

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ

ESCUELA DE POSGRADO



**PLUNDER ME, BABY – ANTISUBORDINADAS
DEL SISTEMA PATRIARCAL Y EL EXPOLIO CULTURAL**

Tesis para obtener el grado académico de Magistra
en Historia del Arte y Curaduría que presenta:

Nataly Alexandra Montes Becerra

ASESORA

Giuliana Vidarte Basurco

JURADO

Florencia Portocarrero

María Eugenia Yllia

Lima – Perú, 2022

Declaración jurada de autenticidad


Yo, Giuliana Elizabeth Vidarte Basurco, docente de la Escuela de Posgrado de la Pontificia Universidad Católica del Perú, asesora de la tesis/el trabajo de investigación "Plunder Me, Baby - Antisubordinadas del sistema patriarcal y el expolio cultural" de la autora Nataly Alexandra Montes Becerra

dejo constancia de lo siguiente:

- El mencionado documento tiene un índice de puntuación de similitud de 14 %. Así lo consigna el reporte de similitud emitido por el software *Turnitin* el 06/01/2023.
- He revisado con detalle dicho reporte y confirmo que cada una de las coincidencias detectadas no constituyen plagio alguno.
- Las citas a otros autores y sus respectivas referencias cumplen con las pautas académicas.

Lugar y fecha:

Lima, diciembre 06 de 2023

Apellidos y nombres del asesor / de la asesora: <u>Vidarte Basurco Giuliana Elizabeth</u>	
DNI: 41140325	Firma: 
ORCID: 0000-0002-2979-986X	

RESUMEN

En esta investigación propongo el análisis de la producción cerámica *Plunder Me, Baby (Saquéame, bebé)* (2004-2010) de la artista contemporánea peruana Kukulí Velarde. Se trata de una propuesta que forma parte de su producción madura y que no ha sido suficientemente estudiada, ni en el Perú ni en los Estados Unidos, donde actualmente reside y se encuentran la mayoría de piezas.

En ella sostengo que Velarde combina ingeniosamente su rostro y sexo femenino con formas (cuerpos / vasijas e iconografía) de las culturas originales que alimentaron su imaginario visual y el lenguaje violento de la cultura machista, clasista y racista, para versionarlas y así dar vida a 29 huacas que, con humor, responden críticamente y marcan rutas de escape al sistema patriarcal y al expolio cultural.

En el Capítulo 1 hago una introducción extendida que me permite presentar ciertos puntos claves de la artista y su trabajo como precedentes. En el Capítulo 2, muestro cómo responde críticamente y marca rutas de escape al sistema patriarcal desde tres elementos materiales: rostro / mirada de las piezas, los diversos labios visibles (boca y vulva) y los pies de obra irónicos en *spanglish*. En el Capítulo 3 muestro cómo se enuncia críticamente y marca rutas de escape al expolio cultural desde otros tres elementos: los cuerpos / vasijas en diversas posturas, los lenguajes de las culturas originarias y los espacios híbridos que parodian el saqueo en su montaje. Finalmente, cierro con una reflexión que valora a *Plunder Me, Baby* como una obra impresionante, compleja y esperanzadora frente a la modernidad colonialista en la que habitamos.

ÍNDICE	4
AGRADECIMIENTOS	6
INTRODUCCIÓN	8
CAPÍTULO 1	
El nacimiento de la voz de Kukuli Velarde a través del barro y la visibilidad que obtuvo hasta la creación de <i>Plunder Me, Baby</i>	11
1.1. La biografía y trayectoria artística de Kukuli Velarde, y una revisión de obras previas a la serie <i>Plunder Me, Baby</i> .	11
1.2. Un cruce entre la recepción de su obra por parte de especialistas, ciertos reconocimientos institucionales en EEUU y una red vinculada a ella.	33
1.2.1. Kukuli Velarde y una red de artistas peruanos	40
1.3. Un recorrido por las diversas exposiciones de <i>Plunder Me, Baby</i> en EE.UU., Perú y China.	43
CAPÍTULO 2	
La práctica artística de Kukuli Velarde frente al sistema patriarcal	47
2.1. Reafirmar el ser femenino y recobrar agencia en la manifestación y el tránsito de emociones por medio de su rostro/mirada.	51
2.1.1. Análisis de casos	52
2.1.2. Notas transversales	53
2.2. Retar el ojo patriarcal y dar espacio al deseo auténtico, flexible y con más posibilidades a través de diversas bocas y vulvas.	54
2.2.1. Análisis de casos	55
2.3. Revertir el lenguaje que perpetúa la violencia de identidades femeninas o sexuadas con vulvas al ponerlo al descubierto y dejar de normalizarlo, mediante pies de obra irónicos en <i>spanglish</i> .	57
2.3.1. Análisis de casos	58
2.3.2. Notas transversales	60
CAPÍTULO 3	
La práctica artística de Kukuli Velarde frente al expolio cultural	61
3.1. Marcar un límite a la violencia relacional y abrir nuevos sentidos para cohabitar mediante cuerpos/vasijas en diversas posturas.	67

3.1.1. Análisis de casos	67
3.1.2. Notas transversales	70
3.2. Romper el tiempo lineal y reconsiderar el conocimiento vivo en los lenguajes de las culturas originarias en sus piezas.	70
3.2.1. Análisis de casos	71
3.2.2. Notas transversales	74
3.3. Denunciar prácticas de coleccionismo al abrir nuevas vías de recirculación de valor a través de espacios que parodian el saqueo en su montaje.	74
3.3.1. Análisis de casos	67
3.3.1.1. <i>Plunder Me, Baby, work in progress</i> (Garth Clark, 2007)	76
3.3.1.2. <i>Patrimonio</i> (Germán Krüger Espantoso, 2012)	77
CONCLUSIONES	81
REFERENCIAS	85
BIBLIOGRAFÍA	95
ANEXOS	99
PLAN CURATORIAL	195
ANEXOS DEL PLAN CURATORIAL	215

AGRADECIMIENTOS

A José A. por ayudarme a entrar a “la sala del frente”, lugar que se convertiría en mi espacio de escape y que despertaría mi curiosidad inicial para preguntarme sobre el arte. A JCM por darme cuerda y trabajar conmigo. A los amig@s del CCRP por acogerme e infiltrarme más. A Andrea E., especialmente por todos los cafés. A Sem D. por ayudarme a ver que hay más conexiones en todas mis versiones que las que creo. A Carmen, por tener un espacio en Libertad. A Ulla Holmquist, quien me presentaría la obra de Kukuli Velarde por primera vez. A Andrea P. por comprender que me tendría que dividir en dos por cuatro años. A Cécile Michaud, Patricia Ciriani y Fernando Villegas por ayudarme a sentar las bases de esta investigación en plena pandemia. A Giuliana Vidarte por animarme a escribir y ser guía en tiempos turbulentos. Asimismo a Florencia Portocarrero y María Eugenia Yllia por sus aportes para seguir mejorando. A Alessandra Pinasco por su impecable trabajo y por conectarse tanto con mi investigación. A Milagros (Cusco) y César (Lima), mis raíces, mis MoBe. A Tsunami, mi satélite, mi hijo gatuno. A Sr. donde sea que esté. A mis abuelas y abuelos: sus historias me atraviesan, aunque no las conozca completamente. A mi familia extendida y a mis amig@s, quienes me acompañaron en las idas y vueltas, en las lágrimas, alegrías y ausencias de esta tesis. Punto especial a Jime y Mario por darme un espacio para dibujar mientras no podía escribir. A Lucci por su acompañamiento crucial en los tránsitos emocionales. Y a Christian por el aguante en las mudanzas y retornos.

A todas las personas con las que alguna vez hablé de *Plunder Me, Baby*, que fueron muchas a lo largo de estos dos años de investigación. Gracias por cruzarnos y escucharme.

Y, primordialmente, a Kukuli Velarde por hacer lo que siente y piensa. También por hablar conmigo desde la virtualidad en múltiples ocasiones y compartir sus vivencias personales. Y, sobre todo, por ayudarme a reforzar mis intuiciones y darme muchas respuestas sobre qué puede llegar a ser el arte en mi vida.

Gracias Gracias Gracias



“Nos cuentan la historia que les da la gana”

Kukuli Velarde (2020)

INTRODUCCIÓN

Kukuli Velarde es una artista peruana que ha dedicado toda su vida a la creación artística, desde los dibujos de su infancia hasta las piezas cerámicas de su adultez. Ha sido reconocida con diversos estímulos económicos y becas en países como EE.UU. y Corea del Sur, tanto por la constancia de su trabajo como por los discursos que aborda y la destreza técnica que aplica. La cerámica es su medio central, aunque integra otros como la pintura, la instalación y la performance para potenciar sus propuestas.

A pesar de su importancia, existen pocos trabajos académicos que aborden en profundidad el extraordinario trabajo que ha venido realizando con la arcilla. Los catálogos y breves reseñas críticas que existen, aunque fueron útiles para mi exploración inicial, demuestran la oportunidad de estudiar más su trabajo y difundirlo. Es por ello que esta investigación está centrada en su figura y en sumar conocimiento en torno a una de sus producciones más maduras, *Plunder Me, Baby*. Se trata de 29 huacas¹ cerámicas de grandes escalas. Cada una de ellas muestra un gesto diferente, en base a su propio rostro. Los cuerpos están inspirados en piezas originarias de distintas culturas, como Shipibo Konibo, Moche, Nazca, Maya y Mexica, entre otras (figuras 56, 57 y 58), aunque versionadas según sus criterios, tanto en la parte estructural como en la estética.

Dada la complejidad de la práctica artística de Velarde y el volumen de piezas en cuestión, dedico el segundo capítulo al cruce entre un marco teórico-crítico – nutrido de ciertos conceptos e ideas de los estudios de género– y un método modular de análisis visual centrado en la mirada / el rostro (autorretrato), los labios visibles (boca/vulva) y los textos que les dan nombre a las piezas. El tercer capítulo está dedicado a la intersección entre otro marco teórico-crítico, esta vez nutrido de conceptos e ideas de los estudios decoloniales, y el mismo método modular, centrado en el cuerpo de las piezas, el lenguaje original que ha tomado de referencia y ciertos montajes que ha propuesto.

El objetivo es detallar cómo Kukuli Velarde responde críticamente, planteando, además, posibles rutas de escape a la subordinación del sistema patriarcal (tema específico de los estudios de género) y al expolio cultural (tema específico de los

¹ Femenino de huacos (piezas cerámicas originarias).

estudios decoloniales) a través del cuerpo de obra que he seleccionado.

En cuanto a la organización de la investigación, la he articulado en tres capítulos. El primero es multipropósito. En él construyo marcos de referencia para presentar a Kukuli Velarde y acercarme a su obra a través de ciertos pasajes biográficos, una selección de piezas cerámicas previas a *Plunder Me, Baby* y de ciertos marcos conceptuales vinculados a su trabajo por parte de especialistas. A su vez enlisto reconocimientos institucionales que se le dieron en el circuito internacional. Finalmente pongo en relación su trabajo con una red de artistas peruanos y hago un recorrido por algunas exposiciones en las que ha estado el cuerpo de obra central de *Plunder Me, Baby*. Presentar esta información previa a mi análisis me permite reconocer tendencias en su forma de crear y en las temáticas que la interpelan, tener puntos de partida conceptuales para mi análisis, reconocer el valor que se le ha dado afuera de Perú y la filiación que puede tener con los trabajos de artistas peruanos, a pesar de radicar fuera. Asimismo mapear diferentes formas en las que ha expuesto su obra, como inspiración para mi plan curatorial.

El segundo capítulo corresponde a la primera parte de mi análisis centrado en *Plunder Me, Baby*. En él desarrollo su respuesta a tres aspectos del sistema patriarcal. Es decir, a la pérdida de humanidad de lo femenino; al ojo patriarcal impuesto e internalizado de las personas con vulva y a la normalización de los insultos machistas y racistas de lo femenino o vulvado. Después de presentar estas bases, propongo que Kukuli Velarde reafirma su ser femenino y el recobrar agencia en la manifestación y el tránsito de emociones por medio de su rostro/mirada. Además, reta al ojo patriarcal y da espacio al deseo auténtico, flexible y con más posibilidades, a través de diversas bocas y vulvas. Finalmente, revierte el lenguaje que perpetúa la violencia de identidades femeninas o sexuadas con vulvas al ponerlo al descubierto y dejar de normalizarlo, mediante pies de obra irónicos en *spanglish*.

El tercer capítulo está dedicado a la segunda parte de mi análisis. En este, exploro cómo responde a tres aspectos del expolio cultural. Es decir, a las relaciones asimétricas de poder sobre los cuerpos subordinados y la violencia que reciben; a las identidades separadas de la sabiduría de los pueblos originarios y a la postura de los museos o colecciones que se rehúsan a devolver bienes culturales materiales a sus países de origen. Posteriormente sostengo que Velarde marca un límite a la violencia relacional y abre nuevos sentidos para cohabitar mediante cuerpos/vasijas

en diversas posturas, además de romper el tiempo lineal que las coloca en el pasado y reconsiderar el conocimiento vivo que podemos retomar en las piezas de las culturas originarias y sus lenguajes. La artista, por último, denuncia prácticas de coleccionismo y abre nuevas vías de recirculación de valor a través de espacios que parodian el saqueo en su montaje.

Para finalizar, me gustaría recoger una cita de la artista en la que sintetiza una de las preocupaciones primigenias que motivaron su propuesta: “Qué poco valoramos a los seres humanos y qué fácil nos olvidamos de las y los hacedores de las maravillas que observamos”, haciendo referencia a las expresiones culturales originarias (Velarde, 2020). En este sentido, espero que esta investigación nos brinde más herramientas para revalorar nuestras raíces, nuestros cuerpos y nuestros deseos, de forma que podamos construir realidades nuevas con mayor balance social, desde nuestras posibilidades e intereses.



CAPÍTULO 1

EL NACIMIENTO DE LA VOZ DE KUKULI VELARDE A TRAVÉS DEL BARRO Y LA VISIBILIDAD QUE OBTUVO HASTA LA CREACIÓN DE *PLUNDER ME, BABY*

En este capítulo he construido tres diferentes marcos de referencia que me servirán, por un lado, para presentar a Kukuli Velarde y, por otro, para acercarme a su colección *Plunder Me, Baby* (2004-2010).

En el primer marco de referencia tomo pasajes biográficos que han influenciado su forma de trabajar y analizo una selección de piezas que me permiten ejemplificar sus dinámicas e intereses. En el segundo, cruzo ciertos marcos conceptuales vinculados a su obra por parte de diversos especialistas, entre investigadores, galeristas y columnistas, y algunos reconocimientos institucionales del circuito artístico, especialmente en Estados Unidos, lugar en el que se afianza su trabajo. Esto me permite mostrar en qué contexto opera la artista. Adicionalmente, conecto su obra con algunas artistas mujeres peruanas y hombres artistas peruanos. Finalmente, trazo un recorrido descriptivo y comparativo entre las diferentes presentaciones que ha propuesto para *Plunder Me, Baby* en EE.UU., Perú y China.

1.1. La biografía y trayectoria artística de Kukuli Velarde, y una revisión de obras previas a la serie *Plunder Me, Baby*

En este apartado desarrollaré algunos puntos clave sobre la vida de Kukuli Velarde y ciertas anotaciones sobre una selección de piezas cerámicas que antecieron a *Plunder Me, Baby*. Esto me permitirá delinear tendencias en su forma de trabajar que son la base del devenir material de su obra y el abordaje de las temáticas que la interpelan. Además, cerraré este punto contextualizando su trabajo en un marco de artistas, tanto hombres como mujeres, de Perú y Estados Unidos.

Kukuli Velarde Barrionuevo nació en Cusco en 1962. Su infancia fue un período muy importante, que ejerció una gran influencia sobre su práctica. Hija de la escritora Alfonsina Barrionuevo y del periodista Hernán Velarde, recibió una sobre estimulación con el bagaje peruanista de la familia (figura 96). Además, creció en un entorno

colmado de templos e iglesias, museos arqueológicos e historias míticas. El quechua fue un lenguaje cotidiano, además del español (Torres, 2012). Esta experiencia de vida alimentó enormemente su imaginario visual y marcó el vértice desde el cual luego se bifurcarían sus preguntas de base frente a la valoración de la cultura que vio de primera mano, su identidad y las jerarquías sociales que reconocía.

Otro factor que marcó su vínculo con el arte fue la motivación que recibió, por parte de su padre, para desarrollar desde muy temprana edad habilidades autodidactas en dibujo y pintura. Es importante que destaque el deseo de Hernán Velarde en ser pintor y depositar esta autorrealización pendiente consigo en su hija (De la Cruz, 2022).

Esto la condujo a reconocerse como artista de manera muy natural y a producir de manera constante (Montes, 2020). Paralelamente a esta abundante producción visual, llevó a cabo una muestra individual al año entre 1972 y 1982, durante toda su adolescencia y los inicios de su juventud. Una de ellas la llevó a cabo en la casa de Víctor Delfín (1973). Y en 1974, con 12 años de edad, comenzó a pintar al óleo de manera autodidáctica. Aunque, posteriormente, afirmó que no desarrolló ninguna conexión particular con este medio (Torres, 2012).

Uno de los motivos que trabajó durante este periodo fueron sus reconocidas vicuñas. Después de una exploración inicial, las trasladó a los textos de Alfonsina Barrionuevo, su madre, (figuras 105 y 106). Y a útiles escolares de los '70, como los dibujos para las portadas de los cuadernos Atlas y las cajas de plumones *Faber – Castell* (figura 109) (De la Cruz, 2022).



Figura 109
Kukuli Velarde. *Vicuñas*, 1976
Portada de cuadernos escolares.

Adicionalmente, acompañó la labor de Barrionuevo y aportó este componente visual a sus investigaciones en arte popular, mitos y tradiciones andinas (De la Cruz, 2022). Como fue el caso de *Pintadita, la vikuña* (1972), “(...) un cuento que se creó (...) como estrategia para apoyar la campaña nacional del conservacionista Felipe Benavides, amplio defensor de la vicuña que (...) estaba en riesgo de desaparecer” (figura 111 y 112) (Redacción RPP, 2011).

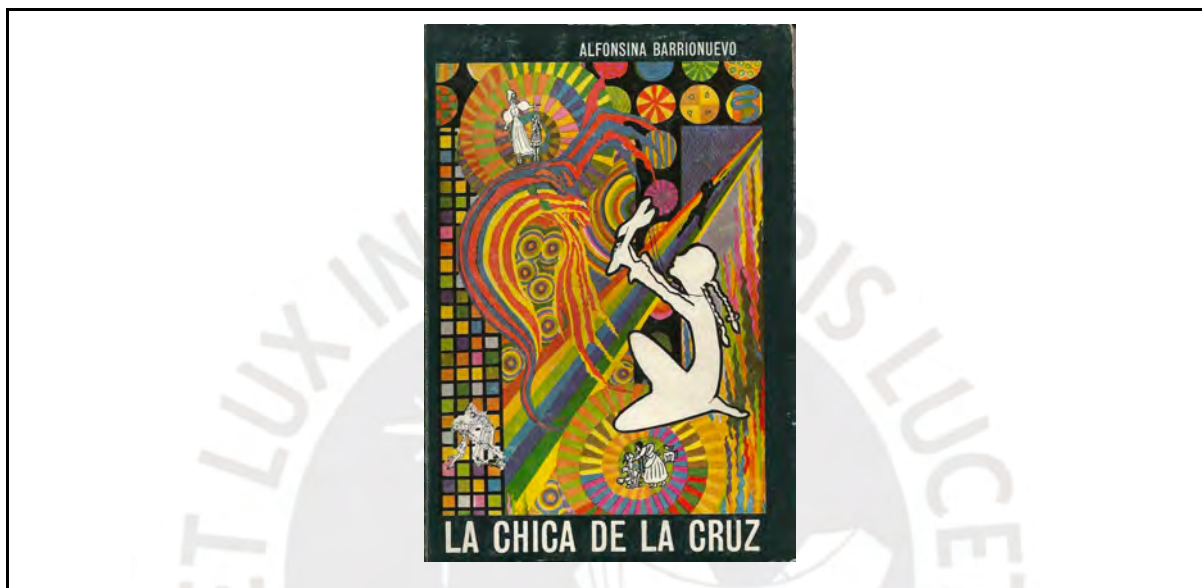


Figura 111
Kukuli Velarde. *La chica de la cruz*, 1976
Ilustración para Alfonsina Barrionuevo.

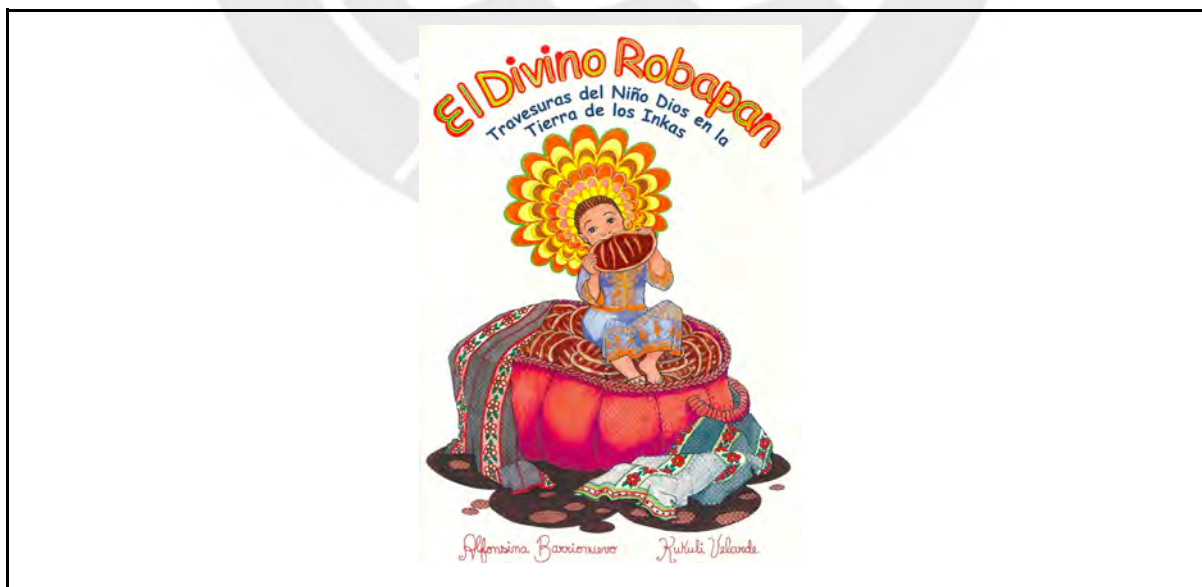


Figura 112
Kukuli Velarde. *El Divino Robapan*, 2008
Ilustración para Alfonsina Barrionuevo.

Es importante recordar que el contexto político y social en el que Velarde desarrolló este tipo de dibujos correspondió al Gobierno Revolucionario de las FFAA y al de Juan Velasco Alvarado. Estos apostaron por un discurso visual relacionado a las comunidades campesinas y al imaginario que giraba en torno a ellas con el fin de construir una identidad propia que condense la complejidad de su proyecto y juegue a favor de su gobierno².

La estimulación de este entorno hacia la creación de representaciones artísticas con temas afines fue un escenario positivo para la producción de Kukuli Velarde, asimismo como el de muchos dibujantes. Recordemos el trabajo de Gredna Landolt³ como ejemplo (Maza, 2017). Ambas comparten la representación de personajes característicos y fantasiosos inspirados en la vida del campo, pensados para el formato cuento y con fines educativos.

La recepción de la prensa fue muy positiva desde su debut en su I Exposición de plumones en el ICPNA. La artista guarda algunos recortes periodísticos de esta etapa de su vida (figura 133)⁴ (s/n, 1971). En uno de ellos, se visualiza su figura como

² Sobre esto, Velasco afirmaría en un mensaje a la Nación, con motivo del 149° Aniversario de la Independencia: “Ni el punto de partida conceptual, ni el proceso de nuestro desarrollo revolucionario, ni el objetivo final de la revolución obedecen a los moldes tradicionales de los sistemas capitalistas o comunistas. El comunismo y el capitalismo no son los “modelos” de nuestra revolución nacionalista...” (1970). Posteriormente, Portocarrero lo caracterizaría como: “[un] proyecto del gobierno militar (...) [que establecía] un área de capitalismo de Estado asociado y subordinado al capital imperialista, así como el intento de imponer un control corporativo como forma de dominación política” (1978). De otro lado, Buntinx acotó que en relación al arte: “(...) por un lado prohibía los conciertos de Santana y encarcelaba a Juan Acha por participar en una fiesta en la que supuestamente se fumaba marihuana. Pero por el otro inauguraba también un horizonte amplio de renovaciones para el quehacer artístico peruano” (2005). Para más información revisar la tesis de Miguel Antonio Sánchez Flores titulada *Más allá del Pop Achorado, una propuesta de relectura de los afiches de Jesús Ruiz Durand para la Reforma Agraria del gobierno de Juan Velasco Alvarado* (2016): <https://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/handle/20.500.12404/7756>

También adjunto algunos documentos correspondientes al SINAMOS [Sistema Nacional de Apoyo a la Movilización Social], la agencia creada por el gobierno de las FFAA para comunicar sus actividades:

<https://icaa.mfah.org/s/es/item/1138964#?c=&m=&s=&cv=&xywh=-1571%2C-664%2C4827%2C3666>
<https://icaa.mfah.org/s/en/item/1139278#?c=&m=&s=&cv=&xywh=-1130%2C-48%2C4827%2C3666>
<https://icaa.mfah.org/s/en/item/1139009#?c=&m=&s=&cv=&xywh=118%2C897%2C3017%2C2291>

³ Para más información revisar el catálogo de la exposición *Mi casa es linda* (2015): <https://www.scribd.com/document/344322715/Mi-Casa-Es-Linda>

⁴ Archivo compartido por Kukuli Velarde.

una niña prodigiosa a su corta edad y también resaltan la gran capacidad de convocatoria que tiene su trabajo frente a chicos y grandes.



Figura 133
Debut de Kukulí Velarde en el ICPNA junto a su familia (1971)

Sin embargo, este contexto fue único e irrepetible. Posteriormente no habría la misma apertura y refuerzo a este tipo de iconografías andinas por parte del estado o del privado. Sobre esto último, Gabriela Germana y Amy Bowman-McElhone ejemplifican el espacio limitado que se le da estas representaciones en un artículo titulado *Asserting the Vernacular: Contested Musealities and Contemporary Art in Lima, Peru* (2020). Es así que resaltan que la primera vez en que una colección de arte contemporáneo del Perú incorporó un tipo de pieza de esta naturaleza fue el 2018. La pieza elegida fue *Piraa causa (Who is to blame? 1990-1992)* de artistas Sarhuinos y fue el resultado de la donación que hizo la colección *Con/Vida-Popular Arts of the Americas* (Detroit, Michigan) al MALI (Museo de Arte de Lima).

Posteriormente, aunque Velarde siga creando desde la misma familia de motivos que eran parte de su imaginario, experimentaría un cambio que correspondería a su transición entre la niñez y la juventud temprana. Como ella misma revela en una entrevista para el suplemento de El Comercio a sus 14 años: “Yo empecé a dibujar con el afán de, creo yo, de atraer la atención, que es cosa de toda

criatura. El pintar fue una necesidad de darle más profundidad al dibujo” (figura 134) (1976).



Figura 134
 Archivo IPCNA, suplemento dominical de El Comercio (1982)

Unos años después, sería más clara sobre su cambio de rumbo en su exploración. Es así que declararía en el programa de una exposición que realizó en la galería Borka's a sus 20 años lo siguiente: "Me entristece decirles que ya no soy la niña que pinta llamitas como mucha gente, cariñosamente, me identifica (...) no recuerdo cuando esos animalitos frágiles y bellos, se fueron por una rendija (...) tal vez lo hicieron cuando sustituí los plumones por los pinceles, o cuando se sintieron desplazadas de mi alma por otras imágenes y otras emociones (...) porque la vida es el ejercicio de avanzar (...)" (figura 135 y 136) (1982). Es así que desarrollaría su serie de caballos en las que se puede notar otro temperamento y más movimiento (figura 107). Algunos de ellos en compañía de personajes como los ángeles arcabuceros (figura 108) o inspirados en los jinetes del Apocalipsis (figura 110).



Figura 107
Kukulí Velarde. *Caballos*, 1973
Exploraciones nuevas, después de las vicuñas.



Figura 108
Kukulí Velarde. *Caballos*, 1973
Exploraciones nuevas, después de las vicuñas.



Figura 110
Kukulí Velarde. *El Hambre*, s.f.
Exploraciones nuevas, después de las vicuñas.

Este panorama inicial revela que Velarde incorporó una agencia artística desde antes de su formación oficial. Como compartió en una entrevista que tuvimos, “El artista es artista porque disfruta del proceso de crear y tiene una razón para hacerlo, que sea bueno o malo es lo de menos” (Montes, 2020).

En 1980, ingresó a la carrera de Historia del Arte en San Marcos [pero no la concluiría] (Torres, 2012). De otro lado, continuó con su búsqueda plástica y comenzó a explorar nuevos circuitos fuera del país. Es así que en 1983 viajó a Colombia para presentar una individual y tomar clases con el pintor Armando Villegas durante seis meses. Él también evoca a las culturas originarias en su trabajo (De la Cruz, 2022), a raíz de su fuerte amor por sus raíces indígenas, algo que comparte con nuestra artista.

De esta forma, logra plasmar una propuesta figurativa, de realismo mágico y con gran destreza en la teoría del color. Ingredientes que pueden haber alimentado en cierta medida a Velarde.

A lo largo de toda esta etapa, desde que inició en el dibujo hasta que comenzó a experimentar con óleos y cruzó sus primeros viajes, la recepción que tuvo en Perú fue de total apertura dentro de los espacios oficiales como no oficiales, así como de la prensa peruana. El impacto de su figura como una artista a tan temprana edad y sin formación académica serían rasgos llamativos para el contexto (figura 133 y 134).

Lo que vino después fue una educación más estructurada en la Academia de San Carlos en México como alumna libre (1985-1987). Paralelamente, tomaría clases

con Juan Acha (Torres, 2012). Sobre su figura e importancia, Dagmary Olivar condensa que: “su propuesta conceptual, su amplia producción editorial, así como su acción profesional en pro del arte contemporáneo y la renovación de los lenguajes artísticos, son algunas de las características que hicieron de su trabajo un legado fundacional para el arte latinoamericano” (2016).

Aunque esta experiencia de aprendizaje es valorada por Velarde, se sentiría distante en su mirada sobre el arte y la práctica artística con el teórico peruano Acha, pues como ella indica: “Yo discrepo con él en que la producción de arte tenga, en su esencia, una producción económica. Pero entiendo que se da en el sistema en el que vivimos, porque la gente tiene que sobrevivir” (Montes, 2022). Aquí podemos dar cuenta de cómo estas relaciones con los críticos de la época marcarían su deseo por establecer un discurso nuevo, alejado de las lógicas del mercado y lo establecido.

Posteriormente a estos dos años, ella misma cuenta que, a raíz de una ruptura sentimental, decidió dejar este territorio y trasladarse a Estados Unidos (Montes, 2020). En este nuevo país, fue recibida por Pablo Marcos y Boris Vallejo, ilustradores del mundo de cómic quienes buscaron introducirla a la ilustración hasta hacerla colaborar con *DC Comic* (Torres, 2012). Después de estas experiencias, ella se da cuenta que no quería ser ilustradora porque implicaba recibir órdenes y opiniones sobre su arte (De la Cruz, 2022).

En 1988, ingresa a la escuela de Artes Plásticas *Hunter College* (1987-1992) en Nueva York (Torres, 2012) para encaminarse en una educación más formal. Sin embargo, la personalidad que construyó a través del tiempo la condujo a gestionar este aprendizaje desde una actitud muy independiente, a pesar de que fueran experiencias educativas guiadas por maestros y maestras (Montes, 2020).

Esta forma de gestionar su aprendizaje hizo que siempre priorizara sus curiosidades personales y deseos de comunicarse genuinamente, antes que los comandos recibidos por el lado académico/ plástico impartido en su universidad.

Es así que se dio espacio a sí misma para retomar las fuentes de las que bebió en su niñez y adolescencia, explorar sus fuertes inquietudes sociales frente a su país y región desde su ser mujer de clase media e inmigrante peruana/latinoamericana. De tal forma que se permita desarrollar una voz propia para sacar todo eso que sentía frente a la complejidad de temas que le interesaban al mismo tiempo. A tal punto que le permitieran bordear el activismo artístico y por medio de la cerámica.

Sobre esto puedo concluir que su deseo de renovación siempre se vio

potenciado por los viajes que fue realizando fuera de Perú. Desde los más cortos, como a Colombia o México, hasta los más definitivos como fue el de Estados Unidos.

De alguna forma se alejó del núcleo familiar y sus imperativos frente al arte, pudo mirar con distancia las problemáticas del Perú y situarse en un contexto que la empujaba a pensarse como latinoamericana desde las nuevas problemáticas que eso le presentaba. Desde la precariedad en la que vivió los primeros años hasta las limitaciones que el circuito le imponía por su procedencia. Sin embargo, nunca representaron una carga pesada para Velarde por estar convencida de lo que quería ser, hacer y decir desde su rol de artista.

En 1989, forma parte de la exhibición *Tree Latin American Artists* en Bronx, Nueva York, comenzando a ser más activa en este circuito. En 1991, deja la pintura y toma un curso de cerámica (Torres, 2012). Sobre esta decisión, vale la pena puntualizar que ella se consideraba una buena pintora; sin embargo, no sentía que catalizaba sus intereses, pasiones y frustraciones con esta técnica (Montes, 1993). Por el contrario, la cerámica le permitiría darle espacio a todo esto.

Sobre este medio, Arianna Giusti en su tesis titulada *El rayo entre un huaco y una chela: un análisis de la producción en cerámica de Juan Javier Salazar* (2020) reconoce 5 momentos claves en los que esta materialidad juega un rol central en el discurso sobre lo nacional⁵. Es así que resume de la siguiente manera:

(1) la problemática representación de la cerámica mochica en el lienzo *Habitante de las cordilleras* (1855) de Francisco Laso, (2) el trabajo periodístico y pictórico de Teófilo Castillo que pone en cuestionamiento la definición arqueológica de la cerámica, (3) el estudio profundo de los motivos iconográficos de la cerámica y textilería precolombinas llevados a cabo por Elena Izcue desde los años 20, (4) la figura emblemática de Sabogal y su cooperación con Camilo Blas para representar la cerámica como “arte popular” y (5) la reapropiación de los motivos precolombinos por Fernando de Szyszlo a partir de los años 60 (14).

No puedo dejar de resaltar que la conexión especial que tuvo Velarde con este medio y materialidad está fuertemente influenciada por la connotación particular que ha venido acumulando dentro del contexto peruano y mesoamericano, especialmente

⁵ Para más información: <https://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/handle/20.500.12404/17407>

el de los años 60's. Espacio temporal en el que nace y crece.

A continuación, ejemplificaré cómo fue desarrollando su voz particular desde la cerámica con una selección de piezas previas a *Plunder Me, Baby* y lo que significó para ella. Esto me permitirá transparentar ciertas tendencias dentro de su proceso que influyen directamente en la materialidad de su obra y corresponden a las temáticas que la interpelan y sobre las que quiere accionar.

Hacer *Santa Chingada* (1991) significó retar la visión utilitaria que se tenía de la cerámica en su segunda escuela y sacarla del rol de ejecutora frente a las indicaciones de alguien más. Prefirió ser ella quién tomaba las decisiones y darse el espacio para experimentar con formas humanas como parte de su búsqueda personal (Montes, 2020). Así, dio forma a un cuerpo femenino que le permitía problematizar sobre los efectos represivos de ser reconocida como mujer y experimentar, a través de esta identidad, la maternidad o el amor heterosexual. Formas violentas frente a las que necesitaba expresarse luego de experimentar sucesos personales en sus entornos más cercanos (Montes, 2020).

Para enfatizar esto, se valió de la escritura sobre las mismas piezas. Frases como "Mujer de su casa", "*Her children, her pride*" ("Sus hijos, su orgullo"), "*She is a saint*" ("Es una santa") o "*He is her life*" ("Él es su vida") están inmortalizadas sobre su pecho. Le añadió otro nivel de significado al acto de escribir al obedecer su impulso intuitivo de insertar numerosos clavos alrededor de las frases (figura 131 y 132). Una decisión que nos muestra la dimensión religiosa dentro de su propuesta, ya que los clavos son piezas profundamente vinculadas al martirio o pasión crística. En una entrevista, cuenta que después de ese acto sintió cómo el barro se perfilaba como medio potente para dejar salir su voz auténtica (The Potters Cast, 2019).

Tomando en cuenta que, al ser una artista latina en Estados Unidos, estaba en la búsqueda de un lenguaje que le diera algo propio y alejado de la pintura como lenguaje occidental.



Figuras 131 y 132
Kukulí Velarde. Santa Chingada, 1990
 Figura completa.

Además es importante no perder de vista que el contexto en el que se inscribía la artista se caracterizaba por normalizar la exclusión de las artistas mujeres latinas en los 90's (Araujo, 1993). En este sentido, Velarde quería ser genuina con lo que tenía para decir frente a las nuevas injusticias que experimentaba, sin dejar de relacionarlo con las que había podido observar en su país de origen. Esta discriminación frente a lo originario o andino era algo que ya había vivenciado y visto en Lima. Sin embargo, ahora tomaba una dimensión diferente al contrastarlo más en la cultura norteamericana.

Esto la hizo distanciarse naturalmente los cánones establecidos en la academia y de la pintura. Así terminaría acercándose a temáticas y medios que eran más propios para ella, como fue el caso de la denuncia al machismo y la colonización, así como el desarrollo de la cerámica de forma central.

Amor Puro (1993) es una pieza clave para analizar, ya que me permite identificar dos estrategias centrales. Por un lado, la artista bebe conscientemente de las fuentes que alimentaron su imaginario visual temprano, ya que da cuenta que ahí

está la raíz de sus referencias y las replica haciendo muchas versiones del mismo personaje. En este caso se trata de querubines, como elemento iconográfico de muchas iglesias latinoamericanas, en diferentes posturas. Una vez más, tomando referencias religiosas.

Por otro, juega radicalmente con las escalas de ciertas partes del personaje, a fin de potenciar su mensaje y conectar con los observadores. En este ejemplo, lo que hace es aumentar el tamaño de todos sus penes (figura 100) para señalar, con un toque de ironía, la problemática de la masculinidad dominante y la normalización del acoso sexual. La contracara de la problemática que abordó en *Santa Chingada* (1991).



Figura 100
Kukuli Velarde. *Amor Puro*, 1993
Detalle de cupidos.

En el caso de *Isichapuitu* (1997-2002) toma como fuente una pieza huasteca de la colección *Rockefeller* que causó un gran impacto en ella (figura 101). Si bien no era parte de su imaginario visual temprano, de alguna forma conectó con esta pieza, al tratarse de una plástica vinculada con la peruana (Montes, 2020).

A partir de esto volvió a jugar con las escalas y creó un molde con medidas humanas. Replicó 74 versiones, que intervino con diferentes motivos (figura 102). Los títulos son muy sugerentes: *Atragantada*, *Burn Out*, *Como perro en carretera*, *Envejeciente*, *Grief*, *Mariposeándome*, *Pity*, *Poeming*, *Quebrantos*, entre otros. A mi entender, revelan cómo la cerámica se vuelve el medio para transmitir sus profundas

sensaciones. Adicionalmente, este encuentro representa el momento preciso de cuestionamiento sobre el acceso a estos bienes culturales por parte de latinoamericanos precarizados que están sobreviviendo en el día a día dentro de los museos. Por eso, se considera privilegiada al ser parte del circuito artístico que invierte su tiempo en conectar con esta información de primera mano (Montes, 2020).



Figura 101
Kukuli Velarde. Figure Vessel
Foto detalle - The Metropolitan Museum of Art.



Figura 102
Kukuli Velarde. Isichapuitu, 1997-2002
Serie montada en Clay Studio.

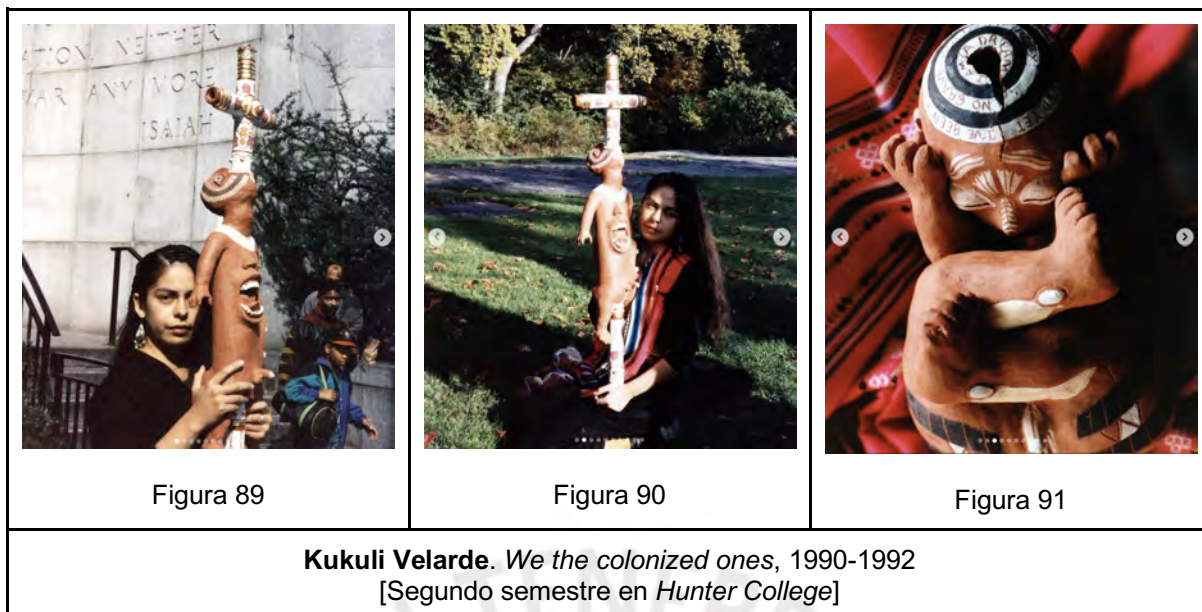
We, The Colonized Ones (1990) y *Underdevelopment in Progress* (1993) son casos especialmente relevantes para esta investigación, al representar las primeras denuncias directas a la conquista y el saqueo de América a modo de denuncia pública, una temática central que abordaría profundamente en *Plunder Me, Baby*.

No está de más mencionar que este tipo de enunciaciones críticas frente a estos temas también han estado presentes en los trabajos de otros artistas latinoamericanos. Un ejemplo es el trabajo de Alfredo Jaar, artista de Chile, en su propuesta *A Logo For America* (1987)⁶. Para esto instaló una imagen computarizada de la bandera norteamericana con el mensaje *This is not America's flag* (Esta no es la bandera de América) a la que se superpuso la palabra América y la imagen del continente completo. Una pieza crítica al imperialismo de EEUU y su afán por excluir a las voces e identidades de otros países. Su ubicación también fue parte importante de la pieza, ya que se presentó en las pantallas publicitarias del *Times Square* cada seis minutos, por un mes entero (Animal, 2014).

O más recientemente, Nadín Ospina, artista de Colombia, que mezcló los diseños de las piezas originarias con iconografía contemporánea de la cultura de masas, específicamente del cómic (Disney y los Simpson) e Isabel de Obaldía, artista de Panamá, que interceptó el dibujo, la pintura y la escultura en vidrio con motivos de guerreros, cabezas trofeo, metates y simbología indígena (Vargas, 2009).

Volviendo a *We, The Colonized Ones* (1990), da forma a tres identidades y las intercepta en un solo ser: humanidades colonizadas en cuerpos de bebés o jóvenes; animales como la serpiente, el burro o la zorra y las caras de los colonizadores blancos emergiendo de ellos. En este encuentro hay expresiones de abatimiento y dolor. Además, vuelve a hacer inscripciones en varias zonas de sus cuerpos, como evidencias de la violencia que se ha internalizado en la esencia de estas humanidades (figura 89, 90 y 91).

⁶ Para ver la pieza: <https://youtu.be/u-adpTvjNOK>



Además de estos procesos que he descrito al hablar de piezas anteriores, es interesante resaltar cómo sus instalaciones expanden la idea de la pieza única. Cada una de ellas es parte de una ambientación que la trasciende, con elementos rituales como flores y velas. Están concebidas para tener cierto grado de interactividad, tanto con ella como con el público, mediante acciones como cargarlas en brazos o caminar con ellas, cantándoles (Miller, 1996).

En el caso de *Underdevelopment in Progress* (1993) nos presenta una creación colaborativa con Ana Ferrer. En ella las artistas dan vida a figuras humanas hechas de lona. Replicaron unas 20 y las colgaron de la ventana del SoHo 20. Una pieza de *We, The Colonized Ones* (1990) también fue parte de la composición. La escena era impactante: las personas que pasaban fuera del edificio veían una abundancia de cuerpos asesinados (figura 99). Con esta imagen buscaban cambiar la mirada edulcorada que se tenía de la llegada de Colón a América, para mostrarla como la masacre de una cultura sobre otra. Eso que anhelaba poder expresar y que no encontró en otros medios.



Figura 99
Kukuli Velarde. *Underdevelopment in progress*, 1993
 Detalle de vitrina vista desde el exterior.

Como consecuencia de este montaje, el *New York Institute of Technology* la sancionó y la censuró legalmente. Sin embargo, la organización *Lawyers for the Arts* la ayudó a salir libre. Fundaciones como la *Warhol*, *Rockefeller* y *Cunningham* la reconocieron por esta obra en 1993 (Torres, 2012).

Esta censura representó una fuerte sorpresa en su momento. Sin embargo, nunca fue una experiencia que condicionara su libertad al momento de abordar su trabajo, desde el planteamiento hasta la ejecución. Como manifiesta la misma artista: “Es que mi trabajo no es oportunista. Nunca he buscado eso; es decir, ¡ah, voy a causar controversia por acá! Yo siempre he hecho lo que me da la gana sin importar la recepción de mi trabajo” (Montes, 2022).

En 2004, su padre enferma y fallece en 2005. Desde este suceso, vuelve a pintar, pero desde otro lugar. Siente que tiene algo que decir con este medio frente a la pérdida de este vínculo central en su vida. Adicionalmente crea la instalación *Apple of his eye* (2005)⁷ y dos nuevas versiones de *Isichapuitu* (1997-2002) dedicadas a la relación que tenía con él (Torres, 2012).

Sobre sus referentes más directos y buscados conscientemente, la artista

⁷ Para más información de la pieza ver la documentación que se hizo en la galería *Barry Friedman* como parte de la exposición *Patrimonio el 2010*: https://youtu.be/54_YJJ3JBhU

declaró: “Todo mi trabajo tiene un estilo muy barroco” (Montes, 2020). Por un lado, una fuente principal se encuentra en el arte de los pueblos originarios, como vemos directamente en *Plunder Me, Baby*; y, por otro, en la pintura de la denominada Escuela Cusqueña (De la Cruz, 2022).

