

Raúl Silva C. (Lima, 1991)

Tiene un grado en Artes Visuales por la PUCP (Lima, PE), un MA en Teoría Crítica en Art Praxis por el Dutch Art Institute (Arnhem, NL) y un MA en Historia del Arte Contemporáneo y Cultura Visual por la UCM, UAM y el Museo Centro de Arte Reina Sofía (Madrid, ES).

Raúl Silva es profesor de Proyecto de Investigación I del Centro de la Imagen (Lima, PE) y editor de la página de crítica cultural Mañana. Forma parte del colectivo editorial Big Dumb Object, con el que ha obtenido la Residencia de Investigación Curatorial 2023 de Centro Huarte (Navarra, ES) y el Apoyo a la Publicación 2024 del Gobierno de Navarra y Centro Huarte (Navarra, ES). Recientemente ha publicado *Una piedra cae en el aliviadero* (Madrid, 2025).

Silva ha sido ganador *Circuitos* (Madrid, ES) en 2025. Ha obtenido las becas de producción *Propuestas y Secuencias* otorgadas por VEGAP (Madrid, ES) en el 2024. En ese mismo año ha sido seleccionado para el programa de exposiciones Big Tech and Counter-Technologies, organizado por Into the Black Box (Bolonia, IT) y ha obtenido el Premio Generación 2024, otorgado por La Casa Encendida (Madrid, ES). En 2023 fue residente en el Centro de Residencias Artísticas de Matadero (Madrid, ES). Silva ha recibido Mención Honrosa del Premio Arte Contemporáneo ICPNA 2018 (Lima, PE) y Mención Honrosa del Concurso Nacional de Pintura del Museo Central en 2018 y 2022 (Lima, PE).

Entre sus exposiciones más recientes destacan *Fragmentar la obsolescencia. La materia en conflicto* en el marco de BIENALSUR 2025 (La Paz, BO), *Mapa común* en Bombon Projects/Crisis Galería (Madrid, ES), *¿Adónde irá el pájaro que no vuela? ¿Adónde iré yo que no te lleve?* en La Casa Encendida (Madrid, ES) y *Máquina fusionadora* en Stain Projects (Palma de Mallorca, ES). En el 2024 ha participado en *Extractivismos. 13ª Bienal de Arte Leandre Cristòfol* en el Centre d'Art La Panera (Lleida, ES) y *Naming Natures* en el Museo de Historia Natural de Neuchâtel (Neuchâtel, CH).

MÁQUINA FUSIONADORA*

El flujo de información se ha convertido en un medio fundamental para definir las relaciones espaciales y temporales de la sociedad contemporánea. Y mientras se optimizan los centros logísticos, la sistematización de la distribución y la triangulación vectorial de datos, también se transforman las relaciones entre las personas y su relación casi afectiva mediada desde el consumo material y el intercambio instantáneo de mensajes e imágenes. A pesar de estos avances tecnológicos, nuestros dispositivos son cada vez más pequeños y nuestra imaginación del futuro parece apuntar a una realidad desmaterializada, donde posiblemente nuestras voces (o acaso nuestras mentes) estarán conectadas sin la necesidad de un objeto que medie entre ellas. Estas ideas son también alimentadas por una publicidad que apuesta por consolidar la retórica del wireless y el cloud, y por divulgar una cara de la interconectividad asociada a la luz, la onda y al espacio exterior. Sin embargo, lo que sostiene esa imaginación no es nada parecido a una nube etérea o un flujo aéreo de luz, sino un despliegue material y humano de enorme envergadura: más de un millón de kilómetros de cable de fibra óptica desplegados bajo el océano y otra enorme e incalculable cantidad debajo del suelo y entre los muros de nuestras casas.

Debido a esto, miles de trabajadores están día y noche reparando las rupturas constantes de cables; su misión es sostener la infraestructura y fusionar un tejido que no puede perder la continuidad. Así, ellos repiten la misma operación incontables veces; cada uno asignado a una zona diferente del mundo. Además, durante su trabajo, el rol de la técnica y la corporeidad han ocupado un lugar central. Por el trabajo, sus cuerpos han aprendido a medir la presión que deben ejercer con la herramienta de corte para abrir el recubrimiento del cable sin dañarlo. Su

tacto les permite diferenciar el kevlar del recubrimiento de plástico y hasta percibir cuando el corte de un extremo de la fibra ha podido ser mal hecho a pesar de ser del grosor de un cabello humano. En su trabajo, así como en cualquier trabajo técnico, es necesaria una sensibilidad corporal que vaya en beneficio de la aceleración de sus funciones halladas dentro de la cadena de operaciones digitales y mecánicas que hacen posible la interconectividad global. Su rol, por lo tanto, necesita estar en sincronía y control para corresponder con la obtención de resultados cuantificable y predecibles. Sin embargo, a pesar de la importancia del trabajo, su destino a ojos del sistema parece ser su invisibilización, para construir la ficción de un crecimiento social y tecnológico casi orgánico, que ignora la realidad material y hace parecer que nuestro destino está naturalmente orientado hacia el progreso.

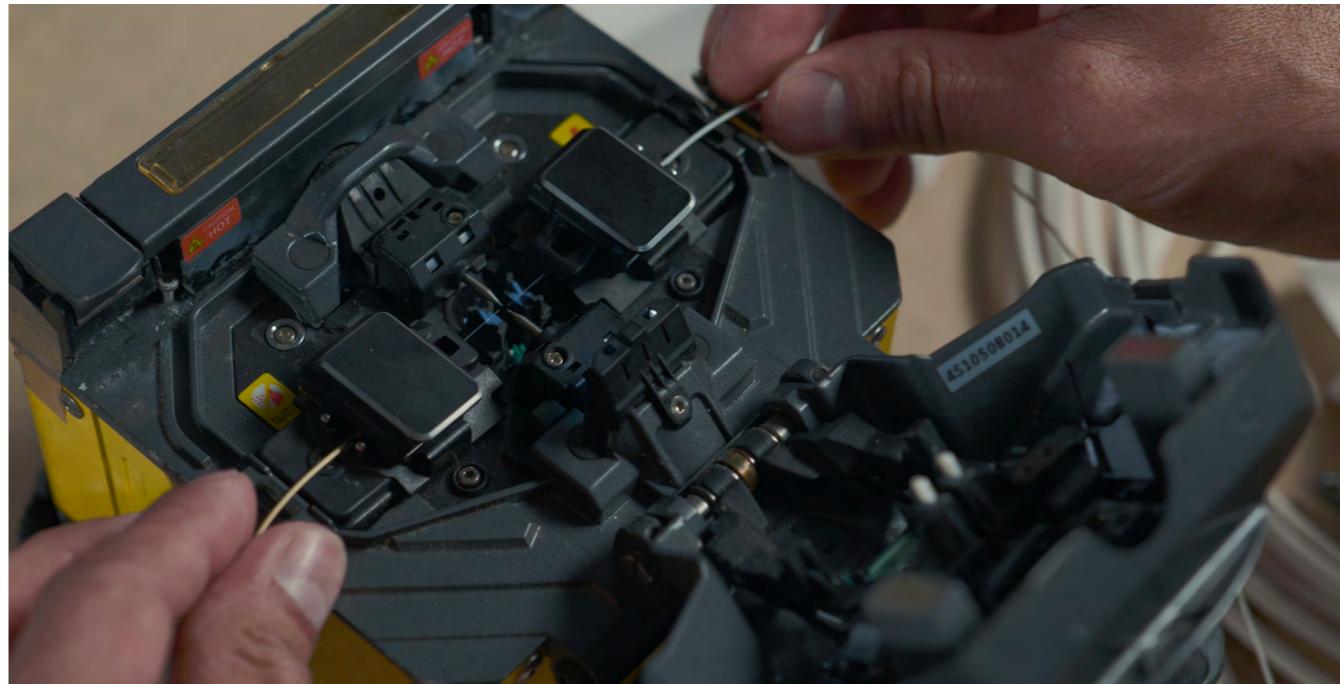
Máquina fusionadora es un proyecto centrado en la producción de una serie de video instalaciones, una lectura performativa y una serie de piezas pictóricas que proponen diferentes acercamientos al trabajo técnico implicado en el despliegue y mantenimiento de las telecomunicaciones. El proyecto se sitúa específicamente en el contexto de España del último siglo.

*Una fusionadora, es el objeto que utilizan habitualmente los reparadores de fibra doméstica y corporativa en su día a día. Es un aparato de peso mediano que fusiona la fibra quebrada mediante el empalme calculado de los extremos y la aplicación de calor. El trabajador, no tiene la posibilidad de reparar el flujo de las telecomunicaciones sin ese aparato.



Registro de la lectura-performativa Máquina fusionadora. Créditos del registro fotográfico: Maru Serrano, La Casa Encendida.

MF



17'00

Fotograma del video Grace Hopper (video en proceso). Producido gracias al fondo Secuencias, Vegap.

