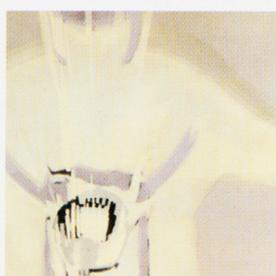
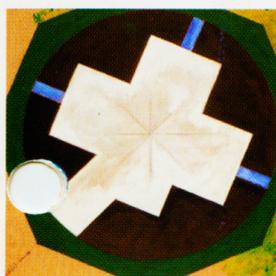


02

miradas de fin de siglo



GUSTAVO BUNTINX

AUGUSTO DEL VALLE

JORGE VILLACORTA

RODRIGO QUIJANO

MUSEO DE ARTE DE LIMA

MALI

01

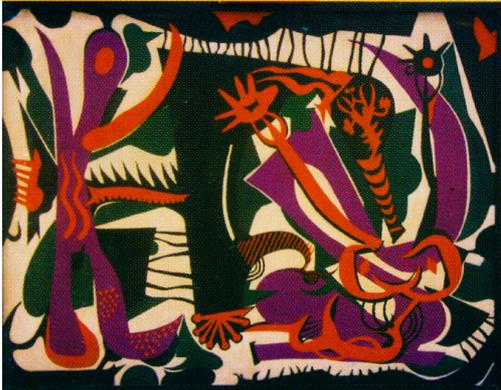
CONSTELACIONES

Lo moderno y lo contemporáneo en el arte peruano

Constelaciones busca una serie de *indicios* que, desde los años cincuenta del siglo XX, permitan hablar de un sentido de lo contemporáneo que resulte especialmente atractivo.

El concepto de constelación alude a una metáfora estelar, sin duda, pero también a ciertos puntos singulares que brillan con luz propia. Asimismo, ubica un espacio de tensiones y transiciones, entre tendencias visibles. En este trance el recorrido por la *Historia del arte peruano* exige configuraciones, grupos de obras, que hay que rastrear. Por tanto, las obras que pertenecen a una constelación forman un grupo que visual y conceptualmente se alza en el firmamento. Se ha elegido solo tres constelaciones entre un buen número de posibilidades.

Cada *constelación*, sin embargo, debe entrar en fricción con el criterio de la historicidad de las obras, pues traza un corte transversal no necesariamente cronológico. Así, puede ocurrir que piezas fechadas entre los años cincuenta y ochenta del siglo XX pertenezcan a una misma constelación, sin ningún problema. También pueden encontrarse obras de un mismo artista que pertenecen a distintas constelaciones.



2

OBERTURA

Entre el tema peruano y la actitud moderna

El marco propicio para comenzar la exposición enfrenta a **José Sabogal** y a **Ricardo Grau**. Las obras de ambos, una al lado de la otra, sintetizan las posiciones sobre la pintura propias de los años cuarenta del siglo XX: localismo versus universalismo. Mientras Sabogal representa al Indigenismo y su búsqueda de una imagen de nosotros mismos que irrumpe en la escena local en los años veinte, Ricardo Grau es el abanderado de cierta modernidad en el uso de los recursos técnicos en la pintura y en el surgimiento de una actitud "independiente".

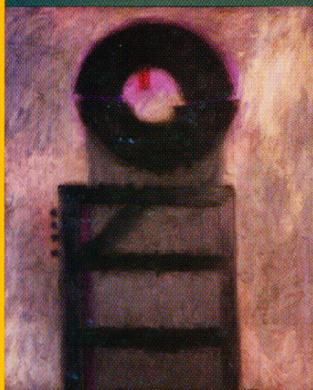
LOS MODERNISMOS

Expresión, magia y subjetividad

Terminada la Segunda Guerra Mundial, en 1945, un grupo de jóvenes poetas y artistas de clase media que viven en Lima -Fernando de Szyszlo, Jorge Piqueras, Leopoldo Chariarse, José Bresciani, Javier Sologuren, Sebastián Salazar Bondy- se juntan para intentar, con su activismo, una renovación cultural. Muchos de ellos también participaron en la *Agrupación Espacio*, fundada en 1947. Liderada por el arquitecto y crítico Luis Miró Quesada Garland, Espacio supo juntar arquitectura moderna, música académica y arte, planteando espacios de confluencia cultural. Ese mismo año abre sus puertas la *Galería de Lima*, por iniciativa de Francisco Moncloa.