Sobre este tipo de arte, Luis Eduardo Wuffarden explicó en su texto *De los orígenes a la era Mollinedo (1560-1700)* que inicialmente se hizo una lectura sintética de ella al decir que era una fusión de lo indígena con lo español, haciendo referencia al trabajo de Felipe Cossio en 1928. Sin embargo, apunta que después se abriría esta lectura a un contexto geográfico y temporal más amplio, señalando el trabajo de Martín S. Soria en 1956 (2016). En la obra de Velarde, podemos ver que nos remite a los arcángeles arcabuceros, como se muestra en *Nakaq Archangel* (figura 145) (2006), y a la representación de la virgen María con planimetría en el cuerpo, como es el caso de *Mater Admirabilis* (figura 146) (2009). Ambas son parte de la serie Cadáveres.



Figura 145
Kukuli Velarde. *Nakaq Archangel*, 2006
Óleo y tinta dorada sobre plancha de aluminio



Figura 146
Kukulí Velarde. *Mater Admirabilis*, 2009
Acrílico sobre plancha de aluminio

De otro lado, también se referencia de ciertos artistas contemporáneos que no necesariamente están ligados a la cerámica. Un ejemplo específico que citó fue el caso de Andrés Serrano y su serie *Immersion* (1987-1990). En ella, valoraría la potencia del texto para retar la connotación de una pieza como fue el caso de *Piss Christ* (1987). De esto diría textualmente: “Para mí el título tiene una fuerza formidable, puede cambiar todo” (Montes, 2020). Es así que pasa a ser un elemento muy importante en sus propias obras. Además, el conectarse y apreciar esta pieza es una muestra de cómo está interesada en los discursos relacionados a la religiosidad cristiana que también explora en su trabajo.

Asimismo puedo observar que investiga y trata de integrar a personajes históricos vinculados a los procesos de colonización. Este es el caso de La Malinche, procedente de México, en *We, The Colonized Ones* (1990). De la misma forma, postulo que retoma prácticas rituales que tienen al cuerpo como centro. Tanto para “exorcizar demonios [al poner los clavos en el pecho]” (The Potters Cast, 2019), como se ve en *Santa Chingada* (1991) o para “depositar el cuerpo [en vasijas de la muerte]” (Montes, 2019). Referencia directa para crear *Isichapuitu* (1997-2002).

Asimismo, es evidente que el género del autorretrato es una vertiente de la que se nutre directamente, tanto para afirmarse individualmente, liberar su psiquis y hacer

guiños a su biografía, como para recordar el pasado colectivo y construir identidad usándose a sí misma como un canal. Esto se puede ver a lo largo de todo su trabajo; sin embargo, considero que *Plunder Me Baby* (2004-2010) y *Corpus* (2013-2022) serían propuestas en las que lograría eclipsar esto con una gran maestría dentro de su producción cerámica. De la misma manera que pasa en la serie de pinturas *Cadáveres* (2004-2012).

Por otro lado, aunque la misma artista haya expresado que se siente distanciada de Perú al decir: “No sé muy bien qué está pasando artísticamente, hace más de 30 años que no radico ahí” (Montes, 2020) y viva oficialmente en Filadelfia, puedo agregar que aunque distante, sigue conectada con su país de origen. Tanto por las referencias que la nutren, las temáticas que aborda en su obra y las visitas esporádicas que ha realizado físicamente por temas familiares y artísticos.

Sobre sus apariciones como artista, puedo recordar la presentación que hizo en 1999 para la II Bienal Iberoamericana de Lima. Para esta ocasión, instaló ciertas piezas de *Isichapuitu* (1997-2002) y de *Amor Puro* (1993) (Torres, 2012).

Sobre esto, Juan Peralta, quién fue parte de la organización detrás de este importante evento, afirma que Velarde eclipsó la atención de muchas personas que habían conocido la anterior versión de niña prodigio que dibujaba dulcemente vicuñas, pero de la que no tenían más información⁸ (Montes, 2022). También afirmó que la nueva propuesta fue recibida con sorpresa, pero abiertamente. Tanto por críticos como Luis Lama, artistas como Carlos Runcie y el público en general (Montes, 2022).

Finalmente concluyó que: “fue una buena puesta (...) y además tocar un tema tan fuerte (...) estábamos un poco preocupados porque (...) era la época de la gestión del alcalde Andrade y ya teníamos a Fujimori ahí, al lado (...) con la iglesia al costado porque estaba Cipriani (...) pero felizmente no sucedió” (Montes, 2022: s/n). Con esto se refería a poner al frente la violencia sobre la sexualidad del cuerpo, desde el cuerpo femenino, en una sociedad cristiana colonialista y machista.

En 2004, realizó el video *Sonquollay* junto a su hermana Vida en Lima⁹. Pieza símbolo a la figura de su padre y en relación con la enfermedad que lo aquejaba (Torres, 2012).

⁸ Para más detalles, la entrevista se encuentra completa en los anexos.

⁹ Para ver el registro, consultar la siguiente dirección:
<https://www.youtube.com/watch?v=LbWkzSjlrSQ&t=40s>

Hacia el 2012, haría su primera y única exhibición individual en la galería Germán Krüger Espantoso del ICPNA titulada *Patrimonio*¹⁰ (Torres, 2012). Como desarrollaré más adelante, esta ha sido la muestra más completa de su trabajo. Sobre esta presentación, la revista *Caretas* (figura 137), resaltó una carga sexual y crítica del proceso de colonización, también la calificó de inquietante y perturbadora (2012). Por otro lado, la revista *Cosas* (figura 138) se centraría en el tránsito desde la niña prodigio a la adulta que se reinventó en EEUU. También destacaron que su propuesta esconde humor oscuro, indignación, miedo, rabia y deseo. De otro lado, coincidieron con *Caretas* en caracterizar a sus personajes femeninos con una carga sexual (2012).

El Comercio, por su parte, le dio espacio a Mayra Castillo y Élide Román. En el primer caso, Castillo (figura 139) se centraría en la identidad múltiple de su cuerpo. También, le dieron un lugar a Velarde para desarrollar que su propuesta hace énfasis en la negación de esa multiplicidad y de la propia estética/ belleza, conectadas a los referentes anteriores a la conquista (2012). Por otro lado, Román se remite al cruce que hace Velarde desde el género y el racismo. Es así que articuló: “Kukuli Velarde, autora de *Patrimonio*, realiza (...) pinturas y cerámicas que le sirven para lograr un dramático y por momentos trágico discurso, sobre la condición femenina y el doble sojuzgamiento de pertenencia a una etnia conquistada y subyugada. Discurso feminista logrado a través de una explosión confesional, dura, despojada de autocomplacencia y presta a reconocer sus propias heridas” (2012: s/n).

Desde otro punto, *El Peruano* (figura 140) también permitió que la misma Velarde explique las conexiones que estableció su propuesta al unir las voces del pasado y el presente frente a lo que puede ser considerado como bello, dejando de lado lo colonial (2012), coincidiendo con Castillo. Asimismo, Milko Torres en *La República* (figura 141) pone en frente el imaginario andino del que se proyecta y su cambio de niña artista a mujer adulta con voz propia, al igual que en *Cosas*. También destacó su predilección por la cerámica frente a la pintura (2012).

En el caso de *Correo* (figura 142), Roberto Limo la presentó como un universo femenino que alude a lo sexual como crítica a lo colonial. Adicionalmente, le dio un

¹⁰ Para ver el registro de lo que fue esta presentación, consultar los siguientes videos:

<https://www.youtube.com/watch?v=rBKJkoSB4aA&t=17s>

<https://www.youtube.com/watch?v=jdCD4H4VKbl>

<https://www.youtube.com/watch?v=M1--VcY8o40>

<https://www.youtube.com/watch?v=bwHd4yhYy3A>

espacio para que afirme que la escuela cusqueña es una referencia que toma al ser una fórmula de aceptación y desafío a las imposiciones sobre la población originaria (2012).

Finalmente, Enrique Sánchez Hernani comparte en *Somos* (figura 144) las condiciones en las que vivió como artista joven en EEUU y su resiliencia. Además de esto, destacó el cruce entre lo andino y europeo de su propuesta; de las contradicciones de esta mezcla y de su fiel postura sobre trabajar para sí misma, antes que para los demás (2012).

Sobre todos estos acercamientos de la prensa, postulo que hicieron un gran esfuerzo por sintetizar y volver a traer a la conversación pública su crecimiento, antes y después de irse del Perú, así como sus temáticas híbridas y críticas a la colonialidad. Por otro lado, creo que la explicación de la crítica de género tuvo limitaciones en su desarrollo al acotarla a lo femenino, como si fuera algo universal, y a sexualizar su propuesta sin más trasfondo.

En el 2015, volvería con un número menor de sus piezas para hacer una instalación dentro del *Art Lima Fair*, de la mano de *Cavin-Morris Gallery*. A esta propuesta la titularía ACOSO- Kukulí Velarde¹¹ y en ella agruparía algunas piezas de *Plunder me, Baby* (Montes, 2021).

Recientemente, en 2019 fue parte de *Dar forma al tiempo. Miradas contemporáneas a la cerámica precolombina* en el MAC (Museo de Arte Contemporáneo de Lima). Con una versión más reciente de *Santa Chingada* (1999) dos piezas de *Plunder Me, Baby* (2004-2010) y otra de *Corpus* (2013-2022). El objetivo de esta exposición fue la de poner en diálogo a diferentes artistas contemporáneas peruanas que trabajen en torno a la cerámica para pensar lo precolombino desde diferentes campos y temáticas críticas (Vidarte, 2019).

De la misma manera, fue parte de *Hay algo incomedible en la garganta. Poéticas anti patriarcales y nueva escena en los años noventa* en la galería Germán Krüger Espantoso del ICPNA (2021). En esta oportunidad, se presentó solo con la pieza de *Santa Chingada* (1999). Sobre el objetivo de esta muestra, el curador Miguel A. López buscó subrayar que las artistas mujeres y cuerpos comprendidos como femeninos de los 90's se acercaron a los debates sociales desde preocupaciones diferentes a lo masculino. También quiso hacer visible los cambios del entendimiento

¹¹ Para ver un registro de la pieza: <https://www.youtube.com/shorts/WIRwGcxHLEo>

frente al cuerpo, el género y la subjetividad, así como la violencia por género, raza y clase (2021).

1.2. Un cruce entre la recepción de su obra por parte de especialistas, ciertos reconocimientos internacionales y una red vinculada a ella.

En esta sección estableceré un paralelo narrativo entre la recepción que tuvo todo el trabajo de Kukuli Velarde y algunos reconocimientos institucionales que se le otorgaron, principalmente en Estados Unidos, lugar en el que reside y ha sido más activa. Asimismo, contextualizaré la obra de Velarde frente a algunos artistas peruanos/ norteamericanos y, en un contexto más amplio, de cara a ciertas mujeres artistas que coinciden con sus temáticas de trabajo.

Esta revisión será útil a mi investigación, al proporcionar, como puntos de partida, ciertos marcos conceptuales con los que se ha leído su obra, además de mostrar cómo se fue afianzando en el sistema norteamericano al recibir representación, becas, premios y estímulos económicos por parte de investigadores, galeristas y columnistas que buscaban visibilizar voces migrantes. Asimismo, concluiré este apartado conectándola con artistas de Perú que, desde otras temporalidades y espacios, coinciden con ella en sus temáticas.

Si vemos la propuesta de Velarde dentro del contexto de arte latinoamericano o latino producido en la segunda mitad del siglo XX en Estados Unidos, nos daremos cuenta que a partir de los años setenta ha tenido el apoyo de coleccionistas como Estrellita Brodsky, Patricia Phelps de Cisneros y Ella Fontanals-Cisneros (Dávila, 2021).

A pesar de esto, ha sido un contexto difícil, ya que “(...) es un arte considerado distinto del arte producido por estadounidenses, pero tampoco ingresa dentro del arte latinoamericano producido propiamente en Latinoamérica” (Zaya citado en De la Cruz, 2022: 36).

En 1991 la galería *Carla Stellweg, Latin American Art* la representa. El perfil de este espacio forma parte del circuito artístico que concentró sus esfuerzos en habilitar lugares para los artistas del sur como Velarde. Muestra de esto, la directora del espacio, declaró para la revista digital *Terremoto* que: “Desde mi perspectiva un latinoamericanista [como se considera a sí misma] es alguien que promueve y crea plataformas para la visibilidad y conocimiento en torno a obras hechas por artistas en América Latina (...)” (2018: s/n).

Hacia 1992, formó parte de dos exhibiciones con esta misma búsqueda de darle lugar a estas voces. La primera se llamó *Remerica! Amerika* en Bertha and Karl Leubsdorf, *Hunter College*. Comisariada por el artista y activista Juan Sánchez como respuesta a las celebraciones por el quinto aniversario (De la Cruz, 2022). En esta reunió “*Latin- American, African-American, Native-American, Asian-American, Chicano, and Puerto Rican artist*” (Edward, 1992). La segunda fue *Uncommon Ground: 23 Latin American Artist* en SUNY, Nueva York (Torres, 2012). Adicionalmente, ese mismo año recibe una beca por parte del *Bronx Council on the Arts* (Torres, 2012).

En 1993, es invitada a *The Museum of Modern Art* (MoMA) para ser parte de una conferencia en el marco de la exposición *Artistas Latinoamericanos del siglo XX*, junto a Josely Carvalho, Rafael Montañez Ortiz y Juan Sánchez. El tema se titularía *El Artista como Activista*, en colaboración con *El Museo del Barrio* (MoMA, 1993).

Ese mismo año, Regina Araujo, artista e impresora, y Miriam Hernandez, pintora e impresora, escriben sobre el contexto de exclusión que experimentaban las artistas latinas de Nueva York en los 90’s. Sobre esto cuentan que unieron fuerzas en 1989 para articular un llamado nacional que les permitiera crear una exposición auspiciada por la *Women’s Caucus for Art*. A esto, más de cien artistas respondieron que sí (Araujo, 1993). De la misma forma agregaron que eran personas híbridas con diferentes raíces, ricas en la mixtura de culturas, a pesar de que el estereotipo dictase que eran homogéneas (Araujo, 1993). Asimismo, cuentan como fueron las curadoras y montajistas de la exhibición que harían Velarde y Ana Ferrer en la ventana de *New York Institute of Technology*, Manhattan. Esta formaría parte de una serie de exhibiciones llamadas *Adios, Columbus* (Araujo, 1993).

De la misma manera, Marina Gutiérrez, artista con raíces americanas y africanas, hizo hincapié específicamente en la situación de exclusión de muchas artistas jóvenes de la generación de Velarde en Nueva York. Sobre esto dijo que las consecuencias del racismo dentro de la educación artística pública eran desoladoras, particularmente para las mujeres africanas y latinas, ambas identidades devaluadas (1993).

En 1994, es parte *Beyond the borders: Art by Recent Immigrants* en el Bronx (Torres, 2012). Acompañada de la artista Tina Modotti y Eugenia Vargas, organizada por *Carla Stellweg* (*Art Papers*, 1994). También participa en *Reclaim, Recover, Reaffirm* en el Museo del Barrio, Nueva York (Torres, 2012). Sobre esta muestra,

Melinda Henneberger escribió para *The New York Times* que la mimma Velarde afirma que la experiencia como inmigrante la ha transformado de formas sorprendentes (1994).

Hacia 1996 Ivor Miller, historiador cultural especializado en América como diáspora, le hizo una entrevista específicamente sobre la serie *We, the Colonized Ones* (1990-1992). Aunque el texto le da más espacio al testimonio de Velarde, para permitirle relatar sus búsquedas y procesos, al inicio presenta la serie como “un conjunto escultórico que simboliza las consecuencias emocionales de la Colonización Europea”. También agrega que se puede valorar como “un puente entre los americanos del pasado y del presente o de las culturas occidentales y no occidentales que cohabitan en el mismo continente”.

Por otro lado, he rescatado varios hallazgos de la entrevista misma sobre la motivación de Velarde, el planteamiento conceptual, la elaboración material y la puesta en escena. Estos me ayudaron a complementar y confirmar las estrategias artísticas que sintetice en el punto anterior sobre las tendencias en su forma de trabajar.

Ese mismo año, presentaría dos nuevas exhibiciones denominadas *Domestic Partnerships* en Art in General, Nueva York y *Labor of love* en New Museum of Contemporary Art. Asimismo recibiría la beca *Artes Paula and Edwin Sydman* en Ann Arbor, Michigan (Torres, 2012).

Para 1997, también formó parte de *Metamorphosis* en Long Island University y de *Women in Form* en galería Hostos, Nueva York (Torres, 2012). Además, es importante que resalte la beca que obtuvo por parte de la *Fundación Evelyn Shapiro*, cuya propuesta incluiría una residencia en el *Clay Studio* en Filadelfia (De la Cruz, 2022). Además de recibir la beca *Joan Mitchell* a la escultura (Torres, 2012).

Coincidentemente, ese mismo periodo, Luis Camnitzer escribió un artículo para Art Nexus titulado *The Empty Constellation The 47th Venice Biennial*. En él, expresaría que “América Latina está, una vez más, representada atrozmente. La acumulación de obras presentadas por el Instituto Italo-Latinoamericano disminuye incluso el trabajo de Francisco Toledo, quien híbrida lo contemporáneo con lo precolombino en una serie de piezas cerámicas (un problema ya tratado con mayor eficacia y hace algún tiempo por el colombiano Nadin Ospina y la peruana Kukuli Velarde)” (Art Nexus, 1997: 88-92). Resaltando el trabajo de nuestra artista dentro del contexto internacional.

En 1998, la galería Jhon Elder la representa y exhibe *Isichapuitu* (1997-2002),

también haría la misma muestra en *Clay Studio* (ICPNA, 2012). Y hacia el 2001 la volvió a presentar en *John Michael Kohler, Wisconsin*. Adicionalmente, fue parte de *Ceramics Cultural Connections* en *Plattsburg State Art*, Nueva York ese mismo año (Torres, 2012).

En medio de estos acercamientos, dos instituciones artísticas reconocieron su valor, apreciando no solo *We, the Colonized Ones* (1990-1992) como primera producción potente, sino también *Santa Chingada* (1991), *Underdevelopment in Progress* (1992), *Amor Puro* (1993) e *Isichapuitu* (1997- 2002).

La primera de ellas fue la Fundación *Leeway* de Filadelfia (Torres, 2012). Esta resaltó el compromiso de la práctica de Velarde con la búsqueda de un cambio social y en 1999 le otorgó el premio *Window of Opportunity* (2022). La segunda fue el programa feminista *Anonymous Was a Woman*, fundado por la fotógrafa Susan Unterberg en Nueva York en el 2000. Este financiamiento reconoció la potencia de su propuesta y su objetivo fue el de estimular su creación, a puertas de sus 40 años (2020).

Un año después, Barbara Robins, doctora en Estudios Nativos Americanos, reflexionó sobre *We, the Colonized Ones* (1990-1992), incluyéndola en su disertación, titulada *Acts of empathic imagination: Contemporary Native American artists and writers as healers*. Presentó su trabajo como “una confirmación de los bordes políticos arbitrarios que apartan lo indígena para anular otras posibilidades de relacionamiento con la tierra” (2001:181). Posteriormente, sintetizó su propuesta como “la exploración sintomatológica de un dolor colectivo, producto del colonialismo, que desencadena una opresión internalizada y múltiples conductas destructivas” (2001:151-152). Finalmente, postuló que “al acercarse íntimamente y reapropiarse de esta información, no como víctima, se estaría produciendo una profunda sanación de la identidad y el espíritu” (2001: 275).

Para año 2003, fue parte de *De lo que soy* en Lehman College Art Gallery, El Bronx (Torres, 2012), junto a las artistas Marina Gutiérrez (Puerto Rico), Mónica Castillo (México), Esperanza Cortés (Colombia), Tatiana Parceró (México), Josely Carvalho (Brasil), Maria Magdalena Campos-Pons (Cuba), Matilde Marín (Argentina), Patricia Villalobos (Nicaragua), entre otras, (Art Nexus, 2003). Sobre esta presentación, Claudia Calirman escribiría para *Art Nexus*: “El delicado trabajo de esta muestra es el de evitar los clichés y estereotipos de la representación en lo femenino” (2003: 153)”. También sumaría: “Velarde decide no trabajar con medios tradicionales

para ir en contra de los deseos de su padre (...) su video muestra cómo dibuja al igual que lo hacía de pequeña sobre las paredes [haciendo referencia a *The Apple of His Eye*] (2003: 153). De forma paralela, recibe las becas *Pensylvania Council on the Arts*, *Pew Charitable Trust*, ambas en Filadelfia. y *Trienal Corporal Identity* en Nueva York (Torres, 2012).

Después de este ciclo, Velarde comenzó a trabajar en *Plunder Me, Baby* (2004-2010), *Cadáveres* (2004-2012) y *Corpus* (2013-2022). Considero que estas tres series representan un período maduro, en el que la artista ha seguido trabajando desde las mismas raíces, pero con más profundidad y habilidad técnica, tanto en su medio base, la cerámica, como en su reconexión con la pintura.

Fue así que el 2008 Janet Koplos, historiadora y comunicadora que se centra en la artesanía y su importancia contemporánea, propuso para la revista *Art in America* que la presentación de *Plunder Me, Baby* en Garth Clark fue para ella “una exhibición malvadamente divertida eclipsada hacia los Estudios Feministas y Transculturales”. Aunque no desarrolló de qué manera, es la precursora en proponer estos marcos de aproximación.

Hacia el 2011, Colette Copeland, magíster en Bellas Artes y docente especializada en videoarte, se acercó a la serie luego de verla en una muestra individual que reunía varias piezas suyas en la galería *Barry Friedman*. De forma general, describió en la revista *Art & Perception* que “su trabajo es inclasificable gracias a las múltiples capas de revisionismo histórico y humor negro” (62-64), expandiendo el componente feminista que propuso Koplos en su opinión. También compartió una interpretación de la corporalidad de las piezas al decir que, por un lado, “su rostro es un reclamo frente a lo que es suyo y un desafío a los insultos” (62-64) y, por otro, “su gestualidad ilustra el espíritu rebelde que no debe abandonarnos” (62-64).

Paralelamente al interés de estas investigadoras, Velarde cosechó un nuevo período de grandes reconocimientos cerca de cumplir casi 20 años como artista plástica, activista y mujer migrante en los Estados Unidos. Todos estos la ayudaron a seguir produciendo en esta etapa más consolidada.

El primero de estos reconocimientos fue otorgado por las fundaciones *Ford*, *Rockefeller*, *Rasmuson* y *Prudential*. Estas le otorgaron el premio *United States Artist* en 2009 (United States Artist, 2022). En 2011 vino, una vez más, la Fundación *Leeway* (Torres, 2012), que en esta ocasión la reconoció con el título *Transformation*, en

reconocimiento a los años de trabajo que dedicó a la creación en Filadelfia (Leeway Foundation, 2022). Después de estos dos hitos recibió una beca de la Fundación *Pollock-Krasner* en 2012 (Pollock-Krasner Foundation, 2022).

En medio de esta lluvia de nuevos incentivos, en 2011 dio a luz a su primera y única hija, junto al ceramista Doug Herren. Le pusieron de nombre Vida (Torres, 2012). Esta decisión personal y específica me parece un gesto muy representativo de su sensibilidad y de la relevancia que le da al valor de la vida en toda su diversidad, interceptándola con problemáticas de género, raza y clase.

Dos años después, en 2012, se publicó en Lima, Perú, *Patrimonio*, el catálogo de la retrospectiva de la obra de Velarde que se exhibió en el Instituto Cultural Peruano Norteamericano (2013). Incluye los artículos de Janet Koplos y Colette Copeland de los que hablé anteriormente. Adicionalmente, se sumaron textos, escritos especialmente para esta publicación, de dos galeristas que promovieron el trabajo de la artista en Nueva York: Osvaldo Da Silva, ex director asociado a *Garth Clark Gallery* y *Barry Friedman Ltd.*, y Garth Clark, director de la galería que lleva su nombre. Además de uno breve del artista cerámico Carlos Runcie Tanaka.

La reseña de Da Silva destaca partes claves de su propuesta. Al abordar el uso de su rostro, menciona que “la artista se inserta a sí misma ... para brindarnos una nueva perspectiva de los juicios que tendemos a hacer [refiriéndose a la raza, género o moral] (10-11)”. También resalta el componente de género al referirse que “expone el doble estándar sexual ... representando la sexualidad objetivamente y no de manera erótica” y que “los insultos ... son empleados contra mujeres para atacar su moral sexual, su estatus social y su etnicidad” (10-11). Finalmente, hace hincapié en la vivacidad de *Plunder Me, Baby* al describir sus componentes como “frescos y vibrantes”, “con personalidad, emociones y tal vez incluso un alma” (Torres, 2012:10-11).

Clark aportó comentarios sobre las sensaciones que le genera el mundo de Velarde. Por un lado, apuntó que “la experiencia [que se tiene con las piezas] es algo como el paso del tiempo, salvo por el hecho de que los destinos no son lineales, nunca se trata solo del pasado ni del futuro, sino más bien de una amalgama de ambos combinada con el presente” (14-15). Sobre esto mismo agregó que “su trabajo se acerca y se desenfoca, oscila entre lo cruel y lo bondadoso, lo grandioso y lo modesto, lo sexual y lo asexual, lo majestuoso y lo ordinario, el salvajismo y la ternura, y, sobre todo, tiene un aire fantasmagórico y ondulante de energía barroca” (Torres, 2012: 14-

15).

Adicionalmente, dio detalles sobre el primer montaje de *Plunder Me, Baby*, que él gestionó. Señaló que el montaje “me llevó a la recreación del depósito de un museo de arqueología” (14-15). Reflexionó, además, sobre el expolio: “a esta profanación cultural se le otorga un contexto académico ordenado, silencioso y solemne como un ambiente de biblioteca [lo que le dice que] ha sido ampliamente ignorado, incluso abandonado ... es un cementerio en donde el arte saqueado llega a desvanecerse lentamente y fallecer” (Torres, 2012:14-15).

En este mismo material, Carlos Runcie Tanaka, filósofo y artista plástico peruano, relata sus tempranos recuerdos de Velarde, “la joven niña que ilustraba cuentos y mitos andinos, bajo la mirada atenta y entusiasta de sus padres” (18-19). Señala también la importancia de “la búsqueda disciplinada [de ella misma en] ... los viajes y la educación formal ... distanciados de la familia, pero no así de la memoria y los afectos” (Torres, 2012: 18-19).

Resalta luego que su práctica madura “integra y exorciza dioses y demonios a través de obras de alto contenido crítico con un espíritu inquieto y de provocación, sugiriendo muchas veces el comentario atrevido e irónico sobre nuestra realidad” (18-19). Asimismo, enfatiza que sus ojos son también “la mirada y el testimonio de un Perú que desborda y exige ser visto y escuchado ... una voz que pide y reclama inclusión y comprensión en una sociedad que no ha podido reconocerse en su totalidad” (Torres, 2012: 18-19).

Luego de estos acercamientos vendrían dos últimos reconocimientos a Velarde, muy importantes para la consagración de su carrera. El primero fue el Gran Premio de la Bienal Internacional de Cerámica en *Gyeonggi* (Corea del Sur) en 2013. Tomando las palabras de Ching Yuan Chang, miembro del comité internacional de la bienal, este es uno de los eventos más importantes dentro de la comunidad contemporánea de cerámica. Su propósito es resaltar la tradición, el valor de lo hecho a mano y la labor intensa del trabajo artístico. Se trata, en su opinión, de tres elementos totalmente opuestos a la perspectiva occidental, centrada en la tecnología y la producción de ganancias (Cho, 2013). Se le otorgó a Velarde el premio por el *work in progress* de su proyecto *Corpus* (2013-2022). En estas piezas exploró el sincretismo en los íconos religiosos de la festividad del Corpus Christi.

El segundo fue la beca que recibió en 2015, a los 53 años, por parte de la fundación *John Simon Guggenheim* de Nueva York (Velarde, 2021). Esta la reconoció

por crear una propuesta que trasciende la raza, el color y las creencias (John Simon Guggenheim, 2022).

Finalmente, la historiadora del arte Wendy A. Gers, especializada en cerámica, publicó en 2017 un análisis visual sobre la instalación de *Plunder Me, Baby* en el Museo de Cerámica de Taipéi, Yingge. Esta se realizó como parte de la Bienal de Cerámica de Taiwán de 2014, *Terra Nova: Critical Currents / Contemporary Ceramics*. En este texto la investigadora acuñó la frase “ventrilocuismo virtual” (14). Con la primera palabra se refiere al característico “cuerpo pequeño y rostro de escala humana (14)” de todas las piezas y al “lenguaje escenográfico [en el que están inmersas y del que son parte] (14)”. Con la segunda, nos señala que todo el conjunto posibilita el “hablar en nombre de ... [a modo de] dispositivo protésico para una puesta en escena ... que fusiona realidad y ficción ... [transportando a] los espectadores a imaginar realidades alternativas” (14).

Con este acercamiento, y haciendo referencia a las ideas de Bill Ashcroft (1994), concluye que se trataría de una estrategia artística que “produce agencia en términos del sujeto postcolonizado al habilitar un involucramiento o resistencia a las narrativas de exclusión” (14). Asimismo, sugiere que esta serie nos invita a repensar en “el desarrollo de metodologías más sofisticadas de curaduría [para este tipo de piezas de culturas originales] con el involucramiento ... de las mismas comunidades [que están vinculadas a ellas] (14).”

1.2.1. Kukuli Velarde y una red de artistas peruanos

En este apartado, voy a vincular el trabajo de Velarde con ciertos artistas de Perú que comparten diversas temáticas de interés y reflexión. Esto visibiliza la conexión que tiene con las problemáticas de su país de origen y referencias plásticas originarias que también han alimentado a otros y otras artistas, a pesar de radicar y ser reconocida principalmente en Estados Unidos.

Si me fijo en un contexto previo al de Velarde, puedo hablar de los trabajos de Gloria Gómez-Sánchez (1921) y Teresa Burga (1935). Ambas elaboran propuestas en torno al género y al autorretrato, inaugurando temáticas que Velarde, y muchas artistas posteriores, seguirían trabajando desde sus particularidades. Recordemos la emblemática *Corbata* (1968) que intercepta “arte pop y óptico, de la moda y el diseño gráfico (...), pero también (...) política y sensibilidad (...) [para redefinir] nuevos campos de la identidad mujer (MAC, 2019: s/n). De la misma forma, *Autorretrato*.

Estructura. Informe (1972) en el que se tomaría tres fotografías (perfil izquierdo, frente y perfil derecho) en su búsqueda por cruzar “arte conceptual en diálogo con los sistemas de información, el lenguaje y la ciencia, [para responder a] situaciones de convulsión social y política [como las luchas feministas] (A. López, 2016: s/n).

De forma más contemporánea, la artista Elena Tejada (1969) también aborda el autorretrato y el género, pero agregándole el componente de la performance. Elementos que también intercepta Velarde por medio de la cerámica. Ejemplo de esta conversión es la pieza *Nueva burguesa inmigrante latina que aprendió a ir de compras y tiene buen gusto* (2004-2005) en la que Tejada “[presenta] un video con un tono irónico, con mucha auto conciencia, reclama (...) [cuestionando] todas esas características que no corresponden a la típica imagen de las inmigrantes latinas en la esfera pública de Estados Unidos” (Terremoto, 2017: s/n). Tema sensible que también experimenta Velarde y desde el cual plantea su voz más genuina.

Asimismo, encuentro que la obra de Sergio Zevallos (1962), también canaliza un componente performático, pero con una estética barroca. Ambos ingredientes muy presentes también en el trabajo de Velarde. En este caso, puedo proponer como motivo que da cuenta de esto a la colección *Suburbios* (1983) en la que Zevallos “[agrupa una serie de fotografías de] momentos en la vida de un vagabundo (...) escenas construidas a partir de imágenes de revistas de modas, comics, estampas religiosas y pornografía (...) acciones en basurales, viviendas abandonadas y espacios urbanos la ciudad de Lima” (Benavides, 2022: s/n). Inquietudes similares que vemos en nuestra artista.

Regresando a una producción artística previa a Velarde, pero desde una vertiente temática que también se contrapone a la colonialidad como un precedente, puedo citar el trabajo de Nora de Izcue (1934). Como claramente se puede ver en su película *Runan Caycu* (1973). En ella, “ilustra aspectos de la vida de Saturnino Huillca, dirigente sindical campesino, y las motivaciones que [lo llevan] a organizarse y emprender la lucha por sus reivindicaciones sociales” (Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano, 2022: s/n).

También a Coco Bedoya (1952) y Juan Javier Salazar (1955). Quiénes trabajaron en torno cerámicas originarias y la carga que tienen en la identidad peruana. Ejercicio que Velarde haría después a su manera personal y única.

Bedoya depositó en *Cultura Trepá-Nación* (1952) sobre las que “opera obstruyendo los orificios con tapas de gaseosas Coca-Cola, quedando anulado

cualquier posible uso ceremonial como efecto de esta intervención foránea, alusión metafórica al imperialismo” (Jones, 2022: s/n). Así como las *Cerámicas* (2006-2008) de Salazar¹² en “tono paródico ‘prehispánico’ [que] sintetizan la fusión idealizada y ficcional del anhelo por una modernidad de fuentes alternativas, no occidentales y (...) fuera de la hegemonía de la tradición pictórica local que el artista rechazó en sus orígenes dominantes” (Villacorta, 2017: s/n).

De forma más contemporánea, Ana De Orbegoso (1964) y Susana Torres (1969) también retan la colonialidad retomando códigos de las culturas originarias y lo vinculan a la identidad peruana y/o femenina al igual que Velarde. Como se puede observar en las diversas ejecuciones de De Orbegoso en *So what do we do with our history?* (2015) que nos muestran huacos simplificados con caras ausentes en los que, algunas veces, proyecta nuevos rostros a modo de retratos. “Espejos profundos en los que siempre habrá una sombra que es nuestra, sombras colectivas que nos asustan y nos citan (Holmquist, 2017: s/n).

O también en *Fragmentería de huacos autorretratos* (2004-2014) de Torres en la que vemos una instalación de pies, brazos, cabezas suyas juntas en una escena de destrucción. Algunas se encuentran irreconocibles, pedazos de arcilla y asas puente que dejan rastro de la materialidad (Artishock, 2019).

Mirando hacia el trabajo de artistas posteriores a Velarde, pero que conservan la búsqueda de retar la colonialidad como ella, tenemos los autorretratos de Claudia Coca (1970) y las piezas de Sandra Gamarra (1972). Para ejemplificar esto, puedo recordar *Entre lo dominante y lo vestigial* (2009) donde Coca se retrata desnuda, junto a su hijo y esposo o en *40 (dicen que somos el atraso)* (2010) en el que se representa a sí misma en un ángulo contrapicado. “[Esta frase deja] ver los ojos de un Claudia que llega a la madurez como observadora privilegiada de los discursos paternalistas y civilizatorios de la economía” (Guerra, 2014: s/n). Es así que Coca se muestra como parte de todo y como observadora externa, estrategia que también veremos en Kukuli Velarde.

Finalmente, Gamarra exhibió en Madrid La Sala del Ostracismo, parte de la muestra *Rojo Indio* (2018). En ella, “[montó] diez vitrinas con imágenes de cerámicas andinas, todas ellas parten de algunas colecciones precolombinas de museos de España (...) objetos desarraigados de su uso tradicional (...) exhibidos con distancia

¹² Para más información, revisar la tesis de Arianna Giusti titulada *El rayo entre un huaco y una chela: un análisis de la producción en cerámica de Juan Javier Salazar* (2020)

y pulcritud” (Artishock, 2018: s/n). Línea crítica a la institucionalidad artística que también vemos en Velarde.

Finalmente, al revisar la obra de todos estos artistas, podemos dar cuenta que, por un lado, la crítica de las mujeres o disidencias hacia una estructura social opresora ha estado muy presente desde los 60’s. Independientemente de si era arte óptico, conceptual, performático o barroco, ni de los materiales que se utilizaban. Asimismo, la crítica a la colonialidad ha sido muy recurrente para tratar la identidad nacional, popular, lo femenino y señalar el racismo internalizado en las instituciones. Uniendo la pintura y cerámica con la instalación, el video y la performance. O mezclándolas con otros lenguajes como el arte pop.

Líneas de investigación y ejecución que también explora Velarde, pero dándole más peso a los lenguajes de la cerámica originaria, a su propio autorretrato y a la cultura violenta del racismo y misoginia actual. En este sentido, Velarde se inscribe en una línea recurrente de inquietudes y cuestionamientos, como heredera o como influenciadora en el mundo del arte, pero desde una personalidad muy marcada y con un tono irrepitible de enunciación que provocan risas y llantos al mismo tiempo.

1.3. Un recorrido por las diversas exposiciones de *Plunder Me, Baby* en EE.UU., Perú y China.

En esta sección trazaré una ruta descriptiva de las exposiciones en las que se ha exhibido *Plunder Me, Baby*, ya sea de forma central o acompañando otras series de la artista. Gracias a esta visión panorámica es posible crear un mapa visual de las diferentes presentaciones que tuvo este cuerpo de obra, reconocer a las instituciones que le dieron espacio para conectarse con el público y tener referencias para plantear mi propuesta curatorial.

La primera presentación, en 2007, fue un *work in progress* de 12 piezas en la galería *Garth Clark*. Como he indicado en el punto anterior, este espacio, con sede en Nueva York, se ha especializado desde hace 27 años en trabajar con ceramistas y críticos del *craft movement*, o movimiento de artesanía (Cfile, 2022). Para el montaje, la artista recreó un depósito similar a los que guardan las colecciones arqueológicas privadas o en museos (figura 61). Es por esto que las piezas se encuentran ligeramente apiladas. La iluminación cálida y frontal genera sombras muy marcadas. Las acompañan cartelas escritas a máquina sobre papel amarillento, evocando el paso del tiempo.

Durante los años siguientes Velarde sumó ocho nuevas piezas a las 12 anteriores y en 2010 expuso las 20 piezas en la galería *Barry Friedman*. Este espacio, también en Nueva York, cuenta con una larga trayectoria de colaboración con artistas contemporáneos en diversos medios, entre ellos la cerámica (Friedman, 2022). Para esta propuesta las piezas nuevamente se expusieron frontalmente, aunque utilizando cubos negros como bases. Además, fueron distribuidas en tres niveles (figura 62 y 63), generando la ilusión de que el conjunto emergía como un gran bloque en la pared. Aunque esta vez la iluminación también era cálida y frontal, al estar mucho más difuminada se transmitía una atmósfera tenebrosa.

En 2012 Velarde montó la primera y única exposición de gran parte de su obra en Lima, Perú, titulada *Patrimonio* (2012). Como retrospectiva, no solo compartió el total de 29 piezas de *Plunder Me, Baby*, sino también la serie de pinturas *Cadáveres* (2004-2012), el mural-performance *Infierno Barroco* (2012) y el video *Sonqollay* (2004). La muestra se realizó en la sala *Germán Krüger Espantoso* del Instituto Cultural Peruano Norteamericano (Torres, 2012). Según la artista, esta fue la mejor presentación de la serie, ya que pudo tomar prestadas las mismas vitrinas blancas que el Museo de la Nación emplea para exhibir las piezas peruanas que inspiraron la colección (Montes, 2020).

En esta instalación rompió por primera vez con el cuerpo de obra como un todo, para redistribuir las piezas en diferentes puntos del espacio (figuras 64, 65, 66 y 67). Algunas de ellas estaban organizadas en dúos o tríos, mientras que otras estaban colocadas por encima de las ventanas, dando un efecto de suspensión en el aire. Esto permitió una interacción envolvente e inesperada con el público. La iluminación focalizada y cálida contribuyó a generar una atmósfera de tensión.

Para el año 2013 el Museo *Nerman* de Arte Contemporáneo la invitó a exponer parte de toda la colección en una exposición individual dentro de sus instalaciones, ubicadas en Kansas. En esta presentación se recurrió a vitrinas con pedestales blancos individuales, a modo de constelación simétrica, en dos ambientes divididos por una pared blanca (figuras 68 y 69). La iluminación fría y difuminada le dio a la serie una apariencia más aséptica y descontextualizada (figura 72).

En 2014 algunas de las piezas fueron parte de la Bienal de Cerámica de Taipéi, dentro del Museo *Yingge*. Esta presentación fue diferente a las anteriores: las obras formaban parte de un conjunto de piezas de distintos artistas (figura 74). Se trató de un montaje con mayor diversidad y complejidad. No hubo vitrinas que mediaran con

el público (figura 75). Se usó diversas bases: mesas o estantes de madera (figura 77), placas de concreto (figura 73), cubos negros (figura 76) y camas de piedras (figuras 78 y 79). La iluminación varió entre la luz cálida artificial y la luz natural (figura 80).

En 2015 Velarde volvió a presentarse en su país de origen, esta vez en la Feria de Arte de Lima (Infoartes, 2015). Por la naturaleza del evento, fue una propuesta acotada a cinco piezas de la colección. La tituló *Acoso* (2015). Los elementos que puso en juego fueron una de las vitrinas de *Patrimonio* (2012) y una pista de fondo, a modo de instalación sonora (figura 82). Para esta, mezcló disparos de cámaras y una voz que repetía, en segundo plano, “Qué lindo, bien peruanita, ¿no?” La iluminación fue dirigida y el piso bicolor de mosaicos aportó una textura adicional.

Es importante resaltar que el trasfondo político en el que la feria emergió fue después de 10 años del gobierno autoritario de Alberto Fujimori (1990-2000). Como especifica Giuliana Borea: “durante este periodo [posterior al gobierno] había un foco en la renovación cultural de Lima como una “ciudad creativa” (...) como una localidad productora de arte contemporáneo (...) [en contraposición a los 70’s, 80’s y 90’s]” (2016: 317).

En los dos años siguientes se llevaron a cabo las últimas exposiciones de *Plunder Me, Baby* hasta la fecha de esta investigación de las que tengo registro. Ambas tuvieron un estilo muy similar a la que se realizó en el Museo *Nerman* (2013). La gran diferencia radicó en que se añadió otras piezas de la artista.

La exposición en la galería *Peter Projects* (2016) fue acompañada por pinturas de la serie *Cadáveres* (2004-2012). En el montaje de las piezas cerámicas se omitió las urnas. Se recurrió a pedestales blancos de diferentes alturas (figura 83).

Por otro lado, en AMOCA (2017) se sumó algunas piezas de *Isichapuitu* (1997-2002) en una base redonda de madera blanca al ras del suelo (figura 87), además de un conjunto de piezas originales (figura 88). Este acompañamiento resaltó la escala mayor con la que Velarde trabaja sus piezas y estableció una conexión directa con lo que alimenta su imaginario visual.

Este recorrido nos muestra que conforme Velarde fue exponiendo el cuerpo de obra, fue alimentándose, en cierta medida, de las reacciones en la puesta en escena al público. Buscando nuevas formas de presentar las piezas que iba sumando y trabajando de la mano con las galerías que promovían su trabajo con mucha confianza. Asimismo, podemos ver que la colección tiene un momento cumbre de exposición en su retorno a Perú el año 2012. No solo porque implicaba el reencuentro

con esa ciudad que la había visto crecer desde sus primeros años de artista, sino también por compartir esta nueva versión en la que se había convertido desde la mayor madurez artística y distancia en la que vivía frente a las problemáticas del país.

De igual forma, le permitió comprender que, previamente a la venta de gran parte de la colección, las huacas cumplieron un rol importante en la forma que fueron mostradas. De tal manera que pudiera mostrar su mensaje de la forma más clara y que esto se reflejara en la puesta en escena. Como ella misma afirma: “Después de eso muchas de las piezas se vendieron y cuando eso pasa ya no es mi exhibición. Ya cumplieron su misión” (Montes, 2020).



CAPÍTULO 2

LA PRÁCTICA ARTÍSTICA DE KUKULI VELARDE FRENTE AL SISTEMA PATRIARCAL

Marta Fontenla definiría al patriarcado como: “(...) gobierno de los padres. [A esto sumaría que] históricamente el término (...) [designa] un tipo de organización social en el que la autoridad la ejerce el varón jefe de familia, dueño del patrimonio, del que formaban parte los hijos, la esposa, los esclavos y los bienes. La familia es (...) una de las instituciones básicas de este orden social” (2008: 15).

¿Y qué es lo que ha sistematizado el patriarcado? Esta estructura nos ha atravesado de formas muy complejas, desde la reproducción de nuestros cuerpos individuales hasta el vínculo que entablamos colectivamente y, a su vez, con la vasta naturaleza. Modifica nuestras formas de experimentar, entre otros campos, lo espiritual, lo identitario, lo sexual, lo cultural, lo político, lo económico, lo histórico y lo comunicacional. Es decir, todo lo que deviene de las formas establecidas para gestionar la vida.

Por su lado, Andrea Giunta relacionaría directamente las bases de esta estructura con el disciplinamiento del cuerpo femenino y, a su vez, en cómo ha calado en la historia de las imágenes y del arte. Es así que afirma:

Consistentemente controlada (...) por el hacer de artistas a los que la sociedad clasifica como varones, así como regulada por poderes (...) que gestaron los roles de lo femenino y de lo masculino, estableciendo los límites de las sexualidades correctas y, en función de estas, sus representaciones. Desde el Antiguo testamento la mujer es tentación y pecado: es la metáfora general de aquello que debe controlarse, reglamentarse, ordenarse. A ello se han dedicado los más sofisticados mecanismos sociales, políticos y culturales. En cierto punto, el control del cuerpo femenino replica el control social de los cuerpos en general (Giunta, 2018: 32).

A continuación, me centraré en tres aspectos específicos de este sistema frente a los cuales Velarde acciona desde su obra. En primer lugar, las personas que nos identificamos con lo femenino o nos autodenominamos mujeres perdemos humanidad, al ser vistas como objetos proveedores, al servicio de lo masculino. En su

texto *Las estructuras elementales de la violencia* (2003), Rita Segato asegura que esta dinámica solo es posible por el constructo de género que se establece como un modelo en el que lo masculino existe solo si puede contraponerse a un femenino que expolia recurrentemente por la fuerza o por el robo. "(...) la fragilidad masculina y su dependencia de una sustancia que chupa o roba lo femenino no es una condición excepcional (...) sino parte constitutiva de la propia estructura y la naturaleza de las posiciones" (Segato, 2003: 38).

¿Y qué es lo que proveeríamos, principalmente? Por un lado, proporcionamos energía vital para la creación y el cuidado de la vida humana. Silvia Federici lo explica al hablar de las mujeres que reproducen la fuerza de trabajo en sus vientres en su libro *Revolución en punto cero* (2013), haciendo ver que el cuerpo femenino sin voluntad o deseo es central para sostener el sistema patriarcal. "Es la crianza y cuidado de nuestros hijos, los futuros trabajadores, cuidándolos desde el día de su nacimiento y durante sus años escolares, asegurándonos de que ellos también actúen de la manera que se espera bajo el capitalismo" (Federici, 2013: 55). Maria Mies, por su parte, utiliza la metáfora del *iceberg* para develar la estructura que necesita de las trabajadoras de subsistencia, del hogar e informales como base de esta estructura opresiva en *Patriarchy and accumulation on a world scale* (2005).