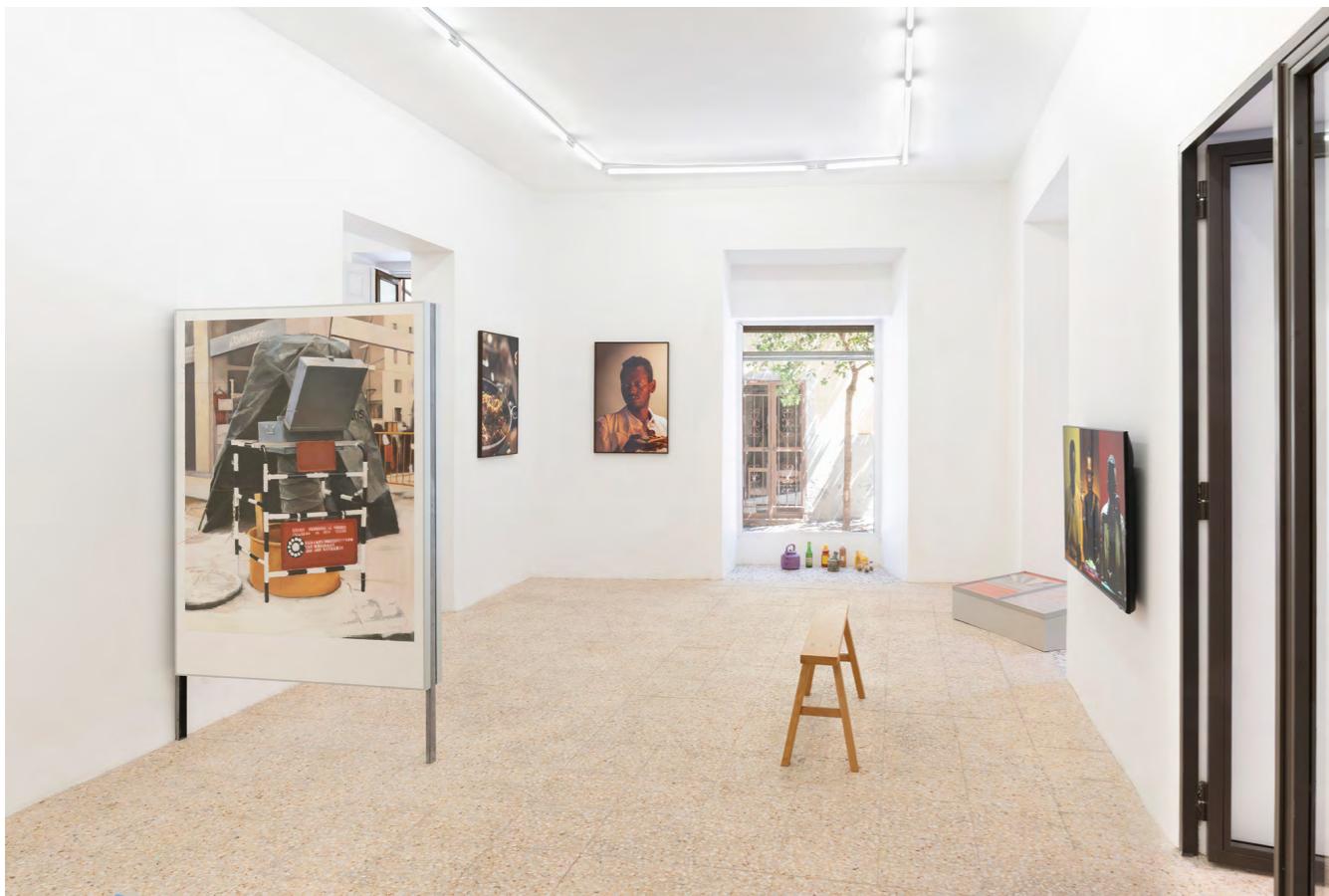
<https://vimeo.com/1095825763>

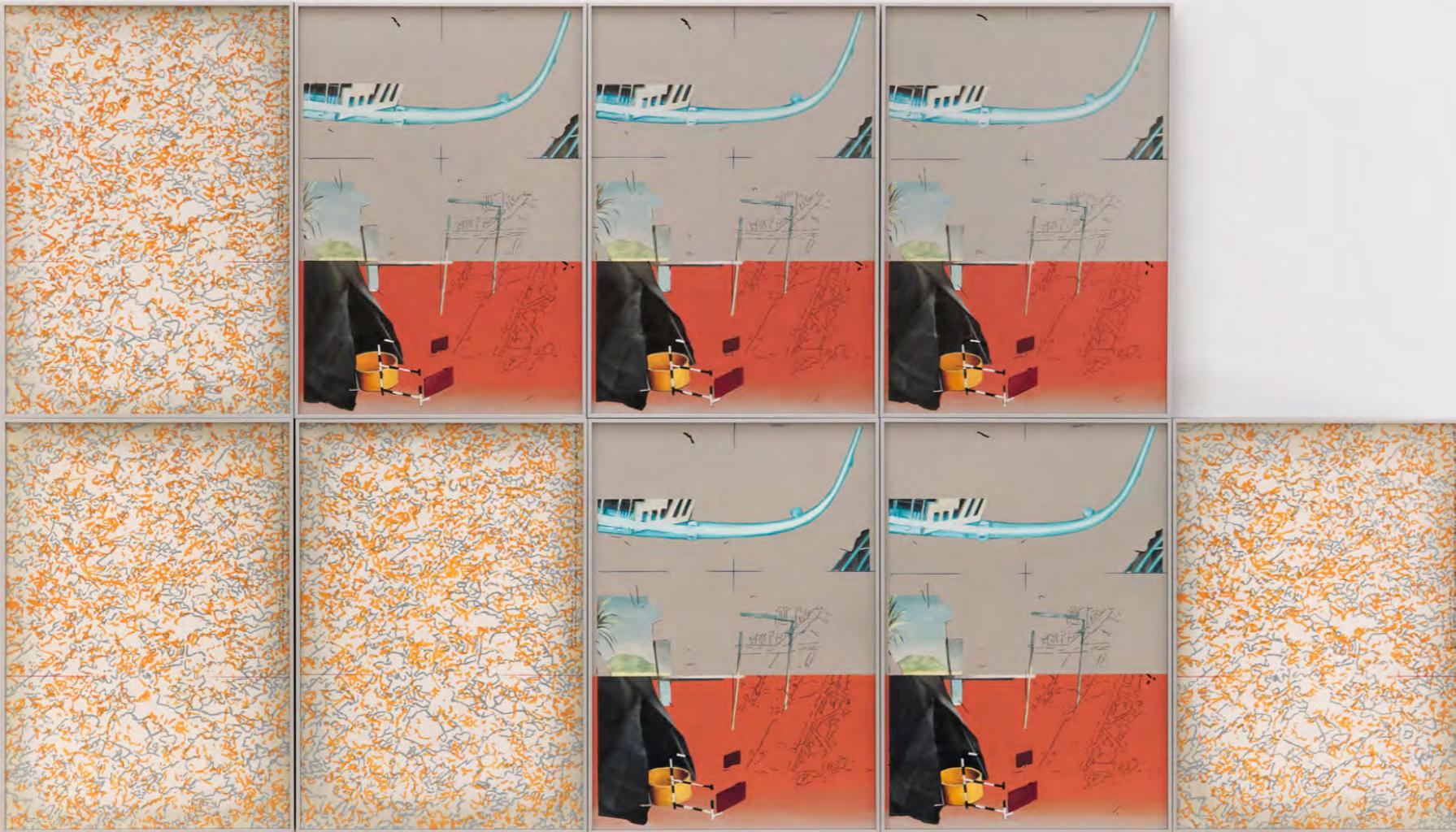
Contraseña: gracehopper

Grace Hopper



Registro de la exposición *Mapa Común* [Crisis Galería / Bombon Projects, 2025]



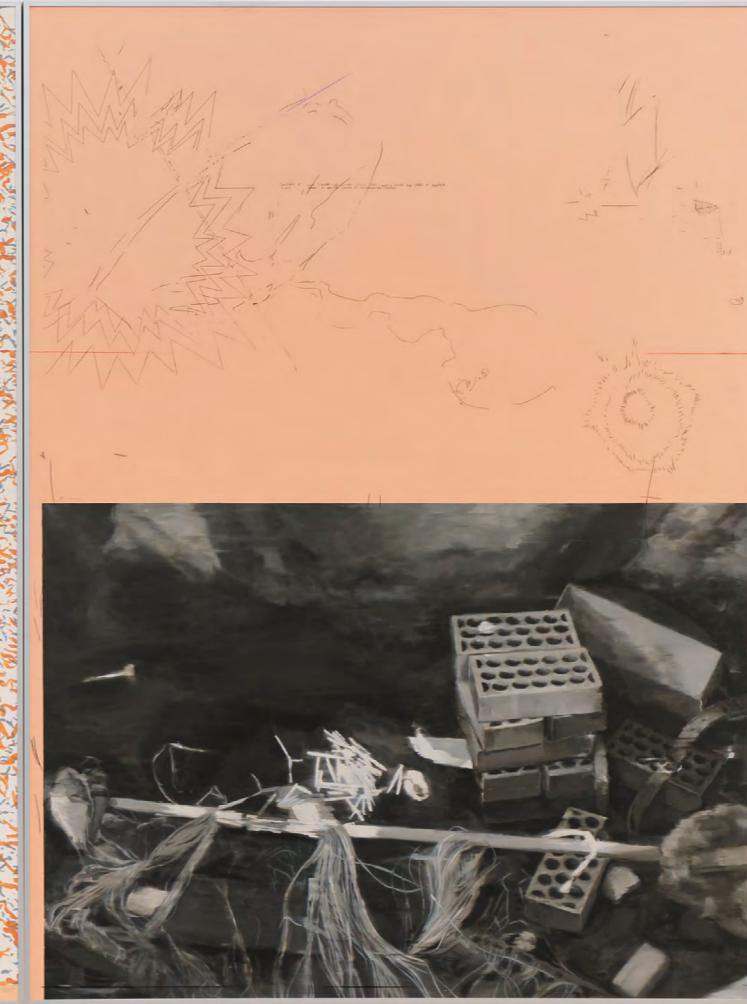


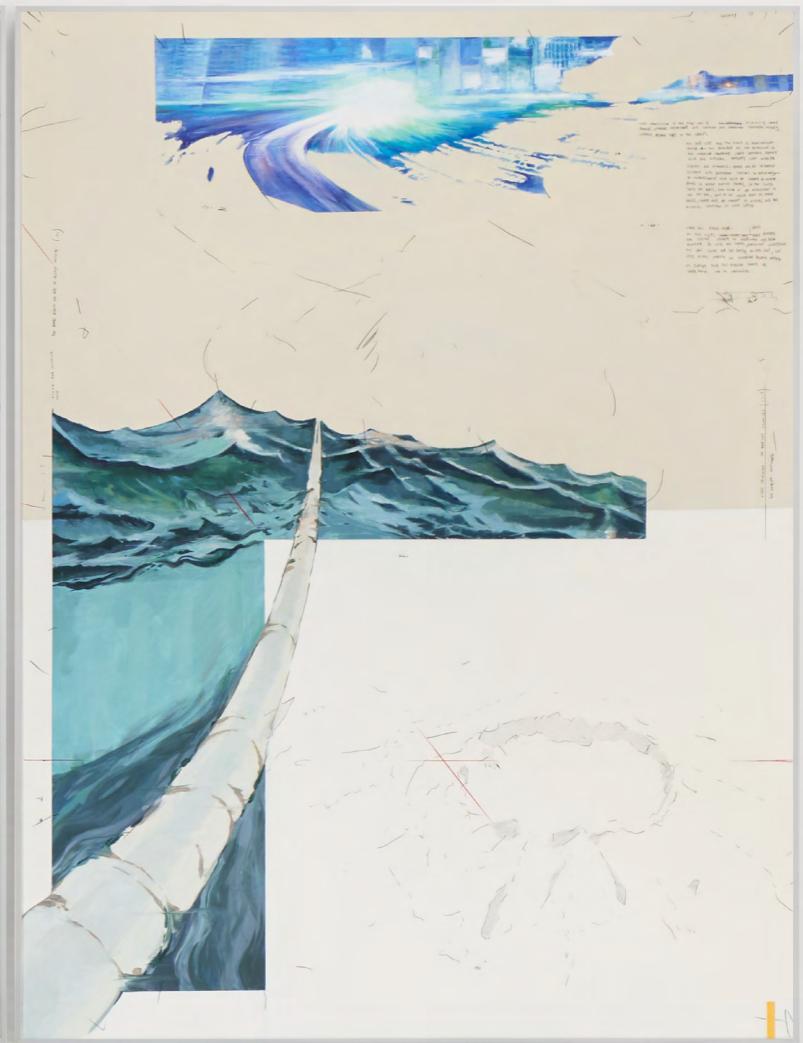
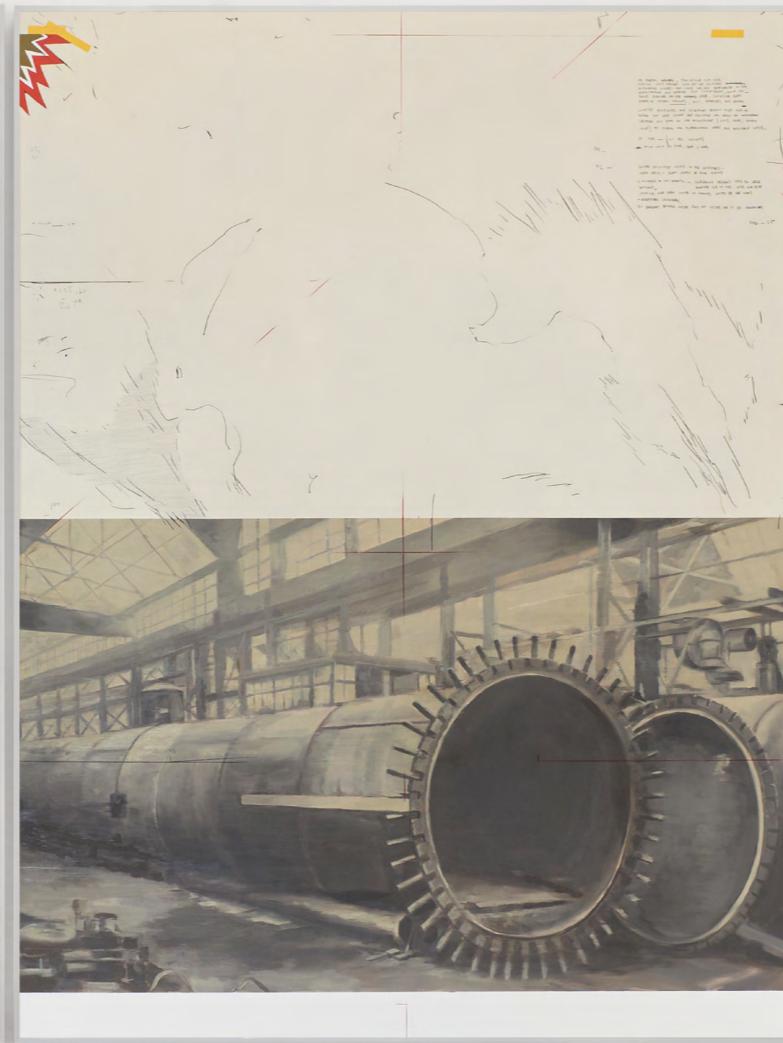


Gateway 4

Óleo y grafito sobre lienzo

130x291 cm







FRAGMENTO DE TEXTO DE EXPOSICIÓN STAIN PROJECTS (MÁQUINA FUSIONADORA)

...“Si el presente que vemos y el futuro que imaginamos están regulados por los intereses económicos del sistema, entonces especular sobre el pasado puede ser un ejercicio legítimo para poner en tensión la construcción del presente. En los últimos meses, he estado revisando algunos archivos de empresas de comunicaciones que hayan operado en España en el último siglo. Desde el telégrafo hasta la fibra óptica, cada sistema de comunicación ha estado acompañado por un paradigma publicitario específico. Desde vestigios del proyecto expansivo imperialista colonial en el siglo XIX hasta la invocación por aceleración del tiempo a fines del siglo XX, la publicidad ha, efectivamente, dirigido nuestra mirada y nuestro deseo hacia la globalización. Ante esto me he planteado una pregunta: ¿Cómo habría sido una publicidad fiel al rol que tiene la infraestructura material como soporte de la interconectividad global?