miradas
de fin de siglo

AUGUSTO
DEL VALLE



3



4

En 1955 el mismo local de la recordada galería se convierte en la sede institucional del *Instituto de Arte Contemporáneo* (IAC) que funcionará sin interrupciones hasta 1972, impulsando una renovación de la escena artística peruana. Como propulsor del arte moderno el IAC recibió la visita de importantes pintores, escultores y críticos latinoamericanos, así como europeos y norteamericanos. En esta primera etapa de su existencia, el IAC puede verse como una plataforma de encuentro entre arte local y ciertas corrientes internacionales propias de la época. Sin embargo, con la aparición en el contexto internacional de las neovanguardias, ya en los años sesenta, el *pop* y el *minimalismo*, el *arte povera* y el *conceptual*, entre otras, muy pronto se pondría en tela de juicio el gusto modernista del IAC.

En pintura y escultura el modernismo de la centralidad del estilo y la clara diferencia entre los géneros artísticos así como la referencia a la subjetividad del artista, se impone aún, acentuado el culto a la imagen abstracta en un *cuadro/marco* o al objeto escultórico en un *pedestal*. En fotografía, el modernismo de los años sesenta es todavía fuertemente temático, pero en la segunda mitad de los años setenta, con el surgimiento de una nueva institucionalidad, el modernismo fotográfico desplazará el ojo hacia el propio *medio* y abrirá el campo hacia nuevas formas de mirar. Esto ocurre porque mientras en los sesenta el ojo del fotógrafo sólo focaliza según algún elemento temático del retrato o el paisaje, en los setenta esta dependencia se cuestiona en la medida en que algunos de sus más importantes cultores pertenecen al mismo grupo generacional de quienes realizan obra pop-conceptual.

Pero al llegar la segunda mitad de los años setenta, con el surgimiento de una nueva institucionalidad, el modernismo fotográfico desplazará la mirada hacia el propio medio. También abrirá el campo hacia nuevas formas de mirar, en la medida en que algunos de sus cultores pertenecen al mismo grupo generacional de quienes realizan obra pop-conceptual.

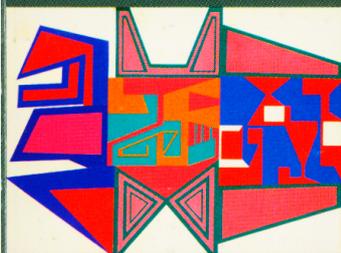
CONSTELACIÓN GEOMÉTRICA

Construcción, objetualidad y objetividad

Será cierta forma de institucionalidad moderna, sobre todo aquella que siga una estética expresiva, el blanco de las críticas de algunos jóvenes inconformistas. Desde los mismos años cincuenta aparecerán en las principales capitales culturales del mundo, como Nueva York, París, Amsterdam, Bruselas, Milán, entre otras. El núcleo de sus críticas surge cuando se vuelve necesaria una mirada no "subjetiva". Intentar, por ejemplo, una reflexión estética acerca de ciertos códigos visuales preexistentes: en la geometría, en el mundo "primitivo", en la cultura popular o, incluso, en la cultura de masas.

América Latina verá surgir ciertas modalidades de arte abstracto geométrico, incluso antes de la Segunda Guerra Mundial, en Argentina y Uruguay, con la llamada *Escuela del Sur*. La fuente es europea, y ya en los años cuarenta, algunos artistas serán críticos del "universalismo constructivo": asimilando su herencia encontrarán "soluciones propias", locales. No fueron los únicos en hacerlo, por supuesto. En Brasil había aparecido una actitud semejante desde el Manifiesto Antropófago, de Oswald de Andrade, en 1928. Otra vez, también allí la crítica al universalismo geométrico encontrará soluciones interesantes.