Por otro lado, proveemos placer para el entretenimiento. Griselda Pollock lo ejemplifica en el canon del arte que superpone la belleza de la imagen femenina a su capacidad de producir cultura en *Feminist Interventions on the Histories of Art* (1988). A su vez, Patricia Mayayo lo relaciona a la analogía artificial que se establece entre feminidad y desnudo femenino con el que trabajan algunos artistas de vanguardia. Sobre esto, explica cómo se naturaliza que el pintor posea energía creativa relacionada a su virilidad, mientras que la modelo que posa para él es anónima y de clase baja. Reforzando implícitamente que su papel no es el de ser creativa, sino un objeto más al servicio de él en *Historia de mujeres, historia de arte* (2003). Rescato un par de citas que ella seleccionó para delatar esta problemática de la misma boca de los artistas:

Por ejemplo, Kandinsky dice: "Al principio está ahí ante mí como una virgen casta y pura [...] pero luego llega el pincel vigoroso y primero aquí, luego allí, va conquistando gradualmente el lienzo con toda la energía que la caracteriza, como un colonizador europeo" o esta otra de Yves Klein en la que cuenta: "Hacia tiempo que había dejado

el pincel [...] pintaba con rodillo [...] ahora, como en un milagro, el pincel regresaba a mí [...] bajo mi dirección, la carne misma aplicaba color a la superficie con precisión perfecta”, refiriéndose al grupo de modelos que desnudas pintaban con sus órdenes (Mayayo, 2003: 137).

Quiero resaltar que esta pérdida de humanidad en cuanto al género femenino no se puede desligar de las variables de raza y clase. Estos tres factores condicionan las posibilidades de nuestro potencial vital y nos retan a trabajar constantemente en nuestra agencia personal y colectiva desde las tres variables: género, raza y clase.

En segundo lugar, si dejo de lado las etiquetas de “mujer” y “hombre” puedo referirme más ampliamente a que las personas que nacemos con vulva solemos ser condicionadas a mirarnos y a ser miradas a través de un ojo patriarcal. Me refiero a una forma de ceñirnos la autopercepción, valoración y acción de nuestros cuerpos vulvados en base a arquetipos, como el de la madre, la virgen o la puta, que sesgan nuestros deseos auténticos, flexibles y con más posibilidades de ser, independientemente de nuestro sexo asignado al nacer (figura 115). Tema en el que profundiza Estela Welldone al develar la perversión femenina en su libro *Madre, virgen, puta. Idealización y denigración de la maternidad* (1993).

De otra ala, María Lugones se refiere a esta dualidad como una lógica de ficciones internalizadas que impiden una real humanidad y posibilidad de comprensión o comunicación en su artículo *Hacia un feminismo descolonial* (2011). Hombre/ mujer o humano/ no humano, etiquetas que hemos internalizado sin posibilidades en medio. “Una comprensión esquizoide de la realidad que dicotomiza lo humano (...) y que no permite toda humanidad (...)” (Lugones, 2011: 114). Judith Butler, por su parte, lo aborda como un mecanismo creado para concentrar poder en base a una sexualidad condicionada al género, ya que postula que en su liberación está la clave de subversión frente al poder, en *El género en disputa* (2007). Desde otro ángulo, Paul B. Preciado acuñó el término “somato-política” para designar esta captura de los cuerpos y su potencia deseante en una entrevista con María Galindo, *Arte, política y contracultura* (2021). “Foucault, pero también las tradiciones del feminismo y antirracismo nos enseñaron a pensar el poder de otra manera; es decir, no solo en las instituciones jurídicas o el aparato del estado, sino también en cómo atraviesa y captura el cuerpo, (...) (2021: s/n).

Este condicionamiento en los cuerpos vulvados se ha retroalimentado y

reflejado en el arte y en los géneros como el del retrato y autorretrato. Sobre esto, Ofelia Andrades problematiza en *El retrato y autorretrato, una lectura desde el género* (2018). En este texto afirma que: “La mujer ha sido históricamente representada como un objeto, deshumanizada (...). Siempre la hemos visto en situaciones de pasividad e indefensión” (Andrades, 2018: 88-97).

Sin embargo, esta realidad impuesta también ha despertado el deseo urgente de reconfiguración. Abriendo el campo para subvertir estos mandatos y recobrar agencia en las diversas dimensiones del cuerpo y el espíritu a través del mismo retrato y autorretrato.

Sobre esto, Esther Alicia Leal en su artículo *Visualidad femenina. Autorretratos* expone: “La mujer que se representa a sí misma, se expone y expone la compleja relación que va de la pasividad al ser activo, ser agente, ser sujeto. Desde su ser ‘una’ en estas obras muestran su condición de género, raza, edad, clase, estereotipos, así como las estrategias para eludirlos (2004: s/n).

De la misma forma, retomando las ideas de Giunta, sabemos que el feminismo artístico y sus campos de acción han sido fundamentales para “(...) la mayor transformación en la economía simbólica y política de las representaciones del arte de la segunda mitad del siglo XX (...) se trata de representaciones que desarticulaban los estereotipos femeninos y (...) pusieron también en crisis los masculinos (2018: 33). Como mostró en la exposición que preparó, junto a Cecilia Fajardo-Hill, *Radical Women: Latin American Art (1960–1985)*¹³.

Tanto Leal como Giunta, veían en el arte la posibilidad reajustar la autopercepción, valoración y acción de nuestros cuerpos vulvados a otras maneras híbridas que rompan los mandamientos del ser mujer bajo los ojos de la masculinidad blanca y heterosexual.

En tercer lugar, hemos normalizado insultos machistas y racistas que perpetúan la violencia frente a las personas identificadas como mujeres o sexuadas con vulvas. Estas formas del lenguaje son mecanismos sutiles, pero no por eso menos nocivos. Si vemos el iceberg de la violencia de género (figura 114) promovido por Amnistía Internacional (2022), nos daremos cuenta de que son parte crucial de la problemática, al preservar un ambiente hostil que desencadena agresiones más explícitas, como las violaciones o los asesinatos.

¹³ Para más información: <https://hammer.ucla.edu/exhibitions/2017/radical-women-en-espanol>

Es evidente, que muchas artistas peruanas han activado sus prácticas para retar y desestabilizar en menor o mayor medida al patriarcado. Como vimos en la red de artistas y disidencias peruanas previas a Velarde, contemporáneas a Velarde y posteriores a Velarde. Personajes como Gloria Gómez-Sánchez (1921), Teresa Burga (1935), Elena Tejada (1969), Sergio Zevallos (1962), Ana De Orbegoso (1964), Susana Torres (1969), Claudia Coca (1970) o Sandra Gamarra (1972).

En este sentido, el trabajo de Kukuli Velarde es muy ingenioso e incisivo, pero con un tono muy particular que la vuelven única en su forma de desarticular los estereotipos femeninos y poner en crisis a los masculinos, como plantea Giunta.

Entonces, ¿cómo responde Velarde a esta sistematización del patriarcado y qué rutas de escape presenta en *Plunder Me, Baby?* Para responder esta pregunta, dividiré mis reflexiones en tres apartados que me permitan combinar ciertos conceptos e ideas de los estudios de género que han nutrido mi propuesta.

He seleccionado un número específico de piezas en las que me enfocaré en cada sección. Sin embargo, todas podrían ser analizadas en cualquiera de ellos. Mi decisión de unas frente a otras se ha basado en elementos que me parecen resaltantes, a fin de alcanzar explicaciones más claras.

2.1. REAFIRMAR SU SER FEMENINO Y RECOBRAR AGENCIA EN LA MANIFESTACIÓN Y EL TRÁNSITO DE EMOCIONES POR MEDIO DE SU ROSTRO/MIRADA.

Velarde toma su rostro/mirada para personificar todas las piezas de la serie. Se vuelve un medio de representación colectiva a través de su autorretrato. Valiéndose de esta manera de presentarse a sí misma para expresar su complejidad individual y social, como señaló Esther Alicia Leal al respecto de este tipo de prácticas.

De esta forma, responde que es una humanidad sintiente que se reconoce desde su identidad femenina y no como un objeto proveedor de energía vital o placer. Problemática que he caracterizado desde diversos ángulos. En las ideas de Rita Segato con relación a la violencia sexual, Silvia Federici en el apoderamiento de los vientres y Maria Mies en las estructuras laborales en cascada.

Así, nos muestra que la ruta para escapar de la deshumanización y recobrar agencia implicaría la manifestación de lo que nos está pasando a través del tránsito emocional. Proponiendo así nuevas vías para mermar las bases de la estructura de

injusticia y, que le permitan, transformar la sociedad para ella, como sujeta, y el bien común de su entorno.

Como Andrea Giunta señala sobre estas prácticas que toman la agenda política de las desigualdades y dice:“(...) no [solo] busca el fin de la violencia hacia sujetos heteronormativos de clase media, sino hacia un conjunto de identidades que comparten la experiencia de exclusión, ya sea de género (lesbianas, gays, bisexuales, travestis, transexuales, transgéneros, intersex), como de clase o de raza: pobres, indocumentados, migrantes, sin techo, indígenas, mestizos, negros” (2020: 42).

Porque en el fondo es lo que propone Kukulí Velarde, más allá de las etiquetas de arte femenino o arte feminista con las que no se identifica, aunque le hagan sentido en muchos ángulos, como afirma ella misma: “Nunca me identifiqué como feminista porque nunca me he identificado con ser nada en particular (...) cuando vine a EEUU, nunca pensé que ser mujer fuera algo en contra mía. Aunque evidentemente lo fue (...) pero claro que lo observé en mi entorno [refiriéndose al machismo]” (Montes, 2020: s/n).

2.1.1. Análisis de casos

En el caso de *Mortiferous Indianus Zopilotense, Aztec AD 1469-1486 México, She is always looking at you, te tiene en la mira...* (figura 1), Velarde decidió que el cuerpo fuera relativamente similar al de la escultura del dios Mictlantecuhtli en cuanto a estructura, elementos y colores (figura 46). Tiene cabeza redondeada, piel naranja ligeramente ennegrecida, manchas amarillas blancuzcas en los brazos y piernas. Conserva el detalle del hígado que cuelga a la altura del vientre. Sin embargo, carece de garras y su postura ha cambiado radicalmente, junto con su expresión.

Se trata de una figura sentada en vigilancia, una emoción de alerta. Acecha con su rostro/ mirada a quien está del otro lado, desde el reposo. Se contrapone a la figura que es expoliada recurrentemente por la fuerza, como plantea Segato. Por el contrario, se cuida amenazantemente de quiénes la rodean. Esto es enfatizado con sus dedos en forma de “v”, que están a la altura de sus ojos, saltones y en tensión, además del texto: “*mortiferous*”, “*she is always looking at you*” o “te tiene en la mira. Hasta parece representar a un personaje híbrido, entre lo femenino y masculino, ese espacio imposible como del que habla Lugones. Un detalle adicional, pero no menor, es que se suele instalar a una altura que la coloca por sobre los hombros de las personas que la miran. Esta ubicación refuerza su postura de supervisión. ...”.

Para *India Chutense Moche Perú, AD 700, Aunque la mona se vista de seda, mona se queda* (figura 2) eligió como referencia una botella Mochica, acompañada por dos monos pequeños posados en los extremos del asa (figura 26).

Su cara ocupa una parte del espacio liso. La piel tiene un tono mucho más naranja, ligeramente ennegrecido, con una capa velada blancuzca que deja espacio para la iconografía. Los monos son más grandes en esta versión y se ha aumentado el peso hacia la derecha, dejando caer ligeramente el asa hacia adelante.

La expresión, llena de miedo, transmite una sensación de urgencia. Su piel se ha vuelto un manto asfixiante. Además, el peso distorsionado del mango abolla la frente. Los ojos y las fosas nasales dilatadas reiteran su desesperación; la figura toma una gran bocanada de aire para seguir con vida. Esta escena me trae a la mente la estructura opresiva de la que nos habla Mies. La que aplasta a estas identidades femeninas para mantener a flote el patriarcado. A pesar de esto, ella sigue resistiendo.

Finalmente, para *India Pacharaca Cupisnique, Perú, 1000 BC. Taciturn, abruptly violent. Enjoys rough handling* (figura 3), tomó como base las botellas globulares Cupisnique que antropomorfizan felinos (figura 31).

Tiene cara redonda, y asa puente y pico muy gruesos. La piel es rojiza y muy oscura, y la iconografía es similar, pero no muestra los grandes relieves. Aunque la expresión parece nacer de la referencia, al tomar los rasgos humanos de la artista resulta muy distinta.

Se trata de un rostro lleno de furia. Mira fijamente de lado y frunce el ceño, al punto de que su pico y asa puente están ligeramente inclinados hacia adelante. También enseña los dientes incisivos y caninos de forma amenazante, casi emitiendo un bufido imaginario. El calificativo “*abruptly violent*” (“abruptamente violenta”) refleja la emoción que muestra. Confirmando que no está al servicio de nadie, como problematiza Mayayo.

2.1.2. Notas transversales

Aunque Velarde, mediante la gestualidad misma de su rostro, ha logrado manifestar y transitar diferentes tipos y grados de emociones –en estos casos, la vigilancia, el miedo o la furia– me gustaría resaltar el rol específico de los ojos. No solo por su efecto realista, en comparación al resto del cuerpo, sino también por lo que simbolizan. Me refiero a pasar de “ser mirada”, como objeto proveedor, a “ser la que mira”, como sujeta con poder sobre sí misma. Es la prueba primigenia de la

antisubordinación.

Entonces, toma el autorretrato como una herramienta para rebelarse de 29 formas diferentes y frente a diversos motivos que la violentan, ya sea por su género, raza o clase. Desde su rostro de mujer heterosexual, de clase media, latinoamericana en medio de Estados Unidos hace un reclamo colectivo de aquellas identidades, diferentes a la de ella, pero que comparten la experiencia de exclusión, como diría Giunta. Alimentándose de experiencias personales en las que ha vivenciado esa violencia directa o indirectamente.

Recordemos la figura de su niñera que negaba hablar quechua, el ejemplo de las mujeres jóvenes no blancas que eran dejadas inconscientes en la playa por parte de jóvenes blancos, el mexicano que servía el café afuera del MET, las personas latinas que hablan español como resistencia en Estados Unidos¹⁴.

Por otro lado, el hecho de que todas las cabezas tengan una escala humana también puede ser un factor clave, ya que esta dimensión ayuda a que espectadoras y espectadores perciban las piezas como seres semejantes. Se trata, como me reveló la artista, de un trabajo directo al inconsciente (Montes, 2020). Este tipo de decisiones que toma Velarde para poner en relación su trabajo con el público.

Sobre esto, Sofía Chacaltana comentó una particularidad en el trabajo de Velarde que es muy importante. Así apunta: “Eso me gusta de su trabajo. Que te hace vivir, entablar relaciones con las piezas. Los museos parecen áridos [haciendo referencia al tratamiento que le dan a las piezas originarias]. Se pierde mucho la fisicalidad que tienen las piezas, en cambio Kukuli lo enfatiza” (Montes, 2022: s/n).

2.2. RETAR AL OJO PATRIARCAL Y DAR ESPACIO AL DESEO AUTÉNTICO, FLEXIBLE Y CON MÁS POSIBILIDADES A TRAVÉS DE DIVERSAS BOCAS Y VULVAS.

En la mayoría de las piezas, Velarde muestra diversas bocas y vulvas de forma visible. Sin embargo, no lo hace desde la provocación sexual frente a otro masculino al que suelen estar restringidos estos órganos vitales, como problematizó Rita Segato al referirse a la cultura de la violación o Andrea Giunta al cuestionar el control del cuerpo femenino mediante la impureza y culpa con el que se le estigmatiza, sino desde el hecho natural de haber nacido con ellos. Es así que Velarde, entiende la

¹⁴ Para más información, revisar las entrevistas que realicé a Kukuli Velarde en los anexos.

particularidad del tener vulva, pero quiere normalizar su existencia como cualquier otra parte del cuerpo.

De esta forma, responde que hay que retar al ojo patriarcal interno y externo que nos ha entrenado a circunscribirnos en arquetipos fijos que le dan una carga particular a la vulva. Esta lógica binaria que mencionó Lugones que circunscribe a muchas humanidades a ser mujer y captura sus cuerpos para darle cierta forma, como también apuntaba Preciado. Seres que deben aspirar un tipo de belleza, como vimos en Pollock. Incapaces de crear nada más que vida al servicio de lo masculino, como vimos en Federici.

Asimismo, Sofía Chacaltana en su texto *Genealogías de la sexualidad femenina: representaciones iconográficas femeninas del Perú Antiguo* nos detalla cómo opera este ojo patriarcal eurocéntrico, desde tiempos coloniales sobre las vulvas originarias y que se preserva hasta el día de hoy: "(...) a través de mecanismos de control como la religión, la violencia y el orden colonial se impuso una sexualidad punitiva, monogámica, heterosexual y enfocada en la procreación" (2022: 4).

Así Velarde nos enseña que la ruta para escapar de los condicionamientos a nuestra autopercepción, valoración y acción pasan por darle espacio a nuestros deseos auténticos, más flexibles y llenos de otras posibilidades.

Sobre esta posibilidad planteada por la artista, me gustaría volver a Chacaltana y hacer un paralelo con la pregunta que se planteó frente a las vulvas dentadas que analizó en el periodo Formativo y en las sociedades Nazca y Moche, en el periodo Intermedio Temprano. De esta manera formularía: "(...) ¿representan a seres que no saben como actuar o más bien a seres que sí (...) sus partes tienen varias potencialidades que han ido adquiriendo a través de distintas esferas de interacción con mundos, ecologías, especies y conexiones con poblaciones lejanas? (...) (2022: 13). Creo que lo mismo sucede en las piezas de Velarde. Vulvas con múltiples potencialidades que se activan y ponen al límite a quienes las están subordinando.

2.2.1. Análisis de casos

En *Chuchumeca Autóctona Moche, with Viru drawings Perú, 1-800 AD, AKA La Ofrecida, To whoever fits! (Pero no haga papelones)* (figura 4), Velarde adoptó como base la forma de un vaso Mochica que representa la fertilidad de la Pachamama (figura 27).

Aunque noto la referencia directa, esta versión tiene muchas variaciones. La

piel tiene una tonalidad naranja más vibrante, el cabello tiene un tono más oscuro y se ha sumado franjas negras en ciertas zonas del cuerpo con motivos de la cultura Virú. Por otro lado, las piernas y los pies tienen una proporción ligeramente más estilizada.

Esta figura transmite una profunda tristeza en su expresión y postura: la cabeza agachada, con el mentón pegado al pecho, los ojos mirando hacia arriba, la boca comprimida en forma de U invertida y los pequeños brazos caídos. A pesar de esta depresión, la parte baja de su cuerpo está totalmente extendida. Abre las piernas y deja ver una vulva dilatada con un clítoris erecto en el centro. Esta contraposición me sugiere que, a pesar de la presión del ojo patriarcal, al juzgarla como "*La Ofrecida, To whoever fits!*" y acallarla con un "pero no haga papelones", ella no quiere, ni puede, ocultar su deseo creativo y la apertura de su potencia. Una respuesta eclipsada en este órgano vital frente al control de los cuerpos, vientres, voluntad y deseos que planteó Federici.

Para *Méndiga Perra Autóctona, Colima México, Around 1500 BC. Bites. Will not trust. Likes tough love* (figura 5), se tomó como referencia una vasija en forma de perro con máscara humana de la cultura Colima (figura 43).

La escultura de Velarde es muy similar en cuanto a estructura y forma, pero presenta variaciones. La piel es naranja, aunque más pálida. Está sentada y la torsión de su cuerpo nos muestra una conexión entre su lengua y su vulva.

Al igual que en la pieza anterior, hay una contradicción entre la parte superior y la inferior de su ser. Las orejas atentas y los ojos ladeados están en tensión, transmitiendo asombro frente a este mismo ojo que la califica de "méndiga perra". Por el contrario, su cuerpo está dispuesto de forma más serena y su lengua quiere tocar su vulva de forma muy instintiva. Retornando a las problemáticas de Federici, tampoco esconde su deseo.

Es muy potente ver cómo, a pesar de lo alerta que puede estar desde la cabeza, condicionada a la violencia y la censura, conserva un espacio para seguir los deseos genuinos de su cuerpo animal. Esa posibilidad en el cuerpo para subvertir el poder como Butler mencionó. O como Chacaltana comentaría en nuestra entrevista: "Definitivamente no son cuerpos normativos (...) multicuerpos (...) los cuerpos se constituyen de distintas maneras. Tus ojos, tu visión, tu caminar, hacer referencia a esa plasticidad del cuerpo en ciertos momentos. Dejando de ver el cuerpo como único" (2022: s/n).

Por último, en *Longa Gatuna Tamaco/Tolita, 300 BC- AD 300 Colombia/Ecuador. Una Fierecita, Más le Pegas, más te quiere! purrrrrr....* (figura 6), retomó una figurilla con forma de jaguar de la cultura Tamaco/Tolita (figura 51).

Al igual que en el ejemplo anterior, la pieza guarda ciertas similitudes en la estructura y la postura con la figura que sirvió de referencia. Sin embargo, la piel es ligeramente más amarillenta y las plumas que texturizan su cuerpo son menos redondeadas. No lleva tocado, ni una lengua que sobresalga entre sus colmillos. Sus patas superiores son pequeñas estrellas de cinco puntas. Además, lleva pantaloncillos cortos en los que se marca su vulva.

En este caso, no hay contradicción en su cuerpo casi felino. Su ser está completamente lleno de furia y dispuesto a desplegar todo su poder frente a quien la mire. El ojo patriarcal, por parte de esa identidad masculina artificial de la que nos habló Segato, se resiste y trata de amedrentar esta energía, diciendo: “Más le Pegas, más te quiere! purrrrrr”. Sin embargo, sigue rompiendo con los arquetipos transmitidos, al mostrar la posibilidad de una boca muy abierta, con colmillos, y una vulva contestataria, ambas en posición de ataque.

Velarde aproxima a nosotros diferentes estados y combinaciones de órganos vitales. En estos casos he podido acercarme a la contradicción en la coexistencia de labios comprimidos y una vulva dilatada. También, a la coherencia entre una lengua instintiva o una boca acolmillada, y las vulvas que acompañan estos estados.

Cada una de las 29 piezas-huacas nos abre la posibilidad de seguir los deseos auténticos y más flexibles, colmados de otras posibilidades que nos lleven a repensar colectivamente, por ejemplo, la maternidad, la salud, la educación y el placer sexual. Temáticas que revisitaron Segato, Federici, Mies, Pollock, Mayayo, Lugones, Butler, Preciado, Giunta, entre otras más. Lo que nos puede conducir a encontrar nuevas formas de tratar estas dimensiones del cuerpo y su relación con el entorno. Pensando al cuerpo como un entorno múltiple en sí mismo o que está integrado a un entorno, cohabitando con más cuerpos.

2.3. REVERTIR EL LENGUAJE QUE PERPETÚA LA VIOLENCIA DE IDENTIDADES FEMENINAS O SEXUADAS CON VULVAS AL PONERLO AL DESCUBIERTO Y DEJAR DE NORMALIZARLO, MEDIANTE PIES DE OBRA IRÓNICOS EN SPANGLISH.

Velarde compone textos irónicos en *spanGLISH* para titular y acompañar sus

piezas a modo de pies de obra. No como voces provenientes de ellas, sino como expresiones externas que las presentan polémicamente. Frases que forman parte del iceberg de la violencia de género y que perpetúan el ciclo de maltrato, como ilustra Amnistía Internacional.

Para esto, desarrolla textos que integran insultos machistas y racistas. Como la misma artista afirma: “por ejemplo, gata les dicen a las empleadas porque deben caminar por la casa y que no se les sienta (...) no fue difícil encontrar términos racistas. En Perú, es muy conocido el chola de mierda” (Montes, 2020). A esto le suma códigos arqueológicos ficticios y detalles de la materialidad de la obra porque le ayudan a recrear pies de obra que vemos en los museos arqueológicos para integrarlos a las piezas en el montaje y así dar información de la cultura de procedencia en la que se inspiró para crear la pieza¹⁵.

De esta forma, responde que debemos revertir este lenguaje porque perpetúa la violencia hacia identidades femeninas o sexuadas con vulva. Ya que solidifican la estructura de opresión que he dimensionado de la mano de Segato, Federici, Mies, Lugones, Preciado, entre otras autoras que se han acercado a la complejidad del patriarcado desde ángulos y preocupaciones particulares.

Así, nos enseña que la ruta para escapar de estos mecanismos sutiles que facilitan formas más explícitas de agresión radica en dejar de normalizarlos. Transformación simbólica y política sobre la que apunta y que son objetivos propios del feminismo artístico como puso en valor Giunta en artistas de periodos anteriores a Velarde, pero de los que también es parte.

2.3.1. Análisis de casos

Para *Chola de Mierda Moche Perú, AD 200. Resentida social, socially resentful, she believes she is an equal. Dismissible. 2006* (figura 7), toma como referencia una botella Mochica que representa un sacerdote (figura 22).

Tiene ciertas similitudes en los accesorios, pero también variaciones. La piel es naranja, ligeramente ennegrecida. El tocado y el animal que porta en el brazo tienen el mismo tinte, aunque en un tono más oscuro. Adicionalmente, lleva una capa velada blancuzca con detalles sobre la cabeza, las mejillas, las orejas y la parte baja del cuerpo, así como en el kero que porta en la otra mano.

¹⁵ Para más información sobre las piezas que tomó de referencia, revisar los anexos.

Su rostro y su mirada transmiten asombro ante las agresiones verbales que está recibiendo. Por ejemplo, la frase del título, “Chola de Mierda”, ejemplifica el menosprecio hacia ella por sus características indígenas, físicas o culturales. Ese control sobre el cuerpo del que habla Preciado. “Resentida social” o “*socially resentful*”, por su parte, muestra cómo se descalifica su emoción y su reacción. Asimismo, “*she believes she is an equal*” o “*dismissible*” nos confirma que su vida es clasificada como secundaria y descartable. Deliberadamente anónima, como los ejemplos que compartía Mayayo.

Para *Indigenous Chontrila Wari Perú, AD 600-900. Grabbable, squeezable, forgettable*. (figura 8) se basó en una vasija Wari con el motivo de una serpiente (figura 34).

Es muy similar en estructura, color y diseño. Su piel muestra diversas tonalidades de naranja. También lleva detalles geométricos y delineado en el mismo tinte, aunque más oscuro, además de ciertos motivos en dos variedades de blanco amarillento por todo el cuerpo.

La expresión y sus ojos irradian temor y melancolía frente al animal que la asfixia y a la serie de improperios que se lanzan sobre ella. Para comenzar, “chontrila” es una forma despectiva de racializar a las personas que tienen alguna característica indígena. De la misma forma, “*grabbable*”, “*squeezable*” y “*forgettable*” comunican cuán aceptable socialmente es el atropello al que son sometidos sus cuerpos, bajo una estructura de abuso, esa que graficó Mies.

En el caso de *India Cojuda Nazca phase I Perú, AD 100. Se hace la que no, pero bien que le gusta... She does as if she doesn't like it, but she likes it!* (figura 9) reinterpretó una vasija de la cultura Nazca (figura 35).

Como en el caso anterior, guarda muchas coincidencias en estructura, color y diseño. La piel del rostro, las piernas, la cola y el pico sobre su espalda son de un tinte naranja. La cabeza y los brazos parten del mismo tono, aunque más oscuro. Por último, suma detalles en dos tonos amarillentos sobre las manos, el rostro, los brazos y la base de la espalda.

Su semblante transmite tanto tedio como temor. Cubre con las manos su pecho y su vulva, en señal de protección frente a algo que la vulnera con agravios. Uno de estos agravios es “Cojuda”, una forma hiriente de decir que es una tonta. Por otro lado, la frase “se hace la que no, pero bien que le gusta...”, o su versión en inglés “*she does as if she doesn't like it, but she likes it!*”, muestra cómo se rompe su consentimiento

frente a los límites de su cuerpo. Esa expoliación sistematizada que resalta Segato.

2.3.2. Notas transversales

Velarde ha alcanzado un estilo muy particular e incisivo mediante una estructura muy clara que repite en todas las piezas: un insulto local y coloquial (1), la cultura de procedencia (2), el año de datación ficticio (3), adjetivos o frases prejuiciosas en *spanglish* (4), el año de elaboración real (5), la materia que la compone (6) y sus medidas (7). De esta manera, construye su propia versión del texto arqueológico y crítico que complementa a la pieza de forma inseparable. Como ella misma relata: “La pieza no existe sin el título. Es casi el 30% de la pieza. Muchas veces me han dicho: ¿por qué no le acortamos el nombre? Y yo les dije: no puedes acortarle el nombre (...) es importantísimo poner la cultura de donde proviene porque sino la connotación antropológica que se les da no sería evidente” (Montes, 2020).

Por otro lado, el uso del *spanglish* remite a sus vivencias como ciudadana migrante, que han hibridado su forma de hablar después de vivir 30 años en Estados Unidos. Representa tanto la influencia del inglés en su cotidianidad como la resistencia del español. Como ella afirmó, “hablarlo en un contexto que ha exacerbado [la supremacía blanca] es casi un acto de coraje” (Montes, 2020).

CAPÍTULO 3

LA PRÁCTICA ARTÍSTICA DE KUKULI VELARDE FRENTE AL EXPOLIO CULTURAL

El expolio cultural se refiere a la apropiación y circulación forzada de bienes [materiales e inmateriales] en un contexto donde existen relaciones asimétricas de poder [entre actores sociales]. Asimismo, repercute en distintas escalas ... [desde] el yacimiento [arqueológico], el museo, el mercado, la ciudad, el pensamiento o las identidades (Canghiari, 2021: 277-280).

Para fines de este trabajo, el caso de expolio cultural al que me referiré es el que experimentó América por parte de la Corona Española. Sobre esto, Rocío Delibes, doctora en historia de América, detalla que

durante los primeros años se produjo el saqueo de [tesoros en] ciudades, templos y sepulturas indígenas [y que], avanzado el siglo XVI, esta explotación ... se convirtió en [un negocio] organizado y sistemático ... [a cargo de] huaqueros y compañías de huaca... (2012: 202).

Me gustaría agregar que, aunque en la actualidad se trata de prácticas sancionadas por los países latinoamericanos, al considerarse tráfico ilícito de patrimonio cultural, siguen sucediendo. “Partiendo desde ... personajes locales, como ... los huaqueros en el Perú, [hacia otras redes opacas que] saquean, coleccionan, comercializan y ... estructuran un mercado” (Canghiari, 2021: 277-280).

A continuación, desarrollaré las siguientes preguntas, que guardan relación directa con los temas que critica *Plunder Me, Baby* y frente a los que plantea rutas de escape. La primera es: ¿quiénes son las personas afectadas por estas relaciones asimétricas modernas? La segunda, ¿cuál es la posible repercusión en sus identidades? La tercera, ¿cuál es la postura de los museos y el coleccionismo?

En primer lugar, los afectados por estas relaciones asimétricas de poder son los cuerpos que se considera subordinados, ya sea por la raza, clase o género a la que pertenecen. Los tratos violentos que se les da –dentro de vínculos filiales,

laborales, comerciales o fronterizos, entre otros– son normalizados.

Sobre esto, Aníbal Quijano explica la división que se instauró para lograr esa asimetría: “(...) las relaciones intersubjetivas y culturales entre (...) Europa Occidental y el resto del mundo fueron codificadas en un juego (...) de nuevas categorías: Oriente-Occidente, primitivo-civilizado, mágico/mítico-científico, irracional-razional, tradicional-moderno. En suma, Europa y no-Europa” (2014: 789).

A esto suma: “Lo notable de eso no es que los europeos se imaginaran y pensarán a sí mismos y al resto de la especie de ese modo (...) sino (...) de que fueran capaces de difundir y de establecer esa perspectiva histórica como hegemonía del nuevo universo intersubjetivo del patrón mundial de poder” (2014: 786).

Walter D. Mignolo profundiza en los mecanismos que posibilitaron esta maquinaria corrosiva desde cuatro esferas [de poder]. Estas son el control del género y la sexualidad; el control de la autoridad por parte de la monarquía, la iglesia, el estado, el militarismo y las relaciones internacionales; el control del conocimiento y la subjetividad por las instituciones, la currícula de enseñanza y los medios de comunicación; y el control de la economía por medio de la apropiación de la tierra, los recursos naturales y la explotación del trabajo (2008).

Sobre el control de las subjetividades a través del género y la sexualidad que nombra Mignolo, Andrea Giunta resaltaría el rol de las propuestas artísticas de mujeres o identidades con vulva en la recuperación de los cuerpos subordinados. Así diría que

las obras producidas por artistas (...) ligadas o no al feminismo artístico, contribuyeron en gran medida al estallido de inflexiones sobre el sentido político del cuerpo, a su representación desde ángulos y afectos distintos, que hasta los años sesenta habían tenido escasa cabida en el mundo del arte (...) se produjo así una democratización de afectos privados que se brindaron a la representación de formas de sentir el cuerpo que escapan del cerco administrativo y esencialista del binarismo (2020: 22).

Volviendo a Mignolo, en otro texto, hace hincapié en [el control] de la sensibilidad. De esto dice: “la estética y el arte modernos son constituidos y constituyentes del problema de la modernidad y su premisa mayor, el eurocentrismo, en la medida en que forma parte de su sistema/ mundo, cuya lógica medular está determinada por el capitalismo y la racionalidad científico-tecnológica (2012: 15).

Sobre esto último, Andrea Giunta nos habla del concepto de periferia como mecanismo de control. Así afirmaría que: “Sobre todo desde los años ochenta el término “periférico” se aplicó para referirse a lo característico del proceso cultural latinoamericano (...) una característica que se articuló fundamentalmente en relación con la literatura y que se expandió al campo de las artes visuales” (2020: 12). A esto agrega:

Las periferias quedan por lo general representadas en exposiciones colectivas, arte de América Latina, Asia o África, excepcionalmente individuales o en las plataformas de las bienales en proporciones que dependen de la responsabilidad de sus curadores. El aire fresco de la novedad es celebrado por la prensa, pero el ingreso al mundo del arte con mayúscula (coleccionismo, mercado, museos, exposiciones individuales) solo en algunos casos se produce. La incorporación casi nunca es definitiva. Las obras quedan sumidas en lo singular y exótico de la periferia, donde permanecerán después de su irrupción extraña en los grandes escenarios del arte. Museos como el Tate en Londres o el Museum of Modern Art (MoMA), en Nueva York, las adquieren para sus colecciones, pero lo habitual es que permanezcan casi siempre en sus reservas. A los circuitos principales del arte les interesa la anécdota, el comentario, lo que suma al eje que confirma su carácter rector, sin cuestionar los presupuestos desde los que se ha configurado el canon, un relato construido por un conjunto de obras que resulta reductivo y excluyente” (2020: 14).

Con estas ideas de Quijano, Mignolo y Giunta, podemos constatar como los mecanismos de expropiación cultural tienen múltiples tentáculos que han seguido operando a lo largo de las décadas. Desde la apropiación indebida de vestigios materiales de los creadores originarios hasta la segregación de sus descendientes. Entre ellas y ellos, las comunidades de artistas (creadores contemporáneos) nacidos en los mismos territorios, entendidos como subordinados y acorralados en esta limitación como seguidores del canon.

Por otro lado, María Mies ha profundizado en las labores de intercambio económico. Para ella, las humanidades están encorsetadas dentro de una cascada artificial que tiene el objetivo máximo de acumular capital [a costa de sus vidas]. En la figura 113 nos muestra gráficamente que las personas asalariadas están soportadas por los trabajos del hogar, informales e infantiles; estos, por los trabajos de subsistencia en el campo; este nuevo grupo, por el trabajo de las mujeres en las casas;

estas nuevas capas, por las colonias y, finalmente, todo lo anterior, por la naturaleza (2005).

De la misma forma, Julieta González retomó en "Memorias del subdesarrollo" (2018) "La teoría de la dependencia irresoluble" de André Gunder Frank, para apuntar cómo los tratados de libre comercio con América Latina son hechos para infravalorar a sus habitantes, reduciéndolos a mano de obra barata, y a su entorno, a materia bruta. Esto, con el fin de crear mercancías que luego les serán revendidas [descaradamente] a altos precios.

Por su parte, Homi Bhabha, siguiendo la línea de Frantz Fanon, señaló que el desplazamiento fronterizo [de sus cuerpos] es obstaculizado por parte de la economía y política mundial, en una conferencia para el MALBA titulada *La casa del extranjero* (2019).

En segundo término, ha repercutido en sus identidades al alejarlos de la sabiduría de los pueblos originarios que habitaron sus mismos espacios y preservaron ese conocimiento en bienes culturales materiales e inmateriales, desplazando esta información hacia un supuesto "pasado" en la lógica del tiempo lineal y dejándolas sin lugar en el mundo moderno.

Santiago Castro Gómez explica las consecuencias del imaginario hispano céntrico sobre la cultura indígena:

(...) si los indios atribuían al trabajo un valor diferente al de la productividad, los españoles interpretaban esto como síntoma de pereza y holgazanería; si adoraban unos dioses diferentes a los de la Biblia, entonces eran supersticiosos; si tenían una forma diferente de entender la sexualidad, eran tenidos como depravados, si poseían una tecnología diferente para cuidar la tierra, eran tildados de estúpidos o escasos de luces. La desviación cultural con respecto al patrón dominante empezó a ser vista como un defecto natural propio de la casta" (2005: 78).

Asimismo, Aníbal Quijano agrega: "[Uno de los elementos más importantes del eurocentrismo es] la distorsionada reubicación temporal de todas esas diferencias, de modo que todo lo no-europeo es percibido como pasado. Todas estas operaciones intelectuales son claramente interdependientes. Y no habrían podido ser cultivadas y desarrolladas sin la colonialidad del poder" (2004: 802). En referencia a esto, María Lugones explicó que esta descolocación les apartó de [tener como fuente a] "seres

culturales, políticos, económicos y religiosos complejos: sí mismos en relaciones [ricas] con el cosmos, con otros sí mismos, con la generación, con la tierra, con los seres vivos, con el mundo inorgánico” (2011: 110).

De la misma manera, Walter Alva manifestó que expoliar las cerámicas originarias “significa destruir la historia [porque] son testimonios de un pueblo o de una cultura, son las páginas de un libro que debemos leer e interpretar” (2015: s/n).

Desde otro punto de vista, que une lo teórico y lo vivencial, Silvia Rivera Cusicanqui compartió su testimonio como parte activa de las poblaciones indígenas contemporáneas. Para ella, las personas que traten de traer este tipo de conocimientos al presente serán “eclipsadas ... a menos que [sirvan] como ornamento o masa anónima al servicio del espectáculo del estado y los medios de comunicación” (2010: 60).

En tercer lugar, la postura que suelen adoptar los museos y el coleccionismo es la no devolución de los bienes culturales materiales (como las cerámicas), cuando ya son parte de una colección, o la apropiación dentro de circuitos dudosos. En consecuencia, los bienes dejan de ser fuente de primera mano para sus lugares de procedencia, para convertirse en objetos narrativos para el poder o de consumo para quienes tengan los recursos.

Sobre este expolio cultural y la complicidad de los museos, Jorge Sánchez Cordero comparte casos claves del siglo XIX y XX que ayudan a ejemplificar las raíces de estas malas prácticas a nivel global. Es así que pone como ejemplo los casos del *Museo Für Völkerkunde* en Dresde, el Etnológico de Berlín y Viena; y el Metropolitano de Nueva York que se repartieron piezas de la expedición punitiva en Benín [país de África Occidental] por parte de las tropas británicas en 1897 (2020: s/n).

De la misma forma, hace mención de los museos universales que bajo la organización del Grupo Bizot (GB), por parte de Irene Bizot, buscaron impulsar una declaración (De GB) mediante la que reivindicaban su legitimidad para albergar bienes culturales en este tipo de instituciones bajo el argumento [colonialista] de la poca habilidad de los pueblos [de origen] para exhibir su herencia cultural (Sánchez, 2020: s/n).

Además, que puntualiza que estas organizaciones recurren falazmente a las legislaciones de las épocas en que los bienes culturales fueron sustraídos, sin considerar que se trata de órdenes jurídicos impuestos que ignoraron los valores y las tradiciones de los grupos y comunidades aculturados a la fuerza (Sánchez, 2020: s/n).

Desde otro ángulo, Julieta Ortiz reflexiona sobre el caso Norteamericano. Para ella, “el auge del mercado de arte se origina en los años de la posguerra, cuando se llevan a cabo las grandes subastas organizadas por las principales galerías, Sotheby’s y Christie’s, entre otras de Londres, París y Nueva York (...) (1993).

A esto, K. E. Meyer, autor de *The Plunder Past*, plantea ver esta problemática en volumen de piezas. Para esto, retomó las palabras de John D. Cooney, curador de arte antiguo del Museo de Cleveland, quién estimó que el 95% de las antigüedades en los Estados Unidos fueron ilegalmente importadas (1973).

Situándonos en el contexto Latinoamérica, recordemos el rechazo colectivo por parte de Colombia, Guatemala, Honduras, México y Perú hacia la subasta de piezas originarias de la colección *Fiore Arts*, en la que la casa Christie's recaudó 3.5 millones de dólares por la venta de vasijas mayas, diversas figuras mexicas y utensilios de uso cotidiano (Swissinfo, 2021). O la querrela presentada por Perú al museo *Peabody* de la Universidad de Yale por no devolver 46 000 piezas de la colección de Machu Picchu (El País, 2007). Estas pertenecerían a las excavaciones que realizó el explorador estadounidense Hiram Bingham durante los años 1911 y 1912 (Andina, 2019).

Sobre las medidas que se han tomado frente a esto, Jorge Sánchez expone que América Latina ha intentado frenar el tráfico ilícito de bienes culturales desde diferentes enfoques. Por un lado, las protestas de la sociedad arqueológica y de la academia, junto a la conciencia internacional a favor de la protección de bienes culturales, en los setenta. Estas propiciaron la redacción de una serie de convenciones, tratados bilaterales y acuerdos que establecerían un nuevo orden jurídico internacional en el que América Latina tiene un protagonismo crucial (2007).

Como ejemplo, tenemos a la Convención de San Salvador de 1976 que ratificó la región mesoamericana y andina, con excepción de México que ha preferido los acuerdos específicos de defensa del patrimonio por estar más alineado al nacionalismo cultural de sus gobiernos y a la Convención de la Unesco de 1970. Estos han suscrito Acuerdos de Protección y Restitución de Monumentos Arqueológicos, Artísticos e Históricos con los diferentes países (Sánchez, 2007).

Posteriormente, en la Convención Cultural de *Unidroit* (1995) se permitiría a las personas particulares exigir la devolución de los bienes culturales robados, rompiendo la exclusividad del Estado (Sánchez, 2007).

Regresando a nuestro ejercicio de análisis, propongo la siguiente pregunta: ¿Cómo responde Velarde a este expolio cultural y qué rutas de escapada presenta en

Plunder Me, Baby? Para dar respuesta, dividiré mis reflexiones en otros tres apartados. Estos me permitirán combinar ciertos conceptos e ideas que me han nutrido desde los estudios decoloniales y hacia mi propuesta.

Nuevamente, he seleccionado un número específico de piezas para cada parte, aunque las 29 piezas pueden ser analizadas en cada una de ellas. Mi elección de unas frente a otras se ha basado en elementos que me parecen resaltantes para lograr explicarme mejor.

3.1. MARCAR UN LÍMITE A LA VIOLENCIA RELACIONAL Y ABRIR NUEVOS SENTIDOS PARA COHABITAR MEDIANTE CUERPOS/VASIJAS EN DIVERSAS POSTURAS.

Velarde propone cuerpos/vasijas en diversas posturas, muy emotivas. No se trata de una representación de su cuerpo o una réplica de las piezas que toma de referencia, sino de catalizar una energía colectiva, en conjunción con los rostros que corresponden a cada una. Respondiendo al control Eurocéntrico del patrón mundial de poder del que nos habló Quijano, debilitando el control de las esferas de poder que reconoció Mignolo y rompiendo con el control del cuerpo, ese que siente y se escapa del binarismo que valoraba Giunta en las obras de artistas como Velarde.

De esta forma, la artista responde que la violencia internalizada en todas nuestras relaciones es inaceptable. Desde atravesarnos por el capitalismo y la racionalidad científico-tecnológica en varios flancos como apuntaba Mignolo, pasando por la limitante etiqueta de periferia que se nos imponen y cuestionaba Giunta, o por la estructura piramidal del trabajo que se posa sobre nuestros hombros y expone Mies. Asimismo como las injusticias descabelladas de los tratados de libre comercio que expone González, como los abusos fronterizos que problematiza Bhabha.

Nos enseña, así, que la ruta para escapar de estas nocivas formas de estar juntos radica en abrir nuevos sentidos para cohabitar desde nuestros cuerpos. Como espacios vitales, afectivos y políticos que son. Su potencialidad para invertir el orden establecido desde afuera radica en su liberación, tanto de forma individual como colectiva.

3.1.1. Análisis de casos

En Najallota Insolente. Maya. México, 750 BC. Playfully disobedient. Does not believe in hierarchies, la hija de la gran.... (figura 44), es posible que haya adoptado como

base a Chaac, dios de la lluvia en la cultura Maya (figura 45).

Repite el elemento del tocado y las orejeras. La piel del rostro es de un tinte puro naranja, matizado con rojo; gran parte del cuerpo tiene un tono más oscuro. Por otro lado, está sentada. Del tocado emerge agua; al extremo opuesto, un ser hace balance. Lleva en los brazos dos crías de animales, aparentemente hambrientas.

Aunque está apoyada en el piso, no es pasiva. Todo su cuerpo transmite aversión, activamente. Entrecierra los ojos y saca la lengua. Su cuerpo está ligeramente inclinado hacia la derecha, tratando de sostener la vida que acoge en sus manos. Mientras el líquido vital cae por su espalda, una deidad que la acompaña sube por el otro lado, mostrando los dientes. Rechaza, desde un gesto burlesco, a ese otro que quiere someter su corporalidad y la juzga por ser “*playfully disobedient*” (juguetonamente desobediente). Oponiéndose a la asimetría que impuso Europa Occidental, como expuso Quijano. El texto señala, y denuncia, que ella “*does not believe in hierarchies*” (no cree en las jerarquías del sistema), esas mismas que planteó Mignolo en las cuatro esferas de poder, y reniega de ella, al insultarla como “la hija de la gran...”, apelando al arquetipo de la puta que problematizaba Welldone. Es decir, al control de su género y la sexualidad.

