

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ
ESCUELA DE POSGRADO



**LA CERÁMICA COMO MEDIO DE EXPRESIÓN EN EL ARTE
CONTEMPORÁNEO**

**TESIS PARA OPTAR EL GRADO ACADÉMICO DE MAGÍSTER
EN ANTROPOLOGÍA VISUAL**

AUTOR

Manuel Eduardo Larrea Hernández

ASESORA

María Eugenia Ulfe Young

Octubre 2018



RESUMEN

A lo largo de los últimos años, en la Facultad de Arte y Diseño de la PUCP, la demanda por los cursos electivos de cerámica ha venido experimentando un incremento sostenido. Como gestor del programa formativo en cerámica artística procedente de la especialidad de Escultura, la presente etnografía tiene como propósito principal contribuir a la definición de un programa de acciones y estrategias concretas que posibiliten el desarrollo futuro de la cerámica en el ámbito académico PUCP. De esta manera las investigaciones de campo desarrolladas en la FAD, en el ámbito artístico local y en el Museo de Arte de Lima, obedecen al objetivo de establecer un estado de la cuestión sobre la cerámica como práctica formativa dentro de la academia, medio de expresión dentro del escenario artístico y objeto asociado a la categoría de arte dentro del ámbito artístico institucional, pues estas tres entidades deben ser entendidas como partes constitutivas del sistema del arte local, pues en ellas son reproducidos y/o discutidos los marcos teóricos disciplinarios y los regímenes de valor, en función de los cuales la cerámica como práctica artística y cultural en el Perú, ha sido históricamente subalternizada durante el proceso de adscripción cultural del sistema del arte republicano peruano al sistema del arte moderno eurocéntrico. La hipótesis central de la presente investigación postula que este carácter subalterno de la cerámica viene siendo desestabilizado en función de la emergencia y consolidación, a nivel global, del sistema del arte contemporáneo, en cuyo contexto la cerámica como medio de expresión artística viene adquiriendo mayor relevancia, visibilidad y valor a nivel local. Este auge de la cerámica será discutido en función de la presunción de que en el Perú la cerámica posee un carácter polisémico, pues la cerámica como objeto responde a las categorías de patrimonio arqueológico, cultura material y arte y como práctica es al mismo tiempo tradición ancestral, práctica artística y cultural vigente. Es así como, actualmente, la cerámica en el Perú y para los peruanos evoca diversos imaginarios, lo cual le otorga un potencial simbólico y significativo que viene siendo reconocido y utilizado por una gran diversidad de artistas dentro del escenario artístico local. Metodológicamente la presente etnografía involucra una aproximación de campo de orden multilocal y un instrumental etnográfico híbrido y experimental, cuya aplicación diferenciada corresponde a la particularidad de las entidades-escenarios que han sido objeto de análisis. El carácter de la propuesta etnográfica y del instrumental metodológico utilizado intentan responder, pero al mismo tiempo problematizar la tradición antropológica y la especificidad disciplinaria del programa de posgrado en Antropología Visual, en función de un coyuntura académica transdisciplinaria marcada por las epistemologías de la posmodernidad y el poscolonialismo.

Palabras clave: *Cerámica, Formación artística, Arte contemporáneo, Museos.*

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	15
---------------------	-----------

PRIMERA PARTE: ESTADO DE LA CUESTION

CAPÍTULO I

MARCO CONTEXTUAL: LA CERÁMICA COMO MEDIO DE EXPRESIÓN ARTÍSTICA

1.1. La cerámica: definición, origen, insumos y procesos	20
1.1.1. Definición	20
1.1.2. Origen	23
1.1.3. Insumos	28
1.1.4. Procesos ³¹	
1.2. La cerámica en la Facultad de Arte y Diseño de la PUCP³⁵	
1.2.1. Antecedentes	35
1.2.2. Estado actual de la oferta educativa en cerámica en la Facultad de Arte y Diseño	36
1.2.3. Periodo 2004 – 2012	38
1.2.4. Periodo 2013 – 2017	44
1.3. La cerámica en el ámbito artístico en la ciudad de Lima	62
1.3.1. Exposiciones históricas de cerámica	64
1.3.2. Exposiciones de cerámica contemporánea	66
1.3.3. Trayectorias artísticas destacadas	86
1.3.4. Mapa de actores	96
1.3.5. Circulación en redes sociales	98

SEGUNDA PARTE: LA CERÁMICA EN EL SISTEMA INSTITUCIONAL DEL ARTE

CAPÍTULO II

MARCO TEÓRICO: SIGNIFICADOS CULTURALES DE LA CERÁMICA EN LA EXHIBICIÓN DE LA COLECCIÓN PERMANENTE DEL MUSEO DE ARTE DE LIMA.

2.1.	El Museo de Arte de Lima	99
2.1.1.	El museo como contenedor	102
2.1.2.	El museo como contenido	106
2.1.3.	Estructura organizacional en el MALI	107
2.2.	La Exhibición de la Colección Permanente del MALI	111
2.2.1.	Consideraciones preliminares	111
2.2.2.	Ubicación de los conjuntos de cerámica en la Exhibición de la Colección Permanente del MALI	112
2.2.3.	Inicio del recorrido	115
2.2.3.1.	Arte Precolombino	116
2.2.3.2.	Arte Colonial	182
2.2.3.3.	Arte Republicano	192
2.2.3.4.	Arte Moderno	196
2.2.4.	Fin del recorrido: Reflexiones finales	201
2.2.4.1.	El lugar de la cerámica y sus significados	202
2.2.4.2.	Producir significados culturales	203
2.2.4.3.	Proyectar significados culturales	208
2.2.5.	Exposiciones temporales de cerámica en el MALI	210

TERCERA PARTE: LA CERÁMICA SOMETIDA A DEBATE EN LA FACULTAD DE ARTE Y DISEÑO DE LA PUCP

CAPÍTULO III

MARCO METODOLÓGICO: DISEÑO, GESTIÓN Y REALIZACIÓN DE UNA ESTRATEGIA DE CAMPO ALTERNATIVA

3.1. Consideraciones disciplinarias y metodológicas	214
3.2. Análisis del instrumental metodológico precedente	215
3.2.1 Recolección de datos, estancia prolongada, Observación participante y autoría etnográfica	216
3.2.3 Campo deslocalizado, mapa de actores y recursos Informáticos	218
3.2.4 Representación cultural, visualidad y teoría	219
3.3. Creación de una estrategia de campo alternativa	221
3.3.3 Justificación metodológica	221
3.3.4 Propósito y objetivos	222
3.3.5 Diseño y redacción del proyecto	223
3.3.6 Socialización del proyecto y producción del insumo material y humano	224
3.3.7 Gestión de recursos	227
3.3.8 Producción	229
3.3.9 Realización	239
3.2. Análisis de los resultados de la Semana de la Cerámica	248

CUARTA PARTE: TRES EXPROPUESTAS ARTÍSTICAS DONDE LA CERÁMICA RESPONDE A MOTIVACIONES Y PROCESOS CREATIVOS DIFERENCIADOS

CAPÍTULO IV

ANÁLISIS APLICADO: ESTUDIOS DE CASO

4.1. Estudios de caso	251
4.1.1. Exploraciones artísticas desarrolladas en el ámbito académico de la Facultad de Arte y Diseño de la PUCP	252
4.1.1.1. La materialidad de la cerámica como significante	252
4.1.1.2. Puentes de sentido entre nuestro presente y nuestro pasado	257
4.1.2. Exploraciones artísticas desarrolladas en el medio artístico local	260
4.1.2.1 Cerámica sonora, performance y visualidad	260
CONCLUSIONES	267



ANEXO I

285

DOCUMENTOS RELACIONADOS AL ANÁLISIS DE LA CERÁMICA EN LA FACULTAD DE ARTE Y DISEÑO.

Tabla 0	Historia de dictado del curso de Taller de Cerámica en la especialidad de Diseño Industrial
Tabla 00	Historia de dictado del curso de Cerámica 1 en la especialidad de Escultura.
Tabla 1	Periodo 2004 – 2012
Tabla 2	Periodo 2013 – 2017
Cuadro 1	Captura de pantalla 1 / Diseño de objetos cerámicos 1
Cuadro 2	Captura de pantalla 2 / Cerámica 1, Cerámica 2 y Cerámica 3
Cuadro 3	Captura de pantalla 3 Reporte de dictado de cursos del profesor Ignacio guzmán / periodo 1993-1997
Cuadro 4	Currículum vitae / Ignacio Guzmán / Parte 1
Cuadro 5	Currículum vitae / Ignacio Guzmán / Parte 2
Cuadro 6	Currículum vitae / Ignacio Guzmán / Parte 3
Cuadro 7	Reporte de dictado de cursos del profesor Jorge Izquierdo / periodo 1998 – 2012 / Parte 1
Cuadro 8	Reporte de dictado de cursos del profesor Jorge Izquierdo / periodo 1998 – 2012 / Parte 2
Cuadro 9	Reporte de dictado de cursos del profesor Jorge Izquierdo periodo 1998 – 2012 / Parte 3
Cuadro 10	Reporte de dictado de cursos del profesor Jorge Izquierdo periodo 1998 – 2012 / Parte 4
Cuadro 11	Currículum vitae / Jorge Izquierdo
Cuadro 12	Sílabo del curso de Cerámica 1 / semestre 2016 - I

ANEXO II

301

DOCUMENTOS RELACIONADOS AL ANÁLISIS DE LA CERÁMICA EN LA EXHIBICIÓN DE LA COLECCIÓN PERMANENTE DEL MALI**CRONOGRAMA DE TRABAJO DE CAMPO 2017**

Cuadro 13 Cronograma de trabajo de campo 2017 / Parte 1

Cuadro 14 Cronograma de trabajo de campo 2017 / Parte 2

Cuadro 15 Cronograma de trabajo de campo 2017 / Parte 3

Cuadro 16 Cronograma de trabajo de campo 2017 / Parte 4

RESULTADOS SISTEMATIZADOS DE LA ENCUESTA

Tabla 3 El museo como contenedor / Preguntas 1 - 3

Tabla 4 El museo como contenido / Preguntas 4 - 5

Tabla 5 Arte Precolombino / Sala 2: El arte en los andes / Preguntas 6 - 8

Tabla 6 Arte Precolombino / Sala 3: Espacio y entorno / Preguntas 9 - 15

Tabla 7 Arte Precolombino / Sala 6: El diseño Precolombino / Preguntas 15 - 17

Tabla 8 Arte Precolombino / Sala 7: Mitología y ritualidad en el norte / Preguntas 18 - 20

Tabla 9 Arte Precolombino / Sala 8: Mitología y ritualidad en el sur / Preguntas 21 - 23

Tabla 10 Arte Precolombino / Sala 9: Inca / Preguntas 24 - 25

Tabla 11 Fin de la representación del Arte Precolombino / Preguntas 26 - 27

Tabla 12 Arte Colonial / Sala 11: Identidad, memoria e invención / Preguntas 28 - 33

Tabla 13 Arte Republicano / Sala 22: Continuidad y cambio / Preguntas 34 - 35

Tabla 14 Arte Moderno / Sala 32: Modelos para una identidad nacional / Pregunta 36

ANEXO III

330

DOCUMENTOS, TABLAS E IMÁGENES DERIVADOS DEL PROCESO DE PRODUCCIÓN Y REALIZACIÓN DE LA SEMANA DE LA CERÁMICA.

Documento 1	Proyecto de creación de la Semana de la Cerámica
Cuadro 17	Lista de estudiantes y egresados convocados para la reunión del 3 de junio

TABLAS ELABORADAS PARA EL PROCESO DE SELECCIÓN

Tabla 15	Mímesis
Tabla 16	Mímesis
Tabla 17	Mímesis
Tabla 18	Mímesis
Tabla 19	Identidad
Tabla 20	Identidad
Tabla 21	Identidad
Tabla 22	Identidad
Tabla 23	Identidad
Tabla 24	Identidad / Forma y materialidad
Tabla 25	Forma y materialidad
Tabla 26	Forma y materialidad
Tabla 27	Forma y materialidad
Tabla 28	Forma y materialidad
Tabla 29	Forma y materialidad
Tabla 30	Forma y materialidad
Tabla 31	Interdisciplinariedad

CRONOGRAMAS DE LAS ACTIVIDADES

Cuadro 18 Cronograma de la exposición colectiva de cerámica

Cuadro 19 Cronograma de las actividades complementarias

LISTA DE IMÁGENES

- Imagen Expo 10 *(No) identification* 2018 / Chris O'Higgins
- Imagen Expo 11 *Galápagos* 2017 / Isabel Angulo
- Imagen Expo 12 *Rinoceronte* 2017 / Víctor Pereyra
- Imagen Expo 13 *S/T* 2018 / Natalia Cisneros / Detalle
- Imagen Expo 14 *S/T* 2018 / Natalia Cisneros
- Imagen Expo 15 *Corazones* 2016 / Camila Rodrigo / Vista frontal
- Imagen Expo 16 *Corazones* 2016 / Camila Rodrigo / Vista lateral
- Imagen Expo 17 *S/T* 2018 / Ailin Abozaglo
- Imagen Expo 18 *Identidad Nacional* 2017 / Diego Vicuña / Vista frontal
- Imagen Expo 19 *Identidad Nacional* 2017 / Diego Vicuña / Vista lateral
- Imagen Expo 20 *Instalación* 2017 / Elizabeth Vásquez Arbulú / Vista lateral
- Imagen Expo 21 *Instalación* 2017 / Elizabeth Vásquez Arbulú / Detalle
- Imagen Expo 22 *Vestido y flores* 2018 / Jessica Encalada
- Imagen Expo 23 *S/T* 2018 / Micaela Maureira
- Imagen Expo 24 *S/T* 2018 / Micaela Maureira
- Imagen Expo 25 *S/T* 2016 / José Gabriel Alegría Sabogal
- Imagen Expo 26 *S/T* 2015 / Raúl Pasco
- Imagen Expo 27 *Ejercicios de Sombreros y recipientes* 2018 / Javier Bravo
- Imagen Expo 28 *Cortezas* 2017 / Lucia Lambarri

- Imagen Expo 29 *Cortezas* 2017 / Lucia Lambarri
- Imagen Expo 30 *Sutura* 2018 / *Uovo* 2018 / María Alejandra Hinostroza
- Imagen Expo 31 *S/T* 2018 / Nagib Zariquiey
- Imagen Expo 34 *Contigo* 2017 / *Zapatos de la serie (Des)prendas* 2017 / Aileen Gavonel
- Imagen Expo 35 *S/T* 2018 / Isabel Angulo
- Imagen Expo 36 *S/T* 2018 / Daniela Canchuricra
- Imagen Expo 37 *Amuleto* 2017 / Javier Barrionuevo
- Imagen Expo 38 *Tortuga* 2016 / Marco Macedo
- Imagen Expo 38 *Camaleón* 2016 / Marco Macedo
- Imagen Expo 40 *S/T* 2018 / Isabel Noriega
- Imagen Expo 41 *S/T* 2018 / Alonso Meza
- Imagen Expo 42 *S/T* 2018 / Nagib Zariquiey
- Imagen Expo 43 *S/T* 2016 / Gabriel Lores
- Imagen Expo 44 *S/T* 2017 / Carlos Castillo
- Imagen Expo 45 *S/T* 2017 / Carlos Castillo
- Imagen Expo 46 *S/T* 2017 / Miranda Orrego
- Imagen Expo 47 *The Hope in the Solitude* 2014 / Valeria Ilaquita
- Imagen Expo 48 *S/T* 2018 / Mario Rodríguez
- Imagen Expo 49 *S/T* 2017 / Yurak Britto
- Imagen Expo 50 *S/T* / Rosamar Corcuera
- Imagen Expo 51 / *S/T* 2017 / Pablo Fernández

BIBLIOGRAFÍA



INTRODUCCIÓN

A lo largo de mi desempeño como docente en los cursos electivos de cerámica ofrecidos por la especialidad de Escultura en la Facultad de Arte y Diseño de la PUCP, he podido identificar el gran potencial que posee la cerámica como materialidad, práctica y medio de expresión dentro de las exploraciones artísticas desarrolladas por diversas generaciones de estudiantes provenientes de las especialidades de artes plásticas y de diseño que conforman la oferta educativa de la FAD. Es en función de esta experiencia que surge la hipótesis central de la presente investigación que postula que la cerámica, en el Perú y para los peruanos, permite tender puentes de sentido con nuestro pasado prehispánico, lo cual hace posible el desarrollo de exploraciones que buscan problematizar nuestra identidad cultural contemporánea. En función del carácter interdisciplinar que poseen estos cursos electivos de cerámica, los estudiantes provenientes de especialidades tales como Grabado, Pintura, Escultura, Diseño Gráfico y Arte Moda y Diseño Textil, tienen la posibilidad de interactuar entre ellos, intercambiar experiencias y dialogar sobre sus motivaciones, lo cual les permite ampliar sus intereses, desarrollar un pensamiento creativo y crítico, incorporar competencias de investigación y explorar métodos de construcción, de modo tal que los cursos electivos de cerámica artística vienen permitiendo que diversas generaciones de estudiantes incorporen la cerámica como materialidad, práctica y medio de expresión, lo cual en el caso particular de los estudiantes de Grabado, Pintura y Diseño Gráfico hace posible incorporar la forma, el volumen y el espacio tridimensional dentro de sus exploraciones artísticas y de diseño, pues el programa formativo en cerámica dentro de la FAD está asociado a la formación impartida dentro de la especialidad de Escultura.

La presente etnografía supone una deriva que se desplaza al interior de tres escenarios donde quedan comprendidos la academia, el medio artístico local y el ámbito instruccional del arte, los cuales deben ser entendidos como escenarios-entidades que forman parte constitutiva del sistema del arte local. Esta deriva tiene como objetivo inicial trazar una historia sobre la génesis de los cursos de cerámica artística dentro de la FAD y analizar los factores (actores, coyunturas y situaciones) involucrados en el incremento en la demanda por estos cursos, los cuales al ser gestionados por la especialidad de Escultura tienen como docentes a Bachilleres y Licenciados en Escultura por la FAD. Seguidamente esta deriva se desplaza al medio artístico local con el propósito de identificar y analizar los factores (historia, actores, escenarios y acontecimientos) asociados al auge de la cerámica en la escena artística limeña con el objetivo de establecer vínculos y relaciones entre el progresivo aumento en el interés por la cerámica dentro del ámbito académico de la FAD

con el auge que viene experimentando la cerámica como medio de expresión en el medio artístico local. Finalmente esta deriva se desplaza al ámbito institucional del arte en nuestra ciudad; es decir al museo (Museo de Arte de Lima) para analizar el valor que adquieren los objetos de cerámica dentro de la Exhibición de la Colección Permanente del MALI, el cual será contrastado con el valor diferenciado que viene adquiriendo la cerámica como medio de expresión dentro de las prácticas artísticas contemporáneas en el ámbito académico de la FAD y en el medio artístico local.

Esta deriva nos permitirá reflexionar sobre la cerámica como propuesta formativa en la academia, medio de expresión artística en el medio artístico local y objeto de arte en el ámbito institucional, lo cual hará posible establecer un estado de la cuestión en función del cual surge la propuesta de campo alternativa denominada Semana de la Cerámica, la cual metodológicamente responde al objetivo de generar un espacio-tiempo donde se generen una serie de interacciones sociales entre la comunidad FAD y el mapa de actores y agentes discursivos identificado en los análisis desarrollados en el medio artístico local y el ámbito institucional (MALI). Esta propuesta metodológica antropológica responde a una aproximación antropológica que otorga relevancia a la experiencia (Turner 1986) y busca al mismo tiempo que una serie de actores (estudiantes, egresados, artistas, investigadores, docentes y curadores) desplieguen su agencia (Gell 1998). El objetivo de esta propuesta de campo alternativa será establecer el punto de partida de un proceso de discusión académica transdisciplinar que permita afianzar el interés por la cerámica dentro de la FAD y generar un programa de acciones y estrategias que posibiliten el desarrollo de la cerámica dentro de la PUCP.

Dentro de la presente etnografía, el análisis de la cerámica dentro de la academia (FAD) tiene como precedente inmediato la tesis de posgrado en Antropología Visual sustentada con éxito por Paola Vela (2016) titulada: *Rutinas: Un documental etnográfico desde un espacio de formación artística*, en la cual Vela analiza (de manera audiovisual) las rutinas de tres docentes dentro del espacio formativo de la Facultad de Arte y Diseño, mientras que el análisis de la cerámica dentro del medio artístico local tiene como precedente inmediato la tesis de posgrado en Estudios Culturales sustentada con éxito por Alberto Patiño (2017) titulada: *El diseño contemporáneo: simbología peruana y modas del mercado*, en la cual son analizadas (de manera iconográfica) tres piezas realizadas en cerámica que forman parte de la serie *Corpus* de la artista Kukuli Velarde y dos piezas de cerámica realizadas por Juan Javier Salazar, lo cual supone un referente teórico para el análisis sobre la incorporación de la cerámica como medio de expresión dentro de la trayectoria artística de Velarde y Salazar que será desarrollado en la presente etnografía. Finalmente el análisis del lugar que ocupa y el valor que adquiere la cerámica como objeto de arte dentro de la Exhibición de la Colección Permanente del MALI, tiene como

referente metodológico el artículo publicado por Giuliana Borea (2006) titulado: *Museos y esfera pública: espacios, discursos y prácticas. Reflexiones en torno a la ciudad de Lima*, en función del cual el análisis del MALI será abordado como contenedor y contenido y como escenario de enunciación y contestación (2006:136), de manera diferenciada el artículo publicado por Borea (2017) titulado: *Arte popular y la imposibilidad de sujetos contemporáneos; o la estructura del pensamiento moderno y la racialización del arte*, permitirá abordar el análisis de la cerámica como medio de expresión dentro del sistema del arte peruano, desde una aproximación de orden epistemológico que incorpora la definición postulada por Borea, quien nos propone entender el sistema del arte peruano como un sistema artístico dominante (2017:97), dentro del cual el museo y la academia juegan un papel determinante en la construcción, justificación y reproducción de regímenes de valor dentro del sistema del arte (2017:103). Si bien el propósito de Borea en este artículo queda asociado a un propósito político que postula "...la no sostenibilidad ética y política de la (...) categoría de arte popular y de lo que ella reproduce" (2017:97), la definición del sistema artístico local como *-dominante-* y el análisis que esta investigadora despliega en este artículo, establecen un referente que considero de orden epistemológico y contra-hegemónico.

Mis principales preguntas de investigación a lo largo de la presente etnografía serán las siguientes: ¿qué entendemos por cerámica?, ¿cuáles son los factores que contribuyen y/o dificultan el desarrollo de la cerámica como medio de expresión artística en el ámbito académico PUCP y en el medio artístico local?, ¿cuáles son los escenarios donde acontecen y/o han acontecido las representaciones culturales más relevantes sobre la cerámica en la ciudad de Lima?, ¿cuál es el mapa de actores que queda involucrado dentro de esta problemática?, ¿qué iniciativas de gestión desarrolladas como actividades complementarias de los cursos de cerámica están siendo efectivas? y ¿cuáles serían las acciones y estrategias concretas que permitirán afianzar el desarrollo de la cerámica en el ámbito académico de la PUCP?

De manera que para poder responder de manera progresiva a estas preguntas de investigación, propongo la siguiente estructura para la redacción de la presente etnografía, en función de la cual será posible analizar los escenarios, factores, marcos teórico-disciplinarios, regímenes de valor y coyunturas que permitan otorgar respuestas concretas a cada una de ellas.

El primer capítulo está dividido en tres secciones. En la primera sección se analiza el origen de la cerámica y se define los insumos que están involucrados en la formulación y elaboración de su materialidad, los métodos constructivos que permiten su práctica, las etapas del proceso cerámico y las herramientas y el instrumental de orden tecnológico que hacen posible la obtención del producto cerámico. Esta información permitirá al lector entender la terminología que será utilizada en los análisis desarrollados en el taller de cerámica de la

FAD, en el medio artístico local y en el Museo de Arte de Lima. En la segunda sección se desarrollará un análisis sobre la evolución de la propuesta formativa en cerámica en la Facultad de Arte y Diseño de la PUCP, cuyo objetivo es identificar los factores que han determinado el progresivo incremento en la demanda por los cursos electivos de cerámica gestionados por la especialidad de Escultura. En la tercera sección se desarrollará un análisis sobre el auge que viene experimentando la cerámica en el medio artístico local, lo cual permitirá establecer relaciones entre ambos fenómenos.

En segundo capítulo se realizará un análisis sobre el Museo de Arte de Lima como contenedor y contenido (Borea 2006; Goffman 1975). En la primera sección serán discutidos factores tales como su emplazamiento, arquitectura (Duncan 2007; Hiromoto 2016), génesis y estructura organizacional (Borea 2017). En la segunda sección se desarrollará un recorrido visual que le permitirá al lector ingresar y recorrer las diversas salas donde la cerámica tiene presencia en la Exhibición de la Colección Permanente del MALI. Para lograr este objetivo, se utilizarán una serie de planos que permitirán al lector identificar la ubicación exacta de los diversos conjuntos de cerámica comprendidos dentro esta propuesta museográfica y un cuerpo significativo de imágenes que permitirá visibilizar dichos conjuntos. Este recorrido visual permitirá desarrollar una serie de análisis y reflexiones teóricas que serán articuladas en función de aproximaciones teóricas diferenciadas donde quedan involucrados marcos disciplinarios especializados tales como: la Arqueología y la Historia del Arte, la Museografía, la Museología, la Curaduría, la Antropología y la Antropología Visual. Estas reflexiones teóricas están estrechamente relacionadas con la información obtenida mediante la realización de una serie de entrevistas presenciales realizadas a los agentes curatoriales del MALI durante el año 2017 buscan cuestionar y/o discutir la información consignada en los textos curatoriales que postula una comprensión de los diversos conjuntos de cerámica comprendidos dentro de esta narrativa sobre el arte peruano. Del mismo modo estas reflexiones quedarán asociadas a las opiniones expresadas por un grupo de estudiantes de los cursos de cerámica artística de la FAD obtenida mediante la aplicación de una encuesta durante una visita realizada al MALI en junio el mes el 2018.

En el tercer capítulo se llevará a cabo una reflexión sobre las consideraciones disciplinarias y metodológicas que determinan el carácter de la presente propuesta etnográfica. Seguidamente se desarrollara un análisis sobre el instrumental de campo utilizado en la labor de campo desarrollada en el primer y segundo capítulo de la presente etnografía, donde quedan involucradas formas de entender y delimitar el campo, modos de posicionarse en el campo, estrategias metodológicas y herramientas de campo de orden tradicional y experimental. Este análisis metodológico tiene como objetivo otorgar justificación a la creación e implementación de una propuesta metodológica

experimental que permitió generar una estrategia de campo alternativa, la cual adquirió el formato de una actividad académica denominada *Semana de la Cerámica*, la cual fue realizada durante el mes de julio del 2018 en las instalaciones del pabellón Y de la Facultad de Arte y Diseño de la PUCP. Esta actividad involucró una exposición colectiva de cerámica de alumnos y egresados de los cursos electivos de cerámica titulada: *1000°C-1240°C Exploraciones artísticas contemporáneas en cerámica* y un programa de actividades complementarias donde tuvieron lugar tres ponencias y una mesa de diálogo. Dentro del análisis de la creación de esta actividad quedan comprendidos sus propósitos y objetivos, el diseño y redacción del proyecto, el proceso de socialización del proyecto y la producción del insumo material y humano, la gestión de recursos, la producción y realización de la actividad, así como la reflexión y discusión de los resultados obtenidos.

En el cuarto capítulo se llevará a cabo un análisis aplicado en función de tres estudios de caso donde la cerámica como materialidad, práctica y medio de expresión adquiere implicancias diferenciadas en función de las exploraciones artísticas desarrolladas por Noah Alhalel, Ramiro López y Frances Munar, donde los dos primeros estudios de caso involucran exploraciones desarrolladas dentro del ámbito académico-formativo de la FAD y el tercer estudio de caso acontece en el ámbito artístico local.

Finalmente, se presentarán las conclusiones, en donde en primera instancia se desarrollará una reflexión sobre la teoría de los sistemas en función de la cual quedará justificado el análisis de la cerámica en la academia, el medio artístico local y la institucionalidad del arte como partes constitutivas del sistema del arte local, para luego, en función del análisis de los estudios de caso realizado en el cuarto capítulo, se intentará ofrecer una respuesta concreta a la hipótesis central de la presente investigación. Finalmente se propondrá un programa de acciones y estrategias concretas que permitan afianzar el desarrollo de la cerámica en la oferta educativa de la Facultad de Arte y Diseño y en el ámbito académico de la PUCP.

CAPÍTULO I

MARCO CONTEXTUAL: LA CERÁMICA COMO MEDIO DE EXPRESIÓN ARTÍSTICA

1.1. La cerámica: definición, origen, insumos y procesos

1.1.1. Definición

“La colonización (...) transporta un idioma a medios diferentes...”, “Las costumbres de una nación tienen repercusión en su lengua y, a su vez, la lengua es la que en gran medida hace a la nación.” (Saussure, 1945:48)

Las diversas definiciones que le son atribuidas actualmente a la palabra cerámica, así como su relación con otras palabras relacionadas a ella, hacen evidente la necesidad de internarse en territorio especializado, complejo y, a la vez, conflictivo. Primero, se hará una revisión de la definición que nos ofrece la institucionalidad de la lengua española (Real Academia Española) para luego, en función de dicha definición, desplegar un análisis donde quedaran involucradas otras definiciones, opiniones y cuestionamientos que han sido postulados por algunos investigadores. El propósito de este análisis será desarrollar una discusión sobre la manera en que tanto las palabras como el lenguaje determinan la valoración socio-cultural que le otorgamos a individuos, objetos y prácticas. La intención es reflexionar sobre el significado cultural que ha adquirido la palabra cerámica en el Perú en función del origen etimológico de este vocablo en Occidente, y de su posterior incorporación en el Perú durante el proceso de colonización del continente americano. El objetivo de esta reflexión será identificar la manera en que ello ha afectado históricamente (y continúa afectando actualmente) la valoración cultural que le atribuimos a la cerámica prehispánica, a las tradiciones cerámicas regionales (no-urbanas) y a la cerámica producida en la urbe, teniendo en cuenta que la cerámica fue una de las principales expresiones culturales en el Perú prehispánico.

Según la Real Academia Española (2017) la cerámica es el “arte de fabricar vasijas y otros objetos de barro, loza o porcelana”. La RAE propone, del mismo

modo, que la palabra cerámica permite designar los “conjuntos de objetos de cerámica” y señala que también se puede entender como el “conocimiento científico de los objetos de cerámica desde un punto de vista arqueológico”. En función de estas tres definiciones propuestas por la RAE se hace posible afirmar que, dentro de la institucionalidad de la lengua española, actualmente la palabra cerámica permite designar a la práctica misma, a los objetos que son producidos mediante esta práctica y al conocimiento involucrado durante su ejercicio.

Para Jorge Fernández Chiti (como se citó en el Instituto de Ceramología Condorhuasi, s/f), quien es quizá el investigador, teórico, gestor y activista político más reconocido dentro del ámbito especializado de la cerámica en el contexto Latinoamericano (debido a la gran cantidad de obras que ha publicado sobre aspectos relacionados a la cerámica a lo largo de más de tres décadas) el hecho de que la cerámica siga siendo definida por la Real Academia Española como el “arte de hacer vasijas...” constituye una evidencia del menosprecio occidental histórico por este arte. Según este autor, el origen de la valoración inferior de la cerámica se sitúa en la Grecia antigua, donde la palabra aún no existía tal como la conocemos hoy en día. Fernández Chiti nos dice que, para los filósofos griegos, la poesía (*poiésis*) y la música (*musikhé*) eran artes superiores, mientras que “...el arte alfarero, como todos los otros oficios (carpintería, herrería, tejido, etc.), eran artes subalternas o mudas”. (2008:7). Todo parece indicar que el vocablo cerámica nace en este contexto, lo que se corrobora con lo señalado por el diccionario de la lengua española (RAE) y lo afirmado por una serie de autores como Rosenthal (1958:29), Cottier-Angeli (1975:8) y el mismo Fernández Chiti (1990:4; 2008:7), quienes coinciden en afirmar que el vocablo *cerámica* proviene del griego *keramiké*.

Fernández Chiti postula que el vocablo es posteriormente extraído de su origen etimológico griego y de su contexto original y se convierte en “...un cultismo o término del lenguaje literario, proviene de la arqueología, la historia y la historiografía modernas; es, por tanto, una palabra científica, no del lenguaje popular” (2008:8). Para este autor el vocablo cerámica sufre un proceso de apropiación y descontextualización que lo resignifica, de manera tal que hoy en día “no refleja, pues, cabalmente la verdadera connotación que, dentro de una escala de valores, todo vocablo expresa, cuando lo analizamos dentro del contexto de su tiempo...” (2008: 8). Cottier-Angeli explica que el vocablo “fue introducido en las lenguas modernas en 1768 por el arqueólogo Passeri...”, para designar a “...todos los productos elaborados a base de tierras arcillosas cocidas” (1975:8).

A lo largo del tiempo las definiciones de cerámica han variado, pues son muchos los autores que se han preocupado por actualizar su definición para adaptarla a su tiempo. Es así como en 1958 Ernst Rosenthal propone comprender por cerámica “...la manufactura de todos aquellos objetos en que

se emplea arcilla o una materia prima similar...” y “...aquella rama de la tecnología que trata de la manufactura de los productos cerámicos, de sus características técnicas y de las materias primas empleadas” (1958:29). Esta definición hace posible una comprensión más amplia, pues este autor no la define como una práctica dedicada exclusivamente a la elaboración de vasijas, sino que involucra las producciones de cerámica artística, de diseño utilitario y/o decorativo, y aquellas que buscan satisfacer las necesidades y demandas de diversas industrias.

En la década de los noventa, Daniel Rhodes postula que “la cerámica puede definirse como el arte de hacer objetos duraderos de utilidad y/o belleza por el tratamiento con calor de materias primas térreas” (1990:12). Esto permite corroborar lo afirmado por Rosenthal, pues ambos autores se ocupan de señalar que la cerámica hace posible producir una gran diversidad de objetos y productos que responden a múltiples intenciones, así como a diversas necesidades. Rhodes afirma que el término *cerámica* contiene a la alfarería, y que esta permite producir vidrios, productos estructurales de arcilla (ladrillos y tejas), porcelanas de laboratorio, loza sanitaria, aisladores, esmaltes vítreos, etc. (1990:12). Uno de los aspectos importantes a resaltar de la visión de este autor, es que define a la cerámica como *arte*.

Para Fernández Chiti, “todas las definiciones tradicionales de la cerámica son ridículamente parciales, incompletas y pobres” (1994:7). Para este autor, el origen etimológico griego (*keramiqué*) del vocablo cerámica y su posterior apropiación por las lenguas modernas occidentales le permite adquirir un origen culto, como oposición al vocablo *alfarería*, de origen etimológico árabe (*alfar*), que actualmente evoca a origen popular, revelando un componente clasista en la diferenciación de ambos términos (2008:8). Esta reflexión puede ser asociada a lo que Edward Said define como orientalismo, que es un concepto que explica el modo en que Europa se ha relacionado con Oriente (1990:19). Para Said, el orientalismo debe ser examinado como un discurso de poder a través del cual “...la cultura europea ha sido capaz de manipular, e incluso dirigir, Oriente (...) a partir del periodo posterior a la Ilustración” (1990:21). El orientalismo se ha posicionado como un sistema para conocer y dominar Oriente en el que la cultura cumple un rol protagónico, pues permite articular la dominación a través de lo que Gramsci denomina *consenso* (Szurmuk y Mckee, 2009:124). Para Said “la forma que adopta esta supremacía cultural es lo que Gramsci llama *hegemonía*...” (1990:25) y “es la hegemonía, o los efectos de la hegemonía cultural...” (p. 26) aquello que hace posible que “...ciertas formas culturales predominen sobre otras, y que determinadas ideas sean más influyentes que otras...” (p. 25).

El concepto de orientalismo postulado por Edward Said (1990) permite analizar las ideas de Fernández Chiti (2008:8) sobre la valoración inferior que le ha sido atribuida al vocablo alfarería por oposición al vocablo cerámica durante su

proceso de descontextualización de su origen etimológico. Esto se relacionaría con lo que Said define como el proceso de estructuración de "...una identidad europea superior a todos los pueblos y culturas no europeos", lo cual, según Said, constituye el componente principal de la posición hegemónica que ostenta actualmente la cultura occidental a nivel global (1990:26).

El análisis precedente permite establecer un punto de partida en función del cual se realizará un análisis sobre la posición subalterna que adquiere el vocablo, frente al vocablo *pintura* y *escultura*, los cuales se asocian a prácticas ubicadas dentro de un sistema artístico dominante (Borea, 2017:97) de origen eurocéntrico, y que permite asignarles prácticas y producciones de valor superior. Appadurai nos señala al respecto que "...el valor nunca es una propiedad inherente de los objetos, sino un juicio acerca de ellos emitido por los sujetos". Para este autor, "...el valor surge y funciona..." (1991:17).

El principal objetivo del análisis presentado fue identificar la manera en que el lenguaje nos condiciona, pues las palabras (vocablos) que utilizamos cotidianamente, ya sea en el ámbito popular o en ámbitos especializados, contribuyen a reproducir una serie de regímenes de valor socio-culturales provenientes de la naturalización de la hegemonía cultural europea. De este modo, cuando utilizamos las palabras *alfarería*, *cerámica*, *pintura* y *escultura*, lo que en realidad estamos haciendo es reproducir un sentido y un valor que legitima la hegemonía cultural eurocéntrica. Es por ello que, en la presente investigación, se postula que el lenguaje constituye un obstáculo para que la cerámica sea considerada como una disciplina artística autónoma dentro del ámbito académico.

1.1.2. Origen

“La invención del proceso de la cerámica (...) se pierde en la noche de los tiempos.” (Cooper, 1987:11)

Emmanuel Cooper postula que el conocimiento que tenemos sobre el origen de la cerámica ha sido posible gracias a los descubrimientos arqueológicos que han permitido trazar una historia del desarrollo de las diferentes técnicas de ejecución y los motivos involucrados en las diversas tradiciones cerámicas que se desarrollaron en el mundo antiguo (1987:11). Cooper señala que las primeras figuras modeladas en arcilla eran "...imágenes de hombres, mujeres y animales, utilizadas para fines mágicos o religiosos..." (1987:13). Hamilton (1989) afirma están piezas datan aproximadamente de 10,000 años a. C.

Para ambos autores el origen de la cerámica está emparentado con el comienzo de la vida sedentaria, que acontece en el periodo neolítico (Cooper

1987:13). Ravines coincide con Cooper y Hamilton, y afirma que "...la presencia de la alfarería sugiere la existencia de sociedades agrícolas y sedentarias, mientras que su ausencia puede tomarse como indicador de sociedades nómades" (2011:435).

Para Hamilton, "debido a la misma naturaleza del proceso de la cerámica, que exige un emplazamiento permanente y un entorno estable para florecer, las más antiguas muestras conocidas de esta forma artística proceden de aquellas regiones del mundo en donde apareció por primera vez una sociedad agraria estable [...] siendo la arcilla un material abundante en la naturaleza, pronto se descubrió que el calor la hacía más duradera, e incluso tan dura como la piedra si se sometía a suficiente temperatura" (1989:13).

Para Ravines, la cerámica entendida como la acción de modelar manualmente objetos en arcilla "...puede considerarse entre las más antiguas técnicas de producción de la humanidad", por lo que podría considerarse "...el más importante indicador de cambios culturales de determinadas sociedades". Para este autor, "desde que el hombre descubrió la cerámica, muchos han sido los métodos empleados para su elaboración (...) y múltiples han sido los métodos utilizados para el acabado y decoración de las piezas" (2011:435).

Hamilton afirma que los primeros objetos de cerámica proceden de Egipto y del Oriente Próximo, pues en dichos territorios del mundo se desarrollaron las primeras civilizaciones que adquirieron una estructura social definida (1989: 13). Sin embargo, para Cooper, "el uso de la cerámica parece haber sido desarrollado independientemente por distintos pueblos en diferentes partes del mundo" (1987:13). Hamilton considera que durante el periodo que abarca los orígenes de la cerámica como práctica cultural, "todos los procesos de cocción se llevaban a cabo a temperaturas relativamente bajas..." (1989:13), debido a que dichas piezas de cerámica eran cocidas "...en los hogares y hornos rudimentarios...", de manera que adquirirían consistencia porosa y fragilidad. Este autor (1987:16) nos señala que "la arcilla se transforma en cerámica por calentamiento, tan uniforme como sea posible, a la temperatura del rojo o superior (aproximadamente a 600°C)". Gracias al progresivo perfeccionamiento de los hornos fue posible alcanzar temperaturas más elevadas (p. 17).

Según Cooper, las primeras vasijas de cerámica proceden de Anatolia y fueron realizadas durante el final del periodo mesolítico (6,500 a.C.). Estas vasijas no estaban decoradas en un inicio pero, posteriormente (alrededor del 5,000 a. C.), aparece un grupo de cerámicas pintadas en esta misma zona (1987:16). Hamilton coincide en afirmar que "los objetos de alfarería de color se conocían ya en el siglo V a. de C." y postula que es probable que "en su elaboración debió emplearse algún tipo de torno". Según este autor, "...casi todas las opiniones coinciden en que el primer empleo de este utensilio tuvo lugar en Egipto hacia el año 2,000 a. de C." (1989:13). Hamilton afirma que la

“...evolución de la técnica promovió la producción de objetos de cerámica y alfarería en cantidades suficientes para permitir intercambios comerciales con los países vecinos” y que dichas técnicas, entre las cuales quedan involucradas principalmente la utilización del torno y el perfeccionamiento de los hornos y procesos de cocción, “...se difundieron rápidamente por todo el mundo conocido, extendiéndose los contactos comerciales hasta China, cuya tradición en esta forma de artesanía data del 2,000 o el 3,000 a. de J.C.” (1989:14).

En Europa la práctica data de 2,000 o 3,000 a. de J.C. y “...fue en las islas del Mediterráneo y en los países situados en las rutas comerciales marítimas y terrestres con el Oriente Próximo donde alcanzó mayor desarrollo.” (Hamilton, 1989:14).

Emmanuel Cooper (1987) publica un libro titulado *Historia de la cerámica*, del cual ha sido extraída parte de la información consignada en el análisis precedente. Sin embargo, hace énfasis en el análisis de la cerámica elaborada por civilizaciones tales como: Mesopotamia, Siria y Anatolia, Egipto, Creta, Grecia y Roma, China, Corea, Japón, los países islámicos, los países europeos, América antigua, las sociedades tribales primitivas, América moderna, el movimiento Arts and Crafts, la cerámica del siglo XX y la cerámica en España en los siglos XVIII, XIX y XX. De este modo, el libro de Cooper es fundamental para entender el origen de la cerámica en las primeras sociedades agrícolas y su desarrollo en el tiempo y en el espacio. Por otro lado, en el primer capítulo del libro de David Hamilton (1989:13-20), titulado *La evolución de la cerámica*, e elabora un análisis considerablemente más abreviado sobre este particular. Seguidamente en función del propósito de la presente etnografía se realizará un análisis del origen de la cerámica en América del Sur y, más precisamente, en el Perú.

Desde una aproximación histórico-cronológica, la cerámica en América del Sur aparece en el denominado periodo Formativo Andino, y sus evidencias más antiguas se sitúan en la cultura Valdivia ubicada en el territorio que actualmente conocemos como Ecuador. Oswaldo Guamán, nos señala que la cultura Valdivia “...es la cultura cerámica más antigua del Nuevo Mundo; su fecha más temprana se sitúa entre los años 3.800 y 1.500 a.C. y se remontan a los 5000 a.C.” (2015:47).

En el Perú, según Lavallo y Lang, “las primeras evidencias del uso de la arcilla con fines plásticos se dan (...) aún antes del descubrimiento de la cerámica, es decir antes, de que se sepa que la arcilla sometida al fuego adquiriría dureza, impermeabilidad y una cierta perennidad”. Estos autores explican que “...la cerámica llegó al Perú entre los años 2000 y 1800 a.C. y se difundió rápidamente de norte a sur” (1978:46). En la misma línea, Ravines afirma que la cerámica aparece en el Perú hace 4,000 años, y que su desarrollo “...experimentó cambios notables que han quedado registrados en los diversos

estilos alfareros que se manufacturaron en su territorio a lo largo del tiempo y de los cuales son expresión tangible los huacos que se exhiben en los museos” (2011:435).

La cerámica en el Perú prehispánico constituyó progresivamente un saber que se generó a través de la práctica y cuyo desarrollo estuvo estrechamente asociado a las materias primas que les proveía su entorno. Este saber fue transmitido de generación en generación y permitió que las sociedades prehispánicas pudieran plasmar sus creencias. Ravines afirma que el desarrollo de la cerámica en el antiguo Perú permitió el surgimiento de diversas corrientes regionales y estilos locales, pero hace la precisión de que “...dentro de esta diversidad, doce son los que destacan nítidamente por su originalidad, plasticidad, difusión (expansión) y volumen de producción. Estos son en orden cronológico: Chavín, Moche, Recuay, Pucará, Paracas, Cajamarca, Nasca, Huari/Tiahuanaco, Chimú, Chancay, Chíncha e Inca” (2011:436).

Sin embargo, esta última afirmación es inexacta pues, omite uno de los estilos que por la calidad de su manufactura, la particularidad de sus formas y motivos y su relevancia dentro de la tradición cerámica de carácter escultórico de la costa norte del Perú prehispánico, no puede ser omitido: el Cupisnique. (Ravines, 2011:462). Por otro lado, es preciso señalar que la plasticidad no puede ser propuesta como una consideración, pues la plasticidad (como será expuesto dentro de la sección dedicada a los insumos cerámicos) es una cualidad inherente de las arcillas y no una cualidad de los objetos que pueden ser elaborados mediante un proceso cerámico (Ravines, 2011:436).

Fernández Chiti explica que “...para los antiguos, y tanto más para las culturas milenarias...” la cerámica “...poseía un claro y evidente simbolismo, inteligible para ellos, que funcionaba dentro de la estructura de su sistema cosmogónico, de su cosmovisión” (2008:12). Para este autor, en la actualidad es casi imposible comprender el verdadero sentido que poseía la cerámica dentro de las civilizaciones prehispánicas porque hemos perdido la capacidad de descifrar su significado, ya que esta ha sido arruinada por años (quizá sería más preciso decir siglos) de adoctrinamiento cultural como consecuencia directa de una estructuración del conocimiento de carácter eurocéntrico, el cual hemos incorporado en función de la enseñanza que nos es impartida en nuestras escuelas (2008:12).

Ravines aporta a la reflexión de Fernández Chiti señalando que los objetos de cerámica prehispánica que actualmente podemos apreciar en los museos de arte, arqueología y antropología en el Perú, han sido designados “...bajo nombres o etiquetas acuñados por los arqueólogos siguiendo normas o convenciones preestablecidas y aceptadas por consenso”. Este autor afirma que “los nombres de las culturas arqueológicas no corresponden a los nombres de las etnias o pueblos prehistóricos. Son nombres de los lugares o sitios

actuales. De allí que no es científico, ni aceptado, nombrar a las «culturas prehistóricas» con patronímicos de grupos protohistóricos en el supuesto, más incierto que cierto, que estos son descendientes de las primeras o que tienen correspondencia territorial, una licencia que se han permitido algunos investigadores, cuando hacen de la arqueología una historia de la cultura” (2011:435).

Ravines nos propone reflexionar sobre los marcos disciplinarios desde los cuales se genera el conocimiento y la comprensión que tenemos acerca de la cerámica prehispánica y cuestiona los métodos que son empleados para ello, pues dentro de la arqueología es fundamental “la agrupación metódica de los objetos por analogías y diferencias...” en función de lo cual se determina aquello que estos especialistas definen como *-tipos-* y cuyo estudio se denomina tipología. Ravines señala que si los especialistas determinan que “...estos tipos son artísticos, se les denomina estilos.” Para este autor, “la investigación de estilos es en general una búsqueda de correspondencias ocultas, las que remiten a un principio organizador, determinante tanto del carácter de las partes como del patrón seguido por la totalidad” (2011:435).

Gracias a esto, es posible afirmar que nuestro entendimiento de la cerámica prehispánica es el producto de la construcción de un conocimiento especializado de carácter interdisciplinario donde confluyen disciplinas como la arqueología, la antropología, la historia y la historia del arte. Es así que lo afirmado por Fernández Chiti adquiere relevancia, pues el sentido real de los objetos de cerámica provenientes de nuestro pasado prehispánico puede considerarse inasible. Lo que actualmente conocemos sobre estos objetos y las sociedades que los fabricaron son un conjunto de datos (hallazgos, lugares, fechas, tipos, estilos, motivos, etc.) que han permitido a los especialistas postular una serie de discursos estructurados desde un sistema epistemológico heredero del positivismo moderno occidental. Estos discursos se convierten en conocimiento y adquieren carácter de verdad cuando son enseñados en las escuelas, y son legitimados cuando son representados en los museos, impresos en publicaciones y reproducidos dentro de marcos disciplinarios especializados que conforman los programas de educación superior.

Es importante reflexionar sobre la manera en que nuestra comprensión de la cerámica está relacionada con la educación, pues es en función del sistema educativo (sea este de carácter público o privado) que entendemos que la cerámica en el Perú es una parte importante de nuestro patrimonio cultural y que, por lo tanto, debemos estar orgullosos de ello; sin embargo, también hemos sido educados para entender que los objetos producidos por las tradiciones cerámicas regionales (andinas, costeras, amazónicas) son producciones artesanales y no deben ser consideradas arte, pues esta esfera está reservada para aquellas creaciones que responden a una tradición artística occidental (pintura al óleo, una escultura en mármol o bronce), y es

poco probable que le sea atribuido este valor a una pieza de cerámica, a menos que sea elaborada por un *artista*.

Gisela Cánepa nos señala que la cultura posee "...la virtud de naturalizar lo que está en realidad arbitraria e históricamente configurado...", lo cual permite afirmar que las representaciones culturales pueden ser entendidas como "...un instrumento ideológico y político..." (2006:15). Es necesario reflexionar sobre el valor subalterno que muchas de nuestras expresiones culturales han adquirido en función de un conocimiento que reproduce la posición hegemónica de la cultura occidental. Szurmuk y Mckee señalan que para Antonio Gramsci "...la hegemonía implica que los valores y visión del mundo de las clases dominantes se convierten en una especie de sentido común compartido por los grupos dominados...". Para estos autores, este sentido común "...es diseminado y adquirido a través de un proceso complejo en el que la educación, la religión y la cultura juegan un papel crucial" (2009:124).

1.1.3. Insumos

"Nosotros pensamos en la superficie de la Tierra como si fuese permanente e inmutable, pero esto es solamente porque tenemos la oportunidad de observarla en un periodo de tiempo relativamente limitado" (Rhodes, 1990:15).

"Cuando la superficie de la Tierra se enfrió, solidificándose, se formaron distintos minerales. Un mineral puede definirse como una sustancia natural de la Tierra con una composición química definida" (Rhodes, 1990:16).

La cerámica es una práctica que involucra un proceso de transformación material en donde quedan comprendidos tres elementos principales: la arcilla, el agua y el fuego (Rhodes, 1987:9), donde los dos primeros pueden considerarse como materias primas y el tercero constituye el elemento que hace posible la transformación físico-química de la materialidad del objeto cerámico. Rhodes nos dice que "para entender la arcilla como primera materia es necesario considerar sus orígenes geológicos" (1990:15); y, por otro lado, que el fuego es la clave. "Por su acción, la arcilla blanda e informe, se hace dura y permanente y toma una serie de colores relacionados con los colores del primigenio paisaje ígneo" (1990:9). Sin embargo, es preciso señalar que las arcillas no son la única sustancia mineral utilizada en la elaboración de objetos cerámicos, sino que son parte de una amplia gama de insumos que permiten formular lo que conocemos como pastas cerámicas.

La arcilla

Según Daniel Rhodes, “la arcilla puede definirse como una sustancia mineral terrosa compuesta en gran parte de hidrosilicato de alúmina...” (Rhodes, 1990:23). Como sustancia mineral pura posee la siguiente fórmula: $Al_2O_3 \cdot 2SiO_2 \cdot 2H_2O$, pero “esta fórmula, que es típica, prescinde de la compleja disposición de *impurezas* siempre presentes en las muestras reales”. El nombre *mineralógico* que se le ha otorgado por consenso a esta arcilla en *estado puro* es Caolinita (Rhodes, 1990:19).

Las arcillas son producto de un proceso de sedimentación natural originado por la descomposición y/o desintegración de rocas feldespáticas (Rhodes, 1990, p.19) que, al estar expuestas a la erosión ocasionada por los diversos agentes atmosféricos, son trasladadas a una distancia considerable de su lugar de origen, generando yacimientos donde no se encuentran en estado puro, sino que es casi siempre contiene materia orgánica y sustancias minerales diversas (Villarino, 2011:43). Las arcillas se diferencian unas de otras por su composición química, más precisamente, por la relación proporcional de sílice y alúmina. Rhodes explica que “la alúmina y el sílice (...), después de la larga exposición a la humedad, se hidratan o combinan químicamente con el agua” (1990:19).

Villarino señala que “...la variedad de arcillas es muy grande y con una amplia gama de coloraciones, plasticidades, composición química, etc. (2011:43). Añade que “las arcillas más puras son las *caoliníticas*, las cuales, por presentar un elevado porcentaje de alúmina y, por lo tanto, un elevado punto de fusión, tienen después de cocidas propiedades refractarias”, mientras que “las *ilíticas* son las más utilizadas por ser las más abundantes” (2011:43). Desde otra aproximación, Rhodes nos señala que las arcillas pueden ser primarias o secundarias dependiendo del proceso de sedimentación que determina su configuración geológica (1990:24). Las arcillas que reciben la denominación de *caoliníticas* (caolines) son generalmente de color gris y permiten la elaboración de pastas cerámicas de alta temperatura (por encima de los 1250°C). Para Fernández Chiti, los caolines permiten la elaboración de pastas como la porcelana, y en función de que “la partícula del caolín es mayor que la de la arcilla, (...) son más aptos para pastas de colada” (1994:21). Para Rhodes, “los caolines son arcillas primarias y se han formado por la meteorización in situ del feldespato. Los caolines están relativamente libres de impurezas minerales tales como el hierro” (1990:29). Las arcillas denominadas *ilíticas* se encuentran generalmente en la naturaleza en estado contaminado. Según Fernández Chiti, estas “tierras o barros arcillosos con muy baja alúmina y mucha cal solo sirven para ladrillos o tejas, y no deben usarse para piezas pues ya se vitrifican a los 900°” Estas arcillas, según este autor, “dan color rojizo después de su cocción, pero en estado crudo pueden ser tanto rojizos, como blancuzcos, negruzcos o amarillentos...” (1994:21) Las arcillas plásticas (*ilíticas*) son arcillas secundarias

y "...opuestas al caolín por sus propiedades. Tienen un mayor contenido en hierro, son más fusibles, mucho más plásticas y de tamaño de partículas fino". "Las arcillas plásticas y el caolín son realmente complementarios en sus caracteres y a menudo se combinan en pastas de arcilla para ajustar la mezcla hacia una arcilla prácticamente trabajable" (Rhodes, 1990:30).

Es preciso señalar que el grado de plasticidad que poseen las arcillas es una de sus propiedades más significativas. Según Fernández Chiti: "La plasticidad de las arcillas está directamente relacionada con el tamaño de sus partículas, aunque también influyen la superficie y estructura de ellas." (1990:38). La plasticidad de las arcillas constituye el factor que determina la mayor o menor capacidad que puede poseer una arcilla para otorgarle una forma determinada, y que dicha forma se pueda sostener durante su proceso de deshidratación (secado) y resista el impacto térmico que acontece durante su proceso de cocción en hornos. El grado de plasticidad que posee una arcilla depende tanto de su composición química (determinada por la relación sílice-alúmina), como de "... su estructura laminar, es decir, a la forma de diminutas laminillas que poseen sus partículas, dispuestas unas sobre otras a manera de escamas, entre las cuales se desliza el agua..." (Fernández Chiti, 1990:38). Es por ello que uno de los elementos principales que permite que adquieran la plasticidad adecuada para ser manipulada fácilmente es el agua.

Las pastas cerámicas

Rosenthal, en el capítulo IV de su libro *Alfarería y cerámica*, define pastas cerámicas. Para este autor, consta de una arcilla (o una mezcla de arcillas) y otros materiales (1958:52). Rhodes coincide en señalar que una pasta cerámica puede ser elaborada a base de una combinación de arcillas y/o de una combinación de arcillas con otras sustancias minerales terrosas, las cuales se mezclan para "...lograr una finalidad cerámica determinada" (1990:33). En función de estas definiciones, es posible afirmar que la elaboración de una pasta cerámica involucra un proceso de formulación especializado que hace posible una materialidad homogénea con propiedades físicas, químicas y térmicas específicas. Estas fórmulas responden a los requerimientos de los talleres de producción de cerámica decorativa, artística y utilitaria, así como a las demandas de otras industrias. Para formular una pasta cerámica pueden ser utilizados materiales como arcillas, caolines, materiales fundentes y refractarios, sustancias desengrasantes y agua (Fernandez Chiti, 1990:51-64).

Fernández Chiti señala que los materiales antiplásticos o desengrasantes cumplen la función de reducir "...el excesivo encogimiento de las arcillas durante su secado...", mientras que los materiales fundentes permiten reducir "...la temperatura de vitrificación de las arcillas...". Además, explica que "...es preciso comprender que cada material agregado a la arcilla para componer una

pasta le comunica a ella determinada propiedad, es decir que el correcto manejo de los antiplásticos permitirá obtener el tipo de pasta deseada: refractaria, térmica, para colada, para torno, para escultura y mural, para ser esmaltada, etc.” (1988:51). Es así como dentro de la gran variedad de pastas cerámicas que pueden ser formuladas existen pastas de baja temperatura (900 - 1000°C), denominadas terracota, pastas de alta temperatura (1000 – 1300°C), denominadas gres, y pastas muy refinadas, como la porcelana, cuyo punto de cocción es el más alto de todos (1300 -1500°C). Cottier-Angeli, en su publicación *La cerámica*, incluye un diagrama que permite entender mejor esta variedad (1975:10).

Toda la reflexión anterior sobre los insumos cerámicos ha cumplido la función de proporcionar información que permita entender los factores involucrados en la formulación de una pasta cerámica, para que se comprenda que lo que comúnmente denominamos como *-arcillas-* son mezclas especialmente formuladas para cumplir determinados propósitos. Para mayor información. Se puede consultar el *Curso práctico de cerámica* (Tomo 1) de Fernández Chiti (1990:65-66), el capítulo 3 del libro de David Hamilton titulado *Alfarería y cerámica* (1989:26-31) y la sección 6 de la parte 1 del libro de Daniel Rhodes titulado *Arcilla y vidriado para el ceramista* (1990:33-69).

En la presente revisión ha sido omitida toda información referente a los insumos que están involucrados en la formulación de los diversos tratamientos de superficie (vidrios, engobes y esmaltes) que son utilizados para otorgar color y/o textura a los objetos y/o piezas de cerámica, debido a que es un universo muy amplio. Para mayor información, es recomendable consultar los libros de Daniel Rhodes quien, en la segunda parte de su publicación *Arcilla y vidriado para el ceramista*, desarrolla este tema ampliamente (1990:79-270), así como el libro de Emmanuel Cooper (2014) titulado *The potter's book of glaze recipes*, que posee información sobre la formulación y propiedades de los diversos tipos de esmaltes y vidrios que son utilizados dentro de la industria cerámica. Otra fuente que puede ser consultada es el libro de Fernández Chiti (1988), *Manual de esmaltes cerámicos* (Tomo 1).

1.1.4. Procesos

“La cerámica es un arte - ciencia. Como todo arte, es por esencia expresión de sentimientos superiores, es intuición de formas, es reflejo de la personalidad profunda del artista o artesano, es creación de sí mismo y al mismo tiempo de la obra (...). Pero, como toda ciencia, descansa sobre un *apparatus* de conocimientos racionales, organizados, entrelazados, dirigidos a facilitar la tarea de la creación” (Fernández Chiti, 1994:9).

Los procesos utilizados para la elaboración de objetos de cerámica son múltiples y están asociados a las cualidades de las pastas cerámicas que han de ser utilizadas para otorgar materialidad a dichos objetos. Sin embargo, es posible señalar que tanto la elección de determinado tipo de pasta cerámica, como la elección de un determinado tipo de proceso; responden, ambas, a la intención de quien utiliza la cerámica. De manera que, es función de esta intencionalidad, dentro de una amplia gama de insumos y procesos, el alfarero, el ceramista, el artista, el diseñador y/o el investigador, selecciona una gama de insumos que le permiten formular una gama de pastas cerámicas, a las cuales les otorgará forma mediante una gama de procesos. Es así como esta intencionalidad permite definir una secuencia donde quedan involucrados insumos, métodos constructivos, herramientas e instrumental tecnológico.

Galán y Aparicio, en su tratado titulado *Materias primas para la industria cerámica*, nos proponen una secuencia que permite entender de manera simple el proceso cerámico en cinco etapas o fases: “1) la selección y preparación de las materias primas, 2) la preparación del cuerpo cerámico, que consiste en la preparación de la mezcla, homogenización y amasado, 3) el moldeado, que puede hacerse por varios procedimientos, 4) el secado, y 5) la cocción” (2006:31). Galán y Aparicio nos proponen el siguiente diagrama para ilustrar esta secuencia.

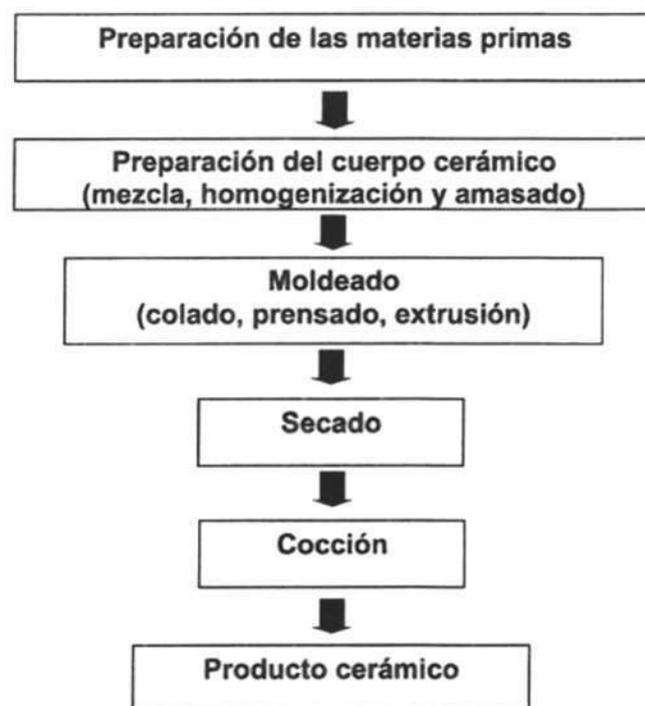


Figura 1

Fases de proceso cerámico (Galán y Aparicio, 2006:31)

Esta secuencia, si bien es útil para los propósitos de la presente sección, supone una serie de problemas que están ubicados, principalmente, en la tercera y quinta fase de la secuencia. A continuación procederé a desarrollar dichas fases por separado para que el lector pueda entender a qué me refiero.

La manera en que estos autores definen la tercera fase de la secuencia, utilizando la palabra *moldeado*, es inexacta. Galán y Aparicio, al señalar que “el moldeado puede hacerse por varios procedimientos”, aluden justamente a la inexactitud de dicho término. Desde una aproximación artística, sería más preciso definir esta fase como *construcción del cuerpo cerámico*, dentro de lo que se involucran las diferentes técnicas y/o métodos de construcción que dan forma a una pasta cerámica. Es preciso señalar que la palabra *moldeado* alude a una técnica donde las pastas cerámicas adquieren forma exclusivamente mediante la utilización de moldes.

Fernández Chiti señala en *El libro del ceramista*, que “las piezas de cerámica pueden fabricarse según diversas técnicas, algunas son manuales y otras de tipo industrial” (1994:49). En función de esta definición, Fernández Chiti, señala que el método de rollos es “...quizá el método más antiguo que inventó la humanidad para ejecutar una vasija” (1994:54). Este autor explica de manera escrita y visual los métodos de rollos, tiras, modelado directo, devastado, planchas y técnicas libres (1994: 54-62), para luego explicar cómo se realiza una pieza cerámica mediante la utilización de moldes (19994:63). La palabra *moldeado*, utilizada por Galán y Aparicio, sería precisa solo para aludir a aquellas piezas construidas mediante este tipo de técnica.

Por otro lado, es preciso señalar la diferencia entre la palabra *moldeado* y la palabra *modelado*, ya que ambas designan técnicas diferenciadas. Hamilton señala que dentro de los procedimientos que permiten otorgar forma a las pastas cerámicas, “los procedimientos manuales de modelado son muy adecuados para el principiante, pues suponen la confrontación directa entre éste y el material y la oportunidad de lograr resultados originales” (1989:53). Este autor distingue entre las técnicas de modelado con los dedos, arrollado (modelado con rollos), modelado con planchas y modelado a presión (1989:54-64).

Dentro de la secuencia propuesta por Galán y Aparicio, se define la cocción como la fase final del proceso cerámico. Esto refleja lo que propone Rhodes en su definición de cerámica, en donde destaca la función del fuego dentro del proceso cerámico (1990:12). Este autor señala en su libro *Hornos para el ceramista*, que “el proceso de la cocción de la arcilla para hacerla dura y duradera es de gran antigüedad” (1987:13) y procede a trazar una historia de la evolución del desarrollo de los diversos métodos de cocción que han sido utilizados por el ser humano para cocer la arcilla desde la antigüedad hasta nuestros días. Para Galán y Aparicio, “todas las etapas son importantes, pero

es sin duda la cocción la más crítica e interesante, tanto desde un punto de vista básico, por cuanto supone un conjunto de reacciones del mayor interés científico, como aplicado porque en esta etapa se consigue realmente el producto cerámico final” (2006:31).

Sin embargo, es preciso señalar que, dentro de la secuencia propuesta por Galán y Aparicio, queda omitida la fase en la que se aplican los diversos tipos de recubrimientos de superficie (esmaltes, vidrios, engobes) sobre los cuerpos cerámicos. Desde esta aproximación esta secuencia es imprecisa. El problema de definir una fase en donde los recubrimientos de superficie son aplicados sobre los objetos y/o piezas de cerámica que han sido elaborados a lo largo de las tres primeras fases, radica en que dichos recubrimientos pueden ser aplicados sobre las piezas antes de la fase de secado (engobes) después del proceso de secado (engobes, vidrios y esmaltes) y/o después de que las piezas de cerámica han sido llevadas a una primera cocción en hornos en baja temperatura (900°C-1050°C). Lo que sucede aquí es que, para determinar la fase en la que debe ser aplicado un determinado tipo de recubrimiento de superficie, se debe tener en cuenta la resistencia térmica de las pastas cerámicas utilizadas para construir el cuerpo cerámico, el tipo de horno que ha de ser utilizado para su cocción en baja y/o alta temperatura, y la temperatura (grado de fusión) a la que debe ser llevado el cuerpo cerámico que ha sido recubierto. De este modo, es muy difícil establecer un lugar dentro de la secuencia propuesta por Galán y Aparicio para la fase en la cual son aplicados los recubrimientos de superficie. Por lo general, si los hornos son a leña o a gas, estos recubrimientos son aplicados antes y/o después del secado para que las piezas puedan ser llevadas a un única cocción en baja temperatura (hornos a leña) o baja y/o alta temperatura (hornos a gas). Por otro lado, si los hornos son eléctricos (donde el calor no se obtiene mediante la acción del fuego), las piezas son llevadas sin recubrimientos a una primera quema en baja temperatura (1000°C). Si resisten a esta primera quema, son factibles de ser tratados mediante recubrimientos de superficie (esmaltes y vidrios) para luego ser llevados a un segunda quema, donde la temperatura y/o grado de fusión exacto del recubrimiento aplicado sobre el cuerpo cerámico es determinante para establecer el tiempo y el grado de temperatura de su cocción.

Es así que la relación entre la aplicación de recubrimientos de superficie sobre los cuerpos cerámicos y la cocción en hornos depende de la intencionalidad estética y consideraciones de orden técnico y tecnológico. Para Fernández Chiti “hornear es un arte. No puede considerarse todavía un verdadero ceramista quien no maneje un horno y no haya adquirido familiaridad con los métodos de cocción” (1994:123).

Luego de este análisis, queda claro que dentro del proceso cerámico están involucrados: el conocimiento de las propiedades de las materias primas que hacen posible la elaboración de las pastas cerámicas, destrezas técnicas que

permiten construir u otorgar forma y función a los objetos o productos que se desea realizar, y conocimientos de orden tecnológico que hacen posible la utilización adecuada de diversos instrumentos y equipos tales como los hornos. Además, es importante señalar la importancia del conocimiento de las propiedades de las materias primas que hacen posible la elaboración de los diversos tipos de recubrimientos de superficie (esmaltes, vidrios, engobes), las competencias necesarias para su aplicación adecuada sobre los cuerpos cerámicos y el conocimiento técnico de los equipos (hornos) que hacen posible la obtención de los resultados finales del proceso cerámico. Todo ello determina que las piezas u objetos construidos tengan coherencia con la intencionalidad del autor.

1.2. La cerámica en la Facultad de Arte y Diseño de la PUCP

1.2.1. Antecedentes

En la Facultad de Arte y Diseño de la PUCP los cursos de cerámica poseen una historia que está asociada a las especialidades de Diseño Industrial y Escultura. Según la información proporcionada por la profesora Milagros Diez Canseco (quien actualmente tiene a su cargo el dictado del curso de Diseño de Objetos Cerámicos 1 dentro de la especialidad de Diseño Industrial), los cursos de cerámica se empiezan a dictar en la FAD en un espacio donde antes estaba ubicado el Taller de Prototipos de la especialidad de Diseño Industrial. Este espacio fue acondicionado para tal efecto en el año 1987 y en él se dictó por primera vez el curso de Taller de Cerámica en el semestre 1987-I por la profesora de nacionalidad colombiana Pilar Cruz, quien estuvo a cargo de este curso solamente durante dicho semestre (Ver Anexo 1/Tabla 0 / semestre 1987-I) . Para el siguiente semestre el curso de Taller de Cerámica estuvo a cargo del profesor Luis Calderón Velezmoro, quien se desempeñó como docente a cargo del curso por dos años consecutivos (Ver Anexo 1/Tabla 0 / semestre 1987-II - 1988-II).

Es durante este periodo que se abrieron dos horarios del curso de Taller de Cerámica. Los cursos contaban con diferentes sumillas, y el profesor Calderón (en el año 1988) dicta los cursos para los estudiantes de la especialidad de Diseño Industrial y para los estudiantes de la especialidad de Escultura (Ver Anexo 1/Tablas 0 y 00/ Semestres: 1988-I y 1988-II). A partir de este momento, se inicia el proceso de conformación de dos propuestas diferenciadas en función de las necesidades particulares provenientes de la especialidad de Diseño Industrial y de la especialidad de Escultura.

En el caso de la especialidad de Diseño Industrial, según la información proporcionada por la profesora Diez Canseco, en el año 2002, el curso denominado Taller de Cerámica adquiere la denominación que posee actualmente: Diseño de Objetos Cerámicos 1; que responde a su particularidad disciplinaria. Esta nueva denominación y su carácter obligatorio en el plan de estudios generan una correspondencia más apropiada con las competencias que, en relación a la cerámica, son requeridas en esta especialidad.

En el caso de la especialidad de Escultura, este proceso de consolidación de dos propuestas diferenciadas en relación a la formación en cerámica en la Facultad de Arte y Diseño daría origen a los cursos de Cerámica 1, 2 y 3 que se gestionan actualmente desde la especialidad de Escultura pero que son de carácter electivo para todas las especialidades de artes plásticas (Grabado, Pintura y Escultura) y para las especialidades de diseño (Gráfico, Industrial) y, más recientemente, Arte Moda y Diseño Textil.

Para otorgar datos más precisos en esta breve reseña de la génesis de los cursos de cerámica en la Facultad de Arte y Diseño de la PUCP, la información proporcionada por la profesora Diez Canseco fue corroborada por la Sra. Norma Espinoza, quien se desempeña actualmente como secretaria académica en la Facultad de Arte y Diseño. Gracias a la información proporcionada por ella ha sido posible generar las dos tablas que están consignadas en el Anexo 1 (Tabla 0 y Tabla 00) en donde el lector podrá apreciar la historia del dictado del curso de Taller de Cerámica en la especialidad de Diseño Industrial (Ver Anexo 1/Tabla 0) y la historia del dictado del curso de Cerámica 1 en la especialidad de Escultura (Ver Anexo 1/Tabla 00). En estas tablas se puede apreciar la secuencia de los docentes que estuvieron a cargo de dichos cursos a lo largo de un periodo que va desde el año 1987 hasta el año 2002.

Como se observa en las tablas 0 y 00 (Ver Anexo 1), a partir del semestre 1988-I el curso de Taller de Cerámica, en la especialidad de Diseño Industrial, se dicta en paralelo al curso de Cerámica 1, en la especialidad de Escultura. Lo que no queda claro es si es desde este mismo semestre que el curso de Cerámica 1 adquiere carácter electivo para las especialidades de artes plásticas en la FAD o si era exclusivo para la especialidad de Escultura.

1.2.2. Estado actual de la oferta educativa en cerámica en la Facultad de Arte y Diseño de la PUCP.

En los planes de estudio de las diversas especialidades de artes plásticas y de diseño, según la consulta realizada en el portal web de la FAD durante la redacción del presente análisis, los cursos de cerámica que se ofrecen son los siguientes:

Diseño de Objetos Cerámicos 1

Este curso es gestionado por la especialidad de Diseño Industrial. Actualmente, en el plan de estudios de esta especialidad, el curso Diseño de Objetos Cerámicos 1 posee carácter obligatorio y está ubicado en el octavo semestre (Ver Anexo 1/Cuadro 1). El principal objetivo de este curso es desarrollar competencias orientadas a la creación de productos cerámicos a partir de procesos de investigación de orden técnico y de estudios de las tendencias del diseño contemporáneo. En este curso los estudiantes proponen soluciones que buscan resolver problemáticas y necesidades diversas que sean viables y sostenibles en el contexto real de nuestra industria manufacturera y que puedan ser de interés para el mercado.

Cerámica 1, Cerámica 2 y Cerámica 3

Estos cursos son gestionados por la especialidad de Escultura cuya propuesta formativa en cerámica está conformada por una secuencia de tres cursos: Cerámica 1, Cerámica 2 y Cerámica 3, que son todos ellos de carácter electivo en los planes de estudios de las especialidades de Diseño Gráfico, Pintura, Grabado, Arte Moda y Diseño Textil y Escultura (Ver Anexo 1/ Cuadro 2) De modo tal que, según lo estipulado en dichos planes de estudio, los estudiantes de la FAD que desean llevar el curso inicial de esta secuencia de aprendizaje (Cerámica 1) deben cumplir con el único requisito de haber aprobado 78.5 créditos en su plan de estudios, salvo en el caso de la especialidad de Arte Moda y Diseño Textil, donde el curso no posee actualmente ningún requisito.

El hecho de que esta propuesta formativa en cerámica sea electiva para todos los estudiantes provenientes de todas las especialidades que conforman la oferta educativa de la FAD, es decir, Pintura, Escultura, Grabado, Diseño Gráfico, Diseño Industrial, Educación Artística y Arte, moda y Diseño Textil, constituye un factor determinante en el presente análisis, pues es a razón de ello que el taller de cerámica constituye en la FAD un espacio de carácter interdisciplinario, en el que han confluído tanto estudiantes provenientes de las diversas especialidades de la FAD, como estudiantes procedentes de otras unidades en la PUCP, así como de los programas de intercambio que posee con diversas universidades en los EEUU, Francia y República Checa.

Es por esta razón que para los propósitos de esta investigación se ha hecho énfasis en el análisis de la evolución de la propuesta formativa de los cursos de cerámica ofrecidos desde la especialidad de Escultura en función de mi experiencia docente en el taller de cerámica, la cual se inicia en el año 2004 y se prolonga hasta la actualidad (2018).

Este análisis le ofrecerá al lector un cuerpo de información cronológicamente sistematizado que le permita identificar y analizar las transformaciones que se han operado a lo largo de este periodo de tiempo y establecer relaciones entre ellas y los diversos factores vinculados a este proceso. Para ello, la reflexión está dividida en dos periodos. El primer periodo va desde el año 2004 hasta el año 2012. Durante este periodo, el análisis está directamente relacionado con mi experiencia inicial como profesor asistente (Jefe de práctica) en los cursos de Cerámica 1 y 2, en donde mi desempeño está emparentado con la labor desarrollada por el profesor Jorge Izquierdo, mientras que el segundo periodo va desde el año 2012 hasta el año 2017 y su análisis está relacionado con la labor desarrollada por Ignacio Guzmán, quien se desempeñó durante este periodo como técnico a cargo del taller de cerámica.

Para realizar el análisis de estos dos periodos de tiempo, será de utilidad la información consignada en las tablas 1 y 2 sobre el dictado de los cursos de Cerámica 1, 2 y 3. Esta información ha sido obtenida en función de los datos consignados en mi historial de dictado en la Facultad de Arte y Diseño de la PUCP que se encuentran en la plataforma de Intranet de la PUCP, y han sido corroborados con la información proporcionada por Norma Espinoza, secretaria académica de la FAD.

1.2.3. Periodo 2004 – 2012

En el año 2004 se inicia mi experiencia como jefe de práctica en los cursos electivos de cerámica ofrecidos por la especialidad de Escultura. Mi incorporación como jefe de práctica en el curso de Cerámica 1 responde a la recomendación que me hace la profesora Johanna Hamann, quien me propone asistir al profesor Jorge Izquierdo en el dictado del mismo. Es preciso señalar que el profesor Izquierdo venía desempeñándose como docente de los cursos de cerámica desde el año 1998 (Ver Anexo 1/ Cuadro 7) y, antes que él, quien estuvo a cargo del dictado de estos cursos fue el profesor Ignacio Guzmán (Ver Anexo 1/ Cuadro 3).

El sentido de mi ingreso a este espacio de formación, acorde a la profesora Hamann, era favorecer que la cerámica sea entendida como un medio de expresión *-escultórico-* no solo por los estudiantes que provenían de la especialidad de Escultura sino por todos los estudiantes que estuvieran matriculados en estos cursos, a pesar de que, para otras especialidades de Artes Plásticas y diseño en la FAD, son de carácter electivo. Es así que mi labor en el taller de cerámica supondría identificar los factores que pudieran contribuir al afianzamiento de dicho propósito.

Al principio, la propuesta de la profesora Hamann me pareció extraña, pues en ese entonces mi relación con la cerámica era casi nula, salvo mi experiencia

como estudiante en la especialidad de Escultura en donde tuve la oportunidad de llevar los cursos de Cerámica 1 con el profesor Ignacio Guzmán en el año 1996 y Cerámica 2 con el profesor Jorge Izquierdo en el año 1998. Mi preocupación principal, en ese momento, era que mi conocimiento de la cerámica y de los procesos técnicos asociados a ella eran bastante limitados, sin embargo, la profesora Hamann me precisó que mi función en el dictado de los cursos de cerámica sería desarrollar aportes críticos relacionados a la forma y la composición (distribución de las formas en el espacio) y que dichos aportes debían ser formulados en función de los intereses e intenciones expresivas particulares de cada estudiante. Es así como decidí aceptar el reto propuesto por mi maestra.

El profesor Jorge Izquierdo, desde un inicio, mostró buena disposición para trabajar conmigo y me puso al tanto de los contenidos y métodos de enseñanza que determinaban los ejercicios que eran desarrollados por los estudiantes en los cursos Cerámica 1 y 2. Durante los primeros años de trabajo (2004-2007) se generó un espacio de diálogo permanente con el profesor Izquierdo y un ambiente de trabajo colaborativo, organizado y dinámico entre profesores y estudiantes.

Es en ese contexto que surge la necesidad de adquirir mejores competencias técnicas para reforzar mi desempeño y capacidad de aporte como jefe de práctica en los cursos de cerámica. Inicié una serie de exploraciones de carácter artístico bajo la asesoría técnica del profesor Izquierdo, a quien debo todo lo aprendido durante aquellos años. Como resultado de esta exploración pude generar una serie de piezas de cerámica escultórica que serían posteriormente exhibidas en el marco de una exposición colectiva denominada *Cuerpo, Objeto, Materia cerámica contemporánea*, realizada en el año 2008 en el Museo de Arte del Centro Cultural de San Marcos. Dicha exposición será objeto de análisis en la segunda parte de este capítulo.

Durante este periodo inicial de trabajo conjunto con el profesor Izquierdo, los métodos de enseñanza de las técnicas y procesos cerámicos no sufrieron cambios sustanciales, pues los resultados que se obtenían año tras año justificaban la vigencia de los mismos. De todos modos, se inició un proceso de evaluación que permitió identificar la concordancia entre los contenidos y metodologías de los sílabos de los cursos de Cerámica 1 y 2, con las experiencias derivadas de la interacción con los estudiantes y los resultados que se obtenían en dichos cursos.

Durante el semestre 2005-I, estas reflexiones fueron compartidas con la profesora Hamann, quien estuvo de acuerdo con la necesidad de iniciar una labor de revisión de los sílabos de los cursos con la finalidad de generar una progresión articulada de los contenidos y metodologías de enseñanza. Este proceso no generó resultados inmediatos, pero en mi caso, me permitió

involucrarme progresivamente con los aspectos de orden académico comprendidos en mi desempeño como profesor asistente en estos cursos.

Para situar en el tiempo los acontecimientos y los factores que serán objeto de este análisis, propongo al lector establecer relaciones entre ello y la información consignada en la columna ubicada en el lado derecho de la Tabla 1, referida al periodo 2004-2012, (Ver Anexo 1 / Tabla 1).

Es preciso señalar que tanto la Tabla 1, referida al periodo 2004-2012, así como la Tabla 2, referida al periodo 2013-2017 (Ver Anexo 1 / Tabla 2), han sido elaboradas en función de los datos que están consignados en mi reporte de dictado de cursos en la Facultad de Arte y Diseño de la PUCP, ubicado al interior de mi página personal en la Intranet PUCP, por lo que los datos consignados en ambas son parciales, pues no incluyen los cursos que han sido dictados por otros docentes durante estos dos periodos. Sin embargo para los propósitos del presente análisis, ambas tablas permiten ilustrar el crecimiento en la demanda de los cursos de Cerámica 1, 2 y 3 en los periodos que serán objeto de análisis y reflexión.

A continuación, se presentan los hechos que están relacionados al incremento del interés y la demanda por los cursos de cerámica en la FAD:

- Durante el año 2004, algunos estudiantes manifestaron su incomodidad ante la reducida oferta de los cursos electivos de Cerámica 1, y 2, que se dictaban una vez al año durante los procesos de matrícula en la FAD (Ver Anexo 1/Tabla 1/2004 I-2004-II).
- Como resultado de la gestión en el semestre 2004-II, se logró que en el proceso de matrícula del semestre 2005-II se ofrecieran los tres cursos de cerámica de manera semestral. De este modo se abrieron por primera vez los cursos de Cerámica 1, 2 y 3 en un mismo semestre (Ver Anexo 1/Tabla 1/2005-II).
- En el semestre 2006-II el número de estudiantes matriculados en los cursos de Cerámica 1 y 2 aumenta, pero disminuye en el siguiente año (Ver Anexo 1/Tabla 1/2006-II-2007-II).
- A partir del semestre 2011-I el número de estudiantes matriculados en el curso de Cerámica 1 comienza a experimentar un incremento progresivo y sostenido (Ver Anexo 1/Tabla 1/2011-I-2012-II).
- En el año 2012 los cursos electivos de Cerámica dejan de valer 3 créditos y su valor disminuye a 2 créditos (Ver Anexo 1/Tabla 1/2012-I).

Por otro lado, existieron situaciones de orden académico vinculadas al desempeño de los docentes en los cursos de cerámica:

- En el semestre 2005-II el profesor Izquierdo, quien no había concluido el programa de pregrado en Escultura, decide retomar sus estudios y se reincorpora como alumno en la especialidad de Escultura.
- En el año 2008 se inicia en la PUCP un proceso de adecuación que le permitió alinearse progresivamente con la nueva normativa de grados y títulos comprendida en la nueva Ley Universitaria (Ley N° 30220).
- El 21 de marzo del año 2011 el profesor Izquierdo obtiene el grado de Bachiller en Arte con mención en Escultura.
- En el año 2011 el profesor Izquierdo pierde la categoría de docente contratado (TPA) y pasa a ser jefe de práctica (JP), como consecuencia de los plazos establecidos en el proceso de adecuación iniciado en el año 2008 por el Departamento Académico de Arte y Diseño.
- En el año 2012 la sustentación de mi Tesis de Licenciatura me permite obtener el grado de Licenciado en Arte con mención en Escultura y ello hace posible que adquiera la categoría de docente contratado (TPA). De este modo, en los procesos de matrícula que tendrían lugar a partir de ese año, los roles se invierten; es decir: mientras el profesor Izquierdo baja a la categoría de Jefe de práctica, yo adquiero la categoría de docente a cargo de los cursos de cerámica.
- Al finalizar el año 2012, el profesor Jorge Izquierdo, que para ese entonces enfrentaba la tarea de llevar a cabo su Tesis de Licenciatura como consecuencia de los plazos establecidos en el proceso de adecuación a la normativa de grados y títulos comprendida en la nueva Ley Universitaria, decide retirarse del ejercicio docente y renuncia a su cargo.

Como consecuencia de las situaciones señaladas anteriormente, se configura el inicio de un proceso de revisión y actualización de los contenidos y metodologías comprendidos en los sílabos de los cursos de Cerámica 1, 2 y 3, lo que permitió establecer una secuencia de aprendizaje estructurada que, a largo plazo, haría posible realizar cambios significativos en la propuesta formativa en cerámica proveniente de la especialidad de Escultura.