03

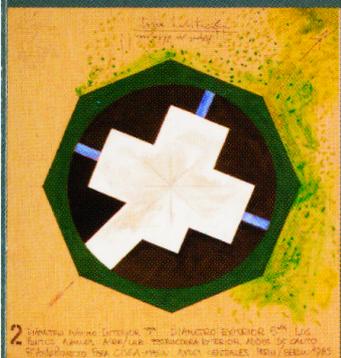


5

CONSTELACIÓN GEOMÉTRICA CON REFERENTES LOCALES.

Paisaje, tránsitos y algunos puntos singulares.

La asimilación local de formas geométricas irrumpe cuando la mirada moderna busca renovarse confrontándose con las tradiciones visuales de la *América antigua*. Para el caso peruano, patrones visuales que se encuentran en el tejidos (**Gastón Garreaud, Ella Krebs, Jorge Eduardo Eielson**), o la importancia del paisaje de la costa (otra vez **Jorge Eduardo Eielson, Regina Aprijaskis**), o aún cierto modo de visualidad con reminiscencias andinas (**Milner Cajahuaringa, José Carlos Ramos**).



6

Puntos de singularidad constituyen los trabajos de **Emilio Rodríguez Larraín** que, en su proyecto *Refugios* (1985), busca la confluencia de paisaje y arquitectura bajo un impulso poético y ritual. No obstante, el contexto de guerra interna convierte al Perú en un espacio estéril para acoger su idea. De varias maneras la otra cara de esta frustración es el autoexilio y la mirada individualista sobre el sentido más extendido que la obra de arte posee, al menos en términos culturales. Tal contexto hostil aparece claramente en las fotografías de la norteamericana **Rosalind Salomon**. Otro punto de singularidad interesante es la mirada del paisaje de **Ricardo Villalba** quien, a mediados del siglo XIX, trabajando para la empresa de ferrocarriles de entonces, deja testimonio de cómo un acontecimiento anónimo (en este caso la tecnología de ingeniería que hace posible el desplazamiento de las máquinas), *focaliza* al fotógrafo hacia formas no necesariamente humanas, carentes de recetas costumbristas y pictorialistas. El caso de **Carlos Runcie Tanaka** señala otro importante punto de singularidad al mostrar los bordes de una objetualidad vinculada al paisaje.

CONSTELACIÓN POP-CONCEPTUAL

Origen del no objetualismo peruano

En el contexto latinoamericano, europeo y norteamericano las neovanguardias de los años sesenta impugnan el ideal moderno, sobre todo en sus tendencias más expresivas. Se atiende entonces a los códigos fotográficos del cine y de la llamada cultura de masas. En el Perú proyectos similares son apoyados por el crítico de arte Juan Acha, desde mediados de los años sesenta. Un interesante contrapunto institucional se inicia entre el

IAC y esta escena: sin renunciar a su gusto modernista, éste acoge algunas de las nuevas propuestas. A mediados de los años setenta, sin embargo, sería el mismo Acha -a la sazón autoexiliado en México- quien propondría la categoría del *no objetualismo* para diferenciar las propuestas contemporáneas de artistas latinoamericanos de sus pares europeas o norteamericanas.

Hacia fines de los años sesenta es visible cierta estética fotográfica en la pintura de **Rafael Hastings**, lo mismo que en la de **Luis Zevallos Hetzel**. Ambos son ejemplos importantes de cómo algunas preocupaciones conceptualistas vinculadas al tema de la reproducibilidad de la imagen prestan sentido a los experimentos de Hastings y a las confrontaciones de Zevallos con el medio local. El caso de **Luis Arias Vera** deja constancia de cómo un acontecimiento -la conocida Bienal de Coltejer en Colombia- otorga una pauta distinta y otras razones para pintar. Tanto el trabajo gráfico como la pintura de **Jesús Ruiz Durand** son importantes: el icono Túpac Amaru documenta visualmente el proselitismo del régimen militar de comienzos de los años setenta, en la forma de un afiche. Pero sus pinturas con referentes fotográficos que comienzan hacia fines de la década del sesenta postularán, ya en los años ochenta, una suerte de comentario sobre la violencia política.