Considero que se puede leer como una metáfora de la violencia internalizada heredada frente a todos los cuerpos que se antisubordinan, más allá de si se es mujer, como señalaba Giunta sobre este tipo de propuestas. También puede haber una interpretación más específica de las corporalidades que se reconocen como femeninas al recaer mucho peso sobre sus cuerpos sistemáticamente como ejemplificó Mies. Ya sea dentro de vínculos binarios (un hombre hablándole a cualquier mujer), románticos (un hombre hablándole a su pareja), o filiales (un hombre hablándole a una madre que sostiene a sus hijos). Sea cual fuera el caso, hay una rebeldía latente que está en todas ellas.

Para el caso de *A La Cholitranca se le salió el indio! Savage aboriginal bitch. Moche Perú AD 200* (figura 11), se tomó como referencia las botellas con motivo de serpientes de la cultura Moche (figura 25).

Su versión es bastante diferente, al haberle dado un gran espacio al cuerpo de la huaca. Ella está atrapada sobre una base globular que parece ser parte de la botella. Su piel es naranja, medianamente oscurecida. El estribo y el pico –además de ciertas zonas del cuerpo de la serpiente, los lunares del vestido y las esferas que sobresalen de la base– son de un blanco ligeramente amarillento.

Su rostro y su cuerpo, cargados de furia, evidencian su incomodidad. Una serpiente la retiene al enroscarse en su cuello, tronco y piernas. Mientras tanto, alguien la ataca a lo lejos, diciéndole: “A La Cholitranca se le salió el indio!” y “*savage aboriginal bitch*” (perra aborigen salvaje). Este mismo desprecio que nos ilustra Quijano y Castro Gómez. No le importa; ella igual trata de liberar su humanidad inclinándose hacia adelante con todo su peso y haciendo puños con las manos con potencia. Su fuerza ha logrado romper la agarradera de la vasija que está conectada con su espalda.

Por último, en *India Patarrajada Tlatilco/Olmec. México, 1200-800 BC. She will do all the acrobacies the Master orders, pero no esperes que te quiera mucho...* (figura 12), retomó una figurilla con el motivo de un contorsionista de la cultura Tlatilco (figura 50).

Este caso también es muy semejante, en estructura y forma, a la referencia. La piel es de un blanco ligeramente amarillento. Se apoya sobre sus antebrazos y muñecas para elevar los pies, arquea la columna y toca su cabeza con ellos hasta completar la postura. Su cara está enmarcada por sus extremidades. Su cuerpo sigue la orden con destreza. Como remarca el texto, “*she will do all the acrobacies the Master orders*” (ella hará todas las acrobacias que el maestro ordene), como si estuviera dentro de la estructura que Mies visualizó; sin embargo, no acciona desde la complacencia, sino desde el saber que algo se le impone. Es consciente de esta subordinación al ser valorada como una subjetividad periférica, ese término que vimos en Giunta. Aunque esta sea la circunstancia, su rostro transmite aversión, con un gesto de disgusto. Por eso, el texto revela: “pero no esperes que te quiera mucho...”. A pesar de que haga caso, no es su deseo y ella lo tiene muy presente.

Como he mostrado en los tres casos, Velarde representa cuerpos que rechazan la violencia, ya sea desde la quietud (estando sentada), el movimiento (agitando los brazos), un gesto sutil como contraer el rostro o uno más explícito, al sacar la lengua. Todas ellas están en la tensión de desligar sus cuerpos del “deber ser” para simplemente “ser”, cuerpos no normativos como analizó Chacaltana.

Con esto, creo que logra representar tanto a los subordinados después de la conquista (las y los creadores de las expresiones que ella toma como referencia) como a quienes siguen siendo subalternizados en la modernidad con esencia colonial (las y los descendientes que experimentan en sus cuerpos maltratos por su género, raza o clase) y no tienen acceso a estas expresiones e información. Las mismas

humanidades a las que se refiere Julieta González y Homi Bhabha. O las que levantando su voz, a través de sus propuestas artísticas, son vistos como anecdóticos para el circuito oficial del arte, como expuso Giunta.

3.1.2. Notas transversales

Si bien Velarde no se autodefine como una artista que trabaja directamente con el cuerpo, a diferencia de los artistas cuyo medio es la performance (Montes, 2020), considero que su propuesta plástica guarda conexiones con este tipo de propuestas. Retomando una de las ideas de Amelia Jones en *Body Art - Performing The Subject*, este tipo de prácticas dibujan un intercambio intersubjetivo con el espectador y se plantan frente a temas de identidad como género, raza, clase y sexo, entre otros (1998). Se trata de dinámicas que podemos ver en *Plunder Me, Baby*.

Asimismo, creo que activa una multiplicidad de cuestionamientos sobre el sentido político del cuerpo, cómo es representado y sentido afectivamente, como caracteriza Giunta para el arte producido por mujeres o identidades femeninas entre los 60's y 80's, y que también podemos ver en artistas contemporáneas como Velarde. Así como en la red de artistas peruanas y/o latinoamericanas que están conectadas a ella.

3.2. ROMPER EL TIEMPO LINEAL QUE LAS COLOCA EN EL PASADO Y RECONSIDERAR EL CONOCIMIENTO VIVO QUE PODEMOS RETOMAR EN LAS PIEZAS DE LAS CULTURAS ORIGINARIAS Y SUS LENGUAJES.

Velarde cura piezas de las culturas originarias para tomar elementos de esos lenguajes y versionarlos a su manera. No lo hace como un acto de apropiación de algo ajeno, como el imaginario hispano céntrico intenta hacer creer al sobreponerse a la cultura indígena y crear una desviación cultural, como señaló Castro Gómez. O como podría reforzar aquella distorsión temporal que coloca en un supuesto pasado todo aquello que es no-europeo, como reveló Quijano.

Sino como una recuperación del imaginario visual que la alimentó desde niña y que es parte de esta complejidad relacional de las poblaciones originarias y su entorno en varios niveles, como reflexionó y añoró Lugones. Es así que Velarde afirma, “así como otros han visto a Velázquez o Rubens en vivo, yo lo he hecho con Mochica y Nazca” (Montes, 2020). Ejemplo concreto de su biografía, pero como hemos visto a lo largo del capítulo 1, se ha alimentado constantemente de una serie de vivencias

afectivas familiares y coyunturales del Perú en el que vivió su niñez y juventud temprana.

De esta forma, responde que podemos romper con el tiempo lineal que las coloca en el pasado. Reactivando este conocimiento como algo posible de integrar en el presente. No como las malas prácticas de los estados y medios de comunicación que buscan manipular como algo ornamental a su favor, hecho que Cusicanqui denuncia al ser parte activa de la comunidad indígena contemporánea.

De esta forma, Velarde nos enseña que la ruta para escapar de esta lógica progresista es la de reconsiderar y retomar la información que está en ellas como conocimiento vivo.

3.2.1. Análisis de casos

Para *Chuncha Cretina Konibo Alto. Ucayali, Perú, 1950. Never know what she is thinking. Savage, simple, lascivious, muy caliente* (figura 13), toma como referencia un ánfora de forma antropomorfa (femenina) Shipibo Konibo (figura 14).

Las similitudes son muchas; solo hay variaciones radicales en el rostro y en las dimensiones de los pechos y brazos, además de la postura. La piel es de un blanco verdoso, con detalles en tinte naranja oscuro. Por otro lado, mantiene los diseños de la fuente; es decir, líneas delgadas que parten de la cabeza y van convirtiéndose en líneas gruesas hacia el cuerpo. Ese tránsito genera una dilatación en la vulva y la hace más latente. Adicionalmente, ha mantenido los triángulos escalonados.

Si nos enfocamos en el gesto facial y la nueva versión de sus manos, vemos que ambos transmiten tedio y enfado frente a esa voz que la ataca diciéndole “chuncha cretina”, “*never know what she is thinking*” (nunca se sabe qué está pensando), “*savage*” (salvaje) y “*simple*” (simplona). Además de minimizarla con los prejuicios que se suelen asociar a su raza, la subordina por su género al reducirla al arquetipo de “*lascivious*” (lasciva) o “muy caliente”. Prácticas de la supuesta desviación que señaló Castro Gómez.

Por otro lado, el lenguaje que tiene inscrito en su cuerpo es una lengua viva para ciertas poblaciones específicas contemporáneas que han heredado esta información. En una entrevista que le hizo Luisa Elvira Belaunde, investigadora de la cultura Shipibo-Konibo, a Agustina Valera, maestra del kené, se deja en evidencia la polisemia de significaciones que contiene. Por ejemplo, Valera cuenta que la palabra “ronin” se refiere a la serpiente cósmica, y al mismo tiempo simboliza la forma del río

serpenteante. Asimismo, puede remitir a las ceremonias que usan este tipo de vasijas para guardar masato, o ser un reflejo de la decoración que hacen en sus cuerpos, principalmente, las que se reconocen como mujeres (2009).

Otra lectura que acerca Belaunde, además del testimonio de Valera, es que esta visualidad también se lee como una abstracción de la vida en un plano macro (ejemplo: el cielo) y otro micro (ejemplo: las nervaduras de las hojas) (2009).

Para *Pinche Gata Prieta Veracruz México, AD 600-900. Smiling figure with an attitude. Delightfully rancorous* (figura 15), se basó en una figura sonriente de México (figura 16).

Al igual que en el caso anterior, guarda muchas similitudes. Solo hay variaciones radicales en el rostro, la postura de los brazos y manos, el volumen de los pechos y los pies. La piel es de un naranja ligeramente oscuro y sus ojos son los únicos de la serie que son totalmente rojos. Asimismo, el tocado y el vestido son de un blanco ligeramente amarillento, con motivos similares en el diseño. Para señalar los elementos que le dan forma, María José Reyes hablaría de grecas, entrelaces, volutas y vírgulas (2014).

Su expresión y su cuerpo, en aparente postura de súplica, transmite temor frente a eso que se ve. Mientras tanto, una voz de fondo reniega de su raza al verbalizar “pinche gata prieta” y es irónica al señalar que su expresión es la de una “*smiling figure with an attitude*” (figura sonriente con mala actitud), cuando no hay rastro de sonrisa. Ese mismo desdén del que nos habló Santiago Castro Gómez y lamentó Lugones.

A pesar de este entorno que la violenta, su mirada evidencia que no le está prestando mucha atención; su foco está hacia el interior, en una especie de trance que la aleja de su corporalidad. Doris Heyden (1971) incide en que, en efecto, las piezas fuente representan seres que están bajo los efectos de plantas alucinógenas, lo que puedo relacionar al trance propuesto por Velarde. Desde otro ángulo, María Teresa Uriarte (1986) postula que las piezas originales solían acompañar ceremonias curativas.

Considero que, aplicados a las piezas de la artista, ambos alcances muestran que es posible sanar el cuerpo con la ayuda de la naturaleza y, así, desconectarnos de lo que nos ataca desde afuera, para dejar de darle energía y reconectarnos con nuestra interioridad. Trayendo al presente este conocimiento que se considera pasado y caduco, como expuso Quijano. Con el fin de priorizar la rapidez de un mundo que

solo conoce un supuesto futuro y que crea mercancías para alimentar un deseo ilimitado y desquiciado que sostenga esta búsqueda de lo que siempre está por venir, desconectándonos del presente.

En *Colla Apocholable. Esta cunumi es facilita, cheap and delicious! Tiwanaku Bolivia AD 500/1000* (figura 17), Velarde reinterpreta una cerámica con motivo vegetal de Pariti, Tiwanaku (figura 18).

Una vez más, ha replicado gran parte de la estructura y la forma. Solo ha modificado el rostro y la postura de su cuello. Ambos son de un blanco amarillento, mientras que el cuerpo es de un naranja medianamente oscuro. Ha sumado ciertos detalles en un tinte similar, pero que llega casi al negro.

Su rostro expresa temor y abatimiento. Esto se refuerza con dejar caer la cabeza de lado y, en consecuencia, el pitón que está detrás. Paralelamente, otro le llama “Colla Apocholable” o “esta cunumi es facilita”. Ambas frases señalan, una vez más, su raza y la ausencia de límites frente a su cuerpo, ya que sería tocable por esta voz, a la cual no le ofrece resistencia. Otra frase que refuerza este hostigamiento es “*cheap and delicious*” (barata y deliciosa), que hace referencia a que su valor es mínimo y se va a disfrutar de subordinarla.

En este caso, pese a que la cabeza expresa derrota, su cuerpo la sostiene firmemente. Juan Villanueva y Antti Korpisaari relataron que esta forma representa ciertos vegetales dentro del marco de ceremonia comensalista de las culturas originales. Usualmente las acompañaban otras esculturas con formas humanas, animales, geográficas y cosmológicas. Esta gran diversidad de elementos tenía el fin de presentar conceptos, facilitar aprendizajes y reproducir identidades dentro de la comunidad (2013).

De la misma forma, propongo que esta información, cruzada con las piezas de Velarde, nos comunicaría que la naturaleza nos puede dar fuerzas para que no nos dejemos abatir. Y, por otro lado, que es posible gestionar un aprendizaje colectivo para integrar otros significados a quienes somos. Volviendo a la complejidad relacional y rica que nos mostró Lugones y que echaba de menos como posibilidad actual.

Después de revisar estos tres nuevos ejemplos, veo cómo Velarde nos reconecta con la información de las comunidades originales. Lo hace reuniéndonos ya sea con los colectivos que preservan estos códigos o con ideas que rompen con la subordinación: el hacer visible la unión entre el mundo macro y el micro, la sanación del cuerpo con ayuda de las plantas medicinales o la posibilidad de reintegrar nuestras

identidades en comunidad. Trayendo este tipo de conocimientos al presente, dejando atrás la trivialización del estado y los medios de comunicación, como reforzaba Rivera Cusicanqui.

De la misma forma, me gustaría recalcar que quienes hemos sido condicionados a tener como primeros referentes a artistas occidentales podemos percibir esta visualidad y plástica como parte de un pasado que ha resurgido. Sin embargo, considero que lo que Velarde plantea es, más bien, una ruptura con el tiempo, a fin de mostrar que este lenguaje extirpado siempre ha operado ante nosotros.

3.2.2. Notas transversales

En cuanto al tratamiento de la cerámica, la artista me comentó que sus procedimientos no replican las técnicas originales: “Mi construcción es muy simple, hago planchas de barro de 1 centímetro de espesor, lo corto en tiras de 4 o 5 centímetros y comienzo a construir. Cada pieza me tomó entre 1 a 3 meses” (Montes, 2020).

Adicionalmente, me parece potente que Velarde se considere independiente de las lógicas del mercado en relación a como inserta su trabajo en el circuito de galerías y colecciones. Sobre esto afirma: “Si un museo quiere comprar mi trabajo, yo no tengo ningún problema porque con ese dinero mi hija va a ir al colegio, mi esposo y yo vamos a vivir. Pero no así. Yo no puedo traicionar a mi trabajo. Mi trabajo no es mercancía. Y no hago dinero así, más he obtenido con los premios a mi trabajo que con las ventas de piezas” (Montes, 2020: s/n).

A mi entender, esto está conectado con la crítica que se puede hacer a las mercancías a las que reducen las humanidades latinas, como vimos en González, así como una crítica al mundo del arte del que ella se siente una pieza independiente. Más allá del interés por la institucionalidad en la obra de Velarde, ella prioriza el ser fiel a sí misma, desde su mismo discurso y creación, hasta la gestión de sus piezas.

3.3. DENUNCIAR PRÁCTICAS DE COLECCIONISMO Y ABRIR NUEVAS VÍAS DE RECIRCULACIÓN DE VALOR A TRAVÉS DE ESPACIOS QUE PARODIAN EL SAQUEO EN SU MONTAJE.

Para darles lugar a sus 29 huacas, Velarde ha generado espacios que parodian el saqueo de las piezas originarias. Robos ejercidos por la fuerza desmedida, como

hemos visto ampliamente a lo largo de los siglos XIX y XX y ha analizado ampliamente Sánchez Cordero. Tanto desde instituciones artísticas, como los museos, que se han amparado bajo argumentos colonialista de superioridad racista y clasista, hasta las grandes galerías de Norteamérica que han subastado piezas expoliadas a favor de su mercado, como apuntó Ortiz.

Es así que la propuesta de Velarde plantea estos lugares, no como un elemento separado de ellas, sino como una extensión que muestra su vitalidad individual y colectiva. Una representación enfática de la denuncia y reclamo que se puede relacionar a los varios esfuerzos de América Latina por frenar el tráfico ilícito de bienes culturales tanto en colecciones como la *Fiore Arts* o los museos como el *Peabody* de Yale. Estos son dos ejemplos concretos, pero sabemos que la sistematización del expolio en Latinoamérica tiene raíces profundas y con efectos de grandes dimensiones. Recordemos las compañías de huacas de la época colonial en Perú, como decía Delibes, o del porcentaje de antigüedades ilegales que posee Estados Unidos, como afirmó D. Cooney.

De esta forma, Velarde responde que es necesario señalar las prácticas de coleccionismo que alejaron a estas expresiones materiales de sus lugares de origen. Distanciándonos de la complejidad que también nos compone, como lamentaba Lugones al referirse las relaciones que antes se tenía con la tierra, los seres vivos, con el cosmos, etc. Y que con mucho esfuerzo buscan preservar ciertas subjetividades en el momento actual y frente a las lógicas capitalistas, como es el caso de Cusicanqui y sus proyectos en comunidad desde Bolivia.

Así, nos enseña que la ruta para escapar de ese distanciamiento se podría dar a través de nuevas vías de recirculación de valor que estén conectadas a esas fuentes. Sus montajes son una forma de llevar a cabo esta posibilidad. Ya que activa un punto de encuentro desde sus piezas, pero sin perder la conexión con todo ese bagaje cultural originario. Sin embargo, considero que no solo es un espacio nuevo de reconexión, sino del planteamiento de esas preguntas incómodas que no nos hacemos sobre ¿qué pasó con este patrimonio cultural?, ¿por qué me es tan desconocido?, ¿qué valor tienen para mí?, ¿qué valor tiene para quiénes me repiten ser un país subdesarrollado, incapaz de cuidar las piezas de las humanidades que me precedieron y con las que comparto ADN, tradiciones y territorialidad?

Asimismo, quiero agregar que contextualizaré mi análisis dentro de dos exposiciones específicas. La primera es *Plunder Me, Baby, work in progress*, en Garth

Clark (2007). En ella, la artista parodió depósitos inaccesibles. La segunda es *Patrimonio*, en Germán Krüger Espantoso (2012). En esta, imitó ciertos museos – algunos de ellos etnográficos– que tienen colecciones solo accesibles en América del Norte o Europa.

3.3.1. Análisis de casos

3.3.1.1. *Plunder Me, Baby, work in progress* (Garth Clark, 2007).

Para este caso me ubicaré en la presentación que hizo en la galería Garth Clark en 2007 y analizaré en este marco de referencia la pieza *Native Hysteria Macuarra. Mixteca Perú, AD 1250-1500. Vulnerable, defenseless. A fascinating prey. She gets scared easy* (figura 19).

Como comenté en el Capítulo 1, esta exhibición fue la primera presentación al público de *Plunder Me, Baby*. Conceptualmente, parodió las colecciones que almacenan piezas originales en depósitos poco –o nada– accesibles, lejos de sus lugares de origen. La problemática que abordó detalladamente Sánchez Cordero y Ortiz.

En cuanto a la producción, se instaló tres repisas en la pared, utilizando sujetadores metálicos. La distancia entre cada una de las tablas proporcionó una altura holgada para las piezas. En contraste, la estrechez de las superficies generaba una sensación de hacinamiento. En cuanto al color, se pintaron los soportes de un naranja muy oscuro. Al mismo tiempo, se creó una especie de rectángulo de fondo para dar la ilusión de que era parte de la estructura. Por otro lado, el resto del espacio era de un gris muy cálido y el piso estaba alfombrado (figura 61).

En cuanto al efecto de la propuesta, recordemos que como Velarde afirmó: “son piezas que se han despertado sin contexto ni propósito y no entienden quién las está viendo, ni por qué están ahí” (Montes, 2020). Problemática sobre la postura institucional colonialista que denunció Giunta al hablar el *Tate* en Londres o el *Museum of Modern Art* (MoMA). Y que la misma Velarde ejemplificaría con el *British Museum* y el *MET* (Montes, 2020). Es interesante, entonces, ver cómo este espacio comprimido, materializado en el estante, reúne diversas reacciones, que son mostradas de un solo disparo al público, que no tiene espacio para tomar distancia de ellas.

De forma general, cada fila es un conjunto de emociones, y cada una de estas emociones ha influido en su ubicación. Las confrontacionales, por ejemplo, se han

colocado hacia adelante, mientras que las rehúyentes están ligeramente más atrás.

Puedo decir, por ejemplo, que *Native Hysterical Macuarra. Mixteca Perú, AD 1250-1500. Vulnerable, defenseless. A fascinating prey. She gets scared easy* (figura 19), que se encuentra en segunda fila, expresa temor en su expresión facial y corporal. Por un lado, sus ojos desorbitados acompañan el grito que sale de su boca abierta, que forma una “O”. Por otro, sus manos y su pierna apuntan en direcciones opuestas y descoordinadas. Por eso, está más fondeada, en comparación a sus hermanas.

También es posible observar que las dimensiones corporales de sus hermanas han influido en su disposición en relación a ellas. *Indigenous Chontrila. Wari. Perú, AD 600-900. Grabbable, squeezable, forgettable* (figura 8) está posicionada a la derecha, al ser la más vertical de las cuatro. *Méndiga Perra Autóctona. Colima. México, Around 1500 BC. Bites. Will not trust. Likes tough love* (figura 5), al ser la más horizontal, es un puente que la conecta indirectamente a *Chola de Mierda. Moche. Perú, AD 200. Resentida social, socially resentful, she believes she is an equal. Dismissible* (figura 7).

Se cierra la propuesta con los títulos que describen las piezas, colocados al lado de cada una. El tratamiento visual que se dio a los títulos fue el de textos tipeados en máquina de escribir sobre papel amarillento. Esto refuerza el olvido al que han sido sometidas por su apariencia originaria, antes de que llegaran las y los visitantes a su encuentro.

De cara a la experiencia total, es interesante ver cómo cada una de las decisiones tomadas contribuyó a que se genere un alto nivel de tensión. Al contraponer las piezas muy cerca unas a otras, las dimensiones y el tratamiento del espacio intensifican la sensación de cautiverio de las huacas, aportando una cuota adicional de urgencia. Las y los asistentes se topan con una dosis concentrada de distintas energías y capas de información. Personalmente, considero que el impacto es imposible de olvidar.

Regresando a lo conversado con Chacaltana, Kukuli Velarde logra reavivar la aridez de los museos con la fisicalidad que estimula su propuesta. No solo por los cuerpos que nos muestra, sino por la puesta en escena de sus montajes (Montes, 2022).

3.3.1.2. Patrimonio (Germán Krüger Espantoso, 2012).

Para este segundo caso, contextualizaré mi análisis en la exhibición individual de Velarde en la galería Germán Krüger Espantoso en 2012. Asimismo, me enfocaré en

otras dos piezas que están en relación dentro de la propuesta. La primera es *Care' Huaco Ta Cariñosa. Fishy, fishy. Do not trust, te va a dar de macanazos! Nazca phase III Perú, AD 500* (figura 20) y la segunda es *Chola Puteadora. Nazca phase III. Perú, AD 500 Grabby!! Need to be put on her place... Métale mano* (figura 38).

Como indiqué en el capítulo 1, esta muestra fue muy importante, no solo porque compartió gran parte de su obra, sino también porque representó su reconexión con Perú en un momento más maduro de su vida. Recordando que fue la presentación de su transición de artista niña prodigio a la mujer asertiva y jocosa que es actualmente. La misma que encontró en la cerámica, principalmente, y pintura los nuevos medios para dar su mensaje de justicia, como compartió Peralta (Montes, 2022).

De otro lado, el concepto que trabajó parodia los museos etnográficos que suelen ostentar las piezas originales como parte de sus colecciones, distanciadas de sus lugares de origen. Lo que plantearon Ortiz y Meyer y que la misma artista explica como

la inmigración de los marrones es cada vez más repudiada; sin embargo, los museos americanos y europeos se vanaglorian de tener una colección de arte de todo el mundo ... la obra de los creadores mexicanos está bien cuidada, mientras hay otro mexicano invisible sirviendo y limpiando en el café... (Montes, 2020: s/n).

En cuanto a la producción, se gestionaron vitrinas blancas pertenecientes al Museo de la Nación que se ubicaron en las partes centrales de la sala. Están compuestas por bases blancas rectangulares, cajas blancas interiores que sirven para generar distintos niveles y urnas de vidrio que van encima, a modo de protección. Según Velarde, esta sería la mejor presentación de las piezas por ser las mismas que usan las piezas originarias de Perú (Montes, 2022). En cuanto al color, ciertas paredes se pintaron de blanco y gris. El piso era de parquet oscuro (figura 64).

A diferencia de la propuesta anterior, esta fue una retrospectiva de su trabajo, que unió *Plunder Me, Baby* con otros formatos de la misma artista. Esto cambió toda la experiencia espacial. Por un lado, la forma de ubicar las piezas permitió que el encuentro fuera más dosificado, ya que el público no estaba obligado a presenciarlas de un solo vistazo¹⁶. De alguna forma, cada una tenía el aire necesario para ser vista

¹⁶ Para más información de la presentación:

<https://www.youtube.com/watch?v=rBKJkoSB4aA>
<https://www.youtube.com/watch?v=bwHd4yhYy3A>

como pieza individual. Por otro lado, se invitaba a los y las asistentes a caminar por el espacio, alejándose y acercándose según lo necesitaran, alternando entre las piezas cerámicas, las pinturas o los dibujos de Velarde.

De manera general, se distribuyeron las urnas relativamente cerca. Cada una de ellas anidaba grupos de tres o cuatro piezas como máximo. Se aprovechó tanto las superficies internas como las externas, dando la impresión de que algunas piezas habían escapado de la clasificación y el orden.

En el caso de las piezas que estoy usando como ejemplo, podemos ver que *Care' Huaco Ta Cariñosa. Fishy, fishy. Do not trust, te va a dar de macanazos! Nazca phase III Perú, AD 500* (figura 20) comparte el espacio interior con *Chuchumeca Autóctona Moche, with Viru drawings Perú, 1-800 AD. AKA La Ofrecida, To whoever fits! (Pero no haga papelones)* (figura 4). Encima de sus cabezas se ubica *Chola Puteadora. Nazca phase III. Perú, AD 500. Grabby!! Need to be put on her place... Métale mano* (figura 38). No se miran entre sí, aunque se constelan como una microunidad dentro del espacio.

Yendo a los detalles internos, *Care' Huaco Ta Cariñosa. Fishy, fishy. Do not trust, te va a dar de macanazos! Nazca phase III Perú, AD 500* (figura 20) se muestra serena, colocada sobre una base pequeña en la que se apoya la estructura metálica que la equilibra (figura 64). Eleva los ojos al cielo y frunce los labios para mandar un beso volado, mientras una de sus manos animalescas complementa este gesto. La otra oculta por detrás un arma en forma de estrella. Su cola, en forma de pez, cae sutilmente hacia un lado. Paralelamente, una voz advierte: “do not trust” (no te fíes de ella).

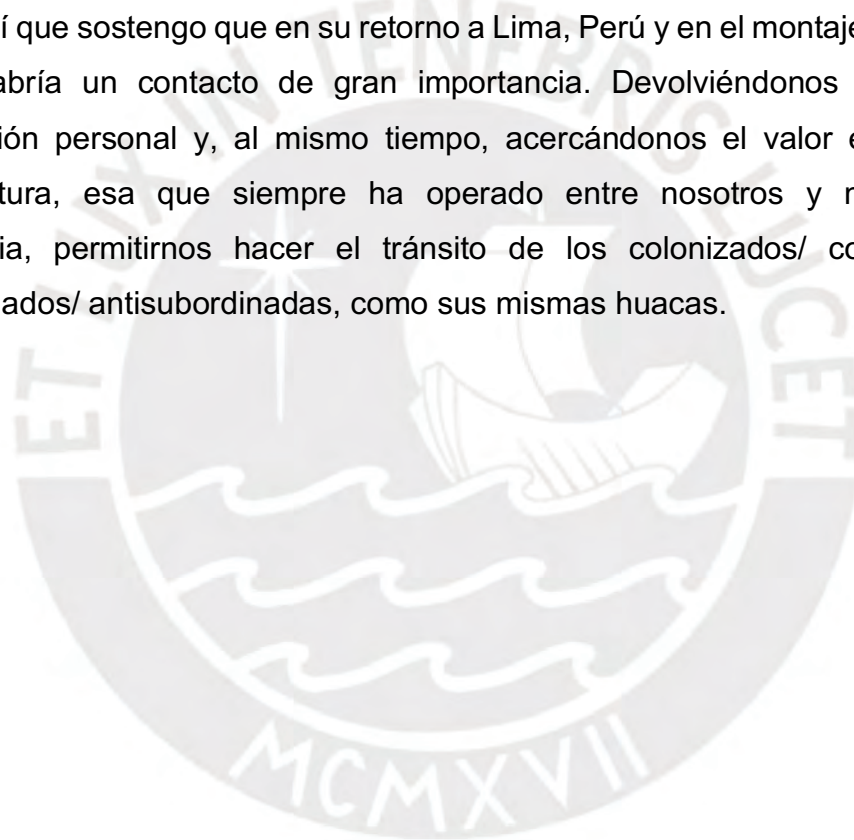
De otro ángulo, *Chola Puteadora. Nazca phase III. Perú, AD 500. Grabby!! Need to be put on her place... Métale mano* (figura 38) expresa una mezcla de asombro y algo de temor. Los ojos centrados y tensos acompañan la rigidez del semblante; su cuerpo se dispone en una pose que deja ver su vulva para quien levante la mirada. Mientras, la hipersexualizan, diciéndole “chola puteadora”, “grabby” (tocona), “métale mano”. Accionando la esfera de control del género y la sexualidad de la que nos habló Mignolo, Welldone, Mayayo, entre otros.

De cara a la experiencia, es potente ver el acceso que se dio a distintos ángulos de las huacas. No solo era visible la vista frontal típica, sino también las laterales y,

en ciertos casos, la base. Además de estar en el centro del espacio, Velarde logró que se les diera cierto protagonismo, al ser la cerámica su medio principal, y generar cruces visuales con las pinturas y dibujos que están alrededor (figuras 65, 66 y 67).

Finalmente, me gustaría retomar una reflexión muy potente de Robins frente a *We, the Colonized Ones* (1990-1992) y que me gustaría volver a aplicar en *Plunder Me, Baby*. Sobre esto expresaría que, cuando la artista explora un dolor colectivo de forma íntima y reapropiándose de ese sentir, logra romper con el rol de víctima que la colonialidad le ha ocasionado. Tanto en sus efectos opresivos de su subjetividad, como en los actos autodestructivos que desencadena. De esta forma, se habilitaría una sanación profunda de la identidad y el espíritu (2001).

Es así que sostengo que en su retorno a Lima, Perú y en el montaje que articuló el 2012, habría un contacto de gran importancia. Devolviéndonos valor en su transformación personal y, al mismo tiempo, acercándonos el valor expoliado de nuestra cultura, esa que siempre ha operado entre nosotros y nosotras. En consecuencia, permitirnos hacer el tránsito de los colonizados/ colonizadas a anticolonizados/ anticolonizadas, como sus mismas huacas.



CONCLUSIONES

El objetivo de este trabajo ha sido mostrar cómo *Plunder Me, Baby* responde críticamente al sistema patriarcal y al expolio cultural, así como las rutas de escape que marca. Para esto se ha servido de marcos teórico-críticos –vinculados a los estudios de género y decoloniales– que ayudaron a delimitar aspectos específicos de estos fenómenos; del sistema patriarcal en el Capítulo 2 y del expolio cultural en el Capítulo 3.

Esta tesis logró enmarcar lo que concierne al sistema patriarcal en tres aspectos. El primero es la pérdida de humanidad de las identidades femeninas, o denominadas mujeres, cuando son limitadas a ser objetos proveedores de energía vital, cuidado y placer. Esto, sin perder de vista las variables de raza y clase, que también intervienen como factores de clasificación. El segundo se enfoca en el ojo patriarcal (interno y externo) que ciñe la autopercepción, la valoración y la acción de los cuerpos vulvados, en base a arquetipos como los de la madre, virgen o puta. Esto sesga sus deseos auténticos, flexibles y con más posibilidades de ser, más allá del sexo que se les asigne al nacer. El tercero aborda la normalización de los insultos machistas y racistas que perpetúan la violencia frente a las identidades femeninas, o denominadas mujeres, o sexuadas con vulvas.

Del mismo modo, esta tesis delimitó el fenómeno del expolio cultural en otros tres aspectos. El primero resalta las relaciones asimétricas de poder que violentan a los cuerpos subordinados –ya sea por su raza, clase o género– y que posibilitan esta apropiación. El segundo reflexiona sobre la incidencia en las identidades que están alejadas de la sabiduría de los pueblos originarios preservada en bienes culturales, sean materiales o inmateriales. Esta información está desplazada hacia un supuesto pasado en la lógica del tiempo lineal, y carecería de lugar en el mundo moderno. El tercero señala la postura de no-devolución, o la apropiación dudosa, de piezas de arte de países colonizados por parte de museos y colecciones. Cuando esto sucede, las piezas, en lugar de ser fuente de primera mano para los lugares de procedencia, se convierten en objetos narrativos para el poder, o están destinadas a ser mercancía.

Posteriormente, esta tesis desarrolló la parte central de la investigación: el análisis formal de una selección de 18 piezas que ayudaron a ejemplificar las respuestas y las rutas de escape que plantea la artista. La primera se enfocó en la

mirada / el rostro, los labios visibles (boca/vulva) y los textos que les dan nombre, en relación al sistema patriarcal (Capítulo 2). La segunda, en los cuerpos de las piezas, el lenguaje original que ha tomado de referencia y ciertos montajes que ha propuesto, con respecto al expolio cultural (Capítulo 3).

Al profundizar en los principales hallazgos dentro del Capítulo 2, se señaló que Velarde toma su rostro/mirada para personificar todas las piezas de la serie (figuras 1, 2 y 3), incidiendo en que no lo hace con el fin de autorretratarse, sino de volverse un medio de representación colectiva. De esta forma, responde que es una humanidad sintiente que se reconoce desde su identidad femenina y no como un objeto proveedor de energía vital o placer. Así, nos muestra que la ruta para escapar de la deshumanización y recobrar agencia implicaría la manifestación de, y el tránsito emocional por, lo que nos está pasando.

De la misma forma, se señaló cómo, en la mayoría de las piezas, Velarde muestra bocas y vulvas de forma visible (figuras 4, 5 y 6). No se trata de una provocación sexual, a la que suelen estar restringidas las exposiciones de estos órganos vitales; la visibilidad obedece, en cambio, al hecho natural de haber nacido estos personajes con ellos. De esta forma, la artista responde que es preciso retar al ojo patriarcal –interno y externo– que ha sido entrenado a través de los arquetipos de la madre, la virgen o la puta. Nos enseña así que la ruta para escapar de los condicionamientos a nuestra autopercepción, valoración y acción pasa por dar espacio a nuestros deseos auténticos, más flexibles y llenos de otras posibilidades.

Complementariamente, se evidenció la manera en que Velarde compone textos irónicos en *spanGLISH* para titular y acompañar sus piezas a modo de pies de obra (figuras 7, 8 y 9). No se trata de voces provenientes de los personajes, sino de expresiones externas que los presentan de forma polémica. Con este fin, la artista desarrolla frases que integran insultos machistas y racistas, códigos arqueológicos ficticios y detalles de la materialidad de la obra. Muestra de esta forma la necesidad de revertir este lenguaje, ya que perpetúa la violencia hacia identidades femeninas o sexuadas con vulva. Así, nos enseña que la ruta para escapar de estos mecanismos sutiles que facilitan formas más explícitas de agresión radica en dejar de normalizarlos.

En el caso de los principales hallazgos del Capítulo 3, se mostró cómo Velarde propone cuerpos/vasijas que asumen diversas posturas, con una alta emotividad (figuras 10, 11 y 12). No se trata simplemente de representar su cuerpo, ni de hacer

una réplica de las piezas que toma de referencia, sino de catalizar una energía colectiva, en conjunción con los rostros que corresponden a cada una. De esta forma, la artista responde que la violencia internalizada en todas nuestras relaciones es inaceptable. Así, nos enseña que la ruta para escapar de estas nocivas formas de estar juntos consiste en abrir nuevos sentidos para cohabitar desde nuestros cuerpos.

Se visibilizó también cómo Velarde cura piezas de las culturas originarias para tomar elementos de esos lenguajes y versionarlos a su manera (figuras 13, 15 y 17). No se trata de un acto de apropiación de algo ajeno, sino de una recuperación del imaginario visual que la alimentó desde niña. De esta forma, responde que es posible romper con el tiempo lineal que las coloca en el pasado. Así, nos enseña que la ruta para escapar de esta lógica progresista es reconsiderar y retomar la información que está en estas piezas como conocimiento vivo.

Finalmente, se mostró que Velarde ha generado espacios que parodian el saqueo de las piezas originarias para darles lugar a sus huacas (figuras 19, 20 y 38). Esta decisión creativa no es un elemento separado de ellas, sino una extensión que las muestra en toda su vitalidad individual y colectiva. De esta forma, responde que es necesario señalar las prácticas de coleccionismo que alejaron a estas expresiones materiales de sus lugares de origen. Así, nos enseña que la ruta para escapar a ese distanciamiento se puede dar a través de nuevas vías de recirculación de valor que estén conectadas a esas fuentes. Sus montajes son una forma de llevar esto a cabo.

El Capítulo 1 ayudó a acercar tres diferentes marcos de referencia que permitieran presentar a Kukuli Velarde y acercarse a su colección con información previa. En la primera parte, se tomó pasajes biográficos que influyeron en su forma de trabajar y se analizó una selección de piezas que ejemplifican sus dinámicas e intereses. En la segunda, se cruzó ciertos marcos conceptuales vinculados a su obra por parte de diversos especialistas, y algunos reconocimientos institucionales del circuito artístico. Adicionalmente, se trazó un recorrido descriptivo y comparativo entre las diferentes presentaciones que ha propuesto para *Plunder Me, Baby* en EE.UU., Perú y China.

Me gustaría concluir remarcando que este trabajo deja registro de una propuesta artística impresionante, compleja y esperanzadora. El punto de partida es la ingeniosa combinación que hace al unir su propio rostro, el sexo femenino, el lenguaje violento de la cultura machista, clasista y racista y las formas (cuerpos / vasijas e iconografía) de las culturas originales que alimentaron su imaginario visual,

para luego versionarlas y dar vida a 29 huacas que responden críticamente y marcan, con humor, rutas de escape al sistema patriarcal y al expolio cultural. De esta manera, devuelve agencia a los cuerpos emotivos, deseosos y flexibles, revelando la urgencia de reorganizar la vida sin dar cabida a la violencia (sea física o verbal) y reconsiderando el conocimiento originario como información viva. Así, estimularía a los espectadores latinoamericanos que vivimos dentro de la modernidad colonialista a dejar de lado los patrones de subordinación, a reconocer nuestras potencialidades y a cohabitar a partir de esto. Nos da, en otras palabras, la posibilidad de ser tan antisuordinadas como sus huacas.



REFERENCIAS

- Alva, W. (2015). "Entrevista a un arqueólogo, amante y forjador de la Historia del Perú, ganador del Premio Esteban Campodónico 2015". Universidad de Piura.
- A. López (2021). "Hay algo incomedible en la garganta, poéticas anti patriarcales y nueva escena en los años noventa".
https://cultural.icpna.edu.pe/portfolio_page/hay-algo-incomedible-en-la-garganta/#:~:text=Esta%20exposici%C3%B3n%20propone%20un%20acerca%20mienta,desafiaron%20las%20estructuras%20sociales%20mis%C3%B3ginas.
- AMOCA (2022). *Mission Statement*. Recuperado el 11 de mayo del 2022 de <https://www.amoca.org/about/>
- Andina (2022). "Machu Picchu: 4,849 piezas repatriadas de Universidad de Yale ya son patrimonio cultural".
<https://andina.pe/agencia/noticia-machu-picchu-4849-piezas-repatriadas-universidad-yale-ya-son-patrimonio-cultural-772533.aspx>
- Andrades O. (2019). "El retrato y autorretrato, una lectura desde el género". En *Alzaprima* 12. Pp. 88-97.
<https://revistas.udec.cl/index.php/alzaprima/article/view/3283>
- Animal (2014). "This is not America, neon sign coming to times square".
<https://animalnewyork.com/2014/07/30/america-neon-sign-coming-times-square/>
- Anonymous Was A Woman (2022). *Award News*. Recuperado el 11 de mayo del 2022 de <https://www.anonymouswasawoman.org/the-award>
- Araujo, R. Y M. Hernandez (1993). "Vistas Latinas". En *Heresies Collective Inc.*
- Artishock (2018). "Sandra Gamarra: rojo indio".
<https://artishockrevista.com/2018/03/19/sandra-gamarra-rojo-indio/>
- (2020). "Juan Acha, su legado al centenario de su nacimiento".
<https://artishockrevista.com/2016/11/17/juan-acha-legado-al-centenario-nacimiento/>
- Art Nexus (1997). "The Empty Constellation, The 47th Venice Biennial". N°26.
- (2003). "De lo que soy/ Of what I am". N°49.
- Art Papers (1994). "Kukuli Velarde, Eugenia Vargas, Tina Modotti".
- (1996). "Labor of love".

- Belaunde, L. E. (2019). *Cerámica tradicional shipibo-konibo*. Ministerio de Cultura.
<https://www.ruragmaki.pe/wp-content/uploads/2018/07/Ceramica-Shipibo-Konibo-FINAL.pdf>
- (2019). *Kené: arte, ciencia y tradición en diseño*. Instituto Nacional de Cultura.
<https://repositorio.cultura.gob.pe/bitstream/handle/CULTURA/682/Ken%C3%A9.%20Arte%2C%20ciencia%20y%20tradici%C3%B3n%20en%20dise%C3%B1o.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Benavides, L. (2022). “Sergio Zevallos”. Carpeta de artista.
<https://liviabenavides.com/sergio-zevallos/>
- Bhabha, H. (2019) “La casa del extranjero. Sobre migración y barbarie”. Ponencia organizada por el Departamento de Humanidades de la Universidad de San Andrés. Buenos Aires.
<https://www.malba.org.ar/evento/conferencia-homi-bhabha-en-buenos-aires/>
- Borea, G. (2016). “Fueling museums and art fairs in Peru’s capital: the work of the market and multi-scale assemblages”. En *World Art*. Pp. 315-337.
- Brown, M. (2002). “Dropping the Pebble”. En *Ceramics TECHNICAL*. Número 15.
- Bryan-Wilson, J. (2003). “Una currícula para la crítica institucional o la profesionalización del arte conceptual”. En *New Institutionalism: Versksted # 1, 2003*. Ekeberg, J (Ed.). Office for Contemporary Art.
- Buendia, A. (2012). “German Kruger Espantoso en muestra de Kukuli Velarde”. Registro de inauguración. YouTube.
<https://www.youtube.com/watch?v=bwHd4yhYy3A>
- (2012). “Roger Caceres montaje Patrimonio, Kukuli Velarde”. Entrevista en el marco de la inauguración. YouTube.
<https://www.youtube.com/watch?v=rBKJkoSB4aA&t=17s>
- Butler, J. (2007). “Sujetos de Sexo/ Género/ Deseo” (versión en castellano). En *El género en disputa*. Paidós.
- (2000). “Imitación e insubordinación de género” (versión en castellano). En Allouch, J., Halperin, D., Butler, J., Sedwick, E., Abelove, H., Levi-Strauss, C., Matlock, J., Bonnet, M.J. *Grañas de Eros: Historia, género e identidades sexuales*. Ediciones de la École Lacanienne de Psychanalyse. Pp. 87-113).
- Canghiari, E. y Graells i Fabregat, R. (2021). *Expolio, expolios, expoliados*. Mélanges de la Casa de Velázquez. Pp. 51-52. Publicado el 01 noviembre de 2021. <http://journals.openedition.org/mcv/15431>

- Casa de la Literatura (2015). Gredna Landolt en la exposición "Mi casa es linda". Entrevista a Gredna. YouTube.
<https://www.youtube.com/watch?v=FDOuUkoAVUk>
- Castro-Gómez, S. (2005). "La hybris del punto cero: ciencia, raza e ilustración en la Nueva Granada (1750-1816)". En Editorial Pontificia Universidad Javeriana.
- Cazali, R. (2000). "2nd Ibero-American Biennial of Lima: 2000 Preview". En *Art Nexus*. Número 35. Pp. 92.
- Cfile (2022). *Exhibition | Kukuli Velarde, "Plunder Me Baby: Paintings and Sculpture"*.
<https://cfileonline.org/exhibition-kukuli-velarde-plunder-me-baby-paintings-and-sculpture>
- Chacaltana, S. (2022). "Genealogías de la sexualidad femenina: representaciones femeninas del Perú Antiguo". En *Historia del Arte del Perú*, Universidad de Lima.
- Creative Time (2022). *Vistas Latinas (Ana Ferrer and Kukuli Velarde)*. Recuperado el 11 de mayo del 2022 de <https://creativetime.org/projects/underdevelopment-in-progress-500-years/>
- Copeland, C. (2011). "Patrimonio: Kukuli Velarde". *Ceramics: Art & Perception*. Número 83. Pp. 62-64.
- Cusicanqui, S. (2010). "Ch'ixinakax utxiwa : una reflexión sobre prácticas y discursos Descolonizadores". En *Tinta Limón y Retazos*. Pp. 60.
- DeBoos, J. (2000). "Looking in the mirror: aspects of figurative ceramics". En *Ceramics: Art & Perception*. Número 40. Pp. 52.
- Delibes, R. (2012). *Desenterrando tesoros en el siglo XVI. Compañías de Huaca y participación indígena en Trujillo del Perú*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas de la Universidad de Sevilla.
<https://www.gbv.de/dms/sub-hamburg/738055328.pdf>
- Del Vecchio, M. (2002). "Postmodern Ceramics". En *Ceramic Review*. Número 195.
- De la Cruz Castro, K. (2022). *Yo misma soy. Enunciar desde el cuerpo en la serie Cadáveres (2004-2012) de Kukuli Velarde* (Maestría de Investigación en Estudios Culturales, como parte de los requerimientos para optar el grado de Magister en Artes y Estudios Visuales). Universidad Andina Simón Bolívar, Área de Letras y Estudios Culturales.
- Edward, S. (1992). "Acknowledgments". En *Remerica! Amerika 1942-1992*, editado por Hunter College of The City University of New York.
<https://freedomarchives.org/Documents/Finder/DOC35.1992Tribunal.RemericaAmerika.pdf>

- El País* (2007). "Del 'huaqueo' al ninguneo".
https://elpais.com/diario/2007/08/25/babelia/1187998754_850215.html
- Friedman, B. (2022). Barry Friedman LTD.
<https://www.barryfriedmanltd.com/about>
- Federici, S. (2013) "La reproducción de la fuerza de trabajo en la economía global y la inacabada revolución feminista" (versión en castellano). En *Revolución en punto cero: Trabajo doméstico, reproducción y luchas feministas*. Traficantes de Sueños. Pp. 87-113.
- Fernández, C. (2013). *Sobre el concepto de patriarcado*, para optar el grado de Magister en Relaciones de Género. Universidad de Zaragoza.
- Fontenia, M. (2008). "¿Qué es el patriarcado?". Universidad de Zaragoza.
<https://www.mujiresenred.net/spip.php?article1396>
- Gers, Wendy A. (2014). "Taiwan Ceramics Biennale, Terra Nova, 2014". Registro de la Bienal. YouTube.
<https://www.youtube.com/watch?v=batGxoMIHVc&t=512s>
- (2017). "Plunder Me Baby – Kukuli Velarde and the ceramics of Taiwan's first nations: Virtual Ventriloquism as articulated in the 2014 Taiwan Ceramics Biennale." En *The Ceramics Reader*. Recuperado el 1 de junio del 2022 de
https://www.academia.edu/31735557/Plunder_Me_Baby_Kukuli_Velarde_the_first_nations_of_Peru_and_Taiwan
- Germana, G. Y A. Bowman-McElhone (2020). "Asserting the Vernacular: Contested Musealities and Contemporary Art in Lima, Peru". En *Arts 2020*. Número 9.
- Giunta, A. (2020). "Introducción". En *Contra el canon: El arte contemporáneo en un mundo sin centro*. Siglo Veintiuno Editores. Pp. 9-35.
- (2021) "Introducción". En *Feminismo y arte latinoamericano*. Siglo Veintiuno Editores. Pp. 32-48.
- Giusti, A. (2020). *El rayo entre un huaco y una chela: un análisis de la producción en cerámica de Juan Javier Salazar*, para optar el grado de Magister en Historia del Arte y Curaduría. Pontificia Universidad Católica del Perú.
<https://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/handle/20.500.12404/17407>
- González, J. (2018) "Memorias del subdesarrollo". En *Memorias del subdesarrollo: el giro descolonial en el arte de américa latina, 1960-1985*. Museo Jumex, Museum of Contemporary Art San Diego.