Por otro lado, es posible señalar que las principales problemáticas que surgieron durante este periodo de tiempo emergieron a raíz del proceso de adecuación iniciado por la PUCP en el año 2008 que buscaba incentivar el perfeccionamiento y la actualización de los docentes de todas las unidades en función de la nueva normativa de grados y títulos comprendida en la Ley N° 30220. Es preciso señalar que, en la PUCP, los plazos involucrados en este proceso de adecuación fueron articulados desde la Dirección Académica del Profesorado (DAP) e incorporados por el Departamento Académico de Arte y Diseño.

La nueva Ley Universitaria

Para comprender los plazos del proceso de adecuación a la nueva Ley Universitaria, es preciso hacer una revisión breve de lo que implica esta normativa. La ley N° 30220, formó parte de una política de Estado y fue formulada durante el gobierno del ex Presidente de La República, Ollanta Humala Tasso. Esta ley, conocida como la Nueva Ley Universitaria, buscaba vigorizar la calidad de la educación superior estatal y privada en nuestro país e iniciar un proceso de certificación y fiscalización de las instituciones dedicadas a esta labor mediante la creación de la Superintendencia Nacional de Educación Superior Universitaria (SUNEDU). Esta ley fue promulgada por el Poder Ejecutivo en julio del año 2009 y, si bien su aprobación por el Congreso de la República tomaría casi 5 años, varias de las principales instituciones dedicadas a la educación superior privada en nuestro medio decidieron iniciar procesos de adecuación que les permitieran a sus docentes alinearse con la nueva normativa de grados y títulos comprendida en la ley.

En la PUCP, y particularmente en el caso de la Facultad de Arte y Diseño, este proceso tuvo repercusiones de diversa índole, pues al inicio de este proceso de adecuación (2008) un gran número de los docentes que venían laborando en los cursos de Estudios Generales Arte (Sección Arte) y en las diversas especialidades que conforman la oferta educativa de la FAD no cumplían con los requisitos (grados académicos) establecidos para el ejercicio de la docencia contenidos en el Capítulo VIII, Artículo 82 de la Nueva Ley Universitaria.

Es así que, en función de los lineamientos establecidos por la Dirección Académica del Profesorado, el Departamento Académico de Arte y Diseño empieza a establecer ciertos plazos de tiempo para que los docentes que venían laborando en la FAD puedan adquirir los grados académicos que la nueva Ley Universitaria establecía. En las instancias de gobierno de la PUCP, como parte de este proceso de adecuación institucional, se genera el Plan Estratégico Institucional PUCP (PEI 2011-2017) y se redacta el Modelo Educativo PUCP cuya primera edición fue publicada en setiembre del mismo año.

Reflexiones del periodo 2004 – 2012

Quizás el lector, en este punto, se debe estar preguntando que tienen que ver todas estas consideraciones sobre el proceso de adecuación a la Ley N° 30220 en la PUCP, con la reflexión sobre los cursos de cerámica ofrecidos por la especialidad de Escultura en la FAD. La respuesta, sin embargo, es contundente: dicho proceso determina la génesis de un escenario donde, progresivamente, van emergiendo una serie de problemáticas que afectarán seriamente la continuidad y el desempeño de los docentes que conformaron los

equipos de trabajo en el taller de cerámica durante los periodos 2004-2012 y 2012-2017.

Como ya ha podido apreciar el lector, en los cursos de cerámica durante el periodo 2004-2012 el principal afectado por este proceso de adecuación fue el profesor Izquierdo, quien no solo pierde su categoría de docente en el año 2011, sino que a raíz de este hecho decide renunciar y dejar la labor docente a finales del año 2012.

Es preciso señalar en este punto que en la oferta educativa superior privada y estatal en la ciudad de Lima y en todo el Perú, no existe una sola universidad, escuela de arte y/o instituto de educación superior que otorgue un grado académico de pregrado (Bachiller), título profesional a nombre de la nación (Licenciado) o grado académico de posgrado (Magister) en Cerámica.

La cerámica en las propuestas de formación artística provenientes de universidades privadas como la PUCP y de escuelas superiores de arte como la Escuela Nacional Superior Autónoma de Bellas Artes del Perú ocupa un lugar que podría definirse como bastante modesto, por no decir insignificante. Un claro ejemplo de ello es que los cursos de cerámica en los planes de estudio de las carreras artísticas que ofrece la ENSABAP ocupa un lugar análogo al lugar que ocupan en la oferta educativa de la Facultad de Arte y Diseño de la PUCP. Como se pudo constatar en el portal web de dicha institución los cursos de cerámica son de carácter electivo para las especialidades de Escultura, Pintura, Grabado y Restauración y conservación y solo es un curso de carácter obligatorio para la especialidad de Educación Artística.

Es por esta razón que los profesionales dedicados a la cerámica en el Perú, sean ceramistas, artistas dedicados a la cerámica y/o artistas que utilizan la cerámica en sus propuestas artísticas, no pueden conseguir en nuestro medio una certificación (grados académicos) que les permita otorgar legitimidad a los conocimientos y a la experiencia que poseen. Este hecho, como podrá corroborar el lector en el análisis concerniente al siguiente periodo (2013-2017), será un factor de orden central, pues para el año 2013 las instancias administrativas en la PUCP ya estaban alineadas con la normativa de grados y títulos contenida dentro la Ley N° 30220, lo cual determinará una serie de cambios en el equipo de trabajo docente que trajo consigo una transformación de las dinámicas de enseñanza-aprendizaje en los cursos de Cerámica ofrecidos por la especialidad de Escultura en la FAD.

1.2.4. Periodo 2013 – 2017

A finales del año 2012, dado que el profesor Izquierdo ya había manifestado su intención de renunciar a su cargo en el taller de cerámica, se logró identificar que el profesional mejor calificado para reemplazarlo era el profesor Ignacio Guzmán, quien ya se había desempeñado como docente de los cursos electivos de cerámica en la Facultad de Arte y Diseño durante un periodo que se inicia en el año 1993 y finaliza en el año 1997 (Ver Anexo 1/ Cuadro 3).

Para ese entonces, el profesor Guzmán se venía desempeñando como profesor de escultura en cerámica en la Escuela Nacional Superior Autónoma de Bellas Artes del Perú desde el año 2011. (Ver Anexo 1/ Cuadro 4). A pesar de ello el profesor Guzmán accedió a postular al puesto de docente de los cursos de cerámica y se inicia, a principios del año 2013, un proceso administrativo de contratación donde se la oficina de Recursos Humanos de la PUCP, la Dirección Académica del Profesorado y el Departamento Académico de Arte y Diseño.

En la hoja de vida del profesor Guzmán (Ver Anexo 1/ Cuadros 4,5 y 6) queda claro que es un profesional que se ha desempeñado como docente de cerámica en varias instituciones en nuestro medio y que además posee una trayectoria artística destacada en la cual la cerámica constituye el soporte central de su propuesta artística personal. A pesar de todo lo señalado, el profesor Guzmán no poseía ningún grado académico que estuviera en concordancia con la normativa de grados y títulos contenida en la Nueva Ley Universitaria. Para efectos administrativos, en las instancias que regulan dichos procesos en la PUCP, el profesor Guzmán no poseía ninguna certificación mayor a la de haber concluido sus estudios secundarios completos.

A pesar de las múltiples gestiones realizadas desde el Departamento Académico de Arte y Diseño y desde la especialidad de Escultura, se hizo imposible lograr que el área de Recursos Humanos de la PUCP hiciera una excepción en este caso, pues para poder acceder a una, se necesitaba como requisito mínimo, el grado de Bachiller. De esta manera, la única forma de que el profesor Guzmán fuera incorporado en el equipo de trabajo del taller de cerámica es bajo la categoría de técnico, haciendo labor administrativa, mientras que el rol de docente a cargo de los cursos electivos recae sobre mi persona. Cabe hacer la precisión que en la PUCP, la categoría técnico pertenece a un régimen diferenciado del régimen docente. Esto determinó un escenario sin precedentes en las dinámicas de enseñanza-aprendizaje de los cursos electivos de cerámica ofrecidos por la especialidad de Escultura en la FAD, pues era la primera vez que el taller de cerámica contaba con un técnico especializado en cerámica cuyo régimen laboral involucraba el cumplimiento de 40 horas semanales (8 horas diarias).

A lo largo del periodo precedente, el equipo del taller de cerámica estuvo conformado por un docente contratado (rol que fue desempeñado por el profesor Jorge Izquierdo desde el año 1998 hasta el año 2011) y un jefe de práctica (rol que fue desempeñado por mi persona desde el año 2004 hasta el año 2012) que son categorías estipuladas en el Modelo Educativo PUCP, cuyo régimen laboral establece una dedicación por horas.

Es decir, tanto los docentes contratados bajo el régimen de tiempo parcial asignado (TPA) como los jefes de práctica (JP) en la PUCP, están obligados a cumplir un horario acorde al número de horas que le corresponde a cada uno de los cursos para los cuales ha sido contratado y por extensión sus responsabilidades abarcan la actualización semestral y/o anual de los sílabos, la preparación del material audiovisual y/o impreso que considere necesario para el desarrollo de las clases y la evaluación de los resultados obtenidos por los estudiantes.

Si bien la contratación de Guzmán como técnico del taller de cerámica no era correspondiente a su experiencia profesional, lo cual generó cierto malestar en él, fue posible generar espacios de dialogo que permitieron el intercambio de opiniones, experiencias y puntos de vista, lo cual permito llegar a ciertos acuerdos sobre la nueva orientación que debía otorgársele a los cursos electivos de cerámica, lo cual determinó el inicio de un proceso de actualización de los contenidos, objetivos y metodologías de enseñanza-aprendizaje que estaban comprendidos en los sílabos de los cursos, lo cual tendría como resultado una transformación radical de la propuesta formativa.

Transformación de la propuesta formativa en cerámica

Los principales factores que determinaron la génesis del proceso de transformación de los métodos de enseñanza-aprendizaje en la nueva propuesta formativa en cerámica durante este periodo fueron:

- La radical diferencia entre los enfoques de Ignacio Guzmán y Jorge Izquierdo en torno a la cerámica.
- Las discrepancias entre la experiencia profesional del profesor Guzmán y los criterios de contratación debido a la nueva Ley Universitaria, que lo ubicaron en el puesto de técnico a cargo del taller de cerámica de la FAD.
- La necesidad de Guzmán de incentivar el interés por la cerámica como materia de investigación y de expresión en la praxis artística contemporánea en nuestro medio.

Para Ignacio Guzmán, a diferencia de Jorge Izquierdo, la cerámica no solo es concebida como otro medio de expresión en las artes plásticas y/o visuales contemporáneas. Si bien Guzmán e Izquierdo poseen una historia en común

que se remonta a las épocas en que ambos colaboraban en el taller que poseía Guzmán en el distrito de Barranco durante los años 1986-1987, sus aproximaciones en torno a la cerámica son diferentes.

La aproximación de Guzmán es fundamentalmente experimental y está íntimamente asociada a la investigación y exploración de las transformaciones químicas que se operan tanto en el soporte mismo (pastas cerámicas) como en los recubrimientos que son aplicados sobre los cuerpos cerámicos (esmaltes, vidrios, engobes). Por otro lado, para Jorge Izquierdo, la cerámica es concebida como un soporte material para la escultura, pues a diferencia de Guzmán, la formación de Izquierdo y su trayectoria artística están ligadas a esa especialidad (Ver Anexo 1 / Cuadro 11).

Es así que, para Guzmán, la principal deficiencia de los métodos de enseñanza-aprendizaje que se utilizaban en el taller de cerámica era que no permitían que el estudiante abordara la cerámica como materia de investigación, lo cual no favorecía la incorporación de conocimientos asociados a la formulación misma de las pastas cerámicas (entendidas como soporte material), la exploración de procesos de construcción alternativos y la formulación de recubrimientos (esmaltes y vidrios de baja y alta temperatura). Para este profesor, lo más importante era desarrollar la capacidad crítica e investigativa en los estudiantes, permitiendo que explorara las diversas posibilidades que se involucran en la transformación química del cuerpo cerámico y de los recubrimientos aplicados sobre el mismo.

Durante el primer semestre del año 2013 se les otorga continuidad a los métodos de enseñanza-aprendizaje precedentes, sin embargo, a partir del semestre 2013-II, se empezó a trabajar en función de los proyectos personales propuestos por los alumnos. Para el inicio del año 2014, la incorporación de la profesora Claudia Lam como jefe de práctica de los cursos de Cerámica 1 y 2 supone el afianzamiento y empoderamiento de la visión propuesta por Guzmán. Esta transformación de los métodos de enseñanza-aprendizaje en el taller de cerámica tuvo como consecuencias directas:

- El afianzamiento de Guzmán como técnico especializado en el taller de cerámica.
- El inicio de un proceso de colaboración eficaz entre Claudia Lam e Ignacio Guzmán, quienes conformaron un gran equipo de trabajo.
- La distribución de labores y responsabilidades en el taller de cerámica.
- El inicio de un proceso de revisión y actualización de los contenidos, objetivos, metodologías y logros de aprendizaje comprendidos en los sílabos de los cursos de Cerámica 1, 2 y 3.

Resulta útil revisar la información consignada en la Tabla 2 (Ver Anexo 1/Tabla 2) en donde se pueden apreciar los cambios que operaron al interior del equipo

de trabajo en el taller de cerámica, así como el progresivo incremento de la demanda de los cursos de cerámica en la FAD y las actividades que tuvieron lugar durante este periodo. Pues, como se puede apreciar en dicha tabla, los cursos electivos de cerámica ofrecidos por la especialidad de Escultura experimentaron un significativo incremento durante este periodo; asimismo, el equipo de trabajo en el taller de cerámica sufrió una serie de cambios, en los cuales destaca la incorporación de la profesora Sonia Prager a partir del semestre 2014-II en adelante, de la profesora Joicy Bartra durante los semestres 2016-II y 2017-II y del profesor Alberto Patiño durante el semestre 2017-II; todos ellos formados en la especialidad de Escultura de la Facultad de Arte de la PUCP.

Estas incorporaciones significaron un cambio significativo en mi asignación de horas en los cursos de cerámica, lo cual supuso un desplazamiento de mi carga horaria hacia los cursos comprendidos en la especialidad de Escultura, lo cual no perjudicó mi desempeño como gestor de los cursos de cerámica, pues me permitió otorgarle mayor atención a la gestión de otros aspectos vinculados con la transformación de las dinámicas involucradas en la propuesta formativa en cerámica ofrecida por la especialidad de Escultura en la FAD, así como con la mejora de la infraestructura del taller de cerámica.

Los cambios más relevantes en este periodo fueron:

- Se otorgó mayor importancia a las exploraciones de orden material que permitieran comprender y experimentar las posibilidades que ofrecen las pastas cerámicas como un soporte material factible de ser intervenido mediante experiencias basadas en una dinámica de prueba-error.
- Se propició la incorporación de nuevos insumos en las pastas cerámicas, tales como la pulpa de papel, que posteriormente (como resultado de la gestión realizada por Guzmán con el principal proveedor de estos insumos en la ciudad de Lima) permitieron la creación de las pastas cerámicas de códigos 6045 y 6050, las cuales se convirtieron en las principales pastas utilizadas en el taller de cerámica.
- Se otorgó mayor importancia a la investigación sobre la formulación de esmaltes de alta temperatura.
- Se otorgó mayor importancia y valor a los procesos de investigación y experimentación como una forma de adquirir conocimiento, lo que fomentó que las dinámicas de exploración adquirieran un carácter más experimental.
- Se creó la actividad denominada workshop de cerámica cuyo origen responde a la iniciativa del profesor Guzmán quien, en función de los contactos que posee con varios agentes vinculados a la cerámica en el ámbito artístico local, sugirió que la incorporación de esta actividad podría aportar a renovar las dinámicas en el taller de cerámica. De esta manera, me tocó a mí asumir la tarea de coordinar y gestionar dicha actividad desde la especialidad de Escultura. Esta actividad se inicia en el año 2014 y se

consolida como una actividad recurrente en el programa de actividades de la especialidad de Escultura.

- Se generó en el año 2017 la actividad denominada presentación de portafolios artísticos de cerámica, la cual en su primera versión estuvo a cargo de las artistas Lala Rebaza y Rosamar Corcuera y en su segunda versión estuvo a cargo del artista Carlos Runcie Tanaka.

Dentro de estos cambios señalados los cuatro primeros responden a consideraciones de orden metodológico que permitieron amplificar las dinámicas de enseñanza-aprendizaje dentro del taller de cerámica, sin embargo la creación de las actividades denominadas workshop de cerámica y presentación de portafolios artísticos responden a estrategias de gestión que buscan incorporar la experiencia y el conocimiento de una serie de actores (artistas e investigadores) externos al ámbito académico PUCP.

Considero que la implementación de ambas actividades constituye un factor determinante dentro del incremento en el interés y la demanda por los cursos de cerámica artística dentro de la FAD, pues la actividad workshop de cerámica, desde su inicio en el año 2014, se ha convertido en una actividad recurrente que es gestionada y realizada anualmente. La permanencia sostenida en el tiempo de esta actividad ha hecho posible ampliar la forma de entender y hacer cerámica, pues la aproximación a la cerámica como práctica y medio de expresión proveniente de los diversos actores-agentes que han tenido a su cargo el dictado de esta actividad ha permitido incorporar, de manera práctica, métodos de modelado y construcción (técnica de paleta-piedra) y formas de otorgar acabados de superficie (engobes) provenientes de las tradiciones prehispánicas, las cuales son objeto de investigación y determinan la práctica artística de José Luis Yamunaqué, quien se ha convertido en un colaborador importante dentro de la propuesta formativa en cerámica artística, pues Yamunaqué ha tenido a su cargo esta actividad en dos oportunidades durante el periodo que es objeto del presente análisis (2014, 2015). Del mismo modo los estudiantes también pudieron aprender de manera práctica los métodos constructivos y los procesos de aplicación de acabados sobre la superficie cerámica utilizados por las mujeres que forman parte de la Asociación de Ceramistas de la comunidad de Chazuta, durante el workshop que estuvo a cargo de Aura Luz Pilco en el año 2016, el cual involucró la elaboración de piezas de cerámica con insumos provenientes de esta comunidad, donde la cerámica como práctica cultural es preservada y transmitida por mujeres que generación tras generación vienen practicando y conservando una tradición cerámica ancestral. Esta experiencia que fue especialmente valorada por los estudiantes porque, como cierre de esta actividad se realizó una quema tradicional a fuego abierto en el patio de Escultura de la FAD, que concentró la atención de los estudiantes de los cursos

de cerámica y de un grupo significativo de estudiantes de la FAD que no fueron parte del workshop.

Es preciso señalar que la realización de la actividad workshop durante el periodo 2014 en que se inicia hasta el año 2016 tuvo como propósito principal incorporar dentro del programa formativo en cerámica artística los insumos materiales, instrumentos y herramientas, métodos constructivos y tratamientos de superficie que provienen de la continuidad de las tradiciones cerámicas de la costa norte del Perú (Yamunaqué) y de la región San Martín ubicada en nuestra amazonia (Pilco), lo cual queda relacionado académicamente con los lineamientos institucionales de la PUCP expresados en el Modelo Educativo PUCP cuya primera edición tuvo lugar en el año 2011. Dentro de este documento se postula que como ejes transversales a la formación académica la investigación, la interdisciplinariedad, la responsabilidad social universitaria y la internacionalización (Modelo Educativo PUCP / segunda edición /2016).

Según lo señalado en este documento institucional la responsabilidad social universitaria debe ser entendida como "...un compromiso con las necesidades y aspiraciones de nuestra sociedad que nos impulsa a hacer del conocimiento un puente hacia el desarrollo humano sostenible...", lo cual implica que para lograr que este eje puede ser incorporado dentro de la formación que impartimos en la FAD se hace necesario "...establecer relaciones solidarias con los diferentes actores de la sociedad..." (Modelo Educativo PUCP 2016:51). De manera que, es posible afirmar que la creación y continuidad de la actividad workshop durante el periodo 2014-2016 responde al propósito de incorporar progresivamente el eje de responsabilidad social universitaria dentro del programa de formación artística en cerámica gestionado por la especialidad de Escultura en la FAD.

De manera diferenciada la realización de la actividad workshop de cerámica en el año 2017, la cual estuvo a cargo del artista Carlos Runcie Tanaka, permitió generar una interacción colectiva dirigida por este artista cuya trayectoria artística es ampliamente reconocida dentro del medio artístico local. La manera de entender y de hacer cerámica de Runcie Tanaka hizo posible generar un desplazamiento que permitió asociar la cerámica a la praxis artística contemporánea, pues durante la realización del este workshop este artista llevo a cabo una presentación de su portafolio artístico que fue especialmente valorado por los estudiantes, pues la incorporación de la cerámica como materialidad, práctica y medio de expresión en la trayectoria artística de Runcie Tanaka constituye un referente fundamental dentro del proceso de revalorización de la cerámica como medio de expresión artística dentro del sistema del arte contemporáneo local. Seguidamente procederé a ilustrar con imágenes los diversos workshops de cerámica que han tenido lugar desde el año 2014 hasta el año 2017, así como las presentaciones de portafolios artísticos que tuvieron lugar en el año 2017.

1er Workshop de Cerámica / 2014 / José Luis Yamunaque

En el semestre 2014-II se llevó a cabo el 1er Workshop de Cerámica a cargo del ceramista José Luis Yamunaque, investigador dedicado a la puesta en valor de técnicas ancestrales prehispánicas de la costa norte del Perú. Esta actividad se realizó los días 16, 17, 23 y 24 de setiembre y le permitió al expositor llevar a cabo un taller práctico donde los estudiantes pudieron presenciar y desarrollar experiencias prácticas que les permitieron incorporar la técnica de paleta piedra (Joffre 2008). La actividad tuvo gran acogida en la comunidad de alumnos que frecuentaban el Taller de Cerámica y, en función de ello, se decidió repetir la experiencia.



José Luis Yamunaqué / Demostración de la técnica de paleta piedra.



De izquierda a derecha: Ignacio Guzmán, Claudia Lam, José Luis Yamunaqué y alumnos de los cursos de cerámica 1 y 2.



De izquierda a derecha: Aileen Gavonel y José Luis Yamunaqué

2do Workshop de Cerámica / 2015 / José Luis Yamunaqué

En el semestre 2015-II se llevó a cabo el 2do Workshop de Cerámica a cargo de José Luis Yamunaqué, la actividad tuvo lugar los días 25 y 26 de agosto y los días 1 y 2 de setiembre. El interés y participación activa de los estudiantes permitió afianzar la incorporación de la técnica de paleta piedra como método de construcción en el taller de cerámica e hizo posible que esta actividad se volviera recurrente en la propuesta formativa de los cursos de cerámica ofrecidos en la especialidad de Escultura. Durante la realización de esta actividad, Yamunaqué desarrolló una experiencia relacionada a la incorporación de los engobes (acabados aplicados sobre la superficie de los cuerpos cerámicos proveniente de las tradiciones prehispánicas), lo que otorgó valor agregado a la segunda edición de esta actividad.



José Luis Yamunaqué / Demostración de la técnica de paleta piedra.



José Luis Yamunaqué / Preparación de engobes



José Luis Yamunaqué / Demostración de la técnica de paleta piedra.

3er Workshop de Cerámica / 2016 / Aura Luz Pilco.

En el semestre 2016-II se llevó a cabo el 3er Workshop de Cerámica a cargo de la ceramista Aura Luz Pilco, perteneciente a la Asociación de Ceramistas de la Comunidad de Chazuta, ubicada en la región San Martín. Esta actividad tuvo lugar del 5 al 10 de setiembre e involucro la elaboración de vasijas artesanales con materiales (arcillas y engobes) que la expositora trajo desde su comunidad. El proceso finalizó con quema abierta (quema a leña tradicional), lo que despertó gran interés en los estudiantes del Taller de Cerámica y de otras especialidades.



Aura Luz Pilco



Aura Luz Pilco / Vasijas tradicionales de la comunidad de Chazuta



De izquierda a derecha: Yurak Britto, Aura Luz Pilco y Valeria Figueroa.

4to Workshop de Cerámica / 2017 / Carlos Runcie Tanaka.

En el semestre 2017-II se llevó a cabo el 4to Workshop de Cerámica a cargo del artista Carlos Runcie Tanaka, con quien se había establecido contacto durante el desarrollo del trabajo de campo desarrollado en el MAC-Lima. Este hecho implica un cambio en la orientación del Workshop pues, esta vez, la actividad estuvo a cargo de un artista contemporáneo reconocido cuya trayectoria artística está íntimamente vinculada a la cerámica. Carlos Runcie propuso una dinámica de trabajo colectivo que supuso la realización de dos medias esferas de gran proporción que llevaron al máximo la capacidad de los hornos que posee el taller de cerámica. Las piezas colectivas que resultaron de esta experiencia fueron exhibidas en la muestra: *1000° C - 1240° C Exploraciones artísticas contemporáneas en cerámica*, realizada en el año 2018 en el marco de la actividad *Semana de la Cerámica*.



Carlos Runcie Tanaka.



Carlos Runcie Tanaka./ Alumnos de los cursos de cerámica 1 y 2.



De izquierda a derecha: Nagib Zariquey. Manuel Larrea, Jorge Izquierdo, Isabel Angulo, Carlos Runcie Tanaka.



De izquierda a derecha: Carlos Runcie Tanaka, Javier Barrionuevo y Nagib Zariquey.



De izquierda a derecha: Javier Barrionuevo, Nagib Zariquey. Madeleine Rodríguez, Carlos Runcie Tanaka.

Presentación de portafolios

Como parte de la labor de gestión realizada durante este periodo, surge la propuesta de llevar a cabo una serie de conferencia de cerámica que se inicia con la presentación de los portafolios artísticos de las artistas Rosamar Corcuera y Lala Rebaza realizada el 31 de agosto del año 2017 en el marco de los jueves culturales de la PUCP, en las aulas móviles ubicadas en el pabellón I (antiguo pabellón) de la Facultad de Arte y Diseño.



**CONFERENCIAS
DE CERÁMICA**

Organizado por la **ESPECIALIDAD DE ESCULTURA**

PRESENTACIÓN DE **PORTAFOLIO**
ROSAMAR CORCUERA
LALA REBAZA

JUEVES CULTURAL
Fecha 31 de Agosto
Hora 12:30 pm
FACULTAD DE ARTE Y DISEÑO
Aulas Móviles
Pabellón Antiguo

Con este precedente, durante la realización de la actividad Workshop de Cerámica realizada ese mismo año en el mes de octubre, se llevó a cabo la segunda presentación de portafolios artísticos a cargo de Carlos Runcie Tanaka realizada el jueves 5 de octubre en el marco de los jueves culturales de la PUCP, en las aulas móviles ubicadas en el pabellón I (antiguo pabellón) de la Facultad de Arte y Diseño.

JUNTANDO LOS FRAGMENTOS

Actividad organizada por la **ESPECIALIDAD DE ESCULTURA**

WORKSHOP CARLOS RUNCIE TANAKA

Taller de Cerámica / Pabellon Antiguo
Martes 3 de Octubre
Hora 10:00 am - 12:00 pm / 2:00 - 4:00 pm

Viernes 6 de Octubre
Hora 10:00 am - 12:00 pm / 2:00 - 4:00 pm

Sabado 7 de Octubre
Hora 10:00 am - 2:00 pm

Presentación de Portafolio
Jueves 5 de Octubre
Hora: 12:30 a 2:00 pm
Aula I - 203
Aulas Móviles
Pabellón Antiguo
JUEVES CULTURALES
FACULTAD DE ARTE Y DISEÑO



Reflexiones del periodo 2013 – 2017

Una de mis principales tareas, como docente y gestor de los cursos de cerámica en la especialidad de Escultura durante este periodo, fue incorporar progresivamente los cambios que se fueron operando en las dinámicas de formación. Es así como, durante este periodo, se llevó a cabo una revisión y actualización permanente de los sílabos de los cursos de Cerámica 1, 2 y 3. Dado que estos tres cursos determinan una secuencia de aprendizaje, dichos cambios debieron ser incorporados de modo tal que se pudiera lograr una progresión formativa estructurada. Es importante señalar que estos cambios coincidieron con ciertas políticas institucionales expresadas en el Modelo Educativo PUCP, cuya primera edición fue publicada en setiembre del 2011. A continuación, se detallan los dos vínculos más importantes entre la transformación que sufrió la propuesta formativa en cerámica durante este periodo con los lineamientos expresados en este documento institucional.

En primer lugar, el énfasis que se le otorgó a los procesos de investigación durante el periodo 2012-2017 coincidió con los lineamientos expresados en el Modelo Educativo PUCP, donde se definían los ejes transversales a la formación educativa. Estos ejes son cuatro: Investigación, Interdisciplinariedad, Responsabilidad Social Universitaria e Internacionalización¹. De esta manera, el proceso de transformación y definición de los contenidos, metodologías, objetivos y logros de aprendizaje que marcaron este periodo quedó asociado al proceso de incorporación de los lineamientos establecidos en este modelo educativo en las propuestas formativas de todas las unidades que conforman la PUCP. Es así como, al finalizar este periodo, los sílabos de los cursos de Cerámica 1, 2 y 3 en su versión actualizada para el semestre 2017-II ya estaban alineados con los nuevos lineamientos establecidos en la segunda edición del Modelo Educativo PUCP publicada en agosto del 2016.

En segundo lugar, la creación y afianzamiento de la actividad Workshop de Cerámica contribuyó a generar (en el caso de José Luis Yamunaque) y afianzar (en el caso de Aura Luz Pilco) la vinculación con agentes externos provenientes de tradiciones cerámicas regionales de la costa norte y de la amazonia peruana. Ello determinó el inicio de un proceso que logró incorporar en de la propuesta formativa de los cursos de cerámica una actividad que permitió generar dinámicas de vinculación con las tradiciones cerámicas provenientes de las diversas regiones del Perú.

El cambio de orientación que sufre esta actividad en el año 2017, en el cual se convoca al artista Carlos Runcie Tanaka, responde a la necesidad de incorporar referentes vinculados a la cerámica como medio de expresión en las

prácticas artísticas contemporáneas, hecho que está asociado a la creación de la actividad Conferencias de Cerámica, en la que se realizan las presentaciones de los portafolios artísticos de las artistas Rosamar Corcuera y Lala Rebaza en el mes de agosto y de Carlos Runcie en el mes de octubre.

El factor central que fomentó la transformación en la orientación de los cursos de cerámica y en los métodos de enseñanza-aprendizaje fue la visión de Ignacio Guzmán, pues su actitud y permanente presencia en dicho espacio, hicieron posible que los cursos adquirieran un carácter experimental. Además, no solo circunscribió su labor a los estudiantes que se matricularon durante este periodo en los cursos de Cerámica 1, 2 y 3, sino que supo generar interés por la cerámica en un grupo de estudiantes de las especialidades de Pintura, Escultura y Grabado. De esta manera, un grupo significativo de estudiantes de 5to y 6to año de estas especialidades de artes plásticas pudieron desarrollar diversas exploraciones en función de sus intereses particulares y lograron incorporar la cerámica como un medio de expresión que les permitiera ampliar sus posibilidades expresivas.

En este grupo de estudiantes destacan los casos de: Gabriel Lores (Escultura), Eder Salas (Escultura), Aileen Gavonel (Grabado), Javier Bravo de Rueda (Pintura), Sergio Murga (Pintura), Álvaro Macalopú (Escultura), Elizabeth Vásquez Arbulú (Grabado), Francisco Gutiérrez (Escultura), Noah Alhalel (Escultura), Miranda Orrego (Escultura), Pablo Fernández (Pintura), Valeria Illaquita (Diseño Gráfico), Yurak Britto (Pintura), Valeria Figueroa (Escultura), Ailin Abozaglo (Escultura), Octavio Centurión (Escultura), Nagib Zariquey (Diseño Industrial) y Jimnena Lahura (Pintura), entre otros.

Sin embargo, a pesar de la gran labor desarrollada por Ignacio Guzmán como técnico a cargo del taller de cerámica, su permanencia en dicho espacio no pudo sostenerse en el tiempo debido a motivos de índole personal. Es así como a finales del semestre 2016-II Guzmán renuncia a su cargo.

Debido a ello, en el año 2017, Jorge Izquierdo asume el cargo de técnico del taller de cerámica y se otorga continuidad a las dinámicas que este espacio había adquirido durante la labor desarrollada por Ignacio Guzmán.

1.3. La cerámica en el ámbito artístico en la ciudad de Lima

Fuera del ámbito académico de la PUCP, la cerámica ha adquirido notoriedad en los últimos años en el ámbito artístico local. Sin embargo, la historia de la cerámica en nuestro medio no es reciente, pues su incorporación como medio de expresión en la praxis artística se remonta a varias décadas atrás. Es posible afirmar que el reconocimiento que ha logrado adquirir la cerámica como un medio de expresión dentro del arte contemporáneo es el resultado de la

incorporación de este soporte material por un grupo de artistas plásticos que han utilizado la materialidad de la cerámica, sus procesos y sus implicancias significativas dentro de sus propuestas y/o trayectorias artísticas personales. Por otro lado, la labor de un grupo de ceramistas, quienes no necesariamente utilizan la cerámica para elaborar piezas de arte, sino que más bien se dedican a la producción de cerámica decorativa y/o de diseño ha permitido generar espacios de producción, difusión y formación relacionados a esta práctica en nuestro medio.

El propósito del presente análisis es rastrear la historia de los acontecimientos, trayectorias, agentes y plataformas que han hecho posible que la cerámica adquiera progresivamente mayor legitimidad y reconocimiento como un medio de expresión en la praxis artística contemporánea.

Para lograr este propósito se ha desarrollado una investigación que ha permitido identificar una serie de acontecimientos (exposiciones individuales y colectivas) que han contribuido al afianzamiento y legitimación de la cerámica como práctica artística en nuestro medio, las trayectorias artísticas más destacadas en donde la cerámica adquiere relevancia central como medio de expresión artística, los investigadores que han desarrollado exploraciones sobre las tradiciones y técnicas cerámicas en el Perú y cuya labor ha influido en el ámbito académico local, los agentes discursivos que han permitido generar un marco teórico donde la cerámica como práctica artística en nuestro medio es analizada y discutida y las plataformas virtuales en las que actualmente circula una gran cantidad de información referida a la cerámica.

En función de estos objetivos y de la información gentilmente proporcionada por Carlos Runcie Tanaka (quien ha contribuido en el proceso de identificación de aquellas exposiciones que tuvieron lugar en un periodo anterior al de los análisis precedentes), procederé a realizar un análisis sobre las exposiciones colectivas más relevantes que han acontecido en el ámbito artístico local y que han marcado la historia de la cerámica en nuestro medio. Es preciso señalar que la información proporcionada por Runcie Tanaka en algunos casos ha podido ser corroborada mediante un proceso de búsqueda online, el cual ha permitido, en la gran mayoría de los casos, ofrecer mayor detalle sobre estos acontecimientos; mientras que en algunos casos (sobre todo en aquellos eventos acontecidos antes de 1990) ha sido imposible hallar referencias que permitan reseñar dichos eventos.

1.3.1. Exposiciones históricas de cerámica en la ciudad de Lima

- **CERÁMICA URBANA / 1986**

Esta exposición se realizó en la Sala Luis Miró Quesada Garland del Centro Cultural de Miraflores bajo la curaduría de Ana María Cogorno durante la gestión de Luis Lama Masur. En ella participaron los artistas: Ana María Cogorno, Ana María Mc Carthy, Félix Oliva, Lichi Ostoja y Carlos Runcie Tanaka. Sobre este evento no se pudo encontrar evidencias online, salvo la mención de la misma dentro de la hoja de vida de Ana María McCarthy. Fuente: <http://anamariamccarthy.blogspot.com/p/bio.html>.

- **CERÁMICA URBANA / 1989**

Según la información la información proporcionada por Carlos Runcie esta exposición se realizó en la Galería 2 V's, sin embargo fue imposible hallar evidencias online sobre esta exposición, salvo la mención de la misma dentro de la hoja de vida de Sonia Céspedes Rossel y de Ana Maria McCarthy. Fuente: http://soniacespedesrossel.pe/exhibitions_eng.html.

- **CERAMICA CONTEMPORÁNEA / 1992**

Según la información la información proporcionada por Carlos Runcie esta exposición se realizó en la Galería Thaddeus y en ella participaron los artistas: Patricia Camet, Ignacio Guzmán, Jorge Izquierdo, Delsy Casaverde, Carlos Runcie, entre otros, al igual que en los casos anteriores fue imposible hallar evidencias online sobre esta exposición, salvo la mención de la misma dentro de la hoja de vida de Patricia Camet. Fuente: <https://www.lamb-arts.com/usr/library/documents/main/95/patricia-camet-cv.pdf>.

- **LOS QUINIENTOS AÑOS: UN ESPACIO PARA LA REFLEXIÓN / 1992**

Esta exposición se realizó en el Museo de la Nación bajo la curaduría de Patricia Gómez Sánchez, Roxana Cuba y Jorge Villacorta. En ella participaron los artistas Manola Azzariti, Patricia Camet, Roxana Cuba, Ignacio Guzmán, Jorge Izquierdo, Víctor Manuel Juárez, Noriaki Namisato, Félix Oliva, Lichi Ostoja, José Pareja, Juan Pastorelli, Polo Ramírez, Germán Rondón, Carlos Runcie Tanaka, Catherine Schiller, entre otros.

Esta exposición tuvo como resultado una publicación que llevó por título: *Los Quinientos Años: Un Espacio para la Reflexión*, que fue editada por Allpamérica Centro de Investigación en Cerámica y contiene un texto de Jorge

Villacorta. Es importante señalar que esta exposición marcó uno de los momentos de mayor valoración de la cerámica, pues la gestión realizada por Patricia Gómez Sánchez y Roxana Cuba y la labor curatorial desarrollada por Jorge Villacorta permitieron que por primera vez un conjunto importante de obras de cerámica artística fueran exhibidas en un museo. Además, el texto escrito por Villacorta hizo posible otorgar contexto y relevancia a la cerámica como medio de expresión artística en aquella época.

Es preciso también señalar que el Centro de investigación en Cerámica Allpamérica estuvo ubicado en la Calle José Gonzáles en el distrito de Miraflores y era dirigido por Patricia Gómez Sánchez y Roxana Cuba. Este espacio poseía una galería de arte que llevaba por nombre Obsidiana, en donde se realizaron varias muestras colectivas e individuales asociadas a la cerámica desde 1989 hasta mediados de los 90, además en dicho espacio tuvieron lugar congresos, simposios y conferencias.

- ***SALÓN DE CERÁMICA URBANA / 1993***

Esta exposición se realizó en la Galería L'Imaginaire de la Alianza Francesa de Miraflores. En ella participaron los artistas Sonia Céspedes, Jorge Izquierdo, Ignacio Guzmán, Catherine Schiller, Carlos Runcie, entre otros. Sobre esta exposición no fue posible hallar evidencias online, salvo la mención de la misma dentro de la hojas de vida de Sonia Céspedes y Carlos Runcie. Fuente: <http://www.carlosruncietanaka.com/group%20exhibitions.htm>. Consulta realizada 18/08/2018.

- ***PRIMERA TRIENAL DE ARTE EN CERÁMICA "HECHOS DE BARRO" / 2000***

Esta exposición se realizó en el Museo de Arte del Centro Cultural de San Marcos bajo la curaduría de Mijaela Radulescu. Sobre esta exposición no fue posible hallar evidencias online, salvo la mención que se hace de la misma en el Boletín N° 2 del Museo de Arqueología y Antropología del año 2000. Fuente: http://sisbib.unmsm.edu.pe/bibvirtual/publicaciones/antropologia/2000_N02/actividades_museo.htm Consulta realizada 18/08/2018.

- ***HISTORIA DE LA CERÁMICA EN EL PERÚ / 2002***

Esta exposición se realizó en la Galería de Petroperú bajo la curaduría de Élide Román. En ella participaron los artistas Patricia Camet, José Luis Yamunaqué, Félix Oliva, Carlos Runcie Tanaka, entre otros. Sobre este evento no fue posible encontrar evidencias online, salvo la mención de la misma dentro de la

hoja de vida de Patricia Camet, sin embargo se pudo establecer contacto con Élide Román, quien corroboró la realización de esta exposición en el año señalado.

1.3.2. Exposiciones de cerámica contemporánea en la ciudad de Lima

A continuación, se presentará el análisis de las exposiciones de carácter individual y colectivo que tiene lugar en un periodo análogo al del análisis precedente sobre la cerámica en la Facultad de Arte y Diseño de la PUCP (2004-2017).

2006

SUMBALLEIN, Antología Rota (1978-2006)

Esta exposición antológica del artista Carlos Runcie Tanaka, bajo la curaduría de Gustavo Buntix, fue presentada en el Museo de Arte del Centro cultural San Marcos. El título de esta exposición alude a la acción de juntar y/o reunir las partes de algo que se quebró. Gustavo Buntix, nos dice que el vocablo *sumballein* está asociado al concepto de símbolo y que con dicho vocablo en la Grecia antigua se podía aludir a una identidad que surge y/o es construida mediante el acto de juntar o reunir las partes quebradas de un amuleto y que ello hacía posible el reconocimiento mutuo de aquellos que custodiaron dichos fragmentos. Este término adquiere especial relevancia en una serie de esferas realizadas a partir de piezas de cerámica utilitaria rotas (principalmente platos) exhibidas en uno de los pasadizos del segundo piso de la casona del Museo de Arte del CC de San Marcos (Ver Imagen 1/ Vista de una de las instalaciones / Carlos Runcie Tanaka / 2006).

Lo más resaltante de esta exhibición es su carácter antológico, lo que hace posible reunir un conjunto de instalaciones realizadas por Carlos Runcie Tanaka en un periodo de tiempo concreto (1978-2006) y que expresan diferentes exploraciones desarrolladas por este artista. Es, pues, un hito importante en la trayectoria de Runcie Tanaka.

El emplazamiento de estas instalaciones en los diversos espacios de la casona que alberga el Museo de Arte del Centro Cultural de San Marcos es determinante, pues la diversidad y particularidad de cada uno de ellos hace posible que las instalaciones que conforman esta exposición adquieran un carácter diferenciado.

Es importante señalar que, en el sistema artístico actual, una exposición como esta requiere de una mediación que haga posible dar sentido a la trayectoria del artista en nuestro contexto y generar una propuesta museográfica que permita al público asistente decodificar y relacionarse con la obra. A partir de esta reflexión, es preciso señalar que en el sistema artístico actual la labor curatorial cumple un rol determinante y que, en la institucionalidad del arte, la mediación curatorial se ha constituido como uno de los principales requerimientos que todo artista debe cumplir.

De esta manera, la labor curatorial realizada por Gustavo Buntix, para efectos de esta exposición, es determinante y permite otorgar legitimidad y relevancia a la trayectoria artística de Runcie Tanaka. Buntix ya había manifestado un especial interés por la obra de Runcie Tanaka. La evidencia de ello quedó registrada en la publicación de las ponencias que tuvieron lugar en el marco del 1er Simposio sobre la escultura peruana del siglo XX, en donde Buntix analiza y pone en contexto la obra de este artista en su ponencia *La tentación autista: Notas a una instalación de Carlos Runcie Tanaka* (2003). En su disertación, Buntix hace una precisión acerca de la obra de este artista que requiere especial atención: las relaciones entre el significado que adquiere la cerámica en la obra de Runcie Tanaka con “...nuestra gran tradición cerámica, desde sus orígenes prehispánicos hasta su actualidad artesanal” Para este investigador, en la obra de Runcie “...la propia materialidad del barro (...) pareciera cifrarse en la condensación temporal de esa tradición en términos artísticos contemporáneos”. (Buntix, 2003:205).



Imagen 1 / Vista de una de las instalaciones / Carlos Runcie Tanaka / 2006



Imagen 2 / Vista de una de las instalaciones / Carlos Runcie Tanaka / 2006



Imagen 3 / Vista de una de las instalaciones / Carlos Runcie Tanaka / 2006



Imagen 4 / Vista de una de las instalaciones / Carlos Runcie Tanaka / 2006

2008

CUERPO / OBJETO / MATERIA Cerámica Contemporánea.

Esta exposición cuya curaduría estuvo a cargo de Lala Rebaza y Gabriela Germaná tuvo lugar en el Museo de Arte del Centro Cultural de San Marcos del 6 de mayo al 7 de junio. Este proyecto surge a raíz de la confluencia de los intereses de Lala Rebaza, quien es una artista con formación en diseño gráfico, cuya trayectoria artística está marcada por la cerámica y de Gabriela Germaná, quien es una investigadora interesada en las tensiones entre el arte *culto* y el arte *popular*. A este respecto Alfonso Castrillón en su texto titulado: *¿Arte popular o artesanía?* nos señala que: “El enfrentamiento de los conceptos arte culto / arte popular nos dice claramente de un enfrentamiento de grupos sociales...” y que dicho enfrentamiento está marcado por: “...la oposición de los intereses de uno contra los derechos del otro: es decir el poder de uno contra la impotencia del otro.” Para Castrillón la oposición entre lo *culto* y lo *popular* en el arte: “...no es más que el reflejo de la división de clases en nuestra sociedad.” (1976:15)

Germaná, cuya formación de pregrado y posgrado en Historia del Arte le ha permitido desempeñarse como investigadora independiente especializada en arte tradicional andino y del siglo XX, al ser consultada vía correo electrónico sobre este tema, nos dice lo siguiente: “En la exposición nosotras incluimos objetos considerados arte, arte popular y objetos útiles.” Para Germaná el uso de los términos: arte, arte popular y artesanía representa una problemática que debe ser abordada con propiedad, pues dichos términos expresan categorías cuya diferenciación es compleja. Ella nos señala que se ha logrado establecer que la palabra artesanía permite aludir a una serie de objetos hechos manualmente (generalmente en serie), cuya realización no está asociada a la pretensión de expresar un contenido. Para Germaná la utilización del término arte popular genera una serie de problemas de orden ético y que lo mismo sucede al reemplazarlo por el término de arte tradicional, el cual queda vinculado a la oposición entre modernidad y contemporaneidad, de modo que ella prefiere utilizar el término: arte indígena contemporáneo.

Es en función de esta problemática analizada por Castrillón (1976) y expresada por Germaná durante el dialogo establecido en el año 2018, que considero que la exposición *Cuerpo/Objeto/Materia* constituye un hito importante en el afianzamiento institucional de la cerámica como medio de expresión artística en nuestro medio, pues la labor curatorial desarrollada por Germaná y Rebaza contribuye a lo que Borea postula como: “...la no-sostenibilidad ética y política de la misma categoría de arte popular y de lo que esta reproduce.” (2017:97).

En el texto que está incluido en el tríptico impreso, el cual constituye una de las pocas evidencias del acontecimiento de esta exposición, Germaná postuló lo siguiente:

“Existe en nuestro país un considerable número de artistas que, desde distintas perspectivas, tendencias y ámbitos territoriales, realizan a través de la cerámica múltiples y complejas propuestas. Son pocas las veces, sin embargo, que en un sistema del arte contemporáneo como el nuestro, más interesado en otro tipo de creaciones, se ha enfatizado en la importancia de esta producción. En este sentido se hace necesaria una visión reflexiva de conjunto de la cerámica contemporánea que, salvo pocas excepciones, no se ha ensayado en nuestro medio.”

“La presente exposición presenta trabajos realizados en los últimos años tanto por destacados ceramistas como por reconocidos artistas de otras especialidades que han realizado obras en cerámica, remitiéndonos a la especial significación de un material capaz de producir múltiples y variadas configuraciones y que ha posibilitado la materialización de preocupaciones y estéticas diferentes entre sí”.

El primer párrafo de este texto constituye una especie de manifiesto que le otorga un sentido político a la propuesta curatorial de Germaná y Rebaza, mientras que el segundo párrafo permite entender la razón de la heterogeneidad de piezas de cerámica involucradas en esta exposición. Es así como esta exposición logró reunir a un grupo de más de 30 artistas que utilizan la cerámica como medio de expresión central y/o como soporte alternativo en su praxis artística profesional, de manera tal que en dicha exposición se pudo apreciar las obras realizadas por Juan Javier Salazar, Patricia Camet, Patricia López Merino, Patricia Eyzaguirre, Ramiro Llona, Christian Bendayán, Víctor Castro, Teresa Carvallo, Carlos Runcie Tanaka, Kukuli Velarde, Gedión Fernández, José Luis y Teresa Yamunaqué, Marco Macuyama, Mamerto Sánchez, Rosamar Corcuera, Susana Torres, Poncio Flores, Polo Ramírez, Patsy Higushi, Sonia Céspedes Rossel, Grimanesa Neuhaus, Christopher Davis Benavides, Arturo Claudett, Luis Castellanos, Miguel Límaco, Félix Oliva, Pacho Urrunaga, Fabiola Dávila, Marisa Matsuda, Brigina Sibille, Virginia Maynas y José Pareja.

Es importante señalar que en el año 2008 Gabriela Germaná y Giuliana Borea llevarían a cabo una colaboración curatorial que tuvo como resultado la exposición itinerante titulada: *Rojas, Mérida, Urbano, Sánchez. Grandes maestros del arte peruano*. En función de ello es posible afirmar que el discurso político de Germaná propuesto en el texto que acompañó la exposición *Cuerpo/Objeto/Materia*, supone un hito dentro de una labor curatorial de largo aliento dedicada al cuestionamiento de los regímenes de

valor y categorías que están involucrados en los aparatos discursivos que estructuran los sistemas del arte moderno y contemporáneo en nuestro medio.

Es en función de estas consideraciones que esta propuesta curatorial adquiere un carácter político, pues diluye las diferencias creadas entre los considerados artistas, artesanos y ceramistas, generando un espacio de confluencia y diálogo, pues como parte de las actividades asociadas a esta exposición se llevó a cabo una dinámica de interacción entre los artistas participantes, donde se contó con la presencia de Christopher Davis Benavides y Kukuli Velarde como invitados especiales.

Otro factor importante de destacar, es que en esta exposición también participamos Jorge Izquierdo y yo que, como ya ha sido señalado en el análisis precedente, nos desempeñábamos como docentes en el Taller de Cerámica de la FAD. Asimismo, es importante destacar la participación de Arturo Torres Cabrera, quien, durante su formación como estudiante de pregrado en la especialidad de Diseño Industrial de la FAD, desarrolló en paralelo y, por propia iniciativa, una serie de exploraciones de orden artístico en el Taller de Cerámica durante el periodo 2004-2012. La participación de Torres Cabrera en esta exposición constituye una evidencia de la relación que existe entre el interés por la cerámica en el ámbito académico de la FAD y el auge que viene experimentando la cerámica en el ámbito artístico local en función de exposiciones como *Cuerpo/Objeto/Materia*.



2012

PATRIMONIO

Exposición individual de la artista Kukuli Velarde que se realizó en la galería German Krüger Espantoso del Instituto Cultural Peruano Norteamericano ubicado en el distrito de Miraflores del 10 de mayo al 24 de junio.

Esta exposición puede ser considerada como el momento en el cual se revela en toda su magnitud el potencial simbólico, el carácter ideológico y la trascendencia política que posee la obra de esta artista peruana en el medio artístico local, pues la trayectoria artística de Kukuli Velarde se ha desarrollado principalmente en el circuito artístico internacional, en función de su formación en la Academia San Carlos de la Universidad Autónoma de México (1985-1987) y en el programa de posgrado del Hunter College de la Universidad de Nueva York (1988-1992). En la página web de Velarde se puede observar que la trayectoria de esta artista es contundente y que antes del año 2012 la presencia de la obra de Velarde en la ciudad de Lima había sido, por decirlo de algún modo, escasa, pues esta artista solo ha exhibido su obra dentro del medio artístico local en tres oportunidades: en el año 1999, en el cual Velarde fue convocada como artista invitada a la Bienal Internacional de Lima, Perú, donde exhibió las series *Isichapuitu* y *Pure Love*, en el año 2012, en el cual Velarde exhibe la exposición *Patrimonio*, en la Galería German Krüger Espantoso, del Instituto Cultural Peruano Norteamericano y en el año 2015, en el cual Velarde exhibe un proyecto en la Feria Art Lima, en la ciudad de Lima.

De estos tres momentos, la exposición *Patrimonio* realizada en la Galería German Krüger Espantoso ubicada en la sede del distrito de Miraflores del ICPNA, marca un punto de inflexión en el imaginario sobre la cerámica contemporánea en nuestro medio, pues hasta ese momento, se podría afirmar que la obra escultórica de Velarde, cuyo soporte central es la cerámica, era muy poco conocida. A este respecto sería preciso señalar que la Galería German Krüger Espantoso, del Instituto Cultural Peruano Norteamericano, es uno de los principales espacios de difusión cultural dedicados al arte peruano moderno y contemporáneo. Dentro de este espacio, las exposiciones generalmente van acompañadas por una publicación impresa, de manera que es posible destacar la labor de gestión y difusión que es desarrollada por el área cultural del ICPNA, la cual dentro del ámbito artístico local se ha logrado sostener en el tiempo.

Esta exposición es relevante debido a que contiene diversas series que, en su conjunto, permitieron al espectador internarse en un mundo poblado de imágenes bidimensionales (pinturas) donde Velarde utiliza su cuerpo y su rostro para crear imágenes perturbadoras que buscan cuestionar los estereotipos y los cánones de belleza occidentales que estructuran la valoración que le otorgamos al cuerpo femenino. Por otro lado, la exhibición

permite encontrar diversos conjuntos de objetos tridimensionales (esculturas en cerámica) donde las referencias a nuestro pasado prehispánico nos proponen diversos cuestionamientos sobre la forma en que las comunidades indígenas ocultaron sus creencias en el marco de un proceso de sometimiento cultural y extirpación de idolatrías (Gareis, 2004) que aconteció durante el proceso de colonización de América.

Sobre la extirpación de idolatrías Gareis nos señala lo siguiente:

“...la destrucción de los ídolos, tejidos finos y parafernalia apuntaba a desarraigar los cultos autóctonos, pero al mismo tiempo equivalió a una pérdida sensible en la herencia cultural de los pueblos andinos. Más aún, en las culturas autóctonas se consideraba que el culto a los antepasados y a las deidades andinas era esencial para asegurar, además del bienestar individual, la pervivencia de todo el grupo social.¹⁰ Por eso, la destrucción de las representaciones de dioses y de las momias afectó sobremanera a las sociedades andinas que la sufrieron: las campañas de extirpación de idolatrías, por consiguiente, no sólo atentaron contra las religiones andinas sino también contra la identidad cultural de los pueblos afectados.” (2004:266)

En la exposición *Patrimonio* de Kukuli Velarde se exhibieron las series *Cadáveres*, *Plunder me*, *Baby*, *Corpus*, *Sonkollay* y *Textiles*, de modo que en función de los propósitos de la presente investigación procederé a desarrollar un breve análisis de aquellas series donde las piezas que la conforman utilizan la cerámica como soporte material, proceso de elaboración y medio de expresión.

Plunder me, baby

En esta serie de piezas elaboradas en cerámica Velarde se apropia de ciertos formatos y formas provenientes de las tradiciones cerámicas prehispánicas. Lo perturbador es que, en su gran mayoría, estas piezas son especie de autorretratos, pues en ellas aparece el rostro de la artista. La intención de Velarde en esta serie es de orden político, lo cual queda expresado en el título de la serie cuya traducción al español es: *“Saquéame papi”*, lo cual alude al saqueo de las riquezas del Imperio Inca a manos de los conquistadores españoles. Esta serie adquiere mayor intencionalidad política a través de los títulos que la artista le ha otorgado a las piezas, los cuales expresan el sentir de la población indígena que sufrió la persecución de las manifestaciones culturales que expresaban sus creencias (Gareis, 2004) y la discriminación en función a la idea de raza. La cual según Aníbal Quijano es: *“...una construcción mental que expresa la experiencia básica de la dominación colonial y que desde entonces permea las dimensiones más importantes del poder mundial, incluyendo su racionalidad específica, el eurocentrismo.” (2000:201)*



*Chola puteadora / Nasca fase III / Perú, AD 500.
Grabby !! Necesita ser puesto en su lugar...Métale mano.*



*Chola de mierda / Moche / Perú, AD 200.
Resentida social, resentida socialmente, ella cree que es una igual. Descartable*



India cojuda / Nasca fase I / Perú, AD 100
Se hace la que no, pero bien que le gusta...hace como si no le gustara, ¡pero a ella le gusta!



India pacharaca / Cupisnique Perú / 1,000 AC.
Taciturno, abruptamente violento. Disfruta de un manejo rudo.

Los títulos utilizados por Velarde para denominar las piezas que forman parte de la serie *Plunder me, baby*, nos muestran claramente la postura contra hegemonía de esta artista, la cual podría estar asociada a las corrientes de pensamiento poscoloniales y de-coloniales. El racismo en el Perú y la exclusión y/o marginación de los grupos étnicos indígenas, así como de las poblaciones hispanas en países como los EEUU, en donde reside Velarde, guardan relación con las intenciones y motivaciones artísticas de esta artista cuya posición es política y contestataria. La propuesta de Velarde guarda relación con la tesis de Anibal Quijano, quien señala que: “En América la idea de raza fue un modo de otorgar legitimidad a las relaciones de dominación impuestas por la conquista.” y que la: “...constitución de Europa como nueva id-entidad después de América y la expansión del colonialismo europeo sobre el resto del mundo, llevaron a la elaboración de la perspectiva eurocéntrica del conocimiento y con ella a la elaboración teórica de la idea de raza como naturalización de esas relaciones coloniales de dominación entre europeos y no-europeos.” (2000:205)

Corpus

Es una serie de piezas de cerámica realizada por Velarde en función del otorgamiento de la prestigiosa beca Guggenheim en el año 2015. En esta serie el tema que aborda Velarde es la fiesta del Corpus Christi y, para ello, se apropia y resignifica los motivos involucrados en esta fiesta que acontece en su ciudad natal Cusco. Según nos señala Alberto Patiño en el análisis que desarrolla sobre la obra de Velarde titulado: *El trauma de la conquista en la cerámica de Kukuli Velarde*: “Una de las primeras acciones de colonización y evangelización de los conquistadores fue construir santuarios sobre las múltiples huacas (yo dirían templos) que existían en el Cusco. En el año 1572 se establece la festividad católica del Corpus Christi, en la cual quince íconos católicos salen en procesión. Se cree que muchas de ellas eran dioses disfrazados de santos, que por medio del sincretismo, lograron persistir (yo diría preservar) la memoria del pueblo” Para Patiño cuya reflexión sobre la obra de Velarde se centra en el análisis de tres piezas de esta serie, “...las cerámicas funcionan de recipientes que cargan con la hibridación, las historias y creencias, tanto andinas como cristianas en una amalgama que resulta homogénea a simple vista (...) Lo que propone Velarde es que, a pesar de la colonización y adoctrinamiento, la huella andina, su gente y su historia siguen luchando contra la dominación” (2017:66).



Corpus / San Blas / 2012 / Kukuli Velarde



Corpus / San Sebastián / 2013 / Kukuli Velarde

2016

LA CERÁMICA INFINITA

Exposición individual del artista José Luis Yamunaqué realizada en el Museo de Minerales Andrés Del Castillo del 8 de noviembre al 18 de diciembre

El emplazamiento de la exposición individual de cerámica de José Luis Yamunaqué en el Museo de Minerales Andrés Del Castillo, nos permite discutir la relación que existe entre los espacios institucionales en el circuito del arte limeño y las categorías artísticas a las que ellos intentan responder. Desde esta aproximación se puede reflexionar sobre la relación que aún existe entre ciertos espacios institucionales de larga trayectoria en nuestro medio, tales como: el Museo de Arte de Lima (MALI) asociado a la categoría de *Bellas Artes* o el Museo Nacional de la Cultura Peruana asociado a la categoría de *Arte Popular* y el reciente posicionamiento de espacios emergentes en nuestra ciudad capital como el Museo de Minerales Andrés Del Castillo (MAD), en donde se están exhibiendo desde hace algunos años una serie de exposiciones de carácter temporal que buscan revalorar las diversas expresiones artísticas asociadas a la categoría de cultura material como la pintura, la orfebrería, el retablo, la cerámica y la escultura, así como a aquellas otras expresiones y/o manifestaciones asociadas a la categoría de cultura inmaterial como la música y la danza. Este museo se define en su portal web como un espacio que tiene como objetivo proteger al arte en todas sus expresiones y manifestaciones sean estas de orden material y/o inmaterial.

Dentro de esta exhibición Yamunaqué exhibe algunas de las piezas que quedan comprendidas dentro de las series que este artista, dentro de su portal web, denomina bajo los títulos de: figura humana, aves del infinito y esculturas abstractas.

Es preciso señalar que con esta exposición el Museo de Minerales Andrés Del Castillo celebró su octavo aniversario con el apoyo de la Guía de Arte de Lima y que este evento fue reseñado en el portal web del diario La República el su edición del 6 de junio del 2016. Esta reseña estuvo acompañada de una entrevista en donde Yamunaqué señala que aquello que le apasiona del infinito es que es un término que para él queda asociado a la presencia de una energía que puede ser entendida como entidad divina, del mismo modo este artista señala que la serie de esculturas abstractas elaboradas en cerámica que forman parte de esta exhibición corresponden a una etapa diferenciada de su proceso de creación artística donde él comienza a realizar piezas de cerámica que giran en torno a la incorporación de formas y elementos tales como: la esfera, la profundidad y el espiral, los cuales según lo señalado por este artista le permiten aludir al modo particular en él entiende y elabora su propia idea del infinito.



Escultura abstracta / José Luis Yamunaqué



Escultura abstracta / José Luis Yamunaqué

2017

ALTAS TEMPERATURAS

Exposición colectiva de artistas jóvenes realizada en la galería SERES del 26 de enero al 29 de enero, en la cual participaron los artistas: Ana Zegarra, Berenice Zagastizábal, Chabela Noriega, Elizabeth Vásquez, Genietta Varsi, Gilbert Gomez, Jimena Lahura, Marianne Archimbaud y Francisco Gutiérrez, Miranda Orrego, Valeria Figueroa, Valeria Ilaquita.

Esta exposición, a diferencia de *EXPOSICIÓN COLECTIVA I y II*, realizadas en la galería SERES en el año 2016, se destaca la presencia de varios artistas jóvenes egresados de la especialidad de Escultura, Pintura, Diseño Gráfico y Diseño Industrial de la Facultad de Arte y Diseño de la PUCP. En algunos casos, las piezas de cerámica exhibidas en esta exposición fueron desarrolladas como proyectos en el taller de cerámica de la PUCP, bajo la asesoría técnica de Ignacio Guzmán y Claudia Lam.

La Galería SERES es una iniciativa de gestión y difusión de la obra de artistas jóvenes emergentes creada y gestionada por Genietta Varsi en asociación con su pareja. Varsi, quien es egresada de la especialidad de Escultura de la FAD supo identificar el auge del interés por la cerámica dentro de este espacio de formación académica y pudo asistir, durante su desempeño como docente dentro de este espacio formativo, a la creciente incorporación de la cerámica como medio de expresión en las propuestas artísticas de un grupo de estudiantes y egresados que en su gran mayoría no pasaban de los treinta años. De modo tal que esta exposición permite evidenciar la manera en que esta nueva generación de jóvenes artistas egresados de la FAD está generando circuitos alternativos para exhibir sus obras realizadas en cerámica.



Mural realizado en cerámica / Mirando Orrego



Vista de la instalación en la galería seres 1



Vista de la instalación en la galería seres 2

2017

LITORAL

Exposición Antológica del artista Carlos Runcie Tanaka, bajo la curaduría de Jorge Villacorta Chávez realizada en el Museo de Arte Contemporáneo de Lima (MAC-Lima) del 26 de mayo al 30 de julio.

La realización de esta exposición antológica de Runcie Tanaka en el Museo de Arte Contemporáneo de Lima nos permite, en el presente análisis, postular que el MAC-Lima constituye en la actualidad un espacio institucional dedicado al arte contemporáneo que dialoga y/o discute con el MALI sobre el valor que adquiere la cerámica en las representaciones institucionales del arte peruano. En el MAC-Lima, la obra de Runcie Tanaka, y la propuesta curatorial y discursiva propuesta por Jorge Villacorta, permiten que la cerámica adquiera legitimidad como práctica artística contemporánea en nuestra ciudad. Este hecho es de vital importancia pues, como el lector podrá apreciar en el segundo capítulo de la presente etnografía, en el Museo de Arte de Lima, en la actualidad, la cerámica no adquiere un valor como medio de expresión artística en el periodo dedicado al arte moderno, pues la cerámica no posee una presencia significativa en la representación de dicho periodo.

Jorge Villacorta, en el texto curatorial de esta exposición titulado: *La razón oculta de la cerámica*, destaca la presencia de la cerámica en la obra de Runcie Tanaka:

“Al centro de todo estaría la arcilla como material, y su conversión en cerámica -el proceso de la tierra mojada amasada y modelada, que el fuego transforma y sella-, articulados fundamentalmente por un pensamiento que en sus claves toma tanto de Occidente como de Oriente. En la plenitud del ejercicio de lo que fue un oficio, un quehacer manual milenario que perdura hasta el presente, Runcie ha innovado en la generación de símbolos de alcance contemporáneo, referidos a la esfera de lo social como un ámbito de pactos propiamente humanos, que se resquebraja una y otra vez, y que, sin embargo, conlleva una visión de conmovedora belleza en la promesa de armonía con reconocimiento de diferencias entre sus miembros. El objeto cerámico que por convención es considerado jerárquicamente inferior a aquel hecho en piedra o en metal, se reviste paradójicamente de la resonancia de metáforas diversas que aluden a la materialidad de la arcilla cuando se la designa como ‘barro’, y a la potencialidad asociada a éste. Así queda establecida su modestia pero, acto seguido, irrumpe y se instala un aura de gravedad y misterio que lo envuelve: desde la imagen que sitúa el origen de la vida en nuestro planeta en el llamado ‘lodo primordial’, en el plano de la divulgación científica reciente, a la contemplación bíblica del alfarero mientras trabaja la arcilla en el torno para hacer una vasija, planteada en el libro del

profeta Jeremías, capítulo 18, en la que la destrucción inmediata de la vasija mal hecha grafica la acción de Dios para con el inicuo. Es así como la cerámica cobra una gravedad, una significación, un peso casi de orden moral, en los contextos artísticos particulares que son las instalaciones de Runcie Tanaka”.

Por otro lado, Villacorta destaca el interés de Runcie Tanaka por la arqueología, es decir, por las piezas de cerámica que se pueden apreciar en los museos arqueológicos que existen en nuestra ciudad, tales como el Museo Nacional de Arqueología Antropología e Historia del Perú, el Museo Larco o los museos de arte, como el Museo de Arte de Lima. En el texto curatorial, este tema es desarrollado por Villacorta de la siguiente manera:

“El parecido formal de muchas piezas escultóricas de Carlos Runcie Tanaka con objetos cerámicos rituales del mundo andino pre-hispánico ha sido ya señalado. A través de la información obtenida durante un periodo de auge reciente en materia de hallazgos arqueológicos en la costa central y norte del país, iniciado hacia 1985, ha podido configurar un nuevo paisaje cultural, que ha asimilado sensiblemente a un mapa personal. El mundo antiguo cuyos restos salen a la luz es para él eminentemente una revelación constante: la del objeto cerámico creado por alfareros especializados para cumplir con un ritual funerario, en una comunidad de creencias mágico-religiosas que como sistema acompaña a la cultura de matriz andina cuyo desarrollo abarca por lo menos cinco mil años en territorio peruano. En tanto aproximación al proceso de creación de Runcie Tanaka, identificar las semejanzas de sus obras con piezas pre-colombinas destaca una de las influencias o motivaciones que subyace a la concepción de las piezas escultóricas cerámicas del artista”.

Para Villacorta, este interés por la estética proveniente de la cerámica prehispánica en la obra de Runcie Tanaka: “...ha contribuido a activar especialmente su lectura del pasado incrustado en el presente”. Resulta importante destacar la reflexión que hace Villacorta sobre la cerámica y los procesos que están implicados en esta práctica. Sobre este particular él nos señala lo siguiente:

“La cerámica es un proceso sofisticado de transformación de la materia preparada cuidadosamente para su paso por el fuego. En ella, un conocimiento experto complementa la creatividad individual, de manera que técnica e intencionalidad artística se puedan dar la mano. La cerámica, entonces, como material, habla elocuentemente de una experiencia fundacional del ser humano, desde los orígenes de la vida en sociedad, en prácticamente todos los focos de civilización que se han identificado a la fecha en el mundo. Y es en la cultura de la cerámica que Carlos Runcie Tanaka ha templado su vida como artista. Es en ella que ha cifrado su esperanza como persona que despierta día tras día en un mundo que retiene para él lo cósmico de sus orígenes en la quema cotidiana en el horno del taller”.

De este modo, la realización de la exposición antológica de Carlos Runcie Tanaka en el Museo de Arte Contemporáneo de Lima (MAC-Lima) permite discutir los valores diferenciados que emergen desde la cerámica en su asociación con los discursos curatoriales que se vienen postulando en nuestro medio. Considero que la labor curatorial, que queda expresada en el texto producido por Jorge Villacorta, el cual está incluido en la publicación del catálogo que resultó de este proyecto de exposición, otorgan contexto y legitimidad tanto a la trayectoria profesional de este artista, como a la utilización de la cerámica como medio de expresión en las prácticas artísticas contemporáneas. Ambos factores constituyen elementos de juicio fundamentales dentro de las conclusiones de la presente etnografía.



Vista de la instalación en el MAC-Lima 1



Vista de la instalación en el MAC-Lima 2



Vista de la instalación en el MAC-Lima 3



Vista de la instalación en el MAC-Lima 4



Vista de la instalación en el MAC-Lima 5

1.3.3. Trayectorias artísticas destacadas

Carlos Runcie Tanaka

Carlos Runcie es, sin lugar a dudas, uno de los artistas peruanos contemporáneos más relevantes del medio artístico local, y su trayectoria constituye uno de los pilares sobre los cuales se ha construido la legitimidad de la cerámica como un medio de expresión de gran poder significativo. Sus estudios de pregrado en Filosofía en la PUCP, y su experiencia como aprendiz del oficio de ceramista en Japón entre los años 1979 y 1980, son hechos que definen los intereses y la práctica artística de Runcie Tanaka. Su obsesión por la cerámica lo ha llevado a convertirse en un artista destacado en el ámbito artístico local e internacional, y en uno de los agentes con mayor notoriedad en la difusión de esta práctica en redes sociales. Ello queda evidenciado en el análisis sobre el grupo cerrado de Facebook *Ceramistas Perú*, del que Runcie Tanaka es miembro fundador y uno de los agentes más activos de la plataforma, en donde se dedica a la difusión de su obra y de otros artistas del medio local, reconocidos o emergentes.

Kukuli Velarde

La formación profesional de Kukuli Velarde abarca espacios de formación académica diferenciados, pues se formó inicialmente en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos (1980) donde estudió Historia del Arte, para luego realizar estudios de Artes Plásticas en la Academia San Carlos de la Universidad Autónoma de México (1985-1987), donde fue alumna del destacado crítico peruano Juan Acha. Según Velarde, en una entrevista realizada el 29 de junio del año 2017, es durante su formación en pintura en Hunter College University, Nueva York (1988-1992) donde surge la posibilidad de llevar cursos en el taller de cerámica de dicha institución. En dicho espacio (en palabras de Velarde) la formación en cerámica estaba orientada a la elaboración de objetos de carácter utilitario, que en los EEUU están asociados a la denominación o categoría de: *Craft*, término en Inglés que está relacionado al movimiento *Arts and Crafts* (Hamilton, 1987, pp. 164-176)

Según lo señalado por Kukuli Velarde, es en aquel espacio donde conoce a Susan Petterson, quien fue su maestra y supo reconocer la particularidad de los intereses artísticos de Velarde, otorgándole la libertad necesaria para que ella pudiera iniciar un acercamiento personal acorde a sus intereses expresivos, lo cual hizo posible que Velarde desarrollara una conexión con la cerámica.

Posteriormente, Velarde tiene la posibilidad de realizar una residencia artística en el Clay Studio de Philadelphia, donde, según refiere, todos los residentes poseían el grado de magister y eran artistas especializados en la práctica de la cerámica. Es así como Velarde descubre que los artistas norteamericanos dedicados a la cerámica constituían una comunidad de especialistas denominada *ceramic artists*, que poseía sus propios circuitos de circulación, legitimación y difusión. Según Velarde, esto le produjo una sensación de no pertenencia, pues, para ella, la cerámica al igual que la pintura constituían únicamente medios de expresión y ninguno de ellos constituía un fin en sí mismo.

La condición de migrante en los Estados Unidos, le permitió a Velarde desarrollar una propuesta artística cuyo eje central es la denuncia del sometimiento cultural de las poblaciones indígenas americanas durante el proceso de colonización europeo.

La trayectoria artística de Kukuli Velarde a nivel internacional es notable, sin embargo, como ya ha sido señalado, su obra es aún poco conocida en nuestro medio. Los diversos reconocimientos obtenidos (Fundación Rockefeller 1993 y Beca Guggenheim 2015) constituyen evidencia del alto poder significativo que la cerámica ha adquirido en su propuesta artística y, al mismo tiempo, permiten constatar una de las hipótesis principales de la presente investigación, que postula que la cerámica posee en el Perú y para los peruanos (inclusive para aquellos que como Velarde han desarrollado sus trayectorias artísticas en el extranjero) un gran poder simbólico. Es preciso señalar que esta artista, desde el año 2017, viene gestionando un proyecto de exposición individual que tendrá lugar en el Museo de Arte Contemporáneo de Lima en el año 2019.

Juan Javier Salazar

Una de las trayectorias artísticas que no puede ser omitida en esta reflexión es la del fallecido artista peruano Juan Javier Salazar quien, en sus múltiples exploraciones en la plástica, supo incorporar la cerámica como uno de los soportes que le permitieron expresar su postura ideológica, ya que su propuesta artística tiene una motivación profundamente política.

Como ya ha sido señalado dentro del análisis de las exposiciones antológicas de Carlos Runcie Tanaka cuyas curadurías estuvieron a cargo de Gustavo Buntix (2006) y Jorge Villacorta (2017), las trayectorias artísticas en el ámbito artístico local suelen adquirir relevancia y legitimidad en función de los agentes curatoriales, quienes mediante artículos y publicaciones otorgan contexto y valor a las propuestas de aquellos artistas cuya obra consideran destacada.

La obra de Salazar ha sido objeto de análisis y reflexión por parte de diversos agentes discursivos en el ámbito artístico local, uno de ellos Mirko Lauer, quien publicó un artículo titulado *Juan Javier Salazar. La refrescante aventura de un anti-plástico* (1981) y más recientemente por Rodrigo Quijano, quien publicó el artículo *Juan Javier Salazar. La realidad entera está en llamas* (2018).

Quijano señala que aquello que Lauer (1981) denomina como la *aventura* de Juan Javier Salazar se inicia en el contexto de los movimientos sociales, políticos y culturales que acontecen en la segunda mitad de la década de los 70's en el Perú, los cuales impactaron fuertemente en una generación de artistas dentro de la cual queda involucrada la trayectoria artística temprana de Salazar. Sobre la incorporación de la cerámica como uno de los soportes materiales utilizados por Salazar, este investigador nos señala lo siguiente:

:

“...parecerían citar o parodiar etapas y formas históricas de producción, desde momentos ficticiamente prehispánicos en su cerámica hasta sus verdaderas lecturas coloniales más contemporáneas en la elección de sus alegorías políticas, pasando por las citas artesanales. Esto es especialmente significativo en un país como el Perú, donde lo artesanal ocupa el lugar de una categoría disminuida en su historia creativa y de signo contrario a las artes plásticas. De una manera algo ambivalente, por eso, su desdén crítico por la materialidad es también una apuesta por otras materialidades menos cultas, o menos académicas y menos ‘nobles’.” (Quijano, 2018)

Esta afirmación queda emparentada con aquello que Mirko Lauer denominó como una nueva forma de expresión (1981:124), la cual según Quijano busca rebelarse en contra de los convencionalismos asociados al sistema del arte culto, incorporando materialidades y modos de hacer provenientes de la experiencia de la vida popular.

De modo tal que la incorporación de la cerámica como materialidad y medio de expresión en la obra Salazar puede responder a la necesidad de este artista de concebir una trayectoria artística donde quedan involucradas una diversidad de materiales, estrategias, procesos, modos de hacer, construir y presentar obras que le permitieran cuestionar y desmontar una ideología dominante cuya posición hegemónica es de carácter histórico en el Perú. Esta aproximación crítica de orden contra-hegemónico responde, según Quijano, a la influencia del pensamiento y obra de intelectuales peruanos tales como José Carlos Mariátegui y Sebastián Salazar Bondy, quienes identificaron, reflexionaron y criticaron duramente el carácter colonial inherente al orden nacional (Quijano, 2018).



Conjunto de piezas realizadas en cerámica / Juan Javier Salazar



Botella realizada en cerámica / Juan Javier Salazar

Lala Rebaza

Una de las trayectorias artísticas destacables, en este análisis sobre la incorporación de la cerámica como soporte en las prácticas artísticas contemporáneas, es la de Lala Rebaza, quien en el año 2012 realiza su exposición individual titulada *Críptidas, criaturas cotidianas* en el Centro Cultural Ricardo Palma de la Municipalidad de Miraflores. Sobre esta exposición, Gabriela Germaná (2012) nos dice lo siguiente:

“Antes de llegar a este escenario, las críptidas de Lala Rebaza formaron, por un tiempo, parte de su universo cotidiano. Una mujer barbuda sentada en el repostero de la cocina, un alma en pena deambulando por la sala, una mujer durmiendo con un tercer ojo vigilante en el dormitorio, una mujer perro moviendo la cola en la entrada, una sansebastiana atada a una columna de la azotea, eran algunas de las criaturas que poblaban su casa. Si bien ellas parecieran provenir de mundos fantásticos, de cuentos y mitologías ancestrales, no lo son. Se trata de una especie de bestiario personal creado por Lala, quien se apropia de los universos mágicos y religiosos más cercanos a su experiencia, para expresar incertidumbres y angustias muy personales, dándoles forma y nombre, casi como en un catálogo de rarezas. El resultado pudo haber sido aterrador, sin embargo, las críptidas de Lala son unas mujeres -casi niñas- de aspecto sumamente dulce. Recién cuando reparamos en los detalles, en los atributos que portan o en la historia que se relaciona a cada una de ellas, es que advertimos lo terribles que pueden ser muchos sentimientos, no sólo de Lala, sino del ser humano en general”.

Cabe señalar que, en la presente etnografía, Lala Rebaza es una de las artistas con quien se ha establecido una comunicación fluida desde el año 2017. Como resultado de ello, Rebaza participó en la primera edición de la actividad Conferencias de Cerámica donde presentó su portafolio artístico en la Facultad de Arte y Diseño de la PUCP.

En esta presentación, realizada el jueves 31 de agosto, esta artista mostró imágenes de las obras exhibidas en su exposición individual *Críptidas criaturas cotidianas* (2012) e imágenes del conjunto escultórico realizado en cerámica que fue exhibido en el Pabellón 4 dedicado al Arte Contemporáneo en la Feria Art Lima realizada en el año 2016 en el distrito de Chorrillos. Sobre este conjunto, Gabriela Germaná señala lo siguiente:

“Como congeladas en el tiempo, las mujeres-niñas parecen haber quedado tranquilamente ensimismadas en sus propias acciones y pensamientos. Hay algo en ellas, sin embargo, algún detalle, algún elemento extraño, que perturba. ¿Qué son esas cabezas de animales que dos de ellas intentan quitarse? ¿Por qué una de ellas lleva un cuervo muerto en las manos? ¿Qué motiva la tristeza de la que está sentada en el árbol? ¿Qué hace aquella

colgada de una soga? Más aún ¿por qué hay una cabeza cercenada? ¿No se tratará más bien, empezamos a preguntarnos, de mujeres que purgan una serie de castigos, maleficios y penas? A través de la revisión y reelaboración de diferentes mitos griegos y peruanos, Lala Rebaza (Lima, 1972) construye una vez más un bestiario basado en su propio imaginario. Mujeres condenadas por desobedecer a dioses, por tomar sus propios destinos, por desarrollar su sexualidad, por ir contra de las normas, conforman el nuevo conjunto. Entre la reflexión sobre sus propias angustias y sentimientos, y una preocupación más general sobre la persistente situación de desigualdad, discriminación y maltrato a la mujer, Lala Rebaza toma prestadas no solo las historias de los mitos, sino la estética de las estatuas antiguas, algo desgastadas por el tiempo. Estamos ante la permanencia -del castigo- la resistencia y fortaleza de las mujeres frente a sus propias historias.”



Lala Rebaza / 2016



Lala Rebaza / 2016



Lala Rebaza / 2016

Ximena Garrido Lecca

Otro caso destacable en este análisis sobre la incorporación de la cerámica como soporte en las prácticas artísticas contemporáneas, es el de Ximena Garrido Lecca, cuya formación se inicia en la Facultad de Arte y Diseño de la PUCP y continúa en Byam Shaw School of Art de Londres.

Garrido Lecca está representada, actualmente, en el circuito artístico local por la galería 80M2 Livia Benavides, en donde tuvo lugar su memorable instalación *Arquitectura del humo*, en el año 2015. En la obra de esta artista, cuyas intenciones expresivas le permiten transitar por una diversidad asombrosa de soportes materiales, la cerámica adquiere una singular presencia en *Destilaciones* (2014) y *Destilaciones XI* (2017).

Estas obras permiten discutir la manera en que la cerámica es utilizada como signo cultural en una etapa reciente de la trayectoria artística de Garrido Lecca, la cual (tal como se puede apreciar en su portafolio de imágenes en el portal web de la galería 80M2 Livia Benavides) está conformada por exploraciones diversas donde han sido incorporadas diversas materialidades y procesos en función a los temas que son objeto del interés de la artista y a los conceptos que derivan de sus procesos de investigación y creación, lo cual permite evidenciar que dentro de la praxis de esta artista contemporánea la cerámica es entendida como un soporte material y un medio de expresión entre otros muchos cuya incorporación obedece a un propósito específico, que en este caso queda asociado a la realización de la serie *Destilaciones*.



Destilaciones / 2014 / Ximena Garrido Lecca



Destilaciones XI / 2017 / Ximena Garrido Lecca

David Zinc Yi

David Zinc Yi es un artista peruano cuya formación artística acontece en Alemania, en Berufsfachshule y Kunst Akademie in Munich y en la Universidad de Künste en Berlín. Este artista, a pesar de que reside en Berlín, adquiere notoriedad en el circuito artístico local a raíz de su primera muestra individual titulada *OXIDACIÓN/REDUCCIÓN* realizada en el año 2012 en la sala 3 del Museo de Arte de Lima (MALI) bajo la curaduría de Sharon Lerner. En el portal web del MALI se señala lo siguiente sobre esta exposición:

“El título de la muestra responde a este interés por los materiales. Al referirse a la “oxidación/reducción”, se alude a la transmutación alquímica de la materia, así como a los procesos físicos y químicos involucrados en la producción de las piezas, los que pueden ir desde el revelado de película en la fotografía analógica hasta las distintas formas en las que el barro se convierte en cerámica durante el proceso de quemado a altas temperaturas. La muestra.../ /...incluye cinco obras, entre las que destaca la presencia sobre el piso de una enorme escultura en cerámica que representa a un calamar gigante sobre una masa de líquido viscoso y oscuro. Untitled

(Architeuthis) (2011) toma su nombre de una misteriosa especie marina que habita en las profundidades del océano desde hace millones de años. Se dice que este espécimen ha inspirado una gran cantidad de mitos y leyendas, y hasta hace no mucho solo era posible saber de su existencia de modos fortuitos al descubrir sus carcasas inertes varadas por el mar”

La pieza de cerámica denominada Untitled (Architeuthis) 2011, exhibida por Zinc Yi en esta exposición, destacó en el conjunto. Actualmente, está representado por la galería 80M2 Livia Benavides, en cuyo portal web se pueden hallar las imágenes de las esculturas realizadas en porcelana en el año 2013 que llevan por nombre Untitled (Architeuthis).

Estas piezas determinan la incorporación de la cerámica (porcelana, en este caso) como soporte material y medio de expresión en el marco de una exploración artística que puede ser definida como *ecléctica*, en la cual son utilizados diversos medios audiovisuales tales como la fotografía y el video, soportes materiales, procesos técnicos y formatos de presentación asociados principalmente a la instalación, lo cual permite evidenciar que dentro de la praxis de este artista contemporáneo la cerámica es entendida como un soporte material y un medio de expresión entre otros muchos.



Untitled (Architeuthis) / 2013 / David Zinc Yi

1.3.4. Mapa de actores

Investigadores

Por investigadores propongo al lector entender a aquellos individuos que se dedican a la labor de investigar los insumos, procesos, métodos y técnicas relacionados a la cerámica en nuestro medio y cuya labor es relevante en el marco de la presente investigación.

José Luis Yamunaqué

Yamunaqué es investigador, ceramista, artista plástico y educador, cuyos orígenes y formación temprana están vinculados a la categoría del “Arte Popular”, pues nace en Chulucanas, Piura, en el año 1951 y es formado desde niño por su padre Severino Yamunaqué en la tradición cerámica de la costa norte del Perú. Sin embargo, su posterior formación en la Escuela Nacional de Cerámica de la Ciudad de Buenos Aires (1976-1979) y su formación escultórica en el taller del maestro Salvatore Cipolla en la ciudad de Florencia (1983) le permiten a Yamunaqué trascender los límites del “Arte Popular” y desarrollarse como artista plástico. Por otro lado, su desempeño como restaurador de cerámica arqueológica en el Instituto Nacional de Cultura le permite adquirir un perfil de investigador especializado en tecnologías cerámicas prehispánicas.