Para responder a esta pregunta me he propuesto hacer tres posters publicitarios diferentes a partir de la estética y contenidos de archivos de comunicaciones que han circulado

en España hasta la segunda mitad del siglo XIX. He realizado tres bocetos que he intervenido manualmente hasta llegar a una idea un poco más concreta, finalizada posteriormente en formato digital. Lo que pueden ver en sala, son los tres bocetos preliminares, cada uno de los cuales ha sido copiado manualmente cuatro veces más.

Reproducir a mano puede parecer un gesto casi obsoleto; menos racional y más operativo. Te das cuenta que hay que sistematizar el trabajo para reducir el tiempo que te toma hacerlo. Por momentos fue una actividad tediosa, pero que ganaba impulso cuando veía el logro de estar frente a múltiples repeticiones. Se vuelve inevitable pensar que de pronto el objeto único divide su valor en múltiples objetos iguales, y también darse cuenta que el valor de lo estético y lo artístico (eso que a veces se atribuye a fuerzas inmateriales o místicas), puede ser copiado, porque finalmente es un material físico, un sólido colocado sobre una superficie.”

120x420 cm

Óleo sobre papel

La energía del mundo



Registro de la exposición Máquina fusionadora [Stain Projects, 2025]



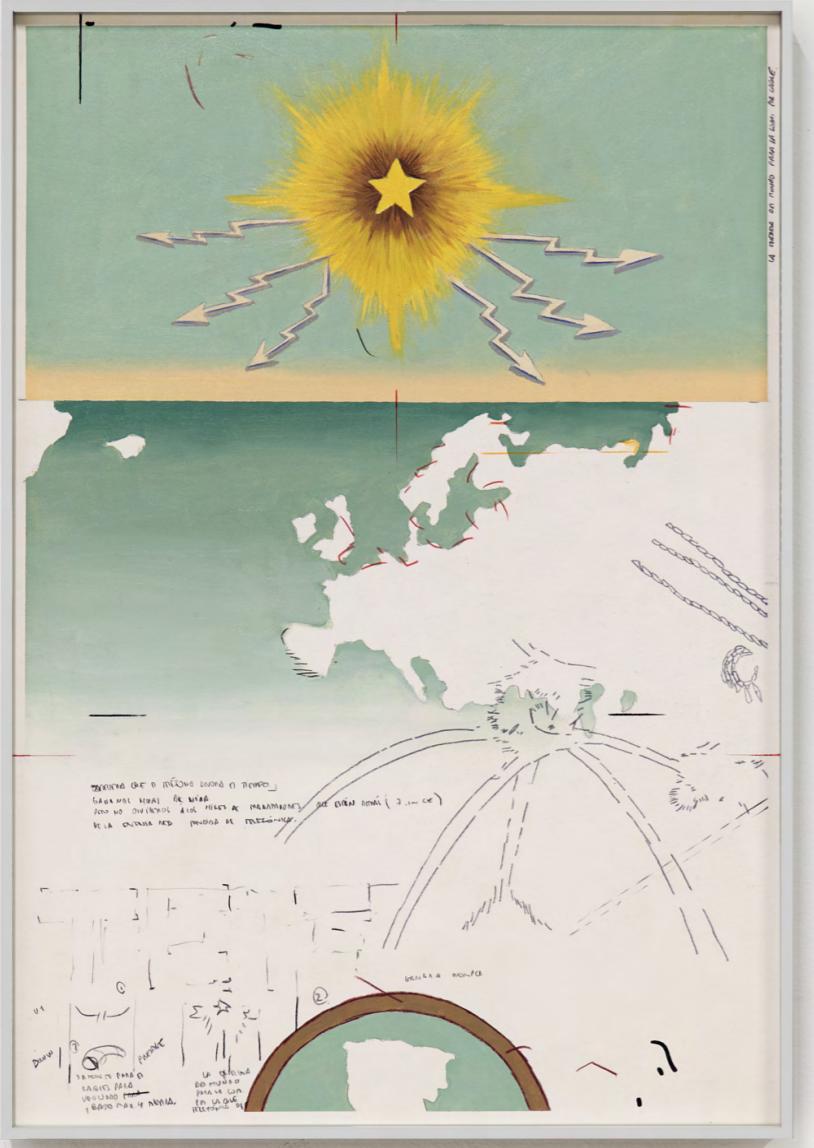
Registro de la exposición Máquina fusionadora [Stain Projects, 2025]



Registro de la exposición Máquina fusionadora [Stain Projects, 2025]



Registro de la exposición Máquina fusionadora [Stain Projects, 2025]



הנְּצָרָגִים מֵאַתְּ

Glossary page

UU λ 42 CIII

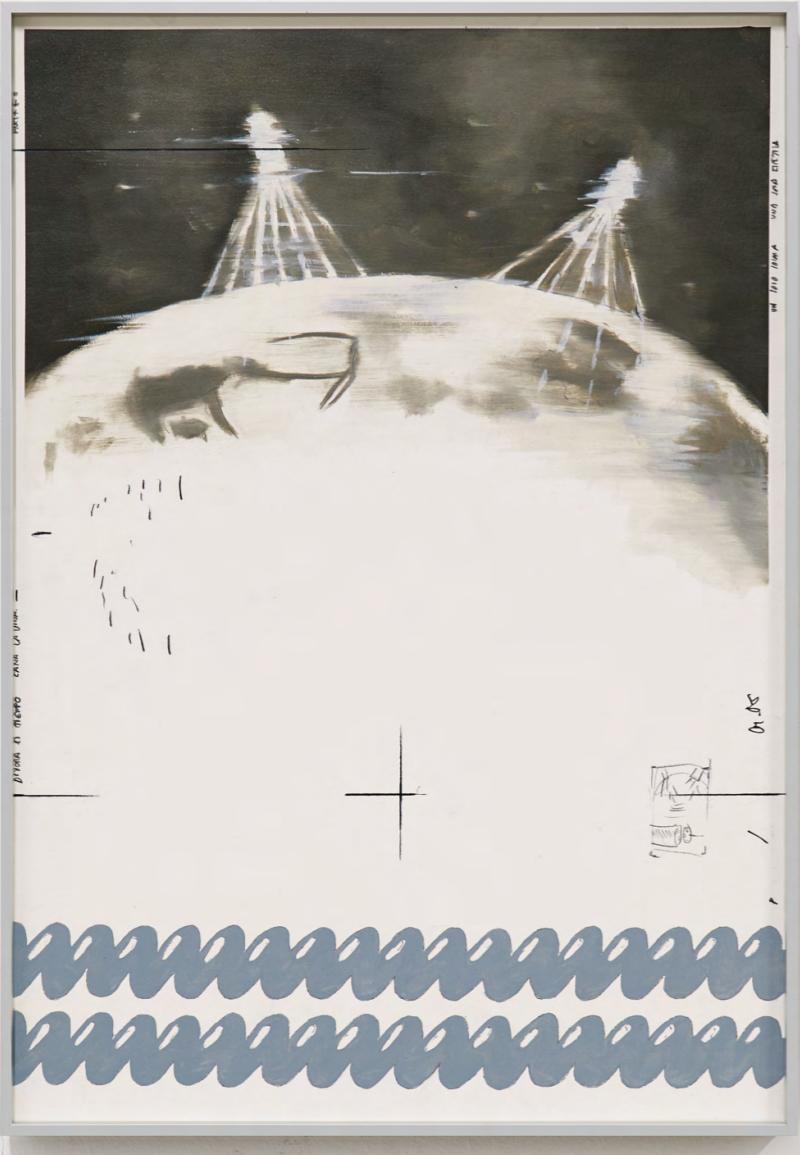
202



La energía del mundo

Diseño digital

60x42 cm



Los satélites por el prestigio

Óleo sobre papel

60x42 cm

2025



Los satélites por el prestigio

Diseño digital

60x42 cm

2025

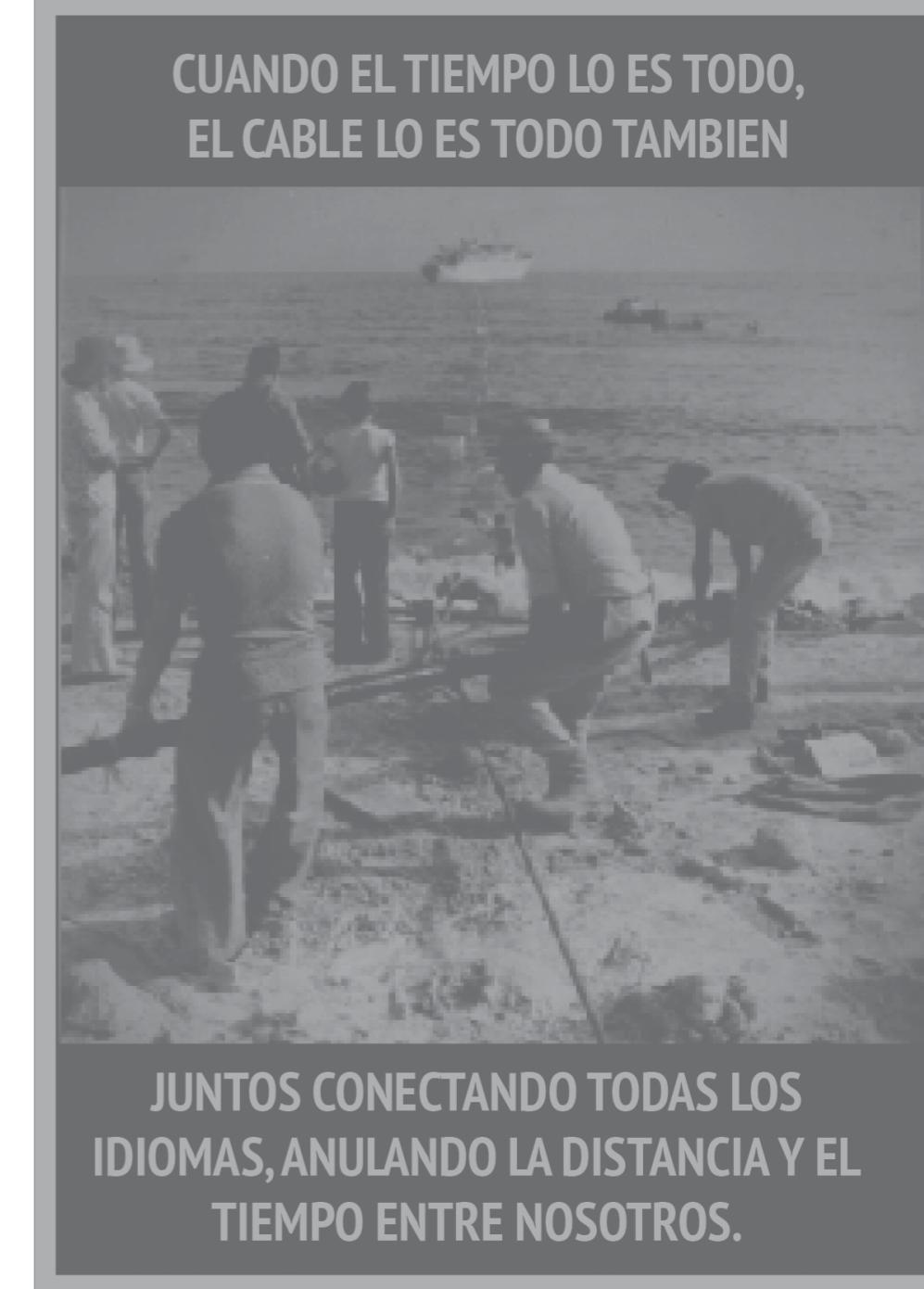


Cuando el tiempo lo es todo

Óleo sobre papel

60x42 cm

2025



Cuando el tiempo lo es todo

Diseño digital

60x42 cm

2025

NN1.0624 y NN2.0624

NN1.0624 y NN2.0624 tiene como centro la construcción de maquetas a escala de paneles escenográficos realizados a partir de litografías del libro *Antigüedades peruanas* (1859) y *Fauna peruana*, ambas relacionadas directamente con la investigación del naturalista suizo Johann Jacob von Tschudi.

El uso de la escenografía como recurso, busca poner frente al espectador el trasfondo falso y plano de una realidad construida; una manera de pensar metafóricamente cómo se representa el mundo (desde la ficción de la escenografía) y qué es lo que acontece frente a esta representación (la historia que acontece como plot). En el reverso de estas escenografías, se dispone de imágenes que hacen referencia a la imaginación estética de la categorización y racionalización de la cultura prehispánica, utilizando archivos de paneles informativos y gráfica propia del MHNN; junto a esto se agregan también aproximaciones críticas utilizando diversas referencias textuales.