- González, P. (2016). "La tradición del arte chamánico Shipibo-Conibo (Amazonía peruana) y su relación con la cultura Diaguita chilena". *Boletín del museo Chileno de Arte Precolombino*. Volumen 21. https://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-68942016000100003
- Guerra, M. (2014). "F(r)icciones contemporáneas". En Claudia Coca [web de la artista] <https://claudiacoca.com/fricciones-contemporneas>
- Gutiérrez, M. (1993). "Nine voices: hearing from the next generation". *Heresies Collective*. Volumen 7, fascículo 3.
- Hammer Museum (2017). "Mujeres radicales: arte latinoamericano, 1960-1985". <https://hammer.ucla.edu/exhibitions/2017/radical-women-en-espanol>
- Henneberger, M. (1994). "Redefining immigrant in the Bronx". En *The New York Times*. <https://www.nytimes.com/1994/02/20/arts/art-redefining-immigrant-in-the-bronx.html>
- Infoartes (2015). "Entrevista a Kukuli Velarde". Infoartes. Recuperado el 11 de mayo del 2022 de <https://www.infoartes.pe/desafiando-la-colonialidad-entrevista-con-kukuli-velarde-artista-peruana-ganadora-de-la-beca-guggenheim-2015/>
- Infobae (2022). "'Dale la vuelta al iceberg': un libro para aprender y prevenir las diferentes formas de la violencia de género". Infobae. Recuperado el 17 de julio del 2022 de <https://www.infobae.com/leamos/2022/06/03/dale-la-vuelta-al-iceberg-un-libro-para-aprender-y-prevenir-las-diferentes-formas-de-la-violencia-de-genero/>
- John Simon Guggenheim Foundation (2022). *About Us*. Recuperado el 11 de mayo del 2022 de <https://www.gf.org/about-us/>
- Koplos, J. (2008). "Kukuli Velarde at Garth Clark". *Art in America*. Volumen 96, número 2. Pp. 142.
- (2014). "Clay Bodies. A review by Janet Koplos". En *Ceramics: Art and Perception*. Número 97.
- Leal E. (2004). "Visualidad femenina, autorretratos". *Tribuna Libre*.
- Leeway Foundation (2022). *Grant Programs & Applications*. Recuperado el 11 de mayo del 2022. <https://www.leeway.org/grants/>

- Lugones, M. (2011). "Hacia un feminismo descolonial". *La manzana de la discordia*. Volumen 6, número 2. Pp.105 - 117.
https://manzanadiscordia.univalle.edu.co/index.php/la_manzana_de_la_discordia/article/view/1504
- Mayayo, P. (2003). "Imágenes de mujeres". En *Historias de mujeres, historias del arte*. Ediciones Cátedra. Pp. 161-164.
- Maza, C. Y D. Contreras (2017). "Mi casa es linda, 100 años de literatura ilustrada para niños en el Perú". Catálogo de exposición. Ministerio de Educación.
<https://www.scribd.com/document/344322715/Mi-Casa-Es-Linda>
- Meyer, K. (1973). "El Saqueo del Pasado. Historia del tráfico internacional ilegal de obras de arte". México: Fondo de Cultura Económica.
- Mies, M. (2005). "Patriarchy and Accumulation on a World Scale" (ponencia magistral, revisada, presentada en Green Economics Institute, Reading). *Int. J. Green Economics*, Volumen 1, números 3 y 4. Pp. 268-275.
- Mignolo, W. (2008). "Introducción ¿Cuáles son los temas de género y (des) colonialidad?". *Género y descolonialidad*. Pp.7- 12.
<https://esferapublica.org/nfblog/esteticas-decoloniales-2/>
- Mignolo, W. y Gómez, P. (2012). "Estéticas decoloniales". En libros electrónicos de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas.
- Miller, I. (1996). "We, the Colonized Ones: Peruvian Artist Kukuli Speaks about Her Art and Experience". *American Indian Culture and Research Journal*.
- Montes, N. (2022). Entrevista a Kukuli Velarde. 15 y 30 de setiembre del 2020.
 Entrevista a Kukuli Velarde. 5 y 14 de octubre del 2020.
 Entrevista a Kukuli Velarde. 30 de noviembre del 2022.
- Entrevista a Sofía Chacaltana. 1 de diciembre del 2022.
- Entrevista a Juan Peralta. 3 de diciembre del 2022.
- MoMA (1993). "Latin American Artist of the Twentieth Century". En Eventos especiales y programas que acompañan la exposición *Artistas Latinoamericanos del Siglo XX*.
- Morales, D. y Mujica, A. (2019). "La arqueología y el mito de origen de los shipibo-conibo de la Amazonía peruana". *Investigaciones sociales*. Volumen 22. Pp. 85 - 96.
<https://revistasinvestigacion.unmsm.edu.pe/index.php/sociales/article/view/16003>

- Olivar, D. (2016). "El tránsito de Juan Acha. Un homenaje en el centenario de su Nacimiento". En SciELO. Número 2.
http://scielo.senescyt.gob.ec/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2477-91992016000100010
- Ortiz, J. (1993). El saqueo del pasado. En Revista de la Universidad de México. p 506-507.
<https://www.revistadelauniversidad.mx/articles/57407906-a9e1-4ecf-b078-06959b12bb3e/el-saqueo-del-pasado>
- Preciado, P (2021). "Arte, Política y Contracultura. El Mundo Hoy". Conversatorio presentado en Encuentros en el Caos. Museo Universitario del Chopo. YouTube.
https://www.youtube.com/watch?v=ED9BCLvb_5g
- Pollock, G. (1988). "Feminist Interventions on the Histories of Art". Laura Dufresne Winthrop University, Art History.
https://lauradufresne.files.wordpress.com/2013/12/pollock_feminist-interventions.pdf
- (2001). "Modernidad y espacios de la femineidad". En Cordero Reiman, K. y Sáenz, I. (comp.). *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. Pp. 249-282.
- Pollock-Krasner Foundation (2022). *Our Mission*. Recuperado el 11 de mayo del 2022. <https://pkf.org/>
- Quijano, A. (2014). Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. En Cuestiones y horizontes: de la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder. Buenos Aires, CLACSO.
<http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/se/20140507042402/eje3-8.pdf>
- Reyes, M. J. (2014). *Las figurillas sonrientes: Un estudio diacrónico de su función*. Tesis para optar el grado de Maestra en Antropología. Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras.
https://www.academia.edu/10255437/Las_figurillas_sonrientes_un_estudio_diacr%C3%B3nico_de_su_funci%C3%B3n
- Robins, B. (2001) *Acts of empathic imagination: Contemporary Native American artists and writers as healers* (Dissertation Abstracts International, como parte de los requerimientos para optar el grado de Doctora en Filosofía). The University of Oklahoma, Department of Philosophy, Philosophy of Art.
- Redacción RPP (2011). "Alfonsina Barrionuevo y la 'Historia de Pintadita: la vikuña'"
<https://rpp.pe/lima/actualidad/alfonsina-barrionuevo-y-la-historia-de-pintadita-la-vikuna-noticia-398301?ref=rpp>
- Sánchez, M. (2017). *Más allá del pop achorado : una propuesta de relectura de los afiches de Jesús Ruiz Durand para la reforma agraria del gobierno de Juan Velasco Alvarado*, para optar el grado de Magíster en Historia del Arte y

Curaduría. Pontificia Universidad Católica del Perú.
<https://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/handle/20.500.12404/7756>

Sánchez, J. (2007). “La construcción de un nuevo orden cultural internacional”. En *Revistas Jurídicas UNAM*.

<https://revistas.juridicas.unam.mx/index.php/derecho-comparado/article/view/3968/5036>

(2020) “Los resabios del colonialismo y los bienes culturales”.

<https://www.proceso.com.mx/opinion/2020/12/11/los-resabios-del-colonialismo-los-bienes-culturales-254357.html>

Segato, R. (2003). *Las estructuras elementales de la violencia*. Universidad Nacional de Quilmes.

<http://repositorio.ciem.ucr.ac.cr/jspui/handle/123456789/156>

Studiocopic (2008). “Studioscopic Episode 7: Kukuli Velarde”. Entrevista a la artista en su estudio. YouTube.

<https://www.youtube.com/watch?v=FchHb7qaXC0&t=39s>

Suárez, M. (2017). “Armando Villegas: recordando al maestro”.

<https://www.semana.com/armando-villegas-un-artista-peruano-que-hizo-historia-en-colombia/532339/>

Swissinfo.Ch (2021). “Más huellas de la cultura tiwanacota en Bolivia”

<https://www.swissinfo.ch/spa/m%C3%A1s-huellas-de-la-cultura-tiwanacota-en-bolivia/4757012>

Terremoto (2018). “Sin retorno”

<https://terremoto.mx/revista/no-going-back/>

(2019). “Dar forma al tiempo. Miradas contemporáneas a la cerámica precolombina”

<https://terremoto.mx/online/dar-forma-al-tiempo-miradas-contemporaneas-a-la-ceramica-precolombina/>

The Potters Cast (2019). “The Artist with Clay and a Message | Kukuli Velarde”. Episodio 526.

<https://thepotterscast.com/526>

- United States Artist (2022). *Mission*. Recuperado el 11 de mayo del 2022 de <https://www.unitedstatesartists.org/about/>
- Torres, F., J. Peralta y R. Cáceres (2012). *Patrimonio* [Catálogo]. Instituto Cultural Peruano Norteamericano.
- Vargas, H. (2009). "De cazadores de cabezas y Mickey Mouse". En *Escena*. 32 (65). Pp. 74-84.
- Velarde, K. (1993). "We, The Colonized Ones". En *Heresies*. Volumen 7, Issue 27. Pp. 36.
- (1998). "Isichapuitu". *Ceramic Monthly*. Vol. 46, Issue 10, Pp. 44.
- (2009). "Sonqollay". Registro de video performance. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=LbWkzSjlrSQ&t=40s>
- (2009). "La Niña de sus Ojos- The Apple of his Eyes". Entrevista al padre de Velarde y su instalación. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=rYX34_putRg
- (2015). *ACOSO, instalación Kukuli Velarde*. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=WIRwGcxHLEo>
- (2021) [web de la artista]. Recuperado el 11 de mayo del 2022 de <http://www.kukulivelarde.com/wp-content/uploads/2021/11/Resume-2021.pdf>
- Vidarte, G. (2019). "Dar forma al tiempo". Facebook. <https://www.facebook.com/watch/?v=2300478713500387&ref=sharing>
- Villanueva J. y Korpisaari, A. (2013) "La cerámica Tiwanaku de la isla Pariti como recipiente: Performances y narrativas". *Estudios Atacameños*. Número 46. Pp. 83 - 108. <https://www.scielo.cl/pdf/eatacam/n46/art06.pdf>
- Villanova University (2021). "Deconstructing Coloniality through Visual Arts". Presentación de la artista. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=thSVR XR8hbw>
- Welldon, E (1993). *Madre, virgen, puta. Idealización y denigración de la maternidad*. <https://kolectivoporoto.cl/wp-content/uploads/2015/11/Welldon-Estela-Madre-Virgen-Puta.pdf>
- Wilson, J. (2002). "A Glimpse of the Invisible". En *Ceramics: Art and Perception*. Número 49.
- Wuffarden, L. (2016). "De los orígenes a la era Mollinedo (1560-1700)". Asociación

Museo de Arte de Lima.

Yuan Chang, Ch. (2016). *Gyeonggi International Ceramic Biennale 2013*.
YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=fEF6_JO5q9Y

Zaya, O. (1999). "Transterritorial. En torno a los espacios de la identidad y de la diáspora". En *Horizontes del arte latinoamericano*, editado por José Jiménez y Fernando Castro. Pp. 33-44.



BIBLIOGRAFÍA

- American Ceramic Society (2012). "Exposure". En *Ceramics Monthly Org.*
- (2013). "Gallery guide 2014". En *Ceramics Monthly Org.*
- (2014). "7th gyeonggi international ceramic biennale". En *Ceramic Art 2014. Yearbook and annual buyer guide.* Pp. 18-19.
- (2015). "Taiwan Ceramics Biennale". En *Ceramics Monthly Org.*
- (2016). "2015 Guggenheim Fellowship and Franz and Virginia Bader Fund Grant". En *Ceramic Art 2016. Yearbook and annual buyer guide.* Pp 42.
- American Craft Council (2012). "Patronage, Big and Small". En *American Craft.*
- AMOCA (2017). "Kukuli Velarde Artist Lecture". Presentación en el marco de *Pacific Standard Time: LA/LA initiative.* YouTube.
<https://www.youtube.com/watch?v=Azwmno2iToc>
- Asensio, R. (2018). *Señores del pasado. Arqueólogos, museos y huaqueros en el Perú.* Instituto de Estudios Peruanos.
- Ballero, M. y K. De la Cruz (2018). "Las posibilidades del cuerpo en el arte latinoamericano contemporáneo, de la representación al arte acción". Conversaciones con Kukuli Velarde, Sergio Zevallos y Pancho Casas" En *Kaypunku.* Volumen 4, N° 1, Pp. 263-325.
- Barrionuevo, A. (2021) [blog]. Recuperado el 11 de mayo del 2022 de <https://perumundodeleyendas.blogspot.com/>
- Butler, C. (2007). "Art and Feminism: An Ideology of Shifting Criteria" En *Wack! Art and Feminist Revolution.* The Museum of Contemporary Art.
- Ceramic Review Publishing (2015). "Review Gallery". En *Ceramic Review.*
- Clark, J. (2011). "Sofa Chicago 2010". En *New Ceramics.* Número 2.
- De Diego, E. (2018). "Museos, mausoleos y viceversa". Ponencia presentada en El mundo en llamas. La Térmica. YouTube.
<https://www.youtube.com/watch?v=f6ios7SWRmY>
- Fajardo Hill, C. (2018) "El/la otra: historias no oficiales en el museo – Conferencia Magistral de Cecilia Fajardo - Hill". Ponencia presentada en *Espacios museales para un mundo intolerante.* Instituto Nacional de Antropología e Historia. YouTube.
<https://www.youtube.com/watch?v=SYt3vCWo03U>

- Fleisher Art Memorial (2018). "Ceramics: Stories for the Ages - An Interview with Artist Kukuli Velarde". Clases articuladas en Fleisher. YouTube.
<https://www.youtube.com/watch?v=ekOOp03DnrE>
- Francke, A. (2012) *Invisible Spaces of Parenthood: A collection of pragmatic propositions for a better future*. The Showroom.
- Fraser, N. (2013) "Drama en Tres Actos". En *Fortunas del Feminismo*. Verso. Pp. 1-14.
- Galperina, M. (2014). "Después de casi treinta años "Esto no es América" Alfredo Jaar en Times Square". En Tráfico Visual.
[https://traficovisual.com/2014/07/30/despues-de-casi-treinta-anos-esto-no-es-america-alfredo-jaar-en-times-square/#:~:text=En%201987%2C%20%E2%80%9CA%20Logo%20For,\(Esto%20no%20es%20Am%C3%A9rica\).](https://traficovisual.com/2014/07/30/despues-de-casi-treinta-anos-esto-no-es-america-alfredo-jaar-en-times-square/#:~:text=En%201987%2C%20%E2%80%9CA%20Logo%20For,(Esto%20no%20es%20Am%C3%A9rica).)
- (2014). "This Is Not America" Neon Sign Coming to Times Square. En ANIMAL.
<https://animalnewyork.com/2014/07/30/america-neon-sign-coming-times-square/>
- Gers, W. (2015). "Biennale Bonanza". En *Ceramics: Art and Perception*. Número 101. Pp. 24-31.
- Giunta, A. (2014). *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo?* Fundación arteBA. (2016). *Performance, feminismos y el trastorno político de los cuerpos en el arte de América Latina*. YouTube.
<https://www.youtube.com/watch?v=bAF16HId2gM>
- GP Gallery (2022). *About*. Recuperado el 11 de mayo del 2022 de <https://gpgallery.com/about-gp/>
- Halsey Institute of Contemporary Art (2022). "Kukuli Velarde | Artist Talk". Conversatorio sobre Corpus.
<https://www.youtube.com/watch?v=Nuiqb7yFKss>
- Íñigo, M. (2016). "Modernity vs Epistemodiversity". *E-Flux Journal*. Número 73, Pp. 1-9.
- JCCC (2016) "NMoCA InSight - Kukuli Velarde, Plunder Me, Baby". Presentación en colaboración con el Nerman Museum. YouTube.
<https://www.youtube.com/watch?v=NMKcm20RmOU>
- Kislak Center (2022). "Kukuli Velarde: "In Search of a Connection: Which Aesthetics Belong to Me?". Entrevista a la artista. YouTube.
<https://www.youtube.com/watch?v=GUUgmyg3GxU>
- Koplos, J. (2015). "The Human Condition". En *Ceramics: Art and Perception*. Número 101.

- Leigh, B. (2004). "100 Top Collectors, New York City Post- 1950's". En *Art & Antiques*.
- Lippard, L. (2004 [1973]). *Seis años: La desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*. AKAL.
- MAC Lima (2020). "Conexión Artista/ Episodio 2: Kukuli Velarde y Frances Munar". Entrevista a la artista. Spotify.
<https://open.spotify.com/episode/4kZzCRMVb0IQS58xZGIX2Y?si=8e05aadf6d974c2c>
- Maier Museum of Art Randolph College (2015). "Outten Visiting Artist: Kukuli Velarde (March 21, 2015)". Entrevista a la artista. YouTube.
<https://www.youtube.com/watch?v=9hmiOa1nekl>
- McLister, I. (2018). "Something for Everyone". En *Santa Fe Reporter*.
- Mignolo, W. (2008). "Introducción ¿Cuáles son los temas de género y (des)colonialidad?". *Género y descolonialidad*. Del Signo. Pp. 9 - 12.
http://www.lrmcidii.org/wp-content/uploads/2015/05/Genero_y_Descolonialidad.pdf
- NCECA (2019). "2019 Demonstrating Artist: Kukuli Velarde Trailer Final". Demostración en el marco de CLAYTOPIA. YouTube.
<https://www.youtube.com/watch?v=uYAfSGvQ64>
- Ortiz, D. (2015). "La cultura de la colonialidad". *L'Internationale*.
https://www.internationaleonline.org/research/decolonising_practices/32_la_cultura_de_la_colonialidad
- Philadelphia Museum of Art (2021). "In the Artist's Voice: Kukuli Velarde". Conversatorio sobre su serie Corpus.
<https://www.youtube.com/watch?v=UnFyUfTFcNM>
- Reyes, M. (2016). "Poscolonialidad en el arte contemporáneo en Puerto Rico". Academia.edu. Recuperado el 1 de abril de 2022 de
https://www.academia.edu/4841596/Poscolonialidad_en_el_arte_contempor%C3%A1neo_en_Puerto_Rico
- Richard, N. (2007). "Fugitive Identities and Dissenting Code-Systems: Woman Artists During the Military Dictatorship in Chile". *Wack! Art and Feminist Revolution*. The Museum of Contemporary Art.
- Rivera, J. (2004). Robo y tráfico ilícito de bienes culturales (Tesis para optar Licenciatura de Teoría e Historia del Arte). Universidad de Chile.
https://repositorio.uchile.cl/bitstream/handle/2250/101580/rivera_j1.pdf?sequence=1&isAllowed=y

Robinson, H. (2001). *Feminism Art Theory: an anthology 1968-2000*. Blackwell Publishing.

Sidney, J. (2002). "Postmodern Ceramics". En *Ceramic Review*. Número 195.

Sofa Chicago (2000). "Record gallery sales and record attendance". En *Craft Arts International*.

Taller Puertorriqueño (2018). "Kukuli Velarde Discusses Her Marker Mural". Registro de su presentación a estudiantes".

<https://www.youtube.com/watch?v=Bz6PEYKz8UY>

The Clay Studio (2022). "Kukuli Velarde- Making Place Matter - The Clay Studio". Registro de su instalación y performance. YouTube.

<https://www.youtube.com/watch?v=GbVzBS-FxCk>

(2022). "Clay & Conversation with Kukuli Velarde". YouTube.




<https://www.youtube.com/watch?v=X5CByAtNWk8>



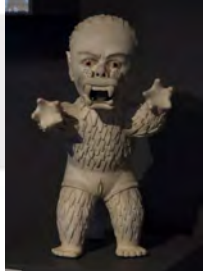


Weaver, J. (2002). "Shapiro Fellowships: 10th Anniversary". En *Ceramics Monthly*. Volumen 50, Issue 7.

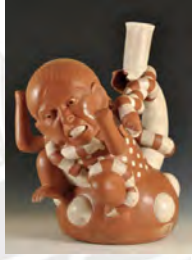



ANEXOS


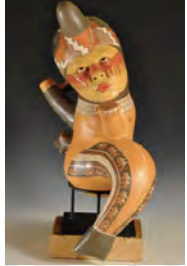

1. PIEZAS ORGANIZADAS SEGÚN LOS DOS CAPÍTULOS DE ANÁLISIS

<p>Capítulo 2: Piezas seleccionadas para analizar la práctica artística de Kukuli Velarde frente al sistema patriarcal</p>	
<p><i>Reafirmar su ser femenino y recobrar agencia en la manifestación y el tránsito de emociones por medio de su rostro/mirada.</i></p>	
<p><i>Mortiferous Indianus Zopilotense</i> Aztec AD 1469-1486 México <i>She is always looking at you, te tiene en la mira...</i></p> <p>2008. Terracota con estuco y pintura de caseína. 36 x 56 x 58.5 cm</p>	 <p style="text-align: right;">Figura 1</p>
<p><i>India Chutense Moche Perú, AD 700</i> <i>Aunque la mona se vista de seda, mona se queda.</i></p> <p>2006. Terracota con terra sigilata y cera. 56 x 30.5 x 27 cm</p>	 <p style="text-align: right;">Figura 2</p>
<p><i>India Pacharaca Cupisnique</i> Perú, 1000 BC. <i>Taciturn, abruptly violent. Enjoys rough handling.</i></p> <p>2007. Arcilla negra con pintura aplicada al frío. 43 x 25.5 x 25.5 cm</p>	 <p style="text-align: right;">Figura 3</p>
<p><i>Retar el ojo patriarcal y dar espacio al deseo auténtico, flexible y con más posibilidades a través de diversas bocas y vulvas.</i></p>	

<p><i>Chuchumeca Autóctona Moche with Viru drawings Perú, 1-800 AD AKA La Ofrecida, To whoever fits! (Pero no haga papelones)</i></p> <p>2008. Terracota con engobes y pintura de caseína. 58.5 x 55 x 30.5 cm</p>	 <p>Figura 4</p>
<p><i>Méndiga Perra Autóctona Colima México, Around 1500 BC. Bites. Will not trust. Likes tough love.</i></p> <p>2007. Terracota con pintura aplicada al frío. 41 x 41 x 44 cm</p>	 <p>Figura 5</p>
<p><i>Longa Gatuna Tamaco/Tolita, 300 BC - AD 300 Colombia/Ecuador Una fierecita, más le pegas, más te quiere! purrrrrr...</i></p> <p>2009. Arcilla blanca con aplicaciones Varias. 65 x 37 x 38 cm</p>	 <p>Figura 6</p>
<p><i>Revertir el lenguaje que perpetúa la violencia de identidades femeninas o sexuadas con vulvas al ponerlo al descubierto y dejar de normalizarlo, mediante pies de obra irónicos en spanglish.</i></p>	
<p><i>Chola de Mierda Moche Perú, AD 200 Resentida social, socially resentful, she believes she is an equal. Dismissible.</i></p> <p>2006. Terracota con engobes y cera. 51 x 43 x 43 cm</p>	 <p>Figura 7</p>
<p><i>Indigenous Chontrila Wari Perú, AD 600-900 Grabbable, squeezable, forgettable.</i></p> <p>2007. Arcilla roja con engobes y cera. 55 x 29 x 27 cm</p>	 <p>Figura 8</p>

<p><i>India Cojuda Nazca phase I</i> Perú, AD 100 <i>Se hace la que no, pero bien que le gusta...She does as if she doesn't like it, but she likes it!</i></p> <p>2007. Arcilla marrón con incisiones, engobes y cera. 51 x 30 x 38 cm</p>	 <p>Figura 9</p>
<p>Capítulo 3: Piezas seleccionadas para analizar la práctica artística de Kukulí Velarde frente al expolio cultural</p>	
<p><i>Marcar un límite a la violencia relacional y abrir nuevos sentidos para cohabitar mediante cuerpos/vasijas en diversas posturas.</i></p>	
<p><i>Najallota Insolente</i> Maya.México, 750 BC <i>Playfully disobedient. Does not believe in hierarchies, la hija de la gran....</i></p> <p>2006. Terracota con pintura aplicada al frío 71 x 51 x 30.5 cm</p>	 <p>Figura 44</p>
<p><i>A La Cholitranca se le salió el indio!</i> <i>Savage aboriginal bitch.</i> Moche Perú AD 200</p> <p>2009. Terracota con engobes y cera. 56 x 45.5 x 38 cm</p>	 <p>Figura 11</p>
<p><i>India Patarrajada Tlatilco/Olmec</i> México, 1200-800 BC <i>She will do all the acrobacies the Master orders, pero no esperes que te quiera mucho...</i></p> <p>2008. Arcilla blanca, cera, pintura de caseína. 55.9 x 38.1 x 40.6 cm</p>	 <p>Figura 12</p>
<p><i>Romper el tiempo lineal y reconsiderar el conocimiento vivo en los lenguajes de las culturas originarias en sus piezas.</i></p>	
<p><i>Chuncha Cretina Conibo Alto</i> Ucayali, Perú, 1950 <i>Never know what she is thinking. Savage, simple, lascivious, muy caliente.</i></p> <p>2006. Arcilla blanca con óxidos y cera. 75 x 46 x 40.55 cm</p>	 <p>Figura 13</p>

<p>Ánfora, Shipibo-Konibo.</p>	 <p>Figura 14</p>
<p><i>Pinche Gata Prieta</i> Veracruz México, AD 600-900 <i>Smiling figure with an attitude.</i> <i>Delightfully rancorous.</i></p> <p>2006. Arcilla blanca con pintura aplicada al frío. 61 x 25.5 x 20.5 cm</p>	 <p>Figura 15</p>
<p>Figura sonriente, Veracruz.</p>	 <p>Figura 16</p>
<p><i>Colla Apocholable.</i> <i>Esta cunumi es facilita,</i> <i>cheap and delicious!</i> Tiwanaku Bolivia AD 500-1000</p> <p>2010. Arcilla marrón con engobes. 46 x 28 x 29.5 cm</p>	 <p>Figura 17</p>
<p>Cerámica vegetal, Pariti.</p>	 <p>Figura 18</p>
<p><i>Denunciar prácticas culturales y artísticas al abrir nuevas vías de circulación y devolución de valor a través de espacios híbridos que parodian el saqueo en su montaje.</i></p>	

<p><i>Native Hysterical Macuarra</i> <i>Mixteca Perú, AD 1250-1500</i> <i>Vulnerable, defenseless.</i> <i>A fascinating prey.</i> <i>She gets scared easy</i></p> <p>2007. Arcilla mocha con pintura al frío. 66 x 38 x 25.5 cm</p>	 <p>Figura 19</p>
<p><i>Care' Huaco Ta Cariñosa</i> <i>Fishy, fishy. Do not trust, te va</i> <i>a dar de macanazos!</i> <i>Nazca phase III Perú, AD 500</i></p> <p>2009. Arcilla rakú roja con aplicaciones varias. 67.5 x 30.5 x 42 cm</p>	 <p>Figura 20</p>
<p><i>Chola Puteadora.</i> <i>Nazca phase III. Perú, AD 500</i> <i>Grabby!! Need to be put on her place... Métale</i> <i>mano.</i></p> <p>2007. arcilla marrón con engobes y cera. 51 x 51 x 38 cm</p>	 <p>Figura 38</p>

2. PIEZAS ORGANIZADAS SEGÚN PAÍS DE PROCEDENCIA



Figura 56

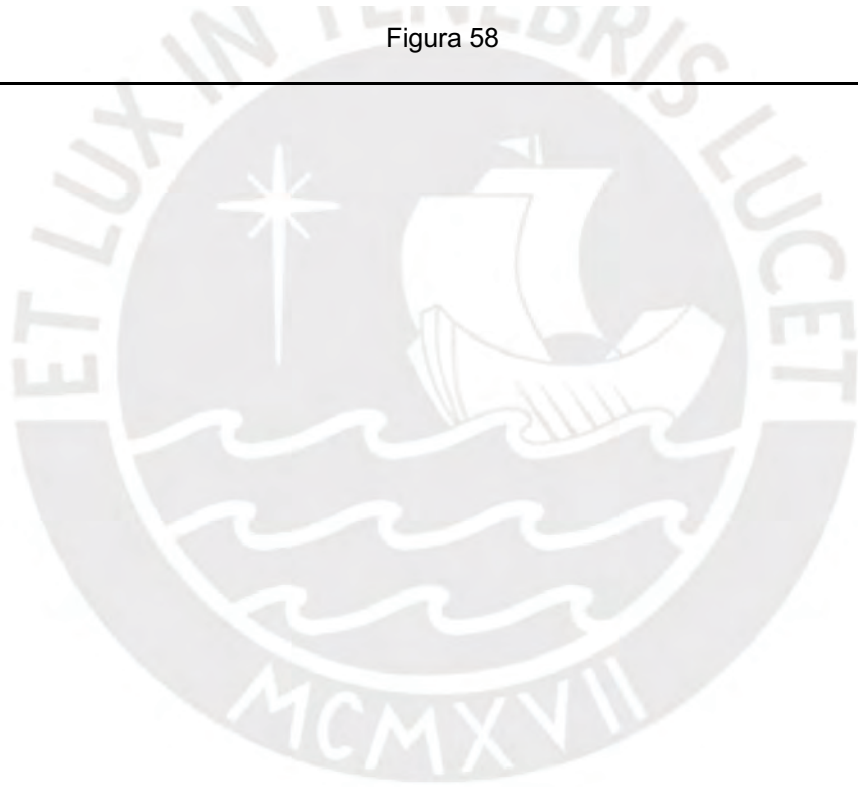


Figura 57



C
/
B
/
N

Figura 58



3. REGISTRO DEL PROCESO DE LA ARTISTA



Figura 59
Detalle de una pieza en proceso en un registro de Studioscopic.



Figura 60
Detalle de su taller en un registro de Studioscopic.

4. REGISTRO DE INSTALACIÓN EN EL ESPACIO

Garth Clark, 2007



Figura 61

Barry Friedman, 2010



Figura 62

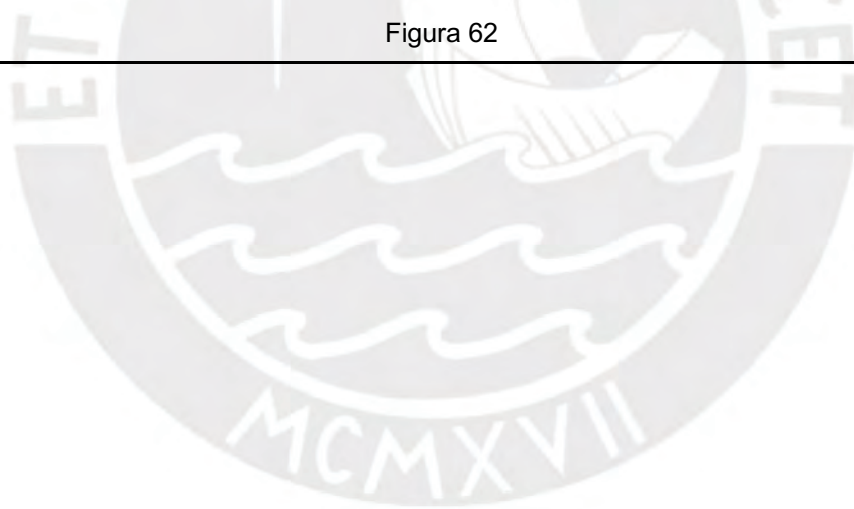




Figura 63

Germán Krüger Espantoso, 2012



Figura 64



Figura 65



Figura 66



Figura 67

Nerman Museum, 2013



Figura 68



Figura 69



Figura 70



Figura 71



Figura 72

Museo Yingge, 2014



Figura 73



Figura 74



Figura 75

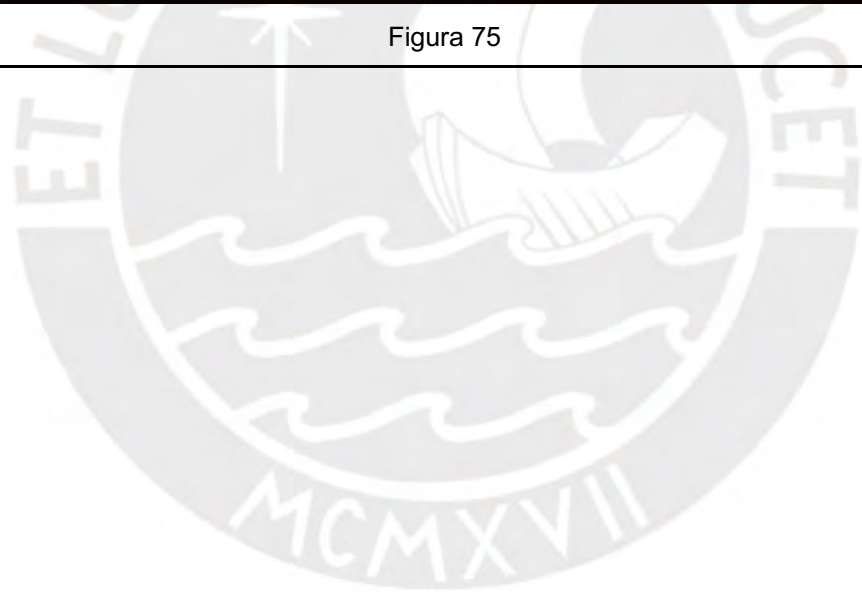




Figura 76



Figura 77



Figura 78



Figura 79



Figura 80

WANTED

調皮而危險

Mischievous and Dangerous



庫庫里·維朗德

美國 / 秘魯

Care' Huaco 'ta Cariñosa,
Fishy, fishy. 別信任她·te va a
dar de macanazos!
Nazca phase III Perú, AD 500
樂燒紅土、複合媒材

2009
30.5×41.9×67.3cm

Kukuli Velarde

United States / Peru

Care' Huaco 'ta Cariñosa, Fishy,
fishy. Do not trust, te va a dar
de macanazos!
Nazca phase III Perú, AD 500
Raku red clay and mixed media

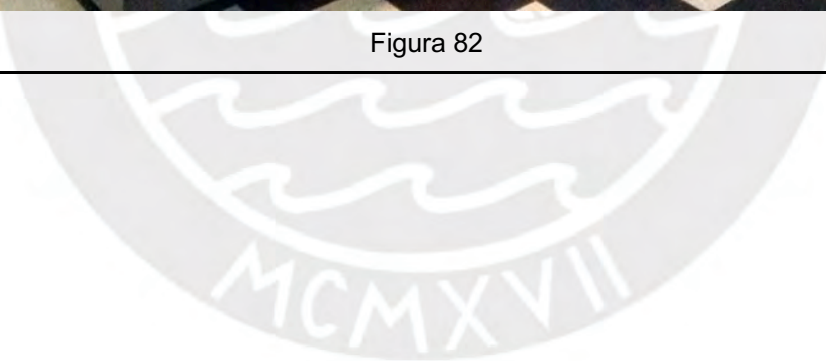
2009
30.5×41.9×67.3cm

Figura 81

Feria Art Lima, 2015



Figura 82



Peters Projects, 2016



Figura 83

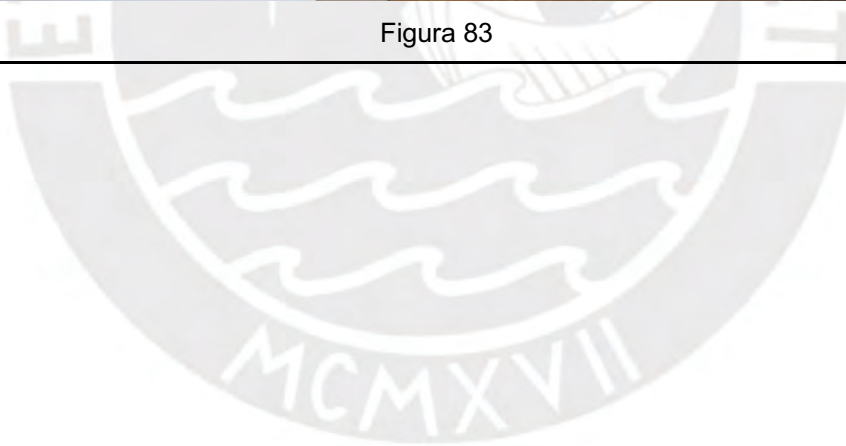
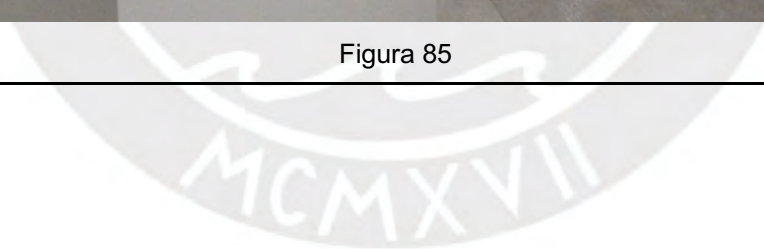




Figura 84



Figura 85



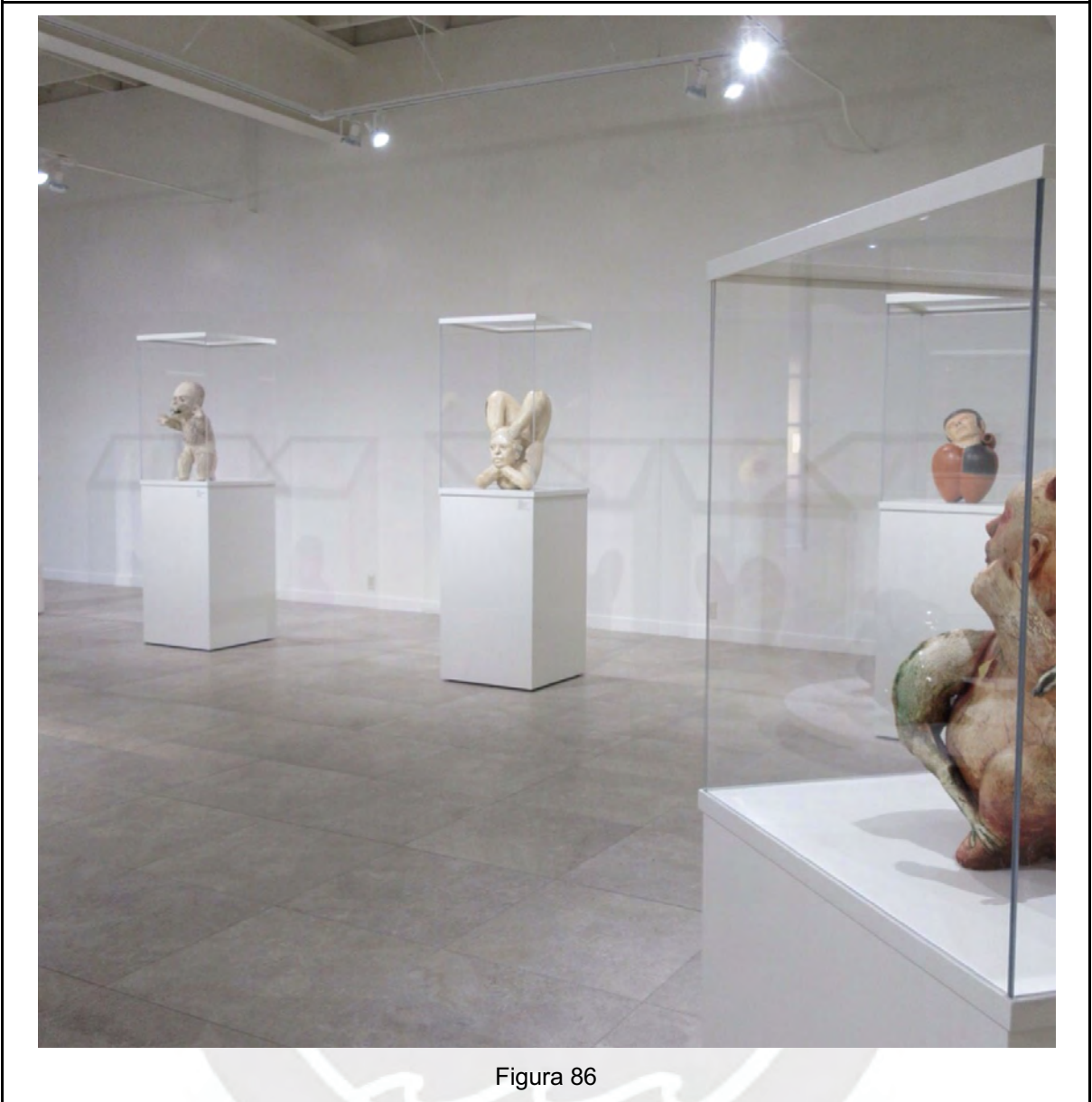


Figura 86

MCMXVII



Figura 87

MCMXVII

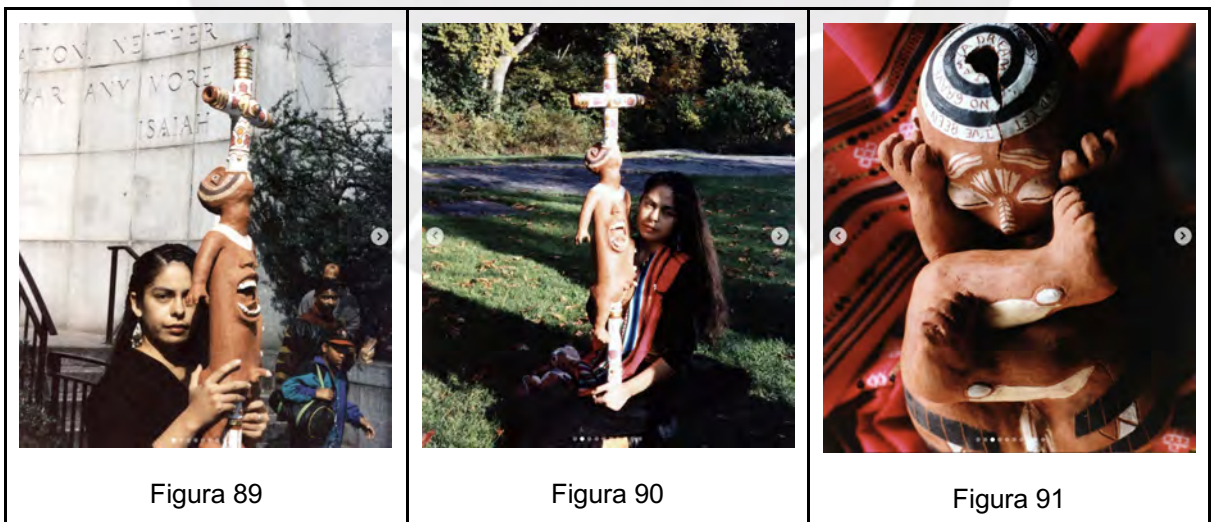


Figura 88

5. LISTA DE LAS COLECCIONES EN LA QUE ES PARTE KUKULI VELARDE¹⁷

- *PAFA Pennsylvania Academy of the Fine Arts Museum.*
- *Philadelphia Convention Center.*
- *Museo de Arte Contemporaneo de Lima MAC, Lima, Perú.*
- *Maier Museum of Fine Arts, Randolph College, Lynchburg, Virginia.*
- *Museum of Fine Arts, Houston, Texas.*
- *Museo de Arte de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, Perú.*
- *Racine Art Museum, Racine, Wisconsin.*
- *John Michael Kohler Arts Center, Sheboygan, Wisconsin.*
- *Fuller Craft Museum, Brockton, Massachusetts.*
- *Nerman Museum of Contemporary Art, Overland Park, Kansas.*
- *Crocker Museum, Sacramento, California.*
- *Yingge Museum of Ceramics, Taiwan.*
- *Art Institute of Chicago Museum. Chicago, Illinois.*

6. REGISTRO DE USO DEL CUERPO



Kukuli Velarde. *We the colonized ones*, 1990-1992
[Segundo semestre en *Hunter College*]

¹⁷ Fuente de la hoja de vida de Kukuli Velarde: <http://www.kukulivelarde.com/wp-content/uploads/2021/11/Resume-2021.pdf>

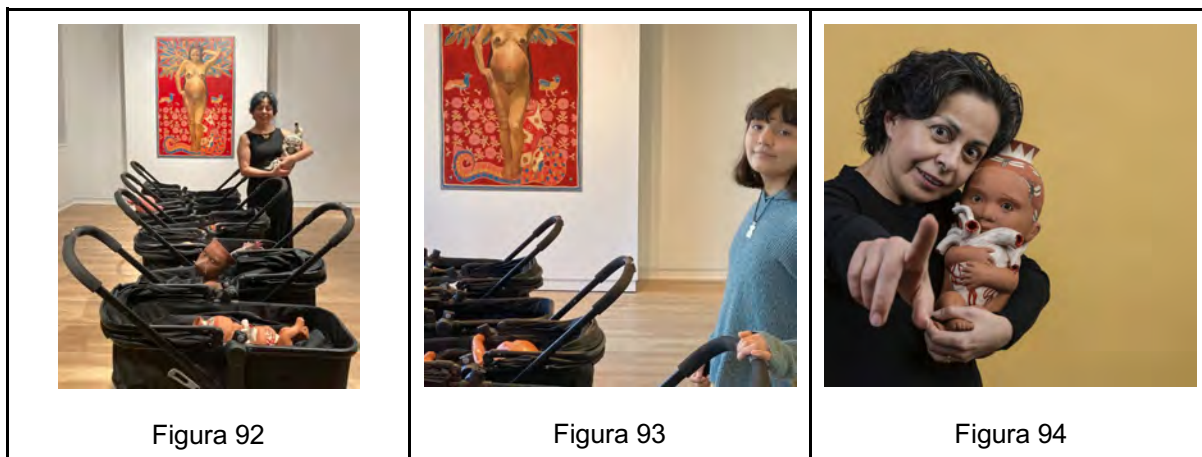


Figura 92

Figura 93

Figura 94

Kukuli Velarde. A mi vida, 2022

The Clay Studio. La artista y su hija junto a la instalación de coches. Sesión con John Carlano.