En este contexto, Yamunaqué se convierte en uno de los principales agentes de revalorización de los insumos y las técnicas cerámicas prehispánicas de la costa norte del Perú y promueve la difusión de este saber en el ámbito académico internacional a partir de 1990 (Centro Artesanal de Vermont, el Museo de Bellas Artes de Boston, Escuela de Bellas Artes de Massachusetts (Mass. Art) y la Universidad de Harvard).

En el caso particular de José Luis Yamunaque, su origen, sus raíces y su formación especializada lo convierten en un agente de vital importancia en el auge del interés por la cerámica en la Facultad de Arte y Diseño de la PUCP, pues permite dar inicio a la actividad Workshop de Cerámica en el año 2014 y 2015. La génesis y el afianzamiento de esta actividad en la oferta educativa de los cursos de cerámica ofrecidos por la especialidad de Escultura, están estrechamente ligados a su labor como investigador y a su capacidad de transmitir dicho conocimiento en el ámbito académico. Yamunaqué también formó parte del programa de actividades asociadas a la Semana de la Cerámica, en donde expuso *Tradiciones cerámicas de la costa norte peruana*, realizada el 13 de junio del 2018 en la cual dialogó con la artista Rosamar Corcuera, egresada de la especialidad de Pintura de la FAD.

Agentes discursivos

Por agentes discursivos propongo al lector entender a aquellos individuos que se dedican a la labor curatorial que involucra la producción de exposiciones, textos curatoriales y artículos de investigación asociados a las trayectorias artísticas de una serie de artistas que han incorporado la cerámica como un medio de expresión central dentro de sus propuestas artísticas.

- **Gustavo Buntix**, en función de su interés por la obra de Carlos Runcie Tanaka y de su labor curatorial desarrollada a propósito de la exposición *SUMBALLEIN, Antología Rota (1978-2006)* realizada en el Museo de Arte del Centro Cultural de San Marcos en el año 2006.
- **Jorge Villacorta**, en función de su interés por la obra de Carlos Runcie Tanaka y de la labor curatorial desarrollada a propósito de las exposiciones *LOS QUINIENTOS AÑOS: UN ESPACIO PARA LA REFLEXIÓN* realizada en el Museo de la Nación en el año 1992 y *LITORAL* realizada en el Museo de Arte Contemporáneo de Lima (MAC-Lima) en el año 2017.
- **Rodrigo Quijano**, en función de su interés por la obra de Juan Javier Salazar y de su labor curatorial desarrollada a propósito de la exhibición de la obra de Salazar en el pabellón peruano en la 57 Bienal de Venecia (2017), que llevó por título *LAND OF TOMORROW* y que estuvo marcada por una controversia sobre el manejo de la puesta en escena de esta exhibición que llevó a Quijano a renunciar al rol de curador.
- **Gabriela Germaná**, en función de la labor curatorial desarrollada junto a Lala Rebaza a propósito de la exposición *CUERPO / OBJETO / MATERIA Cerámica Contemporánea*, realizada en el Museo de Arte del Centro Cultural de San Marcos en el año 2008 y en función de su interés por la obra de Lala Rebaza expresada en los textos anteriormente citados en el presente análisis, en los cuales Germaná analiza las intenciones de esta artista en *CRÍPTIDAS Criaturas cotidianas (2012)* y describe su participación en el pabellón de Arte Contemporáneo de la Feria Art Lima en el año 2016.

Es importante también señalar la labor curatorial desarrollada por Elida Román a propósito de la exposición *Historia de la cerámica en el Perú* realizada en la Galería de Arte de Petroperú en el año 2002, así como la labor curatorial desarrollada por Mijaela Radulescu para la exposición *Primera trienal de arte en cerámica "hechos de barro"* realizada en el Museo de Arte del Centro Cultural de San Marcos en el año 2000.

1.3.5. Circulación en redes sociales

Para finalizar este análisis sobre el auge de la cerámica en el medio artístico local quisiera destacar la circulación en redes sociales de los eventos que marcan la difusión de esta práctica en nuestro medio en la actualidad.

Con este propósito se desarrolló un análisis del grupo cerrado de Facebook Ceramistas-Perú, el cual permitió identificar a una serie de agentes individuales (artistas plásticos y/o visuales, ceramistas), y colectivos (instituciones educativas y talleres vinculados a la producción, formación y difusión de la cerámica) en esta plataforma virtual.

Metodológicamente, este análisis involucró un seguimiento constante de las publicaciones y diálogos establecidos en este grupo cerrado en la red social Facebook, la cual como todos sabemos es utilizada masivamente, tanto por individuos, como por colectivos sociales e instituciones privadas y estatales.

Ceramistas-Perú es una iniciativa de Arturo Claudett (a raíz de su vinculación con Carlos Runcie) y posee cuatro administradores: Carlos Runcie Tanaka, Grimanesa Neuhaus, Arturo Claudett y Sonia Céspedes Rossel

Ceramistas-Perú se define así mismo, en la comunidad de Facebook como un grupo creado para fortalecer los vínculos entre los miembros de esta comunidad y para difundir diversos temas relacionados con la cerámica y el arte en el Perú. El propósito de este grupo es incentivar el intercambio y el conocimiento de la cerámica a nivel local y global.

Durante el seguimiento realizado a este grupo dentro de la red social Facebook se pudo identificar que Carlos Runcie Tanaka (administrador) y José Luis Yamunaque (miembro), destacan por su constante dinamismo en el grupo, pues ambos realizan entre 2 y 4 publicaciones diarias como mínimo sobre diversos temas asociados a la cerámica y al arte. El seguimiento y el análisis comparativo de la actividad (historial de publicaciones) de Runcie Tanaka y Yamunaque en este grupo ha hecho posible identificar la *agencia* que posee Runcie Tanaka, quien se concentra en legitimar los logros de otros artistas (sean estos reconocidos o emergentes) y difundir una serie de acontecimientos, actividades y eventos asociados al auge de la cerámica en el medio artístico local e internacional, mientras que en el caso de Yamunaque ha sido posible identificar cierto posicionamiento político-ideológico de orden contra-hegemónico cuya agenda parece estar orientada a la revalorización de lo popular y al cuestionamiento del carácter hegemónico del sistema del arte contemporáneo, lo cual permite afirmar que; si bien ambos son actores activos dentro de este grupo, sus agendas en torno a la cerámica son de orden diferenciado.

CAPÍTULO II

MARCO TEÓRICO: SIGNIFICADOS CULTURALES DE LA CERÁMICA EN LA EXHIBICIÓN PERMANENTE DEL MUSEO DE ARTE DE LIMA.

2.1. El Museo de Arte de Lima

El MALI como iniciativa privada se gesta, según lo consignado en su portal web, bajo la iniciativa del Patronato de las Artes, que es una asociación creada en 1954 por un grupo de empresarios e intelectuales limeños, cuyo principal objetivo era generar una colección y fundar un museo de arte que permitiera cubrir el vacío generado por la despreocupación del Estado peruano por la gestión de las manifestaciones artísticas vinculadas a las Bellas Artes. La Municipalidad de Lima Metropolitana en el año 1955 transfiere en comodato por 50 años el edificio del Palacio de la Exposición al Patronato de las Artes como sede para la creación del Museo de Arte de Lima, seis años después, en el año 1961 se inauguran las salas de exposición permanente, oficializando de esa manera el inicio de actividades del MALI bajo la gestión del Patronato de las Artes.

En el portal web del MALI se puede hallar un listado de objetivos pertenecientes al estatuto fundacional de esta asociación (1954) que expresan, en su conjunto, la misión que el Patronato de las Artes postuló antes del inicio de actividades del Museo de Arte de Lima. Entre ellos destacan los dos primeros, los cuales hacen referencia a la necesidad de inventariar y catalogar el acervo artístico del país, señalando que esta labor no ha sido abordada por el Estado, para que ello permita crear y organizar uno o más museos que puedan albergar las colecciones adquiridas por el Patronato relacionadas principalmente a las categorías que responden a las Bellas Artes.

La creación del Museo de Arte de Lima como resultado de una iniciativa de carácter privado, nos permite reflexionar sobre la división que acontece a partir de la década de 1950 al interior de la gestión patrimonial y cultural en el Perú, en donde el Estado peruano ha asumido principalmente la gestión del patrimonio arqueológico, etnográfico y el del arte popular, mientras que las élites urbanas se han adjudicado progresivamente la gestión del arte (Borea 2017: 101). Esta afirmación postulada por Borea puede ser corroborada al consultar la relación de museos del Ministerio de Cultura publicada en el año 2015 y el directorio de museos de Lima y Callao (Ayllón 2012) que contiene una reseña de los orígenes de los museos en el Perú dentro de la cual se traza una historia cronológica de las iniciativas del Estado peruano por gestionar el

patrimonio arqueológico, etnográfico y artístico. En esta reseña histórica destaca el caso del Museo Nacional (1825-1879).

Para Borea, la creación del Museo de Arte de Lima (MALI) desde el Patronato de las Artes y la más reciente concreción del proyecto del Museo de Arte Contemporáneo de Lima (MAC-Lima) en el año 2013 de manos del Instituto de Arte Contemporáneo (IAC), establece en la ciudad de Lima una apropiación simbólica del arte desde las élites urbanas (Borea 2017: 101). Esta autora nos señala que este proceso de apropiación del arte por las élites urbanas se gesta a partir de la década de 1950 como un esfuerzo, desde la esfera privada, que se contrapone a aquel que las élites intelectuales indigenistas desarrollaron durante el oncenio de Leguía (1919-1930) y que tuvieron como resultado la fundación del Museo Nacional de la Cultura Peruana creado en 1946, durante la gestión de Luis E. Valcárcel como Ministro de Educación Pública, para gestionar las manifestaciones culturales de arte popular. Borea y Germaná hacen la precisión de que el arte popular "...aparece como categoría en las artes peruanas con el movimiento Indigenista" con el propósito de "...encontrar, tanto en el pasado prehispánico como en las tradiciones campesinas, muestras de las raíces originarias del país, las que debían ser preservadas." (2008:4)

Esta apropiación del arte por las élites urbanas se puede entender como el resultado de la definición de una política cultural desde el Estado peruano que acontece durante la primera mitad del siglo XX que priorizó la revalorización de aquellas expresiones artísticas asociadas a la emergencia de la categoría de arte popular, dejando de lado aquellas expresiones artísticas asociadas a la categoría de arte. De este modo, el proceso de apropiación de la gestión del arte desde la esfera privada en la ciudad de Lima, se podría justificar en el desinterés del Estado a este respecto.

Para Borea esta división de la gestión patrimonial ha hecho posible la creación y consolidación de aquello que esta autora define como un sistema artístico dominante (2017:97), el cual está íntimamente ligado a la posición hegemónica que ocupan las manifestaciones artísticas como la pintura, la escultura y el dibujo y el grabado asociadas a la categoría de Bellas Artes por oposición a aquellas otras manifestaciones artísticas como el retablo, la cerámica, la textilera y la orfebrería entre otras asociadas a la categoría de arte popular. Sobre esta división entre arte culto y arte popular Alfonso Castrillón señala que dicha separación responde a una problemática social cuyo origen responde al conflicto de clases (1976:16). Por otro lado, Borea y Germaná explican al respecto:

"Al analizar las formas de presentar y representar las "artes populares" en las instituciones museísticas, al revisar los currículos de enseñanza artística en escuelas y universidades, al fijarse en la prensa cultural

y su tratamiento y espacio a estas manifestaciones, y al revisar las políticas públicas paternalistas, constatamos que los llamados a la igualdad son más discursivos que reales, es decir, que no encuentran correlatos en prácticas de integración, respeto e igualdad. Incluso en tiempos actuales, cuando los sistemas artísticos se encuentran o se hibridizan, se sigue proponiendo y pensando en sistemas paralelos, cerrados y jerarquizados.” (Borea y Germaná 2008:1)

Sobre la categoría Bellas Artes, Clarke nos dice lo siguiente: “El concepto moderno de bellas artes surge en el siglo XVIII. Previamente se excluyen las ciencias, y alrededor de 1740 se define un primer grupo: poesía, pintura, escultura, arquitectura y música.” (2016:10). El autor señala que, en su origen, la categoría de Bellas Artes buscaba establecer un distanciamiento entre las prácticas que buscaban imitar la belleza de la naturaleza y que involucraban el genio y la imaginación, que serían las facultades propias del artista y no del artesano, cuyo oficio era entendido como de naturaleza puramente técnica. Clarke precisa que uno de los factores que permitió estabilizar esta separación entre arte y artesanía reside en “...un criterio fundamental que se mantiene hasta nuestros días, la obra de arte es esencialmente inútil (...) dicha inutilidad permitía la contemplación estética.” (2016:10) De este modo, el arte queda asociado al placer estético y a la contemplación que adquiere un carácter ritual en el museo (Duncan 2007:30) mientras que la artesanía queda vinculada al oficio y al carácter decorativo y utilitario.

Toda la reflexión anterior sobre la génesis del Museo de Arte de Lima en el contexto histórico donde acontece la separación entre arte culto y arte popular busca establecer un punto de partida que permita entender las implicancias políticas, ideológicas y culturales involucradas en la división de la gestión de las diversas manifestaciones artísticas de nuestro país entre el Estado peruano y las élites culturales y económicas urbanas.

Para Borea, los museos se constituyen en función de dos factores: un espacio físico que los alberga (contenedor) y un acervo patrimonial (contenido) ambos factores le permiten a estas instituciones postular discursos culturales que son consumidos por los visitantes que asisten a las exposiciones permanentes y temporales que en ellos acontecen. De este modo procederemos a analizar el MALI como contenedor y contenido, pero también como el resultado de la gestión de un grupo humano que concibe y establece las políticas institucionales que determinan la orientación su oferta cultural, pues según Carol Duncan: “Controlar un museo significa precisamente controlar la representación de una comunidad, sus valores más elevados y sus verdades” (2007:24). Sin embargo en función de los propósitos de la presente investigación el MALI deberá ser entendido como un espacio de enunciación y contestación, en donde las narrativas sobre el arte y la cultura son “...consumidas, interpretadas y debatidas por los visitantes” (Borea, 2006:136).

2.1.1. El museo como contenedor

Emplazamiento del MALI



MALI / Vista aérea

En la imagen superior se observa una vista aérea donde se aprecia el remodelado edificio del Palacio de la Exposición que está ubicado dentro del Parque de la Exposición, que es un espacio público ubicado en una zona céntrica de la ciudad de Lima, donde confluyen varias arterias principales tales como: el Paseo Colón, la Vía expresa y las avenidas 28 de Julio y Garcilaso de la Vega. El Palacio de la Exposición está adscrito a un eje urbano que lo relaciona con el Museo de Arte Italiano. El Parque de la Exposición en función de su ubicación dentro del circuito turístico del Centro Histórico de Lima, así como por la gran cantidad de áreas verdes que contiene, por la presencia de un anfiteatro en donde tienen lugar diversos tipos de eventos dedicados a las expresiones musicales y a la danza, es un espacio público en el cual confluyen un gran número de personas provenientes de diversas partes de nuestra ciudad capital, pues es considerado como un espacio de esparcimiento familiar donde se desarrollan diversas actividades culturales.

En el Parque de la Exposición se pueden apreciar una serie de expresiones arquitectónicas de diversos periodos de la historia republicana del Perú que remiten a una idealización de los valores estéticos occidentales, como es el caso del Pabellón Bizantino, el Pabellón Morisco y la fuente central.



Pabellón Bizantino / anfiteatro / fuente central / arco de ingreso / detalle de la fuente central

Del mismo modo, se pueden hallar otras manifestaciones arquitectónicas que son de carácter moderno, como el arco de ingreso de la avenida 28 de Julio y el diseño arquitectónico del anfiteatro, realizadas por el arquitecto Augusto Ortiz de Zevallos, durante la gestión municipal de Alberto Andrade Carmona en el año 2015. De este modo, el Parque de la Exposición constituye un escenario híbrido, pero de gran carga simbólica.

Durante la visita realizada con los estudiantes de los cursos de Cerámica 1 y 2, en el mes de junio del 2018 se les solicitó observar el entorno del MALI en el Parque de la Exposición e identificar los elementos que lo circundan. Asimismo, se les solicitó prestar atención a su arquitectura exterior y responder a las siguientes preguntas: ¿qué podrías decir sobre el emplazamiento del MALI en el Parque de la Exposición y en la ciudad de Lima? y ¿qué podrías decir sobre las relaciones que se establecen entre la arquitectura del Palacio de la Exposición (MALI) y los otros elementos arquitectónicos que lo circundan en el Parque de la Exposición?

Sobre el emplazamiento del MALI en la ciudad de Lima, los estudiantes respondieron que es estratégico y beneficioso, haciendo énfasis en su ubicación en un lugar céntrico en la ciudad de Lima, y que el Parque de la Exposición es un espacio cultural que tiene la capacidad de albergar a muchas personas (Ver Anexo 2 / Tabla 3 / Pregunta 1). Sobre las relaciones que se establecen entre el Palacio de la Exposición y los otros elementos arquitectónicos que lo circundan en el Parque de la Exposición, las respuestas fueron diversas. La mayoría de estudiantes señalaron que los elementos no se relacionan entre sí y que ello le otorga al Parque de la Exposición un carácter híbrido donde se entremezclan estilos que definieron como de orden colonial, republicano, occidental y tradicional, lo cual genera contradicciones (Ver Anexo 2 / Tabla 3 / Pregunta 3).

Arquitectura del MALI



MALI / Palacio de la Exposición

El Palacio de la Exposición, según el portal web del MALI, fue “concebido y construido como sede de la primera gran exposición pública en nuestro país, la: Gran Muestra de Artes, Ciencias e Industrias, llevada a cabo con motivo de los 50 años de independencia”. Este edificio de estilo neo-renacentista fue diseñado por el arquitecto Italiano Antonio Leonardi y se edificó entre los años 1870 y 1871, durante el gobierno de José Balta.

Claudia Hiromoto (2016) nos señala lo siguiente: “Desde el año de su inauguración hasta 1879, (...) fue sede de la *Sociedad de Bellas Artes*. Hasta que empieza la guerra del Pacífico y se convierte en un hospital de sangre y luego en guarnición chilena hasta 1883. Durante muchos años fue sede de

distintas organizaciones: *Museo Nacional de Historia, Municipalidad de Lima, Ministerio de Agricultura*, entre otros”. En el año 1954 el Palacio de la Exposición es cedido al Patronato de las Artes y en el año 1956 se inicia el proceso de restauración de este edificio que, el cual según lo señalado por Hiromoto contó con la presencia de Alfred Whestholm (museólogo) y Hans Asplund (arquitecto) quienes fueron enviados por la UNESCO en 1957 para “...llevar a cabo un proyecto de restauración y puesta en valor del edificio. La restauración fue realizada por los arquitectos José García Bryce y Héctor Velarde, y por el ingeniero Ricardo Valencia.” En el año 1973, el Instituto Nacional de Cultura lo declara Monumento Histórico y Patrimonio Cultural de la Nación. Luego, en el año 1979, el Estado peruano mediante la Resolución Suprema N° 0047-79 ED, declara el local del Museo de Arte de Lima como intangible y destinado exclusivamente para fines culturales.

El Palacio de la Exposición, como sede del Museo de Arte de Lima, ha sido objeto de varias remodelaciones durante la gestión del Patronato de las Artes. De todas estas remodelaciones, la más importante para los propósitos de la presente investigación, es aquella que concluye en el año 2015 e involucra la segunda planta del edificio. Al respecto, en el portal web del MALI se señala lo siguiente:

“En setiembre de 2015, luego de un intenso proceso de remodelación...gracias al financiamiento del Plan COPESCO Nacional del Mincetur, reabrimos nuestras salas de exposición permanente presentando más de 1,200 piezas (desde la época precolombina hasta mediados del siglo XX) de una colección conformada por más de 17 mil obras que narran 3 mil años de historia del arte peruano. Los visitantes nacionales y extranjeros pueden recorrer las renovadas salas que abarcan un área de 4,500 m²”.

Durante la visita realizada al Museo de Arte de Lima con los estudiantes de los cursos de Cerámica 1 y 2, al ser consultados sobre la arquitectura exterior del Palacio de la Exposición, seis estudiantes la calificaron como majestuosa, 5 estudiantes como colonial y un estudiante la calificó como anticuada (Ver Anexo 2 / Tabla 3 / Pregunta 2).

Además, los estudiantes señalaron que posee un carácter imponente y una estética que denota una marcada Influencia europea. Es preciso señalar que la elección de términos como majestuoso e imponente utilizados como opciones dentro de la encuesta aplicada a los estudiantes responde a la reflexión que hace Carol Duncan sobre el museo, donde señala que “los museos siempre han sido comparados con antiguos monumentos ceremoniales tales como palacios y templos. De hecho, desde mediados del siglo XVIII hasta mediados del siglo XX se diseñaron deliberadamente conservando su misma estética” (2007: 21).

Para Goffman (1975) tanto el emplazamiento del Museo de Arte de Lima dentro del Parque de la Exposición, como su arquitectura externa e interna, estarían determinando lo que este autor denomina como los marcos de nuestra experiencia, los cuales determinan el contexto de nuestro accionar y modulan nuestra percepción. Para Bernabé Saravia, quien analiza la tesis propuesta por Goffman "...esta organización de la experiencia a partir de una multiplicidad de marcos se relaciona con las percepciones de las personas implicadas en cada una de las situaciones producidas" (2006:277).

2.1.2. El museo como contenido

Acervo patrimonial del MALI

El acervo patrimonial del MALI está constituido por la Colección Permanente, que está compuesta por un conjunto de colecciones adquiridas por el Patronato de las Artes desde su creación en 1954 hasta la actualidad. La primera de estas colecciones se adquirió en el año 1955 en París y está conformada por un conjunto de obras del pintor peruano Carlos Baca-Flor. Posteriormente, en el año 1961, el presidente de la nación peruana Manuel Prado entregó al Patronato de las Artes la colección del intelectual Javier Prado y Ugarteche. El MALI, en su portal web, nos dice sobre esta colección lo siguiente: "Este legado, conocido como la Memoria Prado, permitió al patronato imaginar la posibilidad de formar un gran panorama del arte en el Perú a través de los siglos y continúa formando hasta hoy el corazón de las colecciones del museo."

Ricardo Kusunoki nos señaló que es importante entender la Memoria Prado como un conjunto de objetos de cultura material fruto del coleccionismo privado. En sus propias palabras, esta colección es "...una suerte de galería de arte peruano de todos los tiempos." concebida y forjada por Javier Prado y Ugarteche. En ella coexisten objetos y artefactos precolombinos, objetos coloniales y pintura académica de la época republicana del siglo XIX. Esta colección, en su conjunto, responde a la visión de este intelectual y académico perteneciente a la élite política y social del Perú de finales del siglo XIX e inicios del siglo XX. Kusunoki precisa que algo problemático en la gestión de las colecciones que conforman la Memoria Prado, es que las colecciones pertenecientes a los periodos Colonial y Republicano, se pueden estudiar desde la categoría de Bellas Artes, mientras que es imposible aproximarse a las colecciones del periodo Precolombino desde esta categoría.

El hecho de que el acervo del MALI este constituido principalmente por las colecciones pertenecientes a la Memoria Prado, supone una primera limitación para la narrativa histórica sobre el arte peruano que se pretende representar desde la Exhibición de la Colección Permanente del MALI, pues la Memoria

Prado entendida como la principal fuente del acervo patrimonial en la Colección Permanente del MALI, determina un imaginario limitado y que supone un reto actual para el MALI, sus autoridades y sus agentes discursivos.

Desde las nuevas políticas institucionales del MALI, se viene gestionando la expansión progresiva de la Colección Permanente, proceso que involucra la creación de nuevas categorías discursivas que permitan implementar una narrativa más inclusiva y heterogénea. Esta empresa, tal como señala Kusunoki, involucra ubicar las colecciones, proponer su adquisición, conseguir la aprobación de los comités respectivos, gestionar fondos, catalogar el conjunto y crear categorías y lineamientos discursivos que permita exhibirlas como parte de la Colección Permanente. Esto significa un proceso largo y complejo que puede tomar varios años.

Por otro lado, Sharon Lerner, actual curadora de Arte Contemporáneo, durante la entrevista realizada en el MALI el 8 de julio del 2017, al ser consultada sobre las limitaciones de la Memoria Prado, señala lo siguiente "...trabajas a partir de un acervo, a ti te encargan un acervo, tú lo estudias y planteas a partir de algo que te dan, que también tienes que cuidar y exhibir, salidas" , para luego añadir al respecto "...si creces, si proyectas y si ves vacíos y si ves adonde tienes que ir como discurso pero siempre y cuando tomes como base lo que tienes y dialogues con lo que tienes, entonces no es ilimitado."

2.1.3. Estructura organizacional en el MALI

Resulta necesario, en el presente análisis, examinar la estructura organizacional del Museo de Arte de Lima, pues ello permitirá reflexionar sobre la idea propuesta por Giuliana Borea, quien afirma que el MALI está asociado a una apropiación simbólica del arte por parte de las élites urbanas en la ciudad de Lima. Esta autora postula que este fenómeno está ligado al hecho de que "...entre fines de las décadas de 1930 y 1950, el sistema de arte en el Perú llega a estructurarse como un sistema estructuralmente dividido entre "arte" y "arte popular". Este es un sistema dividido en sus categorías, dividido en sus circuitos y dividido en los sujetos de producción" (2017:100).

El artículo de Borea titulado *Arte popular y la imposibilidad de sujetos contemporáneos; o la estructura del pensamiento moderno y la racialización del arte*, establece un marco teórico importante en este análisis, pues hace referencia al proceso histórico mediante el cual, en las décadas siguientes a la independencia de la nación peruana "...el sistema del arte en el Perú se comienza a contraer en torno al sector de clase media-alta y alta..." (2017:99).

Es así que, mientras que algunas tradiciones como la cerámica "... se seguirán practicando por sectores más bajos de la sociedad, y serán reubicadas como

producción meramente artesanal” (Majluff 1999 citada por Borea 2017:99), el arte no solo requirió de la creación de espacios de representación, sino que al mismo tiempo, para adquirir legitimidad en nuestra sociedad se necesitó “...la creación de un grupo de expertos que proporcionaron un tratamiento profesionalizado y establecieron una genealogía y memoria de las artes” (Foster 2002 citado por Borea, 2017:99).

En el Perú, la fundación del Museo de la Cultura Peruana en 1946, la creación del Patronato de las Artes en 1954 y del Instituto de Arte Contemporáneo en 1961 determinaron los puntos de inflexión a partir de los cuales se consolida lo que Borea define como “...una división del trabajo cultural entre el estado y las élites, que marcará la gestión cultural en el Perú...” (2017:101).

Con estas reflexiones en mente procederemos a analizar la estructura organizacional del Museo de Arte de Lima en función a los datos consignados en su portal web.

Como ya hemos señalado el MALI se crea en función de la iniciativa del Patronato de las Artes, el cual entendido como entidad fundacional de esta institución estaría ubicado en la cúspide de su estructura organizacional.

El Patronato de las Artes está actualmente conformado por tres miembros natos: el Arzobispo Primado de la Iglesia Peruana, el Alcalde Metropolitano de Lima y el Ministro de Cultura; además de una larga lista de miembros asociados y una Junta Calificadora. De manera tal que es posible identificar dentro de su configuración tres poderes: El poder eclesiástico (Iglesia católica apostólica y romana), El poder municipal (Lima), El poder ejecutivo (Estado peruano).

Luego dentro de esta estructura estarían los cargos directivos, dentro de los cuales están comprendidos los presidentes y directores. Desde el año 2005 a la fecha el cargo de presidente del MALI es ejercido por Juan Carlos Verme Giannoni, que es miembro del consejo directivo de Credicorp Ltd., Inversiones Centenario SAA., Corporación Cerámica S.A., director del BCP, Hermes Transportes blindados S.A., Medlab Cantella Colichon SAC y accionista de una larga lista de empresas, industrias, entidades financieras e instituciones artísticas a nivel internacional dentro de las cuales destacan la Fundación Tate, Londres y la Fundación Museo Reina Sofía, Madrid. El cargo de directora del MALI ha sido ejercido, desde el año 2002, por Natalia Majluf Brahim, sin embargo, es preciso señalar que durante la redacción del presente documento (Agosto del 2018) se ha hecho de conocimiento público la renuncia de Majluf al cargo. En el portal web del MALI señala que, actualmente, Cecilia Pardo (Curadora de Colecciones y de Arte Precolombino) ha asumido la subdirección durante el periodo de tiempo que le tome al Consejo Directivo del museo decidir quién será el nuevo director.

El Consejo Directivo está conformado por un presidente, dos vice presidentes, dos tesoreros, un secretario y diez vocales, dentro de los cuales están comprendidos: Oswaldo Sandoval Aguirre (Primer Vicepresidente), Alberto Rebaza Torres (Segundo Vicepresidente), Nicolás Kecskemethy Daranyi (Tesorero), Diego de la Torre de la Piedra (ProTesorero), José Carlos Mariátegui Ezeta (Secretario) y Armando Andrade de Lucio, Susana de la Puente Wiese, Alfonso García Miró Peschiera, Efraín Goldenberg Schreiber, María Jesús Hume Hurtado, Carlos Neuhaus Tudela, Maki Miró Quesada, Petrus Fernandini Bohlin, Raúl Otero Bossano y Jacqueline Saettone Watmough como vocales.

El MALI alberga en su estructura cinco comités: el Comité Académico conformado por: Cristóbal Makowski Hanula, Juan Ossio Acuña, Jorge Villacorta Chávez, Luis Eduardo Wuffarden Revilla, Ramón Mujica Pinilla, Luis Jaime Castillo Butters, Alfonso Castrillón Vizcarra, Sara Acevedo Basurto, Joanne Pillsbury, Jeffrey Quilter, Jorge Rivas, Jaime Cuadriello, Gabriela Rangel, Thomas B. F. Cummins, Beverly Adams, el Comité de Conservación conformado por: Verónica Janssen, Rosanna Kuon, Marcela Rosselló, el Comité de Educación conformado por: Raúl Otero Bossano, Diego de la Torre de la Piedra, Jacqueline Saettone, el Comité de Adquisiciones de Arte Contemporáneo cuyo presidente es Alberto Rebaza Torres y el Comité de Formación de Colecciones cuyo presidente es Muriel Clemens.

Durante la entrevista realizada en el MALI, el 8 de julio del 2017, Sharon Lerner, nos señaló que son los dos últimos (el Comité de Adquisiciones de Arte Contemporáneo y el Comité de Formación de Colecciones) aquellos que poseen injerencia directa sobre las decisiones que hacen posible la expansión de la Colección Permanente del MALI.

El MALI posee diversas áreas administrativas, entre las que destacan el área de Museografía, el área de Registro y Catalogación y el área de Conservación y Restauración. En las áreas administrativas del MALI están incluidas cuatro áreas curatoriales, las cuales en función de los propósitos de la presente investigación, constituyen las instancias más relevantes en el desarrollo del trabajo de campo realizado en este museo, pues todas estas áreas curatoriales y su interacción han sido objeto de análisis. Es con quienes tienen a su cargo dichas instancias curatoriales con quienes se programaron las entrevistas que están comprendidas dentro del cronograma de trabajo de campo realizado en el MALI durante el año 2017 (Ver Anexo II / Cuadros 13-16). Las cuatro áreas curatoriales a las que me refiero son la Curaduría de Colecciones y de Arte Precolombino, la Curaduría asociada de Arte Colonial, la Curaduría de Arte Contemporáneo y la Curaduría Educativa. Procederé seguidamente a señalar quienes son los agentes que tienen a su cargo cada una de estas áreas y cuáles son los marcos académicos disciplinarios especializados en los que han sido formados estos agentes.

La Curaduría de Colecciones y de Arte Precolombino que está actualmente a cargo de Cecilia Pardo Grau (2006 - actualidad), quien es Bachiller en Arqueología por la Pontificia Universidad Católica del Perú (1993-2000), Licenciada en Arqueología por la Pontificia Universidad Católica del Perú (2006-2007) y Magister en Arqueología y Estudios Museísticos por el Institute of Archaeology, University College. Londres. UK (2003-2005).

La Curaduría asociada de Arte Colonial que está actualmente a cargo de Ricardo Kusunoki, quien es Bachiller en Historia del Arte por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Candidato a Magister en Historia del Arte por la Pontificia Universidad Católica del Perú. Kusunoki es un especialista en los periodos virreinal y republicano.

La Curaduría de Arte Contemporáneo que está actualmente a cargo de Sharon Lerner (2011 - actualidad), quien es Bachiller en Artes Plásticas por la Pontificia Universidad Católica del Perú (2004) y Magister en Prácticas Curatoriales por la California College of Arts (2010).

La Curaduría Educativa que está actualmente a cargo de Patricia Villanueva (2015 - actualidad), quien es egresada de la Escuela Superior de Arte Corriente Alterna en Lima (1998).

Reflexiones sobre los agentes curatoriales del MALI

Es importante señalar que cada uno de estos cuatro agentes curatoriales ha aportado información significativa para el desarrollo del presente análisis. Es por ello que es relevante incluir información sobre la formación profesional de cada uno de ellos, para poder reflexionar sobre los marcos teórico-disciplinarios involucrados en la puesta en escena de la propuesta museográfica que será objeto del análisis.

En las entrevistas que se realizaron a cada uno de ellos (Ver Anexo2 / Cronograma trabajo de campo 2017), todos ellos coincidieron en señalar que entienden que su labor como curadores es desarrollar proyectos de investigación en base al acervo patrimonial que constituye la Colección Permanente del MALI para, para en función de esta labor, postular iniciativas de diverso orden desde sus áreas, como exposiciones permanentes, temporales, publicaciones, visitas guiadas, conferencias, talleres, etc.

Además, todos ellos señalaron que las relaciones y coordinaciones que se realizan entre las diversas áreas curatoriales y que involucran, en algunos casos, a los comités del MALI, constituyen el crisol de posibilidades que hace posible la expansión de la Colección Permanente del museo, así como las adquisiciones de la Colección de Arte Contemporáneo del MALI.

2.2. La Exhibición de la Colección Permanente del MALI

2.2.1. Consideraciones preliminares

La decisión de emplazar el trabajo de campo inicial en la Exhibición de la Colección Permanente del MALI en el año 2017 se debió, primero que todo, a que esta exposición es actualmente la única narrativa de carácter histórico en nuestro medio dedicada al arte peruano. Además, al interior de esta exhibición se pueden encontrar diversos conjuntos de cerámica pertenecientes a los diversos periodos de nuestra historia (precolombino, colonial, republicano y moderno). Para los propósitos de la presente investigación era relevante desarrollar un análisis sobre los valores diferenciados que emergen a partir de los diversos conjuntos de objetos de cerámica involucrados dentro de esta propuesta museográfica, los cuales están determinados por las categorías postuladas sobre ellos desde marcos disciplinarios diferenciados tales como la Historia del Arte y la Arqueología. Se consideró que ello haría posible el desarrollo de diversas reflexiones, pues las colecciones de objetos de cerámica prehispánica comprendidos en esta exposición permiten discutir si, al estar exhibidos en un museo de arte, adquieren dicho valor o siguen siendo entendidos como patrimonio arqueológico.

Además, se consideró interesante indagar si las colecciones de objetos cerámicos ubicadas en los periodos colonial y republicano estaban asociadas a la categoría de arte popular o eran valoradas discursivamente como objetos de arte con un valor análogo al de una pintura al óleo o una escultura. Finalmente se consideró importante investigar qué lugar ocupaba la cerámica en el periodo moderno.

Por otro lado, dado que en el MALI actualmente viene desarrollándose la implementación de un proyecto arquitectónico que permitirá a la Curaduría de Arte Contemporáneo exhibir, en un futuro, una exposición permanente de piezas adquiridas por el Comité de Adquisiciones de Arte Contemporáneo a lo largo de los últimos años, se consideró que sería interesante dialogar con la curadora de arte contemporáneo para indagar qué lugar ocupa la cerámica en la agenda de la Curaduría de Arte Contemporáneo y en los intereses del Comité de Adquisiciones de Arte Contemporáneo.

Durante la visita de realizada en junio del 2018 con los estudiantes de los cursos electivos de Cerámica 1 y 2 a la Exhibición de la Colección Permanente del MALI se les consultó qué es lo que esperaban encontrar en esta exposición, a lo que respondieron de la siguiente manera: arte prehispánico (3 estudiantes), arte colonial (3 estudiantes), arte republicano (3 estudiantes), arte moderno (2 estudiantes), arte contemporáneo (1 estudiante), todas las anteriores (7 estudiantes). (Ver Anexo 2 / Tabla 4 / Pregunta 4). Ante la

pregunta sobre si era la primera vez que visitaban esta exposición, tres estudiantes respondieron afirmativamente y 7 negativamente. (Ver Anexo 2 / Tabla 4 / Pregunta 5).

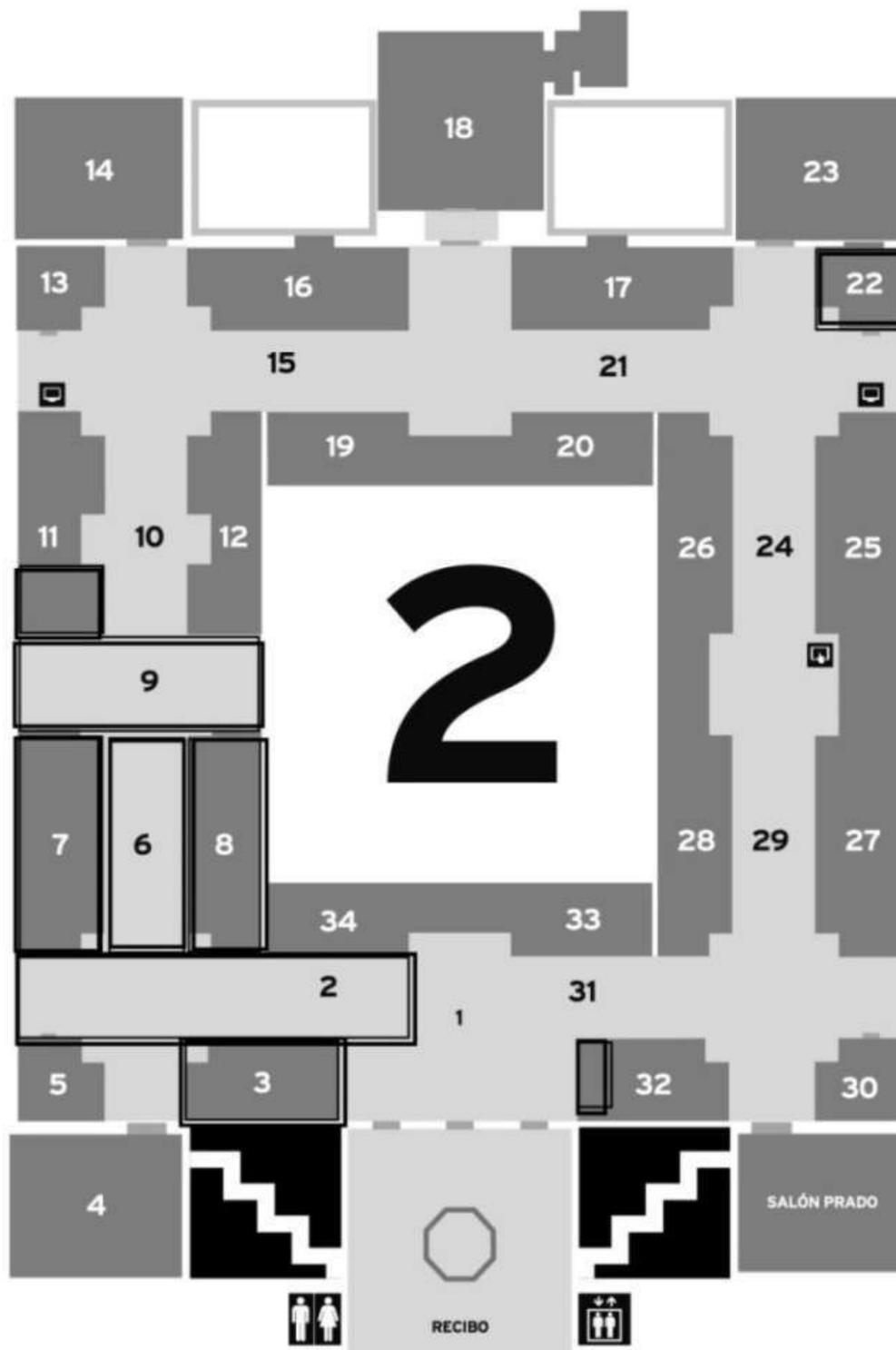
2.2.2. Ubicación de los conjuntos de cerámica en la Exhibición de la Colección Permanente del MALI.

Como ya se ha señalado, las salas involucradas en la Exhibición de la Colección Permanente del MALI están divididas en periodos históricos, de modo que el recorrido estará determinado por una organización museográfica de carácter cronológico, en donde los espacios están distribuidos para que el espectador asista a una secuencia que lo llevará a través del tiempo por los diversos periodos de nuestra historia. Es importante entender que este recorrido es a la vez sensorial y cognitivo, pues los espacios que contienen los conjuntos de objetos que son exhibidos generan sensaciones diversas.

Por otro lado, la manera en que estos conjuntos de objetos son exhibidos también forma parte de la experiencia sensorial, claro ejemplo de ello es que la materialidad de los objetos no es accesible al tacto, pues solo se nos permite acercarnos a ellos de forma visual. Este hecho, claro está, responde a criterios de conservación. Otro factor importante es el hecho de que durante el recorrido la interpretación de lo que vemos estará guiada por una serie de textos curatoriales en donde se postulan aproximaciones discursivas especializadas provenientes de las diversas instancias curatoriales que posee el MALI.

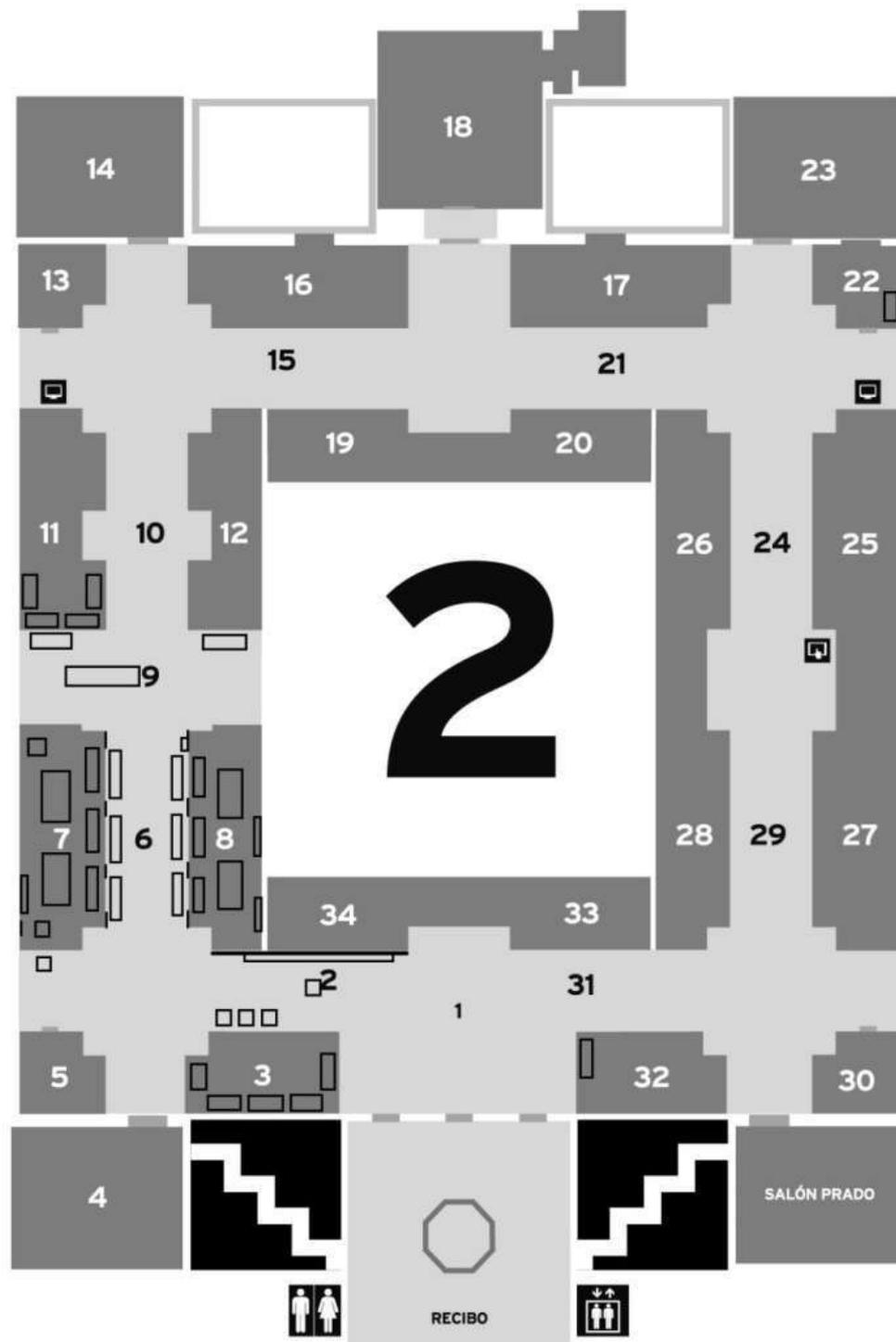
En el plano 1, correspondiente al segundo piso del MALI, se puede apreciar la distribución de las salas donde se ubican los conjuntos de cerámica en la Exhibición de la Colección Permanente del MALI. La gran mayoría de los conjuntos de cerámica están ubicados al inicio del recorrido, en las salas pertenecientes al periodo Precolombino (Salas 2, 3, 6, 7, 8 y 9). Cabe señalar que la sala 4 está dedicada a los textiles y que la sala 5, a la orfebrería. Como se puede apreciar en el plano 1 una vez terminado el periodo Precolombino, en los periodos Colonial (Sala 11), Republicano (Sala 22) y Moderno (Sala 32), la presencia de la cerámica disminuye significativamente.

En el plano 2, se puede apreciar la ubicación de los diversos formatos del mobiliario (urnas de vidrio) que contienen los conjuntos de cerámica que están en las salas que conforman la Exhibición de la Colección Permanente del MALI. La mayor cantidad de conjuntos de cerámica están ubicados en las salas 6, 7 y 8 y, en menor medida, en las salas 2, 3 y 9, correspondientes al periodo Precolombino. En la sala 11, correspondiente al periodo Colonial, la cerámica posee una presencia menor y se diluye considerablemente en las salas 22 y 32, correspondientes a los periodos Republicano y Moderno.



Plano 1

Distribución de las salas donde se ubican los conjuntos de cerámica en la Exhibición de la Colección Permanente del MALI



Plano 2

Ubicación de las urnas y displays que contienen los conjuntos de objetos de cerámica en la Exhibición de la Colección Permanente del MALI.

2.2.3. Inicio del recorrido

En las salas segundo piso del MALI está ubicada la Exhibición de la Colección Permanente. Ahí encontramos un primer espacio en donde se exhibe una pieza (especie de mampara) que consiste en una representación pictórica de los Incas y dos representaciones de escudos patrios (Imagen 1). Esta pieza, que está ubicada en el centro del espacio inicial del recorrido museográfico, nos remite al mismo tiempo a nuestro pasado prehispánico (al imperio del Tahuantinsuyo) y al proceso de emancipación de la República del Perú. Surge, de esta manera, una asociación entre el proyecto nacional republicano y su pasado prehispánico.



Imagen 1

En las salas de la exposición permanente se inicia el recorrido por el lado izquierdo, donde se encuentran la representación del periodo Precolombino (Sala 2).

2.2.3.1. ARTE PRECOLOMBINO

En las salas correspondientes al periodo Precolombino los diversos conjuntos de objetos de cerámica están distribuidos de la siguiente manera:

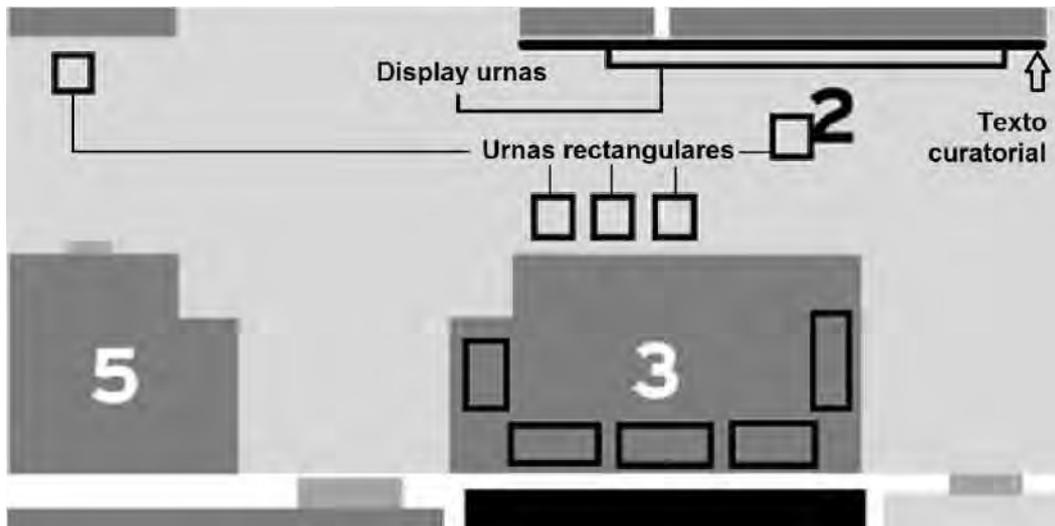
- Sala 2: *El arte en los andes*
- Sala 3: *Espacio y entorno*
- Sala 6: *El diseño precolombino*
- Sala 7: *Mitología y ritualidad en el norte*
- Sala 8: *Mitología y ritualidad en el sur*
- Sala 9: *Inca*

Sala 2: *El arte en los andes*



Sala 2 / Imagen 1

Al ingresar a la sala 2, nos encontramos con un pasadizo amplio y largo (Imagen 2) donde en el extremo derecho de la pared principal está ubicado un texto curatorial (Texto 1) que determina el inicio del planteamiento discursivo del MALI. Como se puede apreciar en la imagen 2, en la sala 2 está ubicado un display de urnas cúbicas adosadas a una de las paredes laterales que forma parte de una línea de tiempo que propone un recorrido de izquierda a derecha, es decir, hacia el final de la pared se puede hallar la información que permite interpretar esta propuesta museográfica. En el plano 3 se aprecia la distribución del display de urnas cúbicas adosadas a la pared y de las 5 urnas rectangulares que forman parte de la sala 2.



Plano 3

El texto curatorial está ubicado al inicio de la sala (Texto 1), en una pared donde en la parte superior puede apreciar el rotulo que otorga título a este periodo (Ver Imagen 2)



Sala 2 / Imagen 2

La inclusión de la palabra *arte* pareciera indicar que los conjuntos de objetos que están exhibidos en las salas correspondientes a este periodo (salas 2, 3, 6, 7, 8 y 9) deberían ser entendidos como objetos de *arte*. Sin embargo, en el texto curatorial se nos propone lo siguiente:

Los habitantes del antiguo Perú nos han dejado un vasto legado que nos acerca a su particular visión del mundo. A pesar de su indiscutible belleza, las piezas que vemos reunidas en estas salas no fueron creadas como obras de arte; tampoco habrían servido como representaciones de costumbres ni como elementos puramente decorativos. En la mayoría de casos, estos objetos fueron imaginados como símbolos de poder y como elementos propiciatorios en rituales de vida y muerte. Salvo contadas excepciones, formaban parte de los entierros de individuos importantes, ya sea como ofrendas a los dioses o como objetos personales que, habiendo sido utilizados por el difunto en vida, podían ser requeridos para asegurar su tránsito al más allá. La colección de arte precolombino del museo nos abre así una ventana al universo de creencias, valores y costumbres de las sociedades que poblaron el área andina antes de la conquista europea.

The inhabitants of ancient Peru have left us a vast legacy that offers an understanding of their particular worldview. Despite the undisputable beauty of the pieces we find gathered in these galleries, they were not created as works of art, nor were they purely decorative objects or depictions of actual customs. In most cases, these pieces were conceived as symbols of power and elements for use in rituals of life and death. With very few exceptions, they were found at the burial sites of important individuals, whether as offerings to the gods or as personal belongings, which having been used by the deceased in life, could be necessary on his journey to the afterlife. The museum's collection of Pre-Columbian art thus offers us a window into the universe of beliefs, values, and customs of the societies that inhabited the Andean region before the European conquest.

Texto 1

“Los habitantes del antiguo Perú nos han dejado un vasto legado que nos acerca a su particular visión del mundo. A pesar de su indiscutible belleza, las piezas que vemos reunidas en estas salas no fueron creadas como obras de arte; tampoco habrían servido como representaciones de costumbres

ni como elementos puramente decorativos. En la mayoría de los casos, estos objetos fueron imaginados como símbolos de poder y como elementos propiciatorios en rituales de vida y muerte. Salvo contadas excepciones, formaban parte de los entierros de individuos importantes, ya sea como ofrendas a los dioses o como objetos personales, que, habiendo sido utilizados por el difunto en vida, podían ser requeridos para asegurar su tránsito al más allá. La colección de arte precolombino del museo nos abre así una ventana al universo de creencias, valores y costumbres de las sociedades que poblaron el área andina antes de la conquista europea.”

Entonces, si estos objetos, según lo señalado en el texto curatorial no deberían ser considerados como objetos de *arte* sino como manifestaciones culturales de los pueblos que habitaron el antiguo Perú, ¿por qué son exhibidos en un museo de *arte*, como el MALI?

Durante la visita realizada con los estudiantes de los cursos de Cerámica 1 y 2 se les consultó acerca de su opinión sobre este texto y sus implicancias en la propuesta museográfica de la sala 2. De los doce estudiantes que respondieron a esta pregunta, cuatro de ellos respondieron que estaban de acuerdo con el texto, tres contestaron que no estaban de acuerdo, y cinco señalaron que el texto les generaba dudas. Entre las opiniones expresadas por los estudiantes destacan las siguientes: “Estos objetos no estaban destinados a ser arte”, “Se utiliza la palabra arte muy ligeramente”, “En la época precolombina no se tenía noción del concepto de arte” y “Si bien, en ese entonces, podrían no considerarse como arte hoy en día son parte importante del inicio del arte en el Perú.” (Ver Anexo 2 / Tabla 5 / Pregunta 6).

¿Arte Precolombino o Prehispánico?

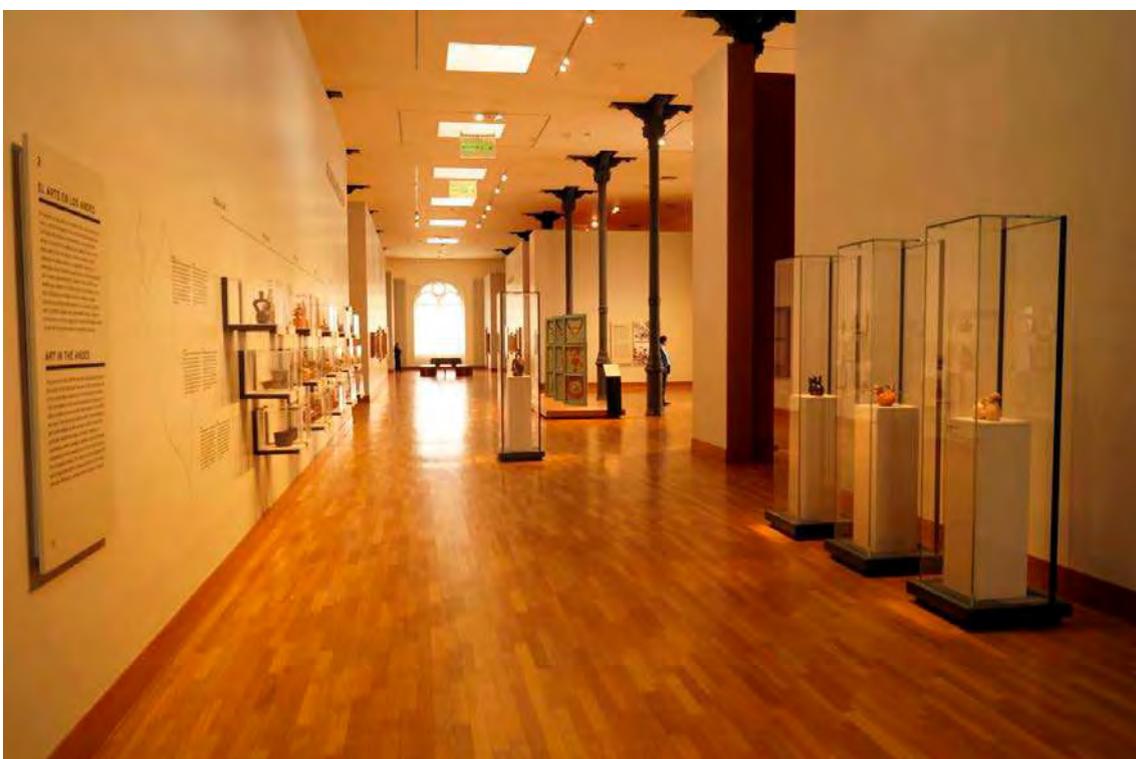
Otra interrogante que surgió durante el trabajo de campo fue acerca del termino Precolombino, pues si bien este término es utilizado para definir este periodo en la propuesta museográfica del MALI, durante las entrevistas realizadas a Cecilia Pardo y Ricardo Kusunoki se identificó que ambos utilizaban el termino Prehispánico.

Cecilia Pardo señaló que el término *Prehispánico* es más preciso, pues alude al periodo anterior a la llegada de los españoles a nuestras tierras, proceso que desembocó en la posterior conquista del Imperio del Tahuantinsuyo por Francisco Pizarro (1532). Mientras que el término *Precolombino*, alude al periodo anterior al descubrimiento de América por Cristóbal Colon (1492). De modo que, entre la llegada de Colon a tierras americanas, hasta la conquista del Imperio Inca a manos de Pizarro, hay 40 años de diferencia. Pardo precisó

que, actualmente, el término *Prehispánico* es el más utilizado a nivel académico por Arqueólogos, Antropólogos e Historiadores del Arte.

A lo largo de la presente etnografía, ambos términos serán utilizados de la siguiente manera: el término *Prehispánico* será utilizado para aludir a los conjuntos de objetos de cerámica que serán objeto de análisis y reflexión, mientras que el término *Precolombino* será utilizado para aludir al periodo que posee dicha denominación en la propuesta museográfica del MALI.

Para iniciar el recorrido en la sala 2 es necesario desplazarse hasta el extremo opuesto de la sala (Imagen 4) donde está ubicado el segundo texto curatorial (Texto 2).



Sala 2 / Imagen 3

La imagen 4 nos ofrece una vista registrada desde el extremo izquierdo de la sala 2 (lado opuesto del pasadizo). En esta imagen se pueden apreciar cuatro de las cinco urnas rectangulares que contienen la sala 2 que, al igual que en el caso de las urnas de formato cúbico adosadas a la pared, contienen cada una de ellas una pieza de cerámica.

2

EL ARTE EN LOS ANDES

El tránsito al más allá y la relación entre el mundo de los vivos y el de los muertos fue una de las preocupaciones centrales del hombre precolombino. Su cosmovisión exigía la creación de objetos que pudieran procurar la benevolencia de los dioses y de los ancestros para asegurar el orden político, el equilibrio natural, y el bienestar social. Podemos acercarnos a esta concepción del mundo esencialmente a través de la cerámica, un medio que, debido a su plasticidad y fácil acceso, fue el más utilizado en la elaboración de objetos rituales durante el periodo prehispánico. El conjunto de piezas aquí exhibido muestra los principales estilos alfareros producidos en estas regiones a través del tiempo, desde el periodo Formativo hasta la conquista europea.

ART IN THE ANDES

The journey to the afterlife and the relationship between the world of the living and the world of the dead was one of the underlying concerns of Pre-Columbian societies. This conception of the world demanded the creation of objects aimed at securing the benevolence of ancestors and gods, thus ensuring political order, natural balance, and social wellbeing. We can gain a better idea of this particular worldview mainly through ceramics, an expressive, widely available medium that was the main component in the manufacture of ritual objects during Pre-Columbian times. This series of pieces displays the most important pottery styles produced in the region from the Formative period to the European Conquest.

Texto 2

En el segundo texto curatorial (texto 2) se nos introduce discursivamente a apreciar aquello que está contenido en esta sala, denominada *Arte en los andes*. Este texto nos habla de la cosmovisión del hombre prehispánico y del lugar destacado que ocupó la cerámica como medio de expresión que "...debido a su plasticidad y fácil acceso, fue el más utilizado en la elaboración de objetos rituales...". Por otro lado, se define a estos objetos como pertenecientes a diversos estilos alfareros, entendidos como la práctica que consiste en la elaboración de vasijas de arcilla cocida.

Al lado derecho del texto 2 podemos encontrar un mapa del Perú donde se hace mención a las diversas tradiciones alfareras que acontecieron durante el

periodo Precolombino, lo que queda plasmado en una línea de tiempo ubicada en la parte superior del display. Así, la puesta en escena museográfica nos propone un recorrido en términos de espacio-tiempo: la organización de las piezas que están contenidas en las urnas responde al criterio cronológico de izquierda a derecha (las imágenes 6, 7, 8 y 9 corresponden a dicha organización).



Sala 2 / Imagen 4



Sala 2 / Imagen 5



Sala 2 / Imagen 6



Sala 2 / Imagen 7

Al ser consultados sobre dicha organización, los estudiantes señalaron mayoritariamente que esta propuesta les pareció interesante por las siguientes razones: “describe la ubicación de las culturas (Norte/Centro/Sur)”, “la línea de tiempo permite comprender la simultaneidad de las culturas”, “permite diferenciar las técnicas por zonas” y porque “facilita la comprensión del espectador” (Ver Anexo 2 / Tabla 5 / Pregunta 7). Sin embargo, sobre la organización del display de izquierda a derecha, algunos indicaron que les resultó confusa, porque la sala 2 empieza desde la derecha, donde está ubicado el texto 1.

Fragmentos etnográficos

Kirshenblatt nos señala que estos objetos (presentados de este modo) se pueden considerar como fragmentos etnográficos que estarían expresando lo que ella denomina como poética de la desconexión (1990:388). Este concepto involucra tanto el acto mismo de separar estos objetos del cuerpo cultural al que pertenecen, como las estrategias comunicacionales desplegadas para lograr que esta propuesta museográfica sea posible de ser interpretada por el público. En este sentido, los textos ubicados a ambos lados de la pared donde están ubicadas estas urnas (textos 1 y 2) guían nuestro entendimiento de lo que apreciamos.

De este modo, en función de lo señalado en el texto 1, no deberíamos entender estos objetos como obras de arte, sino como “...símbolos de poder y como elementos propiciatorios en rituales de vida y muerte”. Por otro lado, en función de lo expresado en el texto 2, se nos propone entender estas piezas de cerámica como la expresión de la cosmovisión del hombre precolombino, en donde se fomenta “...la creación de objetos que pudieran procurar la benevolencia de los dioses y los ancestros, para asegurar el orden político, el equilibrio natural y el bienestar social.” De este modo, se nos propone interpretar estos objetos como evidencia de la concepción (cosmovisión) del mundo que tuvieron los pobladores del antiguo Perú.

Kirshenblatt afirma que la manera mediante la cual el espectador puede entender estos fragmentos etnográficos está determinada por un despliegue articulado de estrategias curatoriales y museográficas, las cuales, según esta autora, es posible agrupar en dos categorías o formatos: *in situ* o *in context*. (1990:388-390). En este caso estaríamos frente a un formato *in context*, que implica la implementación de estrategias museográficas y curatoriales donde la materialidad y estética de los objetos quedan subordinadas a los marcos interpretativos que son postulados desde marcos disciplinarios especializados.

Para Kirshenblatt, estos marcos interpretativos involucran la organización misma de los objetos, contenedores, gráficos y textos curatoriales en el espacio museístico. Esta organización estructurada de elementos materiales, y la información que sobre ellos se postula, permite al espectador otorgar un sentido cultural a los objetos involucrados en la puesta en escena, los cuales quedan subordinados al discurso curatorial y encasillados en categorías y tipologías que proporcionan al espectador un marco interpretativo (1990:390).

Durante la entrevista realizada a Cecilia Pardo, el 2 de agosto del año 2017, Pardo señaló que, en el caso de las colecciones de objetos de arte prehispánico, es importante entender que la gran mayoría, sino la totalidad, de los objetos que conforman la Colección Permanente del MALI provienen de colecciones privadas donde la Memoria Prado desempeña un papel fundacional, pues la colección sigue constituyendo la fuente principal del acervo patrimonial del MALI. Pardo precisó que es importante tener en cuenta que esta colección privada, así como muchas otras en el Perú, fueron construidas a partir de la adquisición de objetos descontextualizados provenientes de prácticas ilegales de saqueo desarrolladas por los llamados huaqueros, que fueron individuos dedicados a saquear y traficar ilícitamente con el patrimonio material de la nación peruana durante un periodo donde la ausencia de marcos legales que protegieran el patrimonio arqueológico permitieron que esta práctica se desarrollara debido a la creciente demanda privada urbana local e internacional. Como resultado de ello, grandes cantidades de objetos arqueológicos prehispánicos fueron adquiridos por coleccionistas nacionales de las zonas urbanas (principalmente en la costa) cuyo interés en estas piezas fue de orden académico y/o estético (Pardo 2009: 28)

En este contexto, la aproximación teórica de Kirshenblatt adquiere relevancia, pues como señala Cecilia Pardo, en las colecciones de objetos prehispánicos que posee el MALI existen muchos objetos con procedencia desconocida, y sobre los cuales solo es posible hacer aproximaciones que prioricen su valor estético. Esta circunstancia supone una tarea compleja y delicada en su labor como curadora de Colecciones y de Arte Precolombino.

Pardo señala que, en función de su formación de pregrado en arqueología y su formación de posgrado en museografía, uno de los principales criterios para seleccionar las obras que conforman las salas de Arte Precolombino es el orden estético. Para Pardo la tarea de manejar una colección arqueológica en un museo de arte ha sido un reto, pues esta labor supone priorizar el aspecto estético y artístico de los objetos y colecciones que constituyen el acervo patrimonial del MALI.

Sala 3: *Espacio y entorno*



Plano 4

A diferencia de la sala 2, que es un pasadizo largo y amplio, la sala 3 es un espacio cerrado iluminado artificialmente, en donde se pueden apreciar cinco urnas rectangulares de formato horizontal que contienen conjuntos de piezas de cerámica que pertenecen a diversas culturas, tales como: Cupisnique (1500-500 A.C.), Wari (750-900 D.C.), Mochica (100-800 D.C.), Chimú (1100-1450 D.C.), Nasca (100-650 D.C.), Recuay (200-700 D.C.), Vicus (100 A.C.-400 D.C.) y Lambayeque (900-1900 D.C.).

El texto curatorial (Texto 3) ubicado al ingreso de la sala 3, propone entender los conjuntos de objetos cerámicos que están contenidos en las urnas en el marco del: “...proceso de adaptación al entorno...” que fue desarrollado por las sociedades prehispánicas que poblaron la región andina. Luego, se explica que “...la ideología y la religión cumplieron un papel primordial...”, y que de este modo los conjuntos de objetos cerámicos que se presentan en las urnas responden a la manera en que “...los elementos de la naturaleza fueron sacralizados...” dando origen a “...un panteón de animales sagrados y personajes divinizados con los que las sociedades mantuvieron contacto y a los que rindieron culto...”. El texto finaliza señalando que la “sala presenta algunas de las formas en las que las sociedades andinas concibieron, interpretaron e hicieron uso de su entorno”.

3

ESPACIO Y ENTORNO

Desde el inicio de la ocupación de los Andes, las sociedades debieron relacionarse con un medio diverso y complejo. En el largo proceso de adaptación al entorno, la ideología y la religión cumplieron un papel primordial, pues se creía que las fuerzas divinas podían alterar los fenómenos atmosféricos de los que dependían la explotación de los recursos marinos y el cultivo de la tierra. Por ello, los elementos de la naturaleza fueron sacralizados y se creó un panteón de animales sagrados y personajes divinizados con los que las sociedades mantuvieron contacto y a los que rindieron culto a través de rituales dirigidos por sacerdotes gobernantes. Esta sala presenta algunas de las formas en las que las sociedades andinas concibieron, interpretaron e hicieron uso de su entorno.

Texto 3

En la primera urna ubicada a la mano derecha del ingreso a la sala 3, podemos encontrar una serie de piezas de cerámica modelada e incisa (imagen 13), denominadas Figurinas de Puémape y Urricape. Estas piezas pertenecen al periodo denominado Horizonte Temprano (2000-200 a.C.) y fueron donados por Petrus Fernandini.

Sobre la donación de estas piezas, Cecilia Pardo señala: *“la generosa donación hecha por Petrus Fernandini es, sin duda, una de las mayores adquisiciones de arte precolombino que se haya integrado al Museo de Arte de Lima en las últimas décadas. La iniciativa de integrar este conjunto al museo no es un hecho aislado, sino que forma parte de una política de adquisiciones que ha buscado dar forma a una visión amplia del arte peruano”*(2009:27).

Esta política de adquisiciones busca cubrir los vacíos que posee el acervo patrimonial del MALI, que como ya ha sido señalado, tiene como acervo fundacional a la Memoria Prado. Cecilia Pardo señala lo siguiente: *“...tenías esta linda colección que formó Javier Prado Ugarteche, linda pero con grandes vacíos, que hemos ido tratando de llenar con adquisiciones y donaciones que en el caso del arte prehispánico es un tema muy delicado...”*.



Sala 3 / Imagen 1

Durante el desarrollo de la presente investigación se pudo hallar la plataforma ARCHI, que es un archivo de imágenes que contiene información detallada sobre una gran cantidad de piezas que forman parte de la Exhibición de la Colección Permanente. A partir de este punto se utilizarán las imágenes que fueron registradas durante el trabajo de campo realizado en el MALI en el año 2017, así como aquellas que se han recuperado del archivo digitalizado.

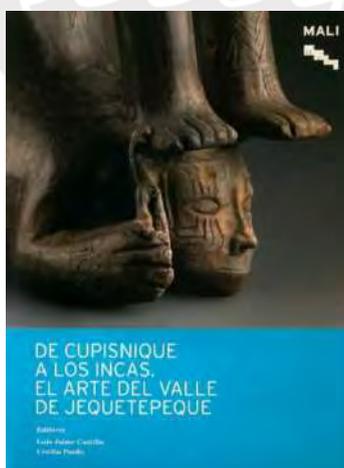
ARCHI Archivo Digital de Arte Peruano

Según lo consignado en su página de inicio, ARCHI "...se concibe como un proyecto sostenido y abierto, que busca incorporar nuevos archivos a través de alianzas con diversos actores individuales e institucionales." El diseño y desarrollo de esta plataforma on-line ha sido posible, según nos señala el portal web, gracias al apoyo de la Oficina Federal de Cultura de Suiza y de la Embajada Suiza en Lima. El objetivo principal de esta plataforma es "...promover diversos proyectos de investigación que emprendan el Ministerio de Cultura y el MALI, así como profesores, escolares, universitarios e investigadores de diversas instituciones públicas y privadas en el Perú y en el extranjero". ARCHI es un archivo que ha sido de gran utilidad durante la redacción de la presente etnografía, pues ha permitido contrastar la información visual registrada durante el desarrollo del trabajo de campo, con los datos e imágenes que están disponibles en la plataforma on-line, que es de fácil navegación y de interfaz muy amigable. Es importante destacar que el archivo visual de ARCHI está conformado por el archivo fotográfico de Daniel Giannoni.



Sala 3 / Imagen 1A / ARCHI / Fotografía de Daniel Giannoni.

Cabe señalar que estas piezas formaron parte de la exposición temporal *De Cupisnique a los incas. El arte del valle de Jequetepeque*, cuya curaduría estuvo a cargo de Cecilia Pardo y que se presentó en la sala 4 del primer piso en el año 2010. Esta exposición dio lugar a la publicación del mismo nombre que se puede apreciar en la imagen siguiente.



Publicación 1

Si tenemos en cuenta lo señalado por Cecilia Pardo, sobre la función que cumplen los proyectos de investigación que permiten ampliar los alcances de la colección del MALI y las publicaciones que resultan de dichas exposiciones permiten generar un conocimiento de orden académico especializado, queda claro que los conjuntos de cerámica que conforman la Exhibición de la Colección Permanente del MALI y las publicaciones que serán mencionadas en el presente análisis adquieren especial relevancia.



Sala 3 / Imagen 2

En la segunda urna situada en la pared que queda frente al ingreso a la sala 3 (Imagen 2) podemos encontrar un conjunto de piezas de carácter zoomorfo que parecen responder a la frase citada en el texto curatorial que señala: "...los elementos de la naturaleza fueron sacralizados y se creó un panteón de animales sagrados..." (Ver Texto 3).



Sala 3 / Imagen 2B / ARCHI / Fotografía de Daniel Giannoni.

En la tercera urna situada en la pared que queda frente al ingreso a la sala 3 podemos encontrar un conjunto de piezas con representaciones de motivos arquitectónicos (Imagen 3 y 4)



Sala 3 / Imagen 3



Sala 3 / Imagen 4

Es preciso señalar que este conjunto de piezas formó parte del conjunto de objetos cerámicos que fueron exhibidos en el marco de la exposición temporal *Modelando el mundo. Imágenes de la arquitectura precolombina*, realizada en el año 2012, bajo la curaduría de Cecilia Pardo, José Canziani, Luis Jaime Castillo y Paulo Dam, la cual dio lugar a la publicación del mismo nombre.



Sala 3 / Imagen 3A / ARCHI / Fotografía de Daniel Giannoni.

Modelando el mundo. Imágenes de la arquitectura precolombina

En el portal web del MALI se señala que este proyecto se desarrolló "...a partir de un estudio interdisciplinario donde convergen las disciplinas de la arquitectura, la arqueología y la historia del arte". Cabe destacar que entre el grupo de investigadores involucrados en este proyecto figuran tres docentes provenientes de las facultades de arquitectura y arqueología de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

Cecilia Pardo, en la introducción de la publicación que resultó de este proyecto, nos señala que

"...la representación de la arquitectura en los Andes Centrales se encuentra presente en formas y soportes distintos en las principales tradiciones artísticas, desde el periodo Formativo (1600-200 a.C.) hasta la llegada de los españoles (1532 d.C.). Durante estos casi tres mil años de producción artística, las representaciones de arquitectura ceremonial -como sede de rituales llevados a cabo estacionalmente para satisfacer a los dioses y, de esa manera, perpetuar el poder de las élites- habrían servido como principal tema de inspiración para los artistas prehispánicos"

Esta exposición, como la gran mayoría de las exhibiciones temporales del MALI, estuvo articulada con un programa educativo, diseñado y desarrollado por la curaduría educativa del MALI, a cargo de Patricia Villanueva, que comprendió visitas guiadas, talleres didácticos y fichas dirigidas a docentes.



Publicación 2

En la cuarta urna situada sobre la pared derecha de la sala 3, podemos encontrar un conjunto de piezas de cerámica con motivos que aluden a los cerros y motivos antropomorfos (Imagen 4), que, como dice el texto curatorial, representa “...personajes divinizados con los que las sociedades mantuvieron contacto y a los que rindieron culto...”. En la imagen 4A se puede apreciar en detalle dos de las piezas que conforman este conjunto.



Sala 3 / Imagen 4



Sala 3 / Imagen 4A

Los estudiantes de los cursos de Cerámica 1 y 2 de la FAD, durante la visita realizada en el año 2018, señalaron que la ubicación de los diversos conjuntos de objetos de cerámica en urnas diferenciadas permite entender mejor la relación entre dichos conjuntos y lo expresado en los textos curatoriales asociados a cada uno de ellos. Del mismo modo, pero en menor número, señalaron que los objetos de cerámica en la sala 3 les parecieron diferentes de aquellos ubicados en la sala 2 (Ver Anexo 2 / Tabla 6 / Pregunta 9).

Al ser consultados sobre cuál de los conjuntos les pareció más interesante, cinco estudiantes expresaron mayor interés por las piezas zoomorfas, cuatro por las piezas con motivos arquitectónicos y tres por las piezas antropomorfas. Entre las opiniones que expresaron los estudiantes, destacaron quienes señalaron que “no tenían conocimiento de la existencia de piezas de cerámica con motivos arquitectónicos”, mientras que otros expresaron su asombro por el nivel de destreza involucrado en las piezas de carácter zoomorfo (Ver Anexo 2 / Tabla 6 / Pregunta 10).

Ante la pregunta ¿Sabías que dos de los conjuntos contenidos en esta sala, han sido objeto investigación y que ello generó exposiciones temporales que estuvieron acompañadas de publicaciones?, la totalidad de los estudiantes manifestó que desconocía este hecho. Sobre este particular, seis de ellos señalaron que les parecía importante, mientras que cinco estudiantes expresaron que tendrían que informarse sobre ello antes de expresar una opinión (Ver Anexo 2 / Tabla 6 / Preguntas 11 y 12).

Ante la pregunta ¿Sabías que esta sala forma parte de uno de los ejes temáticos que conforman el Programa Educativo del MALI?, la gran mayoría de los estudiantes (nueve) manifestó que desconocía este hecho, mientras que dos de ellos señalaron que sí lo sabían. Al respecto, la totalidad de los estudiantes manifestó que el hecho les parecía importante y señalaron que les gustaría asistir a una de estas visitas guiadas (Ver Anexo 2 / Tabla 6 / Preguntas 13, 14 y 15).

Es preciso señalar que la sala 4 está dedicada a los textiles prehispánicos y la sala 5 está dedicada a la orfebrería, por lo que ambas salas quedan fuera de la discusión propuesta en la presente etnografía. En el plano 5 se puede apreciar la distribución de las salas recorridas y la ubicación de la sala 6, a la que sí se ingresó.



Plano 5

Sala 6: El Diseño Precolombino

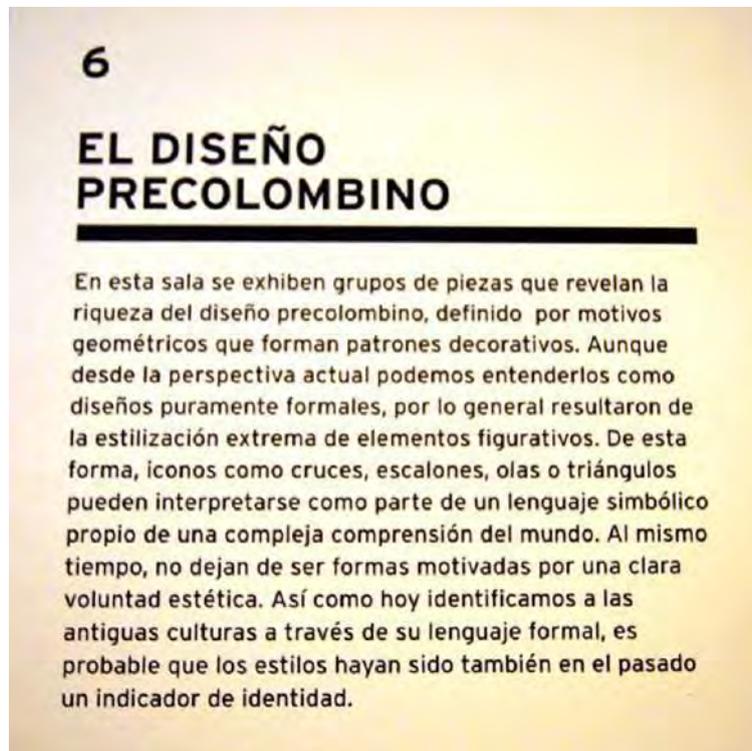
En la sala 6, que es más bien un pasadizo entre las salas 7 y 8, se puede apreciar una propuesta museográfica en la que se desarrolla un híbrido entre los motivos y formas que vinculan el diseño textil y el diseño cerámico en el Arte Precolombino.



Plano 6

Esta propuesta museográfica está conformada por seis urnas rectangulares de formato horizontal que contienen diversos conjuntos de piezas de cerámica y de piezas textiles, así como una serie de tres urnas adosadas a la pared que contienen un conjunto de moldes de cerámica. En el plano 6 se puede apreciar la distribución de las urnas y de los textos curatoriales que nos brindan información sobre cada uno de los motivos que conforman esta propuesta.

Se hace preciso señalar que la numeración de los textos curatoriales y de las urnas ubicadas en esta sala corresponde a la numeración incluida en el plano 6, es decir, se quiebra la secuencia de la numeración de los textos que venía siendo utilizada en el análisis precedente.



En el primer texto curatorial (Texto 1) ubicado en la pared izquierda al inicio de esta sala (ver plano 5) se nos señala que en esta sala “...se exhiben grupos de piezas que revelan la riqueza del diseño precolombino, definido por motivos geométricos que forman patrones decorativos” y que quizá estos diseños “...resultaron de la estilización extrema de elementos figurativos.” El texto finaliza señalando que “...es probable que los estilos hayan sido también en el pasado un indicador de identidad”.

En la primera urna, ubicada sobre la pared izquierda (ver plano 6), podemos encontrar cinco piezas de cerámica pertenecientes a las culturas Cupisnique y Chavín (Ver Urna 1 / Imagen 1).

Urna 1: *La estilización Cupisnique y Chavín*



Sala 6 / Urna 1 / Imagen 1

En el texto 2, ubicado al costado de la urna 1, se señala que ambas culturas pertenecen al denominado *-Período Formativo-* y se explica que “...en la cerámica Cupisnique y Chavín se representan imágenes de rostros humanos estilizados de perfil y con apéndices que emanan de la cabeza, así como otros motivos abstractos”.

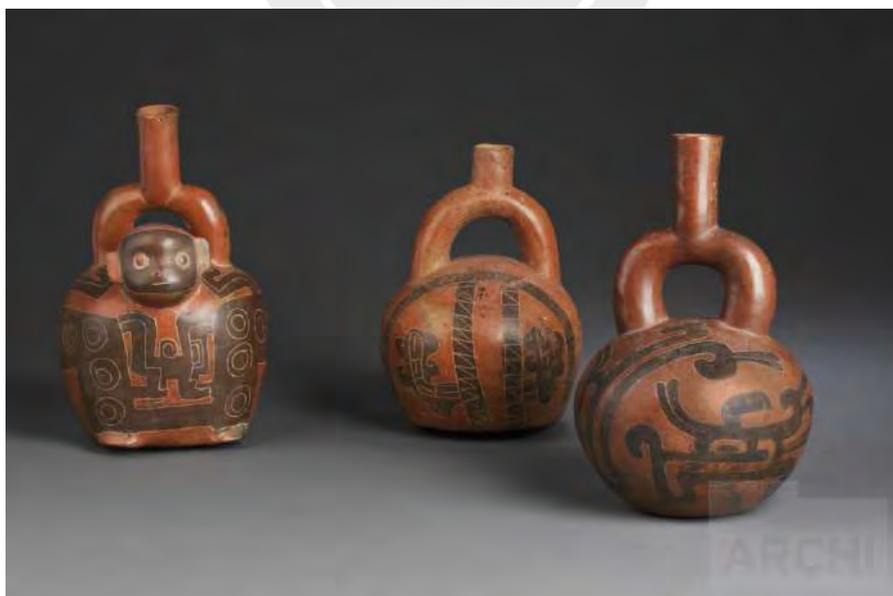
LA ESTILIZACIÓN CUPISNIQUE Y CHAVÍN

La iconografía del periodo Formativo está en gran medida inspirada en las imágenes de los viajes ceremoniales que los jefes sacerdotes realizaban tras la ingestión de alucinógenos. Este trance permitía la transformación del chamán en un ser sobrenatural con atributos de felino, capaz de regresar al mundo real, y asegurar así el orden y el equilibrio de la sociedad. Por ello, en la cerámica Cupisnique y Chavín se representan imágenes de rostros humanos estilizados de perfil y con apéndices que emanan de la cabeza, así como otros motivos abstractos.

Texto 2

Sobre la afirmación de que las culturas Cupisnique y Chavín pertenecen al denominado -Período Formativo- se consultó el texto de Emma Sánchez sobre la cerámica precolombina. Esta autora señala que “igual que acontece en Mesoamérica, la aparición de la cerámica se asocia en Perú con el Período Formativo (1800, 1200 a. de C. – 100 d. de C.)” y afirma que en este periodo la cerámica más significativa es la de las culturas Chavín y Cupisnique (1988:86). Por otro lado, Sonderegger y Marziali coinciden en señalar que la cerámica Chavín se caracterizó por poseer un carácter escultórico, pues en ella destacó la aplicación de relieves, incisiones, esgrafiados, texturas y estampados sobre la superficie de botellas de cuerpo globular con asa estribo y monocromía, pues predominaron los colores grises y el negro. En el Catálogo de morfología, publicado por estos investigadores, no se halló ninguna mención especial sobre el diseño de la cerámica Chavín. “La vasija siempre es soporte de una plástica incisa, textural o escultórica de tipología signal-semiótica o presentando deidades”, explican los autores (2006:118), mientras sobre la cerámica de la cultura Cupisnique, refieren que tuvo “...un formalismo que tiene que paralelo iconográfico con la cultura chavín” y que ello podría propiciar el pensamiento de que ambas culturas provienen de una tradición común (2006:115).

Se realizó una búsqueda en la plataforma ARCHI, donde se pudo hallar la imagen 1a, que contiene un conjunto de piezas de cerámica Cupisnique donde está incluida una botella de forma globular y de asa estribo que forma parte del conjunto de piezas ubicadas en el interior de la urna 1 (Ver: urna 1 / Imagen 1).



ARCHI / Imagen 1A / ARCHI / Fotografía de Daniel Giannoni.

También se pudo hallar la imagen 1b, donde se pueden apreciar (al centro y al lado derecho) dos de las piezas contenidas en la urna 1 (las dos primeras del

lado izquierdo). En esta imagen se puede apreciar con mayor detalle las formas y los diseños aplicados sobre la superficie de las botellas Cupisnique, que destacan del conjunto por la complejidad de sus formas.



