

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD
CATÓLICA DEL PERÚ**

FACULTAD DE ARTE Y DISEÑO



Relecturas del monumento: Una revisión desde la práctica
artística (2015–2024)

Trabajo de Suficiencia Profesional para obtener el título profesional
de Licenciado en Arte con mención en Pintura
que presenta:

Jorge Eduardo Maita Sueldo

Asesora:

Norma Giuliana Migliori Figueroa

Lima, 2025

Informe de Similitud

Yo, Norma Giuliana Migliori Figueroa, docente de la Facultad de Arte y Diseño de la Pontificia Universidad Católica del Perú, asesor(a) del trabajo de suficiencia profesional titulada:

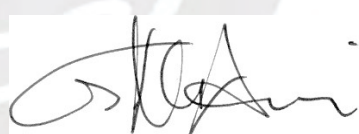
Relecturas del monumento: una revisión desde la práctica artística (2015–2024)

del autor: Jorge Eduardo Maita Sueldo

dejo constancia de lo siguiente:

- El mencionado documento tiene un índice de puntuación de similitud de **5%**. Así lo consigna el reporte de similitud emitido por el software *Turnitin* el **11/11/2025**.
- He revisado con detalle dicho reporte y el trabajo de suficiencia profesional, y no se advierte indicios de plagio.
- Las citas a otros autores y sus respectivas referencias cumplen con las pautas académicas.

Lugar y fecha: Lima, 11 de noviembre de 2025

Apellidos y nombres de la asesora: <u>Migliori Figueroa, Norma Giuliana</u>	
DNI: 07616642	Firma 
ORCID: 0000-0002-9489-9349	



A mis padres,
mis amig_s y mis herman_s

RESUMEN

El presente informe constituye una revisión crítica de mi trayectoria artística a través de cuatro proyectos artísticos realizados entre 2015 y 2024, elaborada bajo la modalidad de suficiencia académica como memoria de trabajo. El objetivo principal es examinar cómo la relación entre patrimonio, identidad y precariedad urbana se materializa en mi práctica, tomando como punto de partida la pintura y expandiéndose hacia soportes como el cartón, el concreto, el archivo visual y la instalación.

El método empleado combina la reflexión teórica con el análisis de procesos de producción, montaje y recepción de obra, apoyándose en archivos históricos, registros fotográficos y experiencias directas en el espacio urbano. Este enfoque permite observar un interés sostenido por los monumentos y símbolos patrios como dispositivos de propaganda y memoria, así como su resignificación en contextos de crisis política y social. Al mismo tiempo, se evidencian transformaciones en los procesos creativos, que pasan de una estructura cerrada y planificada a un modelo basado en la incertidumbre, el ensayo y el error.

El humor y la ironía se consolidan como recursos discursivos capaces de tensionar los relatos oficiales sobre nación, progreso y modernidad. En conclusión, el informe plantea la necesidad de repensar la relación entre arte, ciudad y ciudadanía desde una mirada crítica, en la que la precariedad y el fracaso no se asumen como límites, sino como dimensiones desde las que es posible imaginar nuevas formas de colectividad.

Palabras clave:

Monumento - identidad - ciudad - memoria - arte y archivo - iconicidades - papiroflexia - arte neo-conceptual

ABSTRACT

This report constitutes a critical review of my artistic trajectory through four art projects held between 2015 and 2024, presented under the academic sufficiency modality as a work-based report. The main objective is to examine how the relationship between heritage, identity, and urban precariousness takes shape in my practice, starting from painting and expanding toward media such as cardboard, concrete, visual archives, and installation.

The method combines theoretical reflection with the analysis of production, exhibition, and reception processes, drawing on historical archives, photographic records, and direct experiences in urban space. This approach highlights a sustained interest in monuments and patriotic symbols as devices of propaganda and memory, as well as their re-signification in contexts of political and social crisis. At the same time, it reveals transformations in the creative process, which shifts from a closed and planned structure to a model based on uncertainty, trial, and error.

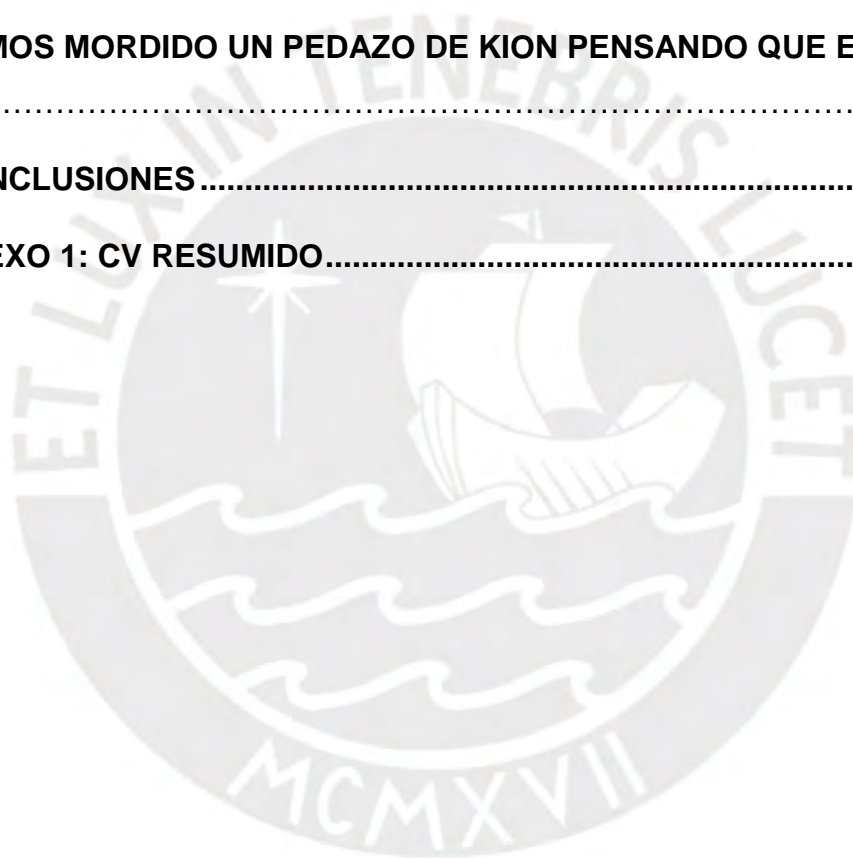
Humor and irony become consolidated as discursive resources capable of challenging official narratives of nation, progress, and modernity. In conclusion, the report argues for the need to rethink the relationship between art, city, and citizenship from a critical perspective, where precariousness and failure are not understood as limits but as dimensions from which new forms of collectivity can be imagined.

Keywords:

monument - identity - city - memory - art and archive – iconicities – origami – neo-conceptual art

ÍNDICE DE CONTENIDO

INTRODUCCIÓN	6
ASPECTOS GENERALES DEL INFORME	7
HISTORIA TESELADA	9
SALVE PATRIA FIDES.....	17
¿Y SI DESPUÉS DE TANTA HISTORIA SUCUMBIMOS?	25
HEMOS MORDIDO UN PEDAZO DE KION PENSANDO QUE ERA POLLO	33
CONCLUSIONES	41
ANEXO 1: CV RESUMIDO.....	44



LISTA DE FIGURAS

Figura 1. “Sin título”	10
Figura 2. “Héroe desconocido”	12
Figura 3. “Previo a la batalla de Arica”	14
Figura 4. “Madre Patria”	15
Figura 5. “Salve Patria Fides”	19
Figura 6. “Vistas laterales”	22
Figura 7. “Misplaced ruins”	24
Figura 8. “¡Que se lo coman todo y acabemos II!”	27
Figura 9. “Haber nacido para vivir de nuestra muerte II”	29
Figura 10. “Sucumbir, no de la eternidad sino de esas cosas sencillas II”	30
Figura 11. “Sucumbir, no de la eternidad sino de esas cosas sencillas I”	32
Figura 12. “Hemos mordido un pedazo de ki6n pensando que era pollo”	35
Figura 13. “Vista de instalaci6n (2do piso)”	37
Figura 14. “Detalle de pintura”	37
Figura 15. “Detalle de instalaci6n”	39

INTRODUCCIÓN

¿Es posible pensar críticamente la historia nacional a través de la ciudad? ¿Qué potencia crítica contiene el paisaje urbano para mirar en retrospectiva el acontecer histórico y devenir de nuestro país? Creemos, en principio, que la composición de la ciudad es un proceso dinámico, el cual nunca se clausura, pues constantemente se va transformando en el tiempo. En la ciudad se materializan y expresan diversas relaciones sociales, culturales y económicas. También produce imaginarios que son apropiados o resignificados por quienes la construyen y habitan a lo largo del tiempo.

Bajo esta premisa, el presente informe sintetiza la exploración plástica y simbólica de las relaciones entre espacio urbano e historia nacional. Bajo una mirada aguda de los procesos históricos que forman parte de la construcción de la identidad nacional peruana a partir de su historia republicana, y más delante de su historia más contemporánea, nuestro objetivo es mostrar los alcances de nuestra práctica artística para este propósito, que es el ejercicio de la resignificación simbólica a través de la obra de arte, entendiendo esta última como una práctica social significativa, cargada de potencialidad.

Valiéndonos de la investigación e intervención del archivo histórico, además de la experimentación con materiales y soportes específicos, aterrizaremos este propósito en una serie de piezas que está organizada en cuatro exposiciones. A partir de la exposición de nuestro proceso artístico para la elaboración de las piezas aquí mencionadas, buscamos exponer las motivaciones y reflexiones que alimentan este proyecto de largo aliento, así como el proceso de aprendizaje profesional que implicó el componer esta serie de obras. También establecemos abiertamente las influencias y fuentes de las que nuestro proyecto se alimenta. Así, podemos mirar en retrospectiva todos los elementos que han permitido el planteamiento simbólico de la obra junto a su ejecución concreta y posterior instalación en el circuito de galerías y exhibiciones.