7

Son puntos de singularidad importantes tanto los retablos de **Joaquín López Antay** como las fotografías de **Carlos "Chino" Domínguez**. El famoso retablista es reconocido con el Premio Nacional de Cultura en 1976. Ello enfrentó a un grupo de artistas pintores, mientras un conocido crítico asumía tal distinción como un significativo gesto de arte conceptual por parte de la institucionalidad local. Otra singularidad es la fotografía "icónica" (porque se ha convertido en todo un símbolo) de Carlos Domínguez. El *Paro Nacional* de 1977 significó un fuerte momento de transición en la política peruana durante la llamada "segunda fase" del gobierno militar.

Los colectivos de arte (**EPS Huayco, Grupo Chacacayo, Signo x Signo**, entre los más importantes), vigentes a fines de los años setenta y comienzos de los ochenta, grafican un importante momento de nuestras artes visuales. Todavía es necesario un estudio a profundidad del sentido y significado de estos grupos. La constelación pop-conceptual de la que forman parte puede señalar tanto continuidades como discontinuidades con respecto a las neovanguardias locales de los años sesenta y comienzos de los setenta.

TRÁNSITOS

Pasajes entre constelaciones

Del *Geométrico* con referentes locales a los *Campos de percepción*.

Para el paradigma de los *Campos de percepción* es importante asimilar la peculiar visualidad y el modo de establecer una mirada poética del espacio en los trabajos de la constelación geométrica, ya en clave universalista o ya en clave más local. Resulta destacable el trabajo solitario de **Jorge Izquierdo**, lo mismo que el del novísimo **Christians Luna**. Ambos usan los materiales que la urbe les proporciona para, a través de una elaboración conceptual, apelar a formas de la precariedad.



8

05



9

TAFOS (Taller de Fotografía Social) evidencia una nueva mirada, local y documental a un tiempo, gracias a que las fotografías fueron tomadas por los mismos miembros de comunidades en el sur andino y en Lima, especialmente designados.

En este tránsito, se observa cómo la estética fotográfica ofrece un material para elaboraciones en un *campo expandido*, espacial, pero también matérico. Se trata de proyectos nunca desligados de la huella de lo "real", de un concepto siempre atento a las situaciones de contexto.

Del pop-conceptual a los Campos de percepción.

La precariedad de las zonas periféricas de Lima ofrece sus materiales y una singular objetualidad (**Juan Javier Salazar**). Los iconos de la ciudad (**Jorge Piqueras**), de la religiosidad (**Daniel Pajuelo**), o de las imágenes masivas de la televisión, son materiales visuales para este tránsito. Aquí el *tránsito* evalúa una perturbación del sentido en el momento en que localmente se asume la herencia de referentes-pop, o al sintonizar con nuevas corrientes internacionales. La imagen mimética "artesanal" (**Fernando Bryce**) se junta con otras posibilidades no necesariamente hechas a mano, sino que debe su naturaleza al uso de algún dispositivo tecnológico (**José Carlos Martinat y Kiko Mayorga**) o, incluso, a la naturaleza gráfica de las huellas de un experimento (**Félix Tapia**).