ARCHI / Imagen 1B ARCHI / Fotografía de Daniel Giannoni.

Si comparamos las piezas de cerámica de las imágenes 1A y 1B, podemos señalar que en la imagen 1B predominan las formas escultóricas, mientras que en la imagen 1A las botellas (salvo la de la izquierda) sirven más bien como superficie para la aplicación de diseños.

Se realizaron varias búsquedas en la plataforma ARCHI para hallar imágenes de piezas de cerámica Chavín, pero no se pudo hallar información visual al respecto, las imágenes que emergieron al digitar Chavín en el buscador fueron imágenes de piezas líticas.

Para Lavalle y Lang, la principal diferencia entre los estilos Chavín y Cupisnique reside en la utilización que hacen ambos de las botellas con gollete estribo. En el caso Chavín, según ellos, existía una mayor dependencia entre el objeto y su función como contenedor de líquidos, mientras que en el estilo Cupisnique existió mayor libertad al respecto, lo que les permitió transformar todo el cuerpo del objeto mediante formas de carácter escultórico. Para estos autores, el estilo Cupisnique constituye el origen de la cerámica escultórica en el Perú prehispánico (1978:54).

Urna 2: *El triángulo escalonado y la ola-voluta*



Sala 6 / Urna 2 / Imagen 1

En la segunda urna, ubicada sobre la pared izquierda de la sala 6 (ver plano 5), podemos encontrar cuatro piezas de cerámica pertenecientes a la cultura Mochica asociadas a una pieza textil. En el texto 3 ubicado al costado de la urna 2 se señala lo siguiente: “...Triángulos y volutas que podrían ser estilizaciones de edificios o templos, figuran como elementos decorativos en las rampas que conducen a los principales recintos de edificios de la cultura Mochica”.

EL TRIÁNGULO ESCALONADO Y LA OLA-VOLUTA

La representación del triángulo escalonado puede asociarse tanto a la ola, que remite a las fuerzas del mar, o al trono, sobre el cual el gobernante adquiere poder y hegemonía. Triángulos y volutas, que podrían ser estilizaciones de edificios o templos, figuran como elementos decorativos en las rampas que conducen a los principales recintos de edificios de la cultura Mochica. La unión de ambos elementos ha sido entendida también como una referencia al ciclo anual agrícola, en el cual la montaña (el triángulo) es quien provee el agua de los ríos (voluta) a la costa, fertilizando los valles y provocando así la regeneración de la naturaleza.

Este texto nos propone que la asociación entre estos motivos ha sido interpretada como "...una referencia al ciclo anual agrícola".

Lavalle y Lang refieren que el desarrollo del estilo cerámico Mochica debe ser entendido como de influencia del estilo Cupisnique, predominante en la costa norte del Perú prehispánico (1978: 72). Sonderegger y Marziali, por otro lado, nos dicen sobre las formas utilizadas más utilizadas en la cultura Mochica "...la más usual es la botella esferoide con asa estribo..." y que en la superficie de estas botellas se representaban "...todo tipo de elementos que documentan la realidad: armas, fragmentos anatómicos, animales, plantas, seres míticos y personajes históricos" (2006:129).

Se realizó una búsqueda en la plataforma ARCHI, donde se pudo hallar la imagen 2A, que muestra una pieza textil Mochica que posee motivos escalonados, lo que nos permite hallar evidencias sobre la asociación entre los motivos provenientes de la cerámica y el textil Mochica en el marco de la propuesta museográfica y curatorial de la sala 6.



ARCHI / Imagen 2A / ARCHI / Fotografía de Daniel Giannoni.

En la plataforma ARCHI también se pudo hallar la imagen 2B, que muestra una pieza de cerámica Mochica que está incluida en el conjunto ubicado al interior de la urna 2.

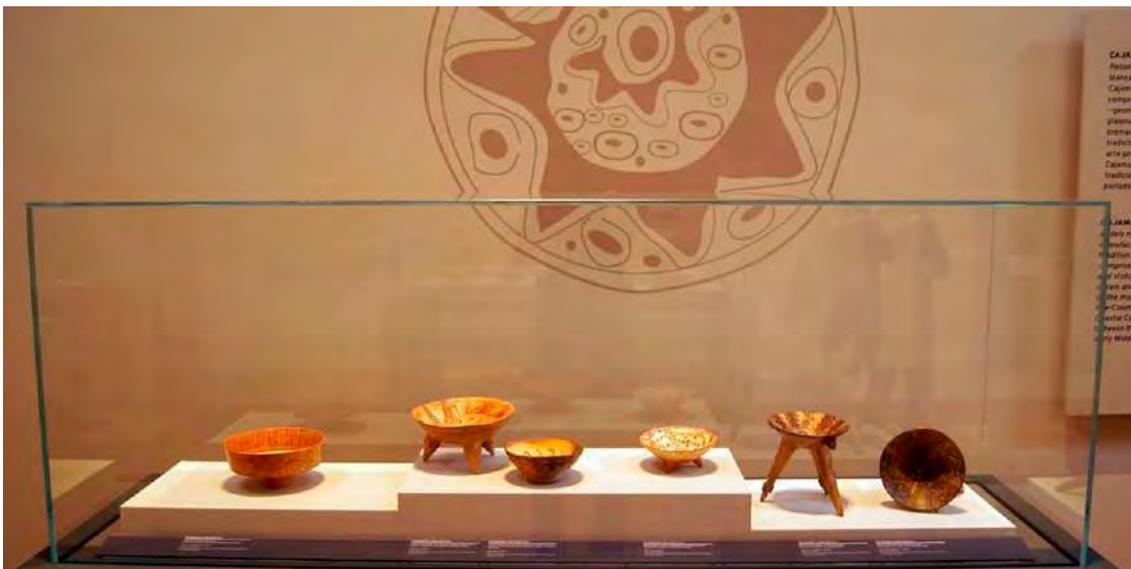


ARCHI / Imagen 2B / ARCHI / Fotografía de Daniel Giannoni.

La imagen 2B permite apreciar en detalle una de las piezas que forma parte del conjunto contenido en la urna 2. En esta pieza, los diseños geométricos aplicados sobre la superficie de una botella de asa estribo quedan formalmente asociados con aquellos que se pueden apreciar en la pieza textil (imagen 2A).

Lavalle y Lang explican sobre la aplicación del color y la incorporación del diseño en la cerámica Mochica/Moche, que “la cerámica Moche era generalmente cubierta con un engobe crema y pintada con un pigmento rojo oscuro (...) esta misma combinación de colores, que establece un contraste claro-oscuro, permitió a los mochanos ingresar diestramente en el área del diseño en superficies llanas” (1978:72).

Urna 3: *Cajamarca*



Sala 6 / Urna 3 / Imagen 1

En la tercera urna, ubicada sobre la pared izquierda de la sala 6 (ver plano 5) podemos encontrar seis piezas de cerámica pertenecientes al estilo Cajamarca. En este caso, el conjunto no está asociado a un textil, como en el caso anterior (ver Urna 2 / Imagen 1).

CAJAMARCA

Reconocido ampliamente por el uso de arcillas blancas en la confección de cerámica, el estilo Cajamarca, tradición de la sierra norte del Perú, comprende un amplio espectro de motivos –geométricos, lineales y de apariencia estilizada– plasmados en finos trazos de pincel sobre fondos cremas y rojizos. Se trata sin duda una de las tradiciones artísticas de mayor riqueza visual en el arte prehispánico. Estilos relacionados, como el Cajamarca Costeño, surgen del contacto entre las tradiciones de la sierra y de la costa a inicios del periodo Horizonte Medio (600-900 d.C.).

Texto 4

En el texto curatorial (texto 4) ubicado al costado de la urna 3, se señala lo siguiente: “...el estilo Cajamarca (...) comprende un amplio espectro de motivos -geométricos, lineales y de apariencia estilizada- plasmados en finos

trazos de pincel sobre fondos cremas y rojizos. Se trata sin duda una de las tradiciones artísticas de mayor riqueza visual en el arte prehispánico”.

Ravines nos señala que el termino *Cajamarca* es utilizado para designar un estilo de cerámica que surge en el valle de Cajamarca que fue identificado por Max Uhle en el año 1913, quien “...durante sus excavaciones en Moche encontró varios fragmentos de este estilo, sin lograr precisar su procedencia”. Según este autor, la primera descripción del estilo Cajamarca la hizo Alfred L. Kroeber, quien, en función a su investigación de los hallazgos de Uhle, reconoció un estilo diferenciado al que denominó *Three legged style*. (2011: 445-446)

Esta denominación corresponde a una de las particularidades formales que permite identificar este estilo, pues, como se aprecia en la imagen anterior (Urna 3 / Imagen 1), las piezas de este conjunto poseen tres apéndices en la parte inferior que sirven de apoyo a las vasijas.

Se realizó una búsqueda en la plataforma ARCHI y se encontraron las imágenes 3A y 3B que permiten apreciar con mayor detalle la presencia de los tres apéndices inferiores que constituyen la particularidad del estilo Cajamarca.

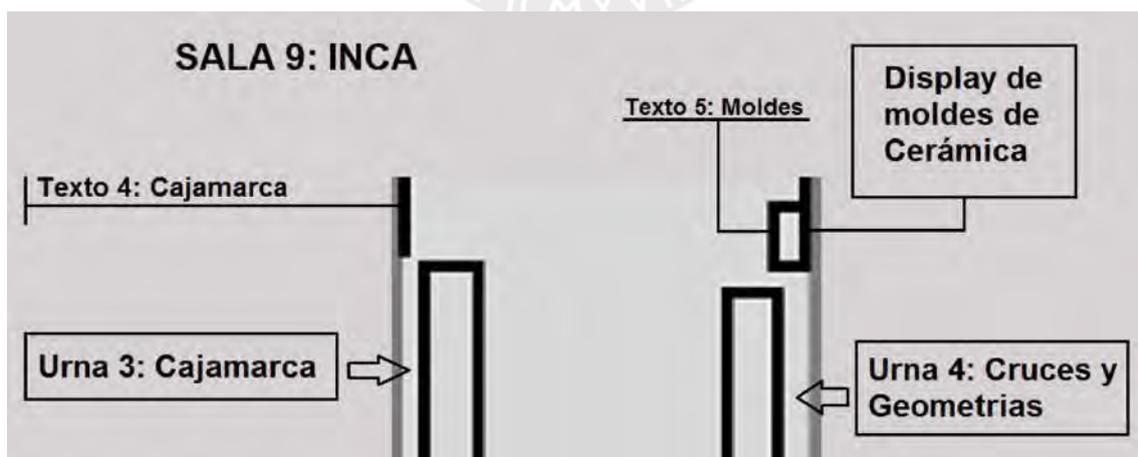


ARCHI / Imagen 3A / ARCHI / Fotografía de Daniel Giannoni.



ARCHI / Imagen 3B ARCHI / Fotografía de Daniel Giannoni.

La propuesta museográfica y curatorial de la Curaduría de Arte Precolombino propone seguir el recorrido dando la vuelta hacia la pared del lado derecho de la sala, sin embargo, como se aprecia en el plano 6, en el extremo derecho de la sala 6 está ubicado un *display* de urnas que contiene una serie de moldes de cerámica que puede ser entendido como una pausa en la narrativa de diseño precolombino.



Plano 7

Display de vasijas y moldes de cerámica

En los museos de arte generalmente damos prioridad a la exhibición de obras concluidas, mientras que los procesos de producción sólo quedan sugeridos en la materialidad de cada pieza. Este conjunto de vasijas y moldes -en sí mismos piezas de interés estético- que corresponden a una botella Lambayeque y a un kero, permiten mostrar aspectos de la producción cerámica en el antiguo Perú, tanto en relación a la forma de las vasijas como a su decoración.

Texto 5

En el texto 5 ubicado al costado del *display* de moldes de cerámica se señala lo siguiente: “En los museos de arte generalmente damos prioridad a la exhibición de obras concluidas, mientras que los procesos de producción sólo quedan sugeridos en la aterialidad de cada pieza. Este conjunto de vasijas y moldes (...) permiten mostrar aspectos de la producción cerámica en el antiguo Perú, tanto en relación a la forma de las vasijas como a su decoración”.



Sala 6 / Imagen D1

En la imagen D1 se puede apreciar el conjunto de urnas que conforman este *display* de vasijas y moldes de cerámica donde están incluidos tres botellas pertenecientes al estilo Lambayeque y dos muestras de moldes de cerámica utilizados en la elaboración de estas piezas.



Sala 6 / Imagen D2

En la imagen D2 se observa en detalle una serie de moldes de cerámica. Se realizó una búsqueda en la plataforma ARCHI pero no se pudo hallar ninguna imagen que las muestre en mayor detalle.

Ante la pregunta: ¿Qué opinas del display de urnas que contienen moldes utilizados para la elaboración de piezas de cerámica?, cuatro estudiantes respondieron que no tenía idea que se habían utilizado moldes de arcilla para la elaboración de piezas de cerámica en el periodo prehispánico, dos estudiantes respondieron que si tenían conocimiento de esta técnica y seis estudiantes respondieron que este display les pareció interesante. (Ver Anexo 2 / Tabla 7 / Pregunta 17).

Urna 4: *La costa, cruces y geometrías*



Sala 6 / Urna 4 / Imagen 1

En la cuarta urna, ubicada sobre la pared derecha de la sala 6 (ver plano 6) podemos encontrar cuatro piezas de cerámica pertenecientes al estilo Chancay. En este caso, el conjunto no está asociado formalmente a una pieza textil, como en el caso de la urna 2, sin embargo, el texto curatorial (Texto 6) ubicado al lado derecho de esta urna, nos dice que en el estilo Chancay “los diseños geométricos de su cerámica generalmente están inspirados en la textilería”.

LA COSTA. CRUCES Y GEOMETRÍAS
 Chancay surge sobre la base de las sociedades Lima y Huaura a fines del periodo Horizonte Medio (600-900 d.C.) y se constituye como una nueva tradición. Los diseños geométricos de su cerámica generalmente están inspirados en la textilería, sin duda el mayor logro de esta cultura. El estilo tricolor geométrico, asociado a la fase inicial, muestra diseños en colores rojo y negro aplicados sobre fondo crema, mientras que en el estilo Chancay Clásico los diseños se simplifican al máximo, aplicándose motivos sencillos como los reticulados en tonalidades de negro.

Texto 6

En la plataforma ARCHI no se encontraron imágenes de la tipología *botellas*, pertenecientes al estilo Chancay. Sin embargo, sí se pudo hallar una imagen (imagen 4A) de una pieza textil perteneciente a esta cultura, que posee diseños geométricos que no corresponden a la tipología *cruces* sino que más bien se pueden asociar a la tipología *escalonados* que está representada en la urna 2 que contiene piezas cerámicas de la cultura Mochica.



ARCHI / Imagen 4A / ARCHI / Fotografía de Daniel Giannoni.

Sondereguer y Marziali coinciden con la afirmación expresada en el texto curatorial (Texto 6) que realza la producción textil de la cultura Chancay. Estos autores nos dicen que en esta cultura “dieron preferencia a la textilería realizada con excelencia creativa y técnica”, para luego señalar sobre la cerámica Chancay: “...es primitiva, superficial en su creación y elaboración. Su técnica no es deficiente pero, la producción en serie, llevó a simplificar los motivos pintados o escultóricos dejando un acabado desprolijo” (2006:165).

Urna 5: *Peces y serpientes entrelazadas*



Sala 6 / Urna 5 / Imagen 1

En la quinta urna, ubicada sobre la pared derecha de la sala 6 (ver plano 6) podemos encontrar cuatro piezas de cerámica pertenecientes a la cultura Lima, que están asociadas formalmente a una pieza textil. El texto curatorial (Texto 7) ubicado al lado derecho de esta urna, nos dice que “entre los diseños más vistosos del arte prehispánico destaca uno que se distingue por su trama geometrizable. Si bien a primera vista parece ser una imagen puramente abstracta, hoy sabemos que se trata de la versión estilizada de cabezas de peces y serpientes entrelazadas”.

PECES Y SERPIENTES ENTRELAZADAS

Entre los diseños más vistosos del arte prehispánico destaca uno que se distingue por su trama geometrizable. Si bien a primera vista parece ser una imagen puramente abstracta, hoy sabemos que se trata de la versión estilizada de cabezas de peces y serpientes entrelazadas. Este diseño fue identificado por primera vez a inicios de siglo XX en relación a un motivo característico del estilo Lima, al que dieron el nombre de *Interlocking*. Imágenes de tramas similares aparecen por primera vez en los textiles primitivos del sitio de Huaca Prieta en el valle de Chicama (2,500 a.C), y fueron eventualmente reinterpretadas por otras culturas.

Según el texto curatorial, este motivo denominado *interlocking* es un motivo característico del estilo Lima. El portal Educared, de la Fundación Telefónica, señala que “la cerámica de la cultura Lima hace uso de dos estilos diferentes: El *interlocking* y el *Maranga*. El primero se caracterizó por tener como motivo principal una serie de figuras entrelazadas entre sí en forma de serpiente con figuras geométricas como líneas y puntos”. El término *interlocking*, según este portal, fue acuñado por el arqueólogo norteamericano Thomas C. Patterson, quien dividió la cerámica de la cultura Lima en nueve estilos, donde los siete primeros corresponden al estilo *interlocking*, mientras que los últimos dos corresponden al estilo *Maranga*.

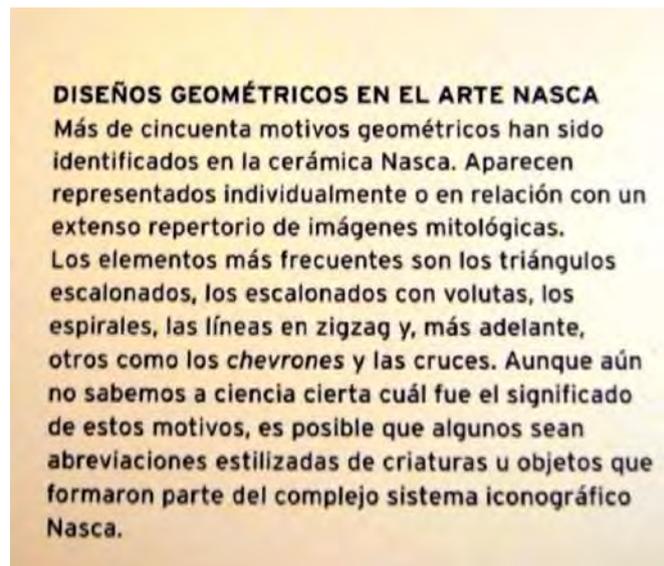
Para Víctor Falcón (2017) el término *interlocking* forma parte de “...la producción del conocimiento sobre la cultura Lima...”, lo cual involucra “...interesarnos en la historia de cómo la disciplina arqueológica ingresó al Perú, así como, la forma en que se recolectaban –o mejor dicho percibían y registraban- los datos sobre los cuales se basan nuestras interpretaciones de su proceso cultural”. Para este autor, la historia de la arqueología en el Perú se puede dividir en tres etapas, donde en la segunda predomina la influencia norteamericana, “...cuyo punto culminante está marcado por la secuencia estilística de cerámica elaborada por T.C. Patterson...” sobre los estilos de la cultura Lima.

Urna 6: Diseños geométricos en el arte Nasca



Sala 6 / Urna 6 / Imagen 1

En la sexta urna, ubicada sobre la pared derecha de la sala 6 (ver plano 6) podemos encontrar siete piezas de cerámica pertenecientes a la cultura Nasca. El texto curatorial (Texto 8) ubicado al lado derecho de esta urna, nos dice que “más de cincuenta motivos geométricos han sido identificados en la cerámica Nasca (...) Los elementos más frecuentes son los triángulos escalonados, los escalones con volutas, los espirales, las líneas en zigzag y, más adelante, otros como los chevrones y las cruces”.



Texto 8

Sondereguer y Marziali explican sobre la cerámica de la cultura Nasca: “La cerámica y la pintura son sus más relevantes realizaciones plásticas. La producción fue realizada por dotados artistas y expertos artesanos, cuya maestría pocas veces se igualó en Amerindia pues ninguna cultura plasmó tan estética policromía” (2006:137). Como se puede apreciar, en las piezas de cerámica contenidas en la urna 6 (ver Urna 6 / Imagen 1) lo que destaca es la geometría del diseño aplicado sobre las vasijas. Para Sonderegger y Marziali, los Nasca “...parecen no interesarse por el cerámico en sí, sino en función de soporte para pintar.../ ...rara vez intentan retratar la realidad, resolviendo las morfologías y temas pintados de manera idealista” (2006:137).

Emma Sánchez coincide con la afirmación realizada por Sonderegger y Marziali, señalando que la cerámica Nasca “...es, ante todo, pictórica y colorista, y refleja un mundo mucho más oscuro y difícil de interpretar” (1988: 99). Lavalle y Lang nos señalan que el desarrollo del diseño geométrico y la policromía en la cultura Nasca responde a un patrón policromo iniciado por la cultura Paracas (1978:70).

Durante la visita realizada con los alumnos de los cursos de cerámica, al ser consultados sobre la propuesta museográfica que relaciona los motivos del diseño del arte textil y los diseños de los conjuntos de piezas de cerámica ubicados en la sala 6, la gran mayoría señaló que les pareció una propuesta museográfica interesante. Entre las opiniones expresadas por los estudiantes destaca lo señalado por una alumna de intercambio proveniente de los EEUU, quien señaló que “la conexión entre los diseños utilizados la producción de textiles y cerámica ayudan al visitante a desarrollar una idea más completa de las culturas antiguas” (Ver Anexo 2 / Tabla 7 / Pregunta 15).

Ante la pregunta: ¿Cuál de los conjuntos que conforman la sala 6 te pareció más interesante?, un estudiante señaló la importancia de la estilización de las formas de las culturas Cupisnique y Chavín, tres estudiantes destacaron el conjunto referente a los motivos del triángulo escalonado y la ola voluta, dos estudiantes destacaron la belleza del estilo Cajamarca, dos estudiantes destacaron el conjunto referente a los motivos cruces y geometrías, tres estudiantes destacaron el conjunto referente a los motivos peces y serpientes entrelazadas y finalmente tres estudiantes destacaron la belleza de los diseños geométricos del arte Nasca. (Ver Anexo 2 / Tabla 7 / Pregunta 16).

Reflexiones sobre la propuesta museográfica de la sala 6

Durante nuestro recorrido por la sala 6, hemos podido apreciar una propuesta museográfica que tiene como eje temático motivos del diseño prehispánico. En ella quedan asociados (en las urnas 2 y 6) dos conjuntos de objetos de cerámica y dos piezas textiles provenientes de la cultura mochica (Urna 2) y la cultura Lima (Urna 6). Sobre esta propuesta museográfica, y en función de la entrevista realizada a Cecilia Pardo, surge la siguiente reflexión:

Estética vs. Contexto

Cecilia Pardo quien, como ha sido señalado anteriormente, está a cargo de la Curaduría de Colecciones y Arte Precolombino en el MALI, durante la entrevista realizada el miércoles 2 de agosto destacó la labor museográfica realizada en la sala 6. Pardo señaló que el concepto sobre el cual gira esta propuesta curatorial se centra en “...cómo el textil sirve de inspiración a la cerámica y a los motivos geométricos en la cerámica”.

Pardo hizo especial énfasis en el hecho de que para poder otorgar materialidad y visualidad a esta propuesta curatorial, así como para poder definir la organización de la propuesta museográfica, tanto ella como su equipo, tuvieron que establecer libremente relaciones y comparaciones de orden formal entre los motivos provenientes del diseño textil y aquellos que están representados

en las superficies de los objetos de cerámica prehispánica contenidos en el acervo patrimonial del MALI. Según Pardo, esta propuesta museográfica está basada en la elección de

“...seis motivos que hemos escogido...y que de alguna manera... podemos apreciar visualmente como motivos geométricos: como una cruz, como una suerte de triángulos que se suceden... a pesar de que probablemente forman parte de un lenguaje simbólico que nosotros podemos interpretar como el interlocking, como en el caso del escalonado que ha sido interpretado como la montaña y el río, pero que por sí mismos son lindos estéticamente”.

Sin embargo, Pardo hizo la precisión de que estas comparaciones formales entre los motivos del diseño textil y del diseño cerámico están acotadas y limitadas por las colecciones que conforman el acervo patrimonial del MALI, el cual “...tiene vacíos, no es una colección como la del Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú y no pretende serlo”. Sobre las limitaciones, Pardo señala que su colección “...no da para contar la historia de Chancay, la historia de Recuay, tengo diez piezas de Recuay y punto (...) he priorizado lo que yo puedo contar”.

En relación a la interrogante formulada acerca de la diferencia que supone exhibir estos conjuntos de piezas de cerámica prehispánica en un museo de arte como el MALI, en oposición a lo que sucede en un museo de arqueología como el Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, Pardo precisó que existen diferencias sustanciales, pues en el caso del MALI, las aproximaciones curatoriales que son desplegadas sobre las piezas que conforman la Exhibición de la Colección Permanente están fundadas en base a su aspecto formal, es decir en función de su valor estético, mientras que en un museo de arqueología y/o antropología la labor curatorial gira en función del contexto arqueológico e involucran necesariamente aspectos de orden cronológico. Pardo señaló lo siguiente sobre este particular:

“...Un museo de arte, como el MALI, no va recibir, o no va a priorizar en su colección, obras que no destaquen por un criterio o una destreza artística distinguida”, señala Pardo. *“...En un museo de arte como este me he podido dar el lujo de hacer una sala, como la sala 6...donde están los textiles en relación a la cerámica, donde priorizo el diseño, más que el contexto, porque son piezas que no tienen contexto”.*

Se hace importante asociar esta reflexión con aquella desarrollada en el recorrido por la sala 2, titulada: Fragmentos etnográficos (Kirshenblatt 1990), en donde se analiza un display de urnas cúbicas que contienen objetos de cerámica de diversas culturas, acompañado de una línea de tiempo, un mapa del Perú y un texto curatorial que lleva por título *Arte en los andes*. En aquella reflexión se hizo referencia a aquello que Kirshenblatt denomina como poéticas

de la desconexión (1990: 388). Esta autora afirma que esta desconexión está referida no solo a la acción de producir fragmentos si no a la implementación de estrategias museográficas y curatoriales que hacen posible otorgar sentido a estos fragmentos para que puedan ser apreciados e interpretados por el espectador. Kirshenblatt postula que existen dos formas de presentación de estos fragmentos etnográficos, las cuales define como *in situ* e *in context* (1990:386) donde en ambos casos quedan subordinadas a los marcos interpretativos que, en el caso particular de esta sala, involucran la creación de una propuesta curatorial, el despliegue de estrategias museográficas y un conocimiento proveniente de saberes disciplinarios especializados, que establece tipologías, clasificaciones estilísticas, denominaciones y conceptos.

Sobre la manera en que una propuesta museográfica conduce nuestra interpretación de lo que vemos, Muntañola señala que "...la selección de objetos, su disposición y su contextualización textual y visual (...) nos inducen a mirar de una forma interpretativa, nos proponen un discurso..." (2004 287).

Esta reflexión sobre la propuesta curatorial y museográfica de la sala 6 se relaciona con la manera en que ha sido desarrollado el análisis de la misma en la presente etnografía, pues en este se han utilizado imágenes de las urnas y de los textos curatoriales ubicados en esta sala, mientras se recurre a fuentes bibliográficas que permitieron proporcionar mayor información sobre los estilos, tipologías y motivos involucrados en la propuesta discursiva de la Curaduría de Colecciones y Arte Precolombino. De este modo, las imágenes presentadas adquieren sentido en función de los textos curatoriales y de la información proveniente de marcos disciplinarios especializados donde destaca principalmente la Arqueología (Sonderegger y Marziali 2006), (Ravines 2011), (Falcón 2017) y la Historia del Arte (Lavalle y Lang 1978) y (Sánchez, 1988).

Podríamos afirmar que la labor de representación cultural que otorga forma y contenido a la propuesta curatorial y museográfica contenida en la sala 6, así como la labor etnográfica involucrada en la redacción del análisis precedente, pueden ser entendidos como sistemas de representación (Hall 1997:4).

Sistemas de representación

Stuart Hall explica que "la representación conecta el sentido al lenguaje y a la cultura", de manera que permiten producir sentido sobre las cosas que nos rodean e intercambiar este sentido entre los sujetos que comparten un código cultural. Hall postula que todo sistema de representación "...implica el uso del lenguaje, de los signos y las imágenes que están por, o representan cosas" (1997:2). Hall señala, además, que en el proceso de construcción e intercambio del sentido cultural es posible identificar dos sistemas de representación:

El primero de estos sistemas es aquel "...mediante el cual toda suerte de objetos, gente y eventos se correlacionan con un conjunto de conceptos o representaciones mentales que llevamos en nuestras cabezas" (1997:4). Este sistema "...nos permite dar sentido al mundo mediante la construcción de un conjunto de correspondencias o una cadena de equivalencias entre las cosas - gente, objetos, eventos, ideas abstractas, etc.- y nuestro sistema de conceptos, o mapas conceptuales" (1997:6). El segundo de estos sistemas, según Hall

"... depende de la construcción de un conjunto de correspondencias entre nuestro mapa conceptual y un conjunto de signos, organizados o arreglados en varios lenguajes que están por, o representan esos conceptos. La relación entre las 'cosas', conceptos y signos está en el corazón de la producción de sentido en un lenguaje. El proceso que vincula estos tres elementos y los convierte en un conjunto es lo que denominamos - representaciones-"(1997:6).

De este modo, nuestra interpretación de lo que vemos en el marco de una representación cultural en un museo estaría determinada por estos dos sistemas de representación, en los cuales el sentido que le otorgamos a las imágenes es "...construido por el sistema de representación. Es construido y fijado por un código, que establece una correlación entre nuestro sistema conceptual y nuestro sistema de lenguaje..." (1997:7).

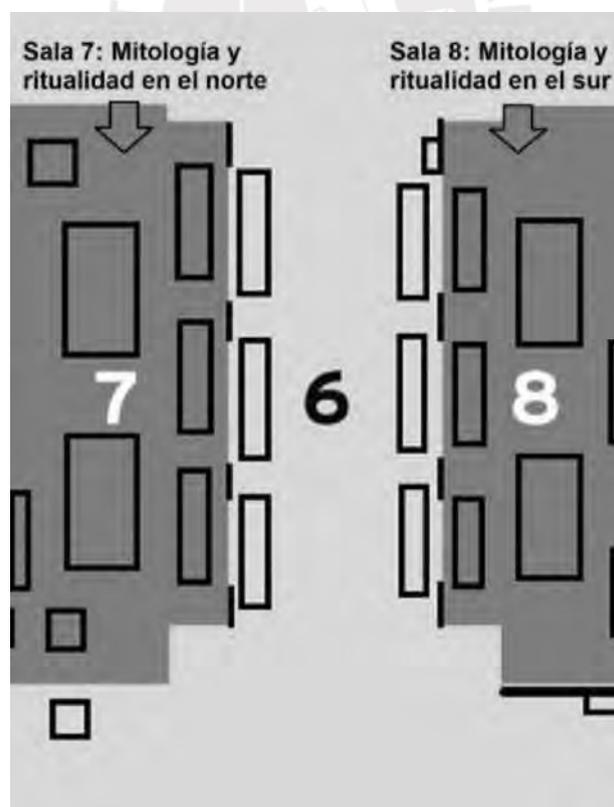
¿Qué sucedería si un sujeto proveniente de nuestra amazonia (Ashaninka, Shipibo, Conibo, Bora, Awajún) o un sujeto proveniente del ande (Quechua, Aymara) que no posee la competencia lingüística que le permita decodificar los textos curatoriales codificados en Inglés y Español decidiera dar un paseo por las salas de la Exhibición de la Colección Permanente del Museo de Arte de Lima?, ¿qué verían?, ¿verían lo mismo que nosotros que sí compartimos un código lingüístico que nos permite construir un sentido de lo que vemos en función de los sistemas de representación definidos por Hall?, ¿qué sucedería si nuestro recorrido por estas salas estuviera limitado a las imágenes sin que nuestra interpretación de las mismas estuviera mediada por el texto?. A partir de esta reflexión propongo al lector reflexionar sobre el poder de las imágenes y sobre la visualidad.

Visualidad: el poder de las imágenes

"Una imagen es una visión que ha sido recreada o reproducida. Es una apariencia, o conjunto de apariencias, que ha sido separada del lugar y el instante en que apareció por primera vez y que se ha preservado durante unos momentos o unos siglos. Toda imagen incorpora un modo de ver,..." (Berger 2016:9-10).

Berger en su texto titulado: *Modos de ver*, afirma que: “La vista llega antes que las palabras. El niño mira y ve antes de hablar.” (2016:5). Sin embargo este autor nos señala que existe una relación entre lo que vemos y lo que sabemos, pues: “Lo que sabemos o lo que creemos afecta al modo en que vemos las cosas.” (2016:5). Burke, por otro lado, postula que: “Las imágenes son testigos mudos y resulta difícil traducir en palabras el testimonio que nos ofrecen” (2005:18). Mientras que para Mitchell: “Las imágenes no son simplemente un tipo de signo particular, sino algo así como un actor en la escena histórica, una presencia o personaje dotado de estatus legendario, una historia que acompaña a y participa de las historias que nos contamos sobre nuestra propia evolución...” (2016:31). Mitchell va más allá al señalar que: “...la historia del arte opera sobre las formas visuales, y la estética de los sentidos...” (2018:20) Para esta autor la visión es una construcción cultural, que es aprendida y cultivada, no solamente dada por la naturaleza...” (2018:19).

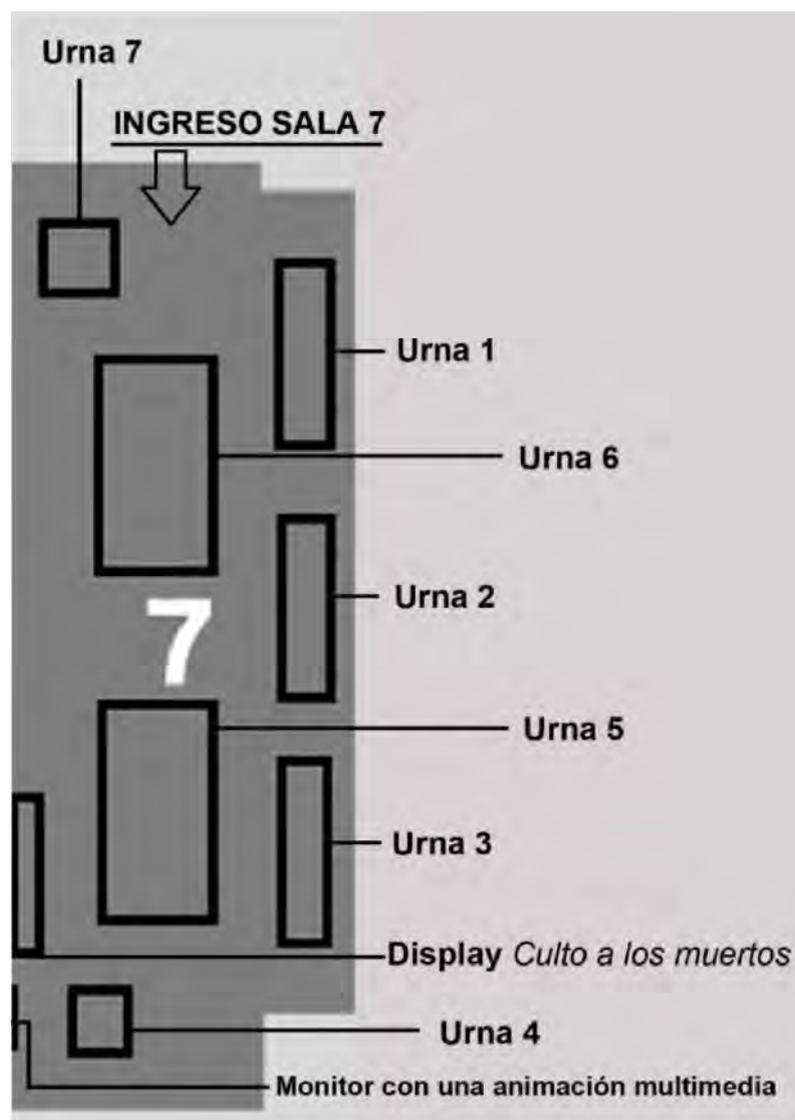
En función de las reflexiones propuesta por estos autores propongo al lector realizar un recorrido de carácter exclusivamente visual por las salas 7 y 8 dedicadas a la representación de las tradiciones cerámicas del norte y sur del Perú prehispánico. En este recorrido será omitida toda información relacionada a los textos curatoriales y a los conjuntos que conforman dichas salas.



Plano 8

Sala 7: Mitología y ritualidad en el norte

En el plano 9 el lector podrá apreciar la distribución de los diversos contenedores, displays y dispositivos que están ubicados en la sala 7. Las referencias numéricas incluidas en este plano servirán para que el lector pueda ubicar los conjuntos de objetos que determinan las imágenes culturales que podremos apreciar en la propuesta museográfica de la sala 7.

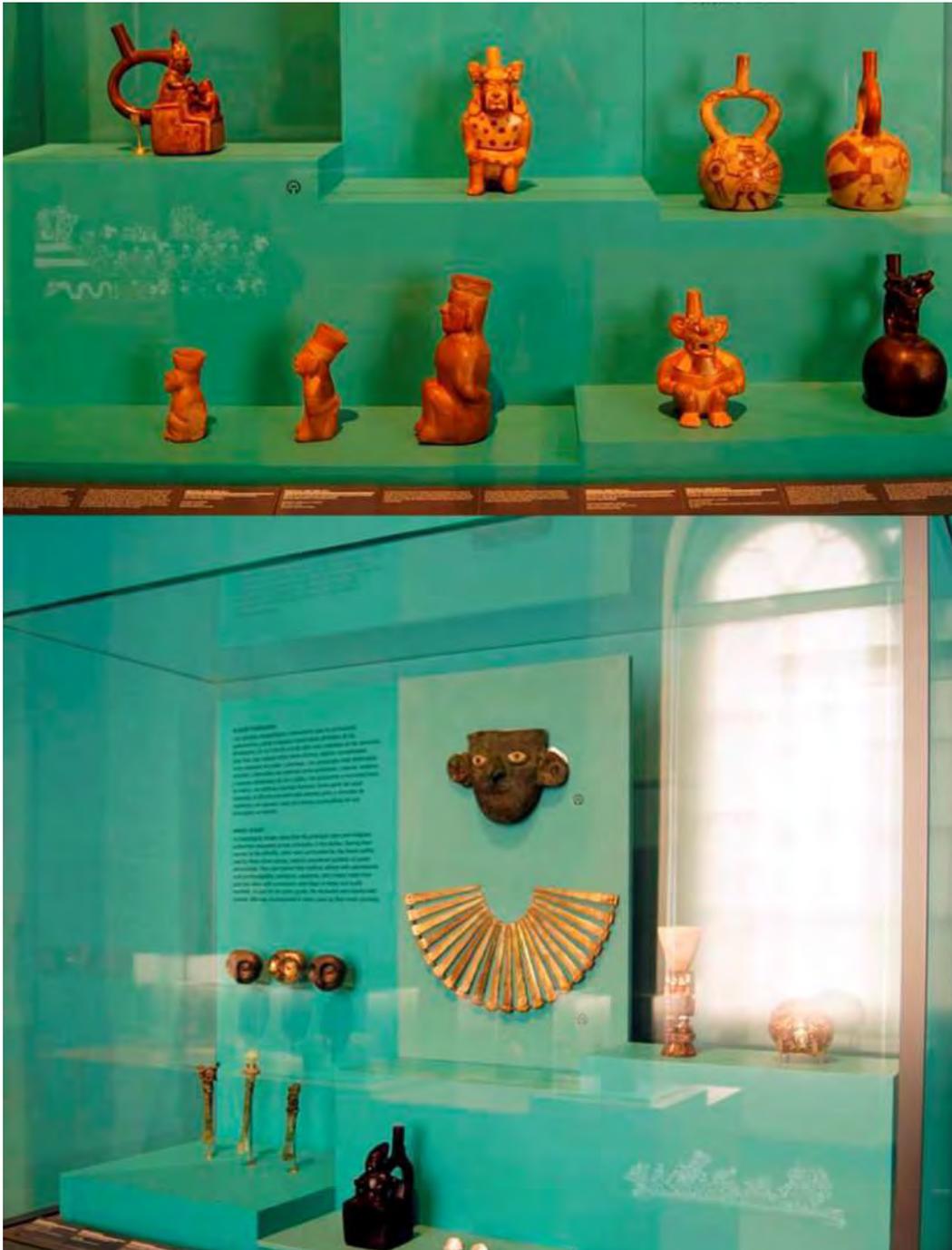


Plano 9



Sala 7 / Imagen 1

En la imagen 1 se aprecia una vista registrada desde el ingreso de la sala 7. En la parte inferior de esta imagen se aprecia una vista registrada desde la parte posterior donde está ubicada la urna 4 (Ver plano 9).



Sala 7 / Imagen 2

En la imagen 2 se pueden apreciar las dos primeras urnas (urnas 1 y 2) ubicadas sobre la pared ubicada al lado izquierdo del ingreso de la sala 7 (Ver plano 9).



Sala 7 / Imagen 3

En la parte superior de la imagen 3 se puede apreciar la tercera urna ubicada sobre la pared izquierda de la sala 7 y en la parte inferior se puede ver el *display* de urnas de formato cúbico adosadas a la pared denominado *Culto a los muertos* (Ver plano 9).



Sala 7 / Imagen 4

En la parte superior de la imagen 4 se aprecia una vista de la urna 4 y del monitor donde se reproduce una animación audiovisual. En la parte inferior de la imagen se puede apreciar en detalle una serie de tres piezas contenidas en la urna 5 (Ver plano 9).

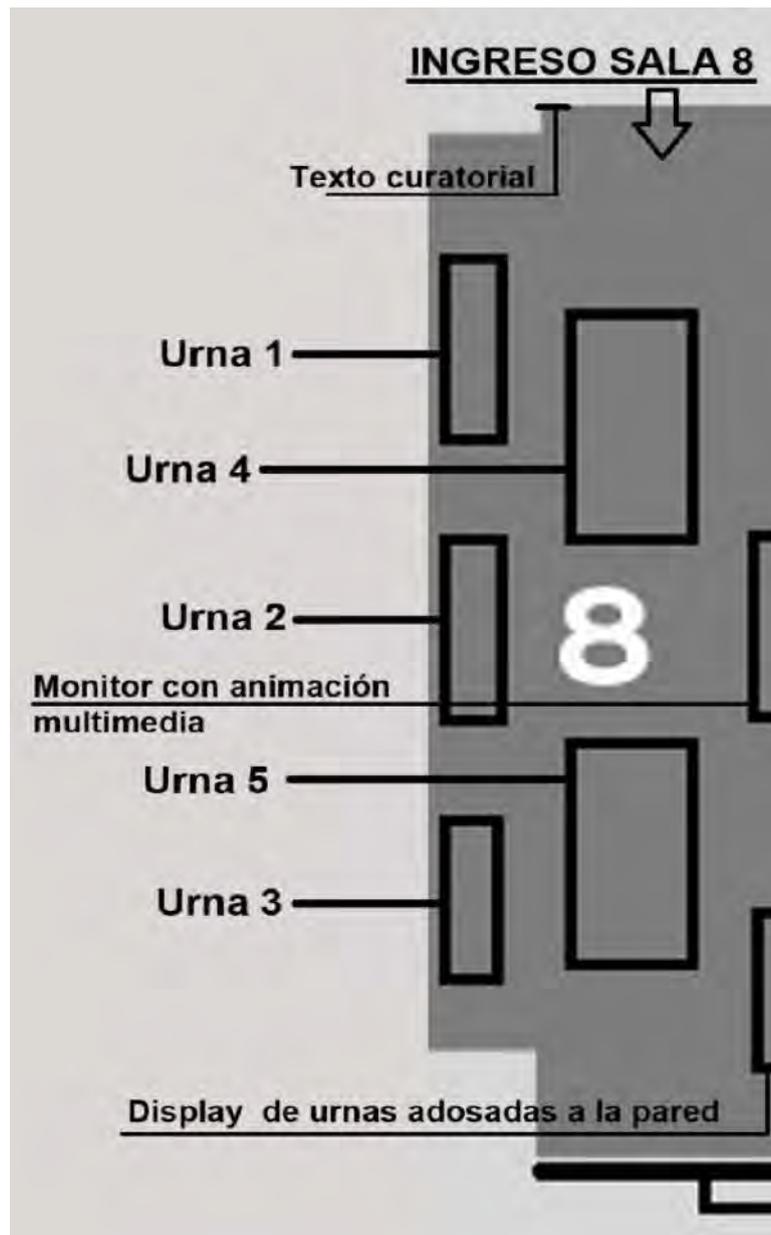


Sala 7 / Imagen 5

Vista de la pieza contenida en la urna 7 y de dos piezas contenidas en la urna 6 (Ver plano 9).

Sala 8: Mitología y ritualidad en el sur

En el plano 10 se puede observar la distribución de los diversos contenedores, displays y dispositivos que están ubicados en la sala 8. Las referencias numéricas incluidas en este plano servirán para que el lector pueda ubicar los conjuntos de objetos que determinan las imágenes culturales que podremos apreciar en la propuesta museográfica de la sala 8.



Plano 10



Sala 8 / Imagen 1

En la parte superior de la imagen 1 se aprecia una vista registrada desde el ingreso de la sala 8. En la parte inferior de la imagen 8a se aprecia una vista del *display* de urnas adosadas a la pared que está ubicado sobre la pared izquierda de la sala 8 (Ver plano 10).



Sala 8 / Imagen 2

En la imagen 2 se pueden apreciar las imágenes correspondientes a las dos primeras urnas (urnas 1 y 2) ubicadas sobre la pared derecha de la sala 8 (Ver plano 10).



Sala 8 / Imagen 3

En la imagen 3 se puede apreciar el conjunto de objetos que está contenido en la tercera urna (urna 3) ubicada sobre la pared derecha de la sala 8 (Ver plano 10).



Imagen 4

Es preciso señalar que, durante el trabajo de campo realizado en la segunda mitad del año 2017, que coincide con el periodo de exhibición de la exposición temporal *Nasca*, algunas piezas de la sala 8 fueron retiradas para ser exhibidas en dicha exposición. Estas ausencias estaban señaladas mediante textos como el que se puede apreciar en la imagen 4.

Reflexión

Se propone al lector reflexionar sobre lo que ha acontecido en este recorrido de carácter exclusivamente visual en las salas 7 y 8, en donde ha sido omitida toda referencia a la información proporcionada por los textos curatoriales y donde no se ha incluido ningún tipo de información proveniente de fuentes bibliográficas que conduzcan nuestra interpretación de los conjuntos de objetos de cerámica que hemos podido apreciar mediante imágenes en estas dos salas. Para ello, se proponen las siguientes preguntas: ¿cuál cree usted que ha sido la principal diferencia entre la experiencia que ha tenido al apreciar solo imágenes sin que haya sido ofrecida ninguna información sobre los conjuntos de cerámica contenidos en estas salas?, ¿cómo es que las imágenes han adquirido significado sin la mediación del texto?, ¿qué es lo que usted ha visto?, ¿qué es lo que usted ha interpretado?

Esta propuesta metodológica, a diferencia de aquellas desarrolladas en las salas 2, 3 y 6, nos permite cuestionarnos acerca de los sistemas de representación (Hall, 1997:4). El objetivo principal de esta propuesta ha sido responder a la preguntas formuladas por Stuart Hall: “¿Será que el lenguaje simplemente refleja un sentido que ya existe afuera en el mundo de los objetos, la gente y los eventos? (...) ¿O, el sentido es construido en y mediante el lenguaje? (1997:2).

Propongo al lector interesado en obtener mayor información sobre la cerámica de la costa norte y sur del Perú prehispánico consultar las publicaciones que han sido publicadas por el MALI en el marco de las exposiciones temporales: *Moche y sus vecinos. Reconstruyendo identidades*, exhibida del 19 de febrero al 14 de agosto del 2016 y *NASCA* exhibida del 21 de junio al 15 de octubre del año 2017.



Durante la visita realizada con los alumnos de los cursos de cerámica, se les propuso un texto extraído de Lavalle y Lang (1978) sobre los conjuntos de piezas de cerámica ubicados en la sala 7 (Ver Anexo 2 / Tabla 8). En función de este texto se les preguntó si consideraban que la cerámica de la costa norte del Perú prehispánico fue de carácter escultórico, tal como es afirmado por estos autores.

Todos los estudiantes coincidieron en que esta afirmación era correcta y muchos de ellos expresaron opiniones tales como: no se presta mucha atención al color sino más bien a la forma, las cerámicas funcionarían aún si no tuvieran ningún color, estos objetos de cerámica representan muchos aspectos de sus vidas, entre los que destacaron la representación de dioses y personajes, para los estudiantes en general estas piezas de cerámica tenían por objetivo comunicar sus creencias y prácticas y según lo expresado por una estudiante de intercambio, estas piezas pueden ser consideradas como esculturas.

Ante la pregunta: ¿Cuál de los conjuntos ubicados en la sala 7 te pareció más interesante?, algunos estudiantes respondieron que les pareció interesante el conjunto de piezas comprendidos dentro de la urna 5 en el cual destacan las representaciones de las divinidades del Norte, mientras que otros destacaron el conjunto de piezas comprendidos dentro urna 4 en función de los dibujos plasmados en las vasijas, las cuales según ellos poseen un acabado perfecto. Un estudiante resalto la belleza de las piezas de cerámica negra, mientras que a otros les pareció interesante el display de piezas sobre el culto a los muertos, que según lo que manifestaron representan el poder de los ancestros sobre las personas vivas.

En general los estudiantes manifestaron que dentro de la sala 7 los conjuntos de objetos de cerámica poseen bastante simbología, así como relieves y diversas técnicas cerámicas, entre las cuales destacaron las cabezas trofeo, una de las botellas de asa estribo con la representación de un guerrero y el guerrero con escudo que estaba ubicado en la urna 7. Por otro lado un estudiante destacó la presencia de la animación multimedia incluida en esta sala, mientras que la estudiante de intercambio manifestó un especial interés por las piezas ubicadas dentro de la urna 3, las cuales interpreto como ofrendas sagradas del mar, porque según lo señalado por ella, estas piezas presentan aspectos muy específicos y completos de las conchas spondylus.

Ante la pregunta ¿Qué opinión te merece la propuesta museográfica de la sala 7? La estudiante de intercambio señaló que la gran cantidad y variedad de piezas deja en claro que la cerámica era muy importante para estas sociedades. Mientras que en su mayoría los estudiantes expresaron que dentro de esta sala existe una gran diversidad de cerámica escultórica.

Como parte de la encuesta realizada a los estudiantes se les propuso tres textos extraídos de Lavalle y Lang (1978), Sonderegger y Marziali (2006) y Sanchez (1988) sobre los conjuntos de piezas de cerámica ubicados en la sala 8 (Ver Anexo 2 / Tabla 9)

En función de estos textos se les preguntó a los estudiantes si estaban de acuerdo con la tesis de que la cerámica de la costa sur del Perú prehispánico fue de carácter pictórico y colorista en donde los objetos de cerámica se entendían más como un soporte para la aplicación de diseños policromos.

Ante esta pregunta la totalidad de los estudiantes encuestados coincidieron en que esta afirmación era correcta (Ver Anexo 2 / Tabla 9 / Pregunta 21). Entre las opiniones expresadas por ellos destacaron las siguientes: las formas de las piezas de cerámica son soportes para la aplicación de colores y diseños, definitivamente no son solo piezas para uso cotidiano sino para rituales o como arte (Alumna Intercambio), se observa más el uso del color sobre la forma de las piezas de cerámica. No buscan salir del formato, sino expresar en él, no buscan la experimentación con la forma, la cerámica Nasca muestra un interés por la policromía, encuentro una intención por experimentar con los colores y tonalidades, el interés por el diseño geométrico es bien marcado.

Ante la pregunta ¿Cuál de los conjuntos ubicados en la sala 8 te pareció más interesante? los estudiantes respondieron que: el detalle y la variedad de colores de las piezas ubicadas en la urna 1 me impresionaron muchísimo (Alumna Intercambio), les pareció interesante la aplicación de la gráfica para mostrar de forma directa los distintos aspectos de seres divinos y zoomorfos, así mismo algunos de ellos señalaron que les parecieron interesantes los cuencos con representaciones de cabezas trofeo que estaban en las urnas del centro de la sala. Un estudiante manifestó un interés particular por una cabeza de ancestro con diadema y máscara de felino realizada en cerámica modelada y pintada. Por otro lado dos estudiantes señalaron que les llamo mucho la atención la animación digital, en función a su relación con los personajes representados en las piezas de cerámica ubicadas a su alrededor.

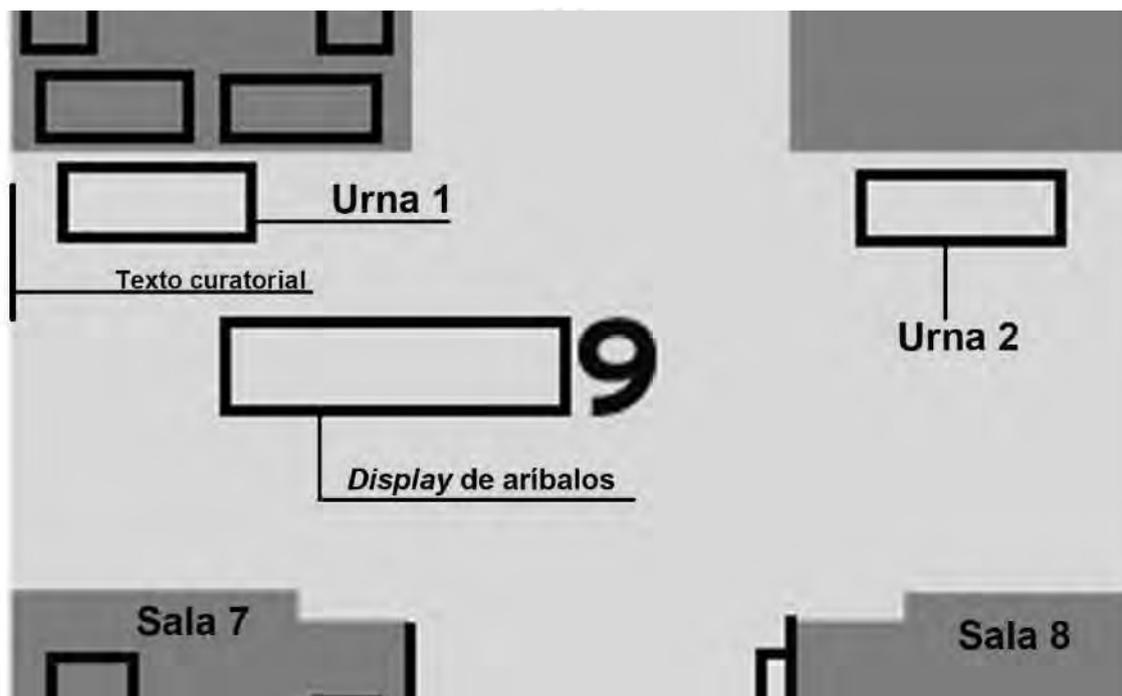
Ante la pregunta: ¿Qué opinión te merece la propuesta museográfica de la sala 8?, todos los estudiantes coincidieron en que esta propuesta museográfica les pareció interesante (Ver Anexo 2 / Tabla 9 / Pregunta 23). Entre las opiniones expresadas por ellos destacó la expresada por la estudiante de intercambio, quien señalo que esta propuesta museográfica expande lo que se pudo apreciar en la sala 6 dedicada al diseño precolombino, pues le permitió añadir otros niveles de entendimiento.

Sala 9: Inca

La sala 9 está dedicada a la representación de la cultura Inca, y supone el final del recorrido por las salas pertenecientes a la representación del periodo Precolombino en la Exhibición de la Colección Permanente del MALI. Esta sala no es un espacio cerrado, como las salas 7 y 8, es más bien un espacio amplio donde confluyen el pasadizo donde está ubicada la sala 6 y el pasadizo que da inicio a la representación del periodo Colonial.

En la sala 9 podemos encontrar dos urnas rectangulares de formato horizontal ubicadas a ambos extremos de la sala y un *display* ubicado al centro de este espacio donde son exhibidas tres piezas que corresponden a la tipología arribales, cuyo tamaño destaca en todos los conjuntos de objetos de cerámica que han sido analizados a lo largo del recorrido por las salas correspondientes al periodo Precolombino.

En el plano 11 se puede observar la distribución de las urnas y el *display* que constituyen la representación de la cultura Inca.



Plano 11

En el texto curatorial ubicado en la pared derecha de la sala 9 (ver plano 11) es interesante destacar la presencia del término *hegemonía*, que en este texto ha sido utilizado para describir la relación de poder que la cultura Inca estableció con aquellas *otras* culturas que fueron incorporadas en su imperio. En el texto se señala que “...los incas supieron integrar los conocimientos de los pueblos que los precedieron...” y que “...la hegemonía inca se hizo presente en una

arquitectura distintiva basada en construcciones en bloque de piedra labrada, una red integrada de caminos, un sistema organizado de andenería,...". Resulta interesante reflexionar sobre cómo esta última afirmación nos propone entender que la posición hegemónica del imperio Inca en América del sur estuvo expresada mediante una arquitectura de carácter monumental, estructurada en base a una red de caminos que permitió articular redes de transporte y comunicación y sostenida en función del desarrollo de un sistema tecnológico agrícola (andenería). Si lo pensamos detenidamente, en esta hegemonía podrían hallarse factores que aún hoy en día son constitutivos del poder.

INCA

Con algunos precedentes en las sociedades de la sierra sur y el Altiplano, el imperio Inca se forma en el siglo XV d.C., a solo cien años de la conquista europea. Pese a su corta duración, los incas supieron integrar los conocimientos de los pueblos que los precedieron, y sobre la base de conquistas militares y alianzas estratégicas, lograron configurar un imperio que expandió su dominio por gran parte de los Andes Centrales, desde el norte del actual Ecuador y Colombia hasta el noroeste de Argentina. En Cuzco, su capital, y en los territorios conquistados, la hegemonía inca se hizo presente en una arquitectura distintiva basada en construcciones en bloque de piedra labrada, una red integrada de caminos, un sistema organizado de andenería, y una estética que priorizó la representación de motivos geométricos y elementos de la naturaleza.

Texto 4

La cerámica Inca destaca por su sobriedad formal e iconográfica. Según los expertos, en esta cerámica acontece una síntesis de formas y motivos heredados de culturas precedentes. Lavalle y Lang señalan que el estilo Inca se origina sobre la base de un estilo cusqueño precedente que los arqueólogos denominaron *Killke*. Estos autores definen el estilo de la cerámica Inca como sobrio y nos señalan que el carácter colorista de este estilo pertenece a la tradición del sur del Perú prehispánico, donde, como ya hemos señalado predominó una tradición pictórica. En la cerámica Inca, el uso de color queda limitado a una tricomía y solo excepcionalmente son utilizados cuatro colores (1978:126)

Según lo señalado en el texto curatorial, la estética Inca “...priorizó la representación de motivos geométricos y elementos de la naturaleza”. Lavalle y Lang por otro lado, nos señalan que la cerámica Inca, “...como consecuencia de su contacto con las provincias conquistadas, adquiere muchas modalidades, incluyendo la Inka-Chimu de fuerte tendencia a la escultura” (1978:126). De este modo, se puede corroborar la afirmación de que en la cerámica Inca acontece una síntesis estilística que incorpora las diversas tradiciones provenientes del norte y del sur del Perú prehispánico.

Sondereguer y Marziali nos señalan que la cerámica Inca “...no supera creativamente a la de sus antepasados, pero tampoco se la puede considerar decadente por su buena factura y terminación”. Estos autores afirman que en el estilo cerámico Inca destacan los *aríbalos*, que son vasijas de diversos formatos cuyo aspecto formal está conformado por “...un cuerpo esferoide con dos pequeñas asas laterales, una base cónica y un cuello alargado con boca de labios expandidos” (2006:169).



Sala 9 / Imagen 1

En la urna 1, ubicada en extremo izquierdo de la sala 9 (ver plano 11), se pueden apreciar cinco aríbalos de formatos diversos, dos keros, tres piezas de orfebrería, un plato y una pieza de cerámica que representa a un personaje. Para poder entender mejor este conjunto fue necesario recurrir a la Colección Virtual del MALI, donde se pudo encontrar algunas imágenes de las piezas contenidas en este conjunto (Imagen 1A / Imagen 1B).



Imagen 1A



Imagen 1B



Sala 9 / Imagen 2

En la urna 2, ubicada en extremo derecho de la sala 9 (ver plano 11), se pueden apreciar tres aríbalos de formatos diversos, 1 vasija de cuerpo texturado, tres piezas de formas escultóricas y un plato con un relieve central. Para poder entender mejor este conjunto fue necesario recurrir a la plataforma ARCHI, donde se pudo encontrar algunas imágenes de las piezas contenidas en este conjunto. (Imágenes 2A, 2B y 2C)



Imagen 2A / ARCHI / Fotografía de Daniel Giannoni.



Imagen 2B / ARCHI / Fotografía de Daniel Giannoni.



Imagen 2C / ARCHI / Fotografía de Daniel Giannoni.



Sala 9 / Imagen 3 / *Display* central

En la imagen 3 podemos apreciar el *display* de aríbalos ubicado en la parte central de la sala 9 (ver plano 11). En ella se puede ver que este conjunto está conformado por tres aríbalos de formatos diversos, donde uno de ellos está resguardado en una urna de formato cúbico. En la imagen 4, se puede observar la interacción entre el público asistente, el conjunto de objetos ubicados en este *display* y el personal de seguridad del MALI.



Sala 9 / Imagen 4 / *Display* central

Es interesante entender que la estética de la cerámica Inca es el producto de un proceso de hibridación estilística y cultural sin precedentes en el Perú prehispánico, y que dicho proceso está enmarcado en un continuo de expansión político-territorial que permitió construir el Imperio del Tahuantinsuyo e hizo posible que la cultura Inca adquiriera una posición culturalmente hegemónica en un vasto territorio, donde coexistieron diversos pueblos.

Durante la visita realizada con los estudiantes de cerámica, se les propuso dos textos extraídos de: Lavallo y Lang (1978) y Sonderegger y Marziali (2006) sobre los conjuntos de piezas de cerámica ubicados en la sala 9 (Ver Anexo 2 / Tabla 10). En función de estos textos se les preguntó si estaban de acuerdo con la tesis postulada por estos autores de que en la cerámica Inca se da una síntesis que incorpora las tradiciones de la costa norte y sur del Perú prehispánico. Ante dicha pregunta la totalidad de estudiantes respondió de manera afirmativa (Ver Anexo 2 / Tabla 10 / Pregunta 24).

Entre las opiniones expresadas por ellos destacaron las siguientes: Sus aríbalos poseen detalles que demuestran una fusión más estilizada, las formas son sencillas con diseños detallados, hay un énfasis en la forma. Se puede hallar un sentido distinto y nuevo que no poseían las piezas no-Incas, es notorio que la cerámica Inca rescata formas de las culturas precedentes, si bien muchos elementos provienen de tradiciones anteriores, en la época Inca se genera un nuevo valor, considero el estilo Inca más completo porque hay una mezcla de culturas y una técnica y una estética más refinada, los Incas al conquistar a otras culturas absorbieron y crearon un arte enriquecido.

Ante la pregunta ¿Qué opinión te merece la propuesta museográfica de la sala 9?, los estudiantes coincidieron en afirmar que la distribución de los conjuntos dentro de esta sala no es adecuada, pues señalaron que los conjuntos están algo dispersos en la sala y que es una propuesta muy pequeña.

Dado que la sala 9 es la última sala dedicada a la representación del Arte Precolombino en la Exhibición de la Colección permanente del MALI, durante la visita se les formuló a los alumnos de cerámica la siguiente pregunta: ¿Qué impresión te ha producido el lugar que ocupa la cerámica en el recorrido por las salas pertenecientes al Arte Precolombino? (Ver Anexo 2 / Tabla 11 / Pregunta 26). Entre las respuestas y opiniones expresadas por los estudiantes, destacan: La cerámica en lo precolombino es una de las manifestaciones más ricas en color, forma y experimentación, Es muy resaltante por sus recursos y técnicas, muy buena como referente para desarrollar proyectos, por lo que sería pertinente que se revaloricen los recursos artísticos prehispánicos, la cerámica era bastante importante en las culturas precolombinas, es obvio que tenían un entendimiento profundo de la cerámica y sus posibilidades. Es impresionante el trabajo de cada cultura, sus diferencias no solo son en el trabajo, la técnica y el acabado, sino en el significado que está detrás de las

formas y figuras. Esto hace especial a cada una de ellas. La cerámica junto al textil guarda relación con las creencias y rituales de las culturas prehispánicas, de modo que es interesante que estas prácticas formen parte de nuestro pasado, porque ello significa que lo que actualmente entendemos como los materiales y técnicas tradicionales del arte (europeo) pueden ser dejadas a un lado y podríamos realizar arte con tejidos y cerámica.

Durante el recorrido realizado con los estudiantes, al salir de la sala 9 (final de la representación del Arte Precolombino) e ingresar a la sala 10 (inicio de la representación del Arte Colonial) se pudieron experimentar y registrar sensaciones contradictorias, pues el rol central que posee a la cerámica como una de las principales expresiones de la cosmovisión prehispánica en el periodo dedicado al Arte Precolombino llega a su fin y se inicia la representación de un proceso de sometimiento cultural que se cimentó en la discriminación racial del indio (Quijano 2000) que fue considerado un ser primitivo e inferior, lo cual involucró la extirpación y persecución de aquellas prácticas culturales que expresaban la ontología del mundo prehispánico (Duviols 1986), afectando directamente a la cerámica, que sobrevive solamente asociada a su condición de objeto útil y funcional, mientras que sus aspectos simbólicos logran permanecer ocultos en estas formas útiles. Se hizo evidente la transformación que acontece en esta práctica desde un horizonte culturalmente heterogéneo (pre-Inca) hacia uno de carácter más homogéneo a lo largo del proceso histórico de instauración del Virreinato del Perú y del orden político, económico y social colonial.

Ante la pregunta ¿Qué sensación experimentas al ingresar a la sala 10 que da inicio a la representación del Arte Colonial en contraste con lo experimentado durante tu recorrido por las salas pertenecientes al Arte Precolombino? (Ver Anexo 2 / Tabla 11 / Pregunta 27), los estudiantes respondieron lo siguiente: “Es otra sensación, ya no vemos mayor exploración y uso de la cerámica, ahora la pintura es lo que prima. Se siente un ambiente europeizado y ya no tanto autóctono.”, “Cambio rotundo y sin, probablemente, puntos medios, fue como ver dos cosas totalmente fuera de un determinado punto geográfico.”, “Es un contraste enorme en donde se siente la desaparición de las figuras abstractas y simbólicas, por la aparición de la figuración europea”, “Que el cristianismo se sobrepuso por encima de las creencias andinas, pero que igual ellos siguieron con sus ideas”, “Encuentro demasiado cambio a causa de la influencia europea, por ejemplo: la religión expresada en cada pieza del arte colonial, todo es más figurativo ya no tan abstracto. La pintura en el arte colonial llega a tomar más énfasis”, “Las figuras transmiten una similitud con el arte europeo y ya no se ve cerámica sino se centralizan en pinturas.”, “Creo que la transición es un poco confusa y no se aprecia a plenitud, pero se puede notar un cambio en temas formales como el uso de nuevos materiales y técnicas” La estudiante de intercambio manifestó “Es como entrar en otro

mundo, ya no hay urnas porque el arte está en dos dimensiones en la pared. En vez de estar en Perú, parece que fuera en Italia en el Siglo XVII”.

En función de estas respuestas, recogidas en el 2018, fue posible corroborar la sensación que fue experimentada durante el trabajo de campo realizado en el año 2017. Es evidente que en la Exhibición de la Colección permanente del MALI, en el tránsito entre las salas 9 y 10, acontece una ruptura, que se debe entender como un *-quiebre ontológico-* que se hace manifiesto en aspectos que son de carácter formal (estético/material) y simbólico.

Esta ruptura adquiere materialidad mediante la preponderancia de nuevos soportes y técnicas entre las cuales destacan la pintura al óleo, la escultura en madera y el mobiliario, que instauran un nuevo horizonte material y estético, donde las manifestaciones artísticas provenientes de la tradición cultural asociada a la categoría occidental de Bellas Artes son preponderantes.

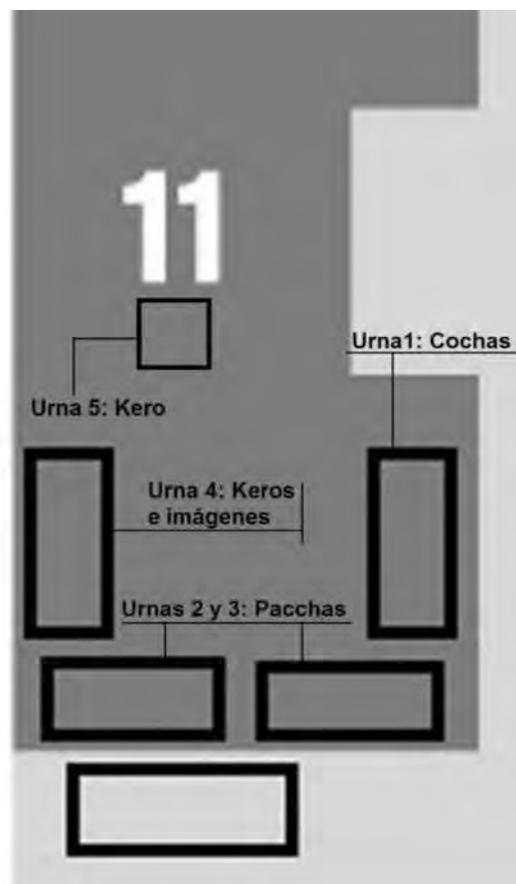
Mientras que el quiebre ontológico se hace evidente, sobre todo, en los motivos que están presentes en las pinturas al óleo y en las esculturas talladas en madera que se pueden apreciar en la sala 10, cuya temática está marcada por la incorporación de los motivos provenientes de la religión católica. El MALI, en su portal web, en la página dedicada al Arte Colonial en la Colección Virtual, señala lo siguiente:

“La conquista española del Perú en 1532 tuvo como consecuencia el fin de muchas formas estéticas precolombinas y la instauración de una nueva tradición basada en los cánones occidentales. Las nuevas manifestaciones artísticas jugaron un papel decisivo en la evangelización de la población nativa así como en la articulación de la sociedad colonial en su conjunto. Si bien el arte local se inspiró en modelos europeos, asumió en su madurez una serie de diferencias que le otorgaron carácter propio”

2.2.3.2. ARTE COLONIAL

Sala 11: *Identidad andina, memoria e invención*

En esta Sala se pueden encontrar cuatro urnas rectangulares de formato horizontal y una urna rectangular de formato vertical en la parte central. En el siguiente plano (Plano 12) se puede apreciar la distribución de estas urnas en la sala 11, así como la manera en que están distribuidas las tipologías que están incluidas en la representación de las llamadas *pervivencias* de la cerámica prehispánica, asociadas a tradiciones regionales donde destacan las tipologías denominadas *cochas*, *pacchas* y *keros*.



Plano 12

En esta sala se inicia la discusión entabla con Ricardo Kusunoki (Curaduría asociada de Arte Colonial) y con Sharon Lerner (Curaduría de Arte Contemporáneo) sobre la representación de lo que ellos denominan como continuidades de la tradición cerámica en la época Colonial. Tanto Kusunoki como Lerner señalaron que en el MALI a estas continuidades se les denomina bajo el término de *pervivencias*.

11

IDENTIDAD ANDINA MEMORIA E INVENCION

Mientras que la pintura de caballete, un género importado, permitió crear imágenes ligadas a la historia andina y favoreció una relectura cristiana de los mitos antiguos, medios como la platería, la cerámica o el tejido, renovados por la apropiación de técnicas o materiales europeos, mantuvieron un hilo de continuidad con las tradiciones precolombinas. Estas expresiones sirvieron para forjar nuevas identidades y reinventar el pasado. Antiguas formas, como los *keros* y las *pacchas*, siguieron cumpliendo funciones rituales aunque se adaptaron gradualmente a las exigencias de la nueva sociedad colonial. Al mismo tiempo la memoria del pasado inca fue asumida a través de piezas encargadas por indígenas, mestizos y criollos que buscaban legitimidad a la sombra de los antiguos incas.

TEXTO 5

El texto curatorial (Texto 5) que está ubicado al inicio de la sala 11 nos señala que existió en el periodo colonial "...un hilo de continuidad con las tradiciones precolombinas." Dónde: "Antiguas formas, como los *keros* y las *pacchas*, siguieron cumpliendo funciones rituales aunque se adaptaron gradualmente a las exigencias de la nueva sociedad colonial". Desde esta afirmación se puede corroborar, en primera instancia, que la cerámica sobrevive asociada a objetos funcionales, que desde la mirada occidental del colonizador español no suponían una continuidad del orden simbólico prehispánico.

En la urna 1 (imagen 1), podemos apreciar una serie de objetos que responden a la tipología denominada *cochas*, que el MALI, en el texto curatorial que está ubicado al lado de esta urna, define como "...un recipiente que sirve para contener líquidos" que "simboliza los depósitos naturales de agua...". Estas *cochas*, según el texto, pueden presentar en algunos casos varios recipientes concéntricos, pero a diferencia de las *pacchas*, no poseen canales.



Sala 11 / Imagen 1



Sala 11 / Imagen 2

En la urna 2 (Imagen 2), podemos apreciar una serie de objetos que responden a la tipología denominada *pacchas* que el MALI, en el texto curatorial que está ubicado al lado de esta urna, define como “...objetos asociados al culto al agua que servían para beber o verter, con un sentido ritual, algún líquido de la tierra”. Como hemos señalado anteriormente, las *pacchas* se caracterizan por tener una serie de canales interiores concéntricos que, según el texto, buscan “...recrear el discurrir del agua por cauces naturales”.



Sala 11 / Imagen 4

En el conjunto contenido en la urna 2 también figura el objeto que se puede apreciar en la imagen 4, del que no se tiene mayor información pues no responde a ninguna de las tipologías descritas en los textos curatoriales ubicados en la sala 11.



Sala 11 / Imagen 5

Luego, en la urna 3 (imagen 5), podemos apreciar otro conjunto de objetos que responden a la tipología *pacchas*. El texto señala que “las *pacchas* mantuvieron su uso después de la conquista, aunque asumieron nuevas formas para ocultar su relación con las ceremonias precolombinas consideradas como ritos paganos por las autoridades virreinales”. Una vez más, esta afirmación permite corroborar la tesis postulada al inicio de esta reflexión: la cerámica sobrevive

durante el periodo Colonial asociada a su condición de objeto *útil*, manteniendo ocultas sus implicancias rituales y sus aspectos simbólicos.

Es preciso señalar, llegado este punto, que la gran mayoría de los objetos contenidos en las urnas 1, 2 y 3, pertenecieron a la colección privada Urquizo-Macera, tal como está señalado en los pies de obra de cada una de estas piezas. Estas piezas fueron, en su momento, coleccionadas por el destacado historiador, catedrático e investigador Pablo Macera y se convirtieron posteriormente en patrimonio de su primera esposa (Yolanda Urquizo). Este hecho fue corroborado al conocer personalmente a Macera, a través de José Luis Yamunaque.

Este conjunto de piezas, procedentes de la colección privada Urquizo-Macera, fueron adquiridas por el MALI en el año 2012 por el Comité de Formación de Colecciones, con fondos que fueron donados por Juan Carlos Verme, miembro del Patronato de las Artes desde el año 1997, de la Junta Calificadora del Patronato de las Artes y actual Presidente del Consejo Directivo del MALI.



Sala 11 / Imagen 6

En la urna 4 (imagen 6), podemos apreciar otro conjunto de objetos, cuyas cuatro piezas ubicadas a la derecha de la imagen, responden a la tipología *keros*. El texto curatorial nos dice que estos objetos eran “probablemente originarios de la región del Titicaca, los keros son vasos ceremoniales de paredes altas y divergentes, que tuvieron especial importancia para las sociedades serranas durante el periodo prehispánico”. Estos objetos, según nos señala el texto, eran producidos en pares, en función de su uso como contenedores de líquidos y/o bebidas en contextos rituales. El texto finaliza

señalando que los *keros* “tras la conquista europea, asumieron el lenguaje figurativo occidental para convertirse en uno de los principales soportes de la iconografía andina”.



Sala 11 / Imagen 7

En esta urna también están ubicadas dos figuras que representan a un indio con barba y una mujer india, cuyas vestimentas permiten asociarlos a la nobleza Inca. En la imagen 7 se pueden apreciar estas piezas.

Por último, en la urna 5 de formato vertical ubicada en el centro de la sala 11, se puede apreciar una pieza perteneciente a la tipología *kero* (Imagen 8) que por su ubicación diferenciada destaca en el conjunto.



Sala 11 / Imagen 8

De esta manera termina el recorrido por la sala 11, donde los conjuntos que han sido ilustrados en imágenes conforman la totalidad de la representación de las llamadas *pervivencias* de la cerámica en el Arte Colonial.

Durante la visita realizada con los estudiantes de cerámica se les formuló la siguiente pregunta: ¿Qué opinas de los diversos conjuntos de piezas de cerámica que están ubicados en la sala 11? (Ver Anexo 2 / Tabla 12 / Pregunta 28). Los estudiantes manifestaron lo siguiente: Son diferentes de la cerámica precolombina (1 estudiante), representan la continuidad de lo precolombino (2 estudiantes), la colonización afectó las tradiciones cerámicas precolombinas (5 estudiantes). Mientras que 4 estudiantes señalaron que todas las anteriores respuestas eran correctas.

Ante la pregunta ¿Te gusta alguno de los conjuntos de piezas ubicados en las urnas en la sala 11? (Ver Anexo 2 / Tabla 12 / Pregunta 29), todos los estudiantes respondieron afirmativamente. Luego, consultados sobre cuál de

los conjuntos o piezas fueron de su agrado (Ver Anexo 2 / Tabla 12 / Pregunta 30) tres estudiantes señalaron las *Pacchas*, un estudiante respondió que los *Keros*. Mientras que siete estudiantes señalaron que la pareja de indios.

Entre las opiniones expresadas por los estudiantes sobre la tipología *pacchas* destacan: “El motivo arquitectónico en las *pacchas* es diferente de lo visto anteriormente.”, “Visualmente fue lo que más llamó mi atención (...) halle una relación con el conjunto de piezas con motivos arquitectónicos de la sala 3, ya que podrían ser vistas aéreas que permiten el ingreso del agua”, “...la forma y el modo de representar animales o actividades.”

Entre las opiniones expresadas por los estudiantes sobre la pareja de indios destacaron el detalle de las figuras, la expresión realista de sus rostros y el decorado policromo. Sobre la fusión expresada en estas figuras un estudiante señaló que ello “Es un reflejo de la historia Inca interpretada en figuras con rasgos europeos”, mientras que otro señaló que le pareció muy interesante la manera de en qué estas figuras expresan una fusión cultural. Otro estudiante manifestó interés por la cantidad de oro que poseen esta pareja de indios, mientras que otro estudiante señaló que “si bien representaban una pareja de indios, no poseían rasgos indígenas sino más bien rasgos españoles”.

Ante la pregunta ¿Qué crees que sucedió con la cerámica como práctica y expresión cultural durante la colonización de los diversos pueblos que estaban comprendidos en el imperio Inca? (Ver Anexo 2 / Tabla 12 / Pregunta 31), los dos estudiantes respondieron: “tuvo lugar un proceso de sometimiento cultural”, un estudiante respondió que probablemente “se prohibieron las prácticas asociadas a las creencias y rituales indígenas”, dos estudiantes señalaron que “la cerámica pudo mantener continuidad limitando sus formatos a aquellos que podían entenderse como objetos útiles” y seis estudiantes señalaron que estaban de acuerdo con todas las respuestas anteriores.

Ante la pregunta ¿Qué sensaciones experimentas al reflexionar sobre las implicancias culturales derivadas del proceso de colonización en el Perú? (Ver Anexo 2 / Tabla 12 / Pregunta 32), los estudiantes respondieron: “Las comunidades indígenas lograron seguir honrando sus creencias pero de una manera distinta, la de la nueva religión.”, mientras que otro estudiante señaló que “...con la llegada de los españoles, llegaron también las modas europeas, como una muestra de superioridad, dejando de lado nuestras tradiciones. Me gustaría ver un poco más del arte popular en esa época”, “fue un proceso que limito en todo sentido un Perú rico en manifestaciones rituales, tratando de invisibilizar tradiciones y costumbres. Hace caer al pueblo en un miedo social”, “se tuvo una gran pérdida en la expresión artística precolombina, puesto que al no ser tan figurativa no pudo ser asimilada por los españoles quienes hicieron que se tomara el estilo europeo para poder expresar el arte”, “siento y encuentro mucha dominancia en el estilo colonial sobre el precolombino, como

todo, fue un proceso de cambio, pero siento que desapareció un poco la esencia del arte anterior.”, “La cultura antigua peruana sufrió cambios en las formas y uso de materiales, sin embargo mantuvo ciertos elementos que tenían relación con sus ancestros.” Una estudiante manifestó que se sintió afligida en función a que “la cultura prehispánica tiene tanta riqueza de formas, color y tamaños que siento que fue injusto desaprovechar lo bueno que teníamos. Había material que explotar y muchos de ellos, por no decir casi todos, tienen un propósito que es el de representar sus costumbres quizá no con el afán de conservarlas posteriormente”. Por otro lado, una estudiante señaló: “Me parece interesante como nuevas ideas, como el cristianismo, intentan imponerse. Pero el espíritu rebelde del humano hace que sus propias creencias no desaparezcan sino que sigan presentes aunque ocultas”. La estudiante de intercambio señaló que se sintió triste y enojada al ver que: “el arte tuvo que cambiar tanto, especialmente con el cristianismo que vino y paro la práctica de las religiones indígenas, pero la manera en que elementos rituales se incorporan todavía en el arte muestra lo difícil que es matar a una cultura”.

Ante la pregunta ¿Qué sensación experimentas al observar esta imagen (Inca orante? (Ver Anexo 2 / Tabla 12 / Pregunta 33), Los estudiantes manifestaron lo siguiente: “Me parece que es un retrato de un tipo de persona que participaba en rituales, pero que esta hincado, y con las manos en señal de oración. Esta estatua es el indígena siendo convertido al cristianismo”, “un indio siendo evangelizado. La nueva religiosidad tenía que ser más poderosa y con eso se aplicaba el terror en los indígenas. Se le aprecia con temor y obligado a la adoración de dioses”, “esta obra nos da una sensación de represión ante la colonización e imposición de la religión católica sobre la población indígena”, “encuentro bastante influencia europea, por esta tendencia a hacer rostros alargados con rasgos finos y cabelleras ondulantes (...) que se nota mucho en la pintura del arte colonial. Lo veo como un híbrido, siento que fue hecho en un tiempo de cambio”, “por la posición del cuerpo parece tener relación con algo religioso católico, pero por las vestimentas da la sensación de pertenecer a una cultura indígena. Se podría decir que se entiende como una representación de la cultura incaica siendo sometida por la intervención de la cultura española y sus creencias”. Finalmente, la estudiante de intercambio señaló que esta imagen le generó “confusión, curiosidad y tristeza. Parece ser un blanco vestido como indígena o un indígena rezando en estilo católico, la cara es muy de estilo europeo”.



Inca orante / S. XIX / Madera tallada y pintada / ARCHI / Fotografía de Daniel Giannoni.

2.2.3.3. ARTE REPUBLICANO

Sala 22: *Continuidad y cambio*



Plano 13

En la sala 22, perteneciente al periodo Republicano, se puede encontrar una sola urna rectangular de formato horizontal con cinco piezas de cerámica vidriada, entre las cuales encontramos tres platos, un jarro y la representación de un músico.

El texto curatorial nos señala que “en su aislamiento, el arte de las provincias mantuvo continuidad con el culto tradicional y con las antiguas formas de producción artesanal”. De esta manera, tal como se ha señalado en las reflexiones anteriores “...se abrió una distancia creciente entre la cultura de la capital, que aspiraba a una puesta al día con los desarrollos cosmopolitas, y las del resto del país”.

22

CONTINUIDAD Y CAMBIO

A lo largo del siglo XIX e inicios del siguiente las tradiciones artísticas coloniales siguieron vigentes en gran parte de la región andina, sobre todo en las ciudades más distantes de la costa y, por tanto, menos influenciadas por el comercio internacional. En su aislamiento, el arte de las provincias mantuvo continuidad con el culto tradicional y con las antiguas formas de producción artesanal. Así, se abrió una distancia creciente entre la cultura de la capital, que aspiraba a una puesta al día con los desarrollos cosmopolitas, y la del resto del país. En la esfera rural surgió un arte directamente relacionado con las labores del campo, que dio un propósito mágico y ritual a las tradicionales imágenes religiosas.

Texto 6

En la única urna ubicada en la sala 22, la serie de tres platos de cerámica vidriada responde nuevamente a la tipología denominada *paccha*.

La mayoría de las piezas pertenecieron a la colección privada Urquizo-Macera. Los pies de obra nos señalan que estas piezas fueron adquiridas en el año 2012 por el Comité de Formación de Colecciones, nuevamente con fondos que fueron donados por Juan Carlos Verme.

Sobre la labor desarrollada por Pablo Macera, Kusonoki señaló que “Macera hizo un trabajo admirable, pues pudo percibir la importancia de estos objetos...”, los cuales él adquirió y coleccionó entre los años 30’s hasta los 60’s mediante una labor que supuso adquirir objetos que estaban en uso en contextos rurales como iglesias en comunidades campesinas. Kusonoki señala que el trabajo de Macera surge a partir del conocimiento académico y que su labor hace posible que actualmente exista un interés por estos objetos de cerámica colonial y que, si bien no son formalmente perfectos en su acabado y en su diseño, son estéticamente interesantes.