NN1.0624 - En la cara principal deja en evidencia solo el espacio arquitectónico de la ilustración del templo de Oyantaytambo, desprovisto de la montaña sobre la que se asienta. Esta imagen, que recortada de su contexto resulta de pronto tan abstracta, preserva el monumento como manifestación cultural, mientras ignora su suelo y montaña (Apu). Este gesto busca oponer el pensamiento andino animista de la naturaleza con el pensamiento occidental del catolicismo monoteísta, negar la naturaleza para reafirmar lo que se entiende por cultura, ambos como dimensiones separadas por la racionalidad y el ánimo científico de quienes observaban el nuevo mundo.

En el reverso de este fondo escenográfico contiene seis piezas cuya visualidad ha sido enteramente construida a partir de archivos de la colección de Tschudi. Las piezas principales del reverso parten de posters de la exhibición de la colección de Tschudi, Im Reich des Kondors, que fue realizada en el museo en 1988, sin embargo el texto e imágenes de aquel momento han sido reemplazados para articular una narrativa visual en base a fragmentos de ilustraciones de Guamán Poma de Ayala y su libro Crónica y buen gobierno, mientras los textos transcritos y adaptados al diseño antiguo del cartel corresponden a tres momentos, o tres paradigmas ordenados linealmente que son útiles para entender críticamente la relación entre el

descubridor y el llamado nuevo mundo. El primero, es una cita del explorador británico William Paterson y su viaje a África, extraído de la investigación de Mary Louis Pratt en *Ojos Imperiales*. Esta cita, aborda el ánimo de la exploración casi como una pulsión aventurera y visceral de expectativas claramente supeditadas a una visión. La segunda cita hace referencia al prólogo de *antigüedades peruanas* de Tschudi y Rivero, en el que hacen explícito el lugar de la razón y el pensamiento ilustrado en su misión por investigar, catalogar y cuantificar el mundo. La tercera y última cita corresponde al sociólogo peruano Aníbal Quijano, en el que explica las condiciones de entender hoy el mundo como una totalidad cerrada: convertir el mundo en un lugar que funciona siempre bajo las mismas lógicas de progreso desde el sistema capitalista y que ordena jerárquicamente el mundo para su funcionamiento.

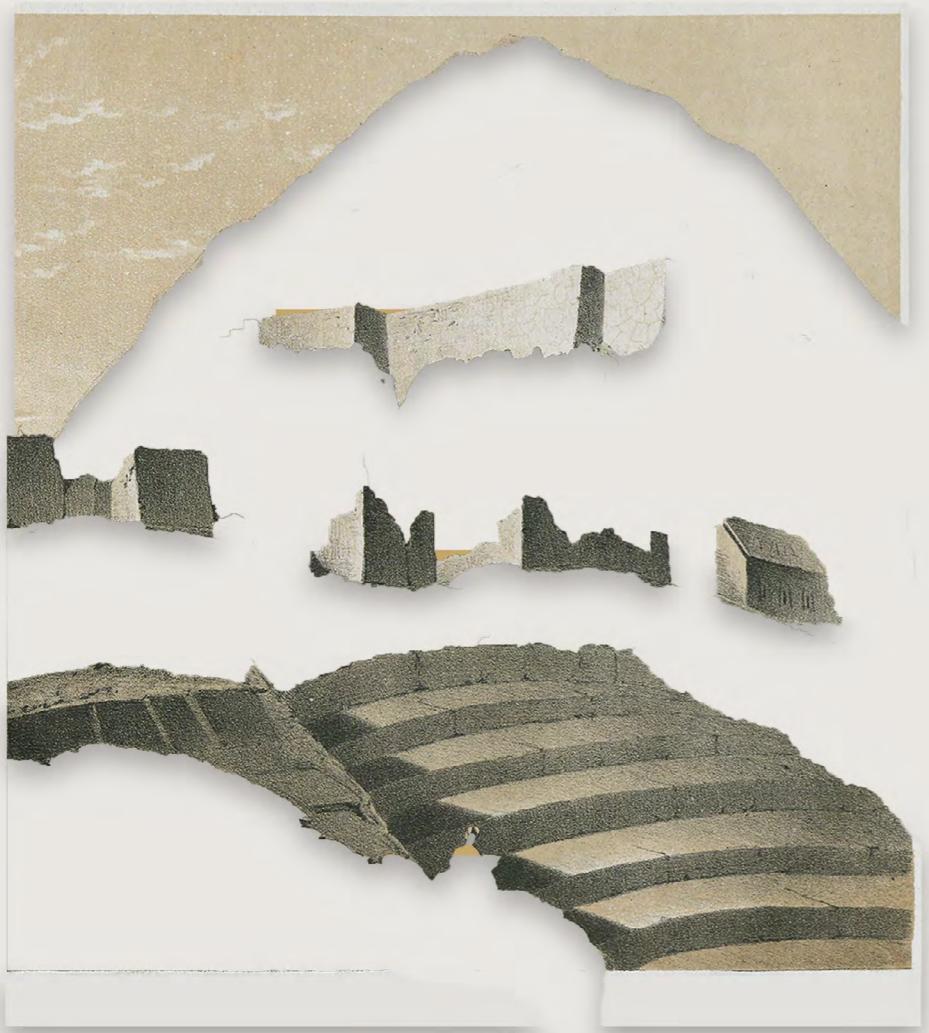
NN2.0624 - Aquí se reúnen diversas ilustraciones naturales que rodean espacios vacíos, correspondientes a un conjunto de especies peruanas que fueron matadas para ser disecadas, catalogadas y llevadas al museo para su exhibición. La idea de escenografía funciona aquí a partir de la sustracción de todos los personajes para la construcción de un paisaje genérico peruano, un ecosistema construido a partir de ausencias.

En el reverso, dos imágenes centrales elaboradas a partir del borrado de información tienen el protagonismo, la principal está compuesta por la reproducción de dos paneles informativos de la exposición de 1988, en el que la estética de inventario ocupa un lugar clave para reducir la naturaleza a lo cuantitativo. Los textos que acompañan estas imágenes son transcripciones iguales de una carta enviada en 1838 por Tschudi al anterior director Louis Coulon, en la que —entre muchas cosas— enumera una larga lista de animales asesinados para su envío, basándose, en ocasiones, en describir sus atributos específicos para compararlos con animales europeos. Al otro lado de estas imágenes, hay dos imágenes, de una tela y una red, ambas parten de ilustraciones del libro de Tschudi que originalmente están envolviendo cadáveres y vienen acompañadas con citas, entre las que destaca una cita de Humboldt, en la que explica cómo el mundo biológico está interconectado en todo el mundo, comparándolo con una red compleja en donde todo afecta a todo.



Registro de la exposición *Naming Natures* [Registro fotográfico realizado por Remy Ugarte]





Sin título (de NN1.0624)

Óleo sobre madera calada
200x170 cm
2024

Sin título (de NN2.0624)

Óleo sobre madera calada
185x160 cm
2024

23/59

RAYOS DE SOL DE SUDAMÉRICA

En 1851, el Perú financia la construcción del primer ferrocarril de pasaje y carga de Sudamérica, que unió Lima, capital del Perú, con el puerto del Callao. Este proyecto fue símbolo de desarrollo e identidad nacional y marcó el inicio de la construcción de una extensa red de conexiones ferroviarias que agilizaron y ampliaron el mercado en el interior y exterior del país en los años posteriores. El sistema económico estaba sufriendo una transición hacia un modelo capitalista y el país se había alineado a una visión de progreso y modernización, utilizando como garantía un elemento quizás inusual: grandes montañas de fertilizante producido por aves acumuladas en las islas de la costa del Pacífico. Este elemento, llamado guano, se había convertido en objeto de interés de las potencias industriales, que enfrentaban un problema de fertilidad en sus suelos debido a la separación de las grandes ciudades y el campo y al crecimiento de la población obrera. Este hecho le dio al Perú la liquidez para acceder a créditos, que posteriormente atraería a nuevos inversores y permitiría la consolidación de nuevas negociaciones con países industriales, utilizando como moneda de cambio sus propios recursos naturales.

Este momento histórico germinal que conectó al Perú con el mundo estuvo marcado por procesos de intercambio que fueron mediados por tecnologías lentas. Cerca de dos meses y medio en barco conectaban el puerto del Callao con el puerto inglés de Liverpool. Recursos, cartas o fotografías eran transportados a destinos lejanos y se volvían parte de un tejido global que progresivamente se iba complejizando. Hoy, casi 170 años después, la fibra óptica y la red satelital atraviesan el océano Atlántico para hacer viajar información a casi 200.000 kilómetros por segundo. Este enorme contraste da cuenta de la aceleración del intercambio a nivel global. No solo eso; también da cuenta de una invisibilización de los procesos de producción y distribución. La cara visible de estos procesos de transacción —las redes de comunicación digital— parece hoy tener una forma inmaterial y pura, dirigida por la coordinación de vectores informáticos cuyo uso puede ser empleado en la producción de los llamados vectores gráficos. Estos son líneas de coordenadas con trazos perfectos de ampliación

infinita, utilizados para el diseño de toda interfaz digital en el presente. Los principios del vector parecen idóneos para representar las lógicas de crecimiento infinito que demanda la era del progreso y el mercado en el sistema actual. Así, mientras la forma ideal del capital se maneja desde los conceptos de progreso infinito y acumulación, su forma material se sostiene sobre la finitud misma del planeta.

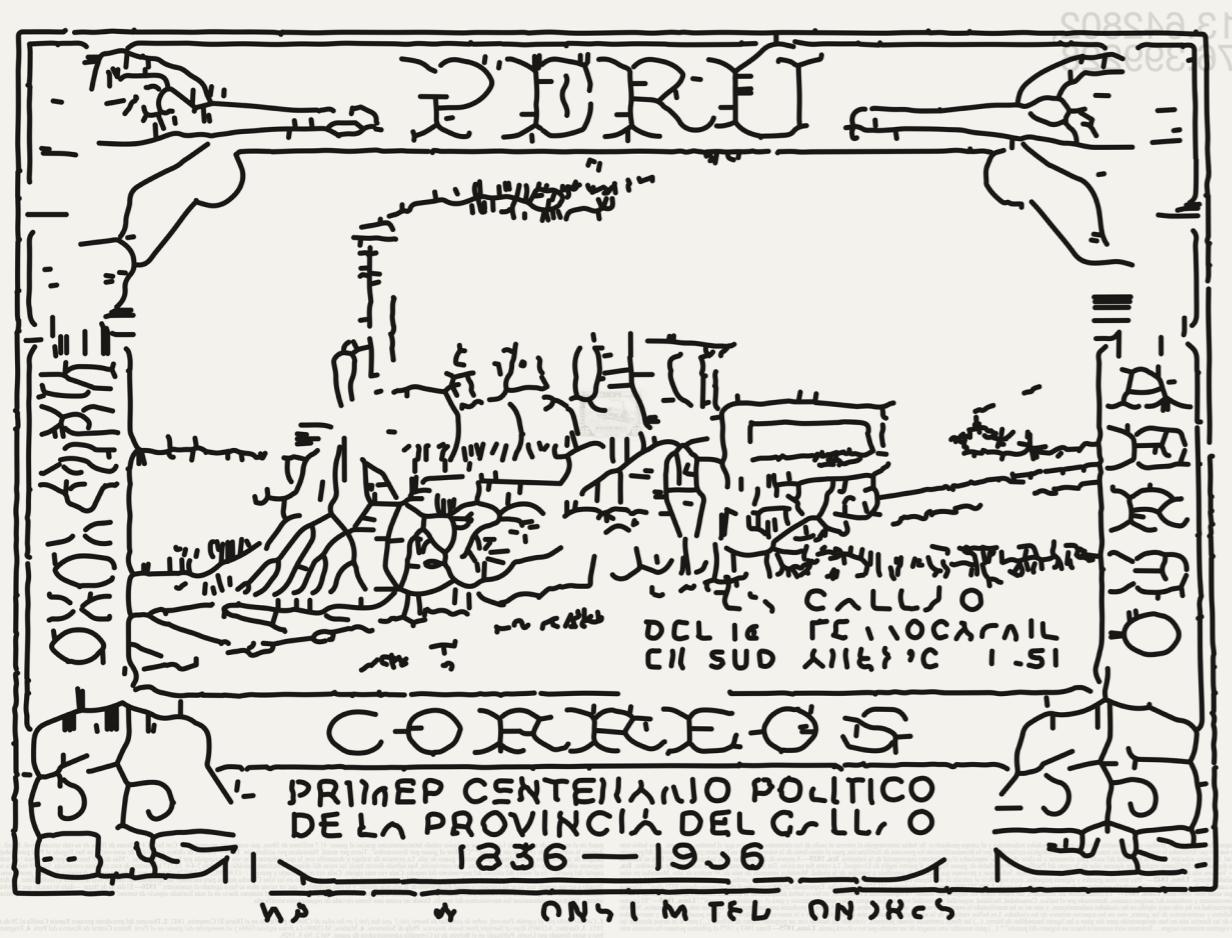
El vector gráfico parece haberse convertido en el medio ideal para la diseminación de un mandato de universalización de la visualidad del mundo globalizado, con la imagen corporativa, la identidad gráfica de grandes franquicias y la construcción de redes comerciales al alcance de nuestras manos; todas ellas dibujadas desde el contorno de una forma gráfica sintetizada perfecta. Mientras, detrás, explotación y desigualdad soportan ese modelo económico desde el subdesarrollo transnacional. Para la extracción de guano a mediados del siglo XIX, cerca de seiscientos trabajadores coolies llegaron de China en calidad de semiesclavos. Y el guano, que prometía prosperidad y extracción constante por más de mil años, agotó sus canteras en menos de sesenta. Un sello postal con una imagen del primer ferrocarril del Perú ilustra esta relación aparentemente contradictoria entre naturaleza y tecnología. En él podemos ver un ferrocarril decorado con aves guaneras a los lados.