7. IMÁGENES SOBRE SU VIDA

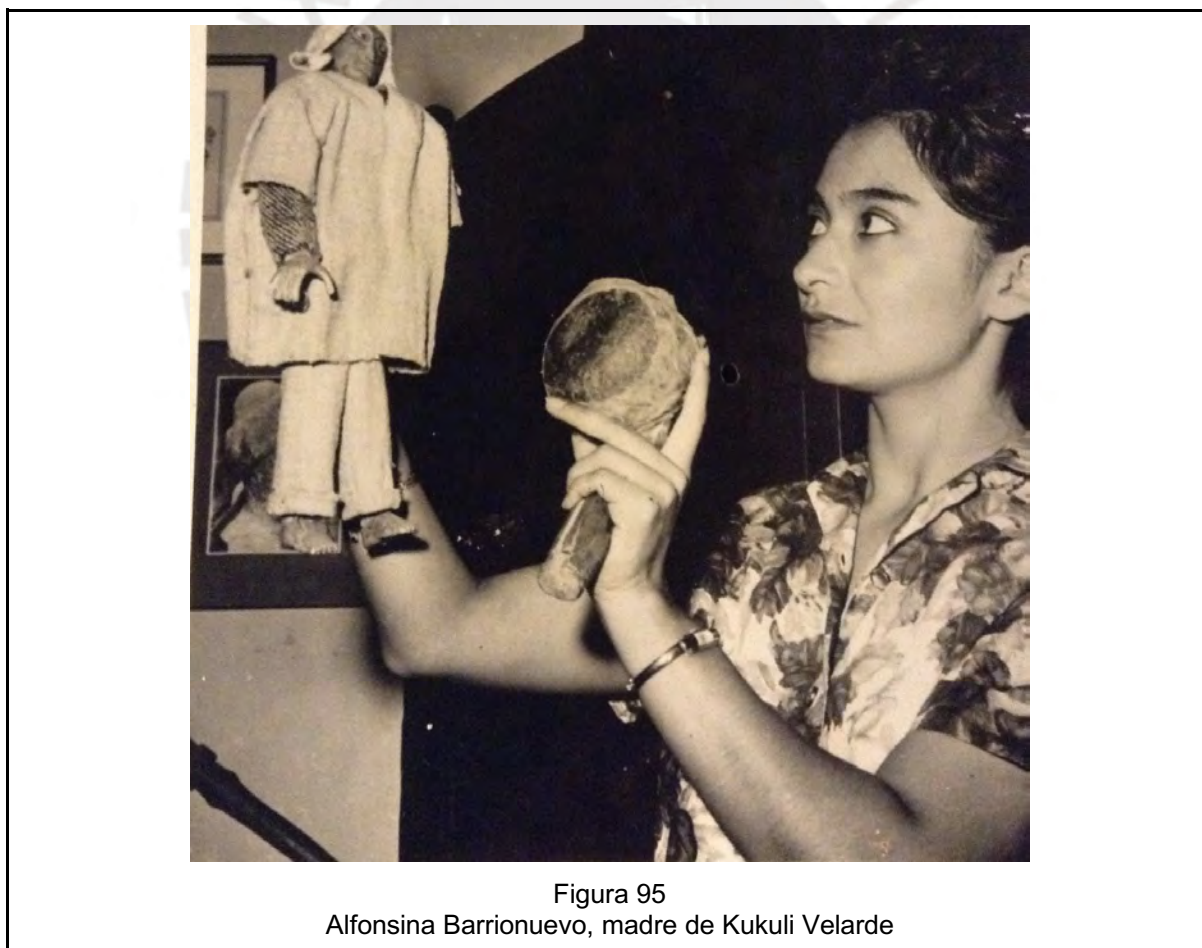


Figura 95

Alfonsina Barrionuevo, madre de Kukuli Velarde

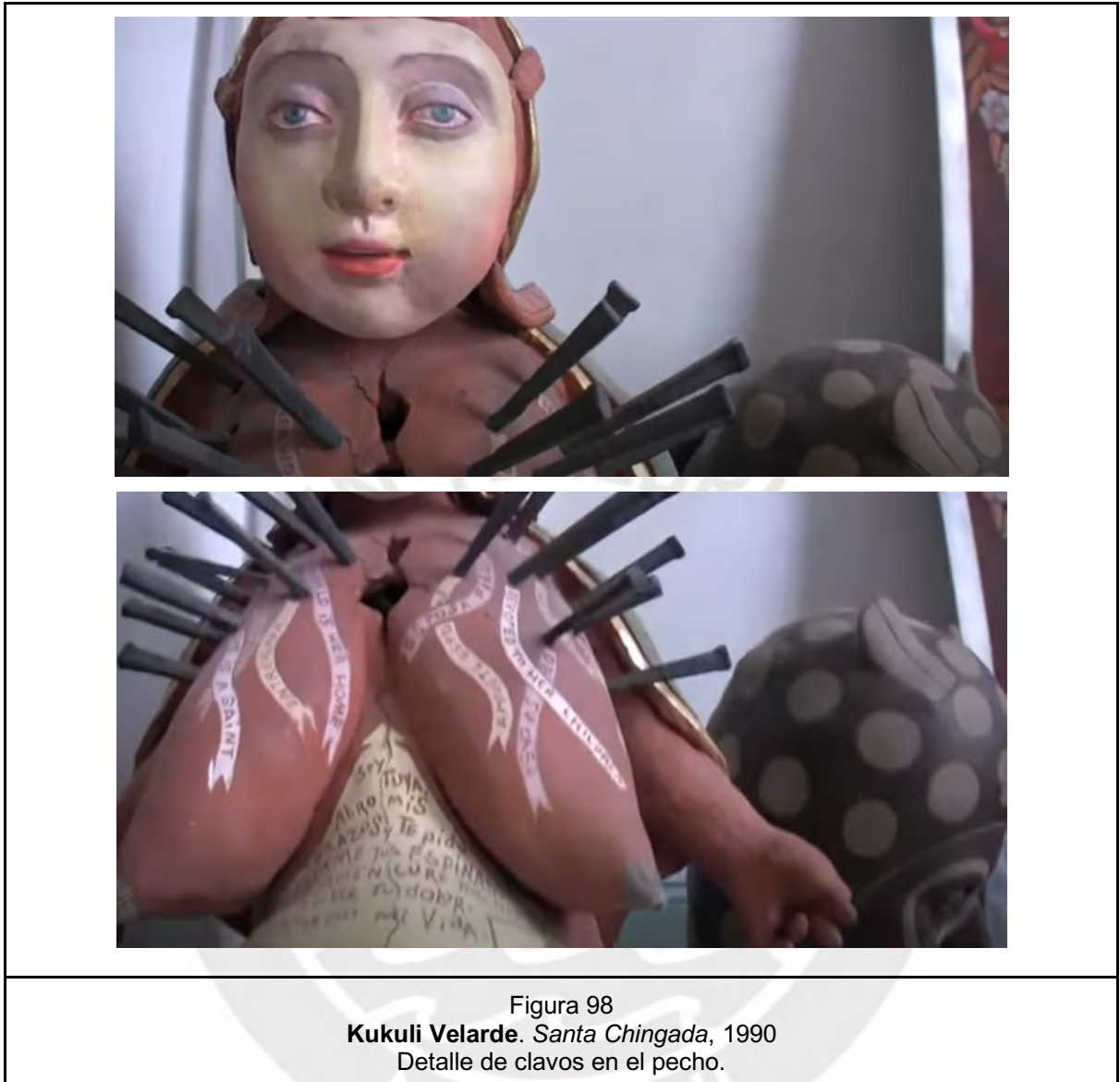


Figura 96
Kukuli Velarde de niña junto a su padre, Hernán Velarde, y su madre, Alfonsina Barrionuevo.



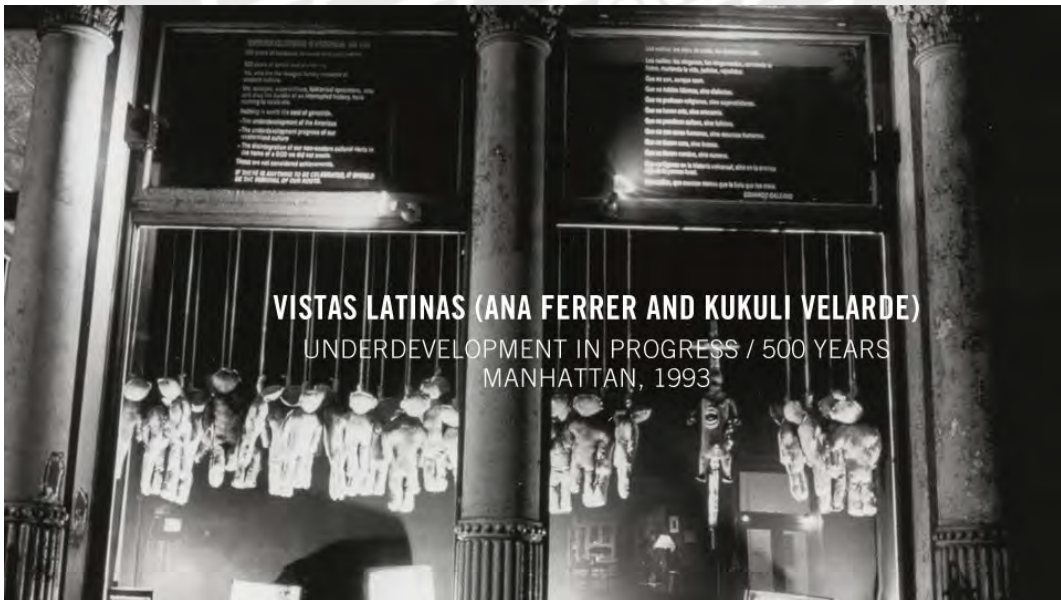
Figura 97
Detalle del taller de Velarde cuando trabajaba en *Reciprocity* con Doug Herren, su esposo.

8. TRABAJOS PREVIOS





Figuras 131 y 132
Kukuli Velarde. Santa Chingada, 1990
 Figura completa.



VISTAS LATINAS (ANA FERRER AND KUKULI VELARDE)
 UNDERDEVELOPMENT IN PROGRESS / 500 YEARS
 MANHATTAN, 1993

Figura 99
Kukuli Velarde. Underdevelopment in progress, 1993
 Detalle de vitrina vista desde el exterior.



Figura 100
Kukuli Velarde. *Amor Puro*, 1993
Detalle de cupidos.





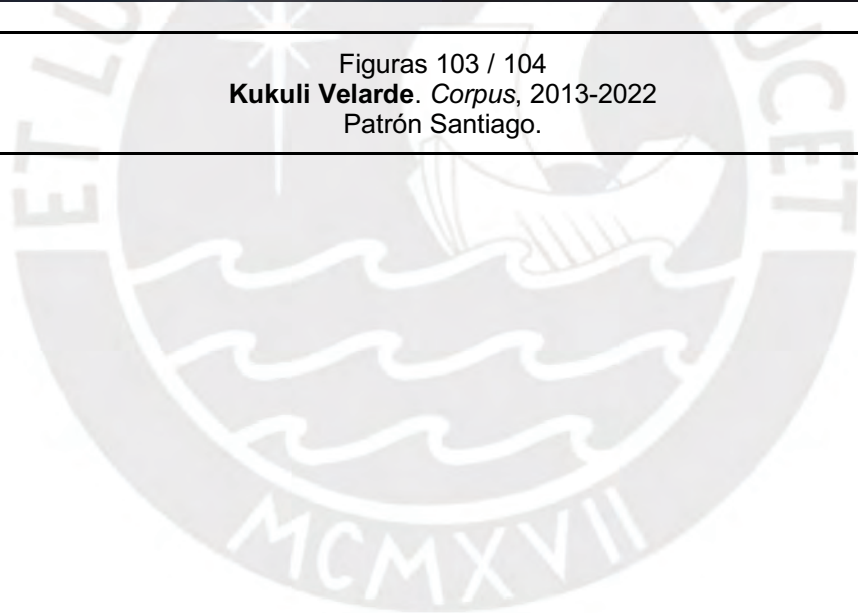
Figura 101
Kukuli Velarde. *Figure Vessel*
Foto detalle - The Metropolitan Museum of Art.



Figura 102
Kukuli Velarde. *Isichapuitu*, 1997-2002
Serie montada en Clay Studio.



Figuras 103 / 104
Kukuli Velarde. *Corpus*, 2013-2022
Patrón Santiago.



9. ILUSTRACIONES DE LA INFANCIA

	<p>Figura 105 Kukuli Velarde. <i>Pintadita La Vicuña</i>, 1969 Ilustración para Alfonsina Barrionuevo.</p>
	<p>Figura 106 Kukuli Velarde. <i>El Muki</i>, 1973 Ilustración para Alfonsina Barrionuevo.</p>
	<p>Figura 107 Kukuli Velarde. <i>Caballos</i>, 1973 Exploraciones nuevas, después de las vicuñas.</p>
	<p>Figura 108 Kukuli Velarde. <i>Caballos</i>, 1973 Exploraciones nuevas, después de las vicuñas.</p>
	<p>Figura 109 Kukuli Velarde. <i>Vicuñas</i>, 1976 Portada de cuadernos escolares.</p>



Figura 110
Kukulí Velarde. *El Hambre*, s.f.
Exploraciones nuevas, después de las vicuñas.



Figura 111
Kukulí Velarde. *La chica de la cruz*, 1976
Ilustración para Alfonsina Barrionuevo.



Figura 112
Kukulí Velarde. *El Divino Robapan*, 2008
Ilustración para Alfonsina Barrionuevo.

10. PINTURAS DE LA SERIE CADÁVERES

	<p>Figura 145 Kukuli Velarde. <i>Nakaq' Archangel</i>, 2006 Óleo y tinta dorada sobre plancha de aluminio</p>
	<p>Figura 146 Kukuli Velarde. <i>Mater Admirabilis</i>, 2009 Acrílico sobre plancha de aluminio</p>

11. GRÁFICOS COMPLEMENTARIOS

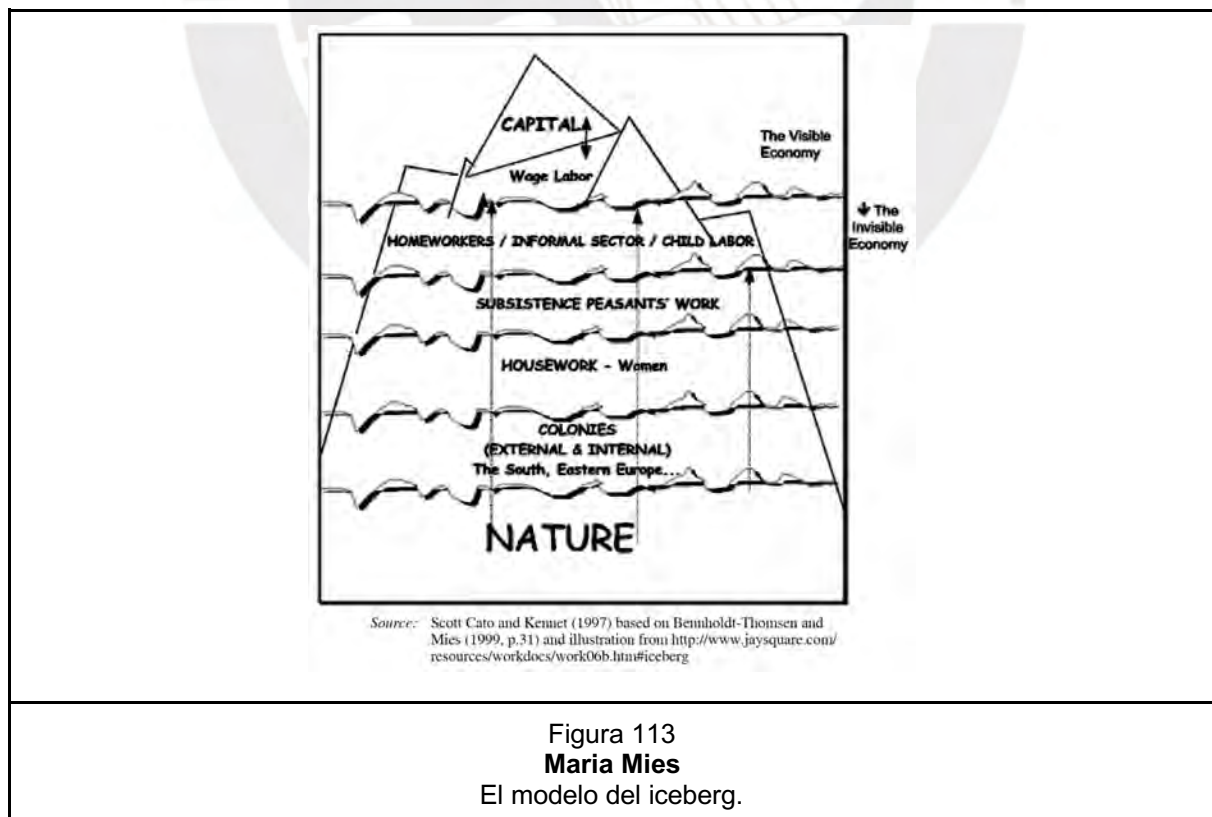




Figura 114
Amnistía Internacional
 Iceberg de la violencia de género.

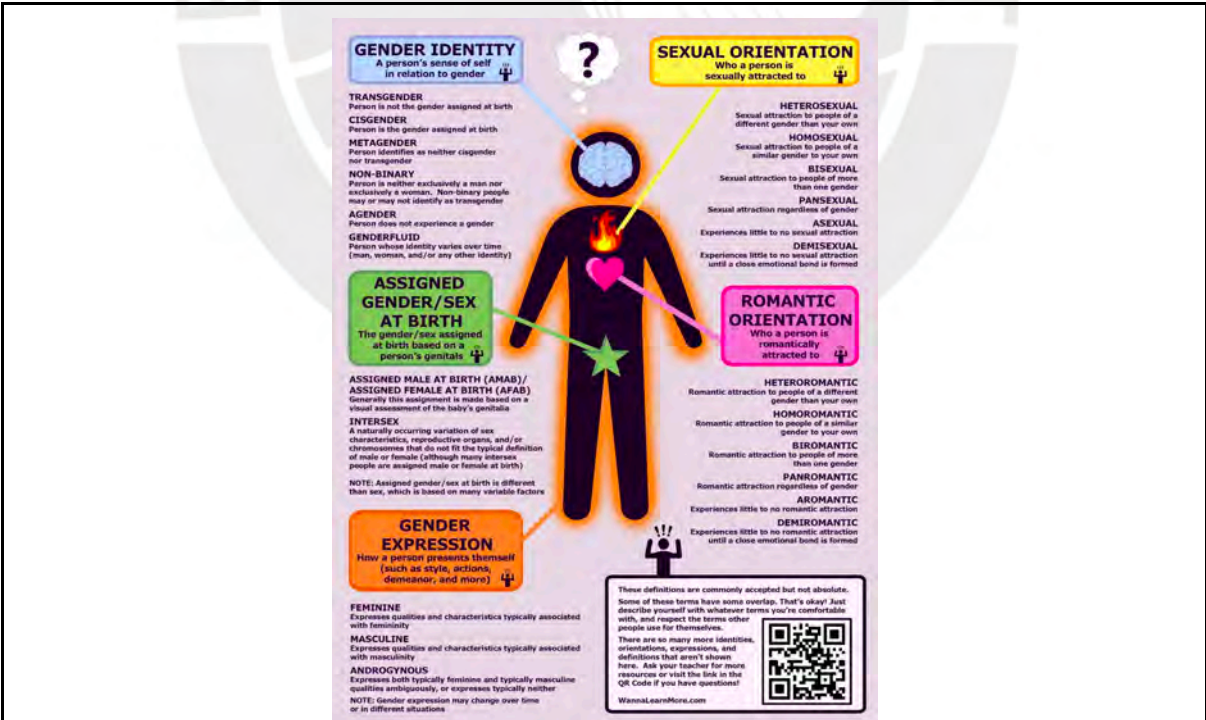


Figura 115
Wanna Learn More
 El holístico cuerpo trans.

12. NOTAS PERIODÍSTICAS



Figura 133
Debut de Kukuli Velarde en el ICPNA junto a su familia (1971)

KUKULI

Kukulí Velarde inicia sus 14 años de edad, con una muestra de óleos, que rompe su trayectoria anterior. La riqueza de su imaginación plástica asombra. Quisimos saber cómo trabaja un adolescente obras tan maduras en concepción, y Kukulí nos interna en su intimidad.

—¿Qué significa haber pasado plenamente al óleo?

—El óleo es un material que a uno le da más facilidades, desde el momento en que pueden hacer volúmenes, o figuras con visos de realismo.

—Pero tus caballos y los jinetes no son realistas.

—He tratado de hacer figuras que no son reales; las figuras en sí no son reales, pero el ambiente que les rodea, y el uso de la luz y de la sombra, les hace reales.

—El caballo, como la vicuña, son elementos plásticos muy reales, ¿trabajas con modelos?

—No. Los invento, porque así puedo darles movilidad y la forma que deseo. Exagerando algunos rasgos en especial.

—El objeto plástico está dispuesto según la exigencia de la composición?

—El ambiente conforma parte importante del cuadro. La idea que tengo de un cuadro es muy abstracta en mi mente. Y cuando termino el cuadro, no es como lo esperaba hacer.

Pero, de cualquier modo, ya sabía el final, a medida que lo voy haciendo.

—¿Cómo es que, formas puramente imaginarias, reciben un tratamiento tan específico de luz y sombra?

—Para poder dar la realidad que quiero a mis cuadros, utilizo ahora luz y sombra. Le da un ambiente misterioso. Yo no utilizo modelos con fuentes de luz, porque no puedo situar a un caballo que se mantenga entre fuentes de luz. De modo que utilizo el volumen como referencia de luz, en menor o mayor grado. Y la oscuridad también, de igual manera.

—El uso de color, ¿cómo funciona?

—Desde el momento que uso la luz y sombra, no puedo usar los colores... Qué le digo. No puedo utilizar un rojo o verde para un caballo. Utilizo colores plausibles para un caballo.

—Estudias el Cuarto de Medhi. ¿En qué momentos pintas?

—Después de clases.

—¿No es muy tarde para luz?

—No, porque uso focos de cien watts. Además, no es tarde, porque hay luz, de las tres de la tarde hasta las siete.

—¿Cómo se integra tu vida hogareña entre el estudio y la pintura?

—Cuando llego del colegio, mi papá quiere que pinte. Porque quiere que tenga una disciplina de trabajo. Siempre está viendo lo que estoy haciendo a cada momento. Opinando sobre todo. Mi mamá también. Hay veces en que no sé que pintar. A mi me gusta ver televisión. A veces dejo de pintar y veo la televisión. Me gusta salir con mis amigos, al cine o que vengan a mi casa. Me gusta coleccionar llaveros (nos muestra una sarta de llaveros exóticos, que sostiene apenas dos llaves). Y colecciono también "stickers". Juego ajedrez. He estado en la selección que representó a mi colegio, el año pasado. Y hago buenas tortillas de plátano.

Pero no me gusta la cocina. Una vez se me quemó el agua.

—Y de la cocina, ¿cuéscueta, sabes algo?

—Nada.

—Háblame de tu perrita "Ususy".

—En quechua significa "Hijita". Tiene 3 años y medio. Es muy independiente. Le tiene miedo a los niños, y a mis amigas también.

—Tus padres, Hernán y Alfonso, son escritores. ¿Qué te inducen a leer?

—Los clásicos. Victor Hugo, Julio Verne, Pérez Escrich...

—¿Quién es ese?

—El que escribió "El Mártir del Cóigota", la mejor historia de Cristo. Me gusta Aghata Christie...

—¿Cuál es tu vinculación con el Cusco?

—Mis padres. (Se ríe). Mi mamá es una investigadora intachable de la Historia del Perú. Me ha contado las leyendas del Cusco, eso alimenta mi imaginación. He viajado con mi mamá a Cusco, a Puno, Trujillo, Iquitos, Junín... El Perú es hermoso, muy grande, demasiado para nosotros.

—¿Cuándo asumas la pintura profesionalmente, te echará a viajar por el Perú y el extranjero?

—Tal vez. Sería muy temerario decirlo ahora. Yo creo que sí. Dios lo quiera.

—¿Cómo aprendiste a pintar?

—A pintar o a dibujar.

—Una cosa supone la otra.

—No. Porque dibujar quiere decir hacer una figura por medio de trazos; pintar es ya darle una ayuda a la personalidad del dibujo. O sea, en la pintura se puede dar énfasis, color, vida, o todo lo contrario, se puede dar tristeza... ¿ves? Entonces, la pintura es más completa; el dibujo en sí, es más abstracto. Yo empecé a dibujar con el afán de, creo yo, de atraer la atención, que es cosa de toda criatura. El pintar fue una necesidad de darle más profundidad al dibujo.

—Ahora que has llamado la atención a nivel nacional, ¿que te propones con la pintura?

—La pintura siempre va a ser un modo de expresión. Un modo de hablar sin palabras, sin idiomas. Entonces, pudiendo hacerlo, y teniendo la posibilidad de cultivarla más, lo voy a hacer. Porque, hablando en término total, dibujo y pintura son inseparables. Si la pintura es un modo de expresión para una persona, debe hacerlo. Yo voy a hacerlo, siempre.

BAGATELAS

Por Washington Delgado

el poeta en la sala vacía

En una sala casi vacía, Gonzalo Rose ha leído sus últimos poemas. Últimos definitiva y no sólo cronológicamente. Como lo dijo él mismo, se trataba de su testamento poético. ¿Por qué esta desolada muerte, acaso prematura? ¿Por qué Gonzalo ha escrito estos poemas y decide no volver a escribir jamás? Múltiples causas han generado esta renunciación y la sala casi vacía del Instituto Nacional de Cultura ha confirmado, al parecer, que se trata de una decisión acertada.

La poesía de Gonzalo Rose corresponde a una época muy singular de la literatura peruana, a un momento en el cual poesía y política, belleza y emoción social confluyen apretadamente. Por diversos caminos, aparecen unos poemas que, con su vida y con su obra, se introducen en los problemas vivos del país y, de algún modo, quieren hacer de la poesía una lámpara que ilumine la torva realidad del mundo o un arma de combate que contribuya a transformarlo.

Estos poemas llegan a la prédica revolucionaria por diversos caminos: el de la inteligencia atenta a los problemas angustiosos de la realidad, el de la disciplina artística que halla en su áspero camino la esencia social del lenguaje poético, el del sentimiento entrañable y comunicativo. Gonzalo Rose es un poeta de este último camino, es un poeta sentimental. Este adjetivo decado y un poco cursi adquiere una resonancia viril y un compacto peso estético en el caso de Gonzalo. Es un poeta sentimental, sí, y esto quiere decir no solamente que es un espíritu sensitivo sino que tiene la capacidad o el poder de volvernos sensibles a nosotros, sus lectores u oyentes. Poemas como "Carta a María Teresa" o "El vaso" siempre emocionarán a

quien se asome a ellos, siempre procurarán un sentimiento intenso, desgarrado y vivo. Sin embargo, como todo gran artista, Gonzalo no es el virtuoso que pasa una sola cuerda, que desarrolla una sola capacidad humana. Además de la riqueza y profundidad de sentimientos, en su poesía destella una variada sensorialidad que presta solidez, color y aroma singulares a los objetos que evoca. Hay que subrayar también, junto a la hondura emocional y a la nitidez de las sensaciones en su poesía, la agudeza intelectual que se resuelve, muchas veces, en un rasgo irónico fino y áspero que convierte a la crítica en un precioso objeto artístico. Tal vez este aspecto de su obra ha sido el menos tratado por los comentaristas y analistas de la poesía peruana y resulta, por lo tanto, adecuado ilustrarlo con un poema:

MACHU PICCHU

Machu Picchu, dos veces me senté en tu laddería
para mirar mi vida
Para mirar mi vida
y no por contemplarte,
porque necesitamos
menos belleza, Padre,
y más sabiduría.

Efectivamente, necesitamos algo menos de belleza y un poco más de sabiduría. Pero es un creador de belleza el único capaz de decirlo. Desgraciadamente, parecido en esto a Casandra, el vate es decir el vaticinador, el zahorí el que ve las profundidades, insondables y el incierto futuro, ha visto la verdad y la ha proclamado pero nadie lo escuchó. Y esta debe de ser una de las razones del suicidio poético de Juan Gonzalo: el convencimiento de que la palabra poética es inútil.

¿Es inútil la palabra poética? La sala casi vacía del Instituto Nacional de Cultura donde Juan Gonzalo leyó sus últimos poemas, parecería

confirmarlo. Hay otras palabras aparentemente o evidentemente mucho más útiles. Palabras que se ven y oyen en los periódicos, en la televisión, en los estadios, las iglesias, las calles, las casas y los parques, que producen un provecho personal, a veces bastante jugoso. El boxeador que dedica una pelea a su madre que lo está esperando, el industrial o el comerciante que al comentar las ganancias del año dicen que han puesto su granito de arena en beneficio del país y de la sociedad, el político que manotea sobre la mesa al hablar de la libertad, el predicador que engola la voz y cierra piadosamente los ojos al hablar de la igualdad de los hombres para satisfacción de las buenas gentes que lo escuchan, todos ellos usan unas pocas palabras viejas, gastadas y sin brillo, con un sentido utilitario más perfecto que el del enojado poeta. Pero la utilidad es solamente nuestro próximo viaje a Europa, los manjares que saboreamos, la casa que hemos comprado? Esa, en todo caso, es una utilidad personal y divergente y aún contraria a las necesidades de la especie humana, del país o de la mayoría del conjunto social; utilidad que, muchas veces, se debe combatir y que los poetas siempre han combatido, desde los profetas bíblicos hasta Federico Nietzsche, Bertolt Brecht o Ezra Pound, Juan Gonzalo, nos alegra decirlo, esta vez está equivocado.

La poesía tiene un valor agresivo mucho más grande de lo que pudiera pensarse. Se ha dicho que el mejor acto surrealista es coger una ametralladora y dispararla en la calle. Esto, naturalmente, es una metáfora. Una metáfora valiente que Juan Gonzalo debería aprovechar y, en vez de leer sus versos desgarrados en una sala semivacía, continuar escribiendo poemas emocionantes y terribles para arrojárselos a la cara de esta frívola ciudad de Lima.

Figura 134
Archivo IPCNA, suplemento dominical de El Comercio (1982)



Figura 135 y 136
Galería Borkas, programa de mano de la exposición Kukuli (1982)

A Flor de **PIEL** El arte inquietante de Kukulí Velarde. Prohibido para fanáticos.



"Vigilándote", perturbadora obra de la serie *Codovers*. Desde el 11 en el ICPNA de Miraflores.



Care'huaco 'ta Cariñosa', de la serie *Plunder me, baby*. Derecha, irreverente lienzo "Las tentaciones de Santa Rosa".

UNA Virgen de la Leche demasiado pródiga, una Santa Rosa en pose non sancta y huscos eróticos de recientísima data confluyen en el universo plástico de la artista Kukulí Velarde. Peruana radicada en Philadelphia, Velarde se inspira en la iconografía cristiana y precolombina para crear una obra de contundente carga sexual a la vez que crítica del proceso de colonización. Según explica: "La obra de arte producida durante el periodo colonial fue un desarrollo forzado por una población obligada a imitar a otros. Por ello la escuela cusqueña me intriga. Me intriga la forma en que dicha imposición fue aceptada y desafiada a través de transformaciones". La muestra, titulada "Patrimonio", incluye autorretratos en planchas de aluminio, vídeo, piezas de cerámica y un mural trabajado en vivo. Va desde el 11 de mayo en el ICPNA de Miraflores.

Figura 137
 Archivo IPCNA, Revista Caretas (3 de mayo del 2012)

"Patrimonio", la muestra de Kukuli Velarde, se podrá ver en el Icpna.

ENTRE EL MIEDO Y EL DESEO

Kukuli Velarde, hija de la reconocida periodista y promotora cultural Alfonsina Barrionuevo, empezó su singular carrera artística de niña, impulsada por su padre, que soñó siempre verla convertida en una destacada pintora. Revisando los archivos uno puede toparse con notas periodísticas que muestran sorpresa ante el obvio talento de esta "niña prodigio" que pinta "seres mitológicos con la fuerza de un artista maduro y la pureza de una criatura". Como era previsible, en la pasadolescencia Kukuli se peleó con el arte, y se marchó de casa para instalarse en Nueva York, de manera casi precaria. Ahí decidió reinventarse como "creadora". Desde entonces su carrera no ha hecho más que crecer y florecer, y hoy Kukuli es la autora de una obra imprescindible e inquietante. Y también sorprendente.

"Patrimonio", la muestra que se inaugura este 11 de mayo en el Icpna de Miraflores, es una estupenda oportunidad para conocer la vasta obra de esta creadora peruana que triunfa—de verdad, sin aparatos de marketing y sin concesiones— en el difícil escenario del arte estadounidense actual. Entre las cerámicas (que juegan mordazmente con las formas y la simbología del arte precolombino)



Kukuli triunfa de verdad—sin aparatos de marketing y sin concesiones— en el difícil escenario del arte estadounidense.

y una pintura que entremezcla referencias al arte colonial, pero cuyos personajes femeninos siempre expresan una sexualidad exuberante, Kukuli Velarde ha construido un vocabulario artístico de gran potencia crítica. Humor oscuro, indignación, miedo, rabia, pero también una extraña y poderosa fe en las fuerzas de la imaginación y del deseo. "Patrimonio" va hasta el 24 de junio y es de visión obligatoria.

Figura 138

Archivo IPCNA, Revista Cosas/ Edición 492 (3 de mayo del 2012)

CRÍTICA A LOS CÁNONES

Poniendo el dedo en la llaga de la historia

El jueves se inaugura "Patrimonio", muestra de ceramios y pinturas de Kukuli Velarde. La artista vuelve al Perú con una herencia y legado colonizador aún permanentes

Mayra Castillo

Para Kukuli Velarde, pareciera que la identidad pasara por abrir el cuerpo y remover los ríos paralelos que la surcan de arriba a abajo. Es andina y colonial. Es peruana y extranjera. Es mujer y madre. "Los efectos de la colonización no se han ido. Por ejemplo, la violencia y el racismo. Quizá la distancia ha hecho que las vea con claridad, nada más", explica la artista, sobre la muestra "Patrimonio". En ella, se reúnen los trabajos realizados entre los años 2004 y 2011 en Filadelfia, donde radica desde 1991. Como personaje central de sus pinturas (y libre de toda egolatría, aclara de arranque), Velarde recurre a



El artista es un espejo de lo que somos todos los demás: refleja su realidad.



Artista
Empezó a los 10 años haciendo dibujos. Estudió artes plásticas en Estados Unidos

PERFILES. Ceramios y pinturas muestran el rico mundo interior que Kukuli Velarde posee y que comparte con la mayoría de peruanos.

la imaginaria y estética colonial que casi no toca ni se mezcla con nuestro bagaje precolombino, tal como lo demuestra la serie "Corpus" (2011). Estos ceramios tienen forma de iglesias y huacos de los que salían prominentes cabezas de santos y angelitos blancos, amañados de ventanitas. "La negación es la que impide que haya una simbiosis, una fusión", agrega.

En esa ruta, Velarde nos invita a cuestionar el rompecabezas del que formamos parte e incluso cómo los artistas peruanos del siglo XVI de la conquista española fueron obligados a cambiar de estética de manera radical. "Les deben haber dicho: 'Tú eres feo, ahora lo bello va a ser este arcángel de rostro pálido y labios delicados, así que esto es lo que vas a pintar'. Machacado por años, da para psiquiatría y por eso siempre me ha interesa-

do", reflexiona Velarde. Llevar esa maleta conflictiva fuera del país y convivir en un núcleo de artistas en los Estados Unidos ha ido agudizando las duplicidades de Kukuli Velarde y haciendo aún más interesante su obra. **HECHO EN NORTEAMÉRICA** Una de las pinturas la muestra como heroína rojiblanca en la portada del cómic "Superuvian", en que se leen frases de odio sobre gente pobre, sucia o diferen-

Ficha

Patrimonio, de Kukuli Velarde

Dirección: Icpna de Miraflores Av. Arganjos Oeste 160. Inauguración: jueves 10 de mayo, 7 p.m. Con invitación. Va hasta el 24 de junio. Horario: Martes a Domingo de 11 a.m. a 8 p.m. Ingreso libre.

tes que deberían irse de allí. Todo en inglés. "Son reales y las copié de la web del antiguo barrio venido a menos de artistas donde conocí a mi esposo y que empezó a florecer gracias a nosotros. Ahora que es carísimo, los nuevos vecinos de dinero escriben cosas como estas", comenta. El fenómeno conocido como 'gentrification' la hizo diferenciar el racismo por miedo (como ocurre allá) y aquel que surge de la negación (como aquí).

FAMILIA NUEVA

Una de las piezas más llamativas muestra a Kukuli con su esposo Doug y su bebé Vida. El cuadro familiar se inspira en uno del Convento de La Merced del Cusco (que data del siglo XVII), donde Pedro de Nolasco (fundador de la orden mercedita) aparece lactando de uno de los pechos de la Virgen. "Aquello que nos extrañaría, y también a la Iglesia, era algo diferente hace siglos", señala. Notar estos cambios, procesarlos y criticarlos son su labor de artis-

Dos paredes en blanco serán intervenidas con plimones hasta la clausura.

ta. Pero, en esta serie también resaltan sus ojos enormes y el paso del tiempo. "Soy la embarazada, la joven, la de los demonios dentro y la madre. Me veo envejecer y estoy en continua aceptación", dice sonriendo. Kukuli se quedará en Lima hasta el 24 de junio y ha destinado dos muros en blanco que intervendrá con plimones cada día. Y el último día, los volverá a pintar de blanco. Para dejar que todo vuelva a empezar.

Figura 139
Archivo IPCNA, El Comercio (5 de mayo del 2012)

KUKULÍ VELARDE, ARTISTA

Historia personal

“El objetivo de mi trabajo es crear un enlace, entre el pasado y el presente, que refleje la mezcla de estéticas pertinente hoy como lo fue hace 400 años.”

datos

- Kukulí Velarde radica en Estados Unidos desde 1987.
- Estudió el bachillerato de Bellas Artes en el Hunter College de la City University of New York.
- En los inicios de su carrera participó en diversas muestras colectivas del circuito neoyorquino realizadas en el Museo del Barrio y el Museo de Arte Contemporáneo, entre otros.

◆ Presenta individual inspirada en pasado precolombino y colonial

◆ Cerámicas y pinturas reflexionan sobre género y temas sociales

Cuadros que reinterpretan de forma lúdica los límites de la escuela cuzqueña, cerámicas de resonancias prehispánicas con referentes actuales o variantes del retrato de una mujer en diferentes estilos son algunas de las piezas que se podrán ver desde mañana en la muestra Patrimonio de Kukulí Velarde en el Legno de Mitadotes.

La artista nacional, residente hace varios años en Estados Unidos, comenta al Diario Oficial **El Peruano**, que fue natural para ella el uso de elementos de nuestra tradición iconográfica. Kukulí Velarde, hija de Alfonso Barrionuevo, afirma que desde el hogar ha estado familiarizada con este legado, por lo que

echa mano de él para expresar sus preocupaciones.

Por ejemplo, hace unos años, cuando se recordaban los cinco siglos del descubrimiento de América, ella se cuestionaba que esa fecha se celebre. Por eso, empezó a reelaborar cuadros de espíritu vanguardista con un mensaje distinto y crítico hacia lo colonial.

“El objetivo de mi trabajo es crear un enlace, entre el pasado y el presente, que refleje la mezcla de estéticas pertinente hoy, como lo fue hace 400 años”, indica la creadora. Agrega que su trabajo “es una conversación continua, que fue iniciada por los artistas peruanos, cuya percepción de la belleza y el gusto fue rechazada por el conquistador español”.

Autorretratos

Similar apuesta se da en su serie gráfica “Cadavers”, en la que ella misma se retrata en diferentes estilos sobre planchas de aluminio. En este conjunto de trabajos se ve desde destiados hasta la portada de un falso cómic titulado irónicamente “Survivian”.

Manifiesta que mediante sus trabajos busca traducir la cultura nacional hacia códigos actuales. Menciona que para ello le ha servido mucho la distancia, pues así ha podido sosegar de otra forma algunas características de nuestra sociedad. “Como los peces que no se dan cuenta”.

algo más

En 1993 recibió una distinción de las fundaciones Andy Warhol, Rockefeller y Phipps por luchar por la paz de América.

Figura 140
 Archivo IPCNA, El Peruano (9 de mayo del 2012)

“Mi arte viene de adentro, de los pueblos del Perú”

KUKULI VELARDE. Artista peruana exhibe en el Icpna de Miraflores “Patrimonio”, que reúne trabajos en cerámica y pintura, la misma que trata de ser el resultado del diálogo del pasado con lo contemporáneo.



AUTORRETRATO. Pintura que recrea a Santa Rosa de Lima.

Pedro Escribano

DATOS

Con pulso firme dibuja en la pared. La tinta del plumón negro va bosquejando una serie de figuras, que, sin duda, transfiguradas, provienen desde el imaginario andino. Demonios que danzan felices, cuerpos humanos, cuasi surrealistas; otros recrean campesinos con ponchos en cuyos diseños aparecen, heros, animales de la fauna serrana. Pero eso es solo en una pared. La muestra “Patrimonio” abarca toda una gran sala en la que la artista Kukulí Velarde ha recreado todo un universo que tiene ver con el Perú y lo peruano desde la perspectiva del pasado y de lo contemporáneo.

Kukulí Velarde exhibe “Patrimonio” en la galería del ICPNA de Miraflores ofrece tres series “Plunder Me, Baby” y

- La artista. Reside en los EEUU desde 1987. Estudió en Bellas Artes en el Hunter College de la City University of New York. Su arte ha sido reconocido por las fundaciones Andy Warhol, Rockefeller y Cunningham.
- Visitas guiadas con la artista. Los días jueves 24 de mayo y 14 de junio.

“Corpus”, ambas en cerámica y “Cadavers”, que es de pintura en la que la artista se ha hecho autorretratos.

Kukulí Velarde como artista viene desde lejos, desde cuando era una niña y cuyos dibujos hechos a plumón ilustraban las portadas y contraportadas de los cuadernos escolares en los 70. Allí, con primero, pintaba vicuñas,

florestas, llamas, picaflorres.

“Mi padre, el escritor Hernán Velarde y mi madre, Alfonsina Barrionuevo, recorrieron el Perú y yo pude conocer los pueblos, la belleza de sus gentes y de sus trabajos con cerámica y telares. Mi arte viene de allí, de esos pueblos”, explica la artista.

La muestra “Patrimonio”, en la que se ven cerámicas similares a las que hacían nuestras culturas prehispánicas,



YO MISMA SOY. Kukulí Velarde en momento que el fotógrafo la captura en juego de espejos.



AMOR AL BARRO.

Trabajo en arcilla como quien rescata el arte del Perú antiguo.

pero ahora recreadas y con “voz propia” y óleos de la escuela cusqueña, también recreados pero esta vez la artista autorretratada en ellas, ofrecen, sin proponérselo, una visión del Perú. Es impresionante su trabajo con la arcilla, su relación casi amorosa con ella.

“La cerámica -dice- da una libertad que la pintura no otorga. La cerámica es un proceso que demanda prontitud, no espera. La pintura exige mirar, y mirar mucho. Me gusta la cerámica porque en el proceso siempre ofrece alternativas y siempre es gentil”.

En Patrimonio busca el diálogo entre el pasado y presente, en tre lo que fue el arte precolombino y su resistencia a la imposición de otros gustos estéticos y otros códigos.

“Mi arte -sentencia Kukulí- es una línea recta, de donde yo vengo a quien yo soy”.

Figura 141
Archivo IPCNA, La República (13 de mayo del 2012)

EXPOSICIÓN "PATRIMONIO" DE KUKULI VELARDE EN GALERÍA GERMÁN KRÜGER DEL ICPNA

Universo femenino

Estéticas precolombina y católica colonial presentes en obras

ROBERTO LIMO
rlimo@epensa.com.pe

Iconografía precolombina y cristiana. En eso se inspira la obra de Kukulí Velarde, artista peruana radicada en Filadelfia (Estados Unidos) cuyas piezas aluden al ámbito sexual, así como a elementos propios del universo femenino, planteando una lectura crítica de los más variados mecanismos de colonización. La muestra, que presenta en la Galería Germán Krüger Espantoso del ICPNA Miraflores, y que se titula "Patrimonio", incluye las series "Plunder Me, Baby" y "Corpus", ambas en cerámica. Además, la serie de pinturas "Cadavers", integrada por autorretratos en planchas de aluminio; el video "Songollay" y un mural que la artista realizará con plumón diariamente en una de las paredes de la galería. Según explica su creadora: "La obra de arte producida durante el periodo colonial fue un desarrollo forzado por una población obligada a imitar a otros. Por ello la escuela cusqueña me intriga. Me intriga la forma en que dicha imposición fue aceptada y desafiada a través de transformaciones".