Sala 22 / Imagen 1

Se puede apreciar que la serie de tres platos de cerámica vidriada que están denominados bajo la tipología de *pacchas*, son diferentes de aquellos que se pudo apreciar en la primera urna ubicada en la sala 11 (ver imágenes 55 y 56). De este modo, se hace evidente la transformación en esta tipología, que podría estar asociada al título bajo el cual el MALI nos propone entender esta sala: *Continuidad y cambio*.



Sala 22 / Imagen 2

Durante la visita realizada con los estudiantes de cerámica se les preguntó qué opinaban sobre los diversos conjuntos de piezas de cerámica que estaban ubicados en la sala 22 (Ver Anexo 2 / Tabla 13 / Pregunta 34).

Siete estudiantes respondieron: “Son diferentes de aquellas piezas correspondientes al arte precolombino y al arte colonial.”, cinco estudiantes respondieron: “Existe una diferencia entre estas piezas y las del arte colonial, pues en este conjunto destacan los acabados vidriados” y un estudiante respondió “representan la continuidad de la cerámica colonial”.

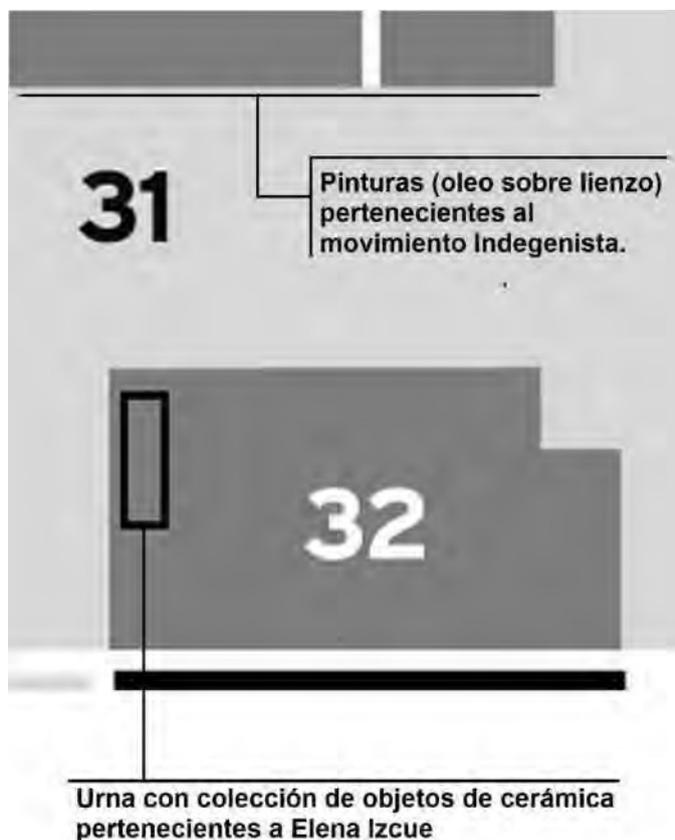
Ante la pregunta: ¿Te gusta alguna de estas piezas en particular? (Ver Anexo 2 / Tabla 13 / Pregunta 35), todos los estudiantes respondieron afirmativamente. Dentro de la misma pregunta se les pidió precisar cuál de ellas les pareció interesante, a lo que nueve estudiantes respondieron: “el músico” y tres estudiantes respondieron: “la serie de platos”.

Aquellos estudiantes que manifestaron un interés por la figura del músico, expresaron lo siguiente en función a lo representado: “representa y demuestra que existían músicos con esas características, el músico parece un personaje caricaturizado de la época”. Sobre los cambios de orden técnico los estudiantes expresaron: “el uso del esmalte supone un cambio de concepto sobre la forma, existe libertad en la temática y en el manejo de recursos de modelado”. Sobre su estética los estudiantes expresaron: “el acabado del personaje y la interacción que tiene con su instrumento, así como el color usado y los detalles del músico son interesantes”.

Aquellos estudiantes que manifestaron un interés por la serie de platos expresaron lo siguiente: “los platos son de cerámica modelada y poseen acabados vidriados y señalaron que los diseños de los lados convexos de esta serie son interesantes.

2.2.3.4. ARTE MODERNO

Sala 32: *Modelos para una identidad nacional*



Plano 14

En la sala 32, perteneciente al periodo dedicado al Arte Moderno, se puede encontrar (al igual que en la sala 22 perteneciente al periodo dedicado al Arte Republicano) una sola urna rectangular de formato horizontal con diversas piezas de cerámica pertenecientes a Elena Izcue.

Como se puede apreciar, a lo largo del recorrido en la narrativa sobre el arte peruano que nos propone el MALI, la cerámica va perdiendo presencia progresivamente. La impresión que genera en el recorrido por la Exhibición de la Colección Permanente es que se va desvaneciendo conforme transitamos desde el pasado (periodo Precolombino) hacia el presente (periodo Moderno). En esta sala acontece el fin de la representación de la cerámica en la narrativa sobre el arte peruano del MALI, en su estado actual (el cual ha permanecido inalterable durante los años 2017 y 2018).

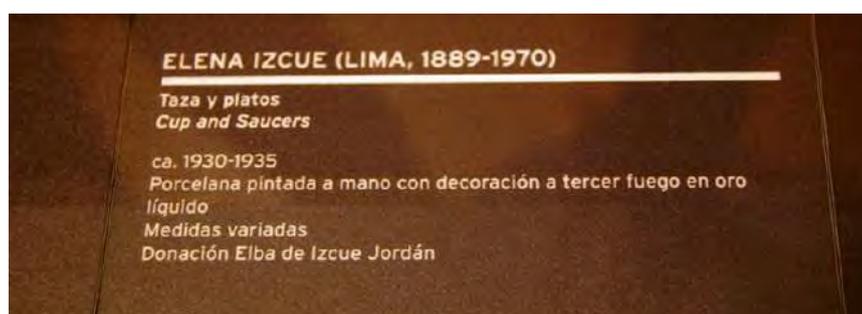


Sala 32 / Imagen 1



Sala 32 / Imagen 2

En la imagen 1 podemos apreciar la totalidad del conjunto de piezas de cerámica, el cual está conformado por dos platos, una taza, un jarrón y dos objetos más pequeños. En la imagen 2 podemos apreciar en detalle las tres piezas centrales del conjunto. Según nos señala el pie de obra (Imagen 3), esas piezas de cerámica fueron realizadas en base a una técnica mixta donde quedan involucrados: la porcelana como soporte material, la decoración de los motivos pintados a mano y un proceso de quema a tercer fuego en oro líquido.



Sala 32 / Imagen 3

En función de los datos proporcionados por la ficha técnica (Imagen 3) se podría decir que estos objetos de cerámica son el resultado y/o la expresión de una hibridación material, tecnológica y cultural; donde confluyen la materialidad de la porcelana, los motivos provenientes del diseño prehispánico y la aplicación de decoración a tercer fuego en oro líquido. Entonces para poder entender las diferentes técnicas involucradas en la realización de estas piezas de cerámica moderna se hace necesario hacer algunas precisiones:

Sobre la porcelana Elisa Ramiro nos señala que en Occidente, los objetos de porcelana provenientes del Lejano Oriente (China) eran considerados como artículos de lujo (2015: 89). Ramiro nos dice a este respecto que la formulación misma de la porcelana y la tecnología involucrada en su proceso de cocción en alta temperatura se convirtieron en un conocimiento sumamente codiciado por los alfareros europeos, quienes intentaron descifrar su formulación y su proceso de cocción por décadas, desde su descubrimiento en el siglo XIV y a lo largo de los siglos XVI y XVII (principalmente en Francia e Inglaterra), lo que propició el desarrollo de la cerámica occidental (2015:90). Desde una aproximación química la porcelana es una pasta cerámica cuyo principal insumo es el caolín, que es una arcilla de color blanco indispensable para la elaboración de la porcelana (Rhodes 1990: 29). Para obtener una pasta de porcelana se requiere de una cantidad importante de sustancias refractarias, dentro de las cuales destaca el feldespato, pues la porcelana necesita ser llevada a una temperatura de 1250° C para obtener porcelana blanda y de 1400° C para obtener porcelana dura. Según Fernández Chiti, la principal característica de la porcelana que logra adquirir un cierto grado de translucidez (1990:36).

Por otro lado es preciso señalar que los objetos de cerámica prehispánica fueron realizados en base a arcillas con elevados porcentajes de óxido de hierro y cal, así mismo los diseños y colores que eran aplicados sobre estos objetos se hacían a base de arcillas pigmentadas que hoy conocemos como engobes (Rhodes 1990:240), cuya aplicación sobre el cuerpo cerámico se realizaba cuando estos cuerpos estaban en proceso de secado, para luego una vez finalizado dicho proceso, ser cocidos en hornos a leña que llegaban a temperaturas que oscilaban entre los 800° C y 900° C (Fernández Chiti 1990:37).

Finalmente sobre la decoración a tercer fuego, Deborah Cañizares (2017) nos dice que es un recurso de decoración cuya aplicación se realiza sobre piezas ya acabadas y esmaltadas, las cuales ya deben haber sido cocidas en baja temperatura y en alta temperatura. Esta técnica, según Cañizares ofrece múltiples posibilidades para la decoración y permite obtener colores y acabados que de otro modo serían imposibles de lograr. Según la investigación realizada online la técnica de decoración a tercer fuego en oro líquido dentro de la industria dedicada a la comercialización de insumos cerámicos está asociada

a la familia de los lustres, dentro de los cuales se pueden encontrar y adquirir actualmente lustres de oro líquido de tercer fuego. Los lustres (según lo señalado por la industria de suministros cerámicos J.L. VICENTIZ, SL.) son disoluciones de metal en disolventes y resinas, lo cuales al ser cocidos a una temperatura, que el caso del oro líquido fluctúa entre los 750 y 800°C, liberan un óxido metálico cuyo resultado es una película iridiscente.

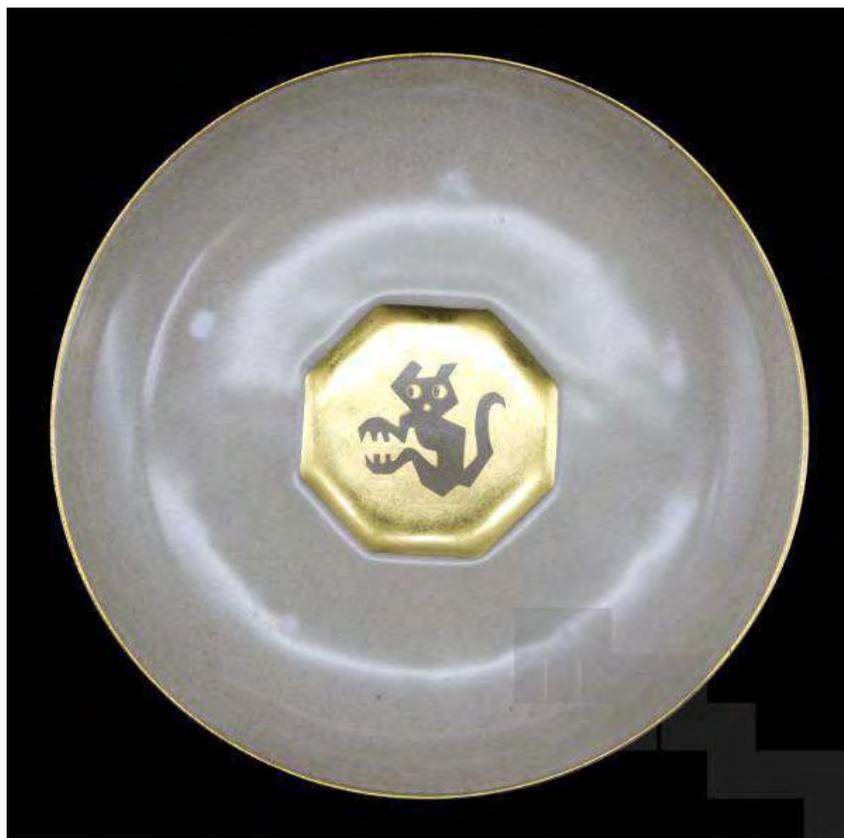


Imagen 3A / ARCHI / Fotografía de Daniel Giannoni.

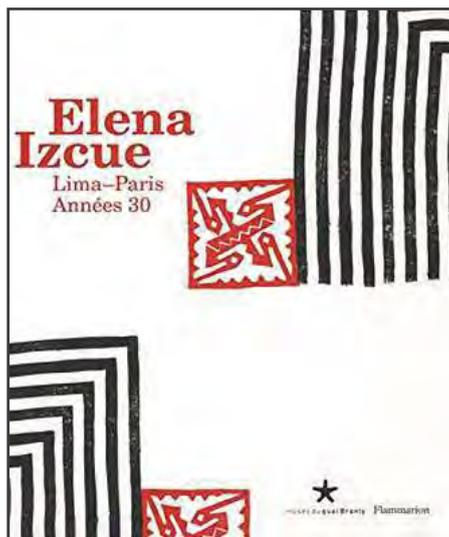
En la imagen 3A se puede apreciar en detalle el motivo central de la pieza que proviene de un horizonte prehispánico, el cual está enmarcado en una forma geométrica (octágono) cuyo color ha sido obtenido mediante la técnica de decoración a tercer fuego en oro líquido, que según la investigación realizada es una técnica cuyo origen proviene de Europa, más precisamente de Gran Bretaña (Cooper 1987:132). Como se puede apreciar en la imagen esta técnica también ha sido aplicada en los bordes de la pieza, para obtener bordes de color oro, tal como sucede con la loza inglesa utilitaria. Todas estas aplicaciones han sido realizadas sobre un cuerpo realizado en pasta de porcelana, que como ya ha sido mencionado es una pasta cerámica cuyos insumos y procesos fueron descubiertos en China (Cooper 1987:44-56).

En función del análisis precedente se puede afirmar que las piezas de cerámica realizadas por Izcue, las cuales se nos presenta discursivamente como parte de una puesta en valor de los motivos del diseño prehispánico dentro del periodo moderno, pueden ser efectivamente entendidas de esta forma, sin embargo se hace preciso señalar que esta puesta en valor es meramente gráfica, pues no involucra una puesta en valor de la materialidad, los procesos y las técnicas utilizadas por los habitantes del antiguo Perú. De modo tal que esta revalorización constituye una apropiación gráfica, desmaterializada y descontextualizada donde los motivos del diseño prehispánico son aplicados sobre una materialidad foránea y mediante técnicas y procesos asociados a la producción industrializada de objetos utilitarios. Esta apropiación responde a la influencia de las tendencias occidentales en la urbe limeña, pues no hay que olvidar que en Europa durante la primera mitad del siglo XX tiene lugar un interés y una apropiación de la estética de las manifestaciones del arte primitivo por algunas de las vanguardias artísticas europeas como el cubismo, lo cual repercute en la emergencia de este mismo interés en las élites urbanas limeñas (Pardo 2009: 28) cuyo paradigma cultural desde la colonia es la cultura europea. En el Perú las manifestaciones que consideramos como arte primitivo son aquellas que provienen del horizonte prehispánico, pero también dentro de esta categoría quedan involucradas una serie de tradiciones y prácticas que se mantienen vigentes en el ande y la amazonia.

James Clifford nos dice sobre la mirada modernista europea sobre el arte primitivo lo siguiente:

“Desde 1900 los objetos no occidentales se han clasificado generalmente ya sea como arte primitivo o como especímenes etnográficos. Antes de la revolución modernista asociada con Picasso y del surgimiento simultáneo de la antropología cultural asociada con Boas y Malinowski, estos objetos se ordenaban en forma diferente: como antigüedades, curiosidades exóticas (...) remanentes del hombre primitivo (...) Con el surgimiento del modernismo del siglo XX y de la antropología, figuras que antes se llamaban fetiches (para tomar sólo una clase de objeto) devienen obras ya sea de escultura o de cultura material. La distinción entre lo estético y lo antropológico pronto se reforzó institucionalmente.” (Clifford 1988:238)

Finalmente es preciso señalar que estos objetos de cerámica realizados por Elena Izcue adquieren relevancia dentro del MALI en función de la realización de la exposición temporal titulada: *Elena Izcue: El arte precolombino en la vida moderna*, cuya curaduría estuvo a cargo de Natalia Majluf y Luis Eduardo Wuffarden, y que tuvo lugar del 4 de octubre al 5 de diciembre del año 1999. Esta exposición fue el resultado de una labor de investigación que fue publicada ese mismo año (Publicación 5).



Publicación 5

Durante la visita realizada con los estudiantes de cerámica, una vez terminado el recorrido por las salas correspondientes al periodo Moderno, se les formuló la siguiente pregunta: ¿Qué opinas del conjunto de piezas de cerámica que está ubicado en la sala 32? (Ver Anexo 2 / Tabla 14 / Pregunta 36).

En función de esta pregunta cinco estudiantes respondieron que estas piezas de cerámica muestran una clara hibridación entre un legado precolombino y una estética proveniente de occidente, dos estudiantes respondieron que este conjunto de piezas representa una revalorización de los motivos precolombinos, un estudiante respondió que estas piezas le parecieron diferentes de aquellas que hemos podido apreciar anteriormente y dos estudiantes respondieron que estaban de acuerdo con todas las respuestas anteriores.

2.2.4. Fin del recorrido: Reflexiones finales

Durante el trabajo de campo realizado en el año 2017 en la Exhibición de la Colección Permanente del MALI mis preguntas de investigación fueron las siguientes: ¿Cuál es el lugar que ocupa la cerámica en esta narrativa histórica sobre el arte peruano? y ¿Qué significados se están produciendo sobre la cerámica como parte de nuestra cultura?, ¿Cómo son producidos estos significados? y ¿Cómo se proyectan al público? De manera que, para concluir este análisis sobre la cerámica en la Exhibición de la Colección Permanente del MALI, se procederá a responder estas preguntas.

2.2.4.1. El lugar de la cerámica y sus significados

En función de la ubicación y distribución de las colecciones de cerámica en los diversos periodos involucrados en la configuración actual (2017-2018) de la Exhibición de la Colección Permanente del MALI, es posible afirmar que dentro de esta propuesta museográfica existe una diferencia significativa entre la densidad que posee la cerámica en la representación correspondiente al Arte Precolombino, y su progresivo desvanecimiento en las representaciones del Arte Colonial, Republicano y Moderno. De esta manera la cerámica, en esta narrativa sobre el arte peruano, no puede ser entendida como parte constitutiva de nuestro pasado inmediato (Arte Moderno), pues su presencia en este periodo como medio de expresión artística es prácticamente nula, ya que las piezas de cerámica de Elena Izcue son piezas de diseño y no pueden ser consideradas como piezas de arte. Este conjunto de piezas son únicamente relevantes en función de una propuesta curatorial que busca evidenciar aquel periodo de nuestra historia republicana en que la influencia de las tendencias *modernistas* europeas genera un interés en las élites urbanas sobre la estética del arte primitivo prehispánico. Este interés no necesariamente está asociado al interés académico del movimiento indigenista, pero ambos acontecen en la primera mitad del siglo XX en nuestra ciudad capital.

De la misma manera, la cerámica en esta narrativa sobre el arte peruano, tampoco puede ser entendida como un medio de expresión artística importante durante el proceso de emancipación y construcción de la identidad cultural de la nación peruana (Arte Republicano), pues su presencia no es relevante en este periodo donde la cerámica es propuesta discursivamente como *pervivencia* de ciertas tradiciones regionales no urbanas. Este carácter irrelevante de la cerámica en la representación cultural del proceso de construcción del Estado-nación en el Perú está determinada por lo que dentro del análisis precedente se ha definido como un quiebre de orden ontológico, pues la colonización del Imperio Inca a manos de la monarquía española involucró el sometimiento de la población indígena y la extirpación de sus expresiones culturales, de modo tal que ello supuso una ruptura, un *antes* y un *después*, a partir del cual se imponen los regímenes de valor y los cánones estéticos provenientes de occidente. Es por ello que la cerámica en el periodo dedicado al Arte Colonial, es propuesta discursivamente como la *continuidad* de ciertas tradiciones alfareras regionales, donde tanto la práctica misma (insumos y procedimientos técnicos), como las formas y motivos adquieren un carácter híbrido resultante de los procesos de mestizaje y sincretismo cultural.

Durante el trabajo de campo desarrollado en el año 2017 se percibió esta sensación de ruptura, pero no pudo ser contrastada sino hasta el año 2018 en función de la información obtenida mediante la aplicación de una encuesta a un grupo de estudiantes de los cursos de cerámica durante la visita realizada al MALI en el mes de junio. Durante el proceso de sistematización de la

información recogida, se pudo reconocer que muchas de las opiniones expresadas por los estudiantes permitían corroborar esta sensación de ruptura en el tránsito entre la representación del arte Precolombino y el arte Colonial.

La opinión de la estudiante de intercambio proveniente de los EEUU de Norteamérica fue especialmente relevante pues, para ella, este tránsito fue experimentado como el ingreso a otro mundo donde ya no hay urnas con cerámica, porque el arte (Arte Colonial) está en dos dimensiones colgado en las paredes. Esta estudiante señaló que sintió que, en vez de estar en Perú, le pareció estar en Italia en el Siglo XVII. Del mismo modo otro estudiante señaló que esta la colonización significó el final del uso de la cerámica como medio de expresión artística y el inicio de la preponderancia de la pintura. Para otros estudiantes la representación del arte Colonial les permitió experimentar la sensación de estar dentro de un ambiente europeizado, lo cual según lo expresado por ellos evidencia un cambio rotundo, un contraste enorme en donde acontece la desaparición de las figuras y los motivos abstractos y simbólicos de la cerámica prehispánica y se consolida la preponderancia de la figuración europea asociada a un imaginario proveniente del cristianismo, el cual, según lo expresado por otro estudiante se sobrepuso por encima de las creencias indígenas (Ver Anexo 2 / Tabla 11 / Pregunta 27).

De este modo, es posible afirmar que en la Exhibición de la Colección Permanente del MALI el lugar de la cerámica dentro de esta narrativa sobre el arte peruano, queda asociado a nuestro pasado prehispánico y en función de ello el principal significado cultural que emana de ella es el de patrimonio arqueológico, pues su valor como arte es cuestionado en el texto curatorial (Texto 1) ubicado al inicio de la representación del arte Precolombino. Por otro lado, es posible señalar que, en menor medida, la cerámica adquiere el significado de continuidad y pervivencia de las tradiciones regionales durante el periodo Colonial y Republicano.

2.2.4.2. Producir significados culturales

Los significados culturales que adquiere la cerámica en la Exhibición de la Colección Permanente del MALI son producidos en función de la confluencia de los siguientes factores:

El coleccionismo

No existe un museo sin que exista un acervo patrimonial, y dicho acervo solo es posible de ser construido en función del coleccionismo. Betancourt nos señala que una colección se puede definir como "...un grupo de objetos que se agrupan bajo una intencionalidad y de acuerdo a una lógica determinada"

(2012:20). En el caso del Museo de Arte de Lima, tal como ha sido señalado en la primera parte de este capítulo, el acervo patrimonial de esta institución es el resultado de la labor de gestión patrimonial desarrollada por el Patronato de las Artes, cuyo acervo institucional en la actualidad es el fruto de un proceso largo y sostenido que ha hecho posible la incorporación y adquisición de diversas colecciones provenientes del sector privado. Cecilia Pardo nos dice a este respecto que, a pesar de las múltiples donaciones y adquisiciones de colecciones privadas que han sido incorporadas al acervo patrimonial del MALI, la Memoria Prado sigue siendo hasta el día de hoy el núcleo central de dicho acervo. (2009:27)

De modo tal que la narrativa sobre el arte peruano que hemos podido apreciar a lo largo de nuestro recorrido por la Exhibición de la Colección Permanente del MALI está determinada y/o condicionada materialmente por el acervo patrimonial del MALI, el cual tal como fue expresado por sus agentes curatoriales (Pardo, Kusunoki y Lerner) durante las entrevistas realizadas en el año 2017, constituye un universo limitado.

Betancourt nos señala a este respecto lo siguiente:

“Aunque el concepto de colección agrupa objetos de una manera relativamente coherente y significativa, en la práctica muchas colecciones no responden a un proyecto institucional desarrollado con la misma pertinencia de objetivos en cuanto a su selección o política de adquisiciones, y estas suelen tener un carácter mucho más cercano a un fondo que a una colección. Así por ejemplo, muchas colecciones de museos (...) iniciaron con obras representativas del tiempo y lugar en que esas instituciones fueron creadas (...) pero ante la ausencia de políticas claras de coleccionismo, se han convertido en fondos eclécticos de obras sin mayor coherencia entre sí.” (2012:19).

Lo señalado por Betancourt (2012) adquiere especial relevancia dentro del análisis de la cerámica en la Exhibición de la Colección Permanente del MALI en función de lo señalado por Ricardo Kusunoki quien considera que el desvanecimiento progresivo de la cerámica dentro de la narrativa sobre el arte peruano está determinado por los vacíos y limitaciones que posee el acervo patrimonial del MALI. Kusunoki afirma que para la Curaduría Asociada de Arte Colonial solo es posible contar una historia sobre el arte peruano a partir de las piezas que conforman este acervo.

La museología

Linarez nos señala que “La museología se erige como campo del conocimiento para conferir formalidad y rigurosidad científica a la actividad museística.” (2008:5), por otro lado Betancourt nos dice que la museología involucra “...un conjunto de procedimientos relacionados con ejercicio práctico y teórico en el campo de los museos...” (2012:18). En función de estas definiciones se hace posible afirmar que dentro del MALI las políticas museológicas definen el propósito, los objetivos y metas del museo, entendido como una institución dedicada a la representación de las expresiones del arte peruano que viene siendo gestionada desde el sector privado. Estas políticas museológicas fueron definidas en primera instancia por el Patronato de las Artes y actualmente la orientación museológica del MALI involucra al Consejo Directivo, a las autoridades y a los comités que conforman la estructura organizacional del MALI. A partir de ello es posible inferir que, en la definición de estas políticas museológicas, quedan involucradas las agendas políticas y culturales del conjunto de actores que conforman las instancias anteriormente señaladas.

La museografía

Según Ramírez, la museografía es una disciplina de orden técnico a través de la cual se “...pone en práctica la museología” (2012:41), En función de ello se puede afirmar que la museografía hace posible que políticas museológicas del MALI adquiera organización y forma dentro de los espacios de exhibición. Ramírez nos dice que la museografía como práctica comprende “...el montaje de las exposiciones y colecciones, la luminotecnia para las salas y obras, el manejo del clima en las salas, la arquitectura de exposiciones, la señalización, el diseño de vitrinas y de soporte de las piezas...” (2012:41). De modo tal que en la Exhibición de la Colección Permanente del MALI la museografía determina la puesta en escena de la narrativa sobre el arte peruano que ha sido objeto del análisis precedente.

La curaduría

Según Roca, la curaduría es una disciplina relativamente reciente, sobre todo tal como esta práctica es entendida en la actualidad (2012:30). Este autor nos propone entender que la curaduría comprende los siguientes aspectos: seleccionar, negociar, mediar, relacionar y escenificar (2012:31-36). Roca explica que “si curar es *seleccionar*, entonces también es *excluir*” (2012:32), y sobre la labor curatorial, explica que supone “...establecer el *qué*, el *por qué* y el *para quien* de la exposición...” (2012:33). Esta tarea, en el caso de la Exhibición de la Colección Permanente del MALI, no depende exclusivamente

del curador, sino que supone una negociación en la que quedan involucradas las diversas instancias que conforman la estructura organizacional del MALI: la Curaduría de Colecciones y Arte Precolombino, la Curaduría Asociada de Arte Colonial, la Curaduría Educativa y el Comité de Formación de Colecciones, entre otras. De esta manera, los discursos curatoriales postulados desde las diversas áreas curatoriales del MALI permiten otorgar contenido y sentido a esta propuesta museográfica.

Para Ivan Karp los museos son aparatos de poder, pues en ellos no solo se decide que es lo que debe ser representado, sino que en ellos se controla el significado de aquello que se representa. Para este autor, los museos y las exposiciones que acontecen en ellos no son neutrales, porque todo objeto que es exhibido en un museo está enmarcado por un discurso que postula un conocimiento acerca del mismo. Así, el discurso curatorial adquiere un valor más auténtico que la historia y el contexto del cual proviene el objeto (1991:12-14). Nora Muntañola nos señala que es necesario reflexionar sobre la forma en que las representaciones culturales en los museos “...educan nuestras formas de mirar...” (2004:287). Para esta autora “...la selección de objetos, su disposición y su contextualización textual y visual...” nos induce “...a mirar de una forma interpretativa...” y nos propone una serie de discursos “...sobre el pasado de la humanidad y sobre lo que significan nuestras tradiciones, costumbres y formas de vida” (2004:287-288).

El conocimiento

Tal como ha señalado por Karp (1991) los discursos curatoriales postulan un conocimiento sobre lo que apreciamos dentro de un museo. Dicho conocimiento proviene de marcos disciplinarios especializados como la arqueología, la antropología, la historia del arte y la museología y es comunicado al espectador en función de prácticas museográficas y discursos curatoriales, las cuales determinan y/o conducen nuestra interpretación de aquello que vemos dentro de la Exhibición de la Colección Permanente del MALI. Este conocimiento especializado permite otorgar un sentido cultural a aquellos objetos y/o conjuntos de objetos de cerámica que hemos podido apreciar durante nuestro recorrido por las diversas salas que conforman esta representación cultural sobre el arte peruano. En función de este conocimiento especializado se nos proponen clasificaciones, categorías, estilos y tipologías.

Para Muntañola, el conocimiento que es postulado sobre los conjuntos de objetos que quedan involucrados dentro de las representaciones culturales que acontecen al interior de los museos son la expresión de su poder epistemológico, pues lo que en ellas aquello que se exhibe, como aquello que no se exhibe (Roca 2012:32) pero sobre todo lo que se dice sobre aquello que es exhibido se proyecta hacia la comunidad como un discurso de verdad. Para

esta autora, tanto la información visual y textual permiten construir la experiencia misma de los objetos (Muntañola, 2004:287).

Por otro lado, es preciso señalar que es a través de las publicaciones impresas (varias de las cuales han sido señaladas durante el recorrido por las salas de la Exhibición de la Colección Permanente del MALI), que este conocimiento adquiere carácter de verdad científica, trasciende en el tiempo y se convierte en material de consulta para investigadores, estudiantes y público en general. Tal como señala Cecilia Pardo, una de las principales tareas involucradas en su labor en la Curaduría de Colecciones y Arte Precolombino es gestionar y producir investigaciones especializadas que permiten generar exposiciones temporales en función del acervo patrimonial del MALI. Para ello son convocados especialistas procedentes de aquellos marcos disciplinarios especializados que ya han sido anteriormente señalados.

El lenguaje

Otro factor importante es la codificación lingüística desde la cual es postulado (por el MALI) e interpretado (por el público) este conocimiento. Tal como ha sido señalado en el análisis precedente, en la configuración actual de la Exhibición de la Colección Permanente del MALI, este conocimiento es expresado en función de los textos curatoriales que forman parte de la propuesta museográfica del MALI. Todos estos textos están codificados en español y en inglés, de modo tal que para que el visitante pueda tener acceso a este conocimiento es necesario que él o ella posean una competencia lingüística circunscrita a estos idiomas. Este hecho es especialmente problemático en un país como el nuestro donde existe una gran diversidad de lenguas indígenas que aún se mantienen vigentes en el Perú. De modo tal que esta codificación lingüística puede ser considerada como excluyente o discriminatoria y permite afirmar que el MALI es un museo cuya oferta cultural está dirigida principalmente y/o exclusivamente a la población urbana y a los turistas extranjeros. Lo mismo sucede en el caso de las publicaciones impresas que resultan de los diversos proyectos de investigación asociados a exposiciones de carácter temporal, pues estas publicaciones tal como puede ser corroborado en el portal web del MALI o en la tienda ubicada en el primer piso del museo, están codificadas en Español y Castellano, de manera que el conocimiento que está contenido en ellas es inaccesible para todo aquel que no posea dichas competencias lingüísticas.

En función del análisis precedente es posible afirmar que en la configuración actual de la Exhibición de la Colección Permanente del MALI, los significados culturales que emergen desde los diversos conjuntos de cerámica ubicados dentro de las representaciones culturales de los periodos Precolombino, Colonial, Republicano y Moderno, son producidos desde la confluencia de

todos los factores anteriormente señalados y desarrollados. Para Burcaw (1975) “Una exposición es una exhibición más interpretación; o, una exhibición es mostrar (...) y relatar...”, De modo tal que toda exposición es “...una puesta en escena de los objetos interpretados con los que se quiere contar y comunicar un relato” (Fernández y García 2010:1).

En función de esta afirmación, se puede inferir que los significados culturales que adquiere la cerámica en la Exhibición de la Colección Permanente del MALI deben ser entendidos como el resultado de un relato cultural sobre el arte peruano que posee limitaciones de orden material y cuya gestión está en manos de un grupo de profesionales especializados que son parte de una élite económica y cultural urbana.

2.2.4.3. Proyectar significados culturales

Estos significados que son producidos sobre la cerámica en la Exhibición de la Colección Permanente del MALI se proyectan al público desde la Curaduría Educativa que actualmente está a cargo de Patricia Villanueva.

Villanueva durante la entrevista realizada el 11 de mayo del 2017 nos señaló lo siguiente: “El cargo de Curaduría Educativa no existía hasta inicios del 2016. Es a raíz de la inauguración de las salas de exhibición de la colección permanente del MALI en el mes setiembre del año 2015 y de la envergadura de esta exhibición, que se hace necesario crear el cargo y el área de curaduría educativa para dirigir el Programa Educativo del MALI”.

Villanueva comentó sobre el periodo anterior a la creación del área de Curaduría Educativa que:

“...antes de que existiera este cargo y esta área, el programa educativo del MALI se gestionaba desde una coordinación. Para diseñar el programa educativo que se gestionaba desde esta coordinación se contrataron los servicios de consultores externos en su mayoría docentes con especialización en pedagogía de museos, quienes diseñaron una estructura y una metodología que involucraba visitas guiadas y talleres artísticos. Esta coordinación contaba con personal que fue capacitado para desarrollar estas labores y actividades.”

Villanueva señaló, durante la entrevista, que el principal objetivo del Programa Educativo del MALI es “...atender a grupos de visitantes provenientes de diversas instituciones educativas tales como colegios públicos y privados, institutos de educación superior, universidades, programas de posgrado, turistas y público en general”. De esta manera, el equipo dirigido por Villanueva en el área de curaduría Educativa del MALI cumple la función de generar una labor de proyección hacia el público y la comunidad mediante un Programa

Educativo que involucra visitas guiadas y talleres. Estas actividades deben ser programadas con anticipación por las instituciones interesadas (vía telefónica o vía correo electrónico) y tienen un costo, pero poseen tarifas diferenciadas para colegios, institutos y universidades (S/. 8.00 soles por persona). Estas visitas constan de un recorrido guiado que dura entre 40 minutos y 1 hora, y un taller práctico de 30 minutos, el cual no es necesariamente de carácter artístico.

El grupo humano que dirige Villanueva en el área de curaduría Educativa del MALI está conformado por una coordinadora del área, una asistente que coordina y agenda las visitas guiadas y un grupo de unos 20 mediadores (término que ha reemplazado a al término guía utilizado hasta hace unos años atrás). Sin embargo, es preciso señalar que el MALI sí cuenta con un grupo de guías turísticos, pero la Curaduría Educativa se ha propuesto establecer una diferenciación entre este grupo de guías y aquel conformado por los mediadores, que están considerados como educadores y son, en su mayoría, profesionales o estudiantes (practicantes) que provienen de ámbitos disciplinarios diversos.

“Estos mediadores traen su propia experiencia disciplinaria y sus propios intereses particulares y según ello le son asignados grupos diferenciados de visitantes. Por ejemplo: un mediador que es artista visual, está capacitado para generar lecturas visuales en torno a las obras exhibidas desde la composición y la teoría del color, mientras que un historiador puede desarrollar un análisis iconográfico de las obras. Se incentiva que las visitas no sean solo de carácter histórico, sino que cada visita pueda ser una experiencia diferenciada que ha sido previamente diseñada según el interés de cada grupo de visitantes”.

Esta propuesta, según Villanueva, se debe entender como parte de una visión institucional que está en plena implementación.

Durante la gestión de Villanueva, que se inicia en el año 2016, su equipo ha podido identificar diversos intereses recurrentes provenientes de algunas instituciones que han encontrado en el MALI un apoyo para el desarrollo de su labor educativa. Este hecho está demandando, tanto de ella como de su equipo, la necesidad de imaginar y diseñar experiencias pedagógicas diferenciadas en función de los requerimientos e intereses de los docentes que, desde sus instituciones educativas, vienen estableciendo una relación sólida y continua con el Programa Educativo del museo.

Ante la pregunta ¿qué tipo de Institutos de educación superiores visitan la exhibición de la colección permanente del MALI?, Villanueva señaló que últimamente hay mucho interés desde los Institutos de Educación Superior dedicados a la formación de diseñadores de moda (ejemplo: MOD´ART), que acuden a visitas bajo requerimientos específicos generalmente vinculados a diseño precolombino e identidad peruana. También han recibido alumnos de

instituciones tan variadas, como la UPC (comunicación), UCAL (diseño), CISE (diseño/comunicación), Ruiz de Montoya (ingeniería industrial), César Vallejo (turismo), Simón Bolívar (Postgrado en museología), PUCP, ENSABAP, SIDEM (protocolo y etiqueta), etc.

Considero que la evolución de la proyección educativa del MALI, cuyo punto de inflexión se puede identificar en la creación del área de Curaduría Educativa en el año 2016 y en la re-estructuración desarrollada a lo largo de la gestión que viene realizando Patricia Villanueva en coordinación con las otras áreas curatoriales del MALI, puede ser entendida como parte de una transformación en las políticas museológicas del Museo de Arte de Lima. Según lo señalado por Villanueva su área está en permanente coordinación con el área que dirige Cecilia Pardo (Curaduría de Colecciones y de Arte Precolombino).

Pardo señaló durante la entrevista realizada el 2 de agosto del 2017 lo siguiente: “El espacio del MALI en términos de arqueología y de Historia del Arte, no solo complementa la educación escolar...” Pardo considera que tanto la visita a la Exhibición de la Colección Permanente, como la visita a exposiciones de carácter temporal como NASCA son “...visitas obligadas para los niños en edad escolar...”, pues aquello que sigue siendo enseñado en términos de Historia del arte peruano y de patrimonio arqueológico en el currículo escolar sigue siendo muy básico. De modo tal que “En la medida que el Estado no cubra este vacío, el MALI está llenando un vacío muy importante”.

2.2.5. Exposiciones temporales de cerámica en el MALI

La cerámica en la oferta cultural del MALI durante los últimos años, a lo largo de un periodo que se inicia en el año 2011 y que tiene como corte dentro de este proceso de investigación en año 2017 ha sido objeto de una atención recurrente. Si bien el trabajo de campo desarrollado en la presente investigación desarrollado entre los años 2017 y 2018 queda circunscrito al análisis de los conjuntos de objetos de cerámica que conforman la Exhibición de la Colección Permanente ubicada en las salas de exhibición del segundo piso, me parece importante hacer mención a las diversas exposiciones de carácter temporal que han tenido lugar en esta década, pues considero que dichas exposiciones han hecho posible que la cerámica prehispánica haya logrado obtener una mayor visibilidad y relevancia dentro de la oferta cultural del MALI, pues muchas de estas exhibiciones temporales han involucrado propuestas museográficas sumamente elaboradas y todas ellas han estado acompañadas de publicaciones impresas que hacen posible que las investigaciones que fueron realizadas para otorgarles un contexto discursivo se conviertan en material de consulta y difusión del arte prehispánico.

NASCA / 2017



La curaduría de esta exposición estuvo a cargo de Cecilia Pardo (MALI) y Peter Flux (Museo Rietberg). Se exhibió en las salas temporales 1, 2, 3 y 4 del primer piso desde el 21 de julio al 15 de octubre del 2017. Es preciso señalar que esta exposición coincidió con el desarrollo del trabajo de campo realizado en el MALI en la Exhibición de la Colección Permanente. Lo destacable de esta propuesta fue que incluyó un gran despliegue de recursos tecnológicos como videos, proyecciones, animaciones digitales y dispositivos interactivos. Esta exposición contó con gran afluencia del público y podría considerarse que fue un verdadero éxito.

MOCHE y sus vecinos. Reconstruyendo identidades / 2016



La curaduría de esta exposición estuvo a cargo de Julio Rucabado y Cecilia Pardo. Se exhibió en las salas temporales 3 y 4 del primer piso del MALI desde el 19 de febrero al 14 de agosto del 2016. Esta exposición presentó una selección de piezas de cerámica provenientes del arte Mochica, las cuales permitieron proponer que esta cultura posiblemente tuvo vínculos y relaciones con comunidades vecinas de origen andino. La propuesta curatorial y museográfica de este proyecto de exhibición se propuso identificar y presentar al público cuales fueron los discursos elaborados por la sociedad Mochica como parte de proceso de construcción de su identidad colectiva.

CHAVÍN / 2015



La curaduría de esta exposición estuvo a cargo de Peter Flux, quien contó con la asesoría científica de Luis Guillermo Lumbreras y de John W. Rick. Se exhibió en las salas temporales 1 y 2 del primer piso del MALI desde el 10 de abril al 13 de setiembre del 2015. Según lo señalado en el portal web del MALI esta exposición debe ser entendida como una versión editada de la exhibición que fue realizada en el año 2012 en el Museo Rietberg en Zúrich, Suiza, por otro lado, según lo señalado por el MALI esta exposición determina el inicio de una nueva etapa de exposiciones de carácter temporal dedicadas a las grandes culturas prehispánicas que serán generadas en función de los hallazgos arqueológicos de los últimos años.

CASTILLO DE HUARMEY. El mausoleo imperial Wari / 2014



La curaduría de esta exposición estuvo a cargo de Cecilia Pardo Grau y se exhibió en la sala temporal 1 del primer piso del MALI desde el 26 de marzo al 7 de setiembre del 2014. Esta exposición presentó una selección de piezas provenientes de una de los descubrimientos arqueológicos más importantes de los últimos años: el sitio arqueológico Castillo de Huarmey ubicado en la provincia de Ancash. Entre los objetos que fueron exhibidos se pudieron apreciar orejeras, collares, pectorales, armas, instrumentos y herramientas utilizados para de tejer y recipientes de cerámica, piedra tallada y metal, entre los cuales los objetos realizados en metal fueron elaborados en oro, plata y bronce.

MODELANDO EL MUNDO: Imágenes de la arquitectura prehispánica 2011-2012



La curaduría de esta exposición estuvo a cargo de Cecilia Pardo, José Canziani, Luis Jaime Castillo y Paulo Dam. Se exhibió en las salas temporales 3 y 4 del primer piso del MALI desde el 19 de octubre del 2011 al 4 de marzo del 2012. Esta exposición exhibió una serie de representaciones de arquitectura prehispánica, donde quedaron comprendidas más de 100 piezas, de culturales tales como: Mochica, Huari, Chimú e Inca, las cuales fueron elaboradas en diversos soportes materiales entre los cuales destacan: la cerámica, el metal, la piedra y los textiles. El propósito de esta exposición fue reflexionar acerca de la representación de la arquitectura andina.

Como queda evidenciado en esta breve reseña sobre la diversidad de exposiciones temporales que han tenido como tema central al arte prehispánico, dentro de cuyas manifestaciones una de las principales tradiciones es la cerámica, sería posible inferir que quizá la realización de estos proyectos curatoriales y museográficos que ha tenido lugar en el Museo de Arte de Lima ha contribuido a la revalorización de la cerámica como una práctica ancestral que posee un valor incuestionable. Dentro de todas ellas es posible afirmar que la exposiciones realizadas en los años 2015, 2016 y 2017 dedicadas a las culturas Chavín, Moche y Nasca fueron las que mayor impacto tuvieron dentro del medio artístico local, pues la calidad de la museografía de estas tres exposiciones, así como la gran cantidad de recursos audiovisuales e interactivos involucrados en estas propuestas tuvieron una gran acogida dentro del público asistente y generaron gran demanda, pues tanto la exposición dedicada a Chavín (2015) y Nasca (2017) tuvieron que ampliar sus periodos de exhibición debido a la gran afluencia de público que tuvieron. Por otro lado es preciso señalar que todas estas exposiciones contaron con un programa de actividades complementarias orientadas a un público infantil y visitas guiadas donde la labor de los mediadores provenientes del área de la Curaduría Educativa constituyó un factor relevante en la mediación entre los contenidos curatoriales y el público. Del mismo modo en algunos casos estas exposiciones estuvieron acompañadas de un programa de acceso libre los días domingos, lo cual permitió aumentar exponencialmente la afluencia del público.

CAPÍTULO III

MARCO METODOLÓGICO: DISEÑO Y APLICACIÓN DE UNA ESTRATEGIA DE CAMPO ALTERNATIVA

3.1. Consideraciones disciplinarias y metodológicas

La génesis de la antropología visual está asociada, según Brea, a la emergencia de los "...estudios sobre la producción de significado cultural a través de la visualidad...", los cuales responden a un nuevo escenario donde los procesos de comunicación y la producción de lo que este autor denomina como *-simbolicidad-* están articulados y circulan socialmente en función de soportes y/o medios visuales. Ello, según señala este autor, ha tenido como consecuencia la amplificación del campo de estudio de las disciplinas cuyo objeto de estudio es la cultura y nos ha arrojado a un horizonte en el cual los estudios culturales que se ocupan de la visualidad vienen adquiriendo cada vez más relevancia y autonomía (2005:7). Del mismo modo Pink señala que el estudio de las relaciones "...entre lo visual, lo visible y la realidad..." vienen siendo explorados desde los estudios culturales y la antropología visual (2001:32).

En función de lo afirmado por Brea (2005) y Pink (2001) es posible señalar que en la actualidad la hegemonía de la visualidad en el campo de los estudios socio-culturales, donde la circulación y producción de la alteridad acontece en un campo deslocalizado (Marcus 2001) ha generado un contexto dentro del cual la antropología visual y los estudios visuales vienen adquiriendo relevancia y legitimidad. Sin embargo, sería justo preguntarse lo siguiente: ¿Qué contradicciones pueden surgir del hecho mismo de reducir una investigación acerca de una práctica cultural y/o un conjunto de elementos de cultura material a una aproximación metodológica estrictamente visual?

Según Prada: "La dimensión ontológica de la imagen parece suplantar hoy las realidades e intenciones a las que antes servía como referente o medio" (2005:131), para este autor la imagen visual ha dejado de ser un medio para transformarse en pensamiento como resultado de un proceso donde las imágenes al circular en soportes donde quedan descontextualizadas de su origen han adquirido lo que él denomina como una "...progresiva independencia del mundo de las representaciones" (Prada, 2005:131).

Mitchell nos dice que "...la hegemonía de lo visible es una invención moderna y occidental, un producto de las nuevas tecnologías mediáticas y no un componente fundamental de las culturas humanas como tales" (2003:29).

Sobre el estudio de la cultura material, Pink (2001) nos propone entender lo siguiente: "...los objetos materiales son inevitablemente visuales, pero las imágenes visuales no son, por definición, materiales...", lo cual constituye un cuestionamiento directo a las definiciones de lo "...real en términos de lo material, a la cual se puede acceder a través de la vista..." (Slater, 1995:221 citada por Pink, 2001:32).

En función de las consideraciones sobre la visualidad postuladas por Prada (2005), Mitchell (2003) y Pink (2001), se hace posible entender que la presente etnografía acontece en un escenario académico donde viene aconteciendo un debate sobre cómo abordar los estudios sobre la alteridad y la cultura en un horizonte determinado por la hegemonía de la visualidad.

Es por esta razón que, considero necesario desarrollar algunas reflexiones de orden metodológico que permitan entender, de modo más exhaustivo, las discusiones y cuestionamientos más relevantes en función de los cuales se han operado cambios significativos en la antropología misma como una disciplina dedicada al estudio de la cultura, en la manera en que entendemos la labor del antropólogo, la cual involucra: la definición de su objeto de estudio, las consideraciones en función de las cuales el antropólogo delimita y se sitúa en el campo, las estrategias metodológicas que diseña y el instrumental que utiliza para recoger información y la manera en que esta experiencia en el campo, así como los datos y la información recolectados durante dicha labor adquiere el carácter de conocimiento en función de la redacción de una etnografía, donde los sujetos, los objetos, las prácticas, los hechos son construidos en función de un marco teórico que los precede y que muy pocas veces posee una relación espacial y temporal con el objeto de estudio, su contexto cultural y las coyunturas sociales que lo definen.

El propósito de esta reflexión será otorgar un contexto metodológico que permita justificar la producción y aplicación de una estrategia de campo alternativa dentro de la presente investigación en función de la particularidad del objeto de investigación y de las consideraciones derivadas de la labor de campo, para ello procederé a analizar el instrumental etnográfico utilizado en los diversos espacios comprendidos dentro de los capítulos precedentes (Capítulos I y II).

3.2. Análisis del instrumental metodológico precedente

Para establecer relaciones entre la naturaleza del instrumental etnográfico utilizado y las transformaciones metodológicas que han acontecido en la labor de campo antropológica utilizaré como marco referencial a Rosana Guber (2004) y George Marcus (2001), para reflexionar sobre la manera en que el

antropólogo enfrenta el reto de producir un conocimiento en función de su objeto de estudio mediante la redacción de un texto etnográfico utilizaré a Clifford Geertz (1989), sobre la problemática de la visualidad dentro de los estudios antropológicos utilizaré a John Berger (2016) y Peter Burke (2005) y finalmente para otorgar un contexto sobre las posibilidades que ofrece Internet dentro de la labor de campo en la actualidad utilizaré el texto de Gabriel Pérez (2012).

3.2.1. Recolección de datos, estancia prolongada, observación participante y autoría etnográfica

Dentro de la labor de campo desarrollada en el taller de cerámica de la Facultad de Arte y Diseño el objeto de estudio es la cerámica y el emplazamiento del campo está determinado por el espacio físico del taller de cerámica ubicado en el pabellón I dentro del campus PUCP. Los objetivos principales de la labor de campo desarrollada en este espacio fueron; por un lado, trazar una historia del origen, evolución y transformación de la propuesta formativa en cerámica gestionada desde la especialidad de Escultura e identificar los hechos y las coyunturas que vienen favoreciendo y/o obstaculizando el afianzamiento y desarrollo de la cerámica dentro la oferta educativa de la FAD.

Dentro de las consideraciones que se tuvieron en cuenta se hace necesario destacar lo siguiente: una de las principales características de este espacio es que los estudiantes cambian cada semestre y/o en el mejor de los casos cada año, esto se debe a que un grupo significativo de estudiantes que se matriculan en el curso de Cerámica 1, desarrolla un interés por la cerámica que los lleva a matricularse en el siguiente semestre o en el siguiente año en el curso de Cerámica 2, lo cual les permite a ellos otorgar continuidad a sus exploraciones artísticas, de modo tal que dentro de este espacio la atención estuvo centrada en la labor desempeñada dos docentes (Ignacio Guzmán y Jorge Izquierdo), quienes se convirtieron en sujetos de estudio, pues en función de las problemáticas involucradas en sus procesos de contratación fue posible reflexionar como las políticas estatales (Nueva Ley Universitaria N° 30220) vienen afectando las políticas institucionales vinculadas a la contratación docente en la PUCP.

Guber, en su análisis de la evolución de las trayectorias y perspectivas del trabajo etnográfico nos dice que dentro de la tradición antropológica positivista: "...el trabajo de campo es el medio para recolectar hechos como si fueran datos, lo que implica que en el campo se recolectan hechos y que no se los construye con teoría" (2004:23), lo cual queda asociado a la labor de campo desarrollada en este espacio, donde efectivamente se otorgó prioridad a la

recolección de datos e información con el objetivo de intentar analizar desde una aproximación empírica los hechos y circunstancias que han hecho posible el afianzamiento y el crecimiento en la demanda de los cursos electivos de la cerámica. Según lo señalado por Guber la recolección de información y datos de primera mano asociada a la presencia física del investigador en el campo adquiere especial relevancia en función de la confluencia de la revolución funcionalista y del renacimiento del empirismo británico (2004:22). Guber nos señala que fue Malinowski quien otorgó especial valor al hecho de *-estar allí-* dentro del campo por un tiempo prolongado desde donde la construcción del conocimiento antropológico queda vinculada a un manejo sistemático de la experiencia sensorial, es así como surge lo que hoy entendemos como observación participante dentro de la labor etnográfica.

Metodológicamente la observación participante implica una estancia prolongada en el campo, una interacción (no mediada) con los sujetos de estudio y una experiencia sensorial-cognitiva en donde la observación y la audición directas (no mediadas) permiten construir el conocimiento antropológico. Guber nos dice que fue en función de esta nueva aproximación metodológica que el campo adquiere cierta autonomía y deja de ser entendido como un escenario en el cual se pretendía ratificar hipótesis ya formuladas, para convertirse en un espacio desde donde estas hipótesis de investigación surgen y donde la interacción y observación de los hechos de manera directa y prolongada hacen posible "...producir un conocimiento inesperado y nuevo" (Guber 2004:23).

Dentro de la labor de campo desarrollada en el taller de cerámica de la FAD, la interacción con los estudiantes y el equipo de trabajo (docentes, jefes de práctica y personal técnico es directa) y la observación de los hechos, circunstancias y transformaciones que se van operando dentro de la propuesta formativa en cerámica es considerablemente prolongada pues los periodos que son analizados (2004-2012) y (2013-2017) determinan *un -estar allí-* que abarca trece años de experiencia docente. Sin embargo es preciso señalar que la génesis del interés por la cerámica como objeto de estudio antropológico surge recién en el año 2016 asociada a mi interés por el museo como espacio de representación cultural proveniente de mis estudios de posgrado en la MAV, es así como surge la necesidad de emplazar mi campo de trabajo inicial en el Museo de Arte de Lima, donde mi atención estuvo determinada por entender cuál era el lugar de la cerámica y el valor que le era atribuido a ella como expresión artística dentro de esta narrativa histórica sobre el arte peruano.

Recién en el año 2018, en función de las observaciones realizadas por mi jurado de tesis, pude entender que el taller de cerámica era mi campo y que mi presencia prolongada en ese espacio constituía un factor determinante para establecer relaciones entre el creciente interés por la cerámica como medio de expresión artística dentro de la FAD con lo que ocurría en las instancias de

representación cultural asociada al arte dentro del medio local. De esta manera en el año 2018 se inicia la recolección de datos e información que permitieron articular el análisis comprendido en la segunda sección (1.2.) del capítulo I.

De este modo se pudo articular un relato donde la información y los datos recopilados fueron analizados y fue posible reflexionar sobre ellos desde un haber *-estado allí-* y *-haber sido parte-* de los hechos que conforman este relato etnográfico. Según lo señalado por Clifford Geertz una de los principales retos derivados del *-haber sido parte de-* sería “...como evitar que la visión subjetiva coloree los hechos objetivos” (1989:19). Lo señalado por Geertz adquiere especial relevancia pues ello supuso, desde una aproximación literaria, tomar una decisión concreta de orden gramatical, es así como en el proceso de redacción de este relato etnográfico en particular se hizo necesario el uso de la primera persona, pues resulto imposible abordarlo de otro modo.

3.2.2. Campo deslocalizado, mapa de actores y recursos informáticos

En el caso del análisis del auge de la cerámica dentro del medio artístico local, la labor de campo desarrollada no podía estar emplazada en un espacio físico determinado, de modo que fue necesario abordar esta labor mediante la identificación de una serie de acontecimientos que tuvieron lugar en espacios diferenciados durante un periodo de carácter asincrónico e identificar un mapa de actores vinculados a la cerámica con quienes se pudo establecer contacto vía redes sociales o correo electrónico. De modo tal que para poder obtener la información necesaria para poder llevar a cabo este análisis fue fundamental amplificar y deslocalizar el campo, hecho que queda asociado a la emergencia de la etnografía multilocal (Marcus 2001), la cual según Marcus queda asociada al concepto de sistema mundo propuesto por Wallerstein (1979). Esta modalidad etnográfica según Marcus “...se incorpora conscientemente en el sistema mundo (...) y sale de los lugares y situaciones locales de la investigación etnográfica convencional al examinar la circulación de significados, objetos e identidades culturales en un tiempo-espacio difuso”, “...toma trayectorias inesperadas al seguir formaciones culturales a través y dentro de múltiples sitios de actividad...” (2001:111)

Dentro de este análisis la utilización de internet como plataforma de comunicación y de consulta fue fundamental, pues en función de la red social Facebook se pudo identificar el grupo cerrado denominado Ceramistas Perú en el cual se difunden una amplia gama de actividades relacionadas a la cerámica, a partir del seguimiento de las dinámicas que acontecían dentro de este grupo se hizo posible identificar un mapa de actores, con quienes se pudo establecer contacto inicialmente mediante conversaciones vía messenger y en función de ello se pudo iniciar un intercambio de correos electrónicos con un grupo de

ellos. Es así como mediante estas dinámicas de comunicación virtual, se hace posible generar un grupo de colaboradores y otro de informantes.

Por otro lado, Internet permitió la consulta de una gran cantidad de material de archivo (información e imágenes) sin la cual hubiera sido imposible desarrollar este análisis. Según Pérez Internet es una plataforma infocomunicacional que "...basa su desarrollo en intercambios y en la disponibilidad creciente de información." (2012:9)

3.2.3. Representación cultural, visualidad y teoría

En el caso de la labor de campo desarrollada en la Exhibición de la Colección Permanente del MALI, el instrumental etnográfico utilizado fue diverso y la aplicación de este instrumental se realizó en dos etapas diferenciadas. En el año 2017 se desarrolló un trabajo de campo donde predominó la observación participante (Guber 2004:171-188). Durante ese año también se estableció contacto vía correo electrónico con los diversos agentes curatoriales involucrados en la puesta en escena de esta narrativa cultural sobre el arte peruano y se logró concretar una serie de entrevistas que están consignadas en el cronograma de trabajo de campo 2017 (Ver Anexo II / Primera parte / Cuadros 13-16).

Dentro del instrumental de campo utilizado es necesario destacar la realización de un registro fotográfico, pues uno de los principales elementos utilizados dentro de la propuesta etnográfica fue la incorporación de un cuerpo de imágenes significativo, para generar un recorrido teórico-visual que hiciera posible discutir los diferentes significados culturales que adquiere la cerámica dentro de esta representación cultural. Sin embargo, durante el proceso de redacción y diagramación de esta etnografía se pudo identificar que la calidad de las imágenes obtenidas durante el registro visual no permitía apreciar en detalle ciertos aspectos relacionados al diseño de estos objetos, de modo tal que se hizo necesario realizar una búsqueda online donde se pudo hallar la plataforma ARCHI (Archivo Digital de Arte Peruano) desde donde fueron extraídas un conjunto de imágenes que permitieron ilustrar con mayor detalle algunas de las piezas comprendidas en los diversos conjuntos de cerámica ubicados dentro de los periodos Precolombino y Moderno.

Por otro lado dentro del análisis del MALI como contenedor y contenido también fue necesario recurrir a fuentes online que permitieron trazar la historia de la génesis de esta institución, del mismo modo se consultó repetidamente la información consignada en el portal web del MALI para obtener información sobre su estructura organizacional, sobre las exposiciones de carácter temporal vinculadas a la cerámica y sobre las publicaciones que resultaron de ellas.

En el año 2018 fue necesario regresar al MALI, esta vez con el objetivo de realizar una visita con los alumnos de los cursos de Cerámica 1 y 2 en el mes de junio durante la cual se aplicó una encuesta previamente diseñada y redactada con el objetivo de obtener información que permitiera contrastar las opiniones expresadas por los agentes curatoriales que fueron entrevistados en el año 2017 y que permitiera otorgar nuevos elementos de análisis y reflexión a las discusiones teóricas que habían sido redactadas en la primera versión de la presente investigación. La información obtenida mediante la aplicación de esta encuesta fue sistematizada y dio como resultado un conjunto de tablas (Ver Anexo II / Segunda parte / Tablas 3-14).

En función de la descripción precedente se hace posible señalar que el instrumental etnográfico utilizado en la labor de campo desarrollada en el MALI respondió a la necesidad de generar un producto etnográfico diferenciado donde la visualidad adquiere protagonismo y donde los significados culturales atribuidos a la cerámica dentro de esta representación cultural son discutidos mediante la confluencia de aproximaciones de orden teórico, la presencia significativa de la visualidad y de una diagramación que busca que el lector pueda experimentar la sensación de *-estar allí-*.

Para Guber “La integración (...) entre datos y teoría, y la puesta en diálogo entre ambos es quizás uno de los puntos de más difícil resolución en la monografía final, que en antropología llamamos etnografía” (2004:33). Lo señalado por Guber se problematiza aún más si tenemos en cuenta que dentro de esta propuesta la imagen constituye un factor central dentro del producto etnográfico. Berger nos dice que toda imagen “...es una visión que ha sido recreada o reproducida. Es una apariencia (...) que ha sido separada del lugar y el instante en que apareció...” (2016:9). Según este autor toda imagen reproduce un modo de ver, sobre todo las fotografías, pues en ellas está involucrado el modo de ver del fotógrafo (2016:10). Desde otra perspectiva Burke considera que “...las imágenes son la mejor guía para entender el poder que tenían las representaciones visuales en la vida política y religiosa de las culturas pretéritas” (2005:17), sin embargo esta autor señala que “En los casos en que las imágenes se analizan en el texto, su testimonio suele utilizarse para ilustrar las conclusiones a las que el autor ya ha llegado por otros medios, y no para dar nuevas respuestas o plantear nuevas cuestiones” (2005:12).

En función de lo señalado por Burke es necesario precisar que la intención de incorporar un cuerpo significativo de imágenes en el análisis de la cerámica en la Exhibición de la Colección Permanente del MALI responde justamente a plantear una serie de cuestionamientos sobre los significados culturales que le son atribuidos a la cerámica dentro de esta representación cultural sobre el arte peruano, los cuales considero que no hubieran podido ser articulados sin la presencia de la Imagen. De este modo dentro de este análisis es fundamental la fricción entre el texto y la imagen.

3.3. Creación de una estrategia de campo alternativa

3.3.1. Justificación metodológica

En el marco de la presente investigación, el diseño, la gestión, producción y realización de la actividad denominada Semana de la Cerámica surge en función a la especificidad disciplinaria de la antropología visual, pues dentro del programa de posgrado de la maestría en antropología visual en la PUCP existen dos modalidades de titulación: una de las modalidades supone la realización de un documental etnográfico; es decir de un producto audiovisual, el cual debe estar refrendado por un texto escrito a modo de etnografía, mientras que la otra modalidad admite la elaboración de una etnografía escrita que involucra el diseño y realización de un producto visual. Es dentro de este contexto metodológico que la presente investigación responde a la segunda modalidad; es decir a la redacción de una etnografía escrita y al diseño y realización de un producto visual.

De modo tal que, llegado este punto propongo al lector preguntarse lo siguiente: ¿Ha sido posible responder a la hipótesis central de la presente investigación, que nos propone analizar, discutir y reflexionar sobre la relevancia que viene adquiriendo la cerámica como medio de expresión dentro de las prácticas artísticas contemporáneas?

Considero que, hasta el momento, en función de los análisis y reflexiones desarrollados en la redacción de la presente etnografía hacen posible alegar que la respuesta a esta pregunta sería: no; o más precisamente: aún no.

No; porque en el primer capítulo se define la particularidad del objeto de análisis (la cerámica como medio de expresión dentro del sistema del arte) y se hace posible identificar el contexto (espacio-tiempo) desde el cual surgen; tanto el objeto, como la hipótesis de investigación (ámbito académico-formativo FAD/PUCP) y se delimita el campo, el cual queda circunscrito a la ciudad de Lima, entendida capital del Perú.

No; porque en el segundo capítulo tanto el análisis como las reflexiones desplegadas en función de la labor de campo desarrollada en el MALI, no permiten discutir la cerámica como medio de expresión artística dentro del sistema institucional del arte contemporáneo a nivel local.

De modo tal que el diseño de la estrategia de campo alternativa que será objeto de análisis dentro del presente capítulo responde a la necesidad de otorgar una respuesta concreta a la hipótesis central de investigación.

3.3.2. Propósitos y objetivos

El propósito principal de esta actividad fue generar un espacio-tiempo que hiciera posible lograr tres objetivos concretos.

Primero, tal como ha sido señalado anteriormente, se consideró necesario incorporar la materialidad de la cerámica para que ello hiciera posible discutir las posibilidades que ofrece la cerámica como medio de expresión dentro de la praxis artística contemporánea, en función de la presencia material y física de una serie de exploraciones artísticas realizadas en cerámica. La idea fue sacar la cerámica del espacio donde es producida; es decir, del taller de cerámica de la FAD y de los talleres de un grupo de egresados y trasladarla para ser exhibida dentro de la sala de exposición que posee la FAD dentro del campus PUCP.

Para lograr este objetivo se diseñó un proyecto curatorial que permitiera gestionar, producir y realizar una exposición colectiva de cerámica artística de estudiantes y egresados de las diversas especialidades de diseño y artes plásticas de la FAD. Este proyecto curatorial debería lograr la confluencia física de una diversidad de piezas que permitieran evidenciar la cantidad, calidad técnica, estética y expresiva de las exploraciones que vienen siendo realizadas dentro de los cursos electivos de cerámica y de aquellas que provienen de un grupo de egresados que han incorporado la cerámica como un soporte material y un medio de expresión significativo dentro de sus propuestas artísticas a lo largo de los últimos años.

Segundo, se consideró necesario que esta exposición colectiva de cerámica estuviera acompañada de un programa de actividades complementarias que permitieran generar un debate académico sobre diversos aspectos relacionados a la cerámica, pues se consideró que ello permitiría generar una serie de interacciones humanas y un intercambio de opiniones y conocimiento entre un grupo de agentes discursivos, artistas e investigadores vinculados a la cerámica y los estudiantes, docentes y autoridades de la FAD. Para lograr este objetivo fue necesario solicitar la colaboración de un grupo de individuos, provenientes del mapa de actores identificado a lo largo de la labor de campo desarrollada dentro de la presente etnografía, con quienes se pudo lograr establecer lazos de colaboración sostenidos.

Tercero, la creación de esta actividad buscó ampliar la gama de actividades complementarias que vienen siendo gestionadas desde la especialidad de Escultura desde el 2014, año en el que tuvo lugar la primera edición de la actividad complementaria denominada Workshop de Cerámica. Desde esta aproximación esta propuesta metodológica buscó responder a dos de las interrogantes formuladas al inicio de la presente etnografía: ¿cuáles de las iniciativas de gestión desarrolladas como actividades complementarias de los

¿cursos de cerámica están siendo efectivas? y ¿cuáles serían las estrategias concretas que permitirán aportar al crecimiento de la cerámica dentro de la oferta educativa de la PUCP?

Si bien en un inicio se pensó que esta actividad estaría principalmente dirigida para los estudiantes, docentes y autoridades de la FAD, durante el proceso de gestión y difusión de la misma, esta actividad logró ser accesible también para un público externo, pues esta actividad fue difundida en redes sociales dentro del grupo cerrado de Facebook Ceramistas Perú, dentro del cual esta actividad logró concentrar el interés de un grupo de miembros que solicitaron que se gestione su acceso al campus PUCP para que pudieran asistir tanto a la exposición colectiva de cerámica como al programa de actividades complementarias asociadas a ella.

3.3.3. Diseño y redacción del proyecto

El diseño de la Semana de la Cerámica involucró, primero que todo, la redacción del proyecto de creación de esta actividad durante los primeros meses del semestre 2018-I (marzo - abril). Si bien el diseño de esta actividad, tal como ya ha sido señalado, obedeció a consideraciones de orden metodológico, la redacción del proyecto tuvo como objetivo otorgar forma concreta a esta estrategia de campo alternativa, de modo que dentro de este proyecto quedaron comprendidas: una propuesta curatorial para la realización de una exposición colectiva de cerámica donde serían exhibidas una diversidad de piezas y exploraciones de estudiantes y egresados de la FAD y una propuesta para la realización de un programa de actividades complementarias asociadas a dicha exposición. Es así como se redactó la primera versión de este documento cuya forma final al mes de abril del 2018 se puede apreciar en el Anexo III (Documento 1)

Desde una aproximación vinculada a la gestión y producción de esta actividad dentro de la FAD, las consideraciones más relevantes durante la redacción del proyecto fueron las siguientes: el documento debía cumplir la función de establecer un marco teórico y conceptual para el proceso de socialización de la propuesta curatorial y del programa de actividades, del mismo modo, debía facilitar el proceso de negociación con las autoridades de la FAD que permitiera obtener los recursos para la realización de la exposición colectiva de cerámica y del programa de actividades complementarias.

3.3.4. Socialización del proyecto y producción del insumo material y humano

En función de la redacción del proyecto preliminar (Anexo III / Documento1) se procedió a generar una la lista de estudiantes y egresados que serían convocados para la presentación del proyecto de creación de la Semana de la Cerámica. Un factor determinante en el proceso de elaboración de esta lista fue la identificación previa de un grupo de estudiantes cuyos proyectos fueron realizados dentro del taller de cerámica de la FAD en el marco de los cursos de Cerámica 1 y 2 durante el año 2017 y en el primer semestre del 2018, también se incluyó a aquellos egresados cuyas exploraciones desarrolladas en el taller de cerámica como estudiantes fueron destacables (Ver Anexo III / Cuadro 17). La presentación del proyecto tuvo lugar el día 3 de mayo del 2018 en el pabellón I de la Facultad de Arte y Diseño y contó con una asistencia significativa.

Para llevar a cabo el proceso de selección de las piezas de cerámica que serían exhibidas dentro de la exposición colectiva de cerámica se solicitó a los estudiantes y egresados que fueron convocados que enviaran vía correo electrónico las imágenes y fichas técnicas de las piezas y proyectos que deseaban exhibir, en algunos casos se les sugirió que presentaran determinados proyectos en función a la identificación previa de los mismos. De este modo se pudo generar una serie de tablas donde fueron consignados los datos de los estudiantes, las imágenes de las obras y los datos de las mismas (Ver Anexo III / Tablas elaboradas para el proceso de selección).

En función de este proceso de sistematización de la información remitida por los estudiantes y egresados, se hizo posible identificar cuatro ejes temáticos, lo cual en primera instancia permitió agrupar las piezas en función de estos ejes. Estos ejes temáticos posteriormente, durante el proceso de montaje de la exposición permitieron organizar y distribuir los conjuntos de piezas asociados a cada uno de estos ejes dentro del espacio de exhibición. Estos ejes temáticos fueron: mimesis, identidad, forma y materialidad e interdisciplinariedad. En el anexo III se puede apreciar la organización de las imágenes y datos de las piezas en función a estos ejes.

Primer eje temático: Mimesis

Dentro de este eje quedaron comprendidas todas las piezas de cerámica cuya forma evidenciaba un interés asociado a procesos de representación, dentro de la cual quedaban involucradas una serie de motivaciones de carácter diferenciado tales como: la fauna animal (Víctor Pereyra, Marco Macedo, Isabel

Ángulo) el cuerpo/naturaleza (Natalia Cisneros) y el paisaje (María Gracia Ego-Aguirre). Del mismo modo dentro de este eje quedaron comprendidas un conjunto de piezas asociadas a procesos de interpretación, desde donde surgen un conjunto de personajes extraños realizados por Kim Mac Lauchlan y una serie de piezas donde la anatomía humana y animal adquieren forma híbrida realizados por Carlos Castillo (Ver Anexo III / Tablas 15, 16, 17 y 18).

Segundo eje temático: Identidad

Dentro de este eje quedaron comprendidas todas las piezas de cerámica cuya intención y forma quedan asociadas a indagaciones sobre temas tales como: feminidad (Jessica Encalada, Rosamar Corcuera), auto-representación (Valeria Figueroa, Gabriel Lores) y legado familiar (Beatriz Pérez). Dentro de este conjunto también quedan incluidas dos piezas elaboradas en función de mitos provenientes de la amazonia peruana realizadas por Madeleine Rodríguez y una serie de piezas que se apropian de algunos motivos prehispánicos los cuales adquieren forma híbrida al ser abordados desde un horizonte urbano, las cuales fueron realizadas por Ramiro López. Así mismo dentro de este eje quedaron comprendidas dos piezas de carácter audiovisual (videos), una de ellas realizada por Miranda Orrego, en cuyo video se puede apreciar el proceso de instalación de una serie de tubos cilíndricos de cerámica en el desierto de paracas con el propósito de asociar la materialidad de la cerámica al paisaje costero y tentar la posibilidad de generar un efecto sonoro, mientras que en el caso de Frances Munar la cerámica es trabajada en función de una materialidad, un proceso y una estética formal que queda asociada a la cerámica prehispánica, donde dichos piezas son sonoras y son abordadas desde la performance la cual queda registrada en el video como soporte final de esta exploración. Finalmente dentro de este eje quedó comprendida una exploración de orden material y técnico desarrollada por Diego Vicuña, que es un estudiante que durante el curso de Cerámica 2 se dedicó a recolectar una diversidad de insumos (arcillas, tierras, arenillas, entre otros) durante los viajes que realizó a zonas ubicadas principalmente en la sierra central y sur de nuestro país, de manera tal que en función de ello se consideró que esta propuesta debía quedar comprendida en este eje (Ver Anexo III / Tablas 19, 20, 21, 22, 23 y 24).

Tercer eje temático: Forma y materialidad

Dentro de este eje quedaron comprendidas todas las piezas de cerámica cuya motivación y forma está determinada por la exploración de la forma abstracta (Raul Pasco, Pablo Fernández, Nagib Zariquiey) el volumen (Jorge Izquierdo, Mario Rodríguez), la materialidad (Noah Alhalel), la materialidad y el color

(Yurak Britto), el despliegue de la forma en el espacio (Isabel Ángulo), la distribución de una serie de formas en el espacio (Lucia Lambarri, Valeria Illaquita) y un conjunto de propuestas cuyo forma y materialidad responde a lo que se denomina como técnica mixta (María Alejandra Hinojosa, Ailin Abozaglo, Javier Barrionuevo, Alonso Meza) y una propuesta realizada por Elizabeth Vásquez Arbulú, la cual responde formalmente a una estrategia asociada a la instalación (Ver Anexo III / Tablas 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30 y 31).

Cuarto eje temático: Interdisciplinarietà

Dentro de este eje quedaron comprendidas dos propuestas de cerámica cuya realización es el resultado de un proceso de creación colaborativa realizado por Marianne Archimbaud y Francisco Gutiérrez donde confluyen el diseño y la cerámica. Estas piezas en el marco del proceso de selección se consideraron como relevantes pues en su estética quedan involucradas la forma utilitaria, la cual es abordada desde aproximaciones formales de carácter artístico (Ver Anexo III / Tabla 32).

Dentro del proceso de selección de las piezas, la realización de estas tablas, así como la agrupación de las piezas y propuestas dentro de los cuatro ejes temáticos que fueron identificados permitió re-considerar varios aspectos de la propuesta curatorial y museográfica, pues en función de la cantidad de piezas y de la diversidad de las mismas se operó una metamorfosis en la organización y distribución de los conjuntos dentro del espacio de exposición, lo cual hizo necesario redefinir las consideraciones que estaban involucradas en la propuesta museográfica que fue presentada en la reunión del día 3 de Mayo.

La principal dificultad dentro del proceso de selección estuvo determinada por la incorporación tardía de las propuestas de un grupo de egresados, quienes al estar desvinculados de las dinámicas del taller de cerámica de la FAD y/o abocados a la realización de sus proyectos personales, tuvieron poca disposición para asistir a las reuniones y/o para enviar la información (imágenes y fichas técnicas) de las piezas que desearían exhibir pero ello se pudo solucionar en función de la socialización vía correo electrónico de las tablas realizadas para el proceso de selección, las cuales al ser compartidas dentro del grupo de convocados determino que se generara mayor expectativa e interés por participar del proyecto. Es así como al conjunto de piezas que están consignadas dentro de las tablas se suman las piezas de los egresados Javier Bravo de Rueda y Aileen Gavonel, así como algunas otras piezas realizadas por estudiantes que fueron seleccionadas en función a su realización sincrónica al proceso de selección dentro del taller de cerámica.

De este modo queda claro que dentro de este proceso de selección la permanencia sostenida en el campo (taller de cerámica / FAD), la observación

directa de las motivaciones que quedan asociadas a esta práctica, así como la interacción directa con los estudiantes y egresados permitió generar la clasificación de las piezas y propuestas presentadas en cuatro ejes temáticos diferenciados.

3.3.5. Gestión de recursos

La redacción del proyecto de creación de la actividad denominada Semana de la Cerámica permitió llevar a cabo la primera etapa de la gestión del proyecto, cuyos objetivos fueron conseguir la asignación de una fecha para llevar a cabo la exposición colectiva de cerámica en la sala Winternitz y las actividades complementarias en el auditorio de la FAD, donde ambos espacios están ubicados en el pabellón Y dentro del campus PUCP. Es así como antes de convocar a los estudiantes y egresados a la reunión del 3 de mayo se estableció previamente un diálogo con Moisés Quintana y Pilar Kukurelo en la Secretaría Académica de la FAD.

En función de la negociación entre mis intenciones y la predisposición y el apoyo de estos agentes administrativos de la FAD surgió la posibilidad de asignarle a estas actividades un periodo comprendido entre el lunes 4 y el sábado 16 de junio del 2018, de modo tal que según lo requerido por ellos se procedió a enviar formalmente (vía correo electrónico PUCP) la solicitud para la asignación de la sala Winternitz y el auditorio de la FAD en el periodo establecido.

En función de la respuesta positiva a esta solicitud se procedió a la elaboración de un cronograma calendarizado del proceso de montaje, exhibición y desmontaje de la exposición colectiva de cerámica (Ver Anexo III / Cuadro 18) y un cronograma donde se definieron las fechas y el horario en que tendrían lugar las actividades complementarias asociadas a esta exposición (Ver Anexo III / Cuadro 19). Para ello fue necesario llevar a cabo una labor de coordinación con los agentes comprendidos dentro de las actividades comprendidas dentro del proyecto.

Una vez establecidas las fechas y horarios de las actividades se pudo iniciar la segunda etapa dentro del proceso de gestión de esta actividad donde quedan involucradas la gestión de los recursos de logística, la asignación de equipos (proyectors multimedia, micrófonos, monitores, reproductores de audio y video, pedestales, biombos, recursos humanos, etc.), así como la asignación de una partida económica que permitiera cubrir los gastos (transporte de los expositores al campus PUCP, almuerzos, traslado y devolución de las obras a la sala de exhibición, impresión del texto curatorial, etc.) implicados en la concreción de este proyecto. Para lograr estos objetivos fue necesario negociar

con las instancias académico-administrativas de la FAD, para lo cual se procedió a agendar una serie de reuniones con las autoridades de la Facultad y del Departamento Académico de Arte y Diseño. Considero importante señalar que dentro de este proceso de negociación fue posible identificar la relevancia de dos factores:

Primero, la elaboración y definición previa del cronograma calendarizado de la exposición colectiva de cerámica y de las actividades complementarias asociadas a ella, permitió hacer visible el compromiso previamente adquirido con un grupo de estudiantes, egresados y docentes de la FAD, así como de un grupo de agentes externos a la FAD, pues se consideró (tanto en la argumentación del proyecto, como en los comentarios expresados por las autoridades) que esta confluencia entre agentes externos e internos permitiría otorgar un marco académico a la exposición colectiva de cerámica y otorgarle valor al eje de investigación dentro del ámbito formativo de la FAD, lo cual le permite alinearse con los ejes transversales a la formación expresados en el Modelo Educativo PUCP (2016).

Segundo, la elaboración de las tablas realizadas dentro del proceso de selección y la identificación y organización de las piezas y propuestas en cuatro ejes temáticos, permitió visibilizar la diversidad de exploraciones desarrolladas en el taller de cerámica a lo largo de los últimos años, lo cual no hubiera sido posible sin la incorporación de la imagen dentro de estas tablas, pues en función de la imagen (que dentro de las tablas alude a la materialidad de las piezas) se hizo evidente la calidad estética; es decir el valor artístico de las piezas seleccionadas y en función de la organización de las imágenes dentro de los cuatro ejes temáticos estas piezas lograban adquirir una relevancia cultural. Me parece importante asociar estas consideraciones a lo expresado por Slater (1995) quien considera que accedemos a lo real en función de lo material y a lo material en función de lo visual (Slater, 1995:221 citada por Pink, 2001:32), del mismo modo la asociación de la visualidad de las imágenes con los ejes temáticos expresados en términos verbales queda asociada con aquello que Pink describe como "...la intangibilidad de la imagen que existe como descripción verbal..." (2001:32).

Estas tablas además permitieron incorporar las fichas técnicas de las obras que serían posteriormente utilizadas dentro de la labor del montaje y del mismo modo en ellas se pudo registrar una serie de datos referentes a los requerimientos del montaje; es decir la cantidad de bases requeridas para exhibir las piezas, cantidad de monitores y dispositivos de reproducción de video y audio, también fue posible consignar en ellas las consideraciones referidas a las diversas particularidades del montaje de las piezas como sistemas de anclaje, sujeción, etc. De manera que es posible afirmar que la realización de estas tablas durante el proceso de gestión repercutió de manera

positiva en la realización de la producción de la exposición; es decir en el proceso de montaje de las piezas dentro de la sala de exposición.

3.3.6. Producción

En función de la asignación de estas dos partidas económicas se procedió a diseñar un cronograma calendarizado del proceso de traslado y devolución de las piezas de los egresados y del traslado de los expositores externos, lo cual supuso una labor de coordinación logística articulada con las instancias administrativas de la FAD, con los egresados y con los expositores.

Conforme las piezas fueron llegando a la sala de exhibición se hizo necesario contar con el apoyo del personal técnico del taller de metal de la especialidad de Escultura para llevar a cabo el proceso de montaje que demandó un trabajo colectivo en el cual participaron los estudiantes y egresados que fueron seleccionados para exhibir sus obras y el personal administrativo y de apoyo de la FAD, quienes se encargaron de suministrar los paneles, bases y todos los dispositivos requeridos para llevar a cabo el montaje.

Del mismo modo se procedió a diseñar los afiches que hicieron posible la difusión de la exposición y del programa de actividades en redes sociales y en el campus PUCP, los cuales fueron realizados por Daniela de los Ríos y cuya forma final se puede apreciar en las imágenes siguientes.

El proceso de diseño y diagramación de ambos afiches supuso una labor de coordinación permanente con la diseñadora, la cual se desarrolló vía correo electrónico, dentro de este proceso fueron realizados una serie de cambios en la información consignada dentro del afiche, pues algunos de los títulos de las ponencias fueron modificados en función de la coordinación realizada con los expositores (Afiche actividades versión final).

Del mismo modo en el afiche referido a la exposición colectiva de cerámica (Afiche Exposición versión final) se modificó el título original de la muestra (en función de los objetivos de la presente investigación) y fue necesario hacer cambios en la relación de expositores en función de la incorporación tardía de nuevos expositores, del proceso de selección y en función de los contratiempos surgidos durante el montaje de la exhibición.

SEMANA DE LA CERÁMICA

FACULTAD DE ARTE Y DISEÑO PUCP

JUEVES 7 DE JUNIO

PONENCIA

REFLEXIONES SOBRE HEGEMONÍA CULTURAL, EL LUGAR DE LA CERÁMICA EN LA EXHIBICIÓN DE LA COLECCIÓN PERMANENTE DEL MALI.

• **MANUEL LARREA HERNÁNDEZ:** LICENCIADO EN ARTE CON MENCIÓN EN ESCULTURA (PUCP) / DOCENTE Y GESTOR DEL TALLER DE CERÁMICA DE LA ESPECIALIDAD DE ESCULTURA

• **RICARDO KUSUNOKI:** LICENCIADO EN HISTORIA DEL ARTE (UNMSM) / CURADOR ASOCIADO DE ARTE COLONIAL Y REPUBLICANO EN EL MUSEO DE ARTE DE LIMA.

LUGAR: AUDITORIO DE LA FACULTAD DE ARTE Y DISEÑO / PABELLÓN Y / HORA: 12:00-1:30 PM

INAUGURACIÓN

1000°C - 1240°C EXPLORACIONES ARTÍSTICAS CONTEMPORÁNEAS EN CERÁMICA

EXPOSICIÓN COLECTIVA DE CERÁMICA DE ALUMNOS Y EGRESADOS DE LA FACULTAD DE ARTE Y DISEÑO.

