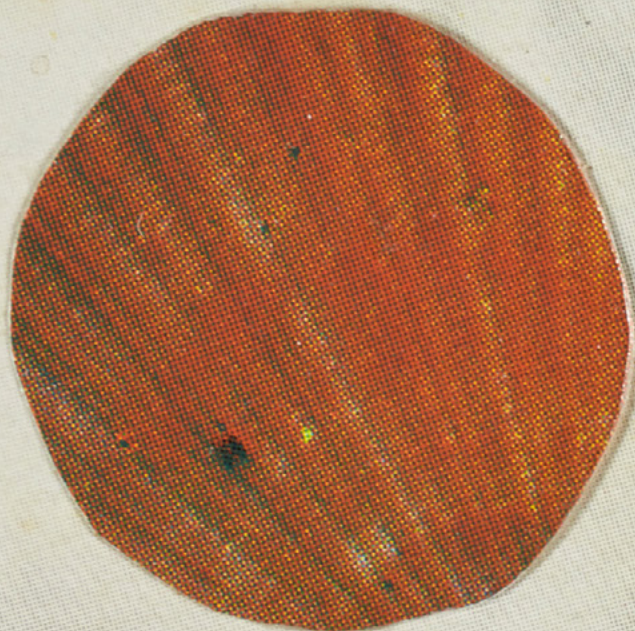
**CONSTELACIONES**  
Congreso interdisciplinario de Arte, Ciencia y Tecnología  
Del 28 al 30 de setiembre de 2022

El MAC Lima, la Dirección de Humanidades, Artes y Ciencias Sociales de la Universidad de Ingeniería y Tecnología (HACS-UTEC) y Fundación Telefónica Movistar Perú llevaron a cabo este congreso para destacar investigaciones sobre las interrelaciones entre las artes, las ciencias y la tecnología. Este encuentro genera una serie de constelaciones que, en una medida importante, difuminan o entrecruzan las fronteras conceptuales y metodológicas entre los campos disciplinarios, ampliando así la capacidad de innovación y de respuesta a los desafíos de nuestros tiempos. El programa incluyó diversas mesas temáticas, conferencias plenarias, talleres y un concierto.



**UN OCÉANO DE PERDÓN**  
Viernes 30 de setiembre de 2022  
Sala 3

Composición para percusión solista, compuesta e interpretada por el artista Efraín Rozas. La pieza se construye lentamente en un intenso trance polirrítmico, utilizando patrones de percusión complejos y la resonancia de la arquitectura. Junto a Rozas se presentó la artista de luz Kazue Taguchi, quien manipuló una escultura durante el espectáculo.



JoSuz04