Rayos de sol de Sudamérica, propone una revisión y digitalización de los archivos históricos de la extracción del guano de las Islas de Chincha y su vectorización para la elaboración de una serie de activaciones performáticas y materiales. El centro de estas intervenciones es la producción de una serie de videos en macro de los vectores impresos. La cámara avanza cenitalmente siguiendo las líneas para simular el avance de una línea ferroviaria. La propuesta busca plantear una oposición entre lo digital y la materialidad dentro del imaginario extractivo del guano. El vector gráfico como modelo ideal se quiebra en el momento que se materializa en una forma impresa, pues su posibilidad de ampliación infinita se anula al ser contrapuesta a la realidad material.

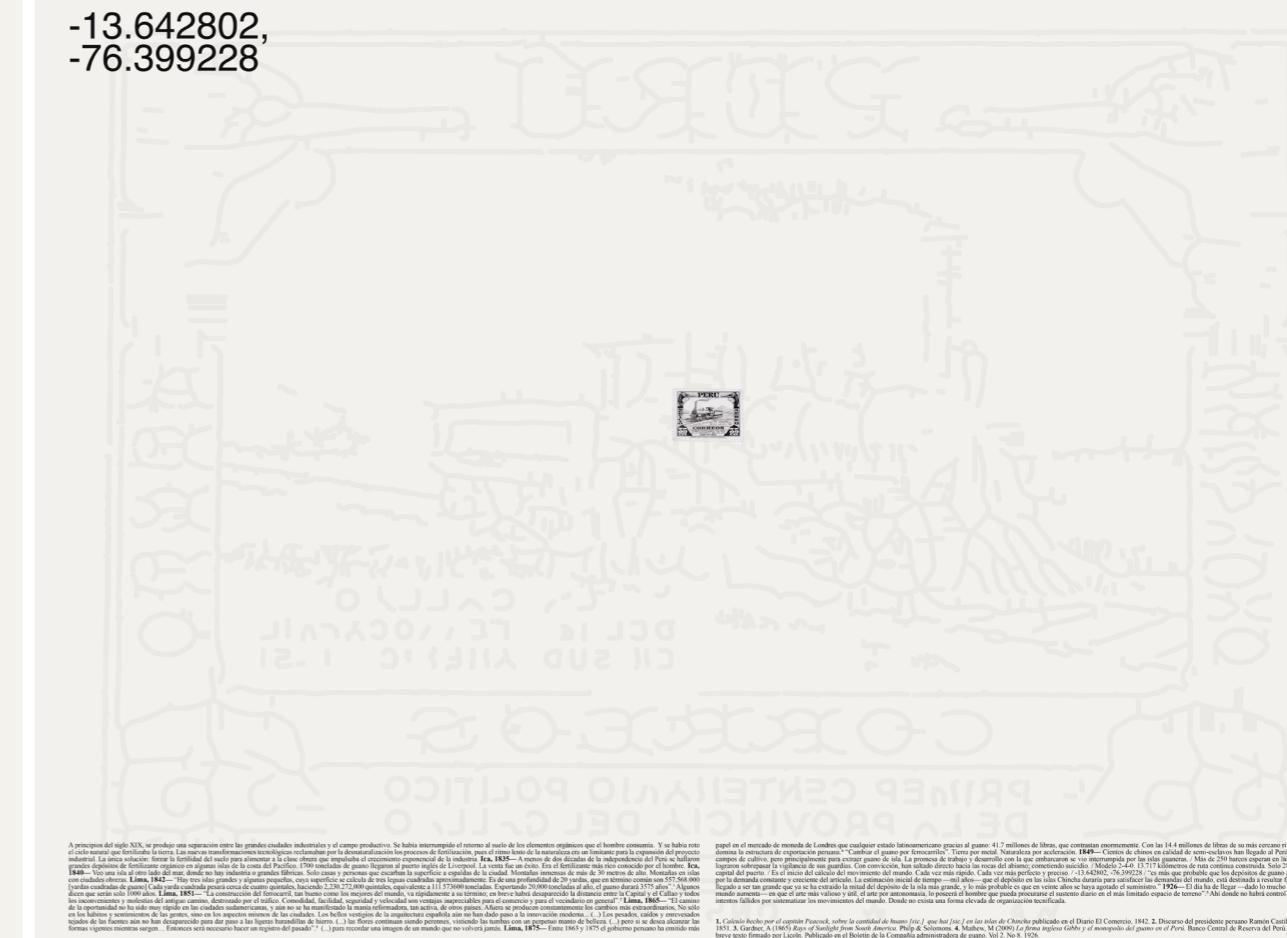




Fotograma de *Catch the living manners as they rise* (*Alcanzar las formas vigentes mientras surgen*)

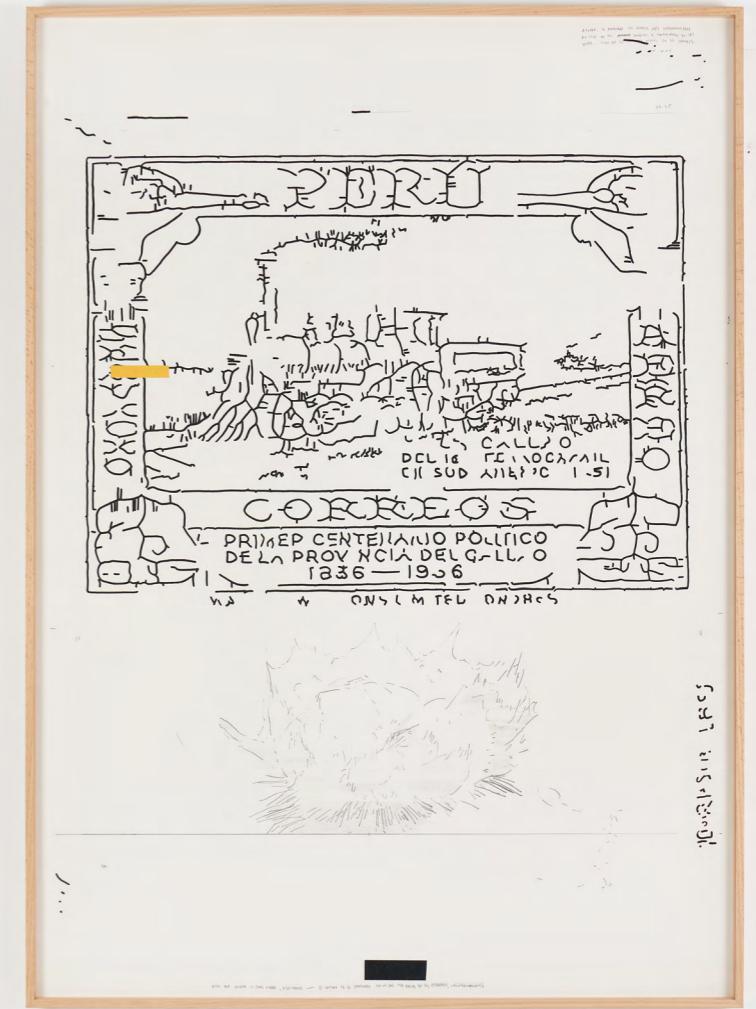


-13.642802,
-76.399228

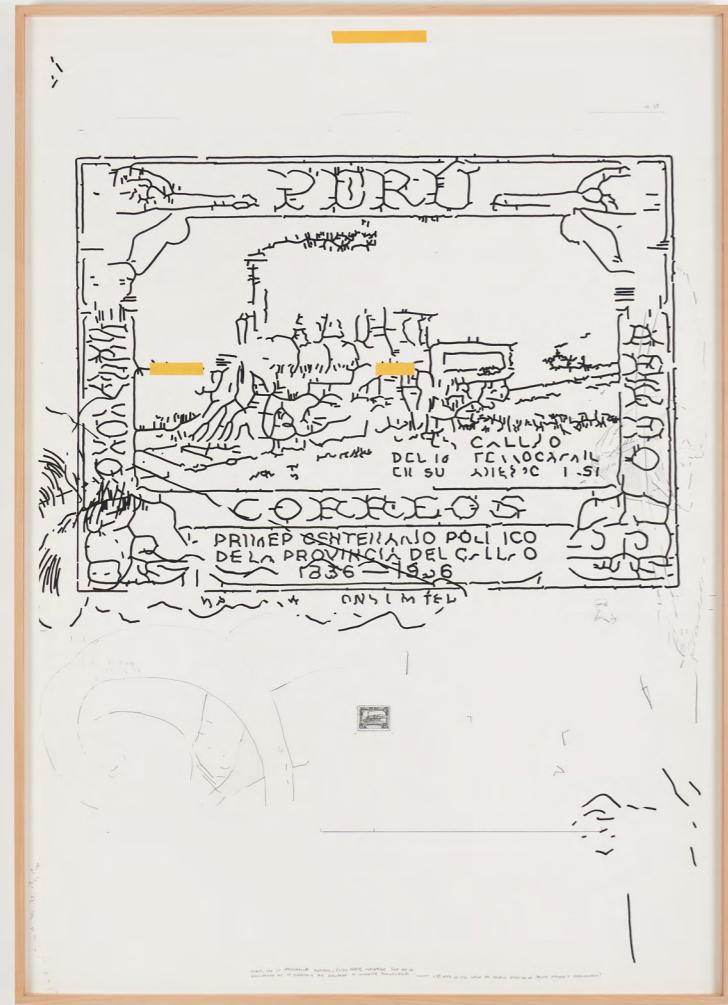


Catch the living manners as they rise



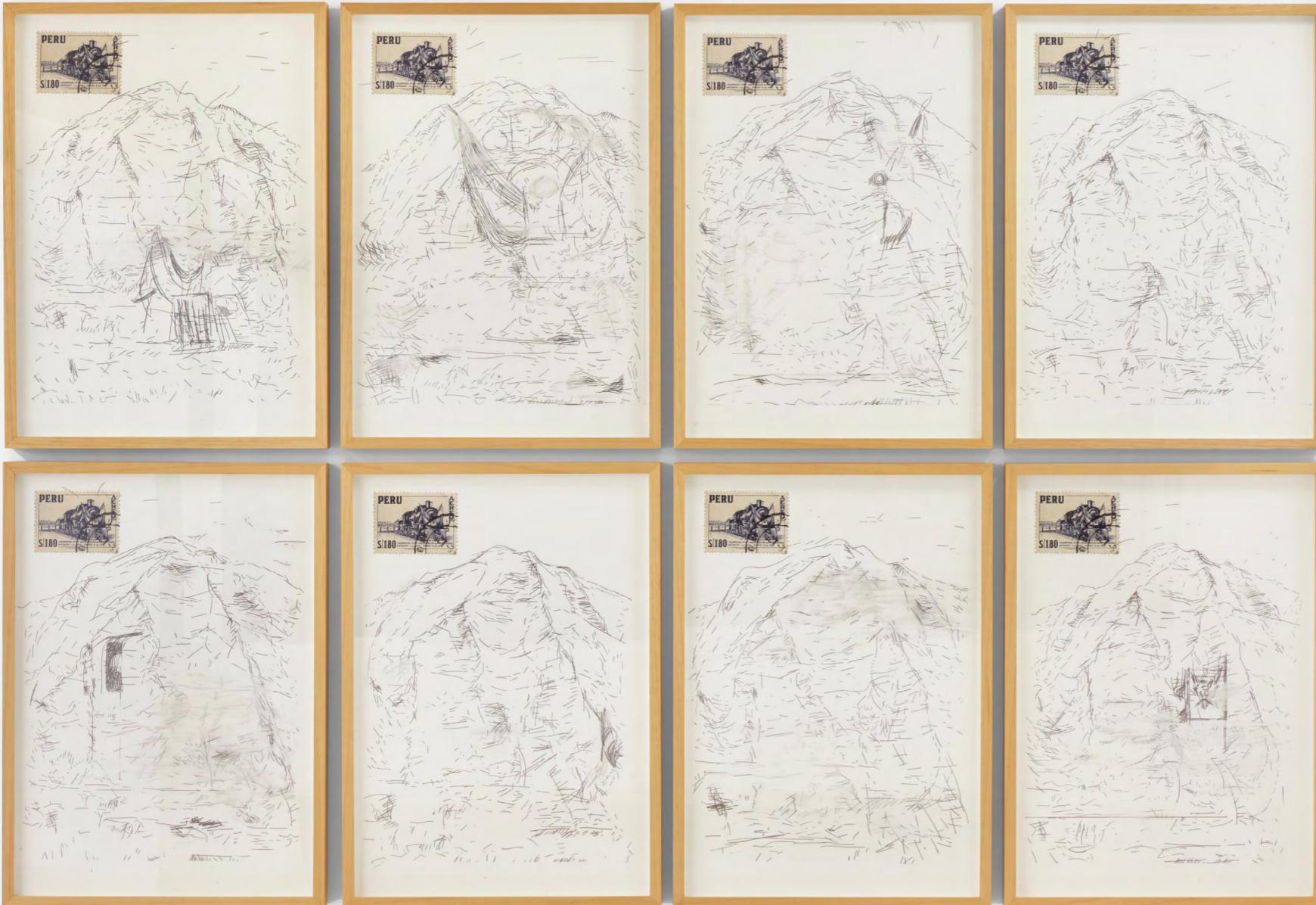


Sin título 4 (de la Serie Rayos de sol de Sudamérica) Tinta y grafito sobre papel 120 x 86 cm 2025