ASPECTOS GENERALES DEL INFORME

Para la elaboración de este informe hemos considerado cuatro muestras realizadas a lo largo de los últimos diez años de trayectoria artística: “Historia Teselada”, Sala Raúl Porras Barrenechea del C.C. Ricardo Palma, en el 2015; “Salve Patria Fides”, galería Fórum, en el 2018; “¿Y si después de tanta historia sucumbimos?”, galería Fórum, en el 2021; y por último, “Hemos mordido un pedazo de kió pensando que era pollo”, instalación para la edición 2024 de *Pasaporte para un artista* en el C.C. PUCP. Para ilustrar correctamente el informe, adjuntamos registro fotográfico de las obras mencionadas.

“Historia Teselada” toma como punto de partida la Guerra del Pacífico. Centrándonos en la heroicidad en este episodio bélico de la historia nacional, nuestro objetivo fue trabajar con sus íconos desde un contexto de derrota. Utilizando la papiroflexia como técnica para alterar la imagen sin intervenir el diseño original, ocultamos parcialmente la imagen para volverla irreconocible. De esta forma develamos simbólicamente la constitución de estos íconos históricos como parte de la propaganda nacional, la cual ensalza el sacrificio patriota como un valor noble, pero ocultando una historia alternativa de negligencia y abandono por parte del Estado en guerra.

Siguiendo en el terreno de la iconografía de la Guerra del Pacífico, la exposición “Salve Patria Fides” se centra exclusivamente en el estudio del monumento a Francisco Bolognesi y su transformación a lo largo del tiempo. En este estudio encontramos que, más allá de la constitución de su figura en la historia oficial, su representación en el espacio público a través del monumento también ha sido modificada. Junto a la exposición anterior, esta muestra también explora los contextos de derrotas nacionales y su representación en el presente. Además, abordamos el lugar de los monumentos en el espacio público y el estado deteriorado en el que se encuentran actualmente. Para explorar estos tropos trabajamos con el contraste entre dos materiales con utilidades y cargas simbólicas distintos: el óleo y el cartón.

Para “¿Y si después de tanta historia sucumbimos?”, nos trasladamos a la historia contemporánea a través de un ejercicio material de resignificación del monumento en el espacio público. Ubicándonos en un contexto de estallido social, el monumento deja de ser un objeto estático que representa una parte limitada de la historia nacional, y más bien se transforma como punto de encuentro para que la ciudadanía misma tome el espacio público, volviéndose escenario de nuevos ciclos históricos de cambio social. También hay una exploración sobre el acto y el ícono heroico: ya no se representa únicamente en la figura del monumento, sino está encarnado en los sujetos que toman el espacio público donde este mismo monumento se erige.

Finalmente, en “Hemos mordido un pedazo de kión pensando que era pollo” exploramos el doloroso contraste de la constitución del Perú como una nación libre y su realidad actual, la cual se constituye de profundas injusticias y desigualdades. Utilizando el monumento a Ramón Castilla, el cual está dedicado a conmemorar abolición de la esclavitud, damos cuenta de su ubicación frente a la galería Nicolini, escenario de un incendio que cobró la vida de dos trabajadores informales. En su conjunto, esta instalación compuesta de cuatro pinturas y tres esculturas, busca representar esta cruda contradicción entre las promesas de ciudadanía del Estado moderno y su incapacidad para cumplirlas, siendo en este caso la persistencia de la explotación laboral y la esclavitud moderna.

En general, a lo largo de este informe vamos a explorar el monumento como un objeto central en nuestro proyecto: un objeto que en su materialidad encarna nuestras inquietudes sobre el vínculo entre espacio público y la historia nacional. Para esto, planteamos que el monumento no es enteramente estable o cerrado: más bien, por ser un objeto en el espacio público cargado de significado, es posible someterlo a diversos ejercicios de resignificación. Su inestabilidad simbólica nos permite intervenirlo formalmente para cuestionar nuestro pasado, entender nuestro presente y pensar nuestro futuro.

HISTORIA TESELADA (Sala Porras Barrenechea, 2015)

“Historia Teselada” representa una primera piedra en la construcción y concepción del proyecto artístico que sostenemos aquí. Parte de este trabajo fue incluido en la muestra colectiva del *Concurso de Arte Joven Contemporáneo*, organizado por la Municipalidad de Miraflores y puesto en exposición en la Sala 770 y la Sala Raúl Porras Barrenechea en el 2015. Posteriormente, gracias al interés que despertó esta propuesta, estas primeras piezas devinieron en una muestra individual en la misma Sala Raúl Porras Barrenechea, la cual también formó parte de nuestro proyecto final de carrera en la especialidad de pintura.

Esta muestra consiste en una serie de reproducciones de *El combate de Angamos* de Teófilo Castillo, ubicada en el Museo Naval del Perú; *El último cartucho* y *Alfonso Ugarte*, del Museo de los Combatientes del Morro de Arica; y *La defensa del tercer reducto*, del Museo Mariscal Andrés Avelino Cáceres. También se tomó como referencia el registro fotográfico del archivo Courret para otra serie de reproducciones. Para el resto de las piezas se utilizó como referencia nuestro propio registro, específicamente refiriéndonos al monumento a Francisco Bolognesi y a los bustos del Paseo de los Héroes Navales.

Como primera muestra individual, “Historia Teselada” es la materialización de una serie de reflexiones sobre la identidad nacional y la figura del héroe en el Perú, inquietudes que nos acompañaron en los últimos años de formación artística. Al trabajar con distintas dimensiones de la historia nacional, el método que utilizamos para establecer el contenido discursivo y la iconografía con la que trabajaríamos para la producción de estas piezas fue el de investigación de archivo bibliográfico y pictórico de la época de la Guerra del Pacífico. Este trabajo de investigación, además de nutrir la contundencia de nuestra propuesta en clave crítica, también significó una oportunidad para ampliar nuestra capacidad como artista para producir propuestas que vinculen efectivamente un cuerpo conceptual con nuestra práctica artística y sus características materiales.

Nuestra investigación de archivo pictórico, en principio, presentó varias dificultades: el acceso a algunas obras que considerábamos clave era limitado, ya sea porque se encontraban en instituciones de difícil apertura o porque se encontraban fuera de Lima. Otras obras consideradas en el proceso de investigación no cumplían con el valor documental que el proyecto necesitaba por ser réplicas o no estaban a la altura de nuestras expectativas estéticas. Sin embargo, nuestra investigación pictórica también arrojó una solución a estas dificultades: el monumento, además de poseer una gran carga simbólica, es de fácil acceso pues es una estructura en el espacio público. Este descubrimiento fue fundamental para cerrar el cuerpo de la muestra, y más importante, estableció una constante que encontraremos de diversas formas a lo largo de este informe: la historia nacional representada y encarnada en el monumento como un objeto estético a ser revisado e intervenido.



Figura 1. “Sin título”. Carbón sobre papel plegado. 200 x 100 cm. (2015)

Volviendo al contexto histórico y la investigación de material bibliográfico, decíamos que nuestra elección por la Guerra del Pacífico como episodio histórico a explorar tiene que ver con su relevancia en relación a la construcción de la identidad nacional. De forma general, los procesos de independencia en Latinoamérica marcan un punto de inflexión para la gesta de identidades nacionales. El sentido de “nación” emerge en estos ciclos críticos y convulsos. Aunque la Guerra del Pacífico ocurre medio siglo después de nuestra independencia del colonialismo español, podemos identificar este momento como un punto de inflexión que nos deja un nuevo panteón de figuras heroicas donde se proyectarían ciertos ideales patrios para levantar la moral de una nación que ya atravesaba un periodo de debacle y fragmentación nacional. Es decir, su relevancia es central para la concepción del Perú como República y la construcción de una identidad nacional después de la declaración de independencia.

Durante la investigación, además, notamos que el surgimiento de la mayoría de nuestros héroes nacionales en realidad emerge en marcos de una gran derrota. Esta paradoja nos parece relevante: ¿por qué estos relatos heroicos surgen desde el fracaso? Además, el surgimiento del mártir por la patria constriñe un contexto mayor que no suele ser expuesto en el relato nacional: no se cuestiona el contexto social en el que el sacrificio por la patria ocurre, ni se examinan las responsabilidades de los actores políticos que llevan a cabo la guerra o las causas que llevaron a estos enfrentamientos bélicos. Es decir, la imagen del mártir o el héroe de la patria aparece de forma dogmática en la memoria colectiva. Este dogma no se forma naturalmente, es también una imposición en la construcción de la historia nacional.



Figura 2. “Héroe desconocido”. Carbón sobre papel plegado. 149 x 100 cm. (2013)

Así, encontramos una gran cantidad de material bibliográfico sobre estas figuras históricas: datos sobre su vida personal, sus vínculos políticos y su desempeño en el campo militar. A la par, también encontramos evidencia de la negligencia de los actores políticos de la época: mala gestión de recursos, decisiones erradas. Por último, encontramos textos propagandísticos emitidos desde la oficialidad, claramente celebratorios, los cuales buscaban exaltar a estos personajes sin matices. Esta abundancia de información contrastaba radicalmente con las versiones que se transmiten a través de la educación escolar o los sentidos comunes que tenemos sobre nuestra propia historia, donde los héroes eran apenas retratos congelados en el tiempo, figuras planas reducidas a símbolos patrióticos. Estos contrastes en la historia serán clave para nuestro proyecto, tanto en esta muestra en particular como en las piezas siguientes.