LUGAR: SALA WINTERNITZ / FACULTAD DE ARTE Y DISEÑO / PABELLÓN Y / HORA: 1:30-2:30 PM

VIERNES 8 DE JUNIO

VISITA GUIADA A ALUMNOS DE LA FACULTAD DE ARTE Y DISEÑO

MANUEL LARREA HERNÁNDEZ

LUGAR: SALA WINTERNITZ / HORA: 1:00-2:00 PM

MARTES 12 DE JUNIO

PONENCIA

CORPUS, IMPLICANCIAS CULTURALES DE LA OBRA DE KUKULI VELARDE

• **ALBERTO PATIÑO:** MAGISTER EN ESTUDIOS CULTURALES (PUCP) / DOCENTE DE ESTUDIOS GENERALES ARTE

LUGAR: AUDITORIO DE LA FACULTAD DE ARTE Y DISEÑO / PABELLÓN Y / HORA: 12:00 A 1:00 PM

MIÉRCOLES 13 DE JUNIO

PONENCIA

APORTES TECNOLÓGICOS CON BASE ANCESTRAL PARA UNA CERÁMICA CONTEMPORÁNEA

• **JOSE LUIS YAMUNAQUE:** CERAMISTA, INVESTIGADOR, RESTAURADOR Y EDUCADOR ESPECIALIZADO EN TÉCNICAS Y PROCESOS PREHISPANICOS PERTENECIENTES A LA COSTA NORTE DEL PERU

LUGAR: AUDITORIO DE LA FACULTAD DE ARTE Y DISEÑO / PABELLÓN Y / HORA: 12:00 A 1:00 PM

JUEVES 14 DE JUNIO

MESA REDONDA

INICIATIVAS EMERGENTES EN TORNO A LA CERÁMICA

REFLEXIONES SOBRE LA CERÁMICA, SUS SIGNIFICADOS Y SU PAPEL EN EL ARTE

• **OCTAVIO CENTURIÓN:** ALUMNO DE SEXTO AÑO DE LA ESPECIALIDAD DE ESCULTURA DE LA FAD

EXPERIENCIAS DE GESTIÓN DE TALLERES DE CERÁMICA EN LA CIUDAD DE LIMA

• **TALLER DOS RÍOS:** JAVIER BRAVO DE RUEDA Y AILEEN GAVONEL

• **POLEN CERÁMIC STUDIO:** ELIZABETH VÁSQUEZ ÁRBULU Y FRANCIS MÚNAR

• **TALLER GREDA:** GABRIEL LORES

• **ALTAMAR CERÁMIC STUDIO:** NAGIB ZARIQUIEY

• **TÁLAMO CERAMIC INDUSTRY:** FRANCISCO GUTIERREZ Y MARIANE ARCHIMBAUD

LUGAR: AUDITORIO DE LA FACULTAD DE ARTE Y DISEÑO / PABELLÓN Y / HORA: 12:00 A 2:00 PM

DISEÑO: DANIELA DE LOS RÍOS

1000°C EXPLORACIONES
 ARTÍSTICAS
1240°C CONTEMPORÁNEAS
 EN CERÁMICA



DEL 7 AL 14 DE JUNIO DEL 2018

SALA ADOLFO WINTERNIZ
 FACULTAD DE ARTE Y DISEÑO PUCP

ABOZAGLO / RODRIGO / VICUÑA / VÁSQUEZ / MUNAR / ÁNGULO /
 HINOSTROZA / LÓPEZ / ALHALEL / PASCO / RODRÍGUEZ / ENCALADA /
 ORREGO / MACEDO / FERNÁNDEZ / LAMBARRI / LORES / PEREYRA /
 GAVONEL / FIGUEROA / ZARIQUEY / MEZA / BRITTO / BARRIONUEVO /
 CASTILLO / MC LAUCLAN / IZQUIERDO / GUTIERREZ y ARCHIMBAUD /
 CORCUERA / NORIEGA / EGO-AGUIRRE / RODRÍGUEZ MONTOYA



CURADURÍA: MANUEL LARREA HERNÁNDEZ

DISEÑO: DANIELA DE LOS RÍOS

3.3.7. Realización

El jueves 7 de junio al mediodía se inicia la realización del programa de actividades de la Semana de la Cerámica. A continuación procederé a hacer un breve reseña de los eventos que se sucedieron entre el 7 y el 14 de junio.

Primera ponencia: Reflexiones sobre hegemonía cultural: el lugar de la cerámica en la exhibición de la colección permanente del MALI

Esta ponencia se llevó a cabo en el auditorio de la FAD y en ella se generó un diálogo con Ricardo Kusunoki (Curador asociado de Arte Colonial del MALI) que tuvo como objeto de reflexión aquellos temas que fueron discutidos con Kusunoki durante la entrevista que tuvo lugar el jueves 1 de junio de año 2017. De este modo, en función de una presentación visual (Producto visual presentado en la MAV a finales del año 2017), fue posible dialogar sobre diversos aspectos relacionados a la presencia y/o ausencia de la cerámica dentro de la narrativa sobre el arte peruano que nos propone el MALI. Lamentablemente esta ponencia, por una descoordinación con las instancias administrativas del Departamento Académico de Arte y Diseño no pudo ser registrada en video.

Inauguración de la exposición colectiva de cerámica: 1000° C - 1240° C Exploraciones artísticas contemporáneas en cerámica.



Imagen Expo 1 / Texto curatorial / Cuencos / Fotografía: Nelson Hernández Salas.

En la Imagen Expo 1 se puede apreciar la manera en que se transformó el emplazamiento de los contenedores que formaban parte de la propuesta museográfica (Ver Anexo III / Documento 1). Pues estos contenedores quedaron finalmente emplazados a ambos lados del texto curatorial de la muestra y si bien dejaron de establecer un eje de coordenadas dentro del espacio de exhibición, su presencia fue resaltada por el público asistente, quien encontró relación entre lo expresado en el texto y estos cuencos que lo flanqueaban. Tal como se propuso en la propuesta museográfica estos cuencos fueron llevados a temperaturas diferentes: 1000°C y 1240°C para aludir a los legados prehispánico y occidental, del mismo modo dentro de ellos quedaron contenidas una serie de piezas rotas a propósito cuya estética y acabados aludían los legados anteriormente mencionados.



Imagen Expo 2 / cuenco quemado a 1000°C con piezas de cerámica de baja temperatura

Fotografía: Javier Larrea Hernández.

Durante la inauguración de la exposición colectiva de cerámica el público asistente tuvo la oportunidad de apreciar la gran diversidad de exploraciones desarrolladas en los cursos de cerámica por estudiantes de las diversas especialidades de la FAD, así como por un grupo de egresados que han incorporado la cerámica como medio de expresión central dentro de su praxis artística profesional. Lo más interesante es que en esta dinámica participaron docentes, estudiantes, egresados y un grupo de asistentes externos que tuvieron conocimiento del evento gracias a la difusión del mismo dentro de la red social Facebook y principalmente dentro del grupo Ceramistas Perú.



Imagen Expo 3 / Alumnas de Diseño Industrial / Fotografía: Javier Larrea Hernández.



Imagen Expo 4 / Docentes de Grabado de la FAD / Fotografía: Javier Larrea Hernández.



Imagen Expo 5 / José Luis Yamunaqué y Manuel Larrea / Fotografía: Javier Larrea Hernández.



Imagen Expo 6 / Alumnas de Diseño Industrial / Fotografía: Javier Larrea Hernández.



Imagen Expo 7 / Javier Bravo y Grimanesa Neuhaus / Fotografía: Nelson Hernández Salas.



Imagen Expo 888 / Valeria Figueroa, Aileen Gavonell, Carlos Runcie Tanaka / Fotografía: Nelson Hernández Salas.



Imagen Expo 9 / Mariana Hernández, Valeria Figueroa, Aileen Gavonel, Carlos Runcie Tanaka
Fotografía: Nelson Hernández Salas.



Imagen Expo 10 / Frances Munar / Fotografía: Nelson Hernández Salas.

El día martes 12 de junio se llevó a cabo la segunda ponencia del programa de actividades complementarias, la cual tuvo lugar en el auditorio de la FAD y se inició a las 12:00 am y concluyó a la 1:00 pm.

Segunda ponencia: Corpus, implicancias culturales de la obra de Kukuli Velarde

En esta ponencia el docente Alberto Patiño quien labora en la sección Arte, llevó a cabo un análisis de la serie Corpus de la artista Kukuli Velarde, el cual forma parte de su tesis de posgrado titulada: *El diseño contemporáneo: simbología peruana y modas del mercado*, con la cual obtuvo el grado de magister en Estudios Culturales por la PUCP. En esta ponencia Patiño discutió la manera en que esta serie dentro de la obra de Kukuli Velarde permite evidenciar la manera en que la cerámica como soporte material y la apropiación de una serie de motivos prehispánicos y coloniales adquiere dentro de la obra de Velarde una connotación política de orden de-colonial, donde esta artista materializa una serie de cuestionamientos sobre las consecuencias del sometimiento cultural indígena a manos de los colonizadores españoles. Dentro de la tesis de Patiño la obra de Velarde es analizada bajo lo que este investigador denomina como: El trauma de la conquista en la cerámica de Kukuli Velarde, donde este investigador postula lo siguiente: “En *Corpus*, las cerámicas (...) cargan con la hibridación, las historias y creencias, tanto andinas como cristianas...” Según Patiño lo que Velarde propone es que “...a pesar de la colonización y adoctrinamiento, la huella andina, su gente y su historia siguen luchando contra la dominación.” (2017:66)



Imagen 2da Ponencia 1 / Alberto Patiño (expositor) Manuel Larrea (moderador) / Fotografía: Nelson Hernández Salas.



Imagen 2da Ponencia 2 / Manuel Larrea (moderador) Alberto Patiño (expositor)

Fotografía: Nelson Hernández Salas



Imagen 2da Ponencia 3 / Público asistente / Fotografía: Nelson Hernández Salas

El día miércoles 13 de junio se llevó a cabo la tercera ponencia del programa de actividades complementarias, la cual tuvo lugar en el auditorio de la FAD y se inició a las 12:00 am y concluyó a la 1:00 pm.

Tercera ponencia: Aportes tecnológicos con base ancestral para una cerámica contemporánea

En esta ponencia que estuvo a cargo de José Luis Yamunaqué, quien es un artista e investigador especializado en las diversas tecnologías y proceso cerámicos prehispánicos, Yamunaqué desarrolló una reflexión sobre la técnica de paleta-piedra, la cual aún es utilizada en algunas prácticas tradicionales en la costa norte del Perú y desarrolló un análisis sobre la vigencia de la formulación de engobes y su utilización para lograr acabados de superficie sobre el cuerpo cerámico que quedan asociados al legado prehispánico. Esta ponencia contó con la presencia de Rosamar Corcuera como panelista invitada, ya que esta artista formada en la especialidad de pintura de la FAD ha desarrollado una trayectoria artística donde la cerámica es central. De ese modo se estableció un dialogo donde ambos artistas expresaron la relevancia que poseen estas tradiciones cerámicas en la actualidad.



Imagen 3era Ponencia 1 / José Luis Yamunaqué, Rosamar Corcuera, Manuel Larrea
Fotografía: Javier Larrea Hernández



Imagen 3era Ponencia 2 / Sonia Prager, público asistente y José Luis Yamunaqué
Fotografía: Javier Larrea Hernández



Imagen 3era Ponencia 3 / José Luis Yamunaqué, Rosamar Corcuera
Fotografía: Javier Larrea Hernández

El día jueves 14 de junio se llevó a cabo la mesa redonda de alumnos y egresados, en el auditorio de la FAD, la cual fue la última actividad dentro del programa de actividades complementarias. Esta actividad se inició a las 12:30 pm y concluyó a la 2:00 pm.

Mesa redonda de alumnos y egresados: Iniciativas emergentes en torno a la cerámica

La Introducción de esta mesa redonda estuvo a cargo de Octavio Centurión (estudiante de sexto año de la especialidad de Escultura) quien dio lectura a un artículo que llevó por título: *Ceramistas y artistas contemporáneos que vienen utilizando la cerámica*. Es importante destacar que este artículo fue redactado por este estudiante especialmente para esta actividad.

Una vez concluida la introducción se procedió a dar inicio a la mesa de diálogo denominada: *Iniciativas emergentes en torno a la cerámica*, donde participaron como expositores un grupo significativo de egresados de las diversas especialidades de la FAD quienes, en función de la incorporación de la cerámica dentro de sus prácticas artísticas, vienen desarrollando una serie de propuestas de educación, gestión y producción de actividades tales como residencias, workshops, talleres, entre otras con la finalidad de otorgar una continuidad a su interés por la cerámica. Es preciso señalar que dentro del programa de actividades complementarias esta mesa de dialogo tenía un objetivo diferenciado de aquel de las ponencias, pues la idea de otorgar voz a este grupo de egresados fue hacer de conocimiento de la comunidad FAD/PUCP los retos que están involucrados en otorgar sostenibilidad en el tiempo a la producción de cerámica artística, pues la implementación de un taller de cerámica (hornos, anaqueles de secado, mesas de trabajo, tornos eléctricos) así como la adquisición de los insumos necesarios para producir (pastas cerámicas, pigmentos, óxidos, insumos para la formulación de esmaltes, herramientas y utensilios) supone una inversión, la cual en muchos casos obliga al artista a generar iniciativas que hagan posible cubrir los costos de su producción. Es así como durante la dinámica de dialogo desarrollada en esta mesa las preguntas formuladas estuvieron asociadas a las experiencias personales de cada uno de ellos a este respecto, las cuales considero que fueron muy ilustrativas y relevantes para aquellos estudiantes de las diversas especialidades que poseen un interés por la cerámica. Este grupo estuvo conformado por: Javier Bravo de Rueda y Aileen Gavonel (Taller Dos Ríos), Elizabeth Vásquez Árbulu y Frances Munar (Polen Cerámico Studio), Gabriel Lores (Taller Greda), Nagib Zariquey (Altamar Ceramics) y Francisco Gutierrez (Tálamo Ceramic Industries).

Ceramistas y artistas contemporáneos que vienen utilizando la cerámica.



Imagen mesa de diálogo 1 / Elizabeth Vásquez Árbulu y Octavio Centurión

Fotografía: Nelson Hernández Salas

Taller Dos Ríos



Imagen mesa de diálogo 2 / Javier Bravo de Rueda, Aileen Gavonel, Frances Munar

Fotografía: Nelson Hernández Salas.

Polen Cerámic Studio



Imagen mesa de diálogo 3 / Frances Munar, Nagib Zariquey, Elizabeth Vásquez Árbulu y Octavio Centurión / Fotografía: Nelson Hernández Salas.



Imagen mesa de diálogo 4 / Aileen Gavonel, Frances Munar, Nagib Zariquey
Fotografía: Nelson Hernández Salas.

Taller Greda



Imagen mesa de diálogo 5 / Francisco Gutiérrez Stewart y Gabriel Lores

Fotografía: Nelson Hernández Salas.

Altamar Ceramic



Imagen mesa de diálogo 6 / Aileen Gavonel, Frances Munar, Nagib Zariquey, Elizabeth Vásquez Árbulo y Octavio Centurión / Fotografía: Nelson Hernández Salas.

Tálaro Cerámic Industry



Imagen mesa de diálogo 6 / Manuel Larrea, Francisco Gutiérrez y Gabriel Lores.

Fotografía: Nelson Hernández Salas.

Público asistente



Imagen mesa de diálogo 7 / Público asistente / Grimanesa Neuhaus, Sonia Céspedes Rossel y Carlos Runcie Tanaka / Fotografía: Nelson Hernández Salas.



Imagen mesa de diálogo 8 / Público asistente / Verónica Crousse (Decana de la Facultad de Arte y Diseño) / Fotografía: Nelson Hernández Salas.

Dentro de la dinámica de esta mesa de dialogo es importante destacar la presencia de Grimanesa Neuhaus, Sonia Céspedes Rossel y Carlos Runcie Tanaka, quienes son los administradores del Grupo Ceramistas Perú dentro de la red social Facebook. La presencia de este grupo de artistas y agentes vinculados a la cerámica dentro del medio artístico local fue especialmente relevante dentro del diálogo que tuvo lugar una vez culminada la exposición de los egresados sobre las iniciativas de gestión que vienen desarrollando en los diferentes talleres que han creado para otorgar continuidad a su praxis artística en cerámica. Es preciso señalar que Grimanesa Neuhaus es Gerente General de la compañía La Candelaria SAC, que es una empresa dedicada a la producción de cerámica, mientras que Sonia Céspedes Rossel es una artista que dirige la Escuela Taller de Cerámica Sonia Céspedes Rossel, donde algunos de nuestros egresados han llevado a cabo estudios de perfeccionamiento en cerámica. Del mismo modo fue importante la presencia de Verónica Crousse, quien es actualmente la Decana de la Facultad de Arte y Diseño, quien destacó la labor de gestión que se viene realizando desde la especialidad de Escultura dentro del Taller de Cerámica y resaltó la importancia de generar actividades como la Semana de la Cerámica, pues ello contribuye a la discusión académica de este medio de expresión lo cual permite afianzar el crecimiento que viene experimentando la demanda por estos cursos electivos dentro del programa formativo de la FAD.

3.4. Análisis de los resultados de la Semana de la Cerámica

Tal como fue señalado al inicio de este capítulo la creación de la actividad denominada Semana de la Cerámica tuvo como objetivo generar dentro del espacio formativo de la Facultad de Arte y Diseño un espacio-tiempo donde la hipótesis central de la presente investigación que postula que la cerámica posee un gran potencial como medio de expresión dentro del arte contemporáneo pueda ser debatida y discutida por la comunidad de estudiantes y docentes de la FAD en función de dos factores: la presencia material y física de una amplia gama de exploraciones y propuestas artísticas realizadas en cerámica que fueron exhibidas en la sala de exhibición de la FAD y la interacción social entre los miembros de la comunidad FAD y un grupo de agentes derivados del mapa de actores que tuvieron a su cargo las ponencias y/o que participaron de los debates que acontecieron en el marco del programa de actividades complementarias de la Semana de la Cerámica.

Considero que el diseño, la implementación y aplicación de esta estrategia de campo alternativa permitió generar un espacio-tiempo donde acontecieron una serie de *-experiencias-* en función de la confluencia de la presencia física de la cerámica y de las actividades complementarias, pues tanto la exposición colectiva de cerámica como las ponencias y la mesa de dialogo hicieron posible generar una gran diversidad de interacciones sociales, que propongo interpretar como *-experiencias-* colectivas e individuales.

Cruz nos dice que el concepto de *-experiencia-* es reflexionado por Thompson, quien afirma que este concepto supone una categoría imperfecta, pero que aun así la experiencia es un factor al cual se le debe prestar atención dentro de la historia y las ciencias sociales, pues ella "...circunscribe la respuesta mental y emocional, trátase de una persona, un grupo humano..." a "...una pluralidad de acontecimientos relacionados entre sí..." donde "...la experiencia surge de manera espontánea al interior del ser social..." (Thompson, 1981:19 citado por Cruz, 2017:351). Para Thompson es en el marco de la *-experiencia-* donde "...hombres y mujeres actúan como agentes; no como individuos libres o sujetos autónomos, sino como personas que experimentan las situaciones productivas y las relaciones dadas en que se encuentren, ya sea como necesidades e intereses, incluso como contradicciones; a su vez, recuperan sus experiencias individuales y colectivas dentro del ámbito de su cultura y su conciencia" (Thompson, 1981:253 citado por Cruz, 2017:352).

Estas *-experiencias-*, en el marco de las actividades que tuvieron lugar en la Semana de la Cerámica, tendrían un carácter heterogéneo y disímil pues la diversidad de individuos que forman parte de la comunidad FAD (estudiantes, egresados, docentes y autoridades), así como los individuos ajenos a esta comunidad que pudieron presenciar la exposición y/o asistir (en calidad de expositores o público) a las ponencias y a la mesa de dialogo tuvieron la

oportunidad de experimentar de manera diferenciada las situaciones e interacciones que acontecieron en dicho espacio-tiempo.

Cruz nos señala que el concepto de *-experiencia-* es también analizado por Turner (1986), quien postula que la antropología como ciencia social debe incorporar un carácter procesual donde se debe prestar especial atención al análisis de las dinámicas sociales. Para Turner, según Cruz, la importancia metodológica del procesualismo es que incorpora un análisis dinámico y dramático donde los sistemas sociales y culturales son concebidos como inestables y propensos al cambio, de modo tal que la producción de los regímenes de valor (Myers 2001), la identidad y la alteridad (Krotz 1994) están enmarcados en un devenir constante donde acontecen una serie de momentos inesperados, los cuales desestabilizan las estructuras produciendo cismas (Cruz, 2017:347). De modo tal que considero que el principal logro de esta la implementación y aplicación de estrategia metodológica fue generar un campo delimitado en términos de espacio-tiempo donde acontecieron una serie de actividades que fueron experimentadas de manera presencial por un grupo heterogéneo de individuos dentro de la Facultad de Arte y Diseño de la PUCP.

Sin embargo considero que existe un abismo entre aquellas experiencias y vivencias heterogéneas que acontecieron en este campo que fue creado, activado y experimentado de manera presencial con la tarea de traducir, expresar y describir de manera objetiva dichas experiencias disimiles mediante la redacción de un texto etnográfico donde mi instrumental queda supeditado a la visualidad de las imágenes y a la descripción y narración de la diversidad de situaciones e interacciones que tuvieron lugar en dicho espacio-tiempo. De modo tal que la redacción de este capítulo establece una contradicción entre el propósito central de la creación de la actividad denominada Semana de la Cerámica entendida como una estrategia de campo alternativa que responde a un cuestionamiento de la labor antropológica donde queda involucrada la tarea de traducir dichas experiencias en un texto etnográfico escrito. Esta contradicción involucra una tensión que queda asociada a lo que Clifford Geertz denomina como *-la ilusión de la etnografía-* (1989:10), donde el antropólogo entendido como un investigador social, una vez finalizado el trabajo de campo, se convierte en autor (p.16).

A modo de reflexión final considero necesario señalar que la *-percepción-* de las interacciones sociales que tuvieron lugar en la FAD durante el acontecimiento de las actividades comprendidas en la Semana de la Cerámica es el resultado de un posicionamiento en el campo como actor (gestor, curador, ponente) y mediador (moderador). De manera que, a lo largo del transcurrir del periodo de exhibición de la exposición colectiva de cerámica y durante las ponencias y mesas de diálogo que acontecieron entre el 7 y el 14 de junio del año 2018, pude experimentar la sensación de que la gran diversidad de interacciones sociales y experiencias colectivas e individuales que tuvieron

lugar en este contexto sobrepasaban mi capacidad; no solo de registro y recopilación, sino de aprehensión, comprensión e interpretación, lo cual me causo mucha ansiedad e incertidumbre en aquel momento pues tuve la sensación de que quizá me había distanciado demasiado de un posicionamiento de campo antropológico tradicionalmente asociado a la tarea de observar, registrar y recopilar (Guber, 2004:166). Sin embargo, durante la redacción de la presente etnografía he podido comprender y aceptar que lo que había logrado generar era un campo orgánico, vital, donde mis propósitos iniciales y mis objetivos como investigador tuvieron que ser reformulados en función de un devenir de acontecimientos inesperados (Turner 1986), en donde acontecieron situaciones en las que tuve que interactuar con sujetos imprevistos, tales como: padres de familia de los estudiantes, visitantes externos (provenientes de la difusión realizada en el grupo cerrado de Facebook Ceramistas Perú), personal de apoyo logístico, personal técnico y administrativo, etc. De manera que mi rango de interacción se desplazó hacia otros sujetos que no necesariamente estaban contemplados dentro de mi enfoque metodológico, sin embargo considero que todos estos factores y situaciones han permitido cuestionar y reflexionar sobre cuál debe ser la aproximación del antropólogo sobre el campo de estudio y cuál debe ser su posicionamiento en el mismo. Es así como, en función del análisis precedente, el campo es identificado, producido y activado para generar un espacio-tiempo donde pudiera acontecer un proceso dinámico de interacción social que está asociado a aquello que Turner denomina como antropología de la experiencia (1986), dentro del cual mi posicionamiento como antropólogo no es el de un observador empírico sino el de un actor cuya *performance* (Turner 1987) en el campo lo convierte en *agente* (Gell 1998) de cambio.

De manera que quiero concluir el presente análisis citando a Turner quien nos dice sobre la antropología de la experiencia que "...todo lo observado se aprende en última instancia en sus propios pulsos (...) todo acto humano está impregnado de significado y el (...) puede ser captado, sólo fugazmente y de manera ambigua. El significado surge cuando tratamos de poner lo que cultura y el lenguaje han cristalizado del pasado con lo que sentimos, deseamos y pensamos en nuestro actual momento de vida." (1986:33). Por otro lado Turner nos señala que "...el actor puede llegar a conocerse a sí mismo mejor a través de la acción (...) un conjunto de seres humanos pueden llegar a conocerse mejor a través de la observación o participación en actuaciones generadas y presentadas por otro..." (1987:18), mientras que Gell nos dice que "...aquellas situaciones en que existe un índice de agencia (...) son instancias en que el índice puede ser en realidad una persona" (1998:66-67).

CAPÍTULO IV

ANÁLISIS APLICADO: ESTUDIOS DE CASO

4.1. Estudios de caso

Para poder desarrollar una serie de análisis concretos que me permitan responder a la hipótesis central de la presente investigación que postula que la cerámica ofrece una amplia gama de posibilidades dentro de las prácticas artísticas contemporáneas, procederé a analizar tres estudios de caso, los cuales fueron identificados durante la realización de la exposición *1000° C - 1240° C Exploraciones artísticas contemporáneas en cerámica*, que formó parte de la propuesta de campo alternativa que ha sido analizada en el capítulo anterior.

Primero que todo es preciso señalar que en estas tres propuestas la cerámica como materialidad es utilizada para desarrollar exploraciones artísticas diferenciadas que responden a intereses y motivaciones que han sido consideradas como particularmente relevantes, pues cada una de ellas permitirá evidenciar modos de concebir un proyecto, formas de investigar, métodos de construir y formatos de presentar los resultados obtenidos mediante procesos creativos cuya complejidad permitirá evidenciar la manera en que la incorporación de la cerámica dentro de las exploraciones artísticas desarrolladas por dos estudiantes (Noah Alhalel, Ramiro López) y Frances Munar son la consecuencia del auge que viene experimentando la cerámica en el ámbito académico FAD y en el medio artístico local.

Dividiré mi análisis y mis reflexiones sobre estos tres estudios de caso en dos partes, donde en la primera analizaré las exploraciones artísticas desarrolladas en cerámica por dos estudiantes en el taller de cerámica de la FAD, en el marco de los cursos electivos de cerámica ofrecidos por la especialidad de Escultura, mientras que en la segunda parte analizaré la génesis y concreción de un proyecto de investigación artística desarrollado por Frances Munar en el medio artístico local, teniendo en cuenta que Munar fue estudiante de la FAD y que forma parte de una generación de jóvenes artistas emergentes que han incorporado la cerámica dentro de su praxis artística, la cual puede ser considerada como contemporánea. De este modo las exploraciones desarrolladas por Alhalel y López serán vinculadas a las transformaciones acontecidas en los contenidos y métodos de enseñanza-aprendizaje de la propuesta formativa en cerámica dentro de la FAD, la cual involucra a un mapa de actores (docentes, técnicos y artistas invitados) cuya interacción en el tiempo ha sido objeto de análisis en la segunda sección del capítulo I de la presente etnografía. Mientras que, de manera diferenciada, el proyecto de

Munar permitirá analizar una serie de factores, condicionantes y un mapa de actores externos a la academia, que nos permitirán reflexionar sobre la manera en que el primer contacto de Munar con la cerámica acontecido en el taller de cerámica de la FAD adquiere un carácter diferenciado en función de escenarios, situaciones e interacciones concretas.

4.1.1. Exploraciones artísticas desarrolladas en el ámbito académico de la Facultad de Arte y Diseño de la PUCP

4.1.1.1 La materialidad de la cerámica como significante

Noah Alhalel, *Tocando Tierra*, 2018

El proyecto de investigación de Noah Alhalel surge en función del acontecimiento de los huaicos asociados al fenómeno del niño que tuvieron lugar en la sierra y costa del Perú en el año 2017, según lo manifestado por este estudiante de la especialidad Escultura, este suceso puso en evidencia el modo en el que nuestra sociedad vive dissociada del entorno que habita. Es en función de dicho acontecimiento y del pensamiento creativo y crítico de Alhalel expresado en su reflexión sobre este hecho que este estudiante inicia un proceso de recolección de lo que él consideró construía la evidencia material de este suceso (la arcilla de huaico), la cual utilizaría como materia prima para desarrollar su proyecto.

Según lo manifestado por Noah luego del proceso de recolección que tuvo lugar a finales del semestre 2017-I, su proyecto se inicia en el taller de cerámica en función de un proceso de investigación de las propiedades químicas de la materia prima recolectada, donde su objetivo fue explorar la resistencia térmica de dicha materia al ser sometida a procesos de cocción en hornos eléctricos en baja temperatura (1000° C) y alta temperatura (1250° C).

Dicho proceso se inicia dentro del curso de Cerámica 2, en el semestre 2017-II bajo la asesoría de Ignacio Guzmán quien como técnico a cargo del taller de cerámica, según lo manifestado por Noah, "...le estaba comenzando a dar más peso a este tipo de acercamientos a la materia sin una búsqueda necesariamente formal." Lo cual queda relacionado al análisis desarrollado en la segunda sección del Capítulo I referido al periodo 2014-2017.

Es así como Guzmán le propuso una metodología que le permitiría explorar y observar las reacciones físico-químicas de la arcilla de huaico al ser expuesta al impacto térmico derivado de su quema en hornos. Noah señala que en las primeras pruebas que realizó "...la forma que había modelado se perdía por completo debido a las altas temperaturas..." donde la arcilla de huaico perdió toda forma hasta derretirse debido al alto grado de óxido de hierro que contenía esta arcilla.

En función de esta experiencia tanto Noah como Guzmán llegaron a la conclusión de que esta arcilla de huaico al ser expuesta a alta temperatura técnicamente se convertía en una especie de esmalte, cuyo resultado formal era una superficie cuya textura burbujeante y porosa era semejante a la de las rocas volcánicas. Según Noah este resultado podía estar asociado estéticamente a la capacidad destructiva y desbordante del huaico. Para Noah este proceso de investigación y los resultados obtenidos lo impulsaron a explorar como podría recrear este proceso ejerciendo un mayor control sobre los resultados con el propósito de generar una pieza de cerámica artística que le permitiera "...crear una imagen donde se visibilizara la paulatina desaparición de la huella de la mano del hombre..." lo cual, para este estudiante de Escultura, permitiría evidenciar "...la pérdida de nuestra percepción háptica por el uso de las nuevas tecnologías."

De esta manera el proceso de creación de Alhalel queda dividido en dos etapas, donde la primera involucró el proceso de exploración material que fue desarrollado dentro del curso de Cerámica 2 y la segunda comprendió la utilización de los resultados obtenidos en dicha exploración dentro del curso de Taller de Proyecto Final (sexto año) en la especialidad de Escultura

Dentro de la primera etapa destaca la utilización del método triaxial, el cual fue incorporado por Ignacio Guzmán dentro del taller de cerámica como un método de exploración de las propiedades químicas, físicas y térmicas de los diversos materiales que permiten formular una pasta cerámica en función de un objetivo concreto, el cual permite identificar las diversas consistencias, texturas y la resistencia térmica de una pasta cerámica mediante la realización de una serie de mezclas donde las proporciones de los insumos plásticos, anti-plásticos, fundentes y refractarios varían en proporción. De modo tal que este método permite registrar de manera sistematizada el comportamiento de una serie de mezclas de insumos cerámicos. Dentro del proyecto de Noah los insumos mezclados fueron: la arcilla de huaico, la pasta cerámica de código 6050 comercializada por la industria nacional Agregados Calcáreos y una pasta de porcelana formulada bajo la asesoría de Guzmán preparada con insumos locales.

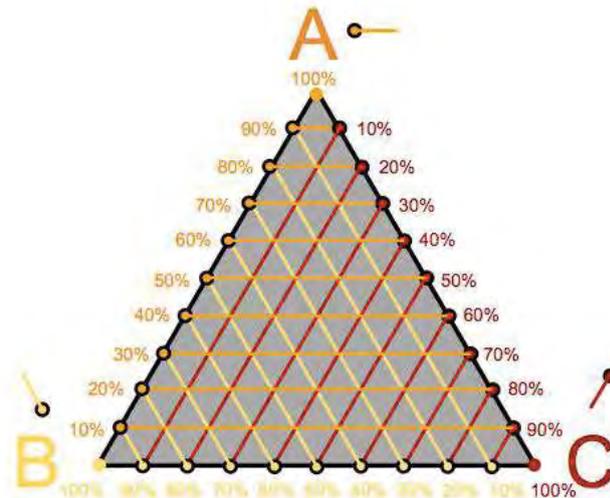


Figura 2: Método triaxial

El método triaxial de la investigación tuvo 3 insumos (A, B y C), siendo A la arcilla de huaico, B la pasta cerámica (6050) y C la pasta de *porcelana* y generó 63 mezclas, que por su distinta composición arrojaron diversos resultados.



Imagen 1: Resultados obtenidos en función del método triaxial

Las pruebas realizadas tuvieron forma piramidal cuya altura aproximada fue de 7 cm. (Ver Imagen 1) de manera que los resultados obtenidos permitieron evidenciar como la arcilla de huaico perdía completamente su forma (Ver Imagen 1 parte superior), mientras que la pasta 6050 y la pasta de porcelana mantuvieron su forma piramidal (Ver Imagen 1 parte inferior).

En la segunda etapa de este proyecto acontece la consolidación conceptual, formal y estética de la propuesta artística de Noah, la cual queda determinada por la confluencia de un pensamiento crítico asociado a la preocupación sobre el impacto nocivo de la civilización en el medioambiente, cuyo detonante es el acontecimiento y las repercusiones materiales y sociales de los huaicos, el proceso de exploración de las propiedades térmicas de la materia prima recolectada y mezclada con otras pastas cerámicas mediante el método triaxial y las asesorías formales realizadas por el equipo de docentes del curso de Cerámica 2 y de la especialidad de Escultura.

Es en función de todo este proceso de interacción dentro del ámbito académico que Noah decide incorporar la huella de la mano del hombre dentro del proceso de creación de la pieza artística, para proponer que el hombre mismo podría ser el causante de su propia extinción sino recupera su capacidad de relacionarse de manera sostenible con el medio ambiente que habita.

Seguidamente Noah procedió a repetir las mezclas realizadas mediante el método triaxial utilizando la misma forma piramidal de las pruebas iniciales, sin embargo todas estas mezclas antes de ser llevadas a su proceso de quema en hornos fueron intervenidas por las huellas de las manos de un grupo de amigos, compañeros y desconocidos dentro de la PUCP. Las formas resultantes de dicho proceso de intervención colectiva fueron organizadas sobre una placa construida en cerámica de 1.20 x 90 cm (medida máxima del horno de cerámica del taller), donde en la parte superior fueron ubicados los elementos (mezclas) que no sufrirían mayor alteración en su forma durante el proceso de cocción en hornos a 1240° C, mientras que en la parte inferior fueron ubicadas las mezclas que perderían su forma fundiéndose con el fondo de la placa, que fue recubierta de arcilla de huaico. Es así como en el resultado final de su proyecto artístico quedan asociadas elaboraciones conceptuales, estrategias metodológicas, investigaciones técnicas y consideraciones formales, cuyo resultado puede ser apreciado en la imagen 2.

De esta manera es posible afirmar que, en el presente análisis, este estudio de caso permite evidenciar como en el escenario académico de la FAD la agencia de los actores involucrados en la gestión y enseñanza de los cursos de cerámica influyen en la definición de los procesos y métodos que hacen posible la conceptualización, la definición de las metodologías de investigación y el proceso de creación en función del cual acontece la concreción material de esta pieza de cerámica artística, cuyo formato de presentación dentro de la exposición colectiva de cerámica que tuvo lugar en la FAD durante el desarrollo de la Semana de la Cerámica respondió a la asesoría que le brindada a este estudiante dentro del taller de cerámica.



Imagen 2: **Noah Alhalel**, *Tocando Tierra*, 2018. Gres, arcilla de huaico porcelana y metal. Registro Fotográfico: Nelson Hernández Salas.

4.1.1.2. Puentes de sentido entre nuestro presente y nuestro pasado

Ramiro López, *Efecto Globalizar 2017*

El proyecto de Ramiro López, quien es un estudiante de la especialidad de Grabado fue desarrollado en el marco del curso de Cerámica 1 en el semestre 2017-II, su proyecto consistió en la realización de una serie de piezas elaboradas con una pasta cerámica de baja temperatura cuyos acabados fueron realizados con los engobes que fueron utilizados durante el workshop de cerámica que estuvo a cargo de la artista Aura Luz Pilco de la comunidad de Chazuta que tuvo lugar en el semestre 2016-II. El tema que propuso Ramiro para este proyecto fue el efecto transgresor de la globalización en la construcción de las identidades locales, las cuales en este caso responden al contexto peruano. Para lograr dicho objetivo Ramiro propuso la realización de tres piezas volumétricas que se apropiarían de los motivos provenientes de dos manifestaciones culturales diferenciadas, por un lado la morfología de la cerámica precolombina de la costa peruana, más específicamente la apropiación de lo que los arqueólogos denominan bajo la tipología de asa estribo y por otro lado la morfología de las *bubble letters* que son una modalidad utilizada dentro de las prácticas del graffiti urbano contemporáneo.



Imagen 1: *Bubble letters* / Fotografía incluida en la presentación del proyecto de Ramiro López.

Según lo señalado por Ramiro dentro de su texto de sustentación conceptual de su proyecto artístico su propuesta busca apropiarse de algunas de las formas extraídas de la morfología del graffiti urbano (*bubble letters*) para construir una serie de piezas tridimensionales en cerámica mediante el método tradicional de rollos utilizado por los antiguos peruanos. Esta serie de piezas adquirirían un carácter híbrido al estar coronadas por formas provenientes de una morfología prehispánica que responden a la tipología de asas estribo, lo cual, según lo manifestado por Ramiro le permitiría aludir a la imposibilidad de reconocerse tanto en aquellos referentes provenientes de nuestro pasado

ancestral, como en aquellos elementos extraídos de las prácticas artísticas urbanas como el graffiti, el cual según lo expresado por él es una práctica a la que él en algún momento de su vida estuvo relacionado.



Imagen 2: *Asa estribo* / Fotografía incluida en la presentación del proyecto de Ramiro López

Durante el proceso de creación desarrollado por Ramiro se le asesoró de manera personalizada y se le sugirió utilizar como referencia para hallar imágenes referenciales sobre las formas de las asas estribo el texto de Roger Ravines (2011) titulado *Estilos de Cerámica del antiguo Perú*. Del mismo modo se le sugirió utilizar como acabados de superficie los engobes que habían sido traídos por Aura Luz Pilco cuyos colores al ser expuestos al proceso de quema en hornos en baja temperatura arrojaban un color blanco que fue utilizado como fondo y un color rojo que fue utilizado para destacar las formas de las piezas.

A lo largo del proceso de construcción de las piezas Ramiro, a pesar de que esta era su primera experiencia en los cursos electivos de cerámica, demostró una gran habilidad para construir las formas tridimensionales de los cuerpos en función a referentes bidimensionales provenientes del graffiti, del mismo modo demostró una gran destreza para reproducir las formas de las asas estribo. De modo tal que los resultados que pudo obtener una vez terminado el proceso de

construcción de las piezas fueron destacados. Finalmente el proceso de aplicación de los engobes sobre la superficie de los cuerpos cerámicos fue igualmente desarrollado con propiedad y ello le permitió que todas las piezas que conformaban la serie fueran seleccionadas para ser exhibidas dentro de la exposición colectiva que tuvo lugar durante la realización de la Semana de la Cerámica.



Efecto Globalizar 2017 Ramiro López / Terracota y engobes / Placas, rollos, bloque y ahuecado. Registro Fotográfico: Javier Larrea Hernández.

Las piezas de cerámica artística logradas por Ramiro permiten evidenciar lo señalado por Stastny quien postula que la aplicación de acabados bruñidos o vidriados constituye la principal diferencia que nos permite identificar el legado de las dos tradiciones básicas que influenciaron y determinaron el desarrollo de las diversas tradiciones alfareras regionales en el Perú: la prehispánica y la occidental (1981:107-108) De manera que desde una aproximación técnica la utilización de una pasta cerámica de baja temperatura para construir el cuerpo de las piezas, la aplicación de engobes sobre las superficies de las mismas y la utilización de la técnica del bruñido le permiten a Ramiro aludir a una estética asociada a nuestro legado prehispánico.

4.1.2. Exploraciones artísticas desarrolladas en el medio artístico local

4.1.2.1. Cerámica sonora, performance y visualidad

Hacer Llorar al Instrumento 2017 Frances Munar

“Las formas prehispánicas evocan pensamientos que no se pueden desprender de sus sonidos y ambos pensamientos y sonidos son una síntesis de experiencias silenciadas en las salas de los museos”.

José Agustín Cárdenas Bedoya

En el caso de Frances Munar, si bien su primer contacto con la cerámica acontece dentro del taller de cerámica de la FAD, la incorporación y el desarrollo de la cerámica como práctica dentro sus exploraciones artísticas está fundamentalmente relacionado al proceso de colaboración artística y gestión de proyectos que acontece en el taller de cerámica denominado: Polen Ceramic Studio.

Contexto

Polen Ceramic Studio es un taller ubicado en el distrito de Barranco cuya creación responde a la iniciativa de Elizabeth Vásquez Árbulu, quien es una artista especializada en Grabado cuya formación acontece en la Facultad de Arte y Diseño de la PUCP. Cabe señalar que Elizabeth forma parte del grupo de estudiantes que interactuaron con Ignacio Guzmán en el taller de cerámica de la FAD y que es en dicho espacio donde ella incorpora la cerámica como una práctica central dentro de sus exploraciones artísticas, lo cual determina la creación de este taller cuya finalidad, no cabe duda, obedece a la necesidad de otorgar continuidad a sus exploraciones en cerámica. Según la información consignada en la página de este taller dentro de la red social Facebook, la creación del mismo (o más precisamente de la página) tiene lugar en el mes de octubre del año 2015 bajo el nombre de Polen construcciones, luego en el mes de mayo del año 2016 este taller cambia de nombre a Polen Ceramic Studio.

Según lo señalado por Frances Munar, su interés por la cerámica como práctica artística precede al interés por la cerámica como práctica en el horizonte prehispánico, ella nos señala que su interés “...por el mundo precolombino partió desde la práctica de la cerámica a partir de diversas

experimentaciones...”, las cuales acontecen durante su colaboración con Elizabeth Vásquez en Polen Ceramic Studio, donde Frances asumió el rol de coordinadora de proyectos.

De modo tal que durante un periodo que se inicia a finales del año 2016 y se desarrolla a lo largo el año 2017 estas artistas diseñan y producen una serie de actividades dentro de las cuales adquieren especial relevancia los workshops y talleres que buscan aportar a la difusión y revalorización de una diversidad de procesos técnicos asociados a las tradiciones cerámicas prehispánicas, a las cuales Frances se refiere como: *tradiciones ancestrales*. Según lo señalado por esta artista dentro de estas actividades se le otorgó un énfasis especial a aquellas que estaban relacionadas a la exploración de las técnicas y/o procedimientos de elaboración de piezas de cerámica sonora. Frances nos dice que, dentro del proyecto de implementación de una oferta de actividades vinculadas a la elaboración de piezas de cerámica sonora, el primer workshop estuvo a cargo de Máyy Koffler y llevó por título: *Instrumentos de América Antigua*. Este workshop se llevó a cabo a finales del mes de enero y principios del mes de febrero del año 2017 en Polen Ceramic Studio.



Este workshop tuvo como actividad de cierre un conversatorio denominado: *SONAR la cerámica*, donde tuvo lugar una ponencia a cargo de Francisco Merino, que es un arqueólogo especializado en la investigación de los instrumentos sonoros prehispánicos. La ponencia de Merino involucró la presentación de una serie de piezas de cerámica sonora provenientes de la colección del Museo Nacional de Antropología, Arqueología e Historia del Perú (MNAAHP). Dentro de esta actividad también se desarrolló una mesa de discusión donde participaron Dimitri Manga (músico especializado en instrumentos prehispánicos), Ignacio Guzmán (ceramista), Chabela Noriega

(ceramista) y Augusto Ballardo (artista visual), como cierre tuvo lugar una improvisación sonora dirigida por Dimitri Manga.

En los meses de junio y julio del año 2017 tiene lugar el segundo workshop de cerámica sonora dirigido por Dimitri Mangas, el cual tuvo como título: *5sonidos*. Este workshop involucró dos módulos y tuvo como cierre la actividad: *Sacrificar el Sonido*.



La realización de estos workshops le permitió a Frances afianzar una mirada interdisciplinaria que, según lo señalado por ella, ha se convirtió en parte constitutiva de su metodología de trabajo. Es así como su interés por la cerámica sonora como objeto de investigación artística se nutre de las diversas aproximaciones provenientes de un mapa de actores donde destacan Koffler, Merino y Mangas, cuyas formas de entender, hacer y usar la cerámica le permitieron a Frances acercarse a la cerámica sonora desde diversas miradas, marcos disciplinarios y llevar a cabo una serie de interacciones. De esta manera se inicia un proceso de colaboración de largo aliento con estos actores, lo cual le permitió incorporar las aproximaciones teórico-discursivas sobre los objetos de cerámica sonora prehispánica de la arqueología (Merino); así como la práctica asociada a la performance de un músico (Mangas). Del mismo modo, según lo señalado por Frances, en el conversatorio *SONAR la Cerámica* ella pudo conocer a Rafo Nujar Tovar, quien es un músico que registra sonidos de instrumentos peruanos oriundos, los cuales él utiliza para llevar a cabo una labor terapéutica sonora. De esta manera Nujar también se convirtió en un colaborador importante dentro de la concepción y creación del proyecto de esta artista denominado: *Hacer Llorar al Instrumento*.

Génesis del Proyecto

“Hacer Llorar al Instrumento es un proyecto que busca tener una lectura museográfica para hacer un espejo entre la cerámica silenciada y el cuerpo como vasija olvidada que somatiza y se torna símbolo. El sonido como elemento que sana y repara. El proyecto se concluye cuando el espectador entra en diálogo mediante un acto físico con las piezas haciéndolas llorar o sonar, como se dice en quechua Waqachiy.”

Frances Munar

Según lo señalado por Frances, *Hacer Llorar al Instrumento*, es un proyecto artístico que busca generar una serie de piezas-instrumentos de cerámica sonora cuya materialidad, método constructivo y estética responden a una voluntad de mimesis con los objetos de cerámica sonora provenientes del horizonte prehispánico. Para esta artista dichos objetos quedan silenciados al ser exhibidos en el marco de las representaciones culturales que acontecen en los museos locales; tales como el Museo Nacional de Antropología, Arqueología e Historia del Perú. Este proyecto, según lo postulado por esta artista, pretende crear un puente entre estas piezas-instrumentos y el cuerpo del espectador, el cual es interpelado por estos objetos en virtud de su potencialidad sonora, de manera que para que este proyecto adquiera el sentido que propone esta artista, dichos objetos deben ser manipulados y utilizados por el espectador para que en función de dicha interacción surjan una gama de sonidos que revitalizan al objeto mismo e impactan en el cuerpo del espectador (convertido en actor), en función de lo señalado por Frances, es de esta manera como ambos cuerpos se transfiguran; es decir dejan de ser (ambos) cuerpos silenciados, olvidados y somatizados.

Para Frances uno de los objetivos centrales de su proyecto es rescatar el sonido silenciado de estos objetos-cuerpos, pues esta artista considera que el sonido es un componente intrínseco a ellos que posee la cualidad de sanar y reparar otros cuerpos, como el cuerpo humano. De manera que el proceso de realización de este proyecto artístico involucra la elaboración de una serie de piezas-instrumentos de cerámica sonora donde la cerámica como materialidad y práctica queda adscrita a una forma de hacer que busca generar un resultado material y estético asociado a la tradición cerámica prehispánica, de la misma manera estas piezas-instrumentos responden a una función, pues dentro de los objetivos del proyecto queda comprendida el uso de estas piezas-instrumentos.

Frances nos señala a este respecto que para ella: “...el proyecto se concluye cuando el espectador entra en diálogo mediante un acto físico con las piezas haciéndolas llorar o sonar...”, donde dicha acción está relacionada con el término quechua *Waqachiy*, cuya definición es justamente hacer llorar, hacer sonar.

De tal modo que dentro del proceso de elaboración de estas piezas esta artista utilizó una pasta cerámica de baja temperatura (cuyo componente principal es la arcilla roja) para construir los cuerpos de las piezas-instrumentos, del mismo ella utilizó engobes como recubrimientos de superficie, la cual como ya ha sido señalado en el estudio de caso anterior es una técnica asociada a las tradiciones cerámicas prehispánicas y su legado (Stastny,1981:107-108), finalmente estas piezas fueron llevadas a un proceso de quema en hornos cuya temperatura fluctuó entre 700° C y 850° C. Según lo manifestado por Frances, la elaboración de estas piezas fue desarrollada en función de un proceso de investigación de los métodos de construcción de los instrumentos de cerámica prehispánicos.

Dentro del proceso creativo de Frances un aspecto importante de destacar es la socialización de este proyecto, mediante la cual ella pudo contrastar sus motivaciones, intenciones y objetivos con los intereses, opiniones y aproximaciones críticas de una serie de actores y agentes dentro del medio artístico local e internacional; así como también pudo ser incorporada la mirada y la opinión expresada por el público.

Dentro del proceso de socialización de este proyecto, según lo señalado por Frances, el primer escenario donde se exhiben las piezas que conforman la propuesta *Hacer Llorar al Instrumento* está determinado por la exposición colectiva de artistas emergentes (menores de 30 años) que llevó por título: *Generación Y*, cuya curaduría estuvo a cargo de Carlos García Montero. Esta exposición colectiva fue una iniciativa de Y Gallery, la cual tuvo lugar en el distrito de Barranco en el año 2017.

Posteriormente el proyecto se traslada a Santiago de Chile bajo la curaduría de Carolina Castro Jorquera, donde es exhibido en el marco de la realización la Feria Ch.ACO '17, durante la cual la artista tuvo la posibilidad de llevar a cabo un laboratorio sonoro, el cual, según lo manifestado por Frances, giro en torno a la idea de que "...en las culturas precolombinas no existía el concepto de melodía ni de afinación (...) existía el concepto del *batimento*, o sonidos disonantes...". De este modo el laboratorio sonoro buscó "...cerrar la brecha entre el espectador y el instrumento..." en función de que el público asistente pudiera *sentir y/o experimentar* "...la propia relación del cuerpo ante el instrumento a manera de gesto performático". De esta manera se generaron relaciones muy personales entre el individuo y el instrumento.

Es así como Frances en función de la experiencia de haber expuesto una serie de piezas de cerámica sonora "...con las cuales distintos individuos habían tenido interacciones orgánicas y espontáneas...", desplaza las intenciones iniciales de su proyecto e incorpora la acción (performance) de aquellos músicos con los que interactuó durante su labor de gestión en Polen Ceramic Studio. De esta manera ella incorpora la performance de individuos

especializados y/o familiarizados con el potencial sonoro de las piezas-instrumentos y el registro audiovisual dentro de su propuesta. Para esta artista era importante que las piezas de cerámica sonora fueran entendidas "...como instrumento y no como escultura...". Es así como la elaboración de las piezas realizada en función de otorgarles a todas ellas una potencialidad sonora adquiere el formato de registro audiovisual en una línea de tiempo donde queda involucrada la acción (performance), donde adquieren relevancia tanto "...la relación del instrumento con el músico en el espacio...", como el potencial de las piezas de "...cobrar distintos significados de acuerdo al contexto que se le es otorgado..."; donde por contexto debemos entender sobre todo la agencia del sujeto que realiza la acción, pues las piezas audiovisuales resultantes de este giro conceptual, metodológico y formal fueron realizadas sobre un fondo neutro (blanco).

Posteriormente, el proyecto en su forma y formato final es exhibido en el marco de la exposición colectiva titulada: *La voz que se oye deja oír*, la cual tuvo lugar en la sala permanente interactiva del Museo AMANO bajo la curaduría de Gerardo Chávez Maza. Para Frances la exhibición del proyecto *Hacer Llorar al Instrumento* en el museo AMANO en la ciudad de Lima, le permite cuestionar ciertos aspectos relacionados con la praxis museográfica, pues según lo señalado por esta artista la manera en que son exhibidas los objetos de cerámica prehispánica en las sala de los museos dentro de vitrinas imposibilitan y/o anulan la experiencia táctil generando una tensión entre lo que puede ser tocado por el espectador y lo que no. Para Frances en el caso de los objetos de cerámica sonora esta forma de exhibir los silencia y contradice la función de estos instrumentos, los cuales fueron hechos para ser usados. De esta manera su proyecto busca formular una serie de interrogantes y cuestionamientos sobre los espacios expositivos y como las prácticas museográficas que son desplegadas en ellos "...dota o altera los significados de los símbolos".

Frances define su práctica artística como una exploración que busca rescatar la sonoridad del mundo prehispánico como energía sanadora y reparadora que permite reconstruir aquello que está quebrado y unir lo que está fragmentado. Esta artista señala que esta "...particularmente interesada en el concepto de "camaquen o camay", definido como la energía que se manifiesta en lo sonoro a través del agua y el viento como un oráculo portador de mensajes". Para ella el cuerpo, nuestro cuerpo, es entendido como una "...vasija mediadora olvidada que posibilita y formula nuevas formas de comprensión...". Es por ello que para esta artista es mediante la interacción entre el individuo y la obra que ésta cobra sentido, pues de este modo se hace visible y audible lo que está oculto y silenciado en las representaciones culturales sobre la cerámica sonora prehispánica que acontecen en los museos en el Perú.



Imagen 1

Imagen extraída de uno de los videos que conforman la pieza *Hacer Llorar al Instrumento*.
Pieza realizada por Frances Munar y activada por Dimitri Mangas



Imagen 2

Imagen extraída de uno de los videos que conforman la pieza *Hacer Llorar al Instrumento*.
Pieza realizada por Frances Munar

CONCLUSIONES

Considero que a lo largo de la presente etnografía ha sido posible responder a las preguntas de investigación que fueron formuladas en la introducción; es así como en la primera sección del primer capítulo fue posible definir la cerámica como una materialidad compleja, pues en ella la arcilla constituye uno de los insumos para la formulación de las pastas cerámicas que actualmente son utilizadas dentro de los procesos de creación y exploración de cerámica artística dentro del ámbito académico de la FAD y en el medio artístico local. Del mismo modo se pudo establecer que en función de la exploración de las propiedades plásticas y refractarias de los diversos insumos que permiten formular dichas pastas es posible obtener resultados diferenciados durante el proceso de cocción en hornos a baja temperatura (880°C - 1050°C) o a alta temperatura (1200°C-1350°C), lo cual ha permitido señalar que dichos resultados poseen consistencias diferenciadas, pues las pastas cerámicas cocidas en baja temperatura poseen una consistencia porosa que conocemos bajo la denominación de terracota, mientras que las pastas cerámicas cocidas en alta temperatura poseen un grado de dureza e impermeabilidad considerablemente mayor, el cual conocemos bajo la denominación de gres.

Estas consideraciones adquieren relevancia en el análisis aplicado de los estudios de caso desarrollado en el cuarto capítulo, donde en el caso de la pieza de cerámica artística realizada por Noah Alhalel (*Tocando Tierra*, 2018), el proceso de investigación y exploración de las propiedades térmicas de la arcilla de huaico le permitió a este estudiante de la especialidad de Escultura identificar una relación entre el resultado estético de esta materia prima (al ser sometida a un proceso de cocción en alta temperatura) y las consideraciones conceptuales involucradas en su proyecto artístico. Es así como en el proceso creativo de Alhalel la exploración de la materialidad misma de la cerámica le hizo posible generar una pieza cuyo sentido queda asociado a aproximación teórica de Tim Ingold, quien postula que existen dos lados de la materialidad. En un lado estaría la materialidad bruta (materia prima) proveniente de lo que este autor denomina como el carácter material del mundo y en el otro estaría "...la agencia social e históricamente situada de los seres humanos quienes, al apropiarse de esta fisicalidad para sus propósitos, proyectan en ella tanto diseño como significado en la conversión del material dado naturalmente en bruto en las formas terminadas de los artefactos." Ingold postula que "...el hacer comienza con una forma en la mente y una masa amorfa de materia prima, y termina cuando la forma y la materia son unidas en el artefacto completo" (2012:6).

De manera diferenciada, en la serie de piezas de cerámica artística realizadas por Ramiro López, la apropiación de formas provenientes de la cerámica prehispánica (asa estribo) y de la morfología de las *bubble letters* provenientes del arte del graffiti urbano contemporáneo, le permiten generar una hibridación

formal que establece puentes de sentido entre nuestro pasado prehispánico y nuestra contemporaneidad. En el proceso creativo de López confluyen el pensamiento crítico, la sensibilidad estética y un uso apropiado de la materialidad, la técnica, la aplicación de tratamientos de superficie y la cocción en hornos a baja temperatura. De modo tal que la serie de piezas realizadas por este estudiante de la especialidad de Grabado no hubiera adquirido el potencial simbólico que poseen si estas piezas hubieran sido realizadas de otro modo, pues la elección de una pasta cerámica de color rojizo de baja temperatura, la aplicación de engobes sobre el cuerpo cerámico y su acabo bruñido responde a la tradición cerámica prehispánica (Stastny 1981:107-108) y ello es un factor determinante en el resultado obtenido por este estudiante, pues es así como él puede materializar un cuestionamiento sobre nuestra identidad contemporánea.

Es así como la definición de la materialidad de la cerámica, del proceso cerámico y de las posibilidades que quedan involucradas en la incorporación de esta práctica como medio de expresión artística es relevante y permite que los diversos análisis y reflexiones sobre la cerámica como medio de expresión al interior de las tres entidades-escenarios que forman parte constitutiva del sistema del arte contemporáneo local pueda ser reflexionada desde las aproximaciones teóricas de Tim Ingold quien señala que “La cultura provee las formas, la naturaleza los materiales; en la superposición de una sobre otra, los seres humanos crean la cultura material con la cual, en una medida siempre creciente, se rodean a sí mismos” (2012:6).

Del mismo modo el análisis de la cerámica dentro del ámbito académico-formativo de la FAD, en el medio artístico local y en ámbito institucional del arte han permitido identificar los factores que contribuyen y dificultan el desarrollo de la cerámica como medio de expresión artística en el ámbito académico PUCP y en el medio artístico local, los escenarios donde han acontecido y acontecen las representaciones culturales más relevantes sobre la cerámica en la ciudad de Lima y el mapa de actores que queda involucrado dentro del auge de la cerámica dentro del sistema del arte contemporáneo local.

Dentro de la presente etnografía se ha propuesto entender estos tres escenarios como entidades autónomas pero vinculadas, pues todas ellas, a pesar de responder a objetivos y propósitos diferenciados, cumplen la función de reproducir y/o cuestionar las estructuras disciplinarias, los marcos teóricos y los regímenes de valor que otorgan vigencia a este sistema del arte, cuyo carácter local está intrínsecamente asociado y/o es el resultado directo del carácter predominantemente centralista del proyecto de construcción del estado-nación del Perú, lo cual sigue haciendo posible que las narrativas dominantes sobre el arte en nuestro país sean construidas y desplegadas desde Lima, entendida como capital política y administrativa de la nación peruana (Borea, 2017: 98). De manera tal que el valor que adquiere la

cerámica como práctica y medio de expresión artística en nuestro país está determinado por este sistema del arte y por su reproducción desde del contexto urbano, es por esta razón que los análisis desarrollados en la presente etnografía quedan circunscritos a estas tres entidades-escenarios que están emplazados en la ciudad de Lima.

Para Arnold, quien reflexiona sobre la génesis y evolución del concepto y las teorías de sistemas dentro de la antropología sociocultural "...la perspectiva de sistemas forma parte de la antropología desde sus orígenes en cuanto disciplina científica..." y han permitido la estructuración de "...un cuerpo conceptual y metodológico sólido..." el cual es utilizado por los antropólogos "...como una especie de compendio sintetizador de aproximaciones y métodos" (Arnold 1989:12). Según Arnold fueron los funcionalistas quienes introdujeron el uso de concepciones y aproximaciones que pueden ser consideradas como sistémicas, pues en las investigaciones de campo realizadas por Malinowski y Radcliffe-Brown, así como en la labor de redacción etnográfica desarrollada por estos antropólogos "...las culturas fueron concebidas en cuanto unidades compuestas por conjuntos de instituciones unidas mediante relaciones interactivas, sujetas a algún nivel de regularidad y de estabilidad" (Arnold 1989:13).

Para Arnold desde la emergencia de las aproximaciones sistémicas desarrolladas por los funcionalistas a inicios del siglo XX, las teorías sobre los sistemas han experimentado una diversidad de transformaciones que obedecen a los cambios operados en la producción y circulación del conocimiento académico, de manera que varias generaciones de antropólogos se han visto en la necesidad de reformular, diseñar y aplicar nuevas orientaciones teórico-metodológicas sobre los sistemas, lo cual ha generado un corpus renovado de marcos teóricos y estrategias metodológicas, es por esta razón que actualmente no existe una teoría única de los sistemas dentro de la antropología social; sino que más bien, el concepto de sistema "...se expresa, implícita o explícitamente, en teorías parciales y especializadas..."(1989:14).

Este autor postula que "...la penetración sistémica en la antropología se presenta fundamentalmente en cuatro variantes, que no se anulan mutuamente, sino que permanecen como repertorio competitivo..." (Arnold, 1989:14), lo cual no supone la desaparición y/o obsolencia de las concepciones teóricas y el instrumental metodológico precedente. (1989:15). Arnold define estas cuatro variantes como modelos, dentro de los cuales quedan comprendidos: el modelo insular, que concibe las sociedades y culturas como sistemas y/o estructuras cerradas en sí mismas (Malinowski 1975; Radcliffe-Brown 1972), el modelo adaptativo, que incorpora las relaciones que las sociedades y culturas establecen con su entorno natural y social, de modo tal que las culturas al estar expuestas a las contingencias de su entorno son entendidas como sistemas abiertos y adaptativos (Rodin 1978; Steward 1955;

Harris 1982; Kardier 1968), el modelo común denominador, que intenta superar una serie de problemáticas asociadas a la construcción y comunicación del conocimiento antropológico en función de lo cual este modelo involucra una aproximación de orden epistemológico y el modelo lingüístico-semiológico, en el cual confluyen las aproximaciones provenientes del modelo insular que concibe las sociedades y culturas como sistemas cerrados y enfoques más recientes que abordan el estudio de los sistemas socioculturales en función de los sistemas de comunicación y significación (Lévi-Strauss 1968; Geertz 1973).

En función de la descripción de estos cuatro modelos que según lo postulado por Arnold (1989) incorporan desde aproximaciones diferenciadas las teorías de los sistemas, es posible emparentar la presente etnografía con el modelo común denominador, el cual según lo señalado por este autor posee connotaciones prácticas, pues la génesis de este modelo responde a: "...la creciente dificultad para la comunicación científica, consecuencia de la progresiva especialización temática y conceptual de las diferentes subdisciplinas antropológicas..." permitiendo desarrollar investigaciones de campo donde se hace posible "...estudiar los diversos ámbitos de la realidad sociocultural sin perder la riqueza de la visión de conjunto a la cual todo antropólogo aspira" (1989:17).

Es así como el análisis del lugar que ocupan actualmente los cursos de cerámica dentro del programa de formación en arte y diseño en la academia (FAD), y el análisis de la relevancia que viene adquiriendo la cerámica como medio de expresión dentro del ámbito artístico local y aquel que le es atribuido dentro de las representaciones culturales en la institucionalidad del arte (MALI, MAC-Lima, MASM) busca develar la manera como estas entidades-escenarios en su interacción directa y/o indirecta permiten la reproducción y legitimación de una valoración artística y cultural sobre la cerámica dentro del sistema del arte contemporáneo en el contexto local.

El modelo común denominador postulado por Arnold (1989) hace posible orientar el potencial que posee la teoría de los sistemas al procesamiento y comunicación de la información antropológica de una manera sistemática, lo cual hizo posible identificar un corpus de contextos, factores, coyunturas, situaciones y un mapa de actores que fueron vinculados mediante el diseño y aplicación de una propuesta de campo alternativa, que logró generar un espacio-tiempo donde fue posible hacer confluír y generar una interacción entre sujetos provenientes de estas tres entidades en un mismo escenario determinado por la FAD. Es así como surgen los estudios de caso que han sido objeto de análisis en el cuarto capítulo, en función de los cuales procederé a desarrollar una serie de reflexiones que tienen como propósito establecer conexiones entre el auge en el interés por la cerámica dentro de la academia, la creciente incorporación de la cerámica como medio de expresión artística dentro del medio artístico local y la brecha que existe entre ello y el lugar que

ocupa y el valor que adquiere la cerámica en la configuración actual de la Exhibición de la Colección Permanente del MALI el cual está determinado por lo que Fred Myers (2001) denomina como regímenes de valor.

Para Myers la producción del valor que le es atribuido a los objetos, sean estos bienes materiales y/o culturales se genera en función de las múltiples tensiones entre los contextos y factores asociados a su producción y los sistemas dentro de los cuales estos objetos circulan y adquieren el carácter de mercancías, para este autor son estas circunstancias las cuales determinan el valor diferenciado que adquieren los objetos como resultado de las tensiones quedan asociadas a lo que este autor define como "...las opciones de ganancia económica que amenazan con desestabilizar las diferencias..." (2001:6). Myers postula que en la actualidad coexisten múltiples regímenes de valor lo cual hace problemático el análisis sistémico de la producción del valor de un objeto, pues en la adjudicación de dicho valor están involucrados: su procedencia, circulación e intercambio al interior de sistemas diferenciados. Según Myers el valor de los objetos (en general) está estrechamente vinculado al valor monetario que adquieren en los mercados donde su valor diferenciado surge como resultado de un reduccionismo capitalista moderno asociado a su valor de uso, donde "...el contraste entre el valor producido en las organizaciones de la diferencia (valor "cualitativo") y el valor como una medida de precios relativos en la transacción (valor "cuantitativo") puede ser la base dinámica significativa dentro de las estructuras de la acción social" (2001:6).

El valor que adquieren los objetos cuando se convierten en mercancías es analizado por Appadurai (1991) quien postula que las mercancías pueden definirse como objetos de valor económico y que dicho valor "...nunca es una propiedad inherente de los objetos, sino un juicio acerca de ellos emitido por los sujetos" (Simmel 1978:73 citado por Appadurai 1991:17). Appadurai nos dice que los objetos no son difíciles de adquirir porque sean valiosos, sino que los objetos que consideramos valiosos adquieren dicha cualidad porque "...se resisten a nuestro deseo de poseerlos" (Simmel 1978:67 citado por Appadurai 1991:18) De manera que para Appadurai el intercambio es un factor central dentro de la producción del valor de los objetos convertidos en mercancías, pues el deseo de un sujeto por poseer un objeto supone "...el sacrificio de algún otro objeto, que es el centro del deseo de otro individuo" (1991:18) y que de esta manera se genera un sistema de intercambio económico, donde la economía en el ámbito social determina un sistema que "...consiste no sólo en valores intercambiables, sino también en el intercambio de valores" (Simmel 1978:80 citado por Appadurai 1991:18). Es así como Appadurai postula que el intercambio no es la fuente de la producción del valor de los objetos-mercancías.

Para Myers las teorías sobre el valor de los objetos convertidos en mercancías basadas en el análisis de las dinámicas del intercambio y la transacción

mercantil obedecen a aproximaciones de orden cuantitativo y no incorporan el carácter cualitativo que en el caso de los objetos de arte es especialmente relevante, pues el valor de estos objetos (sobre todo en el caso de los objetos de arte moderno y contemporáneo) es producido en sistemas mixtos donde quedan involucrados los sistemas de transacción mercantil y los sistemas asociados a la diferencia. Según Myers los objetos de arte no pueden ser analizados exclusivamente como mercancías, pues el valor de dichos objetos está determinado por los regímenes de valor del sistema del arte cuyo origen es moderno y eurocéntrico. Dentro de este sistema estos objetos son concebidos como el resultado de un tipo particular de producción que busca trascender la utilidad, de modo tal que estos objetos responden a sistemas de producción de valor y diferenciación que involucran, pero no están del todo limitados por el sistema de intercambio capitalista (2001:7).

Para Myers el valor de los objetos de arte está mucho más emparentado con la transformación del capital económico en capital cultural (Bourdieu 1984 citado por Myers 2001:8) o por el análisis de la relaciones entre arte y dinero desarrollado por Marcus (1992), de manera que la producción del valor de los objetos de arte están relacionados tanto por los contextos donde acontecen las prácticas de su producción (escenarios culturales) y por los sistemas dentro de los cuales los resultados materiales de estas prácticas circulan y se intercambian. Este autor postula que en función de la desestabilización del carácter universal de la categoría arte, el cual surge en el ámbito académico, político y cultural occidental y se extiende más allá de Occidente, hacia otras latitudes dentro de las cuales quedan comprendidas muchos de los países del tercer mundo, ha hecho posible la emergencia de una serie de discusiones teóricas y de posturas contra-hegemónicas, tales como el poscolonialismo y el decolonialismo en función de las cuales "...las relaciones entre arte, política e identidad han sido muy discutidas" (2001:8). Es así como surge un horizonte teórico que busca de-construir una concepción y estructuración de la historia del arte de orden eurocéntrico donde han sido desarrolladas una gran diversidad de discusiones que han girado en torno a temas como: la insostenibilidad ética de la categoría de arte primitivo (Kirshenblatt 1990; Karp y Lavine 1991, Clifford J. 1998; Myers 2006), cultura e identidad (Coombe 1993), representación cultural (Hall 1997; Muntañola 2004, García Canclini 1990, Duncan 2007) e interpretación cultural (Geertz 2003), donde todas estas discusiones académicas buscan cuestionar y dismantelar la posición hegemónica desde la cual ha sido construido un sistema del arte eurocéntrico y una narrativa histórica del arte donde la cultura occidental ha logrado legitimarse como el paradigma cultural a nivel global mediante la apropiación, re-significación y subalternización (Spivak 2003) de todas aquellas manifestaciones artísticas no occidentales, lo cual no hace sino poner en evidencia el desplazamiento de las estrategias de la dominación colonial desde el ejercicio del control económico y político hacia el control de la producción

cultural. A este respecto García Canclini nos señala que el mundo moderno no ha sido construido exclusivamente por quienes llevan a cabo los proyectos modernizadores, pues "...para legitimar su hegemonía los modernizadores necesitan persuadir a sus destinatarios que -al mismo tiempo que renuevan la sociedad- prologan tradiciones compartidas...", para este autor "...los proyectos modernos se apropian de los bienes históricos y las tradiciones populares" (1990:149). Lo señalado por García Canclini queda asociado a la investigación desarrollada por María Eugenia Ulfe (2011: 69-76) en torno al otorgamiento del Premio Nacional de Cultura a Joaquín López Antay en el año 1975 durante el gobierno del general Juan Velasco Alvarado y permite corroborar lo señalado por Gisella Cánepa, quien señala que "...las prácticas culturales son constitutivas de la realidad social..." y que "...este poder constitutivo de la cultura, (...) tiene además la virtud de naturalizar lo que está en realidad arbitraria e históricamente configurado" (Cánepa:2006:15).

De esta manera la cultura se convierte en un instrumento de poder político e ideológico (Cánepa: 2006) o más precisamente en una nueva forma de dominación colonial, donde ser culto "...es aprehender un conjunto de conocimientos, en gran medida icónicos, sobre la propia historia y también participar en los escenarios donde los grupos hegemónicos hacen que la sociedad se dé a sí misma el espectáculo de su origen" (Canclini, 1990:152).

Según Ulfe un claro ejemplo de ello es la distinción entre las categorías de bellas artes y artes populares, las cuales según esta autora, responden a los intereses políticos y de clase de los miembros de las élites culturales urbanas, lo cual en su estudio de caso concreto queda asociada a la Asociación Profesional de Artistas Plásticos (2011:71).

En función de lo señalado por Canclini es posible afirmar que dentro de la producción de los significados culturales quedan involucradas las tres entidades-escenarios que han sido objeto de análisis dentro de la presente etnografía, pues según este autor estos significados se adquieren, incorporan y naturalizan en función de la enseñanza que acontece en las escuelas y universidades, en función de las representaciones culturales que acontecen en los diversos escenarios dentro del medio artístico. Para Canclini (1990) y Duncan (2007) el principal escenario que permite reproducir los regímenes de valor mediante los cuales las élites culturales y económicas urbanas reproducen y legitiman el carácter hegemónico del sistema del arte occidental dentro de las naciones americanas es el museo, que se convierte en un sistema ritualizado de acción social (Canclini, 1990:158).

Para Wallerstein es imposible analizar el valor de las prácticas sociales tomando como campo de análisis el Estado o la sociedad nacional, para este autor en función de ninguno de estos dos escenarios se podía analizar los cambios de los sistemas sociales de las sociedades posindustriales, pues el

único sistema social es actualmente el sistema mundial, de manera que los cambios en los Estados soberanos solo pueden ser analizados como el resultado de la interacción de estos escenarios locales con el escenario global que este autor define como sistema mundo. Sin embargo esto podía resultar extraordinariamente complicado pues ello supone que los "...Estados soberanos debían ser considerados tan solo como un tipo de estructura organizativa entre otras en el seno de este único sistema social" (1979:12-13)

George Marcus (2001) retoma el concepto de sistema mundo acuñado por Wallerstein en 1979 y postula que las investigaciones de orden antropológico que pretenden analizar la producción y circulación de las lógicas culturales ya no pueden ser emplazadas de manera localizada, pues actualmente esto acontece de manera sincrónica en una multiplicidad de escenarios dentro del sistema mundo, el cual según este autor involucra a las instituciones, los medios de comunicación, los mercados, los estados, las industrias, las universidades, las élites mundiales, los expertos y las clases medias. De modo tal que la única estrategia posible que puede permitirle al antropólogo identificar las conexiones, asociaciones y relaciones entre estas entidades está determinada por la incorporación de una investigación etnográfica de carácter multilocal (2001:112).

La primera entidad que ha sido analizada es la Facultad de Arte y Diseño de la PUCP, pues en este escenario académico surge el interés por la cerámica como objeto de investigación y porque es en función de mi labor como docente y gestor de los cursos electivos de cerámica que la presente investigación antropológica define su hipótesis central de investigación, sus propósitos y sus objetivos, pues tal como ha sido señalado en el la segunda sección del primer capítulo, el lugar que ocupan los cursos electivos de cerámica dentro de los planes de estudio de las diversas especialidades que conforman la oferta educativa de la FAD es; por decir lo menos, poco significativo, lo cual actualmente se contradice con el auge que viene experimentando de manera sostenida la demanda por estos cursos y por el potencial que viene adquiriendo la cerámica como medio de expresión dentro de las prácticas artísticas contemporáneas. Es en función de la identificación de esta incongruencia que el análisis de la cerámica como parte constitutiva del estado actual de la oferta educativa de la FAD busca visibilizar las transformaciones que han acontecido en los contenidos y metodologías involucrados en el programa formativo en cerámica artística gestionada por la especialidad de Escultura, así como las problemáticas asociadas a las políticas institucionales y estatales que vienen problematizando el desarrollo de este programa.

Este propósito queda asociado y/o tiene como precedente reciente la investigación desarrollada por Paola Vela dentro de la MAV, quien en función a su experiencia como docente dentro del programa de Estudios de Formación General dentro de la FAD, postula que actualmente siguen siendo reproducidos

una serie de métodos de enseñanza-aprendizaje que pueden ser entendidos como tradicionales. Para Vela estos métodos tradicionales se han logrado sostener en el tiempo en función de la repetición de una serie de hábitos de enseñanza, los cuales al ser incorporados y naturalizados por los docentes, se convierten en automatismos que reproducen "...maneras de ver, maneras de producir y maneras de crear dentro de la Facultad" (2016:3). Dentro de su investigación Vela logra identificar que a pesar de que muchos docentes (sobre todo los más jóvenes) no están conformes con estos métodos de enseñanza tradicional, en la gran mayoría de los casos muchos de ellos se terminan convirtiendo en actores que reproducen y legitiman la vigencia de esta tradición, la cual según Vela, esta "...organizada en función a metodologías que parten de un referente específico: la academia artística europea" (2016:3).

Vela postula que la vigencia de esta tradición que forma parte constitutiva del programa de Estudios de Formación General dentro de la FAD responde a una serie de hábitos adquiridos que en su repetición sostienen la continuidad de una tradición cuya concepción del arte y del artista proviene de las vanguardias artísticas europeas que acontecen a inicios del siglo XX. El objetivo de Vela, cuya tesis para optar por el grado de magister en Antropología Visual respondió al formato de documental etnográfico fue, en sus propias palabras: "...entender cómo se construye y cómo procede el habitus en la formación artística desde la academia" (2016:14). De esta manera para Vela el concepto de hábito (Connerton 1989) y el de habitus (Bourdieu 2012) determinan en su confluencia un factor central en la mirada que esta investigadora establece para la realización de su producto audiovisual.

La investigación desarrollada por Vela (2016) me permitió entender que en el caso de la presente investigación el taller de cerámica ubicado en el pabellón I de la FAD, donde tiene lugar el dictado de los cursos electivos de cerámica, debía ser entendido como mi principal emplazamiento de campo y que del mismo modo mi experiencia de primera mano como docente de estos cursos y gestor de la propuesta formativa en cerámica proveniente de la especialidad de Escultura debía ser incorporada dentro del análisis de las dinámicas que acontecen en dicho escenario.

Sin embargo, el análisis de la cerámica del ámbito académico-formativo de la FAD no podía circunscribirse a la academia, pues durante la labor de campo desarrollada en este espacio se pudo identificar que las transformaciones que tuvieron lugar en la propuesta formativa en cerámica durante el periodo 2013-2017 estaban asociadas al auge que venía experimentando la cerámica como medio de expresión en el medio artístico local. Otro factor importante que contribuyó a reforzar la decisión de amplificar el campo de análisis fue que durante este periodo marcado por la influencia de Ignacio Guzmán acontece un incremento en el interés por la cerámica que deriva en su incorporación como soporte material y medio de expresión dentro de las exploraciones artísticas de

una generación de estudiantes provenientes principalmente de las especialidades de Pintura, Grabado y Escultura, los cuales ya como egresados, se incorporaron rápidamente a la escena artística local y de esta manera se convierten en actores dentro del proceso de revalorización de la cerámica como un medio de expresión de gran potencial significativo dentro de la praxis artística contemporánea.

De esta manera los resultados de las transformaciones operadas en el programa formativo en cerámica que acontece dentro de la FAD quedan asociados a la emergencia de la cerámica a nivel local, pues para otorgar continuidad a sus exploraciones en cerámica muchos de estos egresados generan iniciativas de educación, gestión y difusión de la cerámica en nuestro medio, es así como nacen los talleres Dos Ríos (Javier Bravo de Rueda y Aileen Gavonel), Polen Cerámico Studio (Elizabeth Vásquez Árbulu), Greda (Gabriel Lores) y (Tálamo Cerámico Industry (Francisco Gutiérrez Stewart) entre otros. Del mismo modo, durante este periodo fueron producidas una gran diversidad y cantidad de piezas artísticas realizadas en cerámica por un grupo de estudiantes en el taller de cerámica de la FAD y por un grupo de egresados en sus talleres particulares, es así como este incremento en la producción de piezas de cerámica artística es identificado por agentes discursivos y gestores independientes en función de lo cual se generan proyectos de exhibición como la exposición colectiva *Altas Temperaturas* realizada en el año 2017 en la galería SERES, la cual como ya ha sido señalado responde a la iniciativa de gestión de Genietta Varsi, quien es egresada de la especialidad Escultura.

Es así como la inmediata inserción de un grupo significativo de egresados dentro del medio artístico local cuyas trayectorias artísticas emergentes contribuyen a visibilizar y poner en valor el potencial de la cerámica como medio de expresión dentro de las prácticas artísticas contemporáneas ha permitido amplificar de manera exponencial el imaginario sobre la cerámica entendida como materialidad, práctica y medio de expresión para el arte contemporáneo, pues hoy en día dentro del taller de cerámica es bastante común que los docentes usemos como referentes las exploraciones desarrolladas por esta generación de artistas egresados de la FAD dentro de los cuales destacan: Chabela Noriega, Elizabeth Vásquez Árbulu, Frances Munar, Jimena Lahura, Miranda Orrego, Valeria Figueroa, Valeria Ilaquita, Eder Salas, Javier Bravo de Rueda, Gabriel Lores, Yurak Britto, Aileen Gavonel, Daniela de Orellana, Nagib Zariquiey, Pablo Fernández y Sergio Murga entre otros. Del mismo modo existe un grupo de estudiantes y egresados cuyas exploraciones de orden técnico han permitido ampliar el rango de posibilidades creativas dentro de las metodologías de investigación que son manejadas actualmente en el taller de cerámica de la FAD, entre estas exploraciones destacan las que fueron desarrolladas por: Octavio Centurión, Diego Vicuña y Noah Alhalel.

Del mismo modo el análisis de la relevancia que viene adquiriendo la cerámica en el medio artístico local y la identificación de trayectorias artísticas donde la cerámica está presente como medio de expresión central y/o alternativo nos permiten a los docentes y gestores de los cursos de cerámica de la FAD proponer un imaginario sobre la cerámica que adquiere legitimidad en función de la presencia de la cerámica en las diversas representaciones culturales (exposiciones individuales, colectivas, permanentes o temporales) que han acontecido en el circuito del arte local a lo largo de los últimos años, las cuales han sido reseñadas en la presente etnografía. Dentro de estas exposiciones son especialmente valoradas aquellas que acontecen en los museos de arte como el Museo de Arte de Lima (MALI), el Museo de Arte Contemporáneo de Lima (MAC-Lima) o el Museo de Arte de San Marcos (MASM) pues estos escenarios determinan un imaginario institucional que influye en la valoración que le otorgamos a ciertas prácticas por sobre otras, pues el museo, de un modo más legitimado que el mercado del arte se puede considerar como una institución-entidad-escenario que ejerce un poder epistemológico.

La importancia de involucrar el análisis de la cerámica dentro de la Exhibición de la Colección Permanente del MALI respondió a lo que fue postulado en el artículo: *El museo: discurso, representación y visualidad*, dentro del cual fue señalado que, el museo: “En el caso del artista (...) establece el marco donde se inscribe su práctica y su producción, constituyéndose en su paradigma, pues el museo tiene la autoridad de legitimar o desconocer su obra.” De manera tal que “...el museo implica para los artistas legitimación exclusión...”, mientras que para el público y/o la sociedad el museo “...es la institución que define el discurso oficial sobre el arte mediante las representaciones (...) que acontecen en él. Este discurso hegemónico adquiere carácter de verdad en su acontecimiento físico y transita a la posteridad mediante su publicación impresa (...) En otras palabras, el museo, de este modo, establece un régimen de verdad” (Larrea, 2014:47).

Es en función de ello que la labor de campo desarrollada en el medio artístico local y en el Museo de Arte de Lima cumple la finalidad de aportar nuevos elementos de juicio que permitan problematizar los contenidos, metodologías y competencias que determinan los alcances del programa formativo en cerámica artística dentro de la FAD.

El propósito de la presente etnografía ha sido generar una visión que permita construir un discurso académico que le otorgue relevancia y fomente su desarrollo dentro de la oferta educativa de la Facultad de Arte y Diseño, pues esta investigación aspira a sentar las bases para el diseño y articulación de un programa de especialización en Cerámica artística, que quizá en una primera etapa adquiera la forma de un diplomado dentro de la PUCP. Este discurso académico ha ido adquiriendo una forma preliminar a lo largo de la labor de revisión de los contenidos, de las metodologías de enseñanza-aprendizaje y de

la labor de gestión desarrollada a lo largo del periodo 2013- 2018. Es así como desde el año 2016, tal como fue señalado en el Capítulo I, se incorporó la siguiente reflexión dentro de los sílabos de los cursos electivos de Cerámica:

“Dado que la cerámica en nuestro país es una práctica ancestral que posee una amplia historia que vale la pena investigar y que como tradición artística ha sobrevivido a través del tiempo mediante prácticas ligadas a comunidades geográficamente diferenciadas, el curso propone al alumno incorporar estas reflexiones en la creación y el diseño de sus propuestas y proyectos, para que de esa manera la experiencia del curso involucre una reflexión sobre la cerámica misma como una tradición cultural arraigada en nuestra historia que ofrece amplias posibilidades expresivas en el marco de nuestra contemporaneidad” (Ver Anexo 1 / Cuadro 12).

En función de esta propuesta se ha logrado incorporar gradualmente estrategias metodológicas que fomenten la confluencia del pensamiento creativo, la sensibilidad estética y las aproximaciones críticas, de modo tal que ha sido posible que, a lo largo de los últimos años (en un periodo que se inicia con la labor desarrollada por Ignacio Guzmán en el año 2013) adquieran relevancia una serie de exploraciones de orden técnico que han permitido incorporar la materialidad misma del cuerpo cerámico, mediante la manipulación y formulación de pastas cerámicas, como medio portador de significado en sí mismo, lo cual ha hecho posible el surgimiento y afianzamiento de exploraciones artísticas sobre temas de identidad cultural. De este modo está siendo posible que un número significativo de estudiantes puedan tender puentes entre sus exploraciones disciplinarias especializadas con aquellas que desarrollan en el marco de los cursos electivos de Cerámica, de manera tal que, en algunos casos, las exploraciones artísticas de un grupo cada vez mayor de estudiantes están logrando adquirir un carácter ecléctico y experimental, como ha quedado demostrado en el análisis de los estudios de caso desarrollado en cuarto capítulo de la presente etnografía.

Estos estudios de caso permiten corroborar la presunción de que hipótesis central de la presente investigación que postula presunción de que la cerámica en el Perú posee un carácter polisémico, pues tal como ha sido señalado al inicio de la presente etnografía, la cerámica entendida como objeto artístico (en función del horizonte temporal en el que dicho objeto ha sido producido) responde a las categorías de patrimonio arqueológico, cultura material y arte, mientras que la cerámica entendida como práctica (en función del horizonte temporal y el contexto geográfico-cultural en el que acontece dicha práctica) puede ser considerada como tradición ancestral y práctica artística y/o cultural vigente.

Sin embargo esta presunción parece no aplicar a raíz de la emergencia de un horizonte posmoderno (Lyotard 1987) donde el conocimiento convertido en

información circula en plataformas de comunicación basadas en soportes de orden tecnológico-informático, donde los bancos de datos están alojados en servidores donde la información textual, visual y audiovisual ha sido traducida a lenguajes máquina (códigos binarios) a la cual podemos acceder en cuestión de segundos mediante una serie de dispositivos (smartphones, laptops, tablets, etc.) mediante los cuales podemos conectarnos a la red Internet y acceder a plataformas de comunicación cada vez más eficientes tales como aplicaciones, redes sociales, buscadores, blogs, foros, chats, han transformado nuestra percepción del espacio-tiempo y nuestros modos de conocer, entender, ser y hacer.