CAMPOS DE PERCEPCIÓN Territorios y nuevos medios



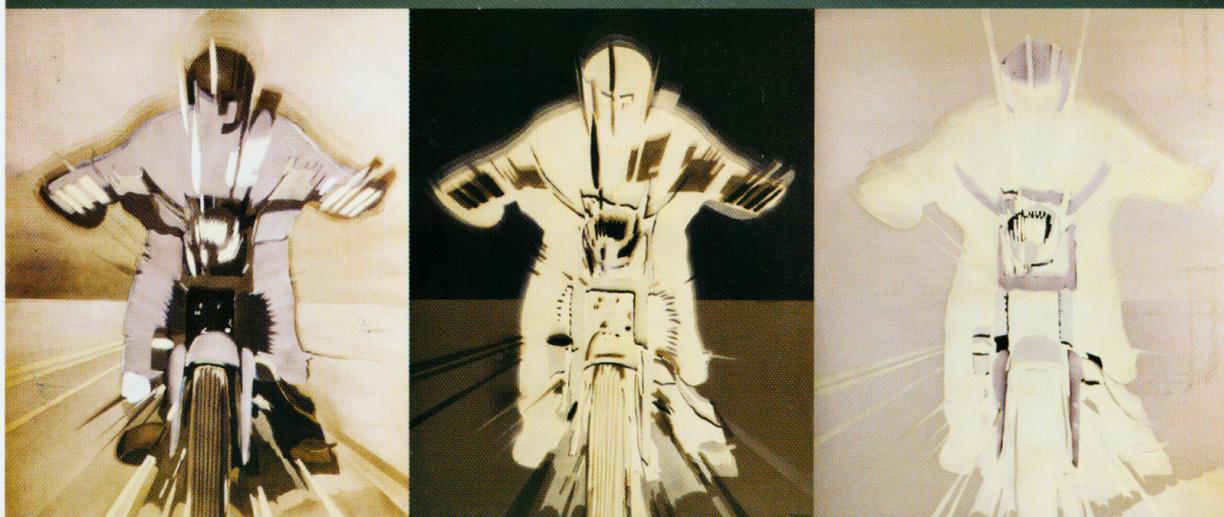
10

La mirada contemporánea ha asumido la estética fotográfica como parte constitutiva. En tal mirada el concepto predomina sobre lo hecho a mano: el uso del dispositivo mecánico -analógico o digital, según el caso- no debe ocultar este hecho, pues la imaginación retorna al soporte de las obras por vías siempre sorprendentes, desmaterializándolo. Así también esta mirada ha entrado en contacto con los códigos visuales propios de la "interface" de computadora y de la web y, por supuesto, se despliega lo mismo con aquellas que hablan del territorio, tanto natural como urbano, desde los años noventa hasta la actualidad.

Esther Vainstein basó su trabajo en el desierto de la costa del Perú ya en los años ochenta, en tanto **Alejandro Jaime** es un artista que en los últimos años suele hacer excursiones para intervenir zonas del territorio peruano, lugares de nuestra memoria colectiva, que documenta bajo cierta mirada cartográfica. **Gino Marchini** es un artista ingeniero que se ha desplazado hasta una zona de frontera imaginaria entre la pintura, la fotografía y el propio contexto de exhibición. Tal espacio, remarcado como zona de tránsito por las acciones de **Eduardo Villanes** y **Elena Tejada** que se emiten en video, incorporan contenidos políticos en los que asoma una nueva poética del exilio. Ello contrasta con la fuerte ironía de **Iván Esquivel**, cuya objetualidad, paradójicamente, nos remite a la imagen masiva. Por su parte, las imágenes fotográficas de **Luz María Bedoya** acceden a una poética tan inmaterial como territorial.

SERIE MIRADAS DE FIN DE SIGLO

Constelaciones, de Augusto del Valle, es la segunda de una secuencia de cuatro exposiciones que se presentarán en nuestra sala de arte contemporáneo en el marco del proyecto *Miradas de fin de siglo*. Con esta serie, el MALI busca contribuir a un debate abierto sobre la creación contemporánea y sobre su lugar en la compleja historia de nuestro pasado reciente. Los curadores que participan en este proyecto – Gustavo Buntinx, Augusto del Valle, Rodrigo Quijano y Jorge Villacorta - proceden de espacios institucionales diversos, abarcan varias generaciones y representan propuestas distintas sobre el arte contemporáneo. Cada curador tiene carta blanca para presentar sus propuestas, salvo por una limitación fundamental: sólo podrán solicitar en préstamo un número limitado de obras de otras colecciones. De esta forma, *Miradas de fin de siglo* intenta a la vez hacer un balance sobre la contribución del MALI a la creación de un acervo y de un espacio público para el arte contemporáneo en el Perú.