De esta forma, la cuestión que abordamos pasa de ser directamente sobre los íconos heroicos a la pregunta sobre cómo se produce y accede al conocimiento histórico. De esta forma damos cuenta de un hecho que se entrelaza con nuestra práctica artística: la historia no es completamente cerrada o total. Más bien, constantemente es revisada y modificada desde las estructuras del poder. Esta es profundamente manipulable, sobre todo cuando quienes la escriben ostentan el poder. Si nos referimos a la Guerra del Pacífico, más allá de la reconfiguración de las fronteras territoriales, la derrota también planteaba una pregunta sobre cómo pensar la nación y hacia dónde construirla. Sobre qué historia contar al referirnos a esta nación en plena reconstrucción. El arte peruano no es ajeno a este proceso, pues tal y como lo señala Ibarra, este suceso modeló gran parte de la identidad contemporánea de todas las naciones involucradas (2022, p. 494). Así, es a través de la papiroflexia como técnica donde encontramos una práctica plástica para representar una reescritura o manipulación de la historia: sin añadir ni quitar papel, se puede transformar una hoja en algo completamente distinto.

Nuestra experimentación con esta técnica empieza con la manipulación de retratos, pinturas, fotografías de héroes nacionales. Al doblarlas, nuestro objetivo era alterar la imagen hasta que el personaje o el evento histórico representado se vuelva irreconocible. Este gesto visual evidencia la maleabilidad de estas figuras simbólicas en el discurso oficial sobre nuestra historia. Esta técnica, además, nos permitió regresar a un ejercicio que formó parte de nuestra etapa formativa en la especialidad de pintura: los estudios de forma que derivaban en procesos de abstracción. De esta forma, el proceso manual para la producción de estas piezas nos permitió retomar y adaptar las herramientas formales que nos dejaron los primeros años de formación en la facultad.



Figura 3. “Previo a la batalla de Arica”. Carbón sobre papel plegado. 108 x 118 cm.
(2015)

El primer contacto con esta técnica y su aprendizaje fue a través de los proyectos de Carlos Zevallos, estudiante de la misma facultad. A partir del dominio de esa técnica, desarrollamos una aplicación propia para darle a nuestras piezas una carga conceptual que dialogaba directamente nuestras reflexiones. Es decir, el uso de la papiroflexia no es solo una solución formal, sino una herramienta conceptual que permite establecer vínculos entre manipulación, memoria e imagen histórica. En la Figuras 1, podemos observar concretamente cómo la versión oficial dobla los pliegues de su propio discurso. Aquí tomamos como referente visual a las teselaciones de Eric Gjerde, transformando la figura de Bolognesi en algo que no es el héroe original, sino una figura que reconocemos a medias y sobre la cual se proyectan los nuevos ideales de la patria.

Siguiendo con la idea de la maleabilidad o reescritura de la historia, elaboramos unas reproducciones utilizando el dibujo en carboncillo de ciertas representaciones en el arte de la época para luego intervenirlas. Aquí también trasladamos nuestras reflexiones e inquietudes sobre lo posteriormente investigado para hacer un comentario en el soporte de la obra: la facilidad de intervención del poder para establecer unilateralmente una narrativa oficial, en desmedro de otras historias que conviven contradictoriamente con esta.



Figura 4. "Madre Patria". Carbón sobre papel plegado. 137 x 95 (2015)

Todos estos ejercicios estéticos y formales nos invitan a reflexionar sobre los procesos de representación simbólica: el ícono histórico que conocemos el día de hoy no es el que teníamos hace cien años, tampoco es una copia fiel de la realidad en su momento.

A través del desarrollo de esta serie de piezas comprendimos que la técnica de reproducción de imágenes ya existentes es un campo fértil para la intervención y el desplazamiento de sentidos comunes. El acto de reproducir y modificar una imagen cargada históricamente tiene una potencialidad para los fines de nuestra obra. Al trabajar con materiales que ya poseen un enunciado previo, la intervención o alteración introduce nuevas capas de lectura, tensionando así el valor simbólico original de aquellas imágenes. Esta misma idea nos acompañará en los procesos artísticos a documentar a lo largo de este informe.



SALVE PATRIA FIDES (Galería Fórum, 2018)

“Salve Patria Fides” fue presentada en Galería Fórum durante el 2018, siendo nuestra segunda muestra individual. La muestra se compone de once piezas, entre dibujos, pinturas, grabados y esculturas. Sin embargo, las piezas que pasaremos a documentar en detalle serán *Salve Patria Fides* y *Vistas laterales del monumento a Bolognesi*. Consideramos que estas piezas son significativas a los fines de este informe, pues ambas marcaron la ruta conceptual y material que seguirán las siguientes muestras a abordar.

Tras el desarrollo de “Historia Teselada”, se mantuvo un interés en cuestionar los discursos oficialistas de la historia y la identidad nacional a partir de los íconos históricos de la conformación del Perú como nación. Sin embargo, nos alejamos de la técnica del doblado y la papiroflexia como medio para la manipulación de imágenes. Así, “Salve Patria Fides” representa otro punto de inflexión en nuestro proyecto artístico en general, pues utilizando lo ya aprendido en la primera muestra individual en términos de propuesta conceptual, nos preparamos para la exploración de otros materiales y soportes para nuestras piezas.

Con una investigación que encuentra sus bases en “Historia Teselada”, continuamos ubicados en el contexto de la Guerra del Pacífico, y tomamos como eje central al monumento a Francisco Bolognesi. Decíamos anteriormente que el monumento en nuestro proyecto representa la historia nacional representada y encarnada en el monumento como un objeto estético. Así, documentamos una serie de intervenciones de la época a la estatua del monumento a Francisco Bolognesi que coinciden con la construcción del discurso oficial sobre la derrota en la Guerra del Pacífico: el reemplazo de la escultura de Agustín Querol por la de Artemio Ocaña.

En nuestra investigación sobre estas intervenciones en torno la figura de Bolognesi concluimos que el monumento dedicado a Bolognesi es un gran ejemplo de la influencia de los discursos oficialistas sobre la historia nacional, maleándola para construir una identidad redonda y positiva frente a uno de los episodios más oscuros y difíciles de la historia temprana del Perú como nación.

La estatua original del monumento, inaugurada en 1905, es de Agustín Querol, escultor español. Esta muestra a Francisco Bolognesi herido de muerte y a punto de ser derrotado, aún sosteniendo la bandera. Sin embargo, esta escultura sería reemplazada durante el gobierno de Odría, en 1954. La nueva estatua estaría a cargo de Artemio Ocaña, escultor peruano. Aquí, Bolognesi adopta una pose gallarda y victoriosa: la bandera a la que antes se aferraba ahora es levantada con orgullo triunfal.

Como decíamos, este episodio es uno de los más traumáticos de nuestra historia republicana. Sin embargo, dentro de todo el terror y trauma experimentado se prioriza recordar con orgullo a quienes murieron en este conflicto por amor a la patria. Siguiendo a Sarah Ahmed:

Ser parte de una nación es recordar estas historias de trauma nacional: recordarlas camino al orgullo nacional. Ser parte de una nación, participar en el cuerpo nacional, era corregir un entuerto, sentirse bien habiéndose sentido agraviada. (2004, p. 347)

En las dos representaciones de Bolognesi encontramos el momento de aquel agravio: primero, en la representación de Querol, donde encontramos una versión derrotista del suceso; segundo, en la representación de Ocaña, donde el agravio se experimenta con orgullo. Ambas representaciones, contradictorias entre sí, dan cuenta que el sentido del monumento no es la representación más fiel a los hechos, sino su potencia simbólica y discursiva en el momento de su concepción e instalación en el espacio público. Así como es posible reemplazar una escultura por la otra, la historia también puede ser reescrita sobre sí misma.



Figura 5. "Salve Patria Fides". Carbón sobre cartón prensado. 270 x 180 cm, (2017)

Teniendo en cuenta ambos puntos, ahora añadimos una capa de lectura adicional que tiene que ver con el estado actual del monumento y su relación concreta con el espacio urbano que lo alberga. Si bien la fascinación por este objeto aparece a partir de su composición y lo imponente de su escala monumental, existe una condición que contradice su aspiración heroica, que es la del abandono y deterioro en el que el monumento subsiste dentro de la ciudad. Esta tensión nos interesa, pues muestra una dimensión más del monumento como objeto estético: también es una estructura viva, profundamente afectada por el entorno que la rodea, siendo este caso en particular el Centro Histórico, que es lugar de gran volumen de comercio, ruido visual, caos vehicular y densidad peatonal.

En el espacio urbano, uno podría entender que la función del monumento es el de la reunión pública, un lugar de referencia, encuentro y conmemoración. Sin embargo, en la práctica ha terminado convirtiéndose en un punto casi invisible dentro del paisaje urbano. Los procesos de urbanización ocurridos después de su creación lo han desplazado, ahora su presencia parece ser irrelevante pues la ciudad lo ha sobrepasado con el tiempo: aparecen nuevas edificaciones y nuevas dinámicas sociales. La pregunta que surge de esta reflexión es sobre su función actual: ¿cómo es que un objeto pensado para encarnar una historia triunfante y patriótica se vuelve obsoleto para la ciudadanía? ¿por qué?