Registro de la exposición Rayos de sol de Sudamérica [©Crisis Galería Juan Pablo Murugarra, 2023]



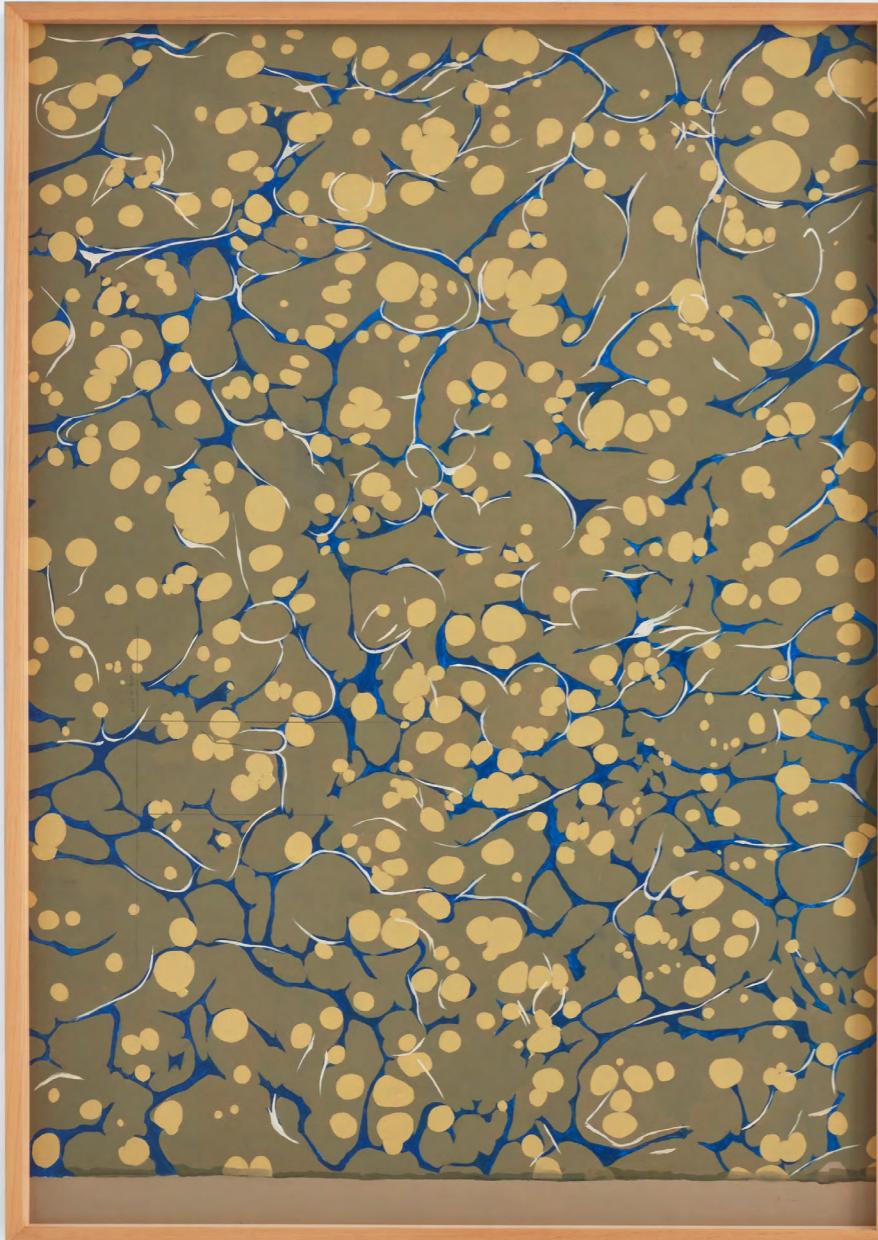
Rayos de sol 4

Impresión digital y grafito sobre papel

120 x 164 cm



Registro de la exposición Rayos de sol de Sudamérica [©Crisis Galería Juan Pablo Murugarra, 2023]



Rayos de sol 3

Óleo sobre papel

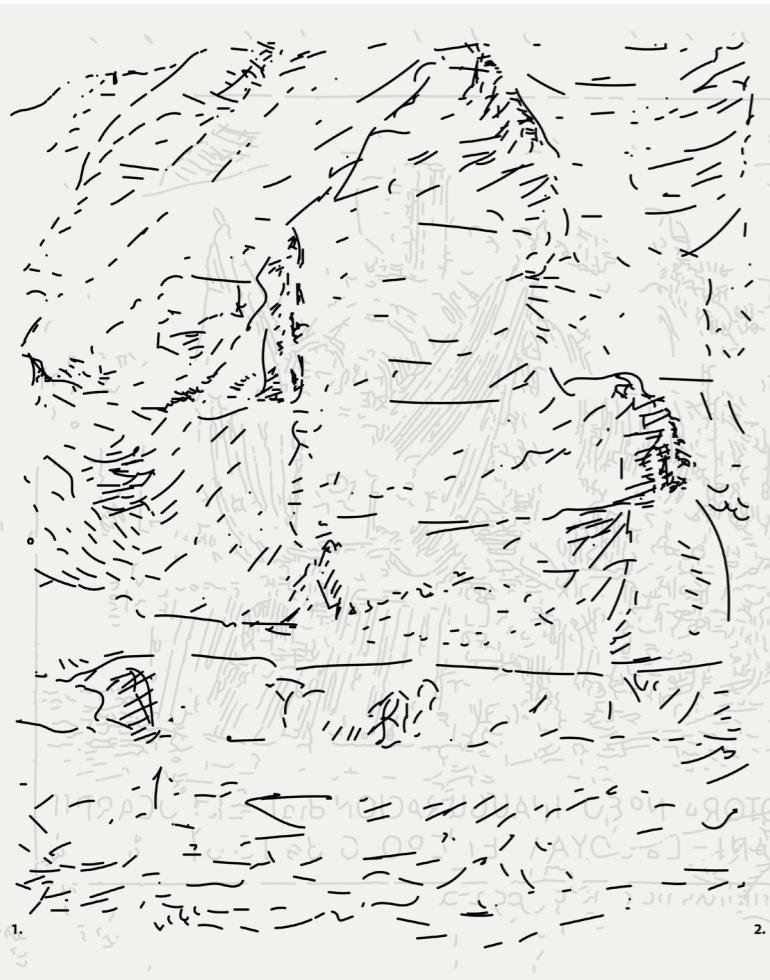
116 x 165 cm



Fotograma de *Islas de Chincha*

<https://vimeo.com/842086330>

Contraseña: raysofsunlight



Las Islas Chincha son tres en número, conocidas como Islas Norte, Centro y Sur, y están situadas en la longitud 79° oeste, y latitud 13° sur. Distan unas noventa millas del Callao —el puerto de Lima, la capital del Perú— y son de tamaño pequeño; la Isla Norte, que es la más grande, tiene menos de una milla de largo y media milla en la parte más ancha.

El único valor de estas islas consiste en los enormes yacimientos de guano, que se han ido acumulando durante siglos. El valor de este yacimiento era bien conocido por los antiguos peruanos; y para asegurar un suministro continuo los incas emitieron una orden, hace muchos siglos, que prohibió la destrucción de las aves.

Se han expresado algunas dudas sobre si los enormes montones de guano son realmente producidos por los excrementos de pájaros y otras materias animales. El análisis químico ha probado que con referencia al guano recibido de las islas ese es el caso. Además, un examen minucioso de todo el montón no deja duda del hecho de que todos los depósitos consisten en excrementos de pájaros, cuerpos de focas, etc.

(...)

Aunque durante muchos siglos fue de uso diario en el Perú, a nadie se le ocurrió exportarlo a otros países hasta alrededor del año 1840, cuando los Señores Quiros, Allier, y Cía., una casa comercial nativa de Lima, determinaron enviar una consignación a Inglaterra. Teniendo gran fe en el éxito de su empresa, propusieron al Gobierno Peruano comprarles los depósitos en las tres islas, y se llegó a un acuerdo para la venta hecho por 200.000 dólares, o alrededor de £40.000. Antes de que se completaran las escrituras, llegó al Gobierno la noticia del éxito del primer envío, y la venta se abandonó de inmediato. El Gobierno hizo contratos que dieron amplias ganancias a comerciantes emprendedores, mientras mantenían la propiedad de las islas en el Estado.

**-13.642802,
-76.399228**

3. La cantidad de guano exportado de estas islas llegó a 490.657 toneladas en el año de 1857, dando empleo en ese año a 620 barcos. Aunque la cantidad de exportación sería en grado considerable menor en el presente, el Estado ha sido gran comprador de guano de las islas. Según el informe presentado por el Ministro de Hacienda al Congreso el septiembre pasado, los ingresos derivados del comercio de guano que el Estado obtuvo en 1860 ascendieron a £1,003,900 dólares, y en 1861 a £1,007,720, y en 1862, al cambio de 42d. por dólar, a £2,809,433 18s., £2,961,306 11s. 7d. respectivamente.

Previamente a la visita del Sr. Becker al Perú prevaleció una serie diferente de opiniones en cuanto a la cantidad de guano que aún quedaba en las islas. Como este asunto era de gran importancia para establecer el valor de la ganadería a disposición del Gobierno, se presentaron diversos estimados, a saber: 1) que el guano era de escasa cantidad y de poco valor; 2) que era de gran cantidad y de gran valor; 3) que era de cantidad considerable pero de poco valor; y 4) que era de cantidad considerable y de gran valor.

Según el informe del ingeniero en jefe Frederick Blumé, que nombró ingeniero en jefe. Los resultados de las encuestas aún no se publican; pero el ingeniero informa que la cantidad es considerable y que el valor es de 100 libras, de toneladas. Lo que, con un ingreso neto medio de 6 libras esterlinas por tonelada, da un valor total de 42,000,000 libras esterlinas por tonelada.

En el informe del ingeniero en jefe se dice:

“(...) Se compró que era guano sólido.”