ARTISTAS

Regina Aprijaskis, Luis Arias Vera, Luz María Bedoya, Fernando Bryce, Víctor Bustamante, Milner Cahahuaringa, José Casals, Alberto Dávila, Macedonio de la Torre, Fernando de Szyszlo, Carlos "Chino" Domínguez, Jorge Eduardo Eielson, EPS Huayco, Iván Esquivel, Gastón Garreaud, Ricardo Grau, Grupo Chaclacayo, Walter Chiara, Alberto Guzmán, Billy Hare, Rafael Hastings, Jorge Izquierdo, Alejandro Jaime, Ella Krebs, Fernando La Rosa, Joaquín López Antay, Christians Luna, Gino Marchini, José Carlos Martinat y Kiko Mayorga, Benjamín Moncloa, Rosario Noriega, Daniel Pajuelo, Jorge Piqueras, Sonia Prager, José Carlos Ramos, Melquiades Ramos, Edward Ranney, Joaquín Roca Rey, Emilio Rodríguez Larraín, Benito Rosas, José Ruiz Durand, Carlos Runcie Tanaka, José Sabogal, Juan Javier Salazar, Rosalind Solomon, Venancio Shinki, Signo x Signo, Sabino Springett, Tafos (Taller de fotografía social), Félix Tapia, Elena Tejada, José Tola, Tilsa Tsuchiya, Esther Vainstein, Ricardo Villalba, Eduardo Villanes, Luis Zevallos Hetzel.

Auspicia:



BANCO INTERAMERICANO
DE FINANZAS

LEYENDAS

1. LUIS ZEVALLOS HETZEL. 1969. Tríptico Motociclista. Laca piroxilina sobre nórdex. 152 x 120 cm aprox. Museo de Arte de Lima. Donación Rafael Lemor.

2. RICARDO GRAU. Composición. 1957. Óleo sobre lienzo. 80.5 x 130 cm. Museo de Arte de Lima. Donación del artista.

3. FERNANDO DE SZYSZLO. Ejecución de Túpac Amaru. 1966. Óleo sobre lienzo. 161.5 x 130 cm. Museo de Arte de Lima. Préstamo IAC.

4. JOSÉ TOLA. La mujer Roja. 1986. Técnica mixta sobre maderba. 263 x 184 cm. Museo de Arte de Lima. Préstamo del artista.

5. BENJAMÍN MONCLOA. Zoo. 1956. Acrílico sobre nórdex. 97 x 130 cm. Museo de Arte de Lima - Donación del artista.

6. EMILIO RODRÍGUEZ LARRAÍN. Torre habitación ¡aquí sí llegué! 1985. Óleo sobre lienzo. 138.5 x 129.5 cm. Museo de Arte de Lima. Préstamo del autor.

7. JOAQUÍN LÓPEZ ANTAY. Retablo de "Sábado de gloria, domingo de ramos y nacimiento". Segunda Mitad del s. XX. Madera y pasta. 53 x 44 cm. Colección Instituto Riva Agüero.

8. JUAN JAVIER SALAZAR. El Cuärtucho. 2005. Técnica mixta. 200 x 170. Museo de Arte de Lima.

9. DANIEL PAJUELO. Quinceañero. 1991. Foto en blanco y negro sobre papel gelatina. 40.5 X 50.5 cm. Museo de Arte de Lima. Donación TAFOS.

10. IVAN ESQUIVEL. TV set video. 2003. Instalación. Medidas variables. Museo de Arte de Lima. Donación del artista.

El Museo de Arte de Lima tiene como sede el histórico Palacio de la Exposición gracias al generoso apoyo de la Municipalidad Metropolitana de Lima.

Información general

Horario

De jueves a martes

De 10 a.m. a 8 p.m.

Domingo popular: 1 nuevo sol

Miércoles cerrado

Estacionamiento en el

Parque de la Exposición

Acceso por Prol. Petit Thouars s/n