Para esto, citamos a Certau:

Enlistados en constelaciones que jerarquizan y ordenan semánticamente la superficie de la ciudad, operadores de ordenamientos cronológicos y de legitimaciones históricas, nombres de calles (Borrego, Botzaris, Bougainville...) pierden poco a poco su valor grabado, como las monedas gastadas, si bien su capacidad de significar sobrevive a su primera determinación. Saint Peres, Corentin Celton, Place Rouge. Se ofrecen a las polisemias que les asignan sus transeúntes (2000, p. 117)

La idea que sostiene Certau es que el espacio de la ciudad se construye a partir de los sujetos que lo habitan e intervienen de distintas formas. Tanto las edificaciones tangibles como la memoria histórica de estos espacios están a merced del colectivo que interactúa en él, por lo que la función simbólica unilateral del monumento como objeto histórico de carga simbólica está a merced de estas transformaciones. No solo es la negligencia estatal (en este caso, municipal) al abandonar el cuidado de estos monumentos y acelerar su deterioro físico: también hay un desgaste en su capacidad de representar algo colectivo en el tiempo. En ese sentido, "Salve Patria Fides" es una exploración de las imágenes que construyen nuestra identidad nacional desde su relevancia o caducidad contemporánea, ahora expuestas a los sujetos en el espacio público.

Retomando a Certau, nos interesa la presente idea:

"estas constelaciones mediatizan las circulaciones: estrellas que dirigen itinerarios. «La Plaza de la Concordia no existe -decía Malaparte-; es sólo una idea»" (2000, p. 117).

Las construcciones y monumentos en el espacio público existen en dos niveles: en primer lugar, en un nivel material o físico; en segundo, a nivel simbólico, donde constituyen el imaginario comunitario de la nación. Así, habiendo explorado su nivel simbólico, también nos interesa explorar su existencia material. Si el monumento puede encarnar una función simbólica, o una idea en general, esta idea puede ser trasladada y subsistir en otros soportes materiales: por ejemplo, metal, yeso o cartón. Esta capacidad de reproducir y trasladar a otros materiales la “idea” del monumento nos invita a pensar en la reinención constante de estas estructuras, por lo que será uno de los recursos fundamentales para la elaboración de las piezas que resaltaremos de esta muestra.

En primer lugar, está *Salve Patria Fides*, pieza de gran formato (270 x 180 cm), compuesta por nueve planchas de cartón prensado de 90 x 60 cm, que representa en dibujo a carbón el momento exacto en el que se reemplazaba la escultura de Querol por la de Ocaña. Se ve el monumento sin la escultura superior, rodeado de andamios, con trabajadores manipulando cuerdas y poleas. Junto a esta obra se presentaba una placa de aluminio de 65 x 55 cm, con una serigrafía a cuatro tintas que mostraba, aislada y sin fondo, la figura de la escultura original de Querol. Aquí se propone un contraste explícito entre dos imágenes del mismo personaje, donde el tamaño, el soporte y el tratamiento visual pone en evidencia el poder que tienen ciertos relatos para imponerse sobre otros.

Por otro lado, *Vistas laterales del monumento a Bolognesi* está compuesta por dos pinturas de 2 x 1 metros cada una, hechas con óleo sobre cartón corrugado. Aquí se representan los laterales del monumento. Aquí exploramos el vínculo entre la obra y la composición material de esta. A través del carácter identitario del material establecemos una tensión: por un lado, está el cartón, que es asociado con lo precario y es fácilmente descartable, posee una duración muy limitada; por otro lado, está el óleo, que es más bien reservado para representar escenas solemnes. Esta contradicción entre el soporte y la técnica nos resulta apropiada para hablar del deterioro real de los monumentos: esculturas visualmente imponentes que, en la práctica, están llenas de excremento de palomas, convertidas en urinarios o espacios de

desechos. También nos permite reflexionar sobre la ubicación del propio monumento: una figura simbólica al centro de varias avenidas importantes, pero a la vez, abandonada por el tránsito cotidiano de una ciudad que ya no lo mira.

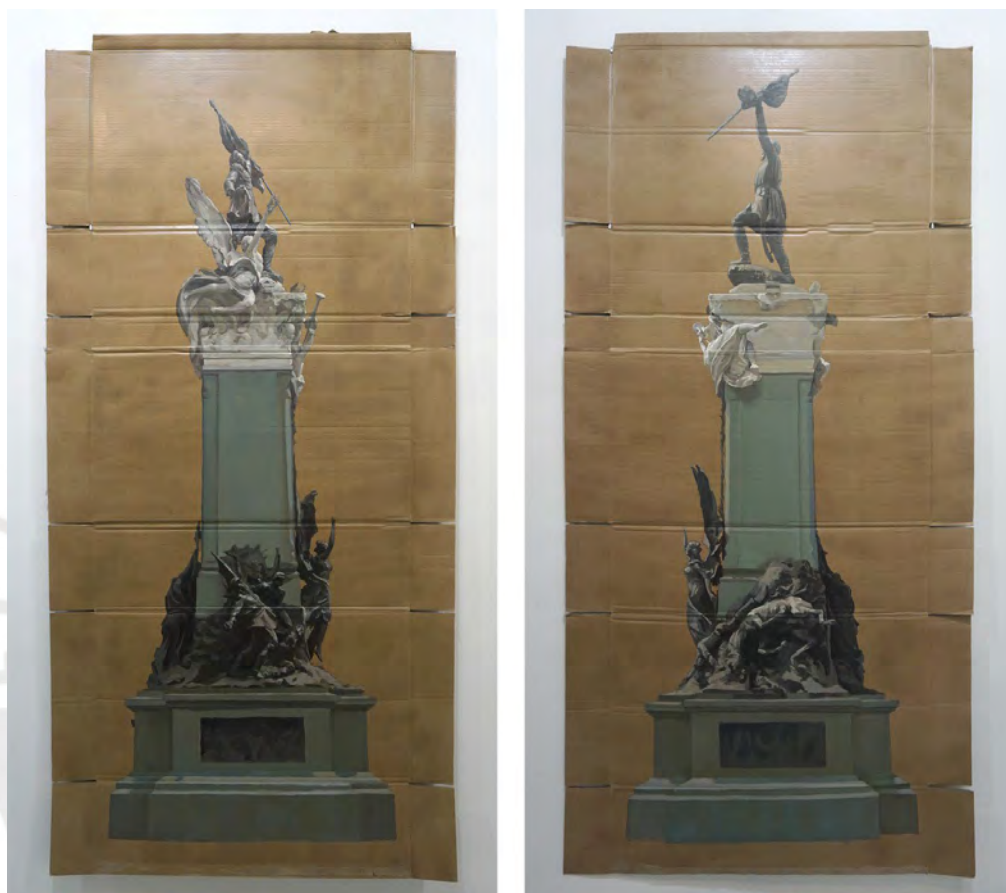


Figura 6. "Vistas laterales". Óleo sobre cartón. 200 x 100 c/u (2017)

Con respecto a la forma en la que abordamos este proyecto, tenemos dos referentes claves que nos permiten profundizar nuestra experimentación en relación al uso de material. En primer lugar, está la Bienal de Venecia, la cual pudimos visitar y conocer la propuesta de Gilda Mantilla y Raimond Chaves, perteneciente al pabellón peruano. Su propuesta consistía en una instalación hecha en cartón, partiendo de una reflexión sobre este material como metáfora del sujeto limeño: húmedo y cálido, pero a la vez rígido y maleable. A partir de esta reflexión encontramos una idea potente que le da profundidad conceptual a los soportes que utilizaríamos en nuestro propio

proyecto. Por otro lado, como referente visual está *Metal y melancolía* (1994), de Heddy Honigmann. Este documental se compone de conversaciones con taxistas, donde se retrata Lima posterior a la crisis económica de los ochenta. La elección de imágenes y escenarios aquí tiene la potencia de transmitir un contexto socioeconómico particular, así como una atmósfera emocional: una sensación de desgaste, pero al mismo tiempo, ingenio y esfuerzo frente a la precariedad.

Es así que comenzamos a trabajar con el cartón caja como soporte. Además de la influencia directa de Mantilla y Chaves, en esta muestra posicionamos el cartón como un material popular, ampliamente disponible, que más bien suele ser utilizada en el tránsito comercial de mercadería y productos en la ciudad. Así, el cartón también es una forma de integrar conceptualmente al espacio urbano en nuestra obra: una Lima donde la identidad local ha sido cada vez más moldeada por la figura del “peruano emprendedor” o del peruano “chamba”, aquel que, desde lo informal, intenta salir adelante. Este discurso sobre las condiciones informales del trabajo en nuestro país, a nuestro parecer, es una versión local de los discursos capitalistas sobre el progreso. Una forma de enmascarar, bajo la noción del esfuerzo individual, las desigualdades estructurales que pueblan el espacio de la ciudad.



Figura 7. “Misplaced ruins”. Gilda Mantilla y Raimon Chaves. Instalación (2015)

“Salve Patria Fides”, como muestra, nos permitió tomar distancia de mis primeras búsquedas formales sin perder una identidad cohesiva y consistente en mi proyecto artístico en general. Rescatando ciertos elementos históricos y estéticos ya planteados “Historia Teselada”, nos permitimos construir una relación más consciente entre materiales y concepto al momento de plantear los alcances de nuestro proceso creativo. En ese sentido, el cartón en ambas piezas presentadas es un material que nos permite representar una ciudad contradictoria y desigual, que es completamente distinta a las viejas glorias de nuestra historia republicana y la promesa de un país moderno e igualitario. Muy distinta a la idea de nación por la que los héroes de la época se sacrificaron. Aquí, la constante tensión entre técnica y soporte (óleo sobre cartón, serigrafía sobre aluminio) nos permitió visualizar esas contradicciones.