LA ARTISTA. Kukulí Velarde nació en Estados Unidos desde 1987. Estudió el bachillerato de Bellas Artes en el Hunter College de la City University of New York. Residió en el sur del Bronx en una comunidad de artistas durante seis años. En los inicios de su carrera participó en diversas muestras colectivas del circuito neoyorquino realizadas en el Museo del Barrio y el Nuevo Museo de Arte Contemporáneo, entre otros. En 1993 recibió un reconocimiento por luchar por la libertad de expresión de las fundaciones Andy Warhol, Rockefeller y Cunningham. Sus exhibiciones individuales incluyen "Patrimonio", en la Galería Barry Friesman (Nueva York, 2010); "Plunder Me, Baby", en la galería Garth Clark (Nueva York, 2007); entre otras. Ha recibido premios y distinciones tales como la beca de la fundación Pollock Krasner (2012), el premio "Transformación" de la Fundación Lixeway (2011), la beca United States Artists - Knight (2009), entre otros. ■

Dónde

- Galería Germán Krüger Espantoso del ICPNA Miraflores (Angamos Oeste 160).
- De martes a domingo de 11.00 a 20.00 horas.
- Hasta el 24 de junio.

"LAS TENTACIONES DE SANTA ROSA". Piezas de Velarde aluden a la iconografía religiosa

"Nakaq Archangel", de la serie "Cadavers"

Figura 142
Archivo IPCNA, Correo (13 de mayo del 2012)

ÉLIDA ROMAN
elidoroman@gmail.com

Devoción sincretismo y autobiografía

Las dos exposiciones que se están presentando en el Icpna-Miraflores conforman una experiencia notable, un discurso que, desde partidas y metas disímiles, logran generar un discurso armónico y el consiguiente resultado de provocar una reflexión y una respuesta emocional que navega entre el burguesismo antropológico, el análisis sociológico, la incursión psiconalítica y el poder simbólico de la imaginería religiosa, extrapolada y utilizada más allá de sus contenidos y propósitos originales.

Jaime Romero ha concebido "Penitente-Acción de fe", tomando como tema central la iconografía referida a Santa María Magdalena. Un ande de tamaño real -en apariencia respetuosa de la tradición para este tipo de elogios-, acompañada de un hábito de penitente y un gran paño bordado de procesión, capturan de inmediato, la atención y predisposición del espectador, generando la necesaria situación para ingresar a ese mundo simbólico, ritual y conocido, donde la devoción -de la que el autor participa activamente- aparece como la condición necesaria y lancinante obligada.

Junto a esto, la presencia de varios lienzos, donde se describen momentos culminantes en la vida de la santa. Óleos donde la apropiación, la reinterpretación y el añadido de los gestos pictóricos contemporáneos, consiguen un resultado que despierta no solo curiosidad, sino un comienzo de disgregación sobre la impresión primera. En estas apropiaciones y recreaciones, Romero acude a las imágenes tradicionales, evocadas en rostros contemporáneos y focaliza el protagonismo en María Magdalena.

Pero el aporte insólito y audaz está logrado en las figurillas de los penitentes, dispuestos en varias vitrinas, donde una numerosa feligresía de muñecos Ken (pareja de Barbie) se presentan vestidos y aderezados a conveniencia. Gesto elocuente, donde libertad, creatividad y una fuerte dosis de ironía, campea y tiene toda la presentación.

No sería esto posible, sin la seguridad y claridad de objetivos que siempre caracteriza la obra de este artista.

Kukulí Velarde, autora de "Patrimonio", realiza un despliegue opulente, sabiamente elaborado y resuelto, dentro de un esquema asumido, donde la artista se manifiesta como poseedora de una "identidad como persona y como artista [...] marcada por estas estéticas..." [se refiere a lo precolombino y colonial y la iconografía religiosa católica].

Pinturas y cerámicas que le sirven para lograr un dramático y por momentos trágico discurso, sobre la condición femenina y el doble sojuzgamiento de pertenencia a una etnia conquistada y subyugada. Discurso feminista logrado a través de una explosión confesional, dura, despojada de autoconplacencia y presta a reconocer sus propias heridas.

Velarde no vacila en caminar por el filo peligroso de lo terrible y horroroso, y, sin embargo, es esa misma estética la que le sirve para ofrecerlo con fuerza y convicción. Una artista notable con una obra rotunda.

Santos óleos. Iconografía religiosa en cuadro de Jaime Romero.

Figura 143
Archivo IPCNA, El Comercio (23 de mayo del 2012)

Arte mestizo

Kukuli Velarde, artista peruana radicada en Filadelfia (EE.UU.), expone cerámica y pintura inspiradas en la iconografía precolombina y cristiana.

ESCRIBE ENRIQUE SÁNCHEZ HERNÁNDEZ



MUNDOS PARALELOS. SU TRABAJO MUESTRA REFERENTES DE LA CULTURA PERUANA PRECOLOMBINA E ICONOGRAFÍA CRISTIANA.

En 1992 Kukuli Velarde vivía en un edificio abandonado del Bronx, en Manhattan, sin agua ni calefacción, sin pagar renta. Llevaba clases de cerámica, aunque le aburría que la obligaran a modelar objetos. Ese año se celebraban los 500 del descubrimiento de América, lo que a ella le indignó.

Ideó una instalación para recordar a las víctimas de la colonización de América. Nunca la hizo, pero una galería de arte latinoamericano en Manhattan se interesó por su trabajo. Entonces estaba realizando su serie en cerámica 'Nosotros los colonizados'. La galería neoyorquina empezó a promover su trabajo.

Llamado interior

Kukuli cree que con esta serie empezó su real trabajo artístico. Hay que recordar que ella, a los 10 años, realizó su primera exposición en Lima, y que incluso se vendieron cuadernos escolares y postales con sus dibujos. La artista guarda gratos recuerdos de aquella época. "Gracias al apoyo de mis padres nunca tuve la duda de que yo era una artista", señala. Sus padres son la escritora y periodista cusqueña Alfonsina Barrionuevo y el periodista Hernán Velarde, ya fallecido.

Al principio, su obra adulta no era comercial, pero halló lugar en colecciones. Esta, con claros referentes a la cultura peruana precolombina y contemporánea, se producía sin una voluntad expresa. "Todo mi trabajo lo hago para mí", apunta. A la artista, desde niña, siempre le llamó la atención la existencia de esos dos mundos paralelos, el andino y el europeo. Su actual muestra en el ICPNA tiene algo de esto, con una iconografía precolombina y cristiana y alusiones al ámbito sexual, así como al universo femenino.

Frente a su trabajo actual, parte del cual se ve en la muestra del ICPNA, mestizo de varias formas, la artista señala: "Yo soy lo que son las personas que hoy caminan por el Perú, una combinación de agua y aceite. En vez de que se repelan, las abrazo, hago que caminen juntas. Soy católica de alguna manera, aunque no cumplo el rito", apunta.

Darla cara

Kukuli explica que su rostro aparece en la mayoría de sus cuadros no por egocentrismo, sino por trastornar los iconos culturales. La pintora y ceramista cree también que ella se ha apropiado de la cultura estadounidense. "Después de 25 años no eres impermeable", explica, aunque no sabe definir una influencia precisa.

Desde hace unos cinco años viene aproximándose a artistas peruanos. Le gustan, por ejemplo, Christian Bendayán y Alfredo Márquez. Cree que comparte con ellos las "raíces étnicas" que, afirma, tiene todo gran arte de cualquier parte del mundo.

SU ROSTRO APARECE EN LA MAYORÍA DE SUS CUADROS PARA TRASTORNAR LOS ICONOS CULTURALES.

La muestra

Título: PATRIMONIO
Contenido: 17 cuadros en gran formato, 21 cerámicas, el video 'Songollay' y un mural que la artista realizará con plumón diariamente en una de las paredes de la galería
Lugar: Galería Germán Krüger Espantoso, ICPNA de Miraflores
Dirección: Av. Angamos Oeste, Miraflores
Abierta hasta: 24 de junio
Horarios: De martes a domingo de 11 a.m. a 8 p.m.
Ingreso: libre

Figura 144
Archivo IPCNA, Somos (16 de junio del 2012)

13. ENTREVISTAS REALIZADAS A LA ARTISTA VIRTUALMENTE

15 de setiembre del 2020

En una entrevista en <https://thepotterscast.com/526> cuentas que no ves la cerámica como algo funcional y que has encontrado tu voz en ella.

¿Cómo la cerámica te ayuda a sacar tu voz a diferencia de otros medios?

Yo tenía una carrera hasta los 21 años. Era una imposición más que una búsqueda genuina. No tenía una definición en mi persona y en mi vida [refiriéndose a la pintura y el dibujo].

Pero cuando pongo los clavos [refiriéndose a *Santa Chingada* (1991)], me doy cuenta que lo que sentía adentro estaba ahí. Que mis manos pueden explicar lo que siento, lo que pienso... hasta una forma para exorcizar demonios.

¿Es ritualista tu obra?

Nunca he pensado en ellas como parte de un ritual. Lo veo como una performance. Por ejemplo, cuando iba con el bebé en el tren [refiriéndose a una producción inspirada en su hija Vida] y ellos [refiriéndose a un grupo de personas] querían ver al bebé, yo aprovechaba para contarles de lo que iba... me permite hacer algo, decir algo.

¿Tu obra que tantas referencias tiene en México o en otras culturas Mesoamericanas?

Nosotros, Los Colonizados tienen una inspiración ambigua en la cerámica [originaria]. *Santa Chingada* (1991) es una referencia a las efigies barrocas católicas. *Isichapuitu* (1997-2002) está inspirada en una pieza Huasteca que se usaba para depositar el cuerpo mágicamente.

Todo mi trabajo tiene un estilo muy barroco.

En una que diste en AMOCA [*American Museum of Ceramic Art*] cuentas como Plunder Me, Baby representan a piezas que un día despiertan en el museo sin contexto, ni propósito y no entienden quién las está viendo, ni porqué están ahí...

¿Porqué las piezas de Plunder Me, Baby cobran vida para dar tu mensaje?

Es un paralelo. Un contraste social y cultural de lo que les ocurre a los objetos y no a la gente. La inmigración de los marrones es cada vez más repudiada; sin embargo, los museos americanos y europeos se vanaglorian de tener una colección de arte de todo el mundo. La obra de los creadores mexicanos está bien cuidada, mientras hay otro mexicano invisible sirviendo y limpiando en el café.

Yendo al MET, me encuentro a los mexicanos limpiando, sirviendo y pienso que la obra de sus abuelos está bien cuidada y tratada. Sin embargo, ellos no. Qué poco valoramos a los seres humanos y qué fácil nos olvidamos de las y los hacedores de las maravillas que observamos. Contraste angustioso, una injusticia.

En Lima es igual. Ese privilegio blanco. Por darte un ejemplo, las *pacharacas* eran las mujeres emigrantes desdeñadas. Se las llevaban a la playa y después de pasar lo que tenía que pasar con ciertos hombres [refiriéndose a los Miraflores blancos] las dejaban ahí, tiradas. Esa mentalidad es Lima para mí.

Entonces, mi trabajo parte de una necesidad. Activismo, búsqueda de justicia, balance social. Llámalo como quieras.

Ahora, es verdad que yo no soy de una comunidad indígena, ni he sido empleada, pero no quiere decir que no lo he visto. En mi casa, la empleada veía la tele en el piso ¿Cómo no cuestionar cosas que te beneficia?

Frente a esa pena, angustia y preocupación, trabajo para mí. Mi primera audiencia soy yo, esa es mi satisfacción y mi voz.

En otra entrevista por parte de Martin Jaime Ballero en 2018, tu dices: “Yo me represento a mí... cuando él te pregunta porque son niñas/ huacas, en

femenino.

¿Porqué es importante enunciarte desde tu propia experiencia de ser femenino, mujer?

Yo siempre me presento como una mujer mestiza, urbana y madre. Es verdad que no hablo desde las poblaciones indígenas femeninas, pero en mi experiencia también, he sido testigo y víctima del machismo y del racismo.

Tuve un novio, que se preguntaba: ¿porqué salgo con esta mujer cuya madre escribe sobre indios todo el tiempo? Mi padre era quechua hablante. Mi madre, escribía sobre el Perú. Esa fue mi inoculación de Perú. Más fuerte del que tuvieron mis compañeras de escuela. Yo no escuchaba música en inglés.

En todo caso, hablo del silencio de toda una población y, dentro de esta, del silencio doble que ha sufrido la mujer.

30 de setiembre del 2020

En esa misma entrevista (Martin Jaime Ballero en 2018) comentas que no lo limitarías solo al ámbito de las mujeres o para las mujeres...

¿Qué piensas del feminismo y cómo se vincula con tu práctica?

Nunca me identifiqué como feminista porque nunca me he identificado con ser nada en particular. Quizá por la inmensa fe que mi papá tenía en mi capacidad artística. Nunca me hizo sentir en una posición menor como mujer. Yo podía argumentar con él. Él te podía ensalzar y acabar en la misma oración. Sin embargo, aprendí a defenderme en mi forma de hablar. Para él, yo era abogada del diablo.

Claro que cuando pienso en retrospectiva es diferente. Mi mamá escribió una serie de libros y el único problema que tuvo fue mi papá. Ella tuvo que lidiar con su falta de apoyo.

Cuando vine a EEUU, nunca pensé que ser mujer fuera algo en contra mía. Aunque evidentemente lo fue. Pero no lo sentí los primeros años.

Pero claro que lo observé en mi entorno [refiriéndose al machismo]. De hecho, *Santa Chingada* (1991) la hice inspirada en la historia de dos amigas. Por eso esa pieza habla de la mujer que se hace buena a través de sufrimiento, que es puesta en un pedestal por sufrir. Es algo muy cristiano y eso se ha transportado a la mujer. Si la mujer sufre, es buena. Entonces, creo que aunque no tenía una ideología feminista clara, sí había una respuesta a estas situaciones [refiriéndose a lo que veía en su entorno familiar y amical].

A veces me siento pionera [refiriéndose al feminismo]. Yo hice *Santa Chingada* (1991) en el 91. Los cupidos de *Amor Puro* (1993) fueron una reacción a una experiencia que tuve en México, en la UNAM con un compañero de estudios que les tiraba piropos a las chicas. Yo comencé a hacerle lo mismo y me di cuenta que era un juego de poder. Hacerlo es tomar un poder que no se nos da.

No es que las mujeres exageremos. Caminar en la ciudad de México o en Lima te hace estar expuesta, eres vulnerable. Ese acoso constante te causa un cambio psicológico. Te hace sentir inseguridad y muchas cosas. Pensando en todo eso, hice la serie *Amor Puro* (1993).

Lo mismo que pasa en el arte desde siempre. Los hombres objetualizando el cuerpo de la mujer en el arte occidental, pero la mujer no ha tenido esa misma oportunidad.

Recuerdo que los señores que montaron la exhibición [refiriéndose a *Amor Puro* (1993)] no tocaron sus penes. ¿Homofóbicos? Tal vez. Esa instalación fue muy informativa de la realidad como mujeres y como hombres.

Ahora, no tengo el conocimiento de determinar si la colonialidad nos trajo el machismo o ya había desde antes algún tipo de machismo [refiriéndose a la época inca y al Perú]. Pareciera que sí. Pienso en la India que fue tomada por los ingleses con ayuda de la élite, igual que el Imperio Inca. La élite trata de quedar bien. Los

ingleses vinieron y hablaron de propiedad privada y cuestionar el compartir la tierra con los hermanos.

Vinieron con la idea de hombre mujer, solo sexo para procrear y ya. Y acá había naciones pre inglesas que tenían más de un género y que se reconocían como algo que no era hombre o mujer, tenían un lugar especial en la cultura.

Los hombres heredan, las mujeres son un objeto de intercambio. Los ingleses trajeron esa mente del hombre superior. Y a los herederos de las élites nobles les cayó de perlas. Además si tu tienes trabajadores te compro a ti, no a tu familia.

¿Me puedes contar más sobre el significado de Plunder Me, Baby?

Cuando estudié mi bachillerato en NY, mi universidad estaba a ocho cuadras del Museo Metropolitano [refiriéndose al MET] y pude ver la Colección Rockefeller que tiene arte de varias culturas: Culturas Oceánicas, Africanas, Latinoamericanas.

Siempre me parecía interesante que todos los estudiantes podíamos ver las obras del Arte Occidental Contemporáneo. Lo podíamos ver de primera mano. No era un libro, una enciclopedia. Era ahí, a primera mano.

Estos que están aquí que pueden ir al *MET*, *MoMA*, *Withnay*, *Smithsonian* o de ir a Paris, al *Louvre*. Tienen una posibilidad de ver de primera mano. Pero ¿qué tenemos en el Perú cuando somos artistas contemporáneos?, ¿qué es lo que vemos? Ves el Arte Occidental de segunda mano. Adivinas los colores. Lo ves a través del ojo del otro.

¿Yo qué veía? *Machu Pichu*, *Chan Chan*. Así como otros han visto a Velázquez o Rubens en vivo, yo lo he hecho con *Mochica* y *Nazca*.

Mis padres son cusqueñistas, peruanistas y nacionalistas. Mis padres vinieron a los finales de los 50's a Lima y empezaron a escribir y trabajar hablando del Perú. Mi madre fue la primera en escribir sobre festividades y sitios arqueológicos en el diario el Comercio.

Porque a nadie le importaba lo que pasaba en el Perú. Acuérdate que en los 50's vino la gran migración a Lima con toda su carga cultural. Hasta ese entonces Lima vivió a espaldas de ese lado.

Mis padres vinieron con esa carga pasional, serrana y cusqueña. Capaces de mirar lo que Lima nunca miraba. Con ese fuego, con esa pasión. Mi mamá tenía que pasear por lugares donde no había trocha para ver y escribir.

Ese fue mi contorno cultural, el que labraron mis padres con su amor y su orgullo. Mi mamá sobre todo me llevaba a los museos, he visto toda la cerámica, el Museo Larco, el Museo de Antropología.

Mis recuerdos de la niñez están entrelazados con fiesta, personas tocando guitarra y cantando *huaynos*. Solo una vez entró el vals, cuando vino *Chabuca Granda*. O radio Miraflores o Atalaya, música en español.

Yo llegué a Filadelfia a reconocer a *Led Zeppelin*. No los reconozco todavía bien. Recuerdo comprar *Stairway To Heaven* para mi esposo y lo escucha. Me gustó, pero a él no después que lo ha escuchado mucho, ya no es lo mismo.

A mi me pasa lo mismo con *El Cóndor Pasa* y *Las Vírgenes del Sol*.

Volviendo a *Plunder Me, Baby*. La cerámica no ha sido un fin, ha sido una manera de hablar de la realidad que yo veo en el Perú.

Como te decía, la empleada de mi casa no se sentaba en la silla, se sentaba en el suelo. Siempre me quedó esa desazón de que alguien no se pudiera sentar en el sofá. O con Lorenza que era mi niñera, odiaba ser niñera porque era una muchacha de 17 años extirpada de su realidad. No le gustaban ni los niños, niñas o niños.

Y recuerdo que estábamos yendo por al Campo de Marte. Pasaban unos danzantes y yo le pregunté: ¿están hablando quechua, qué dicen? Y ella me dijo:

Yo no hablo quechua. Cuando yo sabía que ella hablaba quechua.

Esa experiencia me muestra que la gente está obligada a negarse. Muchos inmigrantes [refiriéndose a EEUU] no quieren que sus hijos hablen español porque no quieren que sean vistos mal. Esa forma negarse a sí mismo para ser aceptado, dejar de ser uno para ser aceptado. Ese abandono personal en favor de una aceptación me parece obsceno.

Entonces, la cerámica no fue un proyecto de “mira qué bien lo puedo hacer”, sino aceptar que eres parte de algo. No negar ser parte de algo. Es la estética de primera mano. Como Freddy Mamani, una estética genuina.

Yo nunca traté de ser gringa o hablar el inglés perfectamente. Me llega tener el acento que tengo, sobre todo en este país que está descubriendo su racismo de una manera sin vergüenza frente a quiénes hablamos español.

Por eso, hablarlo en un contexto que ha exacerbado lo blanco es casi un acto de coraje. Tu no sabes quién va a salir por delante, pero me parece imposible no hacerlo, no puedes ser lo que no eres.

Yo veo la cerámica como nuestro patrimonio.

Tu no ves a artistas contemporáneos que sienta que mirar el trabajo de Velázquez, Giotto, Rauschenberg sea un acto de apropiación. Ellos sienten que les pertenece.

Y, nos pertenece a nosotros también, pero colateralmente por ser parte del arte occidental. No podemos escaparnos de nuestra occidentalización, pero yo pienso que ser occidentalizado es muy diferente. No somos creadores, somos seguidores.

¿De qué somos creadores? Volteas y ves la riqueza del arte tradicional en el Perú. O del Arte Urbano, con estas letras de colores eléctricos o con esta música. La gama de la estética que sobrevive en el arte urbano contemporáneo del Perú es abundante.

Mi teoría es que la estética es aquello que viene del ser humano, eso que

encuentra como bello, que es parte de este o esta, cada pueblo construye su sentido de la belleza o fealdad en base a sí mismo.

En nuestro caso, vinieron [refiriéndose a la colonización] y nos dijeron que éramos feos... que no correspondíamos... a la belleza del Renacimiento. No correspondíamos al color, a la proporción de los miembros del cuerpo, que éramos una aberración estética y como tal lo que podíamos crear... dijeron que no valíamos la pena.

Pero antes de la llegada de los españoles, éramos hermosos. Nos considerábamos bellos. Nos meten las leyendas de que el inca soñó con gente blanca. ¡El feo del inca soñó con gente hermosa!

Pero ¡no!, nosotros éramos bellos. Estábamos en armonía estéticamente con nuestra realidad, hasta que vinieron a interrumpir nuestra evolución cultural, nuestro desarrollo cultural y nuestro arte. Pasamos de ser hermosos a ser feos.

Nos separaron, nos cercenaron de esa continuidad, nos enseñaron a mirar el arte originario como algo que hizo gente que no era como nosotros. Que eran anecdóticos, que fenecieron porque eran inferiores.

Uno de mis preceptos es me gustaría ser bella de nuevo. Sin negar la sangre española que corre por mis venas. Aunque sin olvidar que el mestizaje muchas veces fue en consecuencia de una violación. Claro que no podemos decir que no tenemos nada [refiriéndose al legado español] porque sería una falacia, pero me gusta pensar en la posibilidad de ser hermosos nuevamente.

Entonces siento la necesidad de hablar. Y el arte originario y el arte tradicional son mi patrimonio mucho más de lo que es Velázquez o Picasso. Si vamos a negar ese Patrimonio, nos quedamos náufragos estéticamente, porque lo otro [refiriéndose al arte occidental] no nos pertenece.

Además, parte de la existencia de *Plunder Me, Baby* también habla de la situación de los museos. Tú puedes tomar un café en la esquina del museo y la persona que

te sirve es un mexicano invisible. Y ese mexicano es el descendiente del que hizo esa colección que vas a ver en ese museo. Hemos divorciado tanto a la gente de esas fuentes. Casi es un plan psicópata. Nos cuentan la historia que les da la gana.

5 de octubre del 2022

¿Me puedes contar más sobre esta crítica a los museos en tu trabajo?

El título lo cree en inglés. Plunder no solo implica huaqueo: extracción de obras de arte precolombino de sus lugares de origen, sino cualquier tipo de arte que fue llevado a la fuerza. La *Rosetta Stone* está en el British Museum, el friso del Partenón también.

Es la exhibición del poder británico.

Depende de qué museo, pero usualmente sus colecciones son una derivación por parte de una colección privada. Como la Rockefeller o Larco.

Yo sé que muchos museos están cuestionando su existencia, lo cual es extraordinario. Como el caso de Museo Larco. Sé de los esfuerzos para que sea una colección educativa y no solo enfocada en una clase media alta.

Otros; sin embargo, no hacen tanto. Como el *British Museum*. Se niegan a devolver el Partenón y aduce que están bien cuidados donde están y que no lo estarán en sus lugares de origen. Toman la postura “yo puedo cuidar mejor”. Lo hacen con Egipto o Chile.

Y yo digo, mira si se devuelve y les pasa algo es problema de los peruanos. Ese paternalismo británico es asombroso.

Un galerista con el que hablé una vez decía: pero está acá para que venga el que pueda venir, y yo le dije: el niño cusqueño o del salesiano no va a venir hasta acá. Es que tener las cosas de primera mano es un poder.

Ahora, es verdad que cada vez que escucho sobre un centro arqueológico descubierto en el Perú me da miedo. Quisiera que lo volvieran a enterrar. Que sea un área protegida, que la dejen en paz, pero es nuestro problema, no el de los británicos.

También contaste en una entrevista que había una interpretación sexual del título, ¿me puedes contar más?

Yo no sabía que tenía una connotación sexual la palabra "Plunder". Mi esposo o alguien me comentó que era sexual. Me pareció interesante porque el saqueo es una violación. Frente a eso, todas las piezas de *Plunder Me, Baby* tienen una actitud de desafío.

Tienen un poder, al estar en un punto en el que no hay nada más que puedas hacerles. Es como la guerrilla, cuando la gente no tiene nada que perder es cuando puede organizarse y luchar hasta la muerte. Entonces, las piezas de *Plunder Me, Baby* lo han perdido todo, lo saben y te lo hacen saber. Víctima que sabe por lo que pasó y ha sobrevivido ya no tiene miedo. Se hace más dura.

Aunque todas las piezas son mujeres y lo muestran en su sexo, no es un elemento erótico en absoluto. No todas las vaginas del mundo son una invitación sexual, no es un pedido, no es un llamado, no es un regalo, no es un ofrecimiento. Es una realidad.

Algunos que las veían me decían: son muy sexuales. Yo decía, no. Todos somos sexuados, pero. El cuerpo es lo que es. Entonces, *Plunder Me, Baby* no son eróticas, ni están basadas en los huacos Mochicas sexuales.

La gente objetualiza el cuerpo de la mujer. Cuando ven una vagina no ven por donde vinieron ellos. La vagina también da vida, no ven eso.

Se supone que su instalación ideal es de un museo. Son piezas que se han despertado sin contexto ni propósito y no entienden quién las está viendo, ni por

qué están ahí. Están fuera de su contexto en todo nivel. De toda pieza artística que está en *British Museum* y el *MET*.

¿Qué nos puedes decir de mirada arqueológica de tu trabajo?

Conozco antropólogos que están trabajando con el bagaje que tienen. Es muy diferente la historia de la institución [haciendo referencia a la problemática de los museos colonizadores] que los encargados de una colección que respetan.

Yo basé la primera pieza de *Plunder Me, Baby* en una pieza mexicana de la colección del *Museo de Colorado*. Años después me contactó la arqueóloga y me mandó información. Creo que muchos arqueólogos ven en mi trabajo la oportunidad de una continuidad. Están tratando de resolver una serie de problemas que representa tener una colección de ese tipo.

Una vez fui a una universidad en Maine [lugar de EEUU] y me dijeron: nos gustaría que tu dieras tu charla como parte del panel. Y lo les decía: no sé de las piezas de Centro América que me hablan. Ellos creen que porque soy Latina sé de todas las culturas. Imagino que necesitaban una cara que no sea blanca o pensaban que todos los Latinoamericanos son lo mismo.

Luego un arqueólogo que había trabajado en Guatemala habló sobre la universidad Maine y su rol para mantener algunas piezas. Tenían unos textiles antiguos. Cuando me tocó hablar a mí dije: Me parece interesante que sea una universidad americana la que se encargue, pero eso restringe la posibilidad de los Guatemaltecos de estar cerca. ¿Qué pasa con todo el dinero que ganan de eso, se lo dan a Guatemala?

Yo tengo esta solución. No tengo problema con que el *MET* se quede con las piezas, pero que nos envíe un par de Velázquez, un Rubens, un Jasper Johns y un Rosenberg a Perú... se rieron.

Porque si vamos a hablar de tener acceso a los bienes culturales del mundo, esto debería ser algo recíproco, intercambiamos. A parte de ser sarcástica, era un

pedido al sentido común. Esa sería la mejor forma de zanjar los problemas. Mándame el Guernica.

Pero hay exhibiciones itinerantes, me dijeron. Pero eso no es lo mismo que poseerlas. Yo creo que de esta manera el público peruano tendría la oportunidad de ver el arte de otras culturas. Esa es mi respuesta a la cuestión de los museos.

Te dicen también: No es el mismo tipo de valor. ¿Qué me estás diciendo que la colección de oro colombiano jamás va a ser lo mismo que un Picasso?

En el fondo nos dicen que no importa lo que hagamos, va a ser inferior. Picasso ha hecho tantas pinturas. Por favor, no me digas que no vas a traer una pieza a las colecciones de Perú.

¿Por qué nosotros no podemos ver de primera mano tu arte y tú sí el nuestro? Quizá porque el nuestro fue saqueado y el tuyo no. De todo lado, te están diciendo: ¡qué favor te estoy haciendo al tenerlo en mi museo!

¿Y qué nos puedes compartir de tu rol como artista?

Yo le tengo que dar a mi padre cierto reconocimiento. Mi papá me forzaba a pintar. Y para él, el mundo perfecto era que yo estuviera pintando en mi cuarto. Me ponía la responsabilidad encima. ¿Cómo has pintado? A él nunca se le ocurrió pensar en lo que quería yo.

A raíz de eso, tuve dos dudas: ¿Qué cosa es arte? Y ¿esto que hago es arte? No siento ninguna voz. Pensaba, debo serlo porque lo he escuchado toda mi vida. Nunca hubo duda de ser artista. Tal vez sí de ser gran artista.

Y con el tiempo creo que el artista es artista porque disfruta del proceso de crear y tiene una razón para hacerlo, que sea bueno o malo es lo de menos. También creo que si uno está entrando al arte para competir en el mercado está suicidándose antes de salir al ruedo. Tú haces el trabajo artístico porque no puedes hacer otra cosa. Jamás se me ocurrió hacer otra cosa.

He vivido en un edificio abandonado en el Bronx de Nueva York y nunca lo consideré un sacrificio. Por el contrario, era una maravilla porque no pagaba renta. Solo pagaba electricidad. Tenía amigas que vivían en el mismo edificio y usábamos unos calentadores de querosene. No he tenido seguro de salud hasta los 35 y nunca me he preguntado: ¿Qué otra cosa podría hacer? Nunca tuve duda de que lo que estaba haciendo tenía que ser.

¿Y qué nos puedes decir de tu relación con tus maestras y maestros en la escuela?

En el último año de universidad, hice BFA en cerámica y teníamos un maestro que en el último día se acercó a mi trabajo y me dijo: No tengo nada que decir, no tengo referencia.

Yo nunca he necesitado confirmación por parte de un maestro/ una maestra. Nunca me han interesado. La primera vez que uno vio las imágenes de *Plunder Me, Baby*, me miró y dijo: “A Kukuli déjenla tranquila”. Me dio el espacio, “déjenla que exorcice sus fantasmas”. Me gustó.

Susan Peterson cada año nuevo iba sacando textos. Era como la biblia de los ceramistas. Me escribía para poner fotos de mis trabajos y me trataba como una igual. Consideraba que la cerámica debía ser accesible a todos. A la gente que vivía en la comunidad, que trabajaban junto a nosotros.

Y teníamos cantidad de alumnos, no solo los estudiantes. Era así porque ella quería que el programa de cerámica sea importante en la universidad. Había mucha gente que quería entrar en cerámica porque ella era una autoridad.

El que entró después era un elitista porque solo quería que fuera *fine arts* y sacó a toda la gente de la tercera edad. Fue una lástima. Realmente la experiencia de trabajar con estos señores, la mayoría de ellos judíos que vinieron de Alemania por la segunda guerra con unas historias de primera mano. Todos diferentes trabajando hombro a hombro.

Ese mismo elitista viene un día y se le ocurre que me puede dar una crítica: Kukuli estoy viendo tu sirena, pero yo pienso que la espalda se beneficiaría si le hicieras otra cosa. Miré la pieza, lo miré a él y le dije: no, no creo. Nunca me interesó su opinión. Yo quería que me gustara a mí.

Creo que de alguna forma me siento autodidacta. Igual pude seguir en el estudio 5 años más para que los otros me vieran estudiar y me fui porque me vine a Filadelfia. Era mayor que ellos por cuatro o cinco años, pero éramos todos compañeros.

¿Cómo es tu vínculo con otros artistas de cerámica en EEUU?

A veces la gente cree que solo me gusta el trabajo figurativo y en cerámica. Piensan que conozco a artistas ceramistas, pero no conozco a muchos. Y si conozco, el nombre no lo retengo. Claro que tengo amigos. Como Yoko que es Japonesa y hace instalaciones. Ella ganó el Guggenheim antes que yo. Y me invitó a hablar donde ella enseña y mantenemos ese tipo de relación.

Pero, mis artistas favoritos no son necesariamente de cerámica. No creo que un medio hace al artista. Claro que he encontrado mi voz en la cerámica, pero para lo que quiero decir. Sin embargo no soy centrada en la cerámica, utilizo otras técnicas después de la quema que tal vez otros ceramistas no usarían, como la pintura.

¿Y en Perú?

No sé muy bien qué está pasando artísticamente, hace más de 30 años que no radico ahí.

¿Qué nos puedes decir de tu relación con las galerías o la venta de tus piezas?

El artista necesita vivir.

Una vez yo tenía una galería en NY con Carla Stewart. Ella era muy buena *dealer*. Tenía muchos contactos y se movía bien. Un día viene y me dice: la colección "x" quiere esta pieza. Tu no sabes, es una de las mejores colecciones de Arte Latinoamericano. Pero quieren pagar 2000 dólares menos. Y yo le dije: prefiero romper la pieza a venderla a ese precio. No me importa qué colección es, si ellos no pueden pagar entonces no es la colección "x". Me pareció tan horrible que venga a los artistas Latinoamericanos a decirle así. ¿Cómo vamos a seguir alimentando esta cuestión?

Yo solo he regalado al museo de *San Marcos* tres cupidos, pero a ningún museo más. Además, en Lima no tengo mercado.

Ahora último vino una galería aquí y me dice que quiere manejar mis pinturas. Yo les dije bacán, pero no puedo darles *Corpus* (2013 - 2022). Me querían llevar a ferias, pero yo no vendo en ferias. Además me pedían que yo les pague por el trabajo que se dieron al embalarlo y enviarlo a mi casa. Querían que yo las pusiera en cajas como si fuera a llevárselas a ferias.

Por esas experiencias, creo que estar en galerías no tiene importancia. Te sacan el 50%. Además, yo no trabajo para nadie, yo trabajo para mí. A mi me interesa exponer *Corpus* (2013 - 2022), eso sí.

Otra cosa que me pasó es que un museo en Canadá me escribe. Era un arqueólogo peruano encargado de Latinoamérica y Oceanía. Me dice: estamos emocionados por comprar una pieza tuya para tener arte que hable con la colección.

La pieza que querían era *La Linda*, había ganado en Corea el *Grand Prize*. Bueno, les mando el reporte con la información de la pieza que estaba en perfecto estado. Ahora como son piezas grandes, al momento de la quema pasa que hay una rajadura. Pero no porque está mal, sino que se asienta por el peso y puede pasar eso.

Después de 10 o 15 días me escriben y me dicen que están preocupados por la

rajadura, que piensan que les puede traer problemas en el futuro. Les digo que son rajaduras de horno. La pieza está muy estable. Al final, no la quieren, pero sí estarían interesados en otra pieza.

¿Y sabes qué?, les dije que no. Yo no puedo permitir que rechacen una pieza en buenas condiciones por otra. Si yo se las cambio es una manera de aceptar que es cierto y yo no puedo hacerle eso a mis piezas. A pesar que me la estaban comprando a un buen precio, pero no hay un solo día que me arrepienta.

El artista ante todo tiene que ser fiel y honesto a su obra. Si un museo quiere comprar mi trabajo, yo no tengo ningún problema porque con ese dinero mi hija va a ir al colegio, mi esposo y yo vamos a vivir. Pero no así. Yo no puedo traicionar a mi trabajo. Mi trabajo no es mercancía. Y no hago dinero así, más he obtenido con los premios a mi trabajo que con las ventas de piezas.

En el caso de *Plunder Me, Baby* se han ido todas menos dos. Muchas están en museos y en colecciones privadas de EEUU y Estambul.

Es que no es fácil trabajar con galerías. Una vez rebajaron el 20% sin mi permiso y les dije: regrésenme la pieza. Me tuvo que dar un % de su parte. Otra vez me pasó que no me pagaron por dos piezas, ya que estaban entraron en banca rota. Me di cuenta que fue un error dejar a Carla Stewart.

Igual puedo notar que se está tratando de ser más abierto en los circuitos de venta y se está tratando de borrar esa separación que hay de la cerámica con las *fine arts*.

14 de octubre del 2020

¿Cómo fue tu proceso de creación en las piezas de *Plunder Me, Baby*?

La conexión en *Plunder Me, Baby* es que todas tenían mi rostro, pero con diferentes actitudes.

Sobre las referencias que uso, tengo muchos libros de cerámica precolombina de mi madre en Perú, del MET y con la cuestión de internet hay más información de museos que tienen la colección con las cuatro fotos de la pieza [refiriéndose a todas las caras del objeto].

Otra fuente que encontré interesante y un poco triste es que hay muchas casas de subastas en EEUU en las que encuentras cerámicas y no son muy caras. Por 1500 dólares podrías tener una cerámica Mochica o Nazca. Depende de cuánto mejor pueda estar, más cara es. Las casas de subastas tienen piezas todo el tiempo, creo que debe haber mucho huaqueo todavía en el Perú, aunque existan leyes. Me imagino que hecha la ley hecha la trampa.

Porque si una colección dice que ha tenido la pieza por 50 años antes de la convención "x", no recuerdo el nombre, se considera que han sido tomadas ilegalmente, porque no hay papeles. Desde esa fecha se autorizó los papeles de autenticación.

Lo que dicen usualmente es que esa pieza estuvo en esa colección desde 1920. Entonces eso clarifica su camino hacia una subasta, una venta y su categoría de mercancía. He encontrado muchas piezas en esas subastas. Hay museos que compran piezas a esas subastas y a colecciones.

También he tomado muchísimas fotografías de museos en Perú y cada vez que voy tomo muchas fotografías de una pieza para luego trabajar con ellas.

Entonces, busco una imagen que me interese y hago mediciones para convertir las imágenes. 98% de veces son antropomorfas. Saco mediciones para que la cabeza sea de mi tamaño. Cambian de escala y se humanizan de cierta manera. Y lo hago porque el ser humano inconscientemente responde a un nivel humano cuando está frente a representaciones que lo recuerdan. Entonces las piezas toman un carácter de ser vivo.

Mi construcción es muy simple, hago planchas de barro de un centímetro de espesor, las corto en tiras de 4 o 5 centímetros y comienzo a construir. Cada pieza

me tomó entre uno a tres meses. Es como la construcción de sogas y me permiten ir subiendo más rápido.

Por ejemplo, yo quería hacer una sirena, aunque no existiera. Entonces junté algunos elementos de la cerámica Nazca. El original tiene la cabeza de tiburón, pero en mi caso solo es el cuerpo y la cola. Luego de otra pieza saqué la cabeza, el tipo de turbante y arreglo.

¿Y sobre los nombres que acompañan a las piezas de Plunder Me, Baby?

Plunder Me, Baby son piezas de toda Latinoamérica porque ocurrió en todas las partes de las Américas. Entonces no quise ceñirme solo a prácticas peruanas. Busqué cerámicas de diferentes culturas. Luego hice una búsqueda de palabras racistas de cada país. En el Perú, tenemos tantos insultos a la mujer y de raza, entonces también existe lo mismo en México.

Por ejemplo, gata les dicen a las empleadas porque deben caminar por la casa y que no se les sienta. Literalmente es un término usado para decir ahí viene la gata o ten cuidado que la gata te va a oír. No fue difícil encontrar términos racistas. En Perú, es muy conocido el “chola de mierda”. También hablé con mis amigos de varias partes.

Porque *Plunder Me, Baby* no es solamente la pieza, también el título es parte importante de la pieza. La pieza no existe sin el título. Es casi el 30% de la pieza. Muchas veces me han dicho: ¿por qué no le acortamos el nombre? Y yo les dije: no puedes acortarle el nombre, cada parte tienen una razón de ser y es importantísimo poner la cultura de donde proviene porque sino la connotación antropológica que se les da no sería evidente.

Me decían: Kukuli es muy largo. Y yo: bueno el título no se corta. Pero a veces me han cortado el título si han escrito un artículo o en el periódico cuando no tienen espacio.

Un día fui a ver la exhibición de Andrés Serrano. No sé si has visto su obra, es un

artista fotógrafo. Me encanta su obra. Y él en los 90's hizo un Cristo sumergido en orina. Cuando tú miras el título dice: *Piss Christ*. Haciendo un juego con paz.

Entonces un día hubo una exhibición y vi unas fotografías gigantes de él. Ves todo en blanco, alguna forma amorfa de algo. Como una especie de paisaje irreconocible. Hermosos, bien hechos, agradables.

Y cuando veías el título te dabas cuenta que eran acercamientos a personas con quemaduras de tercer grado. Entonces toda la exhibición cambió de connotación. Esa es la fuerza del título. Para mí, el título tiene una fuerza formidable, puede cambiar todo. Y eso lo aprendí con él. Y él no es obvio. Yo soy más obvia.

Yo uso muchas palabras en mis trabajos. Las palabras en la obra misma [al referirse a las que graba sobre las piezas como en *Santa Chingada* (1991)] son una acentuación, pero el título a parte [refiriéndose a las cartelas de *Plunder Me, Baby*] son una afirmación.

Por ejemplo en *Santa Chingada* (1991), la mujercita ideal. Ella necesita el título. Pero en *Corpus* el título no es tan necesario porque son santos: San Blas, Santa Bárbara, San José, etc. Son identificatorios, pero no son un énfasis que reestructure toda la visión.

Son evidentemente sincretismo de elementos originarios y coloniales, que son nuestro bagaje visual. Querámoslo o no, son lo que tenemos de primera mano, lo que tenemos de carne y hueso. Esas estructuras coloniales, esos edificios *Incas* o *Chan Chan*, etc.

Esas cosas son las que vemos de primera mano o que sabemos que podemos ver de primera mano. Hay una conciencia de Patrimonio, está en tu tierra como el Chavín de Huántar que está en el Perú. No necesito pasaporte para verlo.

¿Y qué pasa con el spanglish que también usas?

Una habla así estando 30 años en este país. Yo me cuido del *spanglish* cuando

hablo con mi hija porque le estoy enseñando a hablar español. Pero el *spanglish* es así, hay unas cosas que te salen más cómodas que otras. Hay una palabra que no te acuerdas en español y la dices en inglés.

Entonces los títulos los hago como a mí me da la gana. De hecho, para *Plunder Me, Baby* me han pedido que lo traduzca todo porque la gente no iba a entender. Pero a mí qué me importa que no entiendan. Hay ciertas cosas que van a entender porque hay ciertas cosas que están en inglés. Yo no voy a cambiar el título.

Hay mucha gente que viene de Corea y cambia su nombre porque los monolingües de aquí (Euroamericanos) tienen problema con nombres que no son en inglés, pero uno no se cambia el nombre para acomodarse a los demás.

Me impacta cuando viene una muchacha a la universidad y me dice yo soy Estefanía. Y yo le pregunto, ¿pero cuál es tu nombre verdadero? Un nombre es muy importante. A mí me decían Ku ku li... y una tiene paciencia, sino se acuerdan lo vuelvo a repetir. No hay problema.

El nombre de la pieza es lo que es, es lo que significa, así nació. Es como si me dijeran: ¡ay no!, ¿por qué no le pones una cosa más contemporánea para que entiendan? Uno no hace el trabajo para que entiendan, uno hace el trabajo para sacárselo de adentro.

Entonces nunca les he permitido traducirme el trabajo. Si luego le quieren poner una cosa para que sus amigos entiendan lo ponen abajo. No importa, pero el nombre va completo. Es imposible traducir "chola de mierda". Para poderlo traducir primero tendrías que saber qué es "chola", entonces tendría que poner uno o dos párrafos dentro del contexto del Perú. "Cojuda", no se puede. Es imposible de traducir.

¿Alguna vez te han dicho que tu trabajo es una apropiación?

Bueno, para ser sincera nunca me han dicho que hay una apropiación. Creo que el trabajo es muy claro, en ese sentido. No tiene una carga meramente estética.

Yo creo que cuando es meramente estética se puede hablar de una apropiación. Por ejemplo, cuando veo memes de Frida Kahlo con el cuerpo de Madonna. Me parece una falta de respeto a Frida, cuyo trabajo no me gusta o interesa, pero evidentemente es una apropiación abusiva y violenta.

¿Y sobre la forma en que pones las piezas en el espacio?

¿Tu fuiste a ver la muestra de IPCNA? Esa fue la mejor presentación de *Plunder Me, Baby* porque el Museo de la Nación me prestó ocho vitrinas que se usan con las piezas fuente. Entonces eran las vitrinas, vitrinas. Esa es la presentación ideal.

De hecho en EEUU nunca he tenido vitrinas. La primera fue un avance en la galería de *Garth Clark* de doce piezas y las presentamos como si estuvieran en un depósito. Lo mismo que puedes ver en el museo Larco: estantes de metal con un cartel antiguo, una maderita y un papel amarillento escrito a máquina. Y así fue presentada. Esa me gustó.

En la de *Barry Friedman* estaban representadas como en un museo de antropología todas juntas, sin una cuestión de arte. No me fascinó tanto, pero estaba bien.

Luego la del IPCNA que fue la mejor.

Después de eso muchas de las piezas se vendieron y cuando eso pasa ya no es mi exhibición. Ya cumplieron su misión.

Entonces cuando el museo *Nerman* en Kansas quiso presentarlas y se las prestó de varios museos y coleccionistas, como unas catorce o dieciséis, yo les dije: me gustaría que se presenten así, pero me dijeron: Kukulí nosotros tenemos un formato de exhibición y les entendí porque tienen que ver otras cosas más que en una galería.

Entonces las piezas fueron presentadas, cada una en una vitrina independiente.

Me gustó como estaban, no estaban como instalación, sino como piezas. Estaban para ser vistas por todos lados.

Ya habían cumplido su función.

Fue en este curso de feminismo¹⁸ que hablamos sobre nuestra mirada [refiriéndose a la mirada femenina y latina]. Que no se tiene que incluir en el *landscape* porque nosotras somos el paisaje y ellos los ojos.

Por eso cuando hablamos de arte universal se tiene que preguntar ¿a qué se refieren con universal?. Entonces una de las cosas que aprendí en este curso fue sobre la pluriversalidad del mundo en el que vivimos.

Me gusta la idea que aprendí que habla de un pluriverso. Entonces estás dando a todas esas universalidades un espacio. Pero si uno habla del arte universal se toma o se acepta a ese ojo que se cree neutro y que tiene la capacidad de ir a estudiar al otro.

Hay textos de como los antropólogos creen que van a poder leer otra cultura y van a tener una versión objetiva. Todos queremos confirmación.

No me vengán de que ustedes pueden dar todo y entender todas las cosas objetivas del asunto. Por eso yo no creo en los libros de teoría del arte.

Hay un escritor muy importante, es un crítico de arte y él habla como una exhibición fue presentada junto a piezas africanas y te explica toda la descontextualización. Se presentaba como un recurso porque estaban junto a los Picasso... ese es el problema.