De modo tal que hoy en día se hace problemático postular que la cerámica es entendida en el Perú y por extensión para los peruanos como parte constitutiva de nuestra cultura, pues en los imaginarios visuales que manejan las nuevas generaciones sobre la cerámica confluyen una diversidad abrumadora de objetos (imágenes) y referentes visuales (artistas de todas partes del mundo) de manera tal que es posible afirmar que muchas veces este imaginario globalizado de objetos realizados en cerámica es mucho más accesible y relevante para las nuevas generaciones de estudiantes de la FAD que aquellos provenientes de los antiguos textos sobre Historia del Arte, Arte Precolombino, Arqueología, etc. De hecho es poco usual que los alumnos consulten la bibliografía propuesta dentro de los sílabos de los cursos y es mucho más común que todas sus referentes visuales y sus investigaciones sobre métodos y/o técnicas de construcción estén basadas en fuentes extraídas de Internet.

En la gran mayoría de los casos estos imaginarios globalizados sobre la cerámica están conformados por imágenes descontextualizadas en términos de espacio-tiempo y por lo tanto ya no son percibidos como el resultado de contextos históricos, geográficos y en algunos casos ni siquiera en términos de una trayectoria artística; es decir, de las motivaciones e intereses particulares de quienes producen estos objetos, de modo tal que actualmente considero que uno de los principales retos que enfrentamos dentro de los cursos de cerámica es establecer ciertos lineamientos metodológicos que permitan asesorar aquellos proyectos donde los estudiantes fundan sus motivaciones e intereses en función de una estética exclusivamente visual proveniente de un imaginario extraído de plataformas como Pinterest o Instagram y cuyos métodos constructivos están determinados por métodos y procesos técnicos extraídos de tutoriales audiovisuales provenientes de plataformas como Instagram o Youtube.

Según Cabrera, el concepto de imaginario propuesto por Castoriadis (1975) "...constituye una categoría clave en la interpretación de la comunicación en la sociedad moderna como producción de creencias e imágenes colectivas..." y es crucial dentro del proceso: "...de construcción de identidades colectivas a la manera de verse, imaginarse y pensarse..." (2004:1). Para este autor "La

identidad colectiva se conforma como el conjunto de creencias compartidas por una sociedad que implican una visión de sí misma como “nosotros”, es decir (...) como estos y no otros” (2004:2).

Cabrera nos propone entender que la identidad colectiva se produce en función de lo que él denomina como significaciones sociales que serían aquellos significados aceptados por consenso social, los cuales en función de ello adquieren un carácter incuestionable. Según Cabrera las significaciones sociales “...son la “matriz” de esos significados (...) y el modelo en el que y según el cual se conciben y alimentan nuevas significaciones y simbolizaciones” Estas significaciones sociales al entrecruzarse con el concepto de imaginario propuesto por Castoriadis (1975) dan a luz lo que Cabrera designa como significaciones imaginarias sociales, las cuales, según lo señalado por este autor “...instituyen y crean un orden social a la vez que son instituidas y creadas por este mismo orden” (2004:3).

De manera que sería necesario cuestionarse de que manera los dispositivos tecnológicos que hoy en día determinan la circulación de la información y de los imaginarios sobre la cerámica están afectando nuestra manera de entender esta práctica y de generar proyectos artísticos en función de los materiales y procesos asociados a ella.

Para Mc Luhan y Powers “El hombre electrónico, al hallarse en una arena de información simultánea, también se ve excluido cada vez más del mundo (visual) más tradicional y antiguo donde el espacio y la razón parecen ser uniformes, estables y estar relacionados” (1995:30), para estos autores la transformación de la vida asociada a la evolución de los medios de comunicación en la aldea global estarían destruyendo o dejando obsoletas todas las estructuras de estudio (enseñanza-aprendizaje) pre-existentes. (1995:31). Lyotard, casi una década antes postulaba una teoría similar donde afirmaba que “...la multiplicación de las máquinas de información afecta y afectará a la circulación de los conocimientos tanto como lo ha hecho el desarrollo de los medios de circulación de hombres primero (transporte), de sonidos e imágenes después (media)”. Para este autor en el marco de esta transformación generalizada del acceso y la circulación de la información a nivel global “...la naturaleza del saber no queda intacta” (1987:6).

De manera que asumir que actualmente el imaginario social sobre la cerámica, en el Perú y para los peruanos, está conformado por un conjunto heterogéneo de objetos y/o artefactos provenientes exclusivamente de los periodos prehispánico, colonial, republicano, moderno y contemporáneo de nuestra historia sería erróneo y mucho más aún para las generaciones que manejan con total naturalidad y eficiencia la amplia gama de dispositivos que les permiten acceder a un universo cada vez mayor de información, donde dicha

información es transmitida cada vez más en función de plataformas audiovisuales.

Entonces, si esta presunción es errónea, se hace necesario preguntarse: ¿por qué razón? y ¿con que propósito? un grupo cada vez mayor de estudiantes de la FAD viene incorporando la cerámica como soporte material y medio de expresión dentro de sus exploraciones artísticas y otorgando continuidad a estas exploraciones ya como egresados dentro de su praxis artística profesional en el medio artístico local, donde ambas entidades-escenarios están influenciados por las estrategias creativas, las modalidades y los discursos que determinan el sistema del arte contemporáneo global.

Considero si bien el imaginario que manejan las nuevas generaciones sobre la cerámica en el Perú es de carácter heterogéneo y globalizado, esto no excluye el hecho de que dentro este imaginario queden involucrados: una serie de objetos provenientes del horizonte ontológico prehispánico, y alguno que otro objeto proveniente de las diversas tradiciones cerámicas regionales que han sabido mantenerse vigentes a través del proceso de colonización, emancipación y construcción del proyecto del estado-nación del Perú. Además es posible señalar que la cerámica hoy en día es una práctica cultural que permite evidenciar de forma material la imposibilidad de construir un proyecto republicano homogéneo, pues esta práctica entre otras pone de manifiesto las diversas identidades culturales que conforman nuestra nación, así como las diversas tendencias estéticas, procesos y innovaciones de carácter tecnológico que provienen de las tradiciones cerámicas occidentales. De manera tal que la cerámica como materialidad y práctica ofrece una amplia gama de posibilidades de exploración técnica, artística y conceptual lo cual podría postular una respuesta preliminar a la hipótesis central de la presente investigación que postula que el carácter subalterno que le fue atribuido a la cerámica dentro del sistema del arte moderno viene siendo desestabilizado en función de la legitimidad que ha adquirido a nivel global el sistema del arte contemporáneo, en cuyo contexto la cerámica como medio de expresión artística viene adquiriendo mayor relevancia, visibilidad y valor a nivel local.

Para finalizar estas conclusiones es preciso señalar que la presente investigación ha permitido definir un programa de acciones y estrategias concretas que posibiliten el afianzamiento y el desarrollo de la cerámica en el ámbito académico PUCP.

Este programa involucra la realización anual de la actividad workshop de cerámica, el afianzamiento de la actividad denominada presentación de portafolios artísticos y tiene como objetivo principal otorgar continuidad a la actividad denominada Semana de la Cerámica.

Para otorgar continuidad a la presentación de portafolios artísticos dentro del programa formativo en cerámica artística dentro de la FAD, se ha iniciado

desde el mes de octubre del 2018, un proceso de dialogo con la artista Ximena Garrido Lecca, cuyas piezas en cerámica pertenecientes a la serie titulada: *Destilaciones* han sido reseñadas en el análisis de la cerámica en el medio artístico local. Como resultado de esta gestión, Garrido Lecca, quien reside actualmente en la ciudad de México DF, ha aceptado presentar su portafolio artístico haciendo énfasis en la incorporación de la cerámica como un medio de expresión alternativo dentro de su trayectoria artística en el mes de abril del año 2019.

Para otorgar continuidad a la Semana de la Cerámica se ha establecido un diálogo con la Coordinadora de la especialidad de Diseño Industrial para que esta actividad en el año 2019 adquiera un carácter diferenciado al incorporar las aproximaciones provenientes de los cursos de cerámica gestionados por las especialidades de Diseño Industrial y de Escultura, de modo tal que se haga posible generar un diálogo y una serie de interacciones en torno a la cerámica como una práctica que permite realizar exploraciones orientadas a la producción de objetos de carácter utilitario que buscan responder a la demanda de la industria y el mercado y exploraciones orientadas a la creación de piezas de orden artístico. Esta empresa demandará una labor de gestión conjunta entre ambas especialidades dentro de la FAD.

Por otro lado desde la Coordinación Académica de la especialidad de Escultura ha sido presentada una propuesta de curso de extensión de cerámica artística orientada a un público adulto externo a la comunidad PUCP. Esta propuesta que fue presentada en primera instancia en el mes de Agosto del presente año ha sido re-diseñada en función de las observaciones realizadas por el Departamento Académico de Arte y Diseño. De manera tal que la versión corregida de esta propuesta ha sido presentada en el mes de noviembre y ha sido derivada al área de Educación Continua de la PUCP, para que esta propuesta sea aprobada y se pueda proceder a su difusión en el mes de enero del 2019 y que en función del resultado del proceso de matrícula este curso pueda realizarse en el mes de febrero del 2019.

Finalmente es preciso señalar que en el mes de setiembre del presente año (2018) se realizaron dos actividades que no han sido incorporadas dentro de los análisis precedentes porque acontecieron de manera simultánea al proceso de redacción de esta etnografía. Estas actividades fueron la realización del workshop de cerámica a cargo de José Luis Yamunaqué, que este año estuvo enfocado en la formulación de engobes y la conferencia que estuvo a cargo de Emilio Villafañe, quien es miembro fundador de la Escuela de Cerámica de Avellaneda, Buenos Aires, Argentina y ha ejercido el cargo de rector de dicha institución desde el año 1984 hasta el año 2017. La conferencia de Villafañe responde al objetivo de incorporar la experiencia de gestión realizada por este artista, a quien en el año 2005 le fue otorgado el Gran Premio de Honor en Cerámica "Presidencia de la Nación". La incorporación de la experiencia de

gestión realizada por Villafañe en la Escuela de Cerámica de Avellaneda ha sido valiosa, pues en dicha escuela Villafañe diseñó e implementó un programa de especialización y perfeccionamiento en cerámica que permite obtener un título de pregrado en cerámica y supo generar una serie de actividades complementarias tales como: congresos internacionales, encuentros, jornadas y simposios internacionales de cerámica artística. Paralelamente Villafañe tuvo a su cargo la organización y coordinación de los Encuentros Nacionales de Ceramistas desde su primera edición en el año 1987. De manera que Villafañe constituye un referente importante dentro del proyecto de afianzamiento y desarrollo de la cerámica en el ámbito académico de la PUCP, el cual constituye el propósito principal de la presente investigación.

WORKSHOP DE CERÁMICA 2018

Facultad de Arte y Diseño PUCP
Especialidad de Escultura

José Luis Yamunaqué

Taller de Cerámica del Pabellón I / Facultad Antigua

Jueves 27, Viernes 28 y Sábado 29 de Septiembre

Horario: 10:00 - 12:00 am / 2:00 - 4:00 pm

FORMULACIÓN DE ENGOBES



JOSÉ LUIS YAMUNAQUÉ (Chulucanas, Piura, 1951)

Estudia en la Escuela Nacional de Cerámica de la Ciudad de Buenos Aires, Argentina (1976 - 1979). Se especializa en tecnologías cerámicas prehispánicas al desempeñarse como restaurador de cerámica arqueológica en el Instituto Nacional de Cultura del Perú. Realiza estudios de especialización en cerámica en el Instituto Estatal de Arte por la Cerámica y de escultura en el Taller del maestro Salvatore Cipolla en Florencia, Italia (1983). Desde 1990, paralelamente a su trabajo como artista e investigador, ha impartido clases magistrales y talleres prácticos en importantes instituciones a nivel internacional, tales como: el Centro Artesanal de Vermont, el Museo de Bellas Artes de Boston, la Escuela de Bellas Artes de Massachusetts (Mass. Art) y la Universidad de Harvard.

CONFERENCIAS DE CERÁMICA 2018

FACULTAD DE ARTE Y DISEÑO

ESPECIALIDAD DE ESCULTURA

Emilio Villafañe

Miembro fundador y actual rector del Instituto Municipal de Cerámica de Avellaneda, Buenos Aires, Argentina. Ha sido reconocido con el Premio de Honor en Cerámica "Presidencia de la Nación" (2005) Argentina.

Lugar: Auditorio de la Facultad de Arte y Diseño / Pabellón Y

Fecha: Jueves 27 de Septiembre

Hora: 12:30 - 1:30 pm



ANEXO 1



TABLA 0

Historia de dictado del curso de Taller de Cerámica en la especialidad de Diseño Industrial.

SEMESTRE	DOCENTES
1987-1	Pilar Cruz
1987-2	Luis Calderón Velezmoro
1988-1	Luis Calderón Velezmoro
1988-2	Luis Calderón Velezmoro
1989-1	Rosario Casaverde, Ana María Alvarez Maza
1989-2	Rosario Casaverde, Ana María Alvarez Maza
1990-1	Rosario Casaverde
1990-2	Estela Valdivia
1993-2	Andrés Carrillo, Milagros Diez Canseco, Ana María Alvarez Maza
1995-2	Ignacio Guzmán
1996-2	Ignacio Guzmán
1999-1	Marianella Chamorro, Andrés Carrillo, Milagros Diez Canseco
2000-1	Andrés Carrillo, Milagros Diez Canseco
2000-2	Andrés Carrillo
2001-2	Noel González, Andrés Carrillo
2002-1	Noel González
2002-2	Noel González, Estrella Jibaja

Fuente: La información consignada en esta tabla fue proporcionada por la Sra. Norma Espinoza, quien se desempeña actualmente como secretaria académica en la Facultad de Arte y Diseño.

TABLA 00

Historia de dictado del curso de Cerámica 1 en la especialidad de Escultura.

SEMESTRE	DOCENTES
1988-1	Luis Calderón Velezmoro
1988-2	Luis Calderón Velezmoro
1989-1	Rosario Casaverde
1990-1	Rosario Casaverde
1991-1	Estela Valdivia Seibt
1992-1	Estela Valdivia Seibt
1993-1	Estela Valdivia Seibt, Rocío Rodrigo
1994-2	Ignacio Guzmán
1995-1	Ignacio Guzmán, Rocío Rodrigo
1996-1	Ignacio Guzmán, Catherine Schiller
1997-1	Ignacio Guzmán, Rosamar Corcuera
1998-1	Jorge Izquierdo, Rosamar Corcuera
1999-1	Jorge Izquierdo, Rosamar Corcuera, Yuri Eslava
2000-1	Jorge Izquierdo, Olga Cristina Lamas
2001-1	Jorge Izquierdo, Herta Seibt
2002-1	Jorge Izquierdo, Herta Seibt

Fuente: La información consignada en esta tabla fue proporcionada por la Sra. Norma Espinoza, quien se desempeña actualmente como secretaria académica en la Facultad de Arte y Diseño.

Tabla 1: Periodo 2004 - 2012

Semestre	Cursos dictados	Profesores a cargo	Número de alumnos	Problemáticas
2004-I	Cerámica 1	Jorge Izquierdo Manuel Larrea	9	Se dictaba 1 curso de cerámica por semestre.
2004-II	Cerámica 2	Jorge Izquierdo Manuel Larrea	8	
2005-I	Cerámica 1	Johanna Hamann Jorge Izquierdo Manuel Larrea	12	Se identificó un incremento en la demanda.
2005-II	Cerámica 1	Jorge Izquierdo Manuel Larrea	9	Se empiezan a ofrecer los tres cursos de cerámica cada semestre.
	Cerámica 2	Jorge Izquierdo Manuel Larrea	3	Se abren los tres cursos de Cerámica por primera vez.
	Cerámica 3	Jorge Izquierdo Manuel Larrea	1	
2006-I	Cerámica 1	Jorge Izquierdo Manuel Larrea	9	
2006-II	Cerámica 1	Jorge Izquierdo Manuel Larrea	11	El número de estudiantes matriculados en los cursos de Cerámica 1 y 2 empieza a aumentar.
	Cerámica 2	Jorge Izquierdo Manuel Larrea	5	
2007-I	Cerámica 1	Jorge Izquierdo Manuel Larrea	6	El número de estudiantes matriculados en los cursos disminuye.
	Cerámica 2	Jorge Izquierdo Manuel Larrea	4	
2007-II	Cerámica 1	Jorge Izquierdo Manuel Larrea	5	El número de estudiantes matriculados en el curso de Cerámica 1 disminuye.
2008-I	Cerámica 1	Jorge Izquierdo Manuel Larrea	11	El número de estudiantes matriculados en el curso de Cerámica 1 vuelve a aumentar.
2008-II	Cerámica 1	Jorge Izquierdo Manuel Larrea	8	La demanda por el curso de Cerámica 2 disminuye.
2009-I	Cerámica 1	Jorge Izquierdo Manuel Larrea	6	El número de estudiantes matriculados en el curso de Cerámica 1 disminuye.
2009-II	Cerámica 1	Jorge Izquierdo Manuel Larrea	10	El número de estudiantes matriculados se estabiliza.
2010-I	Cerámica 1	Jorge Izquierdo Manuel Larrea	10	
2010-II	Cerámica 1	Jorge Izquierdo Manuel Larrea	9	
2011-I	Cerámica 1	Jorge Izquierdo Manuel Larrea	12	El número de estudiantes matriculados en el curso de Cerámica 1 empieza a aumentar.
2011-II	Cerámica 1	Jorge Izquierdo Manuel Larrea	13	
2012-I	Cerámica 1	Jorge Izquierdo Manuel Larrea	16	En el año 2012 los cursos electivos de Cerámica dejan de valer 3 créditos y bajan a 2 créditos
2012-II	Cerámica 1	Jorge Izquierdo Manuel Larrea	16	Al finalizar el año 2012 el profesor Izquierdo decide retirarse del ejercicio docente.

Tabla 2: Periodo 2013 – 2017

Semestre	Cursos dictados	Profesores a cargo	Número de alumnos	Problemáticas
2013-I	Cerámica 1	Manuel Larrea	12	Se dictan los cursos de Cerámica 1 y 2. En el curso de Cerámica 1 no fue posible contar con un jefe de práctica a pesar de que el número de alumnos matriculados lo requería.
	Cerámica 2	Manuel Larrea	6	
2013-II	Cerámica 1	Manuel Larrea Claudia Lam	16	Se incorpora la profesora Claudia Lam como jefe de práctica. El número de alumnos matriculados en el curso de Cerámica 1 aumenta
	Cerámica 2	Manuel Larrea	9	
2014-I	Cerámica 1	Manuel Larrea Claudia Lam	18	El número de alumnos matriculados en el curso de Cerámica 1 sigue aumentando y se dictan los tres cursos de cerámica durante el mismo semestre.
	Cerámica 2	Manuel Larrea Claudia Lam	14	
	Cerámica 3	Manuel Larrea	3	
2014-II	Cerámica 1	Sonia Prager Manuel Larrea Claudia Lam	13	Se incorpora la profesora Sonia Prager al equipo de docentes del taller de cerámica. Se dicta el 1er Workshop de Cerámica a cargo del ceramista José Luis Yamunaque.
2015-I	Cerámica 2	Sonia Prager Manuel Larrea Claudia Lam	10	
2015-II	Cerámica 2	Sonia Prager Manuel Larrea Claudia Lam	11	Se dicta el 2do Workshop de Cerámica a cargo del ceramista José Luis Yamunaque.
2016-I	Cerámica 1	Sonia Prager Manuel Larrea Claudia Lam	15	
2016-II	Cerámica 1	Sonia Prager Claudia Lam	15	Se incorpora la profesora Joicy Bartra al equipo de docentes del taller de cerámica. Se dictan dos horarios de Cerámica 1 y un horario de Cerámica 2. Se dicta el 3er Workshop de Cerámica a cargo de la ceramista Aura Luz Pilco. A finales del año 2106 Ignacio Guzmán renuncia a su cargo como técnico del taller de cerámica.
	Cerámica 1	Manuel Larrea Joicy Bartra	15	
	Cerámica 2	Sonia Prager Manuel Larrea Claudia Lam	15	
2017-I	Cerámica 1	Manuel Larrea Claudia Lam	15	Jorge Izquierdo es contratado como técnico del taller de cerámica.
	Cerámica 2	Manuel Larrea Claudia Lam	12	La profesora Sonia Prager se retira por motivos de salud.
2017-II	Cerámica 1	Joicy Bartra Alberto Patiño	16	Se dictan dos horarios de Cerámica 1 y un horario de Cerámica 2. La profesora Sonia Prager se reincorpora. Se realiza una presentación de portafolios artísticos a cargo de las artistas Rosamar Corcuera y Lala Rebaza. Se realiza el 4to Workshop de Cerámica a cargo del artista Carlos Runcie Tanaka.
	Cerámica 1	Sonia Prager Claudia Lam	15	
	Cerámica 2	Manuel Larrea Claudia Lam	15	

Fuente: La información consignada en las tabla 1 y 2, ha sido obtenida en función de los datos que están consignados en mi reporte de dictado de cursos en la Facultad de Arte y Diseño de la PUCP, ubicado al interior de mi página personal en la Intranet PUCP.

Cuadro 1: Captura de pantalla 1 / Diseño de objetos cerámicos 1

En la siguiente cuadro se muestra la ubicación del curso de Diseño de Objetos Cerámicos 1 en el Plan de Estudios de la especialidad de Diseño Industrial. Este curso posee carácter obligatorio y se dicta en el octavo semestre.

Nivel Semestre	CURSO					HORAS		REQUISITOS		CR	TOTAL CRÉDITOS
	CLAVE	NOMBRE DEL CURSO	TIPO	CT	Pa	CLAVE	NOMBRE DEL CURSO				
8	DIN212	Diseño de Productos 4	O	2	4	DIN211	Diseño de Productos 3	4,0	20,0		
						DIN223	Representación, Información y Comunicación Visual 3				
	DIN224	Representación, Información y Comunicación Visual 4	O	2	4	DIN223	Representación, Información y Comunicación Visual 3	4,0			
	DIN230	Historia del Diseño Industrial	O	3		DIN202	Teoría del Diseño 2	3,0			
						HIS133	Historia universal				
	DIN251	Diseño de Objetos Cerámicos 1	O	1	4	DIN210	Diseño de Productos 2	3,0			
						DIN222	Representación, Información y Comunicación Visual 2				
	DIN262	Tecnología y Producción 2	O	2	4	DIN261	Tecnología y Producción 1	4,0			
	DIN267	Gestión y Empresa 2	O	1	2	DIN266	Gestión y Empresa 1	2,0			
					DIN261	Tecnología y Producción 1					
	TEO202	Teología	TO	3				3,0			
		Representación, Información y				DIN224	Representación, Información y				

Cuadro 2: Captura de pantalla 2 / Cerámica 1, Cerámica 2 y Cerámica 3

En la siguiente imagen cuadro se muestra la ubicación de los cursos de Cerámica 1, 2 y 3 en el Plan de Estudios de la especialidad de Escultura.

Nivel Semestre	CURSO					HORAS		REQUISITOS		CR	TOTAL CRÉDITOS
	CLAVE	NOMBRE DEL CURSO	TIPO	CT	Pa	CLAVE	NOMBRE DEL CURSO				
						ART191	Volumen y modelado 2				
	ART198	Tecnologías fotográficas 2	E	3	3	ART191	Tecnologías fotográficas 1		4,5		
	ART219	Integración 4	E		4	ART179	Integración 3		2,0		
	ART244	Estudio 1	E	3	3	ART198	Tecnologías fotográficas 2		4,5		
	ART269	Dibujo y medios interrelacionados	E		4	ART238	Dibujo del natural 4		2,0		
	ART280	El color en la gráfica	E		4	ART194	Introducción al Grabado		2,0		
	ART291	Grabado aditivo	E		4	ART194	Introducción al Grabado		2,0		
	ART294	Grabado en gran formato	E		4	ART194	Introducción al Grabado		2,0		
	ART365	Proyectos avanzados de dibujo	E		4	ART269	Dibujo y medios interrelacionados		2,0		
	ART386	Cerámica 1	E		4	Haber aprobado 78.5 créditos		2,0			
					ART190	Volumen y modelado 2					
	ART387	Cerámica 2	E		4	ART386	Cerámica 1	2,0			
	ART388	Cerámica 3	E		4	ART387	Cerámica 2	2,0			

Fuente: Esta información ha sido obtenida mediante la consulta online realizada en el portal web de la Facultad de Arte y Diseño. Esta información está consignada dentro de los planes de estudio de las especialidades de Diseño Industrial y Escultura. Consulta realizada 18/10/2018.

Cuadro 3: Captura de pantalla 3 Reporte de dictado de cursos del profesor Ignacio guzmán / periodo 1993-1997.

Historia de Dictado												
GUZMAN SANCHEZ, IGNACIO JOSE(00002991)												
1997-2												
Clave	Nombre del Curso	Créditos	Unidad Académica	Tipo Hor.	Hor. Principal	Horario	Modalidad	Horas semanales	Matriculados	Aprobados	Retirados	Promedio Notas
ART382	CERÁMICA 2	3	ARTE Y DISEÑO	CLASE	SI	1041	-	-	8	7	0	13.75
1997-1												
Clave	Nombre del Curso	Créditos	Unidad Académica	Tipo Hor.	Hor. Principal	Horario	Modalidad	Horas semanales	Matriculados	Aprobados	Retirados	Promedio Notas
ART381	CERÁMICA 1	3	ARTE Y DISEÑO	CLASE	SI	0941	-	-	8	8	0	12.88
1996-2												
Clave	Nombre del Curso	Créditos	Unidad Académica	Tipo Hor.	Hor. Principal	Horario	Modalidad	Horas semanales	Matriculados	Aprobados	Retirados	Promedio Notas
ART374	TALLER DE CERÁMICA	3	ARTE Y DISEÑO	CLASE	SI	1021	-	-	9	9	0	12.67
ART382	CERÁMICA 2	3	ARTE Y DISEÑO	CLASE	SI	1041	-	-	8	8	0	13.88
1996-1												
Clave	Nombre del Curso	Créditos	Unidad Académica	Tipo Hor.	Hor. Principal	Horario	Modalidad	Horas semanales	Matriculados	Aprobados	Retirados	Promedio Notas
ART381	CERÁMICA 1	3	ARTE Y DISEÑO	CLASE	SI	0941	-	-	7	7	0	14.43
1995-2												
Clave	Nombre del Curso	Créditos	Unidad Académica	Tipo Hor.	Hor. Principal	Horario	Modalidad	Horas semanales	Matriculados	Aprobados	Retirados	Promedio Notas
ART374	TALLER DE CERÁMICA	3	ARTE Y DISEÑO	CLASE	SI	1021	-	-	12	11	0	12.92
ART382	CERÁMICA 2	3	ARTE Y DISEÑO	CLASE	SI	1041	-	-	7	6	1	14.83
1995-1												
Clave	Nombre del Curso	Créditos	Unidad Académica	Tipo Hor.	Hor. Principal	Horario	Modalidad	Horas semanales	Matriculados	Aprobados	Retirados	Promedio Notas
ART381	CERÁMICA 1	3	ARTE Y DISEÑO	CLASE	SI	1041	-	-	14	12	0	12.93
1994-2												
Clave	Nombre del Curso	Créditos	Unidad Académica	Tipo Hor.	Hor. Principal	Horario	Modalidad	Horas semanales	Matriculados	Aprobados	Retirados	Promedio Notas
ART381	CERÁMICA 1	3	ARTE Y DISEÑO	CLASE	SI	1041	-	-	5	4	0	12.8
ART383	CERÁMICA 3	3	ARTE Y DISEÑO	CLASE	SI	1241	-	-	2	2	0	15
1993-2												
Clave	Nombre del Curso	Créditos	Unidad Académica	Tipo Hor.	Hor. Principal	Horario	Modalidad	Horas semanales	Matriculados	Aprobados	Retirados	Promedio Notas
ART382	CERÁMICA 2	3	ARTE Y DISEÑO	CLASE	SI	1041	-	-	10	9	1	13.33

Fuente: Esta información ha sido proporcionada por el Departamento Académico de Arte y Diseño en el año 2018.

Cuadro 4: Currículum vitae / Ignacio Guzmán / Parte 1

CURRICULUM VITAE	
Ignacio José Guzmán Sánchez	
E-mail: iguzman27@yahoo.es iguzman274@gmail.com	
Tel fijo : 344 02 29 Tel móvil: 987 567 123	Blog: http://www.ignacioguzmans.blogspot.com
FORMACION	
2000:	Escuela de Artes y oficios de Madrid Curso de escultura cerámica Profesor: Manuel Llacer
1987:	Proyecto Aylambo. Cajamarca, Perú. Taller de cerámica de producción. <ul style="list-style-type: none"> • Construcción de horno catenario bajo la supervisión de Uli Witzmann.
1984 - 1987:	“Centro Artesanal Piloto de Miraflores”. Lima, Perú.
1983 – 1985:	Escuela Nacional de Musica. Lima, Perú.
1981 - 1983:	Real Conservatorio de Madrid. <ul style="list-style-type: none"> • Especialidad en composición
1979 - 1980:	Escuela Nacional de Bellas Artes. Lima, Perú. <ul style="list-style-type: none"> • Especialidad en pintura
1976 - 1978:	Dibujo Taller de Cristina Gálvez. Lima, Perú.
EXPERIENCIA PROFESIONAL Y DOCENCIA	
2011 2013:	Escuela Nacional de Bellas Artes <ul style="list-style-type: none"> • Profesor de escultura en cerámica
2005:	Estudio de pintura y cerámica, Madrid. <ul style="list-style-type: none"> • Profesor de cerámica
1994 – 1998:	Universidad Católica del Perú. Facultad de Artes. <ul style="list-style-type: none"> • Investigación y enseñanza en el curso de cerámica
1993:	Cerámica Arquitectónica en colaboración con el arquitecto José Cárdenas.
1992:	Centro de Arte: “ Corriente Alterna”. Lima, Perú. <ul style="list-style-type: none"> • Profesor de cerámica
1988:	Universidad Católica del Perú. <ul style="list-style-type: none"> • Música para documentales C.E.T.U.C.

Fuente: Este documento fue utilizado dentro del proceso de contratación del profesor Ignacio Guzmán como técnico del taller de cerámica a inicios del año 2013. Esta información ha sido proporcionada por el Departamento Académico de Arte y Diseño en el año 2018.

Cuadro 5: Currículum vitae / Ignacio Guzmán / Parte 2**EXPOSICIONES INDIVIDUALES**

- 2010: Centro cultural del Ayuntamiento de Tarancón, España
- 2009: Espace Art Gallery, Bruselas Bélgica
Galerie Artipasta, Bruselas Bélgica
- 2007: Fundación Marqués de Santillana, Guadalajara, España
- 2006: Centro Cultural Príncipe de Asturias, Madrid.
- 1987: Galería Trilce, Lima, Perú.

EXPOSICIONES COLECTIVAS

- 2011: Arte Contemporáneo Peruano en Bruselas, La Forêt, Bélgica
- 2010: Feria Internacional de Arte: "Arteria 2010"
Monzón (Huesca)
- 2005: Exposición Internacional de Cerámica
 - Cámara Municipal de Beja, Portugal.
 VI Bienal Internacional de Aveiro, Portugal.
- 2004: Exposición Internacional de Cerámica
 - Exposición de Cerámica. Lugo, España.
 - 10º Certamen San Agustín. Asturias, España.
 - Escuela de cerámica de Muell. Zaragoza, España.
 - Museu Deu. Tarragona, España.
 - Posada del Potro. Córdoba, España.

Fuente: Este documento fue utilizado dentro del proceso de contratación del profesor Ignacio Guzmán como técnico del taller de cerámica a inicios del año 2013. Esta información ha sido proporcionada por el Departamento Académico de Arte y Diseño en el año 2018.

Cuadro 6: Currículum vitae / Ignacio Guzmán / Parte 3

- 2002: Ciudad de Arganda. Madrid, España.
- Segundo Encuentro de Arte Público
 - S.T. Libro Objeto
Tema: “Agua”
- 2001: Posada del Potro. Córdoba, España.
- “Propuestas”
- 1991: Galería Thaddeus. Lima, Perú
Galería John Harriman. Lima, Perú
- 1990: Galería Prisma. Lima, Perú
- 1989: Galería 2V’S. Lima, Perú

PREMIOS Y DISTINCIONES

- 1991: Primera mención honrosa al uso creativo de nuevos materiales.
Concurso Diario Expreso. Centro Cultural de Miraflores. Lima, Perú.
- 2004: Finalista concurso de cerámica Comunidad de Madrid
- 2005: Finalista concurso de cerámica IV Bienal de Aveiro, Portugal
- 2006: Premio en el VII Salón de Invierno
G. ESART – Barcelona

Cuadro 7: Reporte de dictado de cursos del profesor Jorge Izquierdo periodo 1998 – 2012 / Parte 1

2012-2												
Clave	Nombre del Curso	Créditos	Unidad Académica	Tipo Hor.	Hor. Principal	Horario	Modalidad	Horas semanales	Matriculados	Aprobados	Retirados	Promedio Notas
ART386	CERÁMICA 1	2	ARTE Y DISEÑO	TALLER	SI	0941	Presencial	6.0	16	13	3	15.62
2012-1												
Clave	Nombre del Curso	Créditos	Unidad Académica	Tipo Hor.	Hor. Principal	Horario	Modalidad	Horas semanales	Matriculados	Aprobados	Retirados	Promedio Notas
ART386	CERÁMICA 1	2	ARTE Y DISEÑO	TALLER	SI	0941	Presencial	6.0	16	14	1	14.93
ART387	CERÁMICA 2	2	ARTE Y DISEÑO	TALLER	SI	1041	Presencial	4.0	4	3	0	13.25
ART388	CERÁMICA 3	2	ARTE Y DISEÑO	TALLER	SI	1141	Presencial	2.0	5	5	0	15.2
2011-2												
Clave	Nombre del Curso	Créditos	Unidad Académica	Tipo Hor.	Hor. Principal	Horario	Modalidad	Horas semanales	Matriculados	Aprobados	Retirados	Promedio Notas
ART381	CERÁMICA 1	3	ARTE Y DISEÑO	PRACTICA	SI	0941	Presencial	6.0	13	13	0	15
ART382	CERÁMICA 2	3	ARTE Y DISEÑO	PRACTICA	SI	1041	Presencial	6.0	6	6	0	14.17
ART383	CERÁMICA 3	3	ARTE Y DISEÑO	PRACTICA	SI	1141	Presencial	0.5	1	1	0	16
2011-1												
Clave	Nombre del Curso	Créditos	Unidad Académica	Tipo Hor.	Hor. Principal	Horario	Modalidad	Horas semanales	Matriculados	Aprobados	Retirados	Promedio Notas
ART381	CERÁMICA 1	3	ARTE Y DISEÑO	PRACTICA	SI	0941	Presencial	6.0	12	12	0	15.08
ART382	CERÁMICA 2	3	ARTE Y DISEÑO	PRACTICA	SI	1041	Presencial	6.0	5	5	0	15.2
ART383	CERÁMICA 3	3	ARTE Y DISEÑO	PRACTICA	SI	1141	Presencial	0.5	1	1	0	15
2010-2												
Clave	Nombre del Curso	Créditos	Unidad Académica	Tipo Hor.	Hor. Principal	Horario	Modalidad	Horas semanales	Matriculados	Aprobados	Retirados	Promedio Notas
ART381	CERÁMICA 1	3	ARTE Y DISEÑO	PRACTICA	SI	0941	Presencial	6.0	9	9	0	15.33
ART382	CERÁMICA 2	3	ARTE Y DISEÑO	PRACTICA	SI	1041	Presencial	6.0	6	6	0	15.67
ART383	CERÁMICA 3	3	ARTE Y DISEÑO	PRACTICA	SI	1141	Presencial	0.5	2	2	0	16.5
2010-1												
Clave	Nombre del Curso	Créditos	Unidad Académica	Tipo Hor.	Hor. Principal	Horario	Modalidad	Horas semanales	Matriculados	Aprobados	Retirados	Promedio Notas
ART381	CERÁMICA 1	3	ARTE Y DISEÑO	PRACTICA	SI	0941	Presencial	6.0	10	10	0	15.3
ART382	CERÁMICA 2	3	ARTE Y DISEÑO	PRACTICA	SI	1041	Presencial	6.0	5	5	0	15
ART383	CERÁMICA 3	3	ARTE Y DISEÑO	PRACTICA	SI	1141	Presencial	0.5	1	0	0	2

Fuente: Esta información ha sido proporcionada por el Departamento Académico de Arte y Diseño en el año 2018.

Cuadro 8: Reporte de dictado de cursos del profesor Jorge Izquierdo periodo 1998 – 2012 / Parte 2

2009-2												
Clave	Nombre del Curso	Créditos	Unidad Académica	Tipo Hor.	Hor. Principal	Horario	Modalidad	Horas semanales	Matriculados	Aprobados	Retirados	Promedio Notas
ART381	CERÁMICA 1	3	ARTE Y DISEÑO	PRACTICA	SI	0941	Presencial	6.0	10	8	1	14.22
2009-1												
Clave	Nombre del Curso	Créditos	Unidad Académica	Tipo Hor.	Hor. Principal	Horario	Modalidad	Horas semanales	Matriculados	Aprobados	Retirados	Promedio Notas
ART381	CERÁMICA 1	3	ARTE Y DISEÑO	PRACTICA	SI	0941	Presencial	6.0	6	5	1	16
2008-2												
Clave	Nombre del Curso	Créditos	Unidad Académica	Tipo Hor.	Hor. Principal	Horario	Modalidad	Horas semanales	Matriculados	Aprobados	Retirados	Promedio Notas
ART381	CERÁMICA 1	3	ARTE Y DISEÑO	PRACTICA	SI	0941	Presencial	6.0	8	8	0	16.25
2008-1												
Clave	Nombre del Curso	Créditos	Unidad Académica	Tipo Hor.	Hor. Principal	Horario	Modalidad	Horas semanales	Matriculados	Aprobados	Retirados	Promedio Notas
ART381	CERÁMICA 1	3	ARTE Y DISEÑO	PRACTICA	SI	0941	-	6.0	11	11	0	14.82
2007-2												
Clave	Nombre del Curso	Créditos	Unidad Académica	Tipo Hor.	Hor. Principal	Horario	Modalidad	Horas semanales	Matriculados	Aprobados	Retirados	Promedio Notas
ART381	CERÁMICA 1	3	ARTE Y DISEÑO	PRACTICA	SI	0941	-	6.0	5	5	0	15.8
ART382	CERÁMICA 2	3	ARTE Y DISEÑO	PRACTICA	SI	1041	-	6.0	4	3	0	12.75
ART383	CERÁMICA 3	3	ARTE Y DISEÑO	PRACTICA	SI	1141	-	0.5	2	2	0	17
2007-1												
Clave	Nombre del Curso	Créditos	Unidad Académica	Tipo Hor.	Hor. Principal	Horario	Modalidad	Horas semanales	Matriculados	Aprobados	Retirados	Promedio Notas
ART381	CERÁMICA 1	3	ARTE Y DISEÑO	PRACTICA	SI	0941	-	6.0	6	6	0	14.5
ART382	CERÁMICA 2	3	ARTE Y DISEÑO	PRACTICA	SI	1041	-	6.0	4	4	0	15.5
ART383	CERÁMICA 3	3	ARTE Y DISEÑO	PRACTICA	SI	1141	-	1.0	1	1	0	17
2006-2												
Clave	Nombre del Curso	Créditos	Unidad Académica	Tipo Hor.	Hor. Principal	Horario	Modalidad	Horas semanales	Matriculados	Aprobados	Retirados	Promedio Notas
ART381	CERÁMICA 1	3	ARTE Y DISEÑO	PRACTICA	SI	0941	-	6.0	11	11	0	15.27
ART382	CERÁMICA 2	3	ARTE Y DISEÑO	PRACTICA	SI	1041	-	6.0	5	5	0	16.2
ART383	CERÁMICA 3	3	ARTE Y DISEÑO	PRACTICA	SI	1141	-	0.5	1	1	0	13
2006-1												
Clave	Nombre del Curso	Créditos	Unidad Académica	Tipo Hor.	Hor. Principal	Horario	Modalidad	Horas semanales	Matriculados	Aprobados	Retirados	Promedio Notas

Cuadro 9: Reporte de dictado de cursos del profesor Jorge Izquierdo periodo 1998 – 2012 / Parte 3

Clave	Curso	Créditos	Académica	Tipo Hor.	Principal	Horario	Modalidad	semanales	Matriculados	Aprobados	Retirados	Notas
ART381	CERÁMICA 1	3	ARTE Y DISEÑO	PRACTICA	SI	0941	-	6.0	9	8	0	14.78
ART382	CERÁMICA 2	3	ARTE Y DISEÑO	PRACTICA	SI	1041	-	0.5	1	1	0	16
ART383	CERÁMICA 3	3	ARTE Y DISEÑO	PRACTICA	SI	1141	-	0.5	2	2	0	15.5
2005-2												
Clave	Nombre del Curso	Créditos	Unidad Académica	Tipo Hor.	Hor. Principal	Horario	Modalidad	Horas semanales	Matriculados	Aprobados	Retirados	Promedio Notas
ART381	CERÁMICA 1	3	ARTE Y DISEÑO	PRACTICA	SI	0941	-	6.0	9	8	1	15.38
ART382	CERÁMICA 2	3	ARTE Y DISEÑO	PRACTICA	SI	1041	-	6.0	3	3	0	16.33
ART383	CERÁMICA 3	3	ARTE Y DISEÑO	PRACTICA	SI	1141	-	6.0	1	1	0	17
2005-1												
Clave	Nombre del Curso	Créditos	Unidad Académica	Tipo Hor.	Hor. Principal	Horario	Modalidad	Horas semanales	Matriculados	Aprobados	Retirados	Promedio Notas
ART381	CERÁMICA 1	3	ARTE Y DISEÑO	PRACTICA	SI	0941	-	6.0	12	10	1	14.27
ART383	CERÁMICA 3	3	ARTE Y DISEÑO	PRACTICA	SI	1141	-	0.5	1	1	0	16
2004-2												
Clave	Nombre del Curso	Créditos	Unidad Académica	Tipo Hor.	Hor. Principal	Horario	Modalidad	Horas semanales	Matriculados	Aprobados	Retirados	Promedio Notas
ART382	CERÁMICA 2	3	ARTE Y DISEÑO	PRACTICA	SI	1041	-	6.0	8	8	0	15
2004-1												
Clave	Nombre del Curso	Créditos	Unidad Académica	Tipo Hor.	Hor. Principal	Horario	Modalidad	Horas semanales	Matriculados	Aprobados	Retirados	Promedio Notas
ART381	CERÁMICA 1	3	ARTE Y DISEÑO	PRACTICA	SI	0941	-	6.0	9	9	0	14.56
2003-2												
Clave	Nombre del Curso	Créditos	Unidad Académica	Tipo Hor.	Hor. Principal	Horario	Modalidad	Horas semanales	Matriculados	Aprobados	Retirados	Promedio Notas
ART382	CERÁMICA 2	3	ARTE Y DISEÑO	PRACTICA	SI	1041	-	6.0	11	11	0	14.91
2003-1												
Clave	Nombre del Curso	Créditos	Unidad Académica	Tipo Hor.	Hor. Principal	Horario	Modalidad	Horas semanales	Matriculados	Aprobados	Retirados	Promedio Notas
ART381	CERÁMICA 1	3	ARTE Y DISEÑO	PRACTICA	SI	0941	-	6.0	14	14	0	15.29
2002-2												
Clave	Nombre del Curso	Créditos	Unidad Académica	Tipo Hor.	Hor. Principal	Horario	Modalidad	Horas semanales	Matriculados	Aprobados	Retirados	Promedio Notas
ART382	CERÁMICA 2	3	ARTE Y DISEÑO	PRACTICA	SI	1041	-	6.0	5	4	0	14.2
2002-1												
Clave	Nombre del Curso	Créditos	Unidad Académica	Tipo Hor.	Hor. Principal	Horario	Modalidad	Horas semanales	Matriculados	Aprobados	Retirados	Promedio Notas

Cuadro 10: Reporte de dictado de cursos del profesor Jorge Izquierdo periodo 1998 – 2012 / Parte 4

Clave	Nombre del Curso	Créditos	Unidad Académica	Tipo Hor.	Hor. Principal	Horario	Modalidad	Horas semanales	Matriculados	Aprobados	Retirados	Promedio Notas
ART381	CERÁMICA 1	3	ARTE Y DISEÑO	PRACTICA	SI	0941	-	6.0	8	8	0	13.88
2001-2												
ART382	CERÁMICA 2	3	ARTE Y DISEÑO	PRACTICA	SI	1041	-	6.0	5	5	0	14.2
2001-1												
ART381	CERÁMICA 1	3	ARTE Y DISEÑO	PRACTICA	SI	0941	-	6.0	12	12	0	13.75
2000-2												
ART382	CERÁMICA 2	3	ARTE Y DISEÑO	PRACTICA	SI	1041	-	6.0	6	6	0	14.5
2000-1												
ART381	CERÁMICA 1	3	ARTE Y DISEÑO	PRACTICA	SI	0941	-	6.0	5	5	0	15.8
1999-2												
ART382	CERÁMICA 2	3	ARTE Y DISEÑO	PRACTICA	SI	1041	-	-	6	5	1	15
1999-1												
ART381	CERÁMICA 1	3	ARTE Y DISEÑO	CLASE	SI	0941	-	-	14	13	1	14.62
ART383	CERÁMICA 3	3	ARTE Y DISEÑO	CLASE	SI	1141	-	-	2	2	0	14.5
1998-2												
ART382	CERÁMICA 2	3	ARTE Y DISEÑO	CLASE	SI	1041	-	-	6	6	0	13.5
1998-1												
ART381	CERÁMICA 1	3	ARTE Y DISEÑO	CLASE	SI	0941	-	-	5	5	0	13.6
ART383	CERÁMICA 3	3	ARTE Y DISEÑO	CLASE	SI	1141	-	-	2	1	0	6.5

Cuadro 11: Currículum vitae / Jorge Izquierdo

CURRICULUM VITAE
<p>Jorge Izquierdo Robledo Pucallpa Perú, 1960</p>
<p>FORMACIÓN Bachiller de Escultura de la Facultad de Arte de la Pontificia Universidad Católica del Perú. 1977 Taller de Producción Cerámica del Proyecto Aylambo en Cajamarca Perú. 1987 Curso de profundización cerámica con el maestro Jorge Fernandez Chiti. 1989</p>
<p>DOCENCIA Profesor de Cerámica en la Universidad Católica. 1997-2013 Profesor de Arte en el Colegio Pestalozzi de Lima. 2005 Profesor invitado en la Universidad de Houston-Clear Lake, EEUU 2004 Taller de Cerámica Penal Santa Mónica, Chorrillos. 1999 Talleres de Arte: La Palabra del Otro, Hospital Larco Herrera. 1996 Profesor de Cerámica en Escuela de Arte Corriente Alterna de Lima. 1994-1996</p>
<p>EXPOSICIONES INDIVIDUALES Esculturas en La Sala Luis Miró Quesada Garland, Miraflores 1996 Esculturas en La Galería L'Imaginaire, Alianza Francesa de Lima 1992</p>
<p>EXPOSICIONES COLECTIVAS Urbe & Arte/Imaginaris de Lima en Transformación 1980-2006. Museo de la Nación. 2006 Asentamientos espontáneos y poéticas del territorio: Paisaje, memoria y dinámicas sociales. Centro Cultural de España 2007 Naturaleza y artificio. Galería ICPNA de San Miguel. 2006 Homenaje a Anna Maccagno. Museo de Arte Italiano. 2002 Trienal de Cerámica . Museo de la Universidad de San Marcos. 2000 La Palabra del Otro. Museo de la Nación. 1996 Lo Sagrado y lo Profano. Centro Cultural de España. 1996 Salón de Cerámica Urbana. Galería L'Imaginaire de La Alianza Frances. 1993 Cerámica Contemporánea. Galería Thaddaeus. Lima. 1991</p>
<p>PRODUCCIÓN ESPECIAL Vajilla de madera y cerámica para Bar Carnaval (próxima apertura) San Isidro 2016 Vajilla de cerámica para Bar de la Casa Hacienda Moreyra Restaurante. San Isidro 2015 Vajilla de madera para la Casa Hacienda Moreyra Restaurante. San Isidro 2015.</p>

Fuente: Esta información ha sido proporcionada por el Departamento Académico de Arte y Diseño en el año 2018.

Cuadro 12: Sílabo del curso de Cerámica 2 / semestre 2016 - I

**FACULTAD
DE ARTE**

**PONTIFICIA
UNIVERSIDAD
CATÓLICA
DEL PERÚ**

El cocimiento en hornos

- Procesos de cocción en hornos eléctricos.
- Participación del alumno en el proceso de carga del horno, información sobre las temperaturas de cocción.
- Análisis de los resultados obtenidos.

Aplicación de acabados y/o tratamiento de superficies

- Información sobre las particularidades y características de los diversos tratamientos de superficie (vidrios, engobes, óxidos, pigmentos colorantes, etc.)
- Elección del tipo de acabado que mejor se adecue al concepto y la forma del proyecto realizado.
- Aplicación del mismo
- Quema en hornos

Todos los contenidos involucrados en el curso se experimentaran de acuerdo a las particularidades de los proyectos artísticos personales presentados por los alumnos. Las fechas de presentación, desarrollo y revisión evaluada de los proyectos que propone el cronograma del curso deben ser respetadas para que todos los procesos aquí descritos puedan ser experimentados a conciencia. Es responsabilidad del alumno cumplir con el cronograma de trabajo propuesto.

La especialidad de escultura ofrece a los alumnos de todas las especialidades los cursos de cerámica 1, 2 y 3 como una secuencia de aprendizaje, donde el curso de Cerámica 1 se propone como una primera experiencia. Se espera que el alumno ponga especial énfasis en el aprendizaje de las técnicas de construcción derivadas de su propuesta personal y que ello le permita aprender a construir con propiedad según sus intereses particulares y que aplique durante este proceso las nociones de forma y composición aprendidas durante su formación artística.

Dado que la cerámica en nuestro país es una práctica ancestral que posee una amplia historia que vale la pena investigar y que como tradición artística ha sobrevivido a través del tiempo mediante prácticas ligadas a comunidades geográficamente diferenciadas, el curso propone al alumno incorporar estas reflexiones en la creación y el diseño de sus propuestas y proyectos, para que de esa manera la experiencia del curso involucre una reflexión sobre la cerámica misma como una práctica cultural enraizada en nuestra historia que nos ofrece amplias posibilidades expresivas en el marco de nuestra contemporaneidad.

ANEXO II



PRIMERA PARTE: CRONOGRAMA DE TRABAJO DE CAMPO 2017

Cuadro 13: Cronograma de trabajo de campo 2017 / Parte 1

CRONOGRAMA DE TRABAJO DE CAMPO 2017

ABRIL	LUNES 24	MARTES 25	MIÉRCOLES 26	JUEVES 27	VIERNES 28	SABADO 29	DOMINGO 30
			Se envió una comunicación vía e-mail a CECILIA PARDO Curaduría de Arte Precolombino MALI.	<u>MALI / DÍA 1 / Reconocimiento</u> Se reconocieron algunos cambios en el contenido de la exhibición: En las salas de arte precolombino: Display de moldes, urna central Sala 2. Se reconocieron algunos cambios en la propuesta museográfica: Se dialogó con el personal de seguridad de la exhibición.			<u>ENTREVISTA 1</u> <u>JOSÉ LUIS YAMUNAQUE</u> Casa Taller / Huampaní Se dialogó con el artista a modo de entrevista dialogada. Se llevó a cabo un registro audiovisual de la entrevista a modo de diálogo. Nota: El registro de la grabadora de audio ZOOM falló / resolver.
MAYO	LUNES 1	MARTES 2	MIÉRCOLES 3	JUEVES 4	VIERNES 5	SABADO 6	DOMINGO 7
	E-mail Carol Rodríguez Asistente Curaduría de Arte Precolombino no MALI	E-mail Patricia Villanueva Curaduría Educativa MALI.	Se agendó reunión con PATRICIA VILLANUEVA				Se envió una comunicación vía e-mail al Sr. Carlos Runcie Tanaka
	LUNES 8	MARTES 9	MIÉRCOLES 10	JUEVES 11	VIERNES 12	SABADO 13	DOMINGO 14
Se envió un e-mail a la Sra.	Se recibió respuesta afirmativa	Se recibió respuesta afirmativa de	<u>MALI / DÍA 2 / ENTREVISTA 2</u> <u>PATRICIA VILLANUEVA</u> <u>CIURADURIA EDUCATIVA</u>				

Cuadro 14: Cronograma de trabajo de campo 2017 / Parte 2

	Kukuli Velarde	de Carlos Runcie vía e-mail.	Kukuli Velarde vía e-mail.	Programa Educativo MALI Se dialogó con Patricia a modo de entrevista dialogada. Se llevó a cabo un registro audio de la entrevista realizada.	VIERNES 19	SABADO 20	DOMINGO 21		
	LUNES 15	MARTES 16 Se envió un e-mail a SHARON LERNER. Curaduría de Arte Contemporáneo MALI.	MIERCOLES 17	JUEVES 18 ENTREVISTA 3 GABRIEL ALAYZA Taller GREDAS / Barranco Se dialogó con el artista a modo de entrevista dialogada. Se llevó a cabo un registro audiovisual de la entrevista a modo de diálogo.				E-mails pendientes MALI	
	LUNES 22	MARTES 23	MIERCOLES 24	JUEVES 25 MAC-LIMA INAUGURACIÓN DE LA EXPOSICIÓN ANTOLÓGICA DE CARLOS RUNCIE OBSERVACION PARTICIPANTE	VIERNES 26	SABADO 27	DOMINGO 28	JOSE LUIS YAMUNAQUE Casa Taller / Huampani Almuerzo con Pablo Macera	
JUNIO	LUNES 29	MARTES 30	MIERCOLES 31	JUEVES 1 MALI / DÍA 3 / ENTREVISTA 4 RICARDO KUSONOKI Curador Asociado Arte Colonial Entrevista dialogada. Se realizó un registro de audio.	VIERNES 2	SABADO 3	DOMINGO 4		

Cuadro 15: Cronograma de trabajo de campo 2017 / Parte 3

	LUNES 5	MARTES 6	MIÉRCOLES 7	JUEVES 8	VIERNES 9	SABADO 10	DOMINGO 11
				MALI / DÍA 4 / ENTREVISTA 5 SHARON LERNER Curadora de Arte Contemporáneo Entrevista dialogada. Realizar registro audio.			
	LUNES 12	MARTES 13	MIÉRCOLES 14	JUEVES 15	VIERNES 16	SABADO 17	DOMINGO 18
					Kukuli Velarde llega a Lima		
	LUNES 19	MARTES 20	MIÉRCOLES 21	JUEVES 22	VIERNES 23	SABADO 24	DOMINGO 25
	LUNES 26	MARTES 27	MIÉRCOLES 28	JUEVES 29	VIERNES 30	SABADO 1	DOMINGO 2
				ENTREVISTA 6 KUKULI VELARDE Se realizó registro de audio			REGISTRO VISUAL: MUJERA NASCA / EXHIBICIÓN DE LA COLECCIÓN PERMANENTE
JULIO	LUNES 3	MARTES 4	MIÉRCOLES 5	JUEVES 6	VIERNES 7	SABADO 8	DOMINGO 9
	LUNES 10	MARTES 11	MIÉRCOLES 12	JUEVES 13	VIERNES 14	SABADO 15	DOMINGO 16

Cuadro 16: Cronograma de trabajo de campo 2017 / Parte 4

	LUNES 17	MARTES 18	MIÉRCOLES 19	JUEVES 20 ENTREVISTA 7 CARLOS RUNCIE TANAKA Casa Taller / Surco NO se realizó registro	VIERNES 21	SABADO 22	DOMINGO 23
	LUNES 24	MARTES 25	MIÉRCOLES 26	JUEVES 27	VIERNES 28	SABADO 29	DOMINGO 30
AGOS TO	LUNES 31	MARTES 1	MIÉRCOLES 2 ENTREVISTA 8 CECILIA PARDO CURADURIA ARTE PRECOLOMBI NO MALI	JUEVES 3	VIERNES 4	SABADO 5	DOMINGO 6

SEGUNDA PARTE: RESULTADOS SISTEMATIZADOS DE LA ENCUESTA

TABLA 3
PRIMERA PARTE: EL MUSEO COMO CONTENEDOR

N° PREGUNTA TEMA	OPCIÓN 1	OPCIÓN 2	OPCIÓN 3	OPCIÓN 4	OPINIONES	OBSERVACIONES
1 El emplazamiento del MALI dentro del Parque de la Exposición y dentro de la ciudad de Lima.	ESTRATÉGICO 10	BENEFICIOSO 2	INADECUADO	NO TIENE IMPORTANCIA	<ul style="list-style-type: none"> • Es un lugar céntrico. • Un espacio cultural. • Capacidad para albergar a muchas personas. 	Se les solicito a los estudiantes observar el entorno del MALI dentro del Parque de la Exposición.
2 La impresión que genera la arquitectura exterior del Palacio de la Exposición donde está ubicado el MALI.	MAJESTUOSA 6	ANTICUADA 1	COLONIAL 5	INADECUADA	<ul style="list-style-type: none"> • Carácter imponente. • Influencia europea. • Genera la impresión de que la historia se detuvo aquí. 	Antes de ingresar al MALI, se les solicito a los estudiantes observar la arquitectura exterior del MALI
3 Defina el carácter de las relaciones entre la arquitectura del MALI y los elementos arquitectónicos que lo circundan.	COLONIAL 1	REPUBLICANO 2	TRADICIONAL 2	OCCIDENTAL	<ul style="list-style-type: none"> • No se relacionan • Intercultural • Híbrido • Mezcla de estilos que genera contradicciones 	La pregunta no estuvo correctamente formulada (Ver Formato de la Encuesta aplicada)

TABLA 4**SEGUNDA PARTE: EL MUSEO COMO CONTENIDO / PREGUNTAS 4, 5**

<u>N° PREGUNTA TEMA</u>	<u>OPCIÓN 1</u>	<u>OPCIÓN 2</u>	<u>OPCIÓN 3</u>	<u>OPCIÓN 4</u>	<u>OPCIÓN 5</u>	<u>OPCIÓN 6</u>	<u>OBSERVACIONES</u>
4 ¿Qué esperas encontrar dentro de la Exhibición de la Colección Permanente del MALI?	ARTE PREHISPANICO 3	ARTE COLONIAL 3	ARTE REPUBLICANO 3	ARTE MODERNO 2	ARTE CONTEMPORANEO 1	TODAS LAS ANTERIORES 7	Algunos estudiantes marcaron más de una opción.
5 ¿Es la primera vez que visitas de la Exhibición de la Colección Permanente del MALI?	SI 4	NO 7					Algunos estudiantes señalaron que la habían visitado más de una vez.

TABLA 5**ARTE PRECOLOMBINO / SALA 2: EL ARTE EN LOS ANDES**

N° PREGUNTA PREGUNTA	OPCIÓN 1	OPCIÓN 2	OPCIÓN 3	OPINIONES	OBSERVACIONES
6	ESTOY DE ACUERDO	NO ESTOY DE ACUERDO	ME GENERA DUDAS	<ul style="list-style-type: none"> Estos objetos no estaban destinados a ser <i>arte</i>. Son objetos únicos y especiales. Se utiliza la palabra <i>arte</i> muy ligeramente. En la época precolombina no se tenía noción del concepto de <i>arte</i>. Si bien, en ese entonces, podrían no considerarse como <i>arte</i>, hoy en día son parte importante del inicio del <i>arte</i> en el Perú. 	<ul style="list-style-type: none"> Un estudiante marco dos opciones Llama la atención la cantidad de comentarios realizados por los estudiante
7	INTERESANTE	INADECUADA	NOTIENE IMPORTANCIA	<ul style="list-style-type: none"> El display es desordenado porque está organizado de izquierda a derecha y la sala 2 empieza desde la derecha. Describe la ubicación de las culturas (Norte/Centro/Sur). La línea de tiempo permite comprender la simultaneidad de las culturas. Permite diferenciar las técnicas por zonas. Facilita la comprensión del espectador. 	<ul style="list-style-type: none"> Llama la atención la cantidad de comentarios realizados por los estudiantes

8	LES OTORGA MAYOR IMPORTANCIA	DEBERÍAN SER PRESENTAD OS DE LA MISMA MANERA	RESPONDE A CRITERIOS MUSEOGRÁFIC OS Y/O CURATORIALE S	OPINIONES	OBSERVACIONES
¿Qué opinas de las piezas que están ubicadas en urnas verticales independientes dentro de la misma sala?	5	1	5	<ul style="list-style-type: none"> • Permite destacarlos como unidades dentro del conjunto. • Refleja el interés particular en una pieza que no posee parecido a nada dentro del recorrido. • Es importante destacar algunas piezas para que el público pueda diferenciarlas del resto. 	<ul style="list-style-type: none"> • Llama la atención la cantidad de comentarios realizados por los estudiantes



TABLA 6

ARTE PRECOLOMBINO / SALA 3: ESPACIO Y ENTORNO

N° PREGUNTA PREGUNTA	OPCIÓN 1	OPCIÓN 2	OPCIÓN 3	OPCIÓN 4	OPINIONES	OBSERVACIONES
9	SON DIFERENTES DE AQUELLOS QUE HEMOS PODIDO APRECIAR EN LA SALA 2	LA UBICACION EN URNAS DIFERENCIADAS PERMITE ENTENDER LA RELACION ENTRE LOS CONJUNTOS Y LOS TEXTOS CURATORIALES	LAS DOS RESPUESTAS ANTERIORES	NO ME GUSTO LA PROUESTA MUSEOGRAFICA		
¿Qué opinas de los diversos conjuntos de piezas que están ubicados dentro de la sala 3?	2	5	3			<ul style="list-style-type: none"> La pregunta no permitia ofrecer opiniones. 1 estudiante no respondió a la pregunta.
10	EL CONJUNTO DE FIGURINAS DE PUEMAPE Y URRICAPE	EL CONJUNTO DE PIEZAS ZOOMORFAS	EL CONJUNTO DE PIEZAS CON MOTIVOS ARQUITECTONICOS	EL CONJUNTO DE PIEZAS CON MOTIVOS ANTROPOMORFOS Y QUE ALUDEN A LOS CERROS		
¿Cuál conjunto te pareció más interesante?		5	4	3	<ul style="list-style-type: none"> En las piezas zoomorfas aparecen el jaguar, la serpiente y las aves, pero cada pieza es distinta e interesante. No tenia conocimiento de las piezas con motivos arquitectónicos. Me sorprendió el nivel de destreza que abordaba formas atrevidas. 	

N° PREGUNTA PREGUNTA	OPCIÓN 1	OPCIÓN 2	OPCIÓN 3	OBSERVACIONES
11 ¿Sabías que dos de los conjuntos contenidos en esta sala, han sido objeto investigación y que ello generó de exposiciones temporales que estuvieron acompañadas de publicaciones?	NO TENÍA IDEA 11	SI LO SABIA		<ul style="list-style-type: none"> La pregunta no permitía ofrecer opiniones.
12 ¿Te parece importante este hecho?	SI 6	NO	TENDRÍA QUE INFORMARME SOBRE EL TEMA 5	
13 ¿Sabías que esta sala forma parte de uno de los ejes temáticos que conforman el Programa Educativo del MALI?	NO TENÍA IDEA 9	SI LO SABIA		<ul style="list-style-type: none"> La pregunta no permitía ofrecer opiniones.
14 ¿Te parece importante y/o interesante este hecho?	SI 11	NO		<ul style="list-style-type: none"> La pregunta no permitía ofrecer opiniones.
15 ¿Te gustaría participar de esta visita guiada del MALI?	SI 11	NO		<ul style="list-style-type: none"> La pregunta no permitía ofrecer opiniones.

TABLA 7**ARTE PRECOLOMBINO / SALA 6: EL DISEÑO PRECOLOMBINO**

N° PREGUNTA PREGUNTA	OPCIÓN 1	OPCIÓN 2	OPCIÓN 3	OPINIONES	OBSERVACIONES
15	ES UNA PROUESTA MUSEOGRAFICA INTERESANTE	ES UNA PROUESTA MUSEOGRAFICA INADECUADA	ME PARECE UNA PROUESTA ABSURDA		
¿Qué opinas de la propuesta museográfica que relaciona los motivos del diseño del arte textil y los diseños de los conjuntos de piezas de cerámica?	10			<ul style="list-style-type: none"> Evidencia una relación. La conexión entre los diseños utilizados la producción de textiles y cerámica ayudan la visitante a desarrollar una idea más completa de las culturas antiguas. (Alumna Intercambio) 	1 estudiante no respondió a la pregunta.

N° PREGUNTA PREGUNTA	OPCIÓN 1	OPCIÓN 2	OPCIÓN 3	OPCIÓN 4	OPCIÓN 5	OPCIÓN 6	OPINIONES	OBSERVACIONES
16	LA ESTILIZACIÓN CUPISNIQUE Y CHAVIN	EL TRIÁNGULO ESCALONADO Y LA OLA VOLUTA	EL ESTILO CAJAMARCA	CRUCES Y GEOMETRIAS	PECES Y SERPIENTES ENTRELAZADAS	DISEÑOS GEOMÉTRICOS DEL ARTE NASCA		
¿Cuál de los conjuntos que conforman la sala 6 te pareció más interesante?	1	3	2	2	3	3		Algunos estudiantes marcaron más de una opción.

N° PREGUNTA PREGUNTA	OPCIÓN 1	OPCIÓN 2	OPCIÓN 3	OPCIÓN 4	OPINIONES	OBSERVACIONES
17	NO TENIA IDEA	SI LO SABÍA	ME PARECIÓ INTERESANTE	NO ME LLAMÓ LA ATENCIÓN		
¿Qué opinas del display de urnas que contienen moldes utilizados para la elaboración de piezas de cerámica?	4	2	6			<ul style="list-style-type: none"> Algunos estudiantes marcaron más de una opción.

TABLA 8

ARTE PRECOLOMBINO / SALA 7: MITOLOGÍA Y RITUALIDAD EN EL NORTE

TEXTO PROPUESTO DENTRO DE LA ENCUESTA PARA EL ANÁLISIS DE LA SALA 7

Lavalle y Lang refieren que el desarrollo del estilo cerámico Mochica debe ser entendido como parte del área de influencia del estilo Cupisnique. Estos autores nos señalan que este estilo: “...que los arqueólogos conocían con el nombre de *Mochica* y que ahora prefieren llamar simplemente –*Moche*.../...es el arquetipo de la escultura, en donde el uso del color es totalmente subsidiario de la forma.” De manera que sería posible proponer que es en el estilo Mochica o Moche donde la cerámica escultórica alcanza su plenitud dentro del período prehispánico.

Fuente Bibliográfica: LAVALLE, José; LANG, Werner. 1978 “Colección: Arte y Tesoros del Perú. Arte Precolombino”. Segunda Parte: Escultura y Diseño. Lima: Museo Nacional de Antropología y Arqueología. Banco de Crédito del Perú.

N° PREGUNTA PREGUNTA	OPCIÓN 1	OPCIÓN 2	OPINIONES	OBSERVACIONES
<p>18</p> <p>Después de tu recorrido por la sala 7. ¿Estás de acuerdo que la cerámica de la costa norte del Perú prehispánico fue de carácter escultórico?</p>	<p>SI</p> <p>11</p>	<p>NO</p>	<ul style="list-style-type: none"> • No se presta mucha atención al color sino más bien a la forma. • Las cerámicas funcionarían aún si no tuvieran ningún color. • En las cerámicas se representan muchos aspectos de sus vidas: Dioses, personas. Querían comunicar sus creencias y prácticas. Considero que son esculturas.(Alumna Intercambio) 	

N° PREGUNTA PREGUNTA	OPINIONES		OBSERVACIONES
<p>19</p> <p>¿Cuál de los conjuntos ubicados en la sala 7 te pareció más interesante?</p> <p>Desarrolla</p>	<p>Urna 5: Las divinidades del Norte, por la diferencia de los personajes.</p> <p>Urna 4: Los dibujos plasmados en la vasija con un acabado perfecto.</p> <p>Me llamó la atención las piezas de cerámica negra por sus acabados.</p> <p>Me pareció interesante el display de piezas sobre el culto a los muertos, que representaba el poder de los ancestros sobre las personas vivas.</p> <p>Urna 5: Se aprecia bastante simbología, así como relieves y diversas técnicas cerámicas.</p> <p>Me llamó la atención la animación multimedia incluida en la sala, me pareció una aproximación interesante a la estética que usaron. También me gusto el guerrero con escudo que estaba ubicado en la Urna 7.</p> <p>Me gustó una botella de asa estribo con la representación de un guerrero, así como la cerámica modelada y pintada, con detalles pequeños y un acabado limpio.</p> <p>Me parecieron interesantes las cabezas trofeo.</p> <p>Urna 3: Ofrendas sagradas del mar, porque presenta un aspecto muy específico y completo de las conchas spondylus. (Alumna Intercambio)</p>		<ul style="list-style-type: none"> La mayoría de los estudiantes ofreció opiniones desarrolladas. Solo 2 estudiantes no respondieron la pregunta.
<p>20</p> <p>¿Qué opinión te merece la propuesta museográfica de la sala 7?</p> <p>Desarrolla</p>	<p>ES INTERESANTE, LOS CONJUNTOS GUARDAN RELACIÓN CON LOS TEXTOS CURATORIALES</p>	<p>OPINIONES</p> <ul style="list-style-type: none"> Da la impresión completa de la cerámica prehispánica de la Costa Norte. La cantidad y variedad de piezas deja en claro que la cerámica era muy importante para estas sociedades. (Alumna Intercambio) Hay una gran diversidad de cerámica escultórica que nos permite reconocer a las culturas por sus dibujos y formas. Los conjuntos guardan relación con los textos y ello nos permite comprender el sistema de sus representaciones de carácter ritual. 	<p>OBSERVACIONES</p> <ul style="list-style-type: none"> Solo 3 estudiantes ofrecieron opiniones desarrolladas. El resto de los estudiantes solo respondieron la pregunta.
	<p>ES INADECUADA, LOS CONJUNTOS NO GUARDAN RELACIÓN CON LOS TEXTOS CURATORIALES</p>		

TABLA 9

ARTE PRECOLOMBINO / SALA 8: MITOLOGÍA Y RITUALIDAD EN EL SUR

TEXTO PROPUESTO DENTRO DE LA ENCUESTA PARA EL ANÁLISIS DE LA SALA 8

Lavalle y Lang (1978) señalan que el desarrollo del diseño, el cual ellos denominan: *-dibujo policromo-* en la cultura Nasca evoluciona desde: *"...una etapa naturalista hasta una franca geometrización..."* Estos autores nos señalan que el desarrollo del diseño geométrico y la policromía dentro de la cultura Nasca responde a un patrón policromo iniciado por la cultura Paracas. Por otro lado, Cesar Sonderegger y Mirta Marziali (2006) nos dicen sobre la cerámica de la cultura Nasca lo siguiente: *"La cerámica y la pintura son sus más relevantes realizaciones plásticas. La producción fue realizada por dotados artistas y expertos artesanos, cuya maestría pocas veces se igualó en Amerindia pues ninguna cultura plasmó tan estética policromía."* Para estos autores los Nasca: *"...parecen no interesarse por el cerámico en sí, sino en función de soporte para pintar.../...rara vez intentan retratar la realidad, resolviendo las morfologías y temas pintados de manera idealista."* Emma Sánchez (1988) coincide con la afirmación realizada por Sonderegger y Marziali (2006) al señalar que: *"Si la cerámica Moche es fundamentalmente escultórica y narrativa, la cerámica de otra cultura contemporánea, y en este caso de la costa sur, la Nazca es, ante todo, pictórica y colorista, y refleja un mundo mucho más oscuro y difícil de interpretar."*

Fuentes Bibliográficas:

- LAVALLE, José; LANG, Werner. 1978 "Colección: Arte y Tesoros del Perú. Arte Precolombino". Segunda Parte: *Escultura y Diseño*. Lima: Museo Nacional de Antropología y Arqueología. Banco de Crédito del Perú.
- SONDEREGGER, Cesar; MARZIALI, Mirta. 2006 "Cerámica precolombina: Catálogo de Morfología". Ediciones Corregidor. Buenos Aires. Argentina.
- SÁNCHEZ, Emma. 1988 "La cerámica precolombina: el barro que los indios hicieron arte". Madrid: Ediciones Anaya. S.A.

N° PREGUNTA PREGUNTA	OPCIÓN 1	OPCIÓN 2	OPINIONES	OBSERVACIONES
<p>21</p> <p>¿Estás de acuerdo con la tesis de que la cerámica de la costa sur del Perú prehispánico fue de carácter pictórico y colorista y que los objetos de cerámica se entendían más como un soporte para la aplicación de diseños policromos?</p> <p>Desarrolla</p>	SI	NO	<ul style="list-style-type: none"> Las formas de las piezas de cerámica son soportes para la aplicación de colores y diseños, definitivamente no son solo piezas para uso cotidiano sino para rituales o como arte.(Alumna Intercambio) Se observa más el uso del color sobre la forma de las piezas de cerámica. No buscan salir del formato, sino expresar dentro de él. No buscan la experimentación con la forma. La cerámica Nasca muestra un interés por la policromía. Encuentro una intención por experimentar con los colores y tonalidades. El interés por el diseño geométrico es bien marcado. 	<ul style="list-style-type: none"> La mayoría de los estudiantes ofreció opiniones desarrolladas (6). El resto de los estudiantes solo respondieron la pregunta (5).
<p>22</p> <p>¿Cuál de los conjuntos ubicados en la sala 8 te pareció más interesante?</p> <p>Desarrolla</p>	<p>OPINIONES</p> <ul style="list-style-type: none"> Urna 1: El detalle y la variedad de colores me impresionaron muchísimo. (Alumna Intercambio) Me parecieron interesantes las diferentes características que tienen los conjuntos de cerámica y las expresiones que logran. Urna 2: Me pareció interesante la aplicación de la gráfica para mostrar de forma directa los distintos aspectos de seres divinos y zoomorfos. Me llamo la atención la animación digital que estaba incluida en la sala. Me parecieron interesantes los cuencos con representaciones de cabezas trofeo que estaban en las urnas del centro de la sala. Me llamo la atención una cabeza de ancestro con diadema y máscara de felino realizada en cerámica modelada y pintada. Me llamo mucho la atención la animación digital pues pude notar que tenía relación con los personajes representados en las piezas de cerámica estaban. Me pareció original. 			<p>OBSERVACIONES</p> <ul style="list-style-type: none"> Solo 2 estudiantes no ofrecieron opiniones desarrolladas.

	ES INTERESANTE, LOS CONJUNTOS GUARDAN RELACIÓN CON LOS TEXTOS CURATORIALES	ES INADECUADA, LOS CONJUNTOS NO GUARDAN RELACIÓN CON LOS TEXTOS CURATORIALES	OPINIONES	OBSERVACIONES
<p>23</p> <p>¿Qué opinión te merece la propuesta museográfica de la sala 8? Desarrolla</p>	<p>10</p>		<ul style="list-style-type: none"> • La propuesta expande lo que se pudo apreciar en la sala 6 (Diseño precolombino) y añade otros niveles de entendimiento. (Alumna. Intercambio) • Se aprecia que los conjuntos (colores y formas) pertenecen a un mismo lugar. • En esta sala no se encuentran tantas explicaciones en los textos con respecto a las piezas. Los textos eran muy generales. 	<ul style="list-style-type: none"> • Solo 3 estudiantes ofrecieron opiniones desarrolladas. • El resto de los estudiantes solo respondieron la pregunta.



TABLA 10

ARTE PRECOLOMBINO / SALA 9: INCA

TEXTO PROPUESTO DENTRO DE LA ENCUESTA PARA EL ANÁLISIS DE LA SALA 8

Lavalle y Lang (1978) nos señalan que la cerámica Inca destaca por su sobriedad formal e iconográfica y que: "...como consecuencia de su contacto con las provincias conquistadas, adquiere muchas modalidades..." de manera tal que en el estilo Inca acontece una síntesis de formas y motivos heredados de culturas precedentes: una síntesis estilística que incorpora las diversas tradiciones provenientes del norte y del sur del Perú prehispánico.

Sonderguer y Marziali (2006) por otro lado nos señalan que la cerámica Inca: "...no supera creativamente a la de sus antepasados pero tampoco se la puede considerar decadente por su buena factura y terminación." Estos autores afirman que dentro del estilo cerámico Inca destacan los -aríbalos- que son vasijas de diversos formatos cuyo aspecto formal está conformado por: "...un cuerpo esferoide con dos pequeñas asas laterales, una base cónica y un cuello alargado con boca de labios expandidos."

Fuentes Bibliográficas:

LAVALLE, José; LANG, Werner. 1978. "Colección: Arte y Tesoros del Perú. Arte Precolombino". Segunda Parte: *Escultura y Diseño*. Lima: Museo Nacional de Antropología y Arqueología. Banco de Crédito del Perú.

SONDEREGUER, Cesar; MARZIALI, Mirta. 2006. "Cerámica precolombina: Catálogo de Morfología". Ediciones Corregidor. Buenos Aires. Argentina.

N° PREGUNTA PREGUNTA	OPCIÓN 1	OPCIÓN 2	OPINIONES	OBSERVACIONES
<p>24</p> <p>¿Estás de acuerdo con la tesis de que en la cerámica Inca se da una síntesis que incorpora las tradiciones de la costa norte y sur del Perú prehispánico?</p> <p>Desarrolla</p>	<p>SI</p> <p>9</p>	<p>NO</p>	<p>Sus arribales poseen detalles que demuestran una fusión más estilizada.</p> <ul style="list-style-type: none"> Las formas son sencillas con diseños detallados, hay un énfasis en la forma. Se puede hallar un sentido distinto y nuevo que no poseían las piezas no-Incas. (Alumna Intercambio) Se nota que la cerámica Inca rescata formas de las culturas precedentes, destacan los arribales por su funcionalidad y su estética. Si bien muchos elementos provienen de tradiciones anteriores, en la época Inca se genera un nuevo valor. Considero el estilo Inca más completo porque hay una mezcla de culturas y una técnica y una estética más refinada. Los Incas al conquistar a otras culturas absorbieron y crearon un arte enriquecido. La cerámica Inca rescató las tradiciones de las diversas culturas y posee un buen acabado. 	<ul style="list-style-type: none"> 2 estudiantes solo respondieron la pregunta. La mayoría de los estudiantes ofreció opiniones desarrolladas (7).
<p>25</p> <p>¿Qué opinión te merece la propuesta museográfica de la sala 9?</p> <p>Desarrolla</p>	<p>8</p>	<p>2</p>	<p>OPINIONES</p> <ul style="list-style-type: none"> Creo que si guarda relación con los textos, pero la distribución de los conjuntos no es la adecuada. Siento que la museografía puede ser mejor y contener mayor información. Es una propuesta muy pequeña, me gustaría ver más de los Incas. Su ubicación después de lo pre-Inca si me gusta. Los conjuntos están algo dispersos dentro de la sala. 	<p>OBSERVACIONES</p> <ul style="list-style-type: none"> 1 estudiante no respondió la pregunta. 6 estudiantes no ofrecieron opiniones desarrolladas.

TABLA 11

FIN DE LA REPRESENTACIÓN DEL ARTE PRECOLOMBINO

N° PREGUNTA PREGUNTA	OPINIONES	OBSERVACIONES
<p>26</p> <p>¿Qué impresión te ha producido el lugar que ocupa la cerámica dentro del recorrido por las salas pertenecientes al Arte Precolombino? Desarrolla</p>	<ul style="list-style-type: none"> • <u>La cerámica dentro de lo precolombino es una de las manifestaciones más ricas (color, forma, experimentación).</u> Considero que estas piezas tienen una distribución acertada dentro del museo. • <u>Es algo muy resaltante por sus recursos y técnicas, muy buena como referente para desarrollar proyectos. Me gustaría que se revaloricen más los recursos artísticos prehispánicos.</u> • <u>La cerámica era bastante importante en las culturas precolombinas. Están representadas piezas rituales y cotidianas, así como las diferencias entre las regiones. Es obvio que tenían un entendimiento profundo de la cerámica y sus posibilidades. (Alumna Intercambio)</u> • <u>Te genera una sensación de admiración por las diversas formas, simbologías, dominio del material, detalles y todo ello expresa su cultura, historia y vida cotidiana.</u> • <u>Es impresionante el trabajo de cada cultura, sus diferencias no solo son en el trabajo, la técnica y el acabado, sino en el significado que está detrás de las formas y figuras. Esto hace especial a cada una de ellas.</u> • <u>Era bastante importante porque junto al textil guarda relación con sus creencias y rituales. Me gusta bastante que nosotros tengamos este pasado fuerte con la cerámica, porque significa que el arte europeo que ahora entendemos puede ser echado a un lado respecto a los materiales como el óleo sobre tela y podríamos realizar arte con tejidos y cerámica.</u> • <u>Me sorprende como comienza el arte en la escultura y lo gráfico que vemos en las piezas precolombinas, llenas de costumbres, cosmovisión y numerosos detalles sobre la representación de su vida con respecto al mundo. Interesante partida que creo fue desvalorizándose hasta llegar a su desaparición.</u> • <u>A pesar de tener algunas dudas en cuanto al orden, me pareció muy impresionante el explorar las técnicas de cada cultura y descubrir el estilo de cada una.</u> • <u>La cerámica fue muy importante en cuanto a la manera de utilización de moldes y diferentes técnicas.</u> • <u>Ocupa un lugar medio confuso, no realmente delimitado.</u> 	<ul style="list-style-type: none"> • <u>Es importante resaltar que todos los estudiantes encuestados ofrecieron opiniones desarrolladas en base a la pregunta formulada.</u> • <u>Algunas de las opiniones expresadas son interesantes de destacar.</u> • <u>Se han subrayado las ideas más importantes expresadas por los estudiantes.</u>

N° PREGUNTA PREGUNTA	OPINIONES	OBSERVACIONES
27		<ul style="list-style-type: none"> • Es importante resaltar que todos los estudiantes encuestados (menos 1) ofrecieron opiniones desarrolladas en base a la pregunta formulada. • Algunas de las opiniones expresadas son interesantes de destacar. • Se han subrayado las ideas más importantes expresadas por los estudiantes.
<p>¿Qué sensación experimentas al ingresar a la sala 10 que da inicio a la representación del Arte Colonial en contraste con lo experimentado durante tu recorrido por las salas pertenecientes al Arte Precolombino?</p>	<ul style="list-style-type: none"> • <u>Es otra sensación, ya no vemos mayor exploración y uso de la cerámica, ahora la pintura es lo que prima. Se siente un ambiente europeizado y ya no tanto autóctono.</u> • <u>Cambio rotundo y sin, probablemente, puntos medios, fue como ver dos cosas totalmente fuera de un determinado punto geográfico.</u> • <u>Es como entrar en otro mundo, ya no hay urnas porque el arte está en dos dimensiones en la pared. En vez de estar en Perú, parece que fuera en Italia en el Siglo XVII. (Alumna Intercambio)</u> • <u>Es un contraste enorme en donde se siente la desaparición de las figuras abstractas y simbólicas, por la aparición de la figuración europea.</u> • <u>Que el cristianismo se sobrepuso por encima de las creencias andinas, pero que igual ellos siguieron con sus ideas.</u> • <u>Encuentro demasiado cambio a causa de la influencia europea, por ejemplo: la religión expresada en cada pieza del arte colonial, todo es más figurativo ya no tan abstracto. La pintura dentro del arte colonial llega a tomar más énfasis.</u> • <u>Las figuras transmiten una similitud con el arte europeo y ya no se ve cerámica sino se centralizan en pinturas.</u> • <u>Creo que la transición es un poco confusa y no se aprecia a plenitud, pero se puede notar un cambio en temas formales como el uso de nuevos materiales y técnicas.</u> • <u>La cerámica se puede decir que fue dejada de lado y empezó el uso de pinturas y objetos de metal.</u> • <u>Sensación de disgusto frente al cambio radical.</u> 	

TABLA 12

ARTE COLONIAL / SALA 11: IDENTIDAD ANDINA MEMORIA E INVENCIÓN

N° PREGUNTA PREGUNTA	OPCIÓN 1	OPCIÓN 2	OPCIÓN 3	OPCIÓN 4	OBSERVACIONES
28	SON DIFERENTES DE LA CERÁMICA PRECOLOMBINA.	REPRESENTAN LA CONTINUIDAD DE LO PRECOLOMBINO	LA COLONIZACIÓN AFECTO LAS TRADICIONES CERÁMICAS PRECOLOMBINAS.	TODAS LAS RESPUESTAS ANTERIORES	
¿Qué opinas de los diversos conjuntos de piezas de cerámica que están ubicados dentro de la sala 11?	1	2	5	4	1 estudiante marco dos opciones.

N° PREGUNTA PREGUNTA	OPCIÓN 1	OPCIÓN 2	OBSERVACIONES
29	SI	NO	
¿Te gusta alguno de los conjuntos de piezas ubicados en las urnas dentro de la sala 11?	11		

Nº PREGUNTA PREGUNTA	OPCIÓN 1	OPCIÓN 2	OPCIÓN 3	OPCIÓN 4	OPINIONES	OBSERVACIONES
30	COCHAS	PACCHAS	KEROS	PAREJA DE INDIOS	PAREJA DE INDIOS	
Si la respuesta es Si señala ¿Cuál de los conjuntos o cuál de ellas? Desarrolla	3	1	7		<ul style="list-style-type: none"> Bastante detalle en la figura, expresión realista en los rostros y una cromática interesante. Es un reflejo de la historia Inca interpretada en <u>figuras con rasgos europeos</u>. Porque me pareció muy interesante la manera de fusionarse culturalmente, ya que tengo ligeras sospechas que la representación son españoles con ropa de los indios. Es interesante que representen a una pareja de indios con tanto oro. Si bien representaban una pareja de indios, <u>no poseían los rasgos sino más bien rostros españoles</u>. 	De los siete estudiantes que marcaron la opción: pareja de indios, solo cinco ofrecieron opiniones desarrolladas.
					PACCHAS	
					<ul style="list-style-type: none"> El motivo arquitectónico en las <u>pacchas</u> es diferente de lo visto anteriormente. Visualmente fue lo que más llamó mi atención, por otro lado halle una relación con el conjunto de piezas con <u>motivos arquitectónicos de la sala 3, ya que podrían ser vistas aéreas que permiten el ingreso del agua</u>. Por la forma y el modo de representar animales o actividades. 	Los tres estudiantes que marcaron la opción: pacchas ofrecieron opiniones desarrolladas.