¿Y SI DESPUÉS DE TANTA HISTORIA SUCUMBIMOS? (Galería Fórum, 2021)

“¿Y si después de tanta historia sucumbimos?” Se presentó en Galería Fórum, en el 2021. Este año, en particular, representa una reanudación de la vida en nuestra ciudad, posterior a las primeras olas de la pandemia del COVID-19 que azotaron duramente al país, junto a un ciclo de protesta ciudadana producido por la crisis política que se venía arrastrando desde hace un par de años. La muestra se compone de 25 piezas agrupadas en siete series. Para los propósitos de este informe, sin embargo, tomaremos como referencia tres de estas, pues consideramos que representan mejor el planteamiento conceptual de la exposición: *“Haber nacido para vivir nuestra muerte”*, *“Sucumbir, no de la eternidad sino de esas cosas sencillas”* y *“¡Que se lo coman todo y acabemos!”*.

Siguiendo la línea de trabajo marcada por “Historia Teselada” y “Salve Patria Fides”, la presente muestra también toma al monumento y su simbología heroica como puntos de partida para reflexionar sobre la construcción simbólica de los relatos nacionales y los discursos en torno a la identidad nacional. En ese sentido, la muestra también logra abordar las preguntas que establecimos anteriormente: ¿qué relación hay entre los monumentos y el espacio público? ¿Cuál es el vínculo entre estas estructuras con profunda carga simbólica e histórica y los sujetos que habitan este espacio? Sin embargo, como muestra la evolución de nuestro proyecto artístico, en términos de planteamiento conceptual y estético, estas preguntas son exploradas desde otros ángulos y contextos.

Si en “Salve Patria Fides” ya se abordaba la condición del monumento en la ciudad moderna y su capacidad obsoleta de representar algún relato significativo para los sujetos que habitan el espacio urbano, “¿Y si después de tanta historia sucumbimos?” retoma esta lectura para centrarse en la capacidad colectiva de desbordar, resignificar y transformar aquellos símbolos que representan aquellas narrativas promovidas por las élites económicas y políticas que han gobernado el país desde su fundación. Aquí, el monumento

adopta una nueva función cuando se vuelve a contextualizar cuando son apropiados colectivamente. Así, podemos establecer que los relatos sobre la nación y la identidad nacional no necesariamente se imponen de forma unilateral y sin ninguna resistencia. Todo lo contrario: estos procesos son un campo de disputa, y están sujetos a constantes reformulaciones.

En ese sentido, a pesar de tomar monumentos que pertenecen a la época de la Reconstrucción Nacional (siglo XIX), el contexto que influencia esta muestra es el de la coyuntura política y social del país. En particular, nos centramos en el ciclo de protestas que pueden rastrearse en Lima, a partir de la renuncia de Pedro Pablo Kuczynski. Los monumentos, por encontrarse en espacios públicos, se vuelven puntos de encuentro y referencia para guiar el rumbo de las protestas. En este contexto, aquellas estructuras que estaban pensadas para representar el sacrificio y los valores patrióticos con los que la República del Perú se construía, pasan a cobrar una nueva vitalidad cuando son utilizados por la ciudadanía para ejercer su derecho a la protesta en nombre de las causas colectivas.

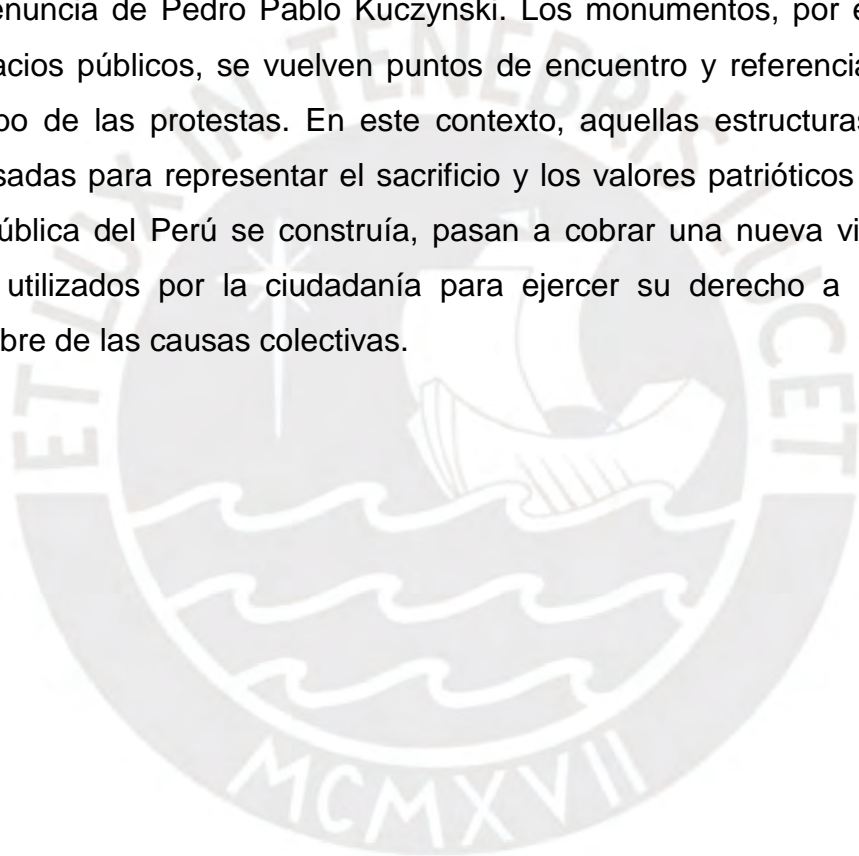




Figura 8. “¡Qué se lo coman todo y acabemos! II”. Impresión por inyección. 150 x 105 cm. (2021)

Gracias a lo aprendido en los procesos de ejecución de mis muestras anteriores, a niveles conceptuales y formales, concluimos que para abordar estas cuestiones y plasmarlas en una propuesta artística contundente lo apropiado sería embarcarnos en una serie de ejercicios de abstracción y descomposición de aquellos símbolos que se encuentran en disputa. Así, nos enfocamos en cuatro estructuras en el Centro Histórico que son significativas cuando nos referimos a los ciclos de protesta ciudadana en Lima: La plaza Dos de Mayo, la Plaza Bolognesi, el monumento a Miguel Grau y la Plaza San Martín. Para esto, partimos por un análisis iconográfico que nos permita identificar enteramente sus propios contextos históricos y sus detalles escultóricos. De esta forma podemos plantear coherentemente cómo estas estructuras se resignifican en la actualidad. Así, la épica ya no se encuentra en

los héroes representados o en el bronce del monumento, sino en el uso que la ciudadanía hace del espacio.

El título de la muestra, junto con los títulos de las series que la componen, son tomados de distintos versos del poema “Y si después de tantas palabras”, del poeta peruano César Vallejo. Al permitirnos trabajar con estos fragmentos, también desarrollamos un elemento que en muestras anteriores no estaba presente: la potencia de los títulos como herramienta para ampliar la dimensión conceptual y el sentido de la obra. En el poema, Vallejo expresa angustia ante la inminente finitud de su existencia mientras que deja abierta la posibilidad de un mañana a pesar de la incertidumbre. Sin embargo, al tomar algunos fragmentos, las palabras pueden ser resignificadas y tomar una función distinta frente a nuevos contextos, tal y como sucede con los monumentos en nuestra obra. Es así que el título de la muestra se presenta como una pregunta abierta: en el poema es afirmación; aquí, esta pregunta es una provocación. En un ejercicio retórico, antes de buscar una respuesta, nuestro objetivo es activar la reflexión de quien se aproxime a la obra.

La primera serie, “Haber nacido para vivir de nuestra muerte”, está conformada por dos esculturas hechas en resina, con una capa final de papel maché elaborado a base de cartón licuado. Ambas son réplicas de las esculturas ubicadas en la base del monumento a Francisco Bolognesi. Una representa a los combatientes del Morro de Arica; la otra, a Alfonso Ugarte arrojándose al vacío con la bandera nacional. El proceso de producción implicó varias etapas: un registro fotográfico a 180 grados, modelado 3D para conservar las proporciones, impresión a escala. Finalmente, involucré el trabajo del escultor Ítalo Flores, a quien se le encargó la réplica de la impresión al tamaño real de la escultura. Esto significó una primera experiencia incorporando la labor de otros artistas para la ejecución de una obra, lo que implicaba desarrollar el proyecto desde la dirección para materializar nuestras ideas a través de la colaboración.

Siguiendo con el proceso de producción, a la réplica se le vació con en resina y se les aplicó la capa final de cartón, que al secar adquiere una textura áspera, similar al barro seco. El efecto erosionado del cartón licuado es una representación de lo obsoleto del monumento en su significado primario, ligado

a la identidad nacional instituida de forma unilateral: las esculturas adquieren una apariencia de pieza abandonada, cubierta por el paso del tiempo. Esto la vuelve, antes que una escultura de monumento, una especie de ruina: el vestigio de lo que fue un relato que ya no se sostiene y queda olvidada o descartada en la memoria del colectivo.



Figura 9. "Haber nacido para vivir de nuestra muerte II". Pulpa de cartón sobre resina.
80 x 140 x 60 cm. (2021)

Por otro lado, está *Sucumbir, no de la eternidad sino de esas cosas sencillas*, una serie que, en definitiva, marca una nueva ruta para el desarrollo de nuestro proyecto artístico. Aquí tomamos un detalle del monumento a San Martín: la imagen de dos soldados abrazados. Utilizando la pintura al óleo, los soportes para ejecutar las pinturas fueron bloques de concreto, recolectados directamente de obras de reparación de pistas alrededor de la ciudad. Si bien se podrían fabricar los bloques de concreto, nuestro interés era que el material ya hubiera formado parte de la ciudad, que hubiese tenido un uso anterior. Por otro lado, la representación de estos soldados es una intervención del detalle del monumento: cada soldado aparece en un bloque distinto, de tal forma que

la fractura entre los bloques crea el efecto de una imagen rota, imposible de reparar.