¹⁸ El curso que llevó Kukuli Velarde es parte del *Diplomado de Postgrado en Género Descolonización e Interculturalidad desde las Culturas Andinas* en El Instituto de Estudios de las Culturas Andinas (IDECA PERÚ). Para más información en el siguiente enlace: <https://idecaperu.org/convocatoria/>

30 de noviembre del 2022

¿Kukuli, me puedes contar sobre tu vínculo con Juan Acha? ¿Sumó algo a tu proceso artístico?

Fue mi maestro de Teoría de Arte en México. Con seguridad, tomé su clase tres veces. La tomaba y tomaba porque no entendía de qué estaba hablando. No tenía preparación para entender.

Con el tiempo me di cuenta que su visión del arte no iba a ser la mía. Nunca iba a ser la mía. De lo que es el negocio del arte, pero para mí nunca fue eso. Nunca respondí a una demanda o encontrar un éxito económico en mi trabajo.

Nunca ha sido una prioridad vender. Yo discrepo con él en que la producción de arte tenga, en su esencia, una producción económica. Pero entiendo que se da en el sistema en el que vivimos, porque la gente tiene que sobrevivir.

¿Y volviendo al tema de la censura que hicieron a *We, The Colonized Ones* (1990), qué significó para ti?

Eso fue algo inesperado. De hecho me ha pasado dos veces. Una vez en una universidad donde exhibía los cupidos. Para ellos no debían ser mostrados. Sin embargo, nunca ha sido una preocupación para mí.

En *We, The Colonized Ones* (1990), recibimos el premio a libertad de expresión. Es que mi trabajo no es oportunista. Nunca he buscado eso; es decir, ¡ah, voy a causar controversia por acá! Yo siempre he hecho lo que me da la gana sin importar la recepción de mi trabajo.

14. ENTREVISTA A OTROS ESPECIALISTAS

Sofía Chacaltana Cortez

Doctora en Antropología con especialidad en Arqueología por la Universidad de Illinois, Chicago. Profesora investigadora del Dpto. de Humanidades de la Universidad Antonio Ruiz de Montoya.

1 de diciembre del 2022

Sofía, me gustaría mostrarte ciertas piezas de *Plunder Me, Baby*. Kukuli Velarde visibiliza la vulva como parte del cuerpo de las piezas. ¿Qué me puedes decir sobre la simbología de la vulva desde tu experiencia como antropóloga y desde el género?

Pienso en los cuerpos indígenas que son considerados para ser tomados y sexualizados. Por un lado, el de las mujeres indígenas, pero también pienso en los múltiples lugares de enunciación, múltiples miradas. Sobre todo en las fragmentaciones de los peruanos.

También pienso en la conexión con el pasado. Esta idea de ser herederos del retraso. Recuerdo este texto de Cecilia Méndez *Incas sí, indios no*.

No sé si has leído a Mary Weismantel. Pienso en las emociones y sentimientos activos. El estar sin parar de interactuar. Pensando en la vulva, voy a las distintas maneras de la vulva: abierta, para lamerse, excitada, pero también no necesariamente vinculada a lo sexual. Podemos ver los fluidos que salen, como cuando tomas Ayahuasca.

Definitivamente no son cuerpos normativos. Nos muestra cuerpos en ese momento. Que se salen. Multicuerpos. Cuerpos *transformers*, ojos por todos lados, fluidos. Es un cuerpo compuesto, ciborg. La teoría del cuerpo humano de que la supuesta unidad que es no es tan unidad. Los cuerpos se constituyen de distintas maneras. Tus ojos, tu visión, tu caminar, hacer referencia a esa plasticidad del cuerpo en ciertos momentos. Dejando de ver el cuerpo como único.

En los diarios de Colón hay una descripción de uno de sus tripulantes. Este se lleva a una indígena. Ella está desnuda y empieza a describir que quiere violarla y lo hace. Era Cúneo. Ella se defiende como una fiera. Y él dice: Nunca hubiera querido empezar, pero al final hubiesen visto a ver cómo empezó a disfrutar como lo que realmente era.

En ese mensaje hay un sustrato que se trata de ocultar, pero está ahí. Es como decirle su lugar es de puta, ese es el rol que le toca. Entonces cuando leo los mensajes que ha sumado Kukuli Velarde, creo que también hace referencia a eso. A ese sustrato que seguimos viviendo hasta el día de hoy. Una experiencia común de las subjetividades femeninas.

Ahora, lo que me gusta mucho de su trabajo es que, a pesar de que señala esto, no muestra a la mujer, indígena, colonizada en lugar de víctima. Siento que está preguntando ¿qué haces tú con eso? Porque es un cuerpo que se mueve sin permiso.

Pensando en la vulva, de nuevo, también me llama la atención que ponga ahí la carga de lo femenino. Porque no necesariamente tiene que serlo, ¿no? Y me hace preguntarme ¿dónde ponemos lo femenino? Ella lo pone en la vulva. Nos dice mucho de su experiencia. Porque la vulva es un lugar de entrada y de salida. A través del que se conecta con el mundo y desde el que se define en el mundo.

Eso me gusta de su trabajo. Que te hace vivir, entablar relaciones con las piezas. Los museos parecen áridos [haciendo referencia al tratamiento que le dan a las piezas originarias]. Se pierde mucho la fisicalidad que tienen las piezas, en cambio Kukuli lo enfatiza.

Juan Peralta

Curador asociado. Historiador, investigador y crítico de arte, con estudios en Historia del arte en la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la UNMSM y actualmente cursando la Maestría en Antropología en la Unidad de Pos Grado de Ciencias Sociales de la UNMSM.

sábado 3 de diciembre del 2022

Juan, ¿me puedes contar más sobre cómo fue la recepción del trabajo de Kukuli Velarde en la II Bienal Iberoamericana de Lima (1999)?

El trabajo de Kukuli termina siendo muy interesante porque para la época, estamos hablando antes del 99, queríamos que la Bienal de este entonces tenga una presencia interesante. Queríamos enfocarnos en una artista peruana que vaya a ser rescatada para esta versión. Para esto Lucho Lama se había encargado de tener información de Kukuli y quién tenía mayor información sobre su trayectoria y procesos creativos era Runcie Tanaka, ceramista y artista.

Entonces nos comunicamos con Kukuli. Ella nos deja información y terminamos concretando su presencia en la segunda Bienal. Estaría en el programa de artistas invitados. La muestra se realizaría en la galería Pancho Fierro.

La muestra contó con dos piezas. Una era *Amor Puro* (1993) que eran los angelitos, ella decía los angelitos pinchados por estar desnudos y mostrando sus penes y divertidos, en diversas poses y con un corazón en el pecho, pintado de rojo, con coronas doradas. Que hacía recordar a estos personajes de la imaginaria cusqueña. Ella es cusqueña.

Y la otra pieza que complementaba a esta era *Isichapuitu* (1997- 2001). Su significado es hembra, ¿no cierto? Y ha sido producida en un periodo de tiempo de 4 o 5 años, me acuerdo. Me contó que había sido su referente una pieza de un ceramista mexicano, Huasteco, ¿no? Era un auto retrato. Y que lo conectó además con una gran escultura que encontró en la colección Rockefeller. Entonces eso la marcó y comenzó a conectarlo con un conjunto de piezas, que son bastante numerosos. Pensados para mostrarse de manera frontal, cerca al piso o pegados al piso. Me acuerdo que por seguridad los pusimos en un pequeño pedestal. Pero un pedestal bajo por la seguridad. Las formas eran diversas. Si bien todas tenían las mismas características, regordetes, ¿no? Y que según ella era su auto retrato, todas desnudas y con una serie de inscripciones que tenían que ver con diversos temas. ¿No? Porque el verse desnudo, el verse revelada con toda esa carga que

llevaba como memoria, como historia, siendo mujer. Primero en un país colonialista que no deja de tener su estructura hegemónica de poder, donde la figura patriarcal es muy fuerte.

Trasladémonos más atrás, 70's, 80's, 90's tal vez, ¿no? Tomando en cuenta el desarrollo de Kukuli. Tomando en cuenta que desde muy niña tuvo esa sensibilidad por el arte. A los 10 años hizo su primera exposición en el IPCNA y promovido por su papá y por su mamá. Su papá Hernán Velarde, un periodista cultural destacado y Alfonsina Barrionuevo, una investigadora sobre el arte, el arte colonial, el arte producido en las comunidades de curso, desde una tradición y la imaginaria, vinculado a la religiosidad, además tenía su programa en el canal 7. Entonces digamos que tenía toda esa carga cultural, digamos. Además nacida en Cusco. Sus papás la llevan a las fiestas tradicionales. Todo eso fue cargando su sensibilidad.

A los 10 años es una niña prodigio. Me acuerdo que una productora de cuadernos, no me acuerdo si eran Loro, le habían comprado varias obras para reproducirlas en las tapas de los cuadernos. Entonces uno se compraba su cuaderno y tenía una obra de ella ahí. Entonces Kukuli terminó siendo muy recordada y estaba muy presente en la memoria colectiva, ¿no? Interesante. Siempre esta niña que dibujaba precioso, dentro de una cosa fantástica, muy dulce.

Entonces, ¿por qué te cuento todo esto, no? Porque para el año 99 cuando presentamos o anunciamos que venía Kukuli se generó toda una expectativa para todas aquellas involucradas con el ámbito cultural y que sabían quién era, pero no sabían qué había pasado con ella. Y realmente ella había sufrido una serie de transformaciones, una serie de cambios que harían de ella una artista distinta. Ella termina rebelándose ante la presión de sus padres para apostar y buscar su camino de una manera más independiente. Sin tener que sufrir o tener atada a esos referentes a los que sus padres la presionaban para que ella se mantenga. Ella decide rebelarse en ese sentido y decide irse a Colombia, después a México. Se forma en la Universidad de San Marcos, dentro del ámbito de la Historia del Arte. De ahí viaja a Colombia, México. En México hace un estudio en la UNAM y ahí tiene un contacto con Juan Acha. Termina siendo su mentor hasta cierto punto.

De ahí viaja a Estados Unidos, Nueva York y termina de formarse allá. Y sobre todo teniendo un acercamiento más a la escultura, pero desde la cerámica. Igual es una artista muy versátil. Hace dibujos, tiene un video muy interesante llamado *Sonqollay* (2004) con su hermana y después tiene cerámica, pintura. Lo interesante es que termina consolidando un espíritu muy crítico desde la vertiente de género, desde la posición de colonial, crítico contra la historia colonial machista, donde la presencia femenina es sumisa, callada, manipulada y silenciada.

Regresando al año 99, llega Kukuli con la representación de su galería. Retorna a Lima después de muchos años, gracias a la galería Clark que termina auspiciando la presencia, muestra en la galería Pancho Fierro. Súper profesional con esta onda de la instalación. Transformando la galería Pancho Fierro. Me acuerdo que se hizo pintar la galería, una parte de otro color. ¿Rojo? No recuerdo. Y trabajando con la iluminación bien puntual. En realidad, era una cuestión muy teatral la propuesta de Kukuli. Digamos desde este lenguaje Barroco. Las piezas vasijas que aluden a las hembras en el *Isichapuitu* (1997- 2001) requerían de este dramatismo. Y fue así como lo trabajamos.

Las de *Amor Puro* (1993) terminan siendo un complemento. Y se metían por las columnas. Era un divertimento realmente, pero no dejaban de estar vinculados al otro conjunto de piezas.

El trabajo era bastante teatral, pero recordemos la intencionalidad del lenguaje barroco, propio de la época colonial. Y que tenía que ver con esta teatralidad para afectar la sensibilidad de la gente para evangelizar a estas ánimas de la América en general. Entonces el trabajo de Kukuli terminó generando estas expectativas. Hacía muchos años que nadie sabía que había pasado con Kukuli. Y ella venía con un lenguaje nuevo, distinto. Bueno, igual uno ve las piezas y no pierde la dulzura de Kukuli, pero es una dulzura bastante fuerte. La dulzura la siento porque es una persona muy sensible, carismática, cariñosa, amable. Uno habla con ella y es muy maternal, tranquila, que no pierde los papeles, pero que detrás de esa forma de ser no deja de tener una agudeza en su forma de pensar, en el contenido de sus palabras. Esa carga, características del ser de Kukuli terminan transmitiéndose en cada una de sus piezas. Porque hablan de la sexualidad, la

violencia sobre la sexualidad del cuerpo, el maltrato a la mujer, la violencia contra la mujer. Muchas de sus piezas de *Isichapuitu* (1997- 2001) tienen filacterias con textos que te van diciendo cosas sobre alguna información de la pieza. Porque terminan hablando sobre el valor de la mujer en una sociedad, aún colonial o colonialista y machista.

Ahora la cosa es mucho más fuerte porque hay un despertar de todo el movimiento de género. Y esta lucha por liberarse y no callar las opresiones, violencia o búsqueda de oportunidades. Digamos que eso es lo que recoge Kukuli y que lo mantiene y sostiene.

El trabajo quedó espectacular. Uno de los primeros asistentes fue Carlos Runcie. Que incluso me llamó cuando estábamos en pleno montaje. Hablar con Kukuli fue formidable. Y la presencia de la gente fue bastante fuerte, concurrida para el día de la inauguración. La galería Pancho Fierro era bastante concurrida, digo era porque ahora está más enrejada y controlado su acceso. Pero en esa época estaba liberada, a pesar de la situación política de esa época. Igual la galería siempre fue un espacio concurrido.

Otra cosa interesante fue que la gente se enfrenta a estos angelillos dulces, sexuados y hasta bastantes sexuados. Los falos eran bien grandes, pero era esa cuestión de remarcar a través de estos cupidos dar esa carga machista en el fondo. Más allá del vacilón. Detrás de esa dulzura del personaje es matar esa idea que detrás de la religiosidad y el catolicismo está la presencia de una mentalidad masculina fuerte. Y esa cuestión de sumisión a la mujer en general. Es fuerte. Y tiene que ver con *Isichapuitu* (1997- 2001) porque este conjunto de piezas tiene que ver con la mujer en contraposición a lo que dice el macho o *Manchapuito*. Es como un exorcismo para ella. Un proceso de liberación donde cada pieza tiene que ver con diversos temas como el miedo, los mitos, las creencias, recuerdos, etc. Vistas desde el lado femenino. Entonces es una especie de revelarse a ella misma, de mostrarse, todo lo que siente que es. Y hay que entender que no se desprende de esa tradicionalidad cusqueña, un lugar de mucha espiritualidad, con muchas cargas, elementos y simbologías culturales que no son de ahora, sino en suma y conjunto de varios signos, incluyendo la prehispánica. Yo creo que este

neobarroquismo que tiene Kukuli en esta muestra de la Bienal era una cuestión marcada y sólida, que ha ido ganando más cuerpo en sus producciones posteriores. Como *Plunder Me, Baby* (xxx) de la cual yo tuve el honor de gestionarla y traerla para ser mostrada. Una gran muestra individual que se hizo en la galería del IPCNA, la Germán Krüger. Fue una cosa maravillosa volver a trabajar con Kukuli y no me deja de sorprender su trabajo y la versatilidad. Porque pasa de un medio a otro sin perder esa calidad y esa fuerza, esa característica de su lenguaje. Que traduce su forma de pensar.

Fue una buena puesta, me sentí muy contento de trabajar con ella, fue un honor, una cosa maravillosa. Y además tocar un tema tan fuerte. Nosotros estábamos un poco preocupados porque había esta situación referencial política. Era la época de la gestión de Andrade y ya teníamos a Fujimori ahí, al lado. Fujimori con la iglesia al costado porque estaba Cipriani. Entonces todas las cosas que hacíamos eran vistas, estábamos bajo el ojo de la tormenta. Entonces me preocupaba un poco el tema, tal vez nos pueden cerrar la sala porque en una oportunidad sí nos obligaron a cerrarla. Pero eso fue otra muestra. Creíamos que tal vez podía pasar eso por la manera en que lo había desarrollado Kukuli, pero felizmente no sucedió. La gente tuvo la oportunidad de reencontrarse y para muchos que no conocían esa versión de la pequeña niña prodigiosa desde el dibujo, descubrirla. Y eso me pareció una cosa fantástica que se hizo desde la Bienal y del centro de artes visuales. Tanto en la Pancho Fierro como en las Bienales. Tanto en su versión nacional como internacional.

15. POSIBLES PIEZAS ORIGINARIAS DE REFERENCIA QUE USÓ LA ARTISTA PARA PLUNDER ME, BABY

 <p>Figura 13</p> <p><i>Chuncha Cretina Conibo Alto Ucayali, Perú, 1950 Never know what she is thinking. Savage, simple, lascivious, muy caliente.</i></p> <p>2006. Arcilla blanca con óxidos y cera. 75 x 46 x 40.55 cm</p>	 <p>Figura 14</p> <p>Ánfora, Shipibo-Konibo</p>	 <p>Figura 7</p> <p><i>Chola de Mierda Moche Perú, AD 200 Resentida social, socially resentful, she believes she is an equal. Dismissible.</i></p> <p>2006. Terracota con engobes y cera. 51 x 43 x 43 cm</p>	 <p>Figura 22</p> <p>Botella de sacerdote observador de estrellas, Mochica</p>
 <p>Figura 23</p> <p><i>Idolillo Marroncillo Con Cabeza de Chola Muerta Moche IV, AD 450-550 Perú. Take it easy, don't move, Ai Apaec is also known as the "Decapitator"...</i></p> <p>2009. Terracota con engobe. 56 x 29.5 x 28 cm</p>	 <p>Figura 24</p> <p>Botellas de rostros cadavéricos, Mochica</p>	 <p>Figura 11</p> <p><i>A La Cholitranca se le salió el indio! Savage aboriginal bitch. Moche Perú AD 200</i></p> <p>2009. Terracota con engobes y cera. 56 x 45.5 x 38 cm</p>	 <p>Figura 25</p> <p>Botella de serpiente</p>



Figura 2

*India Chutense Moche
Perú, AD 700
Aunque la mona se
vista de seda, mona se
queda.*

2006. Terracota con
terra sigilata y cera.
56 x 30.5 x 27 cm



Figura 26

Botella de mujer sobre
balsa de totora,
Mochica



Figura 4

*Chuchumeca
Autóctona Moche
with Viru drawings
Perú, 1-800 AD
AKA La Ofrecida, To
whoever fits!
(Pero no haga
papelones)*

2008. Terracota con
engobes y pintura de
caseína.
58.5 x 55 x 30.5 cm

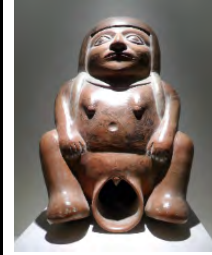


Figura 27

Vaso escultórico de
mujer, Mochica



Figura 10

*Cholerio Conche su
madre
Recuay Perú, AD 1-
300
Treacherous innocent-
like sisters. Threesome
potential.*

2007. Arcilla blanca
con decoración al
negativo.
65 x 37 x 23 cm

28



Figura 29

*Indianaje
Chacachaquero
Recuay. Perú, 1-300
AD. You are next
and she is so happy! I
know, She doesn't
show it.... but who
cares, right? She will
be happy, quiéralo la
mujercita o no.*

2008. Terracota con
engobes y pintura de
caseína.
58.5 x 41 x 30.5 cm

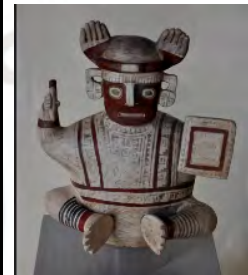


Figura 30

Guerrero sentado,
Recuay



Figura 3

*India Pacharaca
Cupisnique Perú, 1000
BC. Taciturn, abruptly
violent. Enjoys rough
handling.*

2007. Arcilla negra con
pintura aplicada al frío.
43 x 25.5 x 25.5 cm



Figura 31

Botella de culto al
felino, Cupisnique



Figura 32

*Desperate House-help
Cha que drama queen
la serrana ésta.
Cupisnique Perú,
1800-600 BC.*

2009. Arcilla marrón
con aplicaciones
varias.
61 x 37 x 43 cm

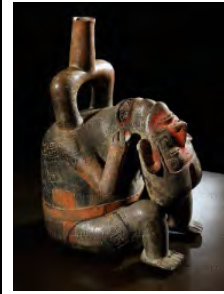


Figura 33

Autodegollado,
Cupisnique



Figura 8

*Indigenous Chontrila
Wari Perú, AD 600-
900
Grabbable,
squeezable,
forgettable.*

2007. Arcilla roja con
engobes y cera.
55 x 29 x 27 cm



Figura 34

Vasija de serpiente,
Wari

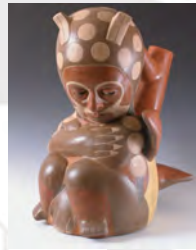


Figura 9

*India Cojuda Nazca
phase I
Perú, AD 100
Se hace la que no,
pero bien que le
gusta... She does as if
she doesn't like it, but
she likes it!*

2007. Arcilla marrón
con incisiones,
engobes y cera.
51 x 30 x 38 cm



Figura 35

Vasija de portador de
bienes, Nazca

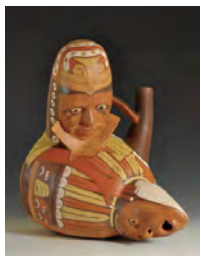


Figura 36

*Bien Torreja es esta
Chuta
No te vaya a cagar!*



Figura 37

Vasija de chamán,
Nazca

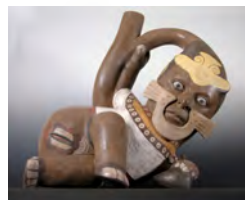


Figura 38

*Chola Puteadora.
Nazca phase III. Perú,
AD 500
Grabby!! Need to be*



Figura 39

Vasija de deidad,
Nazca

<p><i>Don't pay attention to her cojudeces. Nazca phase III Perú AD 500.</i></p> <p>2010. Terracota con aplicaciones varias. 52 x 36 x 47 cm</p>		<p><i>put on her place... Métale mano.</i></p> <p>2007. Arcilla marrón con engobes y cera. 51 x 51 x 38 cm</p>	
 <p>Figura 20</p> <p><i>Care' Huaco Ta Cariñosa Fishy, fishy. Do not trust, te va a dar de macanazos! Nazca phase III Perú, AD 500</i></p> <p>2009. Arcilla rakú roja con aplicaciones varias. 67.5 x 30.5 x 42 cm</p>	 <p>Figura 40</p> <p>Botella orca, Nazca</p>	 <p>Figura 21</p> <p><i>Cholibiris Bicephalus Echidna, The Brown Centipede Nazca III, AD 400-600 Perú Bonita pero peligrosa, como te gustan...</i></p> <p>2009. Terracota con aplicaciones varias. 28 x 56 x 39.5 cm</p>	 <p>Figura 41</p> <p>Serpiente bicéfala, Nazca</p>
 <p>Figura 42</p> <p><i>Pacharaca. Pacharaqueándose. Ica Peru, 1000-1476 BC Tranquila, Tranquila. She may lack respect, but she surely fears you</i></p> <p>2009. Terracota con aplicaciones varias. 106 x 80 x 76 cm</p>	<p>43</p>	 <p>Figura 5</p> <p><i>Méndiga Perra Autóctona Colima México, Around 1500 BC. Bites. Will not trust. Likes tough love.</i></p> <p>2007. Terracota con pintura aplicada al frío. 41 x 41 x 44 cm</p>	 <p>Figura 43</p> <p>Vasija de perro, Colima</p>



Figura 44

*Najallota Insolente
Maya. México, 750 BC
Playfully disobedient.
Does not believe in
hierarchies, la hija de
la gran....*

2006. Terracota con
pintura aplicada al
frío.
71 x 51 x 30.5 cm



Figura 45

Dios de la lluvia, Maya

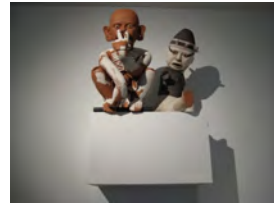


Figura 1

*Mortiferous Indianus
Zopilotense
Aztec AD 1469-1486
México
She is always looking
at you, te tiene en la
mira...*

2008. Terracota con
estuco y pintura de
caseína.
36 x 56 x 58.5 cm

*Pacharaquense
Indianis
Se pone lisa porque
aquí la de al lado...
Rencorous little bitch,
she is claiming
vengeance! (derecha)
Chancay, Perú AD
1400.*

2008. Terracota con
engobes y pintura de
caseína.
55 x 35.5 x 38 cm



Figura 46

Escultura de
Mictlantecuhtli, México

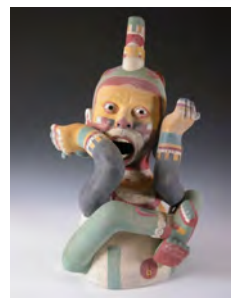


Figura 19

*Native Hysteriac
Macuarra
Mixteca Perú, AD
1250-1500
Vulnerable,
defenseless.
A fascinating prey.
She gets scared easy*

47



Figura 48

*Jodida Indeja. De qué
se ríe? Gotta be
trained... what the f...!
Zapoteca Mexico AD
300-700.*

2010. Arcilla mocha

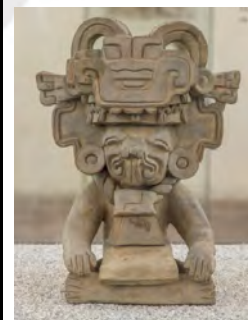


Figura 49

Vasija funeraria Cocijo,
Zapoteca

<p>2007. Arcilla mocha con pintura al frío. 66 x 38 x 25.5 cm</p>		<p>con aplicaciones varias. 76 x 43 x 49.5 cm</p>	
 <p>Figura 12</p> <p><i>India Patarrajada Tlatilco/Olmec México, 1200-800 BC</i></p> <p><i>She will do all the acrobacies the Master orders, pero no esperes que te quiera mucho...</i></p> <p>2008. Arcilla blanca, cera, pintura de caseína. 55.9 x 38.1 x 40.6 cm</p>	 <p>Figura 50</p> <p>Figurilla hueca de contorsionista, Tlatilco</p>	 <p>Figura 15</p> <p><i>Pinche Gata Prieta Veracruz México, AD 600-900</i></p> <p><i>Smiling figure with an attitude. Delightfully rancorous.</i></p> <p>2006. Arcilla blanca con pintura aplicada al frío. 61 x 25.5 x 20.5 cm</p>	 <p>MAX Figura 16</p> <p>Figurillas sonrientes, Veracruz</p>
 <p>Figura 6</p> <p><i>Longa Gatuna Tamaco/Tolita, 300 BC - AD 300 Colombia/Ecuador</i></p> <p><i>Una fierecita, más le pegas, más te quiere! purrrrr...</i></p> <p>2009. Arcilla blanca con aplicaciones Varias. 65 x 37 x 38 cm</p>	 <p>Figura 51</p> <p>Figurilla de jaguar, Tamaco/Tolita</p>	 <p>Figura 52</p> <p><i>Cochambruda la Indiecita Urabá y Chocó, AD 500 Colombia.</i></p> <p><i>Mírala, mírala, doesn't know what is coming. So innocent the hijueputadling.</i></p> <p>2009. Arcilla blanca con aplicaciones varias. 53.5 x 30.5 x 27 cm</p>	 <p>Figura 53</p> <p>Figura humana, Urabá y Chocó</p>



Figura 17

Colla Apocholable. Esta cunumi es facilita, cheap and delicious! Tiwanaku Bolivia AD 500-1000

2010. Arcilla marrón con engobes.
46 x 28 x 29.5 cm



Figura 18

Vasija vegetal, Tiwanaku



Figura 54

Jincha Neneca. Daddy likee? Guanacaste-Nicoya Nicaragua/ Costa Rica AD 1200 - 1400.

2009. Arcilla blanca con engobes.
76 x 63 x 79.5 cm

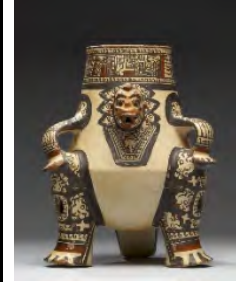


Figura 55

Vasija jaguar, Guanacaste-Nicoya



FUENTES DE IMÁGENES

Figuras 1,2,3,4,5,6,7,8,9,10,11,12,13,15,17,19, 20, 21, 23, 29, 32, 36, 38, 42, 44, 48, 52 y 54:

Kukuli Velarde [web de la artista]. Recuperado el 11 de mayo del 2022 de <http://www.kukulivelarde.com/portfolio/plunder/>

Figura 14:

<https://go.gale.com/ps/i.do?id=GALE%7CA595704013&sid=googleScholar&v=2.1&it=r&linkaccess=abs&issn=18184758&p=IFME&sw=w&userGroupName=anon%7E11ebbc7e>

Figura 16:

[https://www.academia.edu/10255437/Las figurillas sonrientes un estudio de acr%C3%B3nico de su funci%C3%B3n](https://www.academia.edu/10255437/Las_figurillas_sonrientes_un_estudio_de_acr%C3%B3nico_de_su_funci%C3%B3n)

Figura 18:

<https://www.swissinfo.ch/spa/m%C3%A1s-huellas-de-la-cultura-tiwanacota-en-bolivia/4757012>

Figura 22:

<https://www.museolarco.org/catalogo/ficha.php?id=1062>

Figura 24:

<https://www.museolarco.org/exposicion/exposicion-permanente/obras-maestras/vasos-retrato-mochica/?origin=177>

Figura 25:

<https://www.museolarco.org/galeria/serpientes/>

Figura 26:

https://issuu.com/museodeartedelima/docs/de_cupisnique_a_los_incas

Figura 27:

<https://artsandculture.google.com/asset/kgFXr4eWAwfcyA?hl=es>

Figura 30:

<https://www.flickr.com/photos/75710752@N04/23662956904/in/photostream/>

Figura 31:

<https://mnaahp.cultura.pe/colecciones/ceramica-0>

Figura 33:

<http://www.librosperuanos.com/autores/articulo/00000002088/Memoria-e-Identidad-El-caso-de-los-Cupisnique>

Figura 34:

<https://americanindian.si.edu/caminoinka/ancestors/beginningsoftheroad/wari.html>

Figura 35 y 37:

<https://www.eventbrite.com/e/kukuli-velarde-in-search-of-a-connection-which-aesthetics-belong-to-me-tickets-260488055787?aff=ebdssbonlinesearch>

Figura 39:

<http://precolombino.cl/exposiciones/exposiciones-temporales/mantos-funerarios-de-paracas-ofrendas-para-la-vida-2015/cabezas-cortadas-cabezas-trofeo/ser-mitico-antropomorfo/>

Figura 40:

https://www.swissinfo.ch/spa/museo-rietberg_nasca--despliegue-de-misterio-en-z%C3%BArich/43700362

Figura 41:

<https://coleccion.mali.pe/objects/13335/botella-de-doble-pico-y-asa-puente-con-representacion-de-cri>

Figura 43:

<https://arqueologiamexicana.mx/mexico-antiguo/los-perros-en-el-occidente-de-mexico>

Figura 45:

<https://raices.com.mx/tienda/revistas-dioses-de-la-lluvia-AM096?fbclid=IwAR21frtd1tvCz4uvMS5pHpxXaPYKJbfGLVsv71ezCO0DdscMFnCYVKhJVU>

Figura 46:

<https://redhistoria.com/mictlantecuhtli-el-dios-de-la-muerte-azteca/>

Figura 49:

https://mexicana.cultura.gob.mx/es/repositorio/detalle?id=suri:INAH_OBJETOPREHISPANICO:TransObject:5f3f0f597a8a0206312e4522

Figura 50:

https://mediateca.inah.gob.mx/islandora_74/islandora/object/objetoprehispanico%3A19355

Figura 51:

<https://twitter.com/museonacionalco/status/1281347597085683712?lang=cs>

Figura 53:

https://enciclopedia.banrepcultural.org/index.php?title=Urab%C3%A1_y_Choc%C3%B3

Figura 55:

<https://lupitovi.tumblr.com/post/96898276897/art-pr%C3%A9colombien>
<https://www.inah.gob.mx/foto-del-dia/9864-foto-del-dia-vasija-zoomorfa-costarica>

Figuras 59, 60, 98, 100:

Studioscopic. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=FchHb7qaXC0>

Figuras 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 102, 103 y 104:

Kukuli Velarde [web de la artista]. Recuperado el 11 de mayo del 2022 de <http://www.kukulivelarde.com/portfolio/plunder/>

Figura 82:

<https://www.infoartes.pe/desafiando-la-colonialidad-entrevista-con-kukuli-velarde-artista-peruana-ganadora-de-la-beca-guggenheim-2015/>

Figura 83:

<https://cfileonline.org/exhibition-kukuli-velarde-plunder-me-baby-paintings-and-sculpture/>

Figuras 84, 85,86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 96 y 97:

Kukuli Velarde [Instagram de la artista] Recuperado el 14 de julio del 2022 de <https://www.instagram.com/kukuli.velarde/>

Figura 95:

ICPNA (2012) *Patrimonio* [Catálogo]. Instituto Cultural Peruano Norteamericano.

Figura 99:

<http://creativetime.org/projects/underdevelopment-in-progress-500-years/>

Figura 101:

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/310589>

Figura 105:

<https://perumundodeleyendas.blogspot.com/2013/05/pintaditala-vikuna-un-dia-hace-anos-la.html>

Figura 106:

<https://biblioteca.casadelaliteratura.gob.pe/cgi-bin/koha/opac-detail.pl?biblionumber=9673>

Figura 107:

<https://perumundodeleyendas.blogspot.com/2017/12/kukuli-y-sus-suenos-decolores.html>

Figura 108:

<https://perumundodeleyendas.blogspot.com/2017/10/>

Figura 109:

<https://peruanticuario.wordpress.com/2015/06/12/mi-primaria-en-los-70/comment-page-1/>

Figura 110:

<https://perumundodeleyendas.blogspot.com/2019/03/>

Figura 111:

<https://perumundodeleyendas.blogspot.com/search?q=KUKULI+Y+SUS+SUE%C3%91OS+DE+COLORES+>

Figura 112:

<https://perumundodeleyendas.blogspot.com/search?q=el+divino>

Figura 113:

Mies, M. (2005). "Patriarchy and Accumulation on a World Scale". (discurso de apertura revisado en Green Economics Institute, Reading). Int. J. Green Economics, Vol. 1, Nos. 3 y 4. Pp. 268-275.

Figura 114:

<https://www.infobae.com/leamos/2022/06/03/dale-la-vuelta-al-iceberg-un-libro-para-aprender-y-prevenir-las-diferentes-formas-de-la-violencia-de-genero/>

Figura 115:

<https://wannalearnmore.com/poster/>

Figura 131 y 132:

Cortesía de Giuliana Vidarte. Registrado en el taller de Kukuli Velarde el 2022.

Figura 133 y 134:

Cortesía de Kukuli Velarde.

Figura 136:

Cortesía de Giuliana Vidarte.

Figura 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143 y 144

Archivo de prensa en el IPCNA. Ubicación en el Museo del Grabado.

PLAN CURATORIAL

1. Título provisional: *Antisubordinadas*

2. Subtítulo: Selección de la serie *Plunder Me, Baby* de la artista Kukuli Velarde

3. Aspectos generales

Propongo una exposición individual que reúna 18 piezas de la serie *Plunder Me, Baby*. El formato que me gustaría desarrollar no es el tradicional; planeo, más bien, convertir el espacio en uno activo, en el que se cruce la discusión y el debate con talleres y experiencias.

Por esto, mi punto de partida fue la siguiente pregunta: ¿Cómo darles espacio a las piezas de Velarde y, al mismo tiempo, habilitar un espacio activo y alineado a la antisubordinación que proponen? Es decir, la intención es lograr que el montaje se vuelva un lugar para (1) transitar las emociones, (2) abrirse a los deseos, (3) cuestionar la violencia, (4) movilizar los cuerpos, (5) reconsiderar el conocimiento originario y (6) recircular lo que encuentren valioso.

Asimismo, tomé en cuenta que la artista ha gestionado talleres de dibujo (figura 116) y cerámica (figura 117), con un enfoque que responde a su mirada sobre el arte y la sociedad. En el primer caso, trabajó con público general, que no tenía conocimiento artístico previo, bajo la siguiente premisa: “todos tenemos el arte en nuestras manos, solo que pocos se han animado y/o han tenido mucho apoyo de otros” (Velarde, 2020).

En el segundo caso, trabajó con estudiantes de arte bajo otra propuesta: “abrazar nuestro gusto personal sin discriminación, borrando cualquier línea divisoria entre nuestros esfuerzos artísticos elitistas y nuestro ‘otro’ gusto, ese que nos gusta pero que consideramos incorrecto” (Velarde, 2022).

Es decir, será una exposición híbrida con un carácter estético, al ponernos frente a 18 piezas de la colección que corresponden a la selección hecha en el análisis de esta investigación (figuras 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 15, 17, 19, 20, 38).

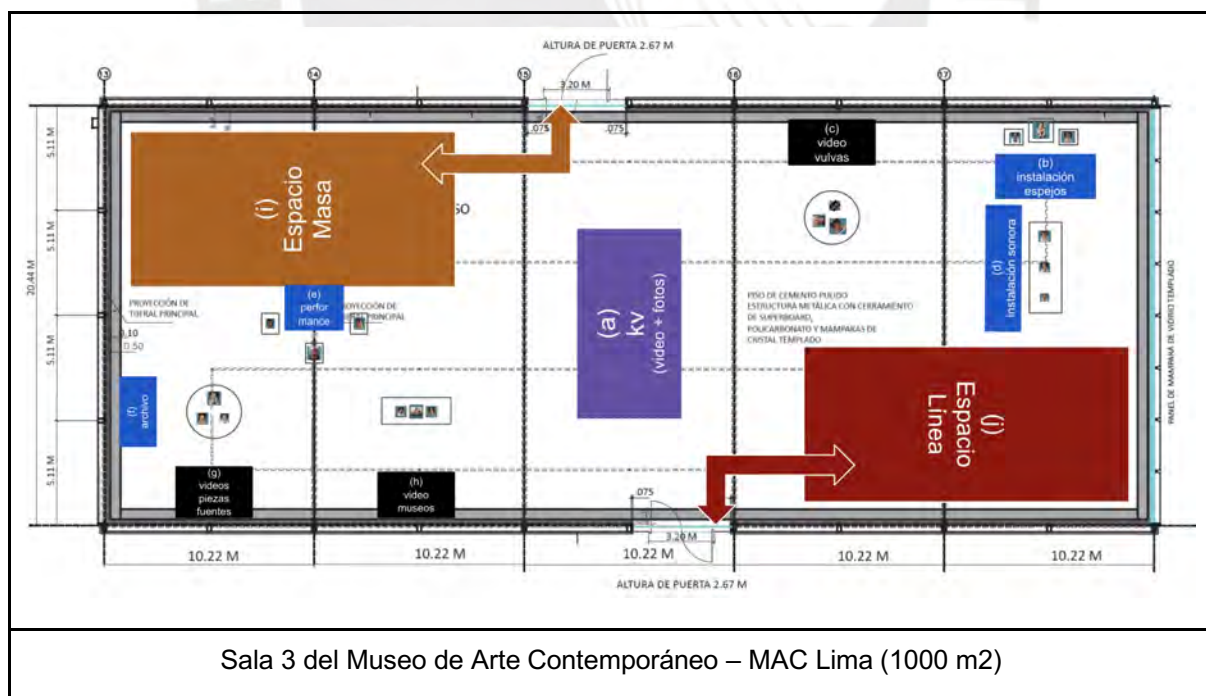
También tendrá un carácter histórico, al incluir un espacio dedicado a la vida de Velarde. Este reunirá fotografías de su infancia (figuras 95 y 96), de sus primeros dibujos (figuras 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111 y 112), de su juventud (figuras 89 y

90) y de su momento presente, en una de sus últimas exposiciones (figuras 92 y 94). Además, se proyectará un video/documental especialmente realizado para la ocasión, en el que nos cuente ideas clave sobre ella; es decir, se tratará de información de primera mano.

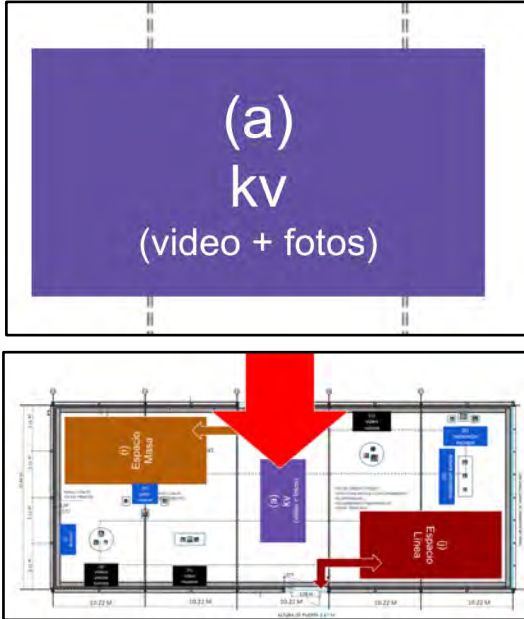
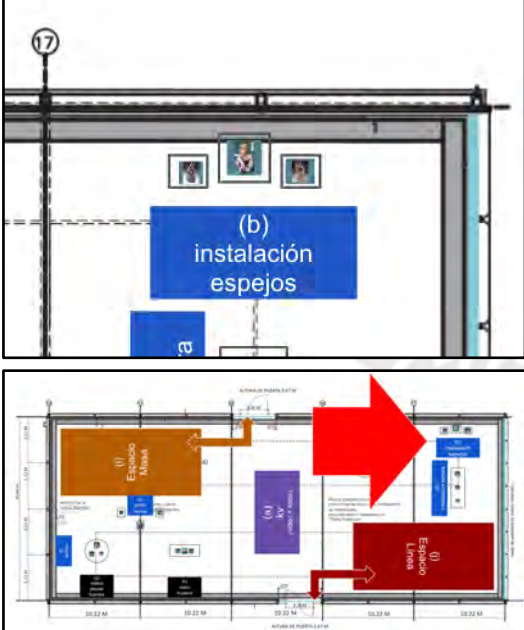
De la misma forma, tendrá un carácter didáctico, ya que las piezas estarán organizadas según las críticas y las rutas de escape que plantean. Adicionalmente, estarán acompañadas de tres videos, dos instalaciones, un espacio de performance y un archivo que medie la experiencia, tanto para colaborar con otros artistas como para compartir información y activar el cuerpo de los visitantes. Adicionalmente, se facilitarán dos espacios amplios y anexos en los que se dará talleres de dibujo y cerámica, codirigidos con la artista.

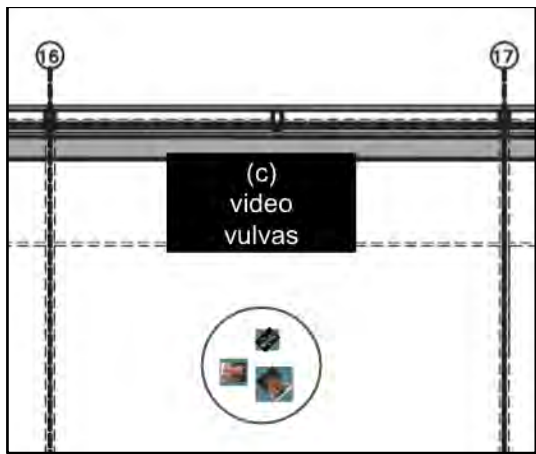
Debido a las características que he señalado y a la orientación que me gustaría darle a esta muestra, propongo como espacio ideal la Sala 3 del Museo de Arte Contemporáneo – MAC Lima, tanto por sus líneas de trabajo como por su apuesta por la acción dentro del espacio expositivo.

4. Propuesta espacial



5. Propuesta detallada

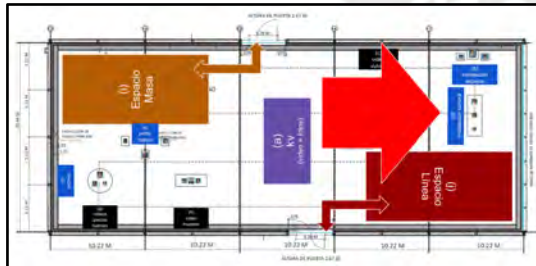
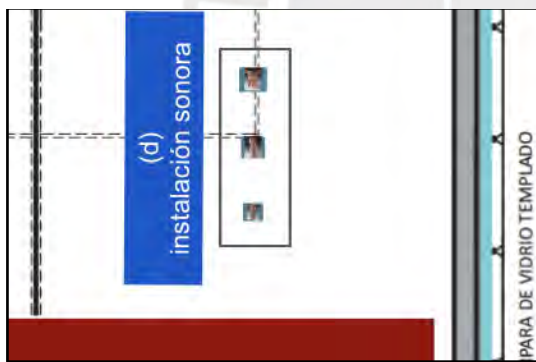
 <p>(a) kv (video + fotos)</p> <p>*La flecha roja indica la ubicación en el espacio general.</p>	<p style="text-align: center;">CONTENIDO</p> <ul style="list-style-type: none"> ● Sala cerrada con paneles de 10 x 5 m2 ● Video/documental proyectado sobre una de las paredes grandes (referencia 1). Adicionalmente, un elemento que remita a la tierra sobre el piso. ● Fotografías impresas en diversos tamaños, montadas unas sobre otras frente al video (referencia 2). <ul style="list-style-type: none"> ○ Infancia (figuras 95 y 96). ○ Primeros dibujos (figuras 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111 y 112). ○ Juventud (figuras 89 y 90). ○ Últimas exposiciones (figuras 92 y 94). ● Dos bancas al lado de las paredes vacías (referencia 3).
 <p>(b) instalación espejos</p> <p>*La flecha roja indica la ubicación en el espacio general.</p>	<p style="text-align: center;">CONTENIDO</p> <ul style="list-style-type: none"> ● Tres piezas (figuras 1, 2 y 3) montadas en estructuras de metal y madera. Cada una será independiente (referencia 4). <ul style="list-style-type: none"> ○ La figura 1 será ubicada al centro y tendrá la base más alta, a casi dos metros del piso. El resto, a un metro del piso. ● Frente a cada pieza habrá un espejo. Se pensó en este recurso porque son las piezas que corresponden al subcapítulo “Reafirmar su ser femenino y recobrar agencia en la manifestación y el tránsito de emociones por medio de su rostro/mirada”. <ul style="list-style-type: none"> ○ Se conversará con la artista sobre la manera de plantear el aspecto plástico de estos elementos (referencia 5).



*La flecha roja indica la ubicación en el espacio general.

CONTENIDO

- Tres piezas (figuras 4, 5 y 6) montadas en una mesa circular de 3 metros de diámetro con patas de metal (referencia 6).
 - Se darán la espalda unas a otras.
- Al frente de la mesa, se colocará un video colaborativo en el que se compartan experiencias sobre el hecho de tener vulva. Algunas serán artistas invitadas, que cuestionarán los arquetipos frente a lo femenino. Se pensó en este recurso porque son las piezas que corresponden al subcapítulo “Retar al ojo patriarcal y dar espacio al deseo auténtico