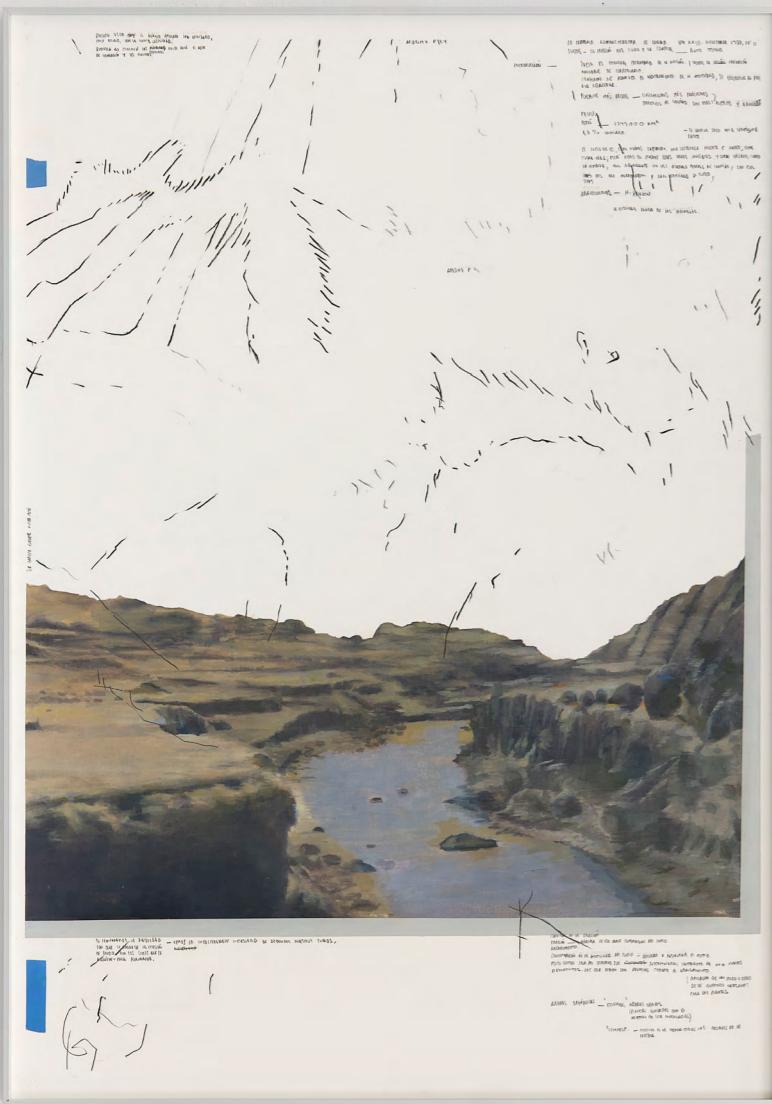
Nuestros amigos comunes, a pesar de fotografías en posesión de Sr. Becker, no tienen idea de cómo se embarca el guano. Los trabajadores empleados son de tres clases: trabajadores libres del Perú, Chile, China, etc. Los chinos trabajan con comisiones de seis años de servicio a los dueños, y los trabajadores libres también los convocan de los distintos distritos del Perú.

El guano se recoge del lado del montón comenzando desde arriba. Los trabajadores son pagados de acuerdo con el trabajo realizado, a razón de 1s. 6d. por tonelada. (...)

4. A éstas se agregan una variedad de esas islas celebradas situadas dentro de la región sin lluvia de la costa pacífica, y que proporcionan el elemento principal del abono para el crecimiento agrícola. La extensión superficial agregada de las tres islas de Chincha, de las cuales damos ilustraciones amplias, es de 1,000 hectáreas, y las varias flores y plantas que engalan el paisaje, y el modo de tratarlos es de lo más curioso. Es cerca de siete millas cuadradas, y se designan como Norte, Centro y Sur. Con el tiempo, estos bosques de las islas Chincha terminan en un intento peculiar, ya que es más que probable que el depósito de guano sea destruido por la demanda creciente del elemento. La estimación original del tiempo —mil años— que este depósito de las islas Chincha bastaría para satisfacer la demanda actual, ha sido de diez mil años, y parece falso. La demanda ha llegado a ser tan grande que ya se ha extraído la mitad del depósito de la isla más grande, y lo más probable es que veinte años se haya agotado el suministro.

1. Ilustración vectorial realizada a partir de la fotografía de Alexander Gardner. “Hombres chinches trabajando guano —gran montón— de las islas de Chincha”. 2. Fragmento traducido del artículo “The Chincha Islands” del Illustrated London News (1865). 3. Ilustración vectorial realizada a partir de la fotografía de Alexander Gardner. 4. Fragmento traducido de la Introducción de Ray's sunlight from South America (1865). 5. Ilustración vectorial realizada a partir de la fotografía de Alexander Gardner. 6. Ilustración vectorial realizada a partir de la fotografía de Alexander Gardner, publicada en Ray's sunlight from South America (1865). 7. Ilustración vectorial realizada a partir del sello postal Perú Acreo (1951).







Rayos de sol de Sudamérica 5

Óleo y grafito sobre papel 113x191.5 cm

-En proceso 2025

IMAGEN DEBIL, CICLO PERMANENTE

El título *Universalismo débil* parte de un texto homónimo de Boris Groys publicado en el 2010. En este texto, Groys reflexiona sobre el imaginario visual producido por las vanguardias como una reducción del signo hasta llegar a una imagen tan simple, atemporal y tan débil en términos formales, que ha adoptado las condiciones suficientes para sobrevivir a las intempestivas transformaciones del mundo moderno; un tipo de imagen universal, accesible para cualquiera que pueda observarla.

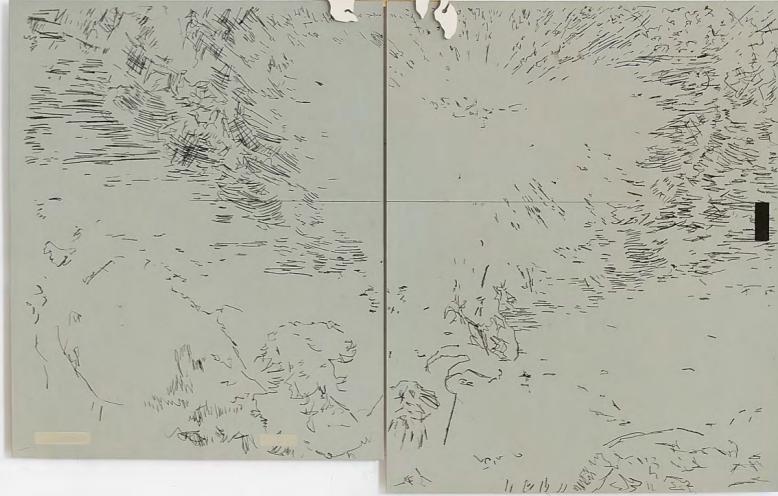
Este proyecto, aborda visualmente un acercamiento a esta idea de universalización como una tensión construida progresivamente desde conflicto al que todo acto de dominación o interculturalidad está sometido. Históricamente, el conflicto bélico o la conquista continental, cualquiera que haya sido su horizonte, no ha devenido solo en una disputa por la dominación económica y política, sino también por la dominación de la imaginación. Los consensos o imposiciones que resultan de estos conflictos, atraviesan posteriormente una disputa por la consolidación de una nueva visualidad. Muchas veces, estos resultados pueden ser progresivos, sincretismos orgánicos de dos o más formas de tradición visual; pero muchas veces son también procesos agresivos que implican un proceso de erradicación y exterminio cultural.

En el año 2016, un incendio en la Iglesia de San Sebastián en Cuzco destruyó, entre muchas obras, seis dípticos de gran formato realizados por el pintor indígena Diego Quispe Tito. Estas inmensas pinturas en forma de lunetas que decoraban los muros del templo, le fueron encargadas a mediados del siglo XVII con el objetivo de servir para la evangelización del indígena. Grabados enviados de Europa habían sido repartidos entre el nuevo continente para ser usadas como modelos de pinturas que diseminaron el nuevo modelo del mundo y la nueva forma de entender la historia para el indígena. El mundo natural ya no era un espacio divino, sino un politeísmo pagano que debía ser condenado para apuntar a un dios que no estaba en la naturaleza, sino más allá de ella. La serie mencionada de Diego Quispe Tito se ubicaba en este contexto y contaba en imágenes la vida de San Juan Bautista, un predicador religioso del I a.C que usaba el sacramento del bautizo como centro de su movimiento religioso para iniciar a las personas en el cristianismo.

Lo interesante de esta serie de pinturas, fue que la flora y fauna pintados corresponden, no al imaginario natural europeo representado en los grabados originales, sino al imaginario local indígena. Especies animales, flora silvestre o incluso su gama cromática responden a otra forma de entendimiento del mundo. Sin embargo, este proceso de sincretismo, que podría entenderse como una forma de resistencia al mandato de representación traído de Europa, puede ser entendido también como una dominación del imaginario tradicional local que coloca el relato del dios cristiano en el centro. Es decir, que lo que finalmente condensa la imagen es la dominación cultural. Y esto ocurre porque estas nuevas imágenes anticipan la infraestructura arquitectónica y cultural europea sobre el ecosistema indígena ahora representado.

Estas imágenes religiosas, mantienen en el fondo una tensión entre civilización y naturaleza, una distinción marcada que se anticipa materialmente a una transformación del nuevo continente y a la desaparición progresiva, ahora total, de la cultura indígena. El fracaso del virreinato español como proyecto político en el siglo XIX, hizo poco para prevenir lo que ya estaba naturalizado y era inevitable: la introducción de América a las lógicas del mundo moderno. Y con eso, su ubicación geopolítica en la estratificación del mundo globalizado. Esta no es sino, otra capa de una disputa mayor por la transformación progresiva del mundo y la homogenización de la imaginación. Esta vez sujeta al crecimiento del capitalismo tardío. Lo que la serie de Quispe Tito representa, no es ahora nada más que un momento específico de tensión suspendido en la historia.

El proyecto consiste en producir una serie de obras pictóricas partiendo de la serie de pinturas, cuyo registro fotográfico se encuentra archivado en PESSCA (Project on the Engraves Sources of Spanish Colonial Art). Para la elaboración de las pinturas, he decidido realizar reproducciones manuales al óleo sobre madera de los seis dípticos que componen la serie desaparecida. Sin embargo, este proceso de reproducción será realizado con la aplicación de algunas consignas según el tipo de imagen que se presente. Mi primera consigna, será borrar toda información que no sea sea paisaje o arquitectura; con la intención de representar imágenes que solo contemplen la tensión que existe entre estos elementos. La segunda consigna, consiste en eliminar los elementos de flora y fauna agregados por Diego Quispe Tito al modelo visual europeo. Y, la tercera consigna, consiste en eliminar toda referencia al imaginario europeo colocado en las pinturas.



2024

Óleo y grafito sobre madera y papel sobre metal

Dirigir

197.5x133.5 cm

IDCP



Anunciación

193x135 cm



Óleo sobre madera

Libra 1586(2)

2022
60x50 cm c/u

Libra 1586



Óleo sobre madera



Libra 1586 (3)

Óleo sobre madera
60x50 cm c/u



Mater

Óleo sobre madera
60x50 cm c/u

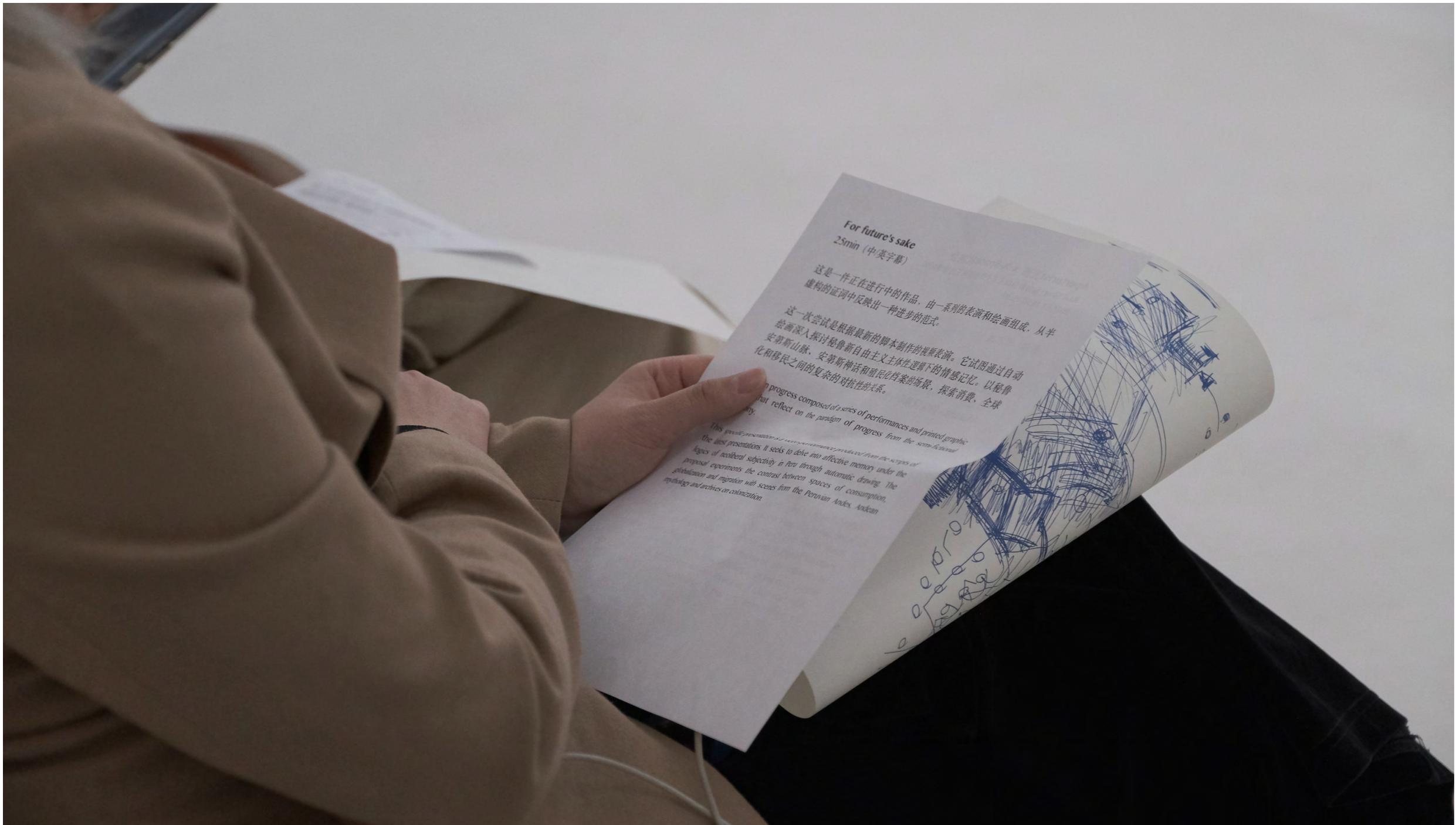
Imagen débil, ciclo permanente 2
Óleo y grafito sobre papel
120x110 cm c/u
2022

POR EL BIEN FUTURO

El sentido común sobre las diferencias entre campo y ciudad en el Perú, se ha construido desde una tensión entre la idea de atraso y progreso, desde los paradigmas de modernidad y en un contexto de fuerte desigualdad social y económica. Estas relaciones han sido producidas históricamente desde la colonización, y se han complejizado desde la segunda mitad del siglo XX mediante flujos migratorios de zonas rurales a la capital del país. Sin embargo, su relación ha sido también atravesada por una lucha política de clase con hitos importantes como la reforma agraria y el conflicto armado interno en los años 80.