Aunque retomamos de “Salve Patria Fides” el uso del cartón como símbolo de precariedad y adaptabilidad, ideal para representar el carácter de Lima como ciudad, aquí introducimos el cemento para hacer una reflexión similar sobre el espacio urbano. El cemento en la ciudad ha sido exaltado como un signo de progreso: edificios multifamiliares, puentes, pasos a desnivel, etcétera. Es el material de la obra de construcción, del desarrollo urbano. Pero, su uso en estas piezas más bien busca pensar su presencia en el paisaje urbano y replantearlo como símbolo de una modernidad trunca y un proyecto de progreso que no incluye a todos los peruanos. Pintar sobre los escombros en cemento nos permite declarar el fracaso de las promesas de nación del Perú republicano. Estas piezas invitan a pensar la identidad nacional no desde la nostalgia, sino desde la crítica: ¿realmente estas figuras son útiles hoy? ¿O son simplemente escombros de un relato agotado?



Figura 10. “Sucumbir, no de la eternidad sino de esas cosas sencillas II”.
Óleo sobre concreto. 37 x 22 x 9 cm. (2021)

La última serie que abordaremos es *¡Que se lo coman todo y acabemos!*, compuesta por tres dibujos digitales impresos en papel Hahnemühle. Las imágenes representadas aquí son de archivos fotográficos de protestas recientes, pero con las consignas de pancartas y carteles borradas. De esta forma solo queda el colectivo rodeando a los monumentos, sin lemas o banderas en específico, pero conservando la carga emocional del gesto de apropiarse del espacio público. Esta serie se encuentra al final del recorrido de la muestra. La decisión de colocar estas piezas para que funcionaran como un cierre refiere a una última reflexión luego de explorar el desencanto en nuestra historia nacional, expuesta en otros monumentos: una ruta distinta a través de la apropiación y la resignificación de nuestros símbolos en el presente para transformar el futuro. Esto es abordado desde el título de la serie. Si revisamos el verso de Vallejo que hemos utilizado (“que se lo coman todo y acabemos”), podemos concluir que refiere a un grito de redención, de desasosiego. Sin embargo, a la luz del carácter de esta serie, al ser leído junto a estas imágenes, más bien adopta el tono de una arenga, de un grito de lucha. Aún así, en la ruina, sigue existiendo el deseo de luchar por algo.

“¿Y si después de tanta historia sucumbimos?”, como parte de nuestro proyecto artístico, representa un lugar donde logramos articular con mayor claridad concepto, materialidad y pensamiento crítico. Por un lado, consolidamos una serie de búsquedas materiales que ya se venían gestando en las primeras dos muestras, incorporando nuevos materiales o experimentando con escalas y texturas, además de desarrollar mayor cuerpo conceptual entre las piezas y su presentación (en este caso, el alcance de los títulos). Por otro lado, complejizó nuestro proceso de producción. Esto significa que no se limita a la ejecución de una obra. Más bien, requiere de una mirada aguda para analizar y comprender, en estos contextos, cómo las narrativas oficiales sobre la nación se desmoronan, no solo a partir de la investigación histórica.

Aquí entran unas variables mucho más volubles que el documento histórico o la investigación académica, pero igual de válidas para nuestro propósito: la experiencia cotidiana, el malestar social, el desgaste emocional de habitar un país que no termina de reconocerse a sí mismo. Así, pensamos la

obra de arte como un vehículo para movilizar esta disonancia, una herramienta para nombrar aquello que incomoda, para desmontar aquello que se da por hecho. En un país donde la historia oficial ha sido escrita desde arriba, trabajar con imágenes erosionadas, partidas o rescatadas del abandono es también un gesto de resistencia. Un intento por abrir fisuras en el relato dominante y por encontrar, en medio del escombros, nuevas posibilidades de sentido.



Figura 11. "Sucumbir, no de la eternidad sino de esas cosas sencillas I".
Óleo sobre concreto. 34 x 34 x 9 cm. (2021)

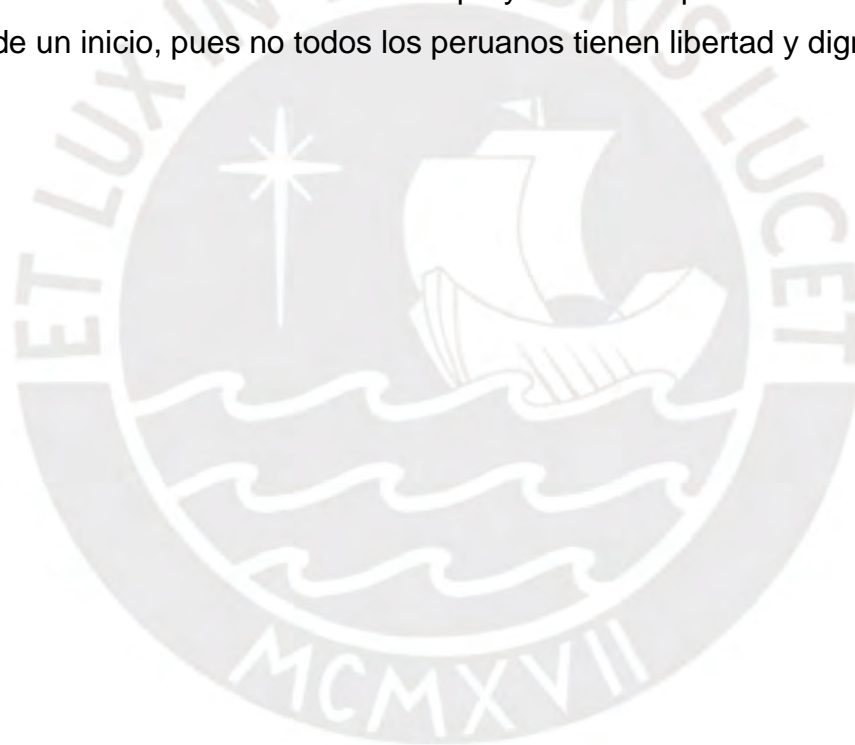
HEMOS MORDIDO UN PEDAZO DE KIÓN PENSANDO QUE ERA POLLO (Centro Cultural PUCP, 2024)

Para finalizar con las muestras que conforman este informe, tenemos a “Hemos mordido un pedazo de kión pensando que era pollo”. La presente exposición fue parte de la selección de finalistas para el concurso *Pasaporte para un artista* en el 2024, presentada en el Centro Cultural de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Sin embargo, la concepción de esta muestra data del 2019, poco después de “Salve Patria Fides” y en medio de la ejecución de las piezas que conformarían “¿Y si después de tanta historia sucumbimos?”. Fue a partir de la convocatoria para *Pasaporte de un artista* que “Hemos mordido un pedazo de kión pensando que era pollo” toma una forma articulada entre piezas y cuerpo conceptual.

El contexto en el que se ubica esta muestra es el del incendio de la galería Nicolini en Las Malvinas, ocurrido el 22 de junio del 2017. El saldo del siniestro lo convirtió en una tragedia nacional: Jovi Herrera y Jorge Huamán, dos trabajadores informales, quedaron atrapados en uno de los contenedores metálicos donde eran encerrados durante su jornada laboral. Con el avance del incendio, ambos murieron. En tiempo real, el país era testigo del avance del incendio y de los últimos minutos de vida de ambos trabajadores, quienes todavía se comunicaban con el exterior a través de llamadas o vídeos. La cobertura mediática se hizo morbosa: los noticieros transmitían las grabaciones sin ningún tipo de filtro; se expuso a los familiares en momentos dolorosos, de muchísima desesperación. Eventualmente, lo que fue una tragedia se volvió un espectáculo para los medios locales. Muchas veces el incendio se nombró como un “accidente”. Sin embargo, aquí se evidenció algo más profundo: un sistema laboral precario, donde el riesgo y la informalidad están completamente normalizados. El mismo sistema que es parte del modelo económico que sostiene al país, donde la lógica del lucro se impone sin más. Todo esto en desmedro de la dignidad humana.

“Hemos mordido un pedazo de kión pensando que era pollo”, sin embargo, aparece a partir del trabajo de registro para las muestras

anteriormente comentadas. Mientras elaborábamos un registro de los monumentos en Cercado de Lima, surgió una observación que, creemos, profundamente simbólica: la galería Nicolini se encuentra a pocos metros del monumento a Ramón Castilla. Esta cercanía, casi desapercibida por el volumen de caos y tránsito en esa zona, encierra una ironía brutal. En el imaginario nacional, la figura de Ramón Castilla representa una nación libre, pues es quien promulga la abolición de la esclavitud en los primeros años del Perú como república independizada. Sin embargo, a unos metros de distancia, la realidad del Perú actual es completamente otra: jóvenes trabajadores mueren por las condiciones de explotación laboral. Como si la abolición nunca hubiese ocurrido y la modernidad del Perú trajera una nueva forma de esclavitud inhumana. Como si el proyecto de república hubiese fracasado desde un inicio, pues no todos los peruanos tienen libertad y dignidad.