N° PREGUNTA PREGUNTA	OPCIÓN 1	OPCIÓN 2	OPCIÓN 3	OPCIÓN 4	OBSERVACIONES
31	TUVO LUGAR UN PROCESO DE SOMETIMIENTO CULTURAL	SE PROHIBIERON LAS PRÁCTICAS ASOCIADAS A LAS CREENCIAS Y RITUALES INDÍGENAS	LA CERÁMICA PUDO MANTENER CONTINUIDAD LIMITANDO SUS FORMATOS A AQUELLOS QUE PODÍAN ENTENDERSE COMO "OBJETOS ÚTILES"	TODAS LAS RESPUESTAS ANTERIORES	
¿Qué crees que sucedió con la cerámica como práctica y expresión cultural durante la colonización de los diversos pueblos que estaban comprendidos en el imperio Inca?	2	1	2	6	Es interesante ver que la mitad de los estudiantes encuestados marcaron la opción 4 (todas las anteriores).



N° PREGUNTA PREGUNTA	OPINIONES	OBSERVACIONES
<p>32</p> <p>¿Qué sensaciones experimentas al reflexionar sobre las implicancias culturales derivadas del proceso de colonización en el Perú?</p> <p>Desarrolla</p>	<ul style="list-style-type: none"> • <u>La manera del indígena quiere seguir honrando a sus creencias pero de una manera distinta, la de la nueva religión.</u> • <u>Pienso que con la llegada de los españoles, llegaron también las "modas europeas", como una muestra de superioridad, dejando de lado nuestras tradiciones. Me gustaría ver un poco más del arte popular en esa época.</u> • <u>Fue un proceso que limito en todo sentido un Perú rico en manifestaciones rituales, tratando de invisibilizar tradiciones y costumbres. Hace caer al pueblo en un miedo social.</u> • <u>Se tuvo una gran pérdida en la expresión artística precolombina, puesto que al no ser tan figurativa no pudo ser asimilada por los españoles quienes hicieron que se tomara el estilo europeo para poder expresar el arte.</u> • <u>Le otorgaron un sentido más estético.</u> • <u>Siento y encuentro mucha dominancia en el estilo colonial sobre el precolombino, como todo, fue un proceso de cambio, pero siento que desapareció un poco la esencia del arte anterior.</u> • <u>La cultura antigua peruana sufrió cambios en las formas y uso de materiales, sin embargo mantuvo ciertos elementos que tenían relación con sus ancestros.</u> • <u>Affligida, la cultura prehispánica tiene tanta riqueza de formas, color y tamaños que siento que fue injusto desaprovechar lo bueno que teníamos. Había material que explotar y muchos de ellos, por no decir casi todos, tienen un propósito que es el de representar sus costumbres quizá no con el afán de conservarlas posteriormente.</u> • <u>Me parece interesante como nuevas ideas, como el cristianismo, intentan imponerse. Pero el espíritu rebelde del humano hace que sus propias creencias no desaparezcan sino que sigan presentes aunque ocultas.</u> • <u>Me siento triste y enojada de que el arte tuvo que cambiar tanto, especialmente con el cristianismo que vino y paro la práctica de las religiones indígenas, pero la manera en que elementos rituales se incorporan todavía en el arte muestra lo difícil que es matar a una cultura.</u> (Alumna Intercambio) 	<ul style="list-style-type: none"> • Es importante resaltar que todos los estudiantes encuestados (menos 1) ofrecieron opiniones desarrolladas en base a la pregunta formulada. • Algunas de las opiniones expresadas son interesantes de destacar. • Se han subrayado las ideas más importantes expresadas por los estudiantes.

N° PREGUNTA PREGUNTA	OPINIONES	OBSERVACIONES
<p>33</p> <p>¿Qué sensación experimentas al observar esta imagen?</p>  <p>Desarrolla</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Me parece que es un retrato de un tipo de persona que participaba en rituales, pero que esta hincado, y con las manos en señal de oración. Esta estatua es el indígena siendo convertido al cristianismo. • Confusión, curiosidad y tristeza. Parece ser un blanco vestido como indígena o un indígena rezando en estilo católico, la cara es muy de estilo europeo. (Alumna Intercambio) • Un indio siendo evangelizado. La nueva religiosidad tenía que ser más poderosa y con eso se aplicaba el terror en los indígenas. Se le aprecia con temor y obligado a la adoración de dioses. • La obra nos da una sensación de represión ante la colonización e imposición de la religión católica sobre la población indígena. • Encuentro bastante influencia europea, por esta tendencia a hacer rostros alargados con rasgos finos y cabelleras ondulantes.../... que se nota mucho en la pintura del arte colonial. Lo veo como un híbrido, siento que fue hecho en un tiempo de cambio. • Por la posición del cuerpo parece tener relación con algo religioso católico, pero por las vestimentas da la sensación de pertenecer a una cultura indígena. Se podría decir que se entiende como una representación de la cultura incaica siendo sometida por la intervención de la cultura española y sus creencias. 	<ul style="list-style-type: none"> • Es importante resaltar que siete de los once estudiantes encuestados ofrecieron opiniones desarrolladas en base a la pregunta formulada. • Se descartó una de las opiniones por ser demasiado confusa e ininteligible. • Se han subrayado las ideas más importantes expresadas por los estudiantes.

TABLA 13**ARTE REPUBLICANO / SALA 22: CONTINUIDAD Y CAMBIO**

N° PREGUNTA	OPCIÓN 1	OPCIÓN 2	OPCIÓN 3	OPCIÓN 4	OBSERVACIONES
34	SON DIFERENTES DE AQUELLAS PIEZAS CORRESPONDIENTES AL ARTE PRECOLOMBINO Y AL ARTE COLONIAL	REPRESENTAN LA CONTINUIDAD DE LA CERÁMICA COLONIAL	CREO QUE EXISTE UNA DIFERENCIA ENTRE ESTAS PIEZAS Y LAS DEL ARTE COLONIAL, PUES EN ESTE CONJUNTO DESTACAN LOS ACABADOS VIDRIADOS.	NINGUNA DE LAS ANTERIORES	
¿Qué opinas del conjunto de piezas de cerámica que está ubicado dentro de la sala 22?	7	1	5		Algunos de los estudiantes encuestados marcaron más de una opción.



N° PREGUNTA PREGUNTA	OPCIÓN 1	OPCIÓN 2	OPINIONES	OBSERVACIONES
35	SI	NO		
¿Te gusta alguna de estas piezas en particular?	11			
Si la respuesta es Si señala ¿Cuál de ellas?	EL MÚSICO	LA SERIE DE PLATOS	EL MÚSICO	Algunos de los estudiantes marcaron más de una opción.
Desarrolla	9	3	<ul style="list-style-type: none"> • Representa y demuestra que existían músicos con esas características. • Los detalles del músico. • <u>Muestran el arte popular, en el caso del músico parece un personaje caricaturizado de la época.</u> • <u>Por la libertad de la temática y el manejo de recursos de modelado.</u> • <u>El uso del esmalte supone un cambio de concepto sobre la forma. Me parece interesante como proceso.</u> • <u>Por el acabado del personaje y la y la interacción que tiene con su instrumento, así como el color usado.</u> 	Tres de los estudiantes encuestados no ofrecieron opiniones desarrolladas
			LA SERIE DE PLATOS	
			<ul style="list-style-type: none"> • Los platos de cerámica modelada y vidriada. • Me gustan los diseños de los lados convexos de esta serie. 	

TABLA 14

ARTE MODERNO/ SALA 32: MODELOS PARA UNA IDENTIDAD NACIONAL

<u>N° PREGUNTA</u> PREGUNTA	OPCIÓN 1	OPCIÓN 2	OPCIÓN 3	OPCIÓN 4	OPCIÓN 5	OPINIONES	OBSERVACIONES
36	SON DIFERENTES DE AQUELLAS PIEZAS QUE HEMOS PODIDO APRECIAR ANTERIORMENTE	ESTAS PIEZAS DE CERÁMICA REPRESENTAN UNA REVALORIZACIÓN DE LOS MOTIVOS PRE COLOMBINOS	MUESTRAN UNA CLARA HIBRIDACIÓN ENTRE UN LEGADO PRE COLOMBINO Y UNA ESTÉTICA PROVENIENTE DE OCCIDENTE	TODAS LAS ANTERIORES	NINGUNA DE LAS ANTERIORES		Algunos estudiantes marcaron más de una opción.
¿Qué opinas del conjunto de piezas de cerámica que está ubicado dentro de la sala 32?	1	2	5	2			Algunos estudiantes marcaron no respondieron esta pregunta.

ANEXO III



DOCUMENTO 1

Fecha de redacción: Marzo - Abril del 2018.

PROYECTO PARA LA CREACIÓN DE LA SEMANA DE LA CERÁMICA

CONTEXTO

La creación de la actividad denominada Semana de la Cerámica está asociada al proceso de sustentación de la tesis para optar por el grado de magister en antropología visual del docente Manuel Larrea Hernández.

PROPOSITO

Evidenciar la diversidad de exploraciones materiales y conceptuales que se vienen desarrollando en el taller de cerámica de la especialidad de Escultura y poner en evidencia el interés sostenido que viene experimentando la cerámica como soporte material y medio de expresión dentro de las exploraciones artísticas de un grupo de estudiantes y egresados de las diversas especialidades de la FAD.

Resaltar las posibilidades que posee la cerámica como materialidad portadora de sentido cultural en el Perú y para los peruanos y con ello iniciar un debate académico sobre la importancia que posee este medio de expresión dentro de la praxis artística contemporánea.

Fomentar la discusión sobre las posibilidades de la cerámica como medio de expresión dentro de la práctica artística contemporánea dentro de la Facultad de Arte y Diseño de la PUCP.

ACTIVIDADES

Exposición colectiva de cerámica de estudiantes y egresados de la FAD.

Programa de actividades complementarias

ESTRATEGIAS DE DIFUSIÓN

Diseño de un afiche cuya versión impresa permitirá la difusión de la actividad dentro del campus PUCP y cuya versión digital permitirá la difusión de la actividad dentro de la red social Facebook (FAD / Ceramistas Perú). Se busca generar la asistencia de un público externo a la PUCP.

EXPOSICIÓN COLECTIVA DE CERÁMICA

Título: 1000°C - 1240°C, *Exploraciones materiales en Cerámica.*

Lugar: Sala Adolfo Winternitz / Facultad de Arte y Diseño / PUCP

PROLOGO

El desarrollo de las diversas tradiciones cerámicas en el Perú, desde su aparición en el periodo prehispánico, estuvo asociado a procesos de quema y/o cocción a cielo abierto (Stastny, 1981:109). Dicho proceso consistía en cavar un cráter en el suelo cuyo diámetro y profundidad respondía a la necesidad de contener una cantidad determinada de piezas, que eran colocadas sobre una cama de madera, la cual era utilizada como combustible para generar temperaturas que pudieran otorgar un grado de dureza a las piezas elaboradas en arcilla. Las temperaturas de cocción que se lograban alcanzar con dicho proceso oscilaban entre los 700°C y los 900°C. El resultado era una transformación química parcial de la arcilla que adquiría un estado de dureza de consistencia porosa. Actualmente conocemos este estado de dureza de la arcilla bajo el nombre de *-terracota-*.

Luego de la colonización del imperio de los Incas a manos de la monarquía española, la cerámica como práctica cultural se vio afectada principalmente en su sentido ontológico; es decir en su razón de ser dentro de la cosmovisión de las sociedades prehispánicas. Al mismo tiempo tanto su estética, como los procesos tecnológicos asociados a ella sufrieron progresivamente diversas transformaciones durante el virreinato, sobre todo en los grandes centros de producción alfarera tales como Cajamarca y Cuzco (Stastny 1981:99) en donde fueron incorporados nuevos cánones estéticos y procesos de orden tecnológico como resultado de la asimilación de los cánones estéticos y los estándares de producción provenientes de la influencia Ibérica, la cual se convirtió en el paradigma central de las aspiraciones culturales en las élites urbanas costeras y rurales

La asimilación de las influencias ibero-árabes y las de otros centros europeos como Italia y Holanda se debió a la migración al nuevo mundo de alfareros peninsulares, quienes a partir del siglo XVI se instalaron principalmente en las urbes costeras del virreinato del Perú, introduciendo técnicas, instrumentos y formas tales como: el vidriado, el torno y la mayólica. Stastny nos señala que uno de los principales fines de los talleres de cerámica en la época virreinal fue la producción de azulejos que sirvieron para decorar los muros de los templos (1981:101).

Para este autor la principal diferencia que nos permite identificar el legado de las dos tradiciones básicas que influenciaron y determinaron el desarrollo de las diversas tradiciones alfareras regionales en el Perú: la prehispánica y la occidental, se pueden hallar en la manera en que eran otorgados los tratamientos de superficie (acabados) a las piezas modeladas en arcilla. Es decir, por un lado la aplicación de engobes (arcillas coloreadas con pigmentos naturales) y la utilización de la técnica del bruñido representaban la continuidad del legado prehispánico, mientras que la aplicación de

acabados vidriados que otorgaban brillo las piezas de cerámica respondía a la influencia de la tradición ibérica y occidental. (*)

Sin embargo Stastny nos señala que “Entre 1820 y 1850, simultáneamente con la evolución de nuevas formas en la loza urbana, tomó un renovado impulso la alfarería campesina.” (1981:101), lo cual nos permite afirmar que varias tradiciones alfareras regionales durante la colonia mantuvieron la continuidad de sus prácticas y procedimientos a pesar de la dominación cultural española. Este autor afirma que “...en el presente, con raras excepciones, en toda la extensión del país la cerámica rural se sujeta a las modalidades tradicionales de las culturas autóctonas.” (Stastny, 1981:108).

Esto podría ser considerado como una clara evidencia de una *-resistencia cultural-* que ha permitido a las diversas comunidades de alfareros otorgar o mantener un sentido de identidad cultural a su producción, la cual si bien ha sufrido hibridaciones a través del tiempo ha logrado sobrevivir al proceso de aculturación y homogenización que caracterizó la modernidad y que es parte constitutiva de nuestra contemporaneidad globalizada. Stastny nos señala que dos de las regiones en las cuales se han logrado conservar de manera más auténtica las prácticas y procedimientos “*arcaicos*” provenientes de nuestro legado prehispánico han sido, por un lado la región de la costa norte del Perú, en donde destaca la comunidad alfarera del pueblo de Simbilá, ubicado cerca de Piura y por otro lado estarían las diversas comunidades ubicadas en la región amazónica, donde diversos grupos étnicos como los Ashaninkas, Shipibos, Conibos y Awajun, han sabido mantener vigentes sus prácticas y tradiciones alfareras ancestrales. En la amazonia sería preciso destacar el protagonismo de las asociaciones de mujeres artesanas.

En oposición a estos casos existen evidencias de tradiciones alfareras que se vieron profundamente afectadas en sus prácticas y procedimientos, a razón de su contacto con agentes urbanos y extranjeros. Quizá uno de los casos más evidentes a este respecto sería el de la cerámica de Chulucanas, cuyo desarrollo (según lo señalado por el artista José Luis Yamunaque) es heredero de la tradición alfarera de la comunidad de Simbilá. Yamunaque señala que a raíz de la interacción que tuvo lugar (70's - 80's) entre los alfareros de Chulucanas y diversos agentes urbanos (ONG's, congregaciones religiosas, empresarios locales y extranjeros) quienes, ya sea de buena fe o en busca de un beneficio económico personal, buscaron convencer a los alfareros de la necesidad de insertar mejoras tecnológicas que permitieran optimizar los estándares de calidad y de producción para promover la inserción de dicha producción en el mercado internacional, trajo consigo inicialmente cierta “prosperidad” permitiendo a los artesanos alfareros de esta comunidad incorporar el ideal de “progreso” al exportar su producción a mercados internacionales durante casi una década. Sin embargo en las últimas décadas la demanda por la producción cerámica de Chulucanas ha venido disminuyendo progresivamente y se podría afirmar que aquel ideal fue solo una ilusión pasajera.

PROPUESTA MUSEOGRÁFICA

La propuesta museográfica para el proyecto de exposición colectiva de cerámica se propone establecer un eje de coordenadas dentro del espacio de exhibición que permita cuestionar espacial y conceptualmente las tensiones materiales, formales y simbólicas que surgen al confrontar un conjunto heterogéneo de propuestas artísticas cuyo único factor en común es la incorporación de la cerámica como soporte material.



Este eje de coordenadas estará determinado por dos contenedores semiesféricos que fueron el resultado de la experiencia colectiva desarrollada en el workshop realizado en el año 2017, el cual estuvo dirigido por el artista Carlos Runcie Tanaka. Estos dos contenedores pretenden poner en evidencia los dos legados culturales señalados por Stastny (*), pues uno de estos contenedores, cuya temperatura de cocción será de 1000°C, contendrá restos de piezas de cerámica de baja temperatura asociadas a nuestro legado prehispánico, mientras que el segundo contenedor, cuya temperatura de cocción será de 1240°C, contendrá restos de piezas de cerámica de alta temperatura cuyos acabados estarán asociados al legado proveniente de la tradición occidental.



La idea central de la propuesta museográfica es permitir al público explorar una diversidad de propuestas en donde coexistan tanto exploraciones artísticas en donde la cerámica utiliza formas, técnicas y/o procedimientos derivados de prácticas cerámicas tradicionales que permiten aludir a temas relacionados con la identidad peruana contemporánea y exploraciones materiales y conceptuales en donde predomina la utilización de pastas cerámicas de alta temperatura, procedimientos alternativos y acabados vidriados cuyos resultados podrían asociarse con los cánones estéticos y las tendencias artísticas provenientes de la tradición cerámica occidental.

La organización de las piezas que serán exhibidas dentro de la sala de exposición estará determinada (según lo señalado anteriormente) por la presencia de dos piezas centrales (cuencos o contenedores idénticos). Estas dos piezas constituyen el eje conceptual de la propuesta museográfica y determinarán: La naturaleza de las piezas que serán seleccionadas para el proyecto de exposición, la organización y distribución de las mismas dentro del montaje y la vinculación conceptual entre los textos que otorgan sentido a la propuesta y las piezas que forman parte del montaje.

Las piezas que serán seleccionadas y posteriormente exhibidas dentro del presente proyecto de exposición colectiva serán ubicadas dentro del espacio de exhibición según estén relacionadas a exploraciones materiales de baja temperatura, donde predominen inquietudes conceptuales asociadas a temas como: identidad y patrimonio cultural, o según estén vinculadas a exploraciones materiales realizadas en alta temperatura donde predominen inquietudes conceptuales que buscan estar alineadas con tendencias artísticas occidentales. Esta propuesta no pretende establecer jerarquías ni emitir juicios de valor alguno en torno a las piezas involucradas en el montaje, sino más bien evidenciar que todas ellas forman parte de las inquietudes conceptuales que vienen utilizando la cerámica como soporte material y que por lo tanto vienen nutriendo el paisaje híbrido que conforma las exploraciones artísticas contemporáneas.

TEXTO CURATORIAL

El Perú es un país en el cual una de las principales expresiones culturales dentro del periodo prehispánico fue la cerámica. Esto queda plenamente demostrado mediante la significativa presencia que poseen los conjuntos de objetos y/o piezas de cerámica que se pueden apreciar dentro de las diversas representaciones culturales sobre nuestro pasado que tienen lugar en museos como: el Museo de Arte de Lima, el Museo Nacional de Antropología, Arqueología e Historia del Perú y el Museo Larco entre otros. El valor que se le confiere a la cerámica como patrimonio cultural de nuestra nación es, a todas luces, evidente e irrefutable.

Sin embargo, si reflexionamos sobre la idea actual que tenemos sobre la cerámica desde la urbe es imposible no asociar esta práctica a un imaginario donde se entrelazan objetos de diseño de carácter decorativo y/o utilitario y objetos “artísticos” provenientes de prácticas y/o tradiciones regionales que han logrado sobrevivir al proceso de colonización cultural y piezas de cerámica que circulan en los circuitos del *-arte culto-* cuyo paradigma actual está determinado por las estrategias, procesos y tendencias del arte contemporáneo.

Se podría decir, sin embargo que la cerámica dentro del imaginario social-urbano en una ciudad como la nuestra que ha experimentado un proceso hibridación cultural, donde está mayormente asociada a conceptos como: *artesanía, decoración o utilidad* y en menor medida al concepto que tenemos sobre el *arte*. Sería preciso señalar, en este punto, que dentro de nuestra sociedad limeña y dentro de la nación peruana se sigue manteniendo vigente la diferenciación occidental y moderna entre *arte culto* y *arte popular*.

A partir de la reflexión anterior podríamos considerar que nuestro imaginario cultural sobre la cerámica como práctica artística moderna y contemporánea es bastante reducido y/o quizá exclusivamente evidente para aquellos individuos que pertenecen a la comunidad artística urbana (artistas, curadores, historiadores, coleccionistas, galeristas, gestores culturales, etc.). Aun así, sería posible postular que dentro de la institucionalidad del arte, la cual en nuestro país sigue estando centralizada en la ciudad de Lima, no se le ha prestado, ni se le está prestando aún una atención significativa como un medio de expresión importante dentro de la praxis artística contemporánea. Salvo contadas excepciones la presencia de la cerámica dentro de la oferta cultural limeña y dentro de las narrativas institucionales sobre el arte peruano siguen situando esta práctica como parte significativa de nuestro pasado prehispánico pero no se le confiere mayor relevancia como soporte material y medio de expresión dentro del arte moderno y contemporáneo.

Esta tesis se contrapone al hecho de que, dentro de la praxis artística contemporánea, existen múltiples evidencias que hacen posible afirmar que la cerámica como soporte material, como práctica y como medio de expresión dentro del ámbito artístico local viene adquiriendo, desde hace ya un buen tiempo, un lugar relevante; el cual podría estar asociado con el gran potencial significativo que posee la cerámica como soporte material, pues su materialidad (en el Perú y/o más precisamente para los peruanos) permite establecer puentes entre nuestro presente y nuestro pasado que se pueden asociar a motivaciones e inquietudes artísticas particulares que buscan problematizar nuestra identidad cultural contemporánea.

Prueba de ello serían las trayectorias artísticas de artistas que han logrado reconocimiento internacional como: Carlos Runcie Tanaka cuya obra se puede apreciar en museos a nivel internacional como el Art Museum of the Americas o el Museum of Fine Arts de Houston, o Kukulí Velarde quien ha sido acreedora de la Guggenheim Fellowship (2015) y Juan Javier Salazar cuya obra estuvo presente en el pabellón peruano de la Bienal de Venecia en el año 2017.

Por otro lado es posible argumentar que, desde hace ya algunas décadas y recientemente la cerámica ha venido concentrando un creciente interés por parte de un gran número de artistas peruanos que trabajan tanto en Lima como en el extranjero. Aquí es posible destacar la utilización de la cerámica por parte de artistas tales como: Christopher Davis-Benavides, Susana Torres, Ana María McCarthy, Ignacio Guzmán, Rosamar Corcuera, Javier Aldana, Juan Pastorelli, Jorge Izquierdo, Teresa Carvallo, Claudia Coca, Ramiro Llona, entre otros. De igual modo son numerosos los casos de artistas jóvenes que han encontrado en la cerámica un medio de expresión que se adecua a sus intereses conceptuales, prueba de ello sería la utilización de la cerámica a manos de artistas como: Karen Macher, Ximena Garrido

Lecca, David Zink Yi, Lala Rebaza, Miguel Aguirre, Iliana Scheggia, Gabriel Lores, Rodrigo Ghattas, Frances Munar, Yurak Britto, Javier Bravo de Rueda, Ayleen Gavonel, Elizabeth Vasquez Arbulú, Ximena Laura, Pablo Fernández, Eder Salas, Isabel Noriega, etc. en donde varios de estos jóvenes artistas son egresados de la Facultad de Arte y Diseño de la PUCP.

Sin embargo, dentro de la FAD es posible afirmar que el lugar que ocupan los cursos de cerámica dentro de la malla curricular es, por decirlo de algún modo: bastante modesto. Actualmente existen dos ofertas educativas diferenciadas en torno a la cerámica dentro de nuestra facultad, una de ellas proviene de la especialidad de Diseño Industrial donde el curso que se imparte posee carácter obligatorio para los alumnos de dicha especialidad y la otra proviene de la especialidad de Escultura, donde los cursos de Cerámica 1, 2 y 3 poseen carácter electivo. En el caso particular de los cursos de cerámica que se ofrecen desde la especialidad de Escultura es constatable que tanto la demanda por estos cursos, como el interés que viene obteniendo la cerámica como posibilidad expresiva por parte de alumnos provenientes de diversas especialidades dentro de la FAD ha venido experimentando un incremento sostenido. Es importante reconocer que uno de los factores determinantes en el auge que experimento el interés por la cerámica dentro de la FAD, se debió al impulso que le supo dar a esta práctica Ignacio Guzmán, quien estuvo a cargo de la gestión del taller de cerámica entre los años 2013 y 2016 durante el cual conformó un equipo de trabajo eficiente con Claudia Lam. Durante este periodo de tiempo participaron del dictado de los cursos de Cerámica docentes de la especialidad de escultura como Sonia Prager y Joicy Bartra. Fruto de la intensa labor de fomento desarrollada por Guzmán en torno a la cerámica muchos de los alumnos que interactuaron con él han venido generando una serie de iniciativas en torno a la cerámica dentro de la ciudad de Lima. Es así como nacen talleres como: Dos Ríos (Javier Bravo de Rueda, Ayleen Gavonel), Polen Cerámic Studio (Elizabeth Vasquez Arbulú, Frances Munar), Greda (Gabriel Lores) entre otros.

Finalmente creo importante destacar el carácter interdisciplinario que poseen los cursos de cerámica que se ofrecen desde la especialidad de Escultura, pues ellos configuran un espacio en el que como ya hemos señalado convergen alumnos provenientes de las diversas especialidades que conforman la FAD, así como alumnos de otras unidades dentro de la PUCP y estudiantes extranjeros provenientes de los programas de intercambio estudiantil.

Espero que la presente exposición y la interacción de la misma con las diversas actividades que tendrán lugar durante su periodo de exhibición, permitan propiciar un debate colectivo acerca del lugar que ocupa actualmente la cerámica dentro de la propuesta educativa de la FAD y que ello permita generar una discusión académica que permita definir una visión que busque otorgarle un mayor reconocimiento como medio de expresión dentro de la praxis artística contemporánea.

PROGRAMA DE ACTIVIDADES COMPLEMENTARIAS

Se propone la realización de un programa de actividades complementarias asociadas a la exposición colectiva de cerámica, cuyo objetivo es crear un espacio de discusión y debate al interior del ámbito académico FAD/PUCP mediante un programa estructurado de ponencias y mesas de diálogo donde se discutan diversos temas relacionados a la cerámica. Esta propuesta busca incorporar a un grupo de investigadores, artistas, curadores, estudiantes y egresados, quienes desde aproximaciones académicas y/o desde experiencias particulares puedan formular diversas reflexiones acerca de la cerámica como medio de expresión artística. De modo tal que se propone la realización de las siguientes actividades las cuales tendrán lugar en el auditorio de la Facultad de Arte y Diseño que está ubicado en el pabellón Y.

CRONOGRAMA PRELIMINAR DE LA SEMANA DE LA CERÁMICA

JUNIO					
LUNES	MARTES	MIERCOLES	JUEVES	VIERNES	SABADO
4 MONTAJE	5 MONTAJE	6 MONTAJE	7 INAUGURACION	8 VISITA GUIADA ALUMNOS	9
11	12 PONENCIA	13 PONENCIA	14 MESA REDONDA EGRESADOS	15 DESMONTAJE	16 DESMONTAJE

CUADRO 17

**ALUMNOS Y EXALUMNOS CONVOCADOS PARA LA EXPOSICIÓN COLECTIVA DE CERÁMICA
2018**

Nombre	Condición	Especialidad	Pieza
Diego Vicuña	Ex alumno	Escultura	Mesa de arcillas
Noah Alhalel	Ex alumno	Escultura	Huaico....?
Isabel Angulo	alumna	Grabado	Composición
Octavio Centurión	alumno	Escultura	Porcelana
Marco Macedo	alumno	Escultura	Animales
Ramiro López	alumno	Grabado	Huacos/Graffiti
Ailin Abozaglo	Ex alumna	Escultura	¿.....?
Javier Barrionuevo	alumno	Escultura	¿.....?
Madeleine Rodríguez	alumna	Diseño Industrial	Pies y Manos
Álvaro Macalopu	Ex alumno	Escultura	Cantaros
Yurak Britto	Ex alumno	Pintura	Técnica mixta
Gabriel Lores	Ex alumno	Escultura	Cabezas.....?
Jimena Lahura	Ex alumno	Pintura	Murales
Lucía Lambarri	alumna	Pintura	Composición cortezas
Pablo Fernández	Ex alumno	Pintura	Pieza AMIL
Jessica Encalada	alumna	Grabado	Vestido
Beatriz Pérez	alumna	Pintura	Brazo / cuerpo
Javier Bravo de Rueda	Ex alumno	Pintura	¿.....?
Aileen Gavonel	Ex alumna	Grabado	¿.....?
Nagib Zariquey	Ex alumno	¿.....?	¿.....?
Sergio Murga	Ex alumno	Pintura	¿.....?
Eder Salas	Ex alumno	Escultura	¿.....?
Renzo Boggio	Ex alumno	Escultura...?	¿.....?
Frances Munar	Ex alumna	¿.....?	Video cerámica sonora
Elizabeth Vasquez	Ex alumna	¿.....?	Esferas con vegetación
Valeria Figueroa	Ex alumna	Escultura	Mujer de Cerámica
Miranda Orrego	Ex alumna	Escultura	Video Paracas
Jarufe Vargas	Alumna	Escultura	Performance video
Francisco Gutiérrez Mariane Archimbaud	Alumno Ex alumna	Escultura Diseño Industrial	Instalación Galería Seres

TABLAS ELABORADAS PARA EL PROCESO DE SELECCIÓN

TABLA 15: MIMESIS

MIMESIS					
NOMBRE	ESPECIALIDAD	TEMA	IMÁGENES	FICHA TÉCNICA	REQUERIMIENTOS
Marco Macedo	Ex alumno Escultura	Fauna		Título: <i>Tortuga</i> Material: Pasta cerámica y esmaltes de alta temperatura Técnica: Modelado en bloque y ahuecado Formato: Pieza Medidas: 25 x 38 x 29.5 cm. Año: 2016	Observaciones: 1 cubo de 70 x 70 x 70 cm.
			  	Título: <i>Camaleones</i> Material: Pastas cerámicas y esmaltes de alta temperatura Técnica: Modelado en bloque y ahuecado Formato: Conjunto Medidas: Variables Año: 2016	Observaciones: 1 pedestal de 100 x 50 x 40 cm. 1 pedestal de 120 x 50 x 40 cm.

TABLA 16: MIMESIS

Isabel Angulo	Alumna Grabado	Fauna		Título: <i>Galápagos</i> Material: Pasta cerámica y óxidos de alta temperatura Técnica: Rollos, placas y modelado. Formato: Pieza Medidas: 50 x 65 x 60 cm Año: 2017	Observaciones: 1 cubo de 100 x 90 x 90 cm.
Natalia Cisneros	Ex alumna Escultura	Cuerpo		Título: ¿.....? Material: Pasta cerámica de alta temperatura Técnica: ¿.....? Formato: Pieza Medidas: ¿.....? Año: ¿.....?	Observaciones: 1 pedestal de 80 x 40 x 40 cm.
Victor Pereyra	Ex alumno Diseño Gráfico y Pintura	Fauna	 	Título: <i>Rinoceronte</i> Material: Pasta cerámica de alta temperatura con esmalte de manganeso y óxido ferroso Técnica: colada. Formato: Pieza Medidas: 80 x 40 x 30 cm Año: 2017	Observaciones: 1 cubo de 100 x 90 x 90 cm.

TABLA 17: MIMESIS

María Gracia Ego Aguirre	Ex alumna Escultura	Paisaje		<p>Título: ¿.....?</p> <p>Material: Pastas cerámicas y esmaltes de alta temperatura.</p> <p>Técnica: ¿.....?</p> <p>Formato: Conjunto de piezas</p> <p>Medidas: ¿.....?</p> <p>Año: ¿.....?</p>	<p>Observaciones:</p> <p>1 cubo de 70 x 70 x 70 cm.</p>
Kim Mc Lauchlan	Alumna Grabado	Personajes		<p>Título: Totems</p> <p>Material: Pasta cerámica y esmalte de alta temperatura</p> <p>Técnica: Rollos</p> <p>Formato: Conjunto</p> <p>Medidas: 29x19x79 cm y 27x18x100 cm</p> <p>Año: 2018</p>	<p>Observaciones:</p> <p>2 cubos de 40 x 40 x 30 cm.</p>

TABLA 18: MIMESIS

Carlos Castillo	Alumno Escultura	Personajes hibridizados		<p>Título: ¿.....?</p> <p>Material: Pasta cerámica de alta temperatura</p> <p>Técnica: ¿.....?</p> <p>Formato: Pieza</p> <p>Medidas: ¿.....?</p> <p>Año: ¿.....?</p> <p>Título: ¿.....?</p> <p>Material: Pasta cerámica de alta temperatura</p> <p>Técnica: ¿.....?</p> <p>Formato: Pieza</p> <p>Medidas: ¿.....?</p> <p>Año: ¿.....?</p> <p>Título: ¿.....?</p> <p>Material: Pasta cerámica de alta temperatura</p> <p>Técnica: ¿.....?</p> <p>Formato: Pieza</p> <p>Medidas: ¿.....?</p> <p>Año: ¿.....?</p>	<p>Observaciones:</p> <p>¿Son un Conjunto y van sobre una sola base o son piezas separadas y van sobre pedestales independientes?</p> <p>Si son piezas separadas se pueden igual organizar como un conjunto sobre pedestales:</p> <p>1 pedestal de 120 x 30 x 30 cm.</p> <p>1 pedestal de 100 x 30 x 30 cm.</p> <p>1 pedestal de 112 x 25 x 25 cm.</p> <p>1 pedestal de 123 x 30 x 22 cm.</p> <p>1 pedestal de 120 x 25 x 25 cm.</p>
-----------------	------------------	-------------------------	---	--	---

TABLA 19: IDENTIDAD

IDENTIDAD					
NOMBRE	ESPECIALIDAD	TEMA	IMÁGENES	FICHA TÉCNICA	REQUERIMIENTOS
Ramiro López	Alumno Grabado	Huacos con asa estribo		<p>Título: ¿.....?</p> <p>Materiales: arcilla de baja temperatura con engobes</p> <p>Técnica: Mixta (placas, rollos, bloque y ahuecado)</p> <p>Formato: Conjunto de Piezas</p> <p>Medidas: Variables</p> <p>Año: 2017</p>	<p>Observaciones: Se presentan como conjunto (1 pieza en pedestal y las otras 2 sobre una base rectangular)</p> <p>1 base de 80 x 70 x 70 cm.</p> <p>1 pedestal de 100 x 30 x 30 cm.</p>
Diego Vicuña	Ex alumno Escultura	Exploración sobre las propiedades de arcillas e insumos recolectados en la Sierra central y sur del país.		<p>Título: <i>Identidad Nacional</i></p> <p>Materiales: arcillas procedentes de diversas regiones del país.</p> <p>Técnica: Proceso de recolección, selección e investigación de las propiedades de las arcillas</p> <p>Formato: Instalación</p> <p>Medidas: Variables</p> <p>Año: 2017</p>	<p>Observaciones: 2 mesas de formato rectangular</p>

TABLA 20: IDENTIDAD

Camila Rodrigo	Ex alumna Escultura	Corazones		<p>Título: ¿.....?</p> <p>Material: Pasta cerámica y esmaltes de alta temperatura</p> <p>Técnica: Modelado y ahuecado</p> <p>Formato: Conjunto</p> <p>Medidas: ¿.....?</p> <p>Año: ¿.....?</p>	<p>Observaciones: No necesita nada para su montaje</p>
Madeleine Rodríguez	Alumna D. Industrial	Mitos Amazónicos		<p>Título: ¿.....?</p> <p>Material: Pasta cerámica y esmaltes de alta temperatura</p> <p>Técnica: modelado en bloque y ahuecado, aplicación de rollos</p> <p>Formato: Pieza</p> <p>Medidas: ¿.....?</p> <p>Año: 2017</p> <p>Título: ¿.....?</p> <p>Material: Pasta cerámica y esmaltes de alta temperatura</p> <p>Técnica: modelado en bloque y ahuecado, aplicación de rollos</p> <p>Formato: Pieza</p> <p>Medidas: ¿.....?</p> <p>Año: 2017</p>	<p>Observaciones: 1 pedestal de 90 x 50 x 50 cm.</p> <p>1 pedestal de 80 x 46 x 46 cm.</p>

TABLA 21: IDENTIDAD

Frances Munar	Ex alumna Grabado.?	Video de performance realizada con pieza de cerámica sonora		Título: <i>Hacer llorar al instrumento</i> Medios: Piezas de cerámica de baja temperatura, performance Formato: Video Año: ¿.....?	Observaciones: 1 Monitor LED SONY de pantalla plana 40 " 1 Reproductor de DVD <u>Resolver el anclaje a la pared del monitor</u>
Miranda Orrego	Ex alumna Escultura	Video de performance realizada con piezas de cerámica sonoras		Título: ¿.....? Medios: Piezas de cerámica de baja temperatura, performance Formato: Video Año: ¿.....?	Observaciones: 1 Monitor de video pantalla plana 1 Reproductor de DVD <u>Resolver el anclaje a la pared del monitor</u> <u>Loopear video en DVD</u>
Beatriz Pérez	Alumna Pintura	Legado familiar		Título: S/T Materiales: Pasta cerámica de alta temperatura y óxido de manganeso Técnica: Modelado y ahuecado Formato: Pieza Medidas: 40 x 13 x 10 cm. Año: 2018	Observaciones: 1 pedestal de 100 x 50 x 40 cm.

TABLA 22: IDENTIDAD

Isabel Noriega	Ex alumna Escultura			Título: Materiales: Pastas cerámicas y óxidos de alta temperatura Técnica: Placas Formato: Mural Medidas: Variables Año: 2018	Observaciones: Anclaje a la pared de las piezas: Taladro, broca de concreto, tarugos, tornillos.
Valeria Figueroa	Ex alumna Escultura	Autorretrato Identidad femenina		Título: <i>Autorretrato</i> Materiales: Pasta cerámica y esmaltes de alta temperatura, estructura de metal, Técnica: Mixta Formato: Pieza Medidas: 200 x 60 x 60 cm, Año: 2016	Observaciones: No necesita nada para el montaje va directo al suelo.

TABLA 23: IDENTIDAD

Jessica Encalada	Alumna Grabado	Ritos de pasaje de la feminidad: Quinceañero		<p>Título: ¿.....?</p> <p>Material: Pastas cerámicas de alta temperatura</p> <p>Técnica: Aplicación de pasta sobre vestido</p> <p>Formato: Pieza</p> <p>Medidas: Variables</p> <p>Año: 2018</p>	<p>Observaciones:</p> <p>1 base de 70 x 70 x 70 cm.</p>
Gabriel Lores	Ex alumno Escultura	<p>Serie de cabezas</p> <p>Personaje con feretro</p>	 	<p>Título: ¿.....?</p> <p>Material: Pastas cerámicas de alta temperatura</p> <p>Técnica: Modelado y ahuecado</p> <p>Formato: Conjunto</p> <p>Medidas: Variables</p> <p>Año: ¿.....?</p> <p>Título: ¿.....?</p> <p>Material: Pasta cerámica de alta temperatura, feretro de metal.</p> <p>Técnica: ¿.....?</p> <p>Formato: Pieza...?</p> <p>Medidas: ¿.....?</p> <p>Año: ¿.....?</p>	<p>Observaciones:</p> <p>Las piezas no necesitan bases. Van instaladas en el suelo</p>

TABLA 24: IDENTIDAD / FORMA Y MATERIALIDAD

Rosamar Corcuera	Ex alumna Pintura	Mujer Arte popular		<p>Título: ¿.....?</p> <p>Material: Pastas cerámicas de alta temperatura, óxidos, engobes....?</p> <p>Técnica: Placas. Modelado y ahuecado....?</p> <p>Formato: Pieza</p> <p>Medidas: 80 x 50 x 60 cm.</p> <p>Año: ¿.....?</p>	<p>Observaciones:</p> <p>1 cubo de 100 x 90 x 90 cm.</p>
FORMA Y MATERIALIDAD					
NOMBRE	ESPECIALIDAD	TEMA	IMÁGENES	FICHA TÉCNICA	REQUERIMIENTOS
Yurak Britto	Ex alumno Pintura	Exploración de materiales con las pastas cerámicas y el color		<p>Título: ¿.....?</p> <p>Materiales: Pastas cerámicas de baja y de alta temperatura</p> <p>Técnica: ¿.....?</p> <p>Formato: Conjunto de piezas</p> <p>Medidas: Variables</p> <p>Año: ¿.....?</p>	<p>Observaciones:</p> <p>Yurak tiene sus propios pedestales para su montaje</p>

TABLA 25: FORMA Y MATERIALIDAD

				<p>Título: ¿.....?</p> <p>Materiales: Pastas cerámicas de baja y de alta temperatura</p> <p>Técnica: ¿.....?</p> <p>Formato: Conjunto de piezas</p> <p>Medidas: Variables</p> <p>Año: ¿.....?</p>	
Noah Alhalel	Ex alumno Escultura	Proceso de recolección e investigación de las propiedades de la arcilla de huayco		<p>Título: ¿.....?</p> <p>Material: arcilla de huayco procedente del Sur de Lima</p> <p>Técnica: ¿.....?</p> <p>Formato: Instalación</p> <p>Medidas: Variables</p> <p>Año: 2017</p>	<p>Observaciones:</p> <p>Falta la pieza de pared</p> <p>¿Cómo se relaciona esta pieza en el montaje con la pieza de pared?</p>
Ailin Abozaglo	Ex alumna Escultura	Técnica mixta		<p>Título: ¿.....?</p> <p>Materiales: Pasta cerámica y materiales diversos. Marco de metal</p> <p>Técnica: Mixta</p> <p>Formato: Mural</p> <p>Medidas: 40 cm. De diámetro</p> <p>Año: 2018</p>	<p>Observaciones:</p> <p>Anclaje a la pared</p>
Lucía Lambarri	Alumna Pintura	Forma		<p>Título: Cortezas</p> <p>Material: Pastas cerámicas, óxidos y esmaltes de alta temperatura</p> <p>Técnica: Placas de</p> <p>Formato: Conjunto</p> <p>Medidas: Variables</p> <p>Año: 2017</p>	<p>Observaciones:</p> <p>1 cubo de 100 x 90 x 90 cm.</p>

TABLA 26: FORMA Y MATERIALIDAD

Javier Barrionuevo	Alumno Escultura	Forma		<p>Título: Amuleto</p> <p>Material: Pasta cerámica y esmaltes de alta temperatura</p> <p>Técnica: Bloque y ahuecado y bronce laminado</p> <p>Formato: Pieza</p> <p>Medidas: 50 x 30 x 25 cm.</p> <p>Año: 2017</p>	<p>Observaciones:</p> <p>1 pedestal de 100 x 55 x 55 cm.</p>
Nagib Zariquiey	Ex alumno Diseño Industrial	Forma		<p>Título: ¿.....?</p> <p>Material: Pasta cerámica de alta temperatura</p> <p>Técnica: ¿.....?</p> <p>Formato: ¿.....?</p> <p>Medidas: ¿.....?</p> <p>Año: ¿.....?</p>	<p>Observaciones:</p> <p>1 cubo de 70 x 60 x 60 cm.</p> <p>1 cubo de 60 x 60 x 60 cm.</p>
Pablo Fernández	Ex alumno Pintura	Forma		<p>Título: Del mismo elemento</p> <p>Material: Pasta cerámica de baja temperatura cruda</p> <p>Técnica: modelado por fuerza centrífuga</p> <p>Formato: Pieza</p> <p>Medidas: 120 x 120</p>	<p>Observaciones:</p> <p>La pieza va sobre el piso de la sala</p>

TABLA 27: FORMA Y MATERIALIDAD

Isabel Angulo	Alumna Grabado	Forma		<p>Título: ¿.....?</p> <p>Material: Pasta cerámica de alta temperatura</p> <p>Técnica: Rollos.....?</p> <p>Formato: Pieza</p> <p>Medidas: ¿.....?</p> <p>Año: 2017</p>	<p>Observaciones: Falta quemar en alta</p> <p>1 tarima de 85 x 85 x 40 cm.</p>
Alonso Meza	Alumno Escultura	Forma Materialidad		<p>Título: ¿.....?</p> <p>Material: Pasta de cerámica de alta temperatura quemada en baja, de acero común, concreto.</p> <p>Técnica: Mixta</p> <p>Formato: Pieza</p> <p>Medidas: ¿.....?</p> <p>Año: 2018</p>	<p>Observaciones: Falta concluir los acabados</p> <p>1 cubo de 60 x 60 x 60 cm.</p>
				<p>Título: ¿.....?</p> <p>Material: Pasta de cerámica de alta temperatura quemada en baja, tubos y planchas de acero común</p> <p>Técnica: Mixta</p> <p>Formato: Pieza</p> <p>Medidas: ¿.....?</p> <p>Año: 2018</p>	<p>Observaciones: Falta concluir los acabados</p>

TABLA 28: FORMA Y MATERIALIDAD

Mario Rodríguez	Alumno de Diseño Industrial	Forma		<p>Título: ¿.....?</p> <p>Material: Pasta cerámica de alta temperatura</p> <p>Técnica: Bloque</p> <p>Formato: Pieza</p> <p>Medidas: 20 x 22 x 18 cm</p> <p>Año: 2018</p>	<p>Observaciones: 1 pedestal de 120 x 30 x 30 cm.</p>
Jorge Izquierdo	Ex alumno Escultura Técnico a cargo del Taller de Cerámica	Materialidad Forma		<p>Título: ¿.....?</p> <p>Material: Pastas cerámicas de alta temperatura</p> <p>Técnica: Bloque</p> <p>Formato: Conjunto de piezas</p> <p>Medidas: Variables</p> <p>Año: ¿.....?</p>	<p>Observaciones: 1 tarima de 70 x 60 x 60 cm.</p>
Valeria Ilaquita	Ex alumna Diseño Gráfico	Forma Espacio		<p>Título: <i>The Hope in the Solitude</i></p> <p>Material: Pastas cerámicas y esmaltes de alta temperatura</p> <p>Técnica: Modelado en Bloque</p> <p>Formato: Conjunto de piezas</p> <p>Medidas: 1,50 mts2</p>	<p>Observaciones:</p>

TABLA 29: FORMA Y MATERIALIDAD

Elizabeth Vásquez Arbulú	Ex alumna Grabado	Materialidad Espacio		Título: ¿.....? Material: ¿.....? Técnica: ¿.....? Formato: Instalación Medidas: ¿.....? Año: ¿.....?	Observaciones: Anclajes diversos a la pared
Raúl Pasco	Ex alumno	Forma		Título: ¿.....? Material: Pasta cerámica de alta temperatura y óxidos Técnica: Rollos Formato: Pieza Medidas: 40 x 30 x 35 Año: ¿.....?	Observaciones: 1 pedestal de 80 x 35 x 25 cm. 1 pedestal de 80 x 47 x 47 cm.

TABLA 30: FORMA Y MATERIALIDAD

María Alejandra Hinostroza	Ex alumna Escultura	Forma		Título: Uovo Material: Pasta cerámica de alta temperatura Técnica: Cavado Formato: Pieza Medidas: 30 x 18 cm. Año: 2018 Título: Sutura Material: Pasta cerámica de alta temperatura y yute Técnica: Mixta Formato: Pieza Medidas: 20 x 16 cm. Año: 2018 Título: Sutura Material: Pasta cerámica de alta temperatura y yute Técnica: Mixta Formato: Pieza Medidas: 20 x 16 cm. Año: 2018	Observaciones: 1 pedestal de 100 x 30 x 30 cm. 1 pedestal de 100 x 30 x 30 cm. 1 pedestal de 90 x 25 x 25 cm
----------------------------	---------------------	-------	---	--	--

TABLA 31: INTERDISCIPLINARIEDAD

INTERDISCIPLINARIEDAD					
NOMBRE	ESPECIALIDAD	TEMA	IMÁGENES	FICHA TÉCNICA	REQUERIMIENTOS
Francisco Gutiérrez Mariane Archimbaud	Ex alumno Escultura Ex alumna D. Industrial	Cerámica utilitaria y artística		<p>Título: ¿.....?</p> <p>Material: Pastas cerámicas y esmaltes de alta temperatura..?</p> <p>Técnica: Torno...?</p> <p>Formato: Instalación</p> <p>Medidas: Variables</p> <p>Año: ¿.....?</p> <p>Título: ¿.....?</p> <p>Material: Pastas cerámicas y esmaltes de alta temperatura..?</p> <p>Técnica: Torno...?</p> <p>Formato: Instalación</p> <p>Medidas: Variables</p> <p>Año: ¿.....?</p>	<p>Observaciones:</p> <p>Anclajes diversos a la pared</p> <p>Observaciones:</p> <p>Anclajes diversos a la pared</p>

CRONOGRAMAS DE LAS ACTIVIDADES**CUADRO 18**

Cronograma de la exposición colectiva

JUNIO					
LUNES	MARTES	MIÉRCOLES	JUEVES	VIERNES	SABADO
4 MONTAJE	5 MONTAJE	6 MONTAJE	7 <u>INAUGURACION</u> 1:30 – 2:30 pm	8 EXHIBICIÓN	9
11 EXHIBICIÓN	12 EXHIBICIÓN	13 EXHIBICIÓN	14 EXHIBICIÓN	15 DESMONTAJE	16 DESMONTAJE

CUADRO 19

Cronograma de las actividades complementarias

JUNIO					
LUNES	MARTES	MIÉRCOLES	JUEVES	VIERNES	SABADO
4	5	6	7 PRIMERA PONENCIA 12:30 – 1:30	8	9
11	12 SEGUNDA PONENCIA 1:00 – 2:00 pm	13 TERCERA PONENCIA 1:00 – 2:00 pm	14 MESA REDONDA ESTUDIANTES Y EGRESADOS 12:30 – 1:30	15	16

IMÁGENES DE LAS PIEZAS Y PROPUESTAS EXHIBIDAS EN EL EXPOSICIÓN COLECTIVA DE CERÁMICA



Imagen Expo 10 / *(No) identification* / 2018 / Chris O'Higgins / estudiante de Pintura / Gres y esmaltes de alta temperatura / Fotografía: Nelson Hernández Salas.



Imagen Expo 11 / *Galápagos* / 2017 / Isabel Angulo / estudiante de Grabado / Gres y óxidos de alta temperatura / Modelado en rollos y placas / Fotografía: Nelson Hernández Salas.



Imagen Expo 12 / *Rinoceronte* 2017 / Víctor Pereyra / egresado de Pintura y Diseño Gráfico / Gres, esmalte de manganeso y óxido ferroso / Moldes y colada / Fotografía: Nelson Hernández



Imagen Expo 13 y 14 / S/T 2018 / Natalia Cisneros / egresada de Escultura / Gres, tierra y vegetación / Modelado en bloque y ahuecado / Fotografía: Nelson Hernández Salas.



Imagen Expo 15 y 16 / *Corazones* 2016 / Camila Rodrigo / egresada de Escultura / Gres y esmaltes de alta temperatura / Modelado en bloque y ahuecado / Fotografía: Nelson Hernández Salas.



Imagen Expo 17 / S/T 2018 / Ailin Abozaglo / egresada de Escultura / Técnica Mixta /
Fotografía: Nelson Hernández Salas.

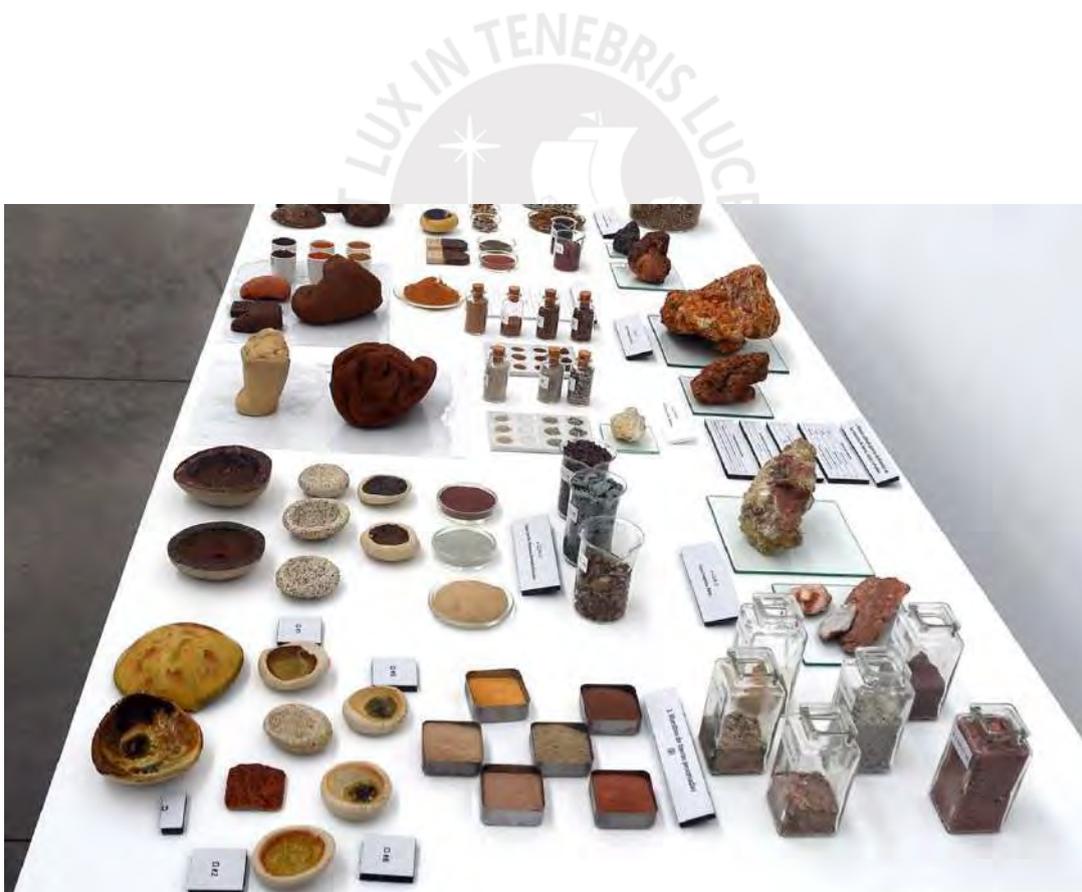


Imagen Expo 18 y 19 / *Identidad Nacional* 2017 / Diego Vicuña / egresado de Escultura / Arcillas e insumos minerales / Proceso de recolección, selección e investigación / Fotografía: Nelson Hernández Salas.



Imagen Expo 20 y 21 / *Instalación* 2017 / Elizabeth Vásquez Arbulú / egresada de Grabado

Fotografía: Nelson Hernández Salas.



Imagen Expo 22 / *Vestido y flores* 2018 / Jessica Encalada / estudiante de Grabado / Pasta cerámica de alta temperatura con pulpa de papel aplicada sobre tela / Fotografía: Nelson Hernández Salas.



Imagen Expo 23 y 24 / S/T 2018 / Micaela Maureira / estudiante de Estudios Generales Arte /
Terracota / Fotografía: Nelson Hernández Salas.



Imagen Expo 25 / S/T 2016 / José Gabriel Alegría Sabogal / egresado de Pintura / Gres y óxidos / Fotografía: Nelson Hernández Salas.



Imagen Expo 26 / S/T 2015 / Raúl Pasco / egresado de Diseño Gráfico / Gres / Fotografía: Nelson Hernández Salas.



Imagen Expo 27 / *Ejercicios de Sombreros y recipientes* 2018 / Javier Bravo de Rueda / egresado de Pintura / Gres, porcelana, óxidos, pigmentos y vidrios / Fotografía: Nelson Hernández Salas.



Imagen Expo 28 y 29 / *Cortezas* 2017 / Lucía Lambarri / estudiante de Pintura / Gres, óxidos y esmaltes de alta temperatura / Impresión de texturas sobre placas / Fotografía: Nelson Hernández Salas.



Imagen Expo 30 / Derecha: *Sutura* 2018 / María Alejandra Hinostriza / Exalumna Escultura / Gres, esmaltes de alta temperatura y yute / Izquierda: *Uovo* 2018 / María Alejandra Hinostriza / Gres y esmaltes de alta temperatura / Fotografía: Nelson Hernández Salas.



Imagen Expo 31 / *S/T* 2018 / Nagib Zariquiey / egresado de Diseño Industrial / Gres / Fotografía: Javier Larrea Hernández.



Imagen Expo 34 / Superior / *Contigo* 2017 / Aileen Gavonel / egresada de Grabado / Pasta pulpa de papel / Zapatos de la serie *(Des)prendas* 2017 / Pasta cerámica con pulpa de papel / Fotografía: Javier Larrea Hernández.



Imagen Expo 35 / S/T 2018 / Isabel Angulo / estudiante de Grabado / Gres / Modelado en rollos y placas / Fotografía: Javier Larrea Hernández.



Imagen Expo 36 / S/T 2018 / Daniela Canchurica / estudiante de Estudios Generales Arte /
Gres y óxidos / Fotografía: Javier Larrea Hernández.



Imagen Expo 37 / *Amuleto* 2017 / Javier Barrionuevo / estudiante de Escultura / Gres y esmaltes de alta temperatura / Modelado en bloque y ahuecado / Bronce laminado / Fotografía: Javier Larrea Hernández.



Imagen Expo 38 / *Tortuga* 2016 / Marco Macedo / egresado de Escultura / Gres y esmaltes de alta temperatura / Modelado en bloque y ahuecado / Fotografía: Javier Larrea Hernández.



Imagen Expo 38 / *Camaleón* 2016 / Marco Macedo / egresado de Escultura / Gres y esmaltes de alta temperatura / Modelado en bloque y ahuecado / Fotografía: Javier Larrea Hernández.



Imagen Expo 40 / S/T 2018 / Isabel Noriega / egresada de Escultura / Gres y óxidos de alta temperatura / Placas / Fotografía: Javier Larrea Hernández.



Imagen Expo 41 / S/T 2018 / Alonso Meza / estudiante de Escultura / Terracota, metal y concreto / Fotografía: Javier Larrea Hernández.



Imagen Expo 42 / S/T 2018 / Nagib Zariquiey / egresado de Diseño Industrial / Gres y esmaltes de alta temperatura / Fotografía: Javier Larrea Hernández.



Imagen Expo 43 / S/T 2016 / Gabriel Lores / egresado de Escultura / Gres y metal / Instalación / Medidas variables / Fotografía: Javier Larrea Hernández.



Imagen Expo 44 y 45 / S/T 2017 / Carlos Castillo / estudiante de Escultura / Terracota / Modelado en bloque y ahuecado / Fotografía: Javier Larrea Hernández.



Imagen Expo 46 / S/T 2017 / Miranda Orrego / egresada de Escultura / Performance registrada en video / Fotografía: Javier Larrea Hernández.



Imagen Expo 47 / *The Hope in the Solitude* 2014 / Valeria Ilaquita / egresada de Diseño Gráfico / Gres y esmaltes de alta temperatura / Modelado en Bloque / Fotografía: Javier Larrea Hernández.



Imagen Expo 48 / S/T 2018 / Mario Rodríguez / estudiante de Estudios Generales Arte / Gres / Modelado en bloque / Fotografía: Javier Larrea Hernández.



Imagen Expo 49 / S/T 2017 / Yurak Britto / egresado de Pintura / Instalación / Medidas variables / Fotografía: Javier Larrea Hernández.



Imagen Expo 50 / S/T / Rosamar Corcuera / egresada de Pintura.

Fotografía: Nelson Hernández Salas.



Imagen Expo 51 / S/T 2017 / Pablo Fernández / egresado de Pintura / Gres y esmaltes de alta temperatura / Fotografía: Nelson Hernández Salas.

BIBLIOGRAFÍA

- **ANDERSON, Benedict** 1993. *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. Fondo de Cultura Económica. México. D.F.
- **APPADURAI, Arjun** 1991. *La vida social de las cosas: Perspectiva cultural de las mercancías*. Editorial Grijalbo, S.A. México, D.F.
- **ARNOLD, Marcelo** 1989. *Teorías de sistemas y Antropología Sociocultural*. En: Revista Chilena de Antropología N° 8 1989-1990. Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Chile. Santiago de Chile, pp. 11-19.
- **AYALA, Teresa** 2012. *Marshall McLuhan, las redes sociales y la Aldea Global*. En: Revista Educación y Tecnología, N° 2, pp. 8-20. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/desarga/articulo/4502543.pdf>
- **AYLLÓN, Fernando** 2012 *Directorio de Museos de Lima y Callao*. Recuperado de: <http://www.congreso.gob.pe/participacion/museo/sobremuseo/directoriosmuseos/>
- **BAUDRILLARD, Jean** (1968). *El sistema de los objetos*. Siglo XXI Editores, México, 1969.
- **BELLI, Fiorella; FLÓRES, Gustavo; NAGANAMA, Claudia; RODRÍGUEZ, Sandra**. 2010. *La cultura en exhibición: Las problemáticas de la representación en el Museo Nacional de la Cultura Peruana*. ANTHROPIA Revista de la Facultad de Ciencias Sociales de la PUCP. N° 8. Pp. 38-47.
- **BETANCOURT, Carlos** 2012 *Conceptos generales de Museología* En: CERON, Jaime (Editor) *Museología, curaduría, gestión y museografía. Manual de producción y montaje para las Artes Visuales*. 2012 Ministerio de Cultura, República de Colombia. Recuperado de: <https://docplayer.es/1139029-Museologia-curaduria-gestion-y-museografia.html>
- **BERGER, John** 2016. *Modos de ver*. Editorial Gustavo Gili, SL, Barcelona, España.

- **BOREA, Giuliana** 2017. *Arte popular y la imposibilidad de sujetos contemporáneos; o la estructura del pensamiento moderno y la racialización del arte*. En: BOREA, Giuliana (Editora) 2017. *Arte y Antropología, Estudios, encuentros y nuevos horizontes*. Fondo Editorial PUCP. Pp:97-119.
- **BOREA, Giuliana y GERMANÁ, Gabriela**. 2008. *Discusiones teóricas sobre el arte en la diversidad*. En: *Grandes Maestros del Arte Peruano: Urbano, Mérida, Rojas y Sánchez* (pp. 12-21; catálogo de la exposición) Lima: Transportadora de Gas del Perú - TgP.
- **BOREA, Giuliana** 2006. *Museos y esfera pública: espacio, discursos y prácticas. Reflexiones en torno a la ciudad de Lima*. En: CÁNEPA, Gisela; ULFE, María Eugenia (Editoras), 2006 *Mirando la esfera pública desde la cultura en el Perú*. CONCYTEC. Lima. Pp. 133-168.
- **BOREA, Giuliana** 2003. Catálogo de la Exhibición *Colección Elvira Luza*. Museo de Artes y Tradiciones Populares. Instituto Riva Agüero. PUCP. p. 15-16. Cita extraída de: *Artesanía Peruana: Orígenes y evolución*. Editores: De la Fuente, Nolte, Nuñez y Villegas. Arequipa: Allpa, 1992. Pp.37-18.
- **BOURDIEU, Pierre** (1980). *El sentido práctico*. Siglo XXI Editores, Argentina, S.A. 2007.
- **BUNTIX, Gustavo** 2003, *La tentación autista: Notas a una instalación de Carlos Runcie Tanaka*. En: *Homenaje a Anna Maccagno, I Simposio sobre la escultura peruana del siglo XX*. Fondo editorial PUCP. Pp.203-223.
- **BURKE, Peter** (2001). *Visto y no visto: El uso de la imagen como documento histórico*. Cultura Libre. A & M Gráfico, Barcelona, España, 2005.
- **BREA, José** 2005 *Los estudios visuales: por una epistemología política de la visualidad*. En BREA, José (Editor), *Estudios visuales: La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Ediciones Akal, S.A, Pp:5-14.
- **CABRERA, Daniel** 2004. *Imaginario social, comunicación e identidad colectiva*. Vol. 11. Recuperado de: <http://www.insumisos.com/lecturasinsumisas/Imaginario%20social%20e%20identidad%20colectiva.pdf>

- **CÁNEPA, Gisela** 2006. *Cultura y política: una reflexión en torno al sujeto público*. En: CÁNEPA, Gisela; ULFE, María Eugenia (Editoras), 2006 *Mirando la esfera pública desde la cultura en el Perú*. CONCYTEC. Lima. Pp: 15-34.
- **CAÑIZARES, Deborah** (2017) *Tercer Fuego: una técnica, un recurso y múltiples variantes*. Recuperado de: <https://www.marphil.com/tercer-fuego-una-tecnica-un-recurso-y-multiples-variantes/>
- **CASTORIADIS, Cornelius** (1975). *La institución imaginada de la sociedad*. Tusquets Editores, Vol. 1, Buenos Aires, Argentina. 1993
- **CASTRILLÓN, Alfonso** 1976 *¿Arte popular o artesanía?* En: Historia y cultura: revista del Museo Nacional de Historia (Lima, Perú), 1976- 1977, Pp. 15- 21.
- **COQUET, Michele** 2007 *Alfred Gell, Arte y Agencia. Una Teoría Antropológica*. En: El hombre [en línea], 157 | Enero-marzo 2001, publicada el 23 de mayo de 2007. Recuperado de: <http://lhomme.revues.org/5658>
- **CLARKE, George** 2016. *De artistas y artesanos Historia de una ruptura*. Arte & Diseño; Revista del Departamento Académico de Arte y Diseño. PUCP. Año 4. Número 4. Lima.
- **CLIFFORD, James** (1998) *Historias de lo tribal y lo moderno*. En: CLIFFORD, James (editor) *Dilemas de la cultura: Antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna*. Traducción de Carlos Reynoso. Editorial Gedisa S.A. Barcelona, España, 1995, Pp. 229-256.
- **CLIFFORD, James y MARCUS, George** (1986) *Retóricas de la antropología*. Traducción de Carlos Reynoso. Ediciones Júcar, Madrid, España, 1991
- **CLIFFORD, Gertz** 1989 *La antropología y la escena de la escritura*. En: CLIFFORD, Gertz (Editor) *El antropólogo como autor*. Capítulo 1. Ediciones Paidós, Barcelona, España.

- **COOMBE, Rosemary** 1993 *The Properties of Culture and the Politics of Possessing Identity: Native Claims in the Cultural Appropriation Controversy*. 6 (2) Canadian Journal of Law and Jurisprudence, pp.249-285.
- **COOPER, Emmanuel** 1987. *Historia de la cerámica*. Ediciones CEAC, S.A. Barcelona. España.
 - **COOPER, Emmanuel** 2014. *The potter's book of glaze recipes*. Bloomsbury Visual Arts. University of Pennsylvania Press, Philadelphia. E.E.U.U.
 - **COTTIER-ANGELI, Fiorella**, 1975. *La cerámica*. Ediciones Rufino Torres. España.
 - **CRUZ, José** 2017 *El concepto de experiencia en Víctor W. Turner, E.P. Thompson y Anthony Giddens: Un dialogo entre antropología social, historia y sociología*. En: Sociología Histórica 7/2017, Pp: 345-375.
 - **DUNCAN, Carol** 2007. *Rituales de Civilización*. Traducción de Ana Robleda. Nausicaä Edición Electrónica, S.L. España.
 - **DUJOVNE, Marta** 1995. *Entre musas y musarañas: una visita al Museo*. Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, Argentina.
 - **DUVIOLS, Pierre** (1986). *Cultura andina y represión. Procesos y visitas de idolatrías y hechicerías, Cajatambo, siglo XVII*. Archivos de Historia Andina 5. Bartolomé de las Casas, Cusco.
 - **FALCÓN, Víctor** (2017) *Breve historia de un siglo de investigaciones sobre la Cultura Lima*. Recuperado de: https://www.academia.edu/28272511/breve_historia_de_un_siglo_de_investigaciones_de_la_cultura_lima
 - **FERNANDEZ, Luis; GARCÍA, Isabel** 2010 *Diseño de exposiciones. Concepto, instalación y montaje*. Alianza Forma. Recuperado de http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/blog/docentes/trabajos/14058_47095.pdf
 - **FERNANDEZ, Luis** 1999 *Introducción a la nueva museología*. Alianza Editorial, Madrid, España.

- **FERNANDEZ CHITI, Jorge**, 1994. *El libro del ceramista*. Ediciones Condorhuasi, 5ta edición, Buenos Aires, Argentina.
 - **FERNANDEZ CHITI, Jorge**, 2008. *La cerámica esotérica: curso de filosofía en cerámica*. Ediciones Condorhuasi, 2da edición, Buenos Aires, Argentina.
 - **FERNANDEZ CHITI, Jorge**, 1990. *Curso práctico de cerámica artística y artesanal*. Tomo 1. Ediciones Condorhuasi, 6ta edición, Buenos Aires, Argentina.
 - **FERNÁNDEZ CHITI, Jorge** 1988 *Manual de esmaltes cerámicos*, Tomo 1. Ediciones Condorhuasi, Buenos Aires, Argentina.
 - **GARCIA CANCLINI, Nestor** 1990. *El porvenir del pasado* En: GARCIA CANCLINI, Nestor *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Editorial Grijalbo, México D.F, 1990, Pp. 149-190.
 - **GALÁN, Emilio y APARICIO, Patricia**. 2006. Materias primas para la industria cerámica. Seminarios de la sociedad española de mineralogía 2. Universidad de Sevilla. Pp. 31-49.
 - **GAREIS, Iris**. 2004. *Extirpación de idolatrías e identidad cultural en las sociedades andinas del Perú virreinal (siglo XVII)*. En: Boletín de Antropología Universidad de Antioquia, Medellín, volumen 18 No. 35, Pp. 262-282.
- GELL, Alfred** 1998 *Art and Agency An Anthropological Theory*. Oxford University Press Inc. New York. EEUU.
- **GEERTZ, Clifford** 2003. *La interpretación de las culturas*. Editorial GEDISA, Barcelona. España.
 - **GEERTZ, Clifford** 1989 *El antropólogo como autor*. Editorial PAIDÓS, Barcelona, España.
 - **GIDDENS, Anthony** 2006 *La constitución de la sociedad: Bases para la teoría de la estructuración*. Amorrortu Editores, Buenos Aires, Argentina.
 - **GRAMSCI, Antonio** 1981 *Cuadernos de la cárcel*. Tomo 1. Ediciones Era, S.A. México D.F.

- **JOFFRE, Gabriel** 2008 *Producción alfarera en Piura (Perú): estilos y diacronía*. En: *Bulletín de l'Institute Francais d'Études Andines* N° 37 (3) Pp. 447-509. Recuperado de: <https://journals.openedition.org/bifea/2985>

- **GOFFMAN, Erving** (1975) *Frame Analysis. Los marcos de la experiencia*. Traducción de: José Luis Rodríguez. Centro de Investigaciones Sociológicas (CSI). Madrid. España, 2006.

- **GONZÁLEZ, Freddy**. 2009 *Itinerario de alteridad. Una reconstrucción para nuevas aproximaciones*. En: *Fermentum Revista venezolana de Sociología y Antropología* Vol. 19, N° 56 Universidad de los Andes, Mérida, Venezuela, Pp. 616-641. Recuperado de: <http://www.redalyc.org/pdf/705/70517761011.pdf>

- **GUAMÁN, Oswaldo** 2015. *Orígenes e historia del arte precolombino en Ecuador*. Universidad Técnica de Machala. Ediciones UTMACH. Ecuador.

- **GUBER, Rosana** 2004. *El salvaje metropolitano. Reconstrucción del conocimiento social en el trabajo de campo*. Editorial Paidós, Buenos Aires, Argentina,

- **GUTIERREZ, Ramón**. 1997. *La arquitectura academicista entre 1870 y 1914*. En: *Arquitectura y Urbanismo en Iberoamérica*. CÁTEDRA. Madrid.

- **HABERMAS, Jürgen** (1981) *Teoría de la acción comunicativa I Racionalidad de la acción social y racionalización social*. Editorial Taurus, Madrid, España, 1988.

- **HALL, Stuart**. 1997 *El trabajo de la representación* En: *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. Stuart Hall (ed.), London, Sage Publications, Cap. 1, Pp. 13-74. Traducido por Elías Sevilla Casas.

- **HAMILTON, David** 1989 *Alfarería y cerámica*. Ediciones CEAC, S.A. Barcelona. España.

- **HIROMOTO, Claudia** (2016) *Clásicos de la Arquitectura: Palacio de la Exposición / Antonio Leonardi*. ArchDaily. Recuperado de <http://www.archdaily.pe/pe/789597/clasicos-de-arquitectura-palacio-de-la-exposicion-antonio-leonardi>

- **INGOLD, Tim** 2011. *Being alive, Essays on movement, Knowledge and description*. Routledge, Taylor & Francis e-Library.
- **INGOLD, Tim** 2012 *Hacia una ecología de los materiales*. Traducción de Andrés Laguens 2014 En: Annual Review of Anthropology, Vol 4:427-42. Recuperado de: https://www.academia.edu/12269129/INGOLD_Tim_HACIA_UNA_ECOLOGIA_DE_LOS_MATERIALES
- **INGOLD, Tim** 2007 *Materials against materiality* En: Archeological dialogues 14(1), Cambridge University Press, UK, Pp. 1-16. Recuperado de <http://home.zcu.cz/~dsosna/SASCI-papers/Ingold%202007-materiality.pdf>
- **KIRSHENBLATT, Barbara**. 1990. *Objects of Ethnography*. En: KARP, Ivan; LAVINE, Steven. (Editores) 1991. *EXHIBITING CULTURES: The Poetics and Politics of Museum Display*. Smithsonian Institution Press. Washington. Chapter 20.
- **KROTZ, E.** 1994. *Alteridad y pregunta antropológica*. En: Revista Alteridades, 4(8), pp. 5-11.
 - **LAUER, MIRKO** 1981. *Juan Javier Salazar: La refrescante aventura de un anti-plástico*. Hueso Húmero. Lima, número 9, Pp. 121-124.
 - **LARREA, Manuel**, 2014. *El museo: discurso, representación y visualidad*. En: Revista Arte y Diseño, N° 3, Departamento Académico de Arte, PUCP. pp. 46-51.
 - **LAVALLE, José; LANG, Werner** 1978. Colección: *Arte y Tesoros del Perú. Arte Precolombino*. Segunda Parte: *Escultura y Diseño*. Museo Nacional de Antropología y Arqueología. Banco de Crédito del Perú. Lima.
 - **LINAREZ, Juan** 2008. *El museo, la museología y la fuente de información museística*. ACIMED. Vol. 17, N° 4. La Habana. Cuba. Recuperado de: http://scielo.sld.cu/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1024-94352008000400005
 - **LYOTARD, Jean Francois** 1987. *La Condición Postmoderna, Informe sobre el saber*, Ediciones Catedra S.A, Madrid, España.

- **MALINOWSKI, Bronislaw** 1975. *La cultura*. En: KAHN, J.S. (comp.) *El Concepto de Cultura: textos fundamentales*, Editorial Anagrama, Barcelona.
- **McLUHAN, Marshall** 1996. *El medio es el mensaje*. En: MC LUHAN, Marshall *Comprender los medios de comunicación. Las extensiones del ser humano*. Ediciones Paidós, SAICF, Buenos Aires, Argentina, Pp. 29-42.
- **McLUHAN, Marshall y POWERS, B.R.** 1995 *La aldea global. Transformaciones en la vida y los medios de comunicación mundiales en el siglo XXI*. Ediciones Gedisa, S.A, Barcelona, España.
- **Mc LUHAN, Marshall** 2014 *El medio (aún) es el mensaje. 50 años después de Understanding Media*. Recuperado de:
https://www.researchgate.net/publication/279956798_Marshall_McLuhan_El_medio_aun_es_el_mensaje_50_anos_despues_de_Comprender_los_medios/download
- **MAJLUF, Natalia y WUFFARDEN, Luis Eduardo** 1999 *Elena Izcue: el arte precolombino en la vida moderna*. Museo de Arte de Lima, Fundación Telefónica, Lima, Perú.
- **MARCUS, George** 1995 *Etnography in/of the Worl System. The emergence of multi sited ethnography*. En: Annual Review of Anthropology, # 24. Pp. 95-111.
- **MARCUS, George y FISHER, Michael** (1986) *Un momento experimental en las ciencias humanas*. Amorrortu Editores, Buenos Aires, Argentina, 2000.
- **MIGNOLO, Walter** 1996. *Herencias coloniales y teorías postcoloniales*. En: GONZÁLES STEPHAN, Beatriz 1996. *Cultura y Tercer Mundo: 1.Cambios en el Saber Académico*, Cap. IV, Nueva Sociedad, Venezuela. Pp.99-136.
- **MILLER, Daniel** 2005. *Materiality: An introduction*. En: MILLER, Daniel (Editor) *Materiality*. Duke University Press, Durham, NC, Pp. 1-50. Traducción: Andres Laguens (2009)
- **MITCHELL, W. J. T.** 2016. *Iconología. Imágen, texto, ideología*. Capital Intelectual S.A. Buenos Aires, Argentina.

- **MITCHELL, W. J. T.** 2005 *No existen medios visuales* En: Estudios visuales: La epistemología de la visualidad en la era de la globalización. BREA, José (Editor), Ediciones Akal, S.A. 2005, Pp. 17-26.
- **MITCHELL, W. J. T.** 2003 *Mostrando el Ver: una crítica a la cultura visual* En: Estudios visuales: Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo, Nº. 1 (Noviembre), 2003, Pp. 17-40.
- **MUNTAÑOLA, Nora** 2004. *Representación y discurso museográfico: El Museo Nacional de Antropología de México.* En: ARDEVOL, Elisenda y MUNTAÑOLA, Nora (Editoras) Editorial UOC. Universidad de Catalunya. España, Pp. 286-315.
- **MYERS, Fred** 2006. "Primitivism" *Anthropology and the Category of "Primitive Art"*. En: Ch. Tilley et al. (eds) *Handbook of Material Culture*. Sage Press. Pp. 267-284.
- **MYERS, Fred** 2001. *The Empire of things. Regimes of value and Material Culture*. School of America Research Press, Santa Fe, New Mexico. EEUU.
- **PARDO, Cecilia** 2009 *De lo privado a lo público: La formación de colecciones precolombinas en el MALI* En: Castillo, Luis Jaime y Cecilia Pardo (eds.). *De Cupisnique a los incas. El arte del valle de Jequetepeque*. Lima: Museo de Arte de Lima.
- **PATIÑO, Alberto** 2017. *El diseño contemporáneo, simbología peruana y modas del mercado*. Tesis para optar por el grado de magister en Estudios Culturales. Escuela de posgrado de la PUCP. Recuperado de <http://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/handle/123456789/9403>
- **PÉREZ, Gabriel** 2012 *Internet como medio de comunicación. Teoría y análisis de actos comunicativos en los entornos virtuales*. Plaza y Valdés, S.A. de C.V. México D.F.
- **PINK, Sarah** (2001) *Doing visual ethnography: Images, media and representation in research*. Sage Publications, LTD, 2006.

- **QUIJANO, Anibal.** 2000. *Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina*. En: LANDER, Edgardo (Editor) 2000. *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas Latinoamericanas*. CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, Buenos Aires, Argentina. Pp. 201-246.
- **QUIJANO, Rodrigo** 2018. *Juan Javier Salazar. La realidad entera está en llamas*. En: <http://artishockrevista.com/2018/01/20/juan-javier-salazar/>.
- **RABINOW, Paul** 1991 *Las representaciones son hechos sociales: modernidad y postmodernidad en la antropología* En: CLIFFORD, James y MARCUS, George (Editores) *Retóricas de la antropología*. Ediciones Júcar, Madrid, España, Pp. 321-356.
- **RADCLIFFE-BROWN, Alfred** 1972. *Estructura y Función en la Sociedad Primitiva*. Editorial Península, Barcelona.
- **RAMIRO, Elisa.** 2015. *La porcelana del siglo XVIII. El nacimiento de un nuevo arte*. Grupo Español de Conservación. Artículo. Ge-conservación N°8. Pp. 89-97.
- **RAMÍREZ, Luis** 2012. *Museografía: La exposición como espacio de negociación*. En: CERON, Jaime (Editor) *Museología, curaduría, gestión y museografía. Manual de producción y montaje para las Artes Visuales*. Ministerio de Cultura, República de Colombia. 2012 Recuperado de: <https://docplayer.es/1139029-Museologia-curaduria-gestion-y-museografia.html>
- **RAVINES, Rogger.** 2011. *Estilos de cerámica del antiguo Perú*. Boletín de Lima. Vol. XXXIV. N° 163-166. Año 34. Cap. III. Pp. 433-564.
- **REPETTO, Luis.** 2003. *Elvira Luza. El coleccionismo y el Arte Popular*. Catálogo de la Exhibición *Colección Elvira Luza*. Museo de Artes y Tradiciones Populares. Instituto Riva Agüero. PUCP.
- **REYNOSO, Carlos** 1991. *El surgimiento de antropología posmoderna*. GEDISA. México.
- **RHODES, Colin,** 1994. *Primitivism and Modern Art*. THAMES & HUDSON. Londres. UK.

- **RHODES, Daniel**, 1990. *Arcilla y vidriado para el ceramista*. Ediciones CEAC, S.A. Barcelona. España.
- **RHODES, Daniel**, 1987. *Hornos para el ceramista*. Ediciones CEAC, S.A. Barcelona. España.
- **ROCA, José** 2012 *Notas sobre la curaduría autoral* En: CERON, Jaime (Editor) *Museología, curaduría, gestión y museografía. Manual de producción y montaje para las Artes Visuales*. 2012 Ministerio de Cultura, República de Colombia. Recuperado de: <https://docplayer.es/1139029-Museologia-curaduria-gestion-y-museografia.html>
- **RODIN, Miriam** 1978. *System Theory in Anthropology*. En: *Current Anthropology*, Vol. 19, No 4, December 1978, pp. 747-753.
- **ROSENTHAL, Ernst**, 1958. *Alfarería y cerámica*. Editorial Reverté S.A. Barcelona. España.
- **SAID, Edward** 1990. *Orientalismo*. Libertarias/Prodhufi, S.A. Madrid, España.
- **SÁNCHEZ, Emma** 1988. *La cerámica precolombina: el barro que los indios hicieron arte*. Ediciones Anaya. S.A. Madrid. España.
- **SARAVIA, Bernabé** (2006) *Erving Goffman Frame Analysis. Los marcos de la experiencia*. Madrid, CIS. Recuperado de <https://recyt.fecyt.es/index.php/res/article/view/65058/39437>
- **SPIVAK, Gayatri Chakravory** 2003. *¿Puede hablar el subalterno?* En: *Revista Colombiana de Antropología*, Volumen 39, enero-diciembre. Pp. 297-364.
- **STASTNY, Francisco** 1981 *Las artes populares del Perú*. Fundación del Banco Continental para el fomento de la Educación y la Cultura (EDUBANCO), Alianza editorial S.A. Madrid, España.
- **STEWART, Julian** 1955. *Theory of Culture Change*, University of Illinois Press.
- **SONDEREGUER, Cesar; MARZIALI, Mirta** 2006 *Cerámica precolombina: Catálogo de Morfología*. Ediciones Corregidor. Buenos Aires. Argentina.

- **SZURMUK, Mónica; MCKEE, Robert.** 2009. *Hegemonía*. En: *Diccionario de Estudios Culturales Latinoamericanos*, Siglo XXI Editores. México. Pp. 124 – 130.
- **THOMPSON, E. P.** 1981 *Miseria de la teoría*, Ediciones Crítica, Barcelona.
- **TURNER, Victor** 1986 *Dewey, Dilthey and Drama: An Essay in the Anthropology of Experience*. En: TURNER, Victor y BRUNER, Edward (Editores) *Anthropology of Experience* , University of Illinois Press, pp.33-44.
- **TURNER, Víctor** 1987 *The Anthropology of Performance*. En: TURNER, Víctor (Comp) *The Anthropology of Performance*. PAJ Publications, New York.
- **ULFE, Maria E.** 2011 *Cajones de la memoria. La historia reciente del Perú a través de los retablos andinos*. Fondo Editorial PUCP, Lima, Perú.
- **VELA, Paola** 2016. *Rutinas; Un documental etnográfico desde un espacio de formación artística*. Tesis para optar por el grado de magister en Antropología Visual. Escuela de posgrado de la PUCP. Recuperado de <http://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/handle/123456789/7548>
- **VILLARINO, Alberto** 2011. *Materiales Cerámicos*. En: *Tecnología de los materiales*, Tema 4. Escuela Politécnica Superior de Ávila. Ingeniería Técnica de Obras Públicas.
- **VOM HAU, Matthias y BIFFI, Valeria** 2017. *Mann en los Andes: poder infraestructural del Estado y nacionalismo en el Perú*. En: DRINOT, Paulo (Editor) *El Perú en Teoría*. Instituto de Estudios Peruanos. Lima, Perú, 2017, Pp. 255-288.
- **WALLERSTEIN, Immanuel** 1979. *El moderno sistema mundial*, tomo I. Siglo XXI Editores. México.