El bien futuro propone una serie de ejercicios de escritura testimonial y de ficción que se han materializado en dibujos, performance y video-performance. La propuesta textual narra la migración de mis padres, su relación al comercio y la voluntad por progresar. Estos testimonios son contrastados con reflexiones que ven con escepticismo ciertas ideas de progreso inherentes en mí. En el transcurso de la performance, comparo esas reflexiones con mi propia práctica artística y con el ejercicio del dibujo automático.





Registro de la video-performance *Por el bien futuro*

PEBF



Registro de la video-performance Por el bien futuro



We can not change to another possible future.

Fotograma de *Por el bien futuro*

<https://vimeo.com/577924799>

Contraseña: elbienfuturo



PEBF



Óleo y grafito sobre panel

[17Q] 01120-R01 / (DFR) 0220-R01

LOS DIOSES NO ESTÁN EN LA NATURALEZA

La palabra literaria, como unidad, es inestable; corresponde a una estructura sociocultural que determina su sentido y lo transforma. El texto se vuelve entonces un cruce de superficies textuales: múltiples escrituras en donde el sentido es dado no solo por su significado independiente, sino por su uso en la historia: su sentido pasado, sus autores, sus destinatarios. El intertexto es eso: constituido por un conjunto de múltiples citas, identificables, conectadas de forma no lineal en el presente y expresadas finalmente de forma circular en el tiempo.

Bajo esas condiciones, pienso en las posibilidades que existen al aplicar el sentido de ese concepto sobre la imagen desde un carácter nominal. Me interesó revisar así las condiciones históricas que han producido cierto tipo de imágenes y cómo una mirada desde el presente cambia su sentido.

.

"(...) los dioses no están en la naturaleza, sino más allá de ella" es un fragmento extraído de un texto del arquitecto Wiley Ludeña (Notas sobre el paisaje, paisajismo e identidad cultural en el Perú, 1997) en donde parafrasea y recontextualiza el acercamiento de Lynn White (en

The Historical Roots of Our Ecologic Crisis, 1967) sobre el proceso de evangelización y sus consecuencias sobre los cambios de paradigma en la relación hombre-naturaleza. Esta consigna que irrumpió durante el proceso de colonización se vuelve un imperativo que aleja al indígena del culto divino a la naturaleza, dirigiéndolo a una posición de dominación y domesticación de su entorno natural. Esto supondrá acaso un hito histórico para abordar una separación entre campo-ciudad, naturaleza-civilización y los cambios socioculturales y divisiones ideológicas que se dieron en años posteriores en relación con las ideas de progreso y modernidad en el contexto peruano.

Así, busco establecer ciertas diferencias entre lo rural y lo urbano y, con eso, oponer formas ideológicas de pensar el progreso y modernidad desde el uso del territorio y su explotación.

Toda la información visual y textual presente en la exhibición ha sido producida a partir de la transcripción, grabación y reproducción de archivos físicos y virtuales; todos ellos reproducidos a escala junto a un equipo de personas, omitiendo premeditadamente cierta información.

Todas las imágenes seleccionadas son representaciones asociadas al territorio peruano realizadas desde el siglo XVII hasta la actualidad.



Registro de la exposición *Los dioses no están en la naturaleza*, 2019



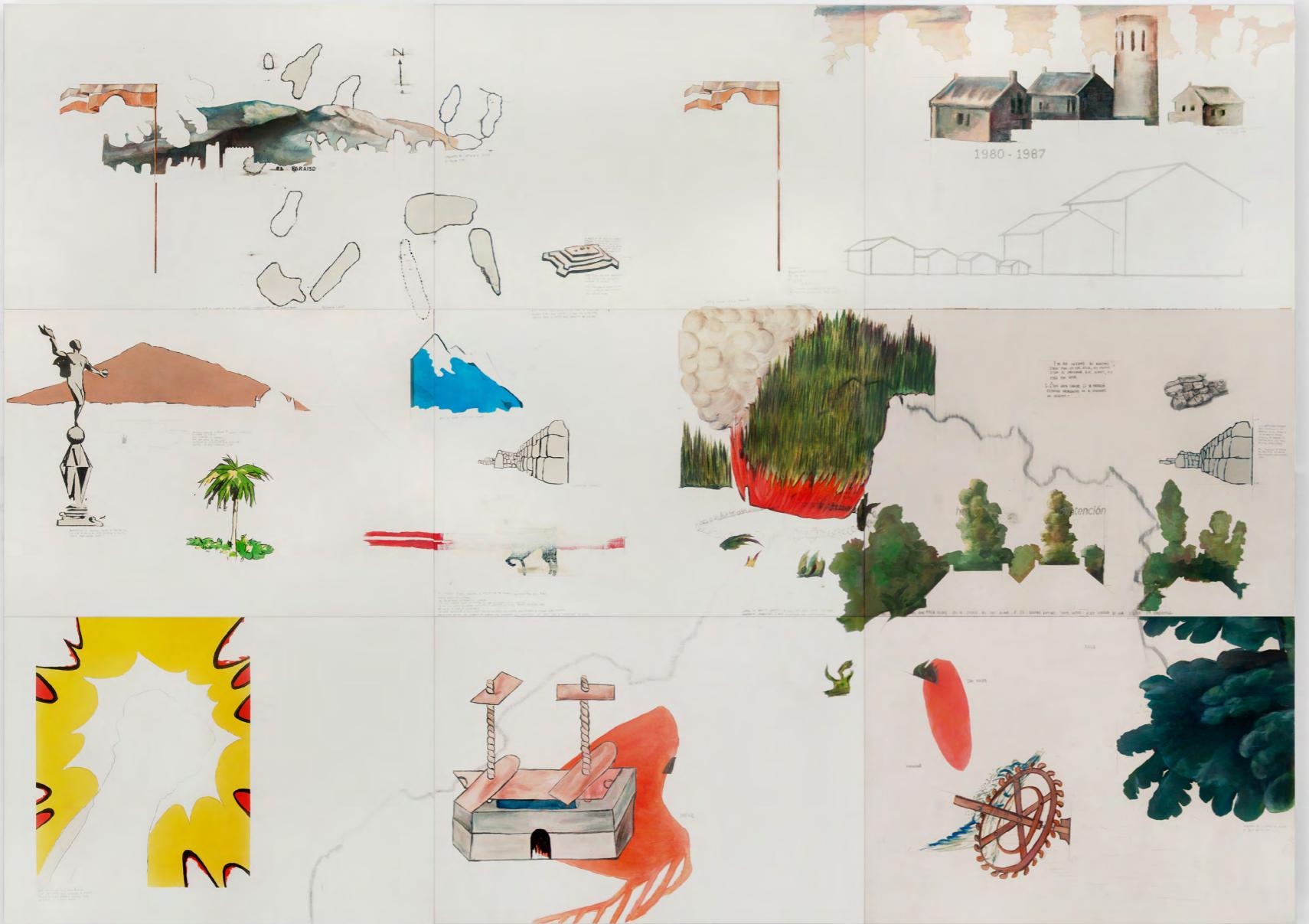
Registro de la exposición *Los dioses no están en la naturaleza*, 2019



Registro de la exposición *Los dioses no están en la naturaleza*, 2019



Registro de la exposición *Los dioses no están en la naturaleza*, 2019



Los dioses no están en la naturaleza

LDNEELN



LDNEELN

*Imagen débil, ciclo permanente*

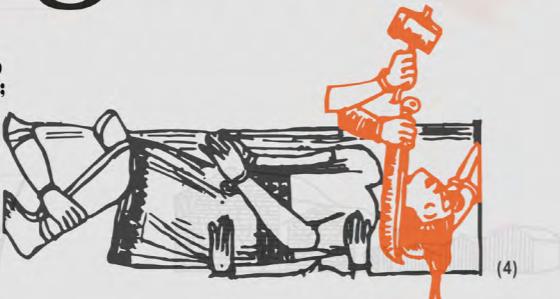
Óleo y grafito sobre papel 173 x 172.5 cm c/u

...a la conquista del futuro y del progreso. (1)

Entre el hábito y el cambio
... el cambio;

Entre la seguridad y el riesgo...
el riesgo • Entre el pasado y
el futuro... el futuro • Entre lo conocido
y lo desconocido... lo desconocido
• Entre la continuidad y el progreso
...el progreso • Entre permanecer y
partir, partieron. (2)

• tenían que competir, pero no solo
contra personas sino también contra
el sistema.
• para vivir, comerciar, manufacturar,
transportar... (3)



una idea
nueva **El nuevo rostro** del Perú (6)



Entre el hábito y el cambio
... el cambio;

Entre la seguridad y el riesgo...
el riesgo • Entre el pasado y
el futuro... el futuro • Entre lo conocido
y lo desconocido... lo desconocido
• Entre la continuidad y el progreso
...el progreso • Entre permanecer y
partir, partieron. (2)

• tenían que competir, pero no solo
contra personas sino también contra
el sistema.
• para vivir, comerciar, manufacturar,
transportar... (3)



LAS CIFRAS NO ENGANAN

...ha construido por su propio esfuerzo e iniciativa
TRES VECES MÁS VIVIENDAS (11)



(1) Gregegori, Carlos Iván (1986) Extracto de: *Del mito al mito del progreso*, p. 61 En: *Cambios culturales en el perú. Serie diversidad cultural* (2014) (2) Franco, Carlos (1981) Extracto en "otra modernidad" de la migración a la piedra urbana, p. 24 En: *Cambios culturales en el perú. Serie diversidad cultural* (2014) (3) De Soto, Hernando (1986) El otro sentido. P.12 (4) Ilustración elaborada a partir de un dibujo de Guillermo Gómez Cordero. (5) Cordero, M. (2000) *El mito del progreso y la modernidad*. Instituto y la modernidad. (6) Trabajo de campo. (7) Fragmento del Gráfico *El Perú oficial no podrá oponerse...* (8) Trabajo de campo. (9) Cordero, José (1984) *Desborde popular y crisis del estado. El nuevo rostro del Perú en la década de 1980*. Estudio por el Instituto de Estudios Peruanos (IEP). (7) Imagen realizada a partir de una acuarela ubicada en: Morato, Pablo; Jiménez Bonja, Arturo; Franke Irma (1997) *Trajillo del Perú. Baltazar Jaime Martínez Compañón*. Acuarelas S. XVI, p. 164. (8) Fragmento del Gráfico *El Perú oficial no podrá oponerse...* (9) De las barricadas de 1987... a las 598 de 1984. En: Matos Mar, José (1984) *Todo empezo en San Cosme*. (10) Cordero, M. (2000) *El mito del progreso y la modernidad*. Instituto y la modernidad. (11) Fragmento del Gráfico *El Perú oficial no podrá oponerse...* (12) Gráfica elaborada a partir de: Una vida al servicio del Perú. Ilustración original. Paco Cisneros, p. 23. (13) Fragmento del Gráfico *El Perú oficial no podrá oponerse...* De las barricadas de 1957... a las 598 de 1984. En: Matos Mar, José (1984) *Todo empezo en San Cosme*. Caretas N. 828, 03 de diciembre, 1984, p. 33.

LDNEELN



Sin título (Escenario 2)

355 x 240 cm