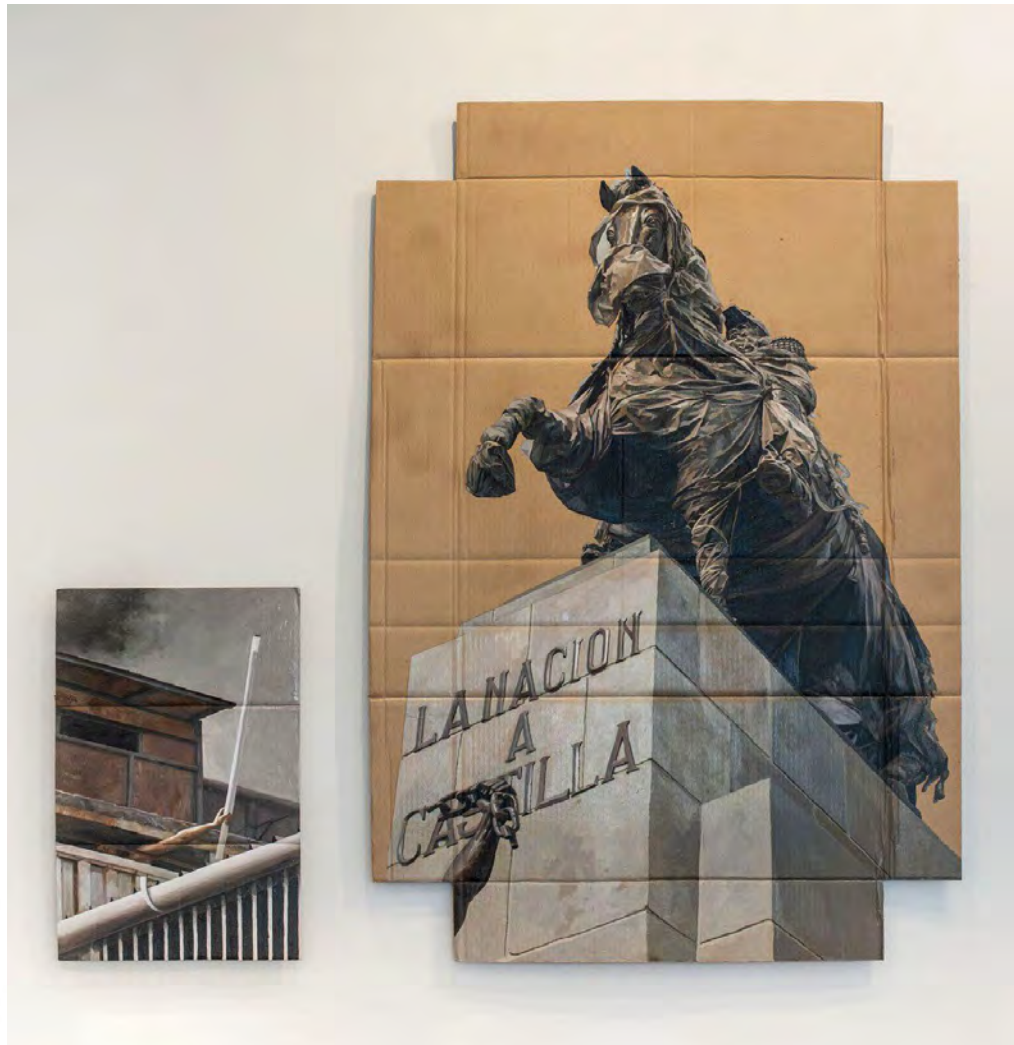


Figura 12. “Hemos mordido un pedazo de kión pensando que era pollo”. Óleo sobre cartón.
53 x 36.5/130 x 90 cm. (2024)

Esta coincidencia física entre ambas estructuras representa una contradicción sórdida y cruda: en el mismo espacio urbano conviven tanto el ideal de nación moderna, representado por el monumento, junto a la precariedad y la desigualdad que millones de peruanos viven día a día. Así, esta contradicción es la que moviliza y articula el sentido de nuestra muestra. Castilla, como símbolo, encarna, más bien, aquella promesa no cumplida de libertad e igualdad. La galería Nicolini, en cambio, es evidencia material de que aquella promesa siempre fue selectiva. Aunque seguimos explorando el vínculo entre monumento y espacio público, el monumento ya no es el objeto principal en la muestra. Si en “Salve Patria Fides” o “¿Y si después de tanta historia, sucumbimos?” el monumento era el centro de nuestra mirada crítica para

revisar nuestro pasado, aquí funciona como un gatillador para dar cuenta de la coincidencia que ya habíamos señalado, y más bien revisar nuestro presente.

“Hemos mordido un pedazo de kión pensando que era pollo” es una instalación compuesta por cuatro pinturas y tres esculturas. Las cuatro pinturas, de 2 x 2 metros cada una, se colocaron de tal forma que pasaban a formar una gran imagen de 4 x 4 metros. La pintura retrata una densa humareda, producto del incendio en la galería Nicolini. Su ubicación se hizo en una sala de doble altura, así podría ser observada desde el primer y el segundo piso. Esta estrategia, movilizandando la perspectiva de quien entra en contacto con la obra, busca enfatizar las tensiones principales del proyecto: la contradicción entre el ideal de nación y la crudeza de su actualidad.

Desde el segundo nivel, la imagen no se percibe claramente. Bien podría asumirse como una masa de nubes oscuras, casi abstractas, sin ningún significado en particular. Sin embargo, al observarla desde el primer nivel, se revelan los detalles en la pintura que revelan el sentido total de la obra: entre las manchas oscuras se pueden distinguir la silueta de edificios en llamas. Esta segunda perspectiva de la obra obliga al espectador a involucrarse con la imagen, generando así un efecto de extrañamiento e incomodidad que coincide con la lógica de esta instalación: lo que al inicio parece una cosa, al observarlo más de cerca se convierte en otra.



Figura 13. Vista de instalación (2do piso)



Figura 14. Detalle de pintura

En el segundo nivel también se presentó también una pequeña escultura a escala del monumento a Ramón Castilla, la cual mira directamente a la porción superior de la pintura. Aquí, el posicionamiento y la escala de esta réplica del monumento refuerza la tensión simbólica entre ambas estructuras en el espacio urbano: la figura del reformador republicano, disminuida, contemplando el acontecer de la historia de aquella nación que se le prometió a todos los peruanos. Contemplando la evidencia más cruda del fracaso de su proyecto y sus promesas.

Volviendo al primer nivel, la instalación incluye una réplica de la mano del esclavo rompiendo las cadenas, la cual es un detalle ubicado en la base del monumento original. Irónicamente, este detalle en el monumento real está ubicado en dirección hacia el edificio Nicolini. Esta réplica se hizo en resina. Además, tiene una recubierta hecha con una capa delgada de pulpa de cartón, retomando la técnica ya trabajada en “¿Y si después de tanta historia, sucumbimos?”. Frente a esta pieza, en la pared opuesta, se colocó una pila de fluorescentes rotos, de los cuales solo dos permanecían encendidos. Esto alude directamente a la labor de los trabajadores fallecidos en el incendio: manipulación de tubos fluorescentes. Esta escena funciona como una suerte de altar descompuesto, donde la luz, frágil y parpadeante, evoca tanto el trabajo precarizado e invisibilizado como la fragilidad de la vida en este contexto.

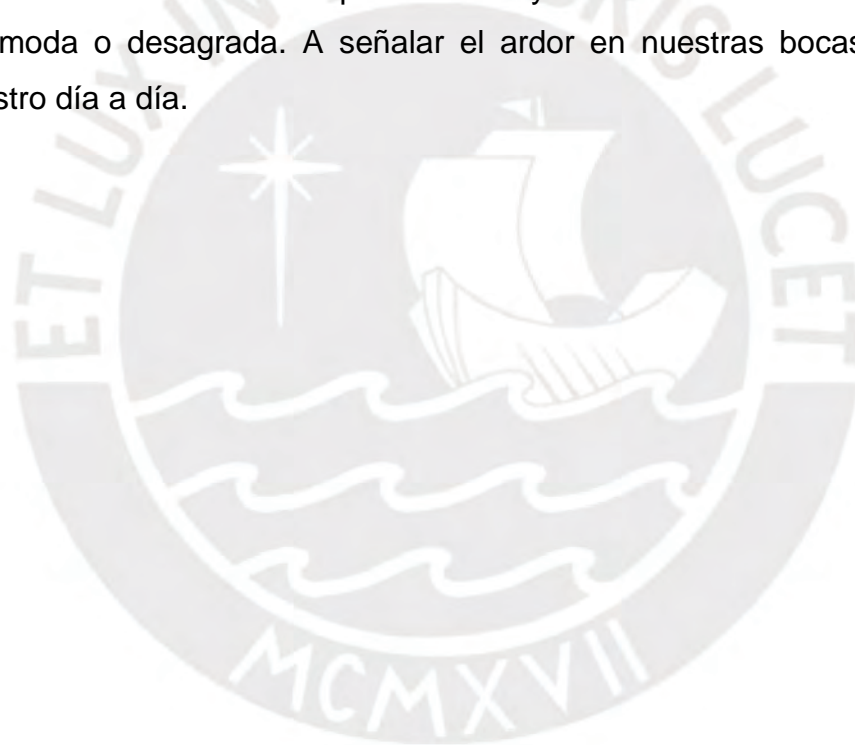


Figura 15. Detalle de instalación

Con respecto al título de la presente muestra, apelamos a una situación cotidiana y reconocible: un error de percepción que empieza con expectativa y termina en decepción, e incluso malestar. Esta situación puede referirse muy bien al curso de las promesas del proyecto de república con el que se funda el país: creer que se está en camino al progreso o la libertad, y, sin embargo, al final nos encontramos con una situación dolorosa, amarga e indigesta. La experiencia de morder un pedazo de kiwi es eso: arde en la boca. Así, el darnos cuenta de nuestra realidad, una vez fuera de las ilusiones y expectativas de vivir en una nación libre, también incomoda y duele. En ese sentido, el humor sirve para canalizar esta crítica y atravesar la tragedia sin caer en la desesperanza total. El impacto e ironía que encierra el título, de buenas a primeras, es una invitación a mirar más de cerca el eje conceptual de esta instalación y pensar en aquella cotidianeidad precaria que hemos asumido como normal.

“Hemos mordido un pedazo de kiwi pensando que era pollo”, visto en retrospectiva, condensa las lecciones aprendidas en los procesos artísticos que hemos revisado anteriormente en este informe, sin perder la capacidad de versatilidad. Es decir, a pesar de tomar elementos, técnicas y herramientas

presentes en las propuestas desarrolladas en estos últimos 10 años, existe espacio para seguir abriendo nuestras propias búsquedas formales, así como nuevas preguntas en relación a los ejes que hemos ido abordando: identidad nacional, espacio público, pasado histórico y problematización de nuestro presente. Ejemplo de esto es el elemento que permanece constante en nuestras muestras: el monumento. A través de la investigación y la experimentación hemos logrado revisar distintas dimensiones simbólicas y usos críticos para desarrollar nuestras piezas. De esta forma, revelamos que hay una consistencia y coherencia en el universo que hemos construido alrededor de nuestro proyecto artístico, y nos afirmamos en una expansión de gran vitalidad de estas exploraciones estéticas y políticas a través de la obra de arte. Todo esto con un espíritu crítico y sin miedo a nombrar aquello que incomoda o desagrada. A señalar el ardor en nuestras bocas y el dolor de nuestro día a día.



CONCLUSIONES

Este informe ha servido como catalizador para ofrecer una retrospectiva del proyecto artístico y la propuesta estética que hemos construido a lo largo de estos años, plasmadas en las piezas que hemos presentado. La propuesta proviene de una serie de inquietudes y búsquedas, tanto discursivas como formales, que están en constante transformación. Reflejo de ello son los cambios y las constantes que atraviesan nuestros procesos de producción, conceptualización y montaje. No obstante, esta revisión no pretende cerrar la posibilidad de renovar estas búsquedas. Por el contrario, la explicitación de estos procesos plantea la potencia vital de nuestro proyecto para continuar abriendo nuevas rutas a través de la obra de arte.

En estas cuatro exposiciones, nuestro proyecto artístico ha funcionado como un laboratorio en el que las tensiones entre historia, identidad y ciudad se han explorado desde distintos frentes materiales y conceptuales. Cada muestra ha tomado como punto de partida un episodio histórico o símbolo específico, representado materialmente con el monumento como objeto estético en el espacio público. Sin embargo, nuestro enfoque no se limita al arte figurativo y la representación directa. Cada pieza es concebida como un ensayo visual, donde las estructuras concretas de la ciudad detonan contradicciones entre las narrativas dominantes u oficiales sobre la nación, la memoria colectiva y nuestra coyuntura.

La retrospectiva que planteamos, aunque pretende mostrar de forma sistémica nuestros procesos de aprendizaje, demuestra que el desarrollo de una propuesta artística contundente no es lineal ni predecible. Aunque la investigación de archivo histórico es un elemento constante, el devenir de este proyecto nos llevó de una planificación cerrada a un proceso más abierto, capaz de integrar ensayo, error e intuición como parte de nuestra metodología. Este cambio no solo se proyecta en una dimensión material o técnica, sino que también responde a una comprensión mucho más amplia de nuestros contextos y entornos. En consecuencia, el carácter de la ciudad (inestable, caótica, impredecible, cambiante) termina impregnando nuestros métodos para

pensar ciertos conceptos e interpelar al espectador en su contacto con la obra de arte.

Las obras que componen nuestro proyecto funcionan como artefactos abiertos, pues implican imágenes complejas y ambiguas, cargadas de referencias históricas y contemporáneas, que se desplazan más allá de las lógicas de la didáctica o lo figurativo. Más que transmitir un mensaje unidireccional o dirigir al espectador hacia una lectura cerrada, nos interesa provocar una lectura activa frente a la obra de arte. De este modo, enfrentamos al espectador a contradicciones sugerentes que no pretenden ofrecer respuestas concretas, sino agudizar sus fricciones e insistir en ellas.

Con las bases de nuestros métodos y propósitos ya establecidas, nuestra proyección para expandir estas preguntas se apoya en elementos contemporáneos que puedan actuar como detonantes para pensar el espacio público desde el presente. La exploración de la relación entre historia y espacio público a través del monumento nos ha permitido entender ciertos aspectos centrales de los procesos de construcción simbólica y espacial. A partir de ello, nos interesa explorar una dimensión más personal, vinculada a nuestra propia noción de ciudadanía y sus símbolos, sin abandonar el enfoque crítico que nos caracteriza. Así, nos distanciamos de la solemnidad tradicional de la estructura monumental para reinterpretarla desde el humor y el sarcasmo, entendidas como herramientas igualmente potentes para la crítica y el cuestionamiento.

Este informe cierra un ciclo de trabajo de diez años, pero no representa un final. Las preguntas y búsquedas que nos sirvieron de inspiración para la producción de estas obras permanecen vigentes debido a su capacidad mutable y transformativa. El paso de estos años solo ha permitido renovar esta vigencia a través de una práctica artística cada vez más despierta: permeable a las circunstancias, consciente de que la ciudad, los relatos que la configuran y sus coyunturas se transforman a ritmos acelerados, obligándonos a repensar constantemente los modos de producir, mostrar y significar el arte.

Si algo ha revelado esta revisión es que nuestra práctica no se define por la acumulación de obras, sino por la capacidad de interrogar y reconfigurar los símbolos que habitan el espacio público. En esa tarea, la ciudad no es solo

escenario, sino interlocutora: nos desafía, se transforma y nos obliga a transformar nuestra mirada. Por eso, más que un punto final, este informe marca un umbral desde el cual seguir explorando las tensiones entre historia, identidad y las formas siempre cambiantes de habitar lo común.



ANEXO 1: CV RESUMIDO

MAITA SUELDO, Jorge Eduardo.

27 de Octubre de 1989. Callao - Perú

Mi trabajo explora las tensiones entre identidad, memoria e imaginarios urbanos de Lima. A través de pintura, instalación, escultura y archivo, investigo cómo los símbolos patrios, los monumentos y la estética de la precariedad se entrecruzan en la construcción de una narrativa colectiva. Trabajo con materiales como cartón, concreto fragmentado y metal para evidenciar las fisuras entre el discurso oficial y la experiencia cotidiana de la ciudad. Mi práctica se desplaza entre la crítica, la ironía y la intuición material, buscando revelar las capas históricas, emocionales y políticas que modelan y tensionan la vida urbana.

FORMACIÓN ACADÉMICA:

2007 - 2015. Bachiller de Arte con especialidad en Pintura

Facultad de Arte y Diseño, Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP)

EXPOSICIONES INDIVIDUALES:

2021. “¿Y si después de tanta historia sucumbimos?” - Galería Forum. Lima.

2018. “Salve Patria Fides” - Galería Forum. Lima.

2015. “Historia Teselada” - Sala Raúl Porras Barrenechea. Lima.

EXPOSICIONES COLECTIVAS:

2025 *“REMIXES HM ft. HM in collab with HM but with more people”* -
Espacio Encuentro. Lima.

“Premio IPAE A La Empresa” - XXVI Concurso de escultura.
Cultural Station. Lima.

“Now What, Painting Edition” - Galería John Harriman. Lima

2024 *“Hierba Mala vol3”* - Espacio Encuentro. Lima

“Altamente sensible” - XXVII Pasaporte Para Un Artista.
.C. PUCP. Lima

2023 *“Pspsp - Hierba Mala”* - Nomad Barranco. Lima

- 2022 “XXIII Concurso de Escultura” - Galería John Harriman. Lima.
- 2019 “Sur es Sur” - Galería Enlace, Arte Contemporáneo. Lima.
 “Alto Tránsito” - C.C. El Olivar. Lima.
- 2018 “Escultura Blanda” - Lucila Walqui Galería. Lima.
- 2017 “Percepciones Contemporáneas” - C.C. Ccori Wasi. Lima.
 “Premio Mapfre Para las Artes” - Museo de la Nación. Lima.

CRÍTICA Y RESEÑAS:

- 2022 “Arte Emergente Perú-Alemania” - Bloc Art, pp. 59-65
- 2021 “Exposición/Entrevista” - Paredes, J. 4 de noviembre. LUCES, pp. 2
- 2019 “P.Ar.C.'19, Perú Arte Contemporáneo” -
 Catálogo virtual de feria, pp. 25
 “Arte de dos generaciones” - Castillo, E. 17 de abril.
www.caretas.pe/cultura/arte-de-dos-generaciones
- 2018 “Grabar la imagen del héroe” - 15 de enero. LUCES, p.7
 “Odisea Norteña” - Lama, L. 25 de enero. COSAS, pp. 44-45
- 2017 “Premio Mapfre Para las Artes” - VI Concurso Nacional de Pintura.
 Catálogo de muestra, pp.
- 2016 “¿Una Sociedad Sin Recuerdos?” - Alianza Francesa.
 Catálogo de muestra, pp. 38
 “Arte Público: El Horror de Dunwich” - Lama, L. 23 de junio.
 COSAS, pp. 52-53
 “Un Ligerero Equipaje” - Lama, L. 6 de octubre. COSAS, pp. 52-53
 “El Perú distorsionado de Jorge Maita” - Nieto, A. 8 de octubre.
www.cosas.pe/cultura/32269/el-peru-de-jorge-maita/
- 2015 “Il Senso del Corpo” - Academia Albertina de Bellas Artes.
 Catálogo de festival, pp. 148

RECONOCIMIENTOS:

- 2015 Mención Honrosa. FISAD 2015.
- 2014 Segundo Premio de la Crítica Pintura. 75 ExpoArte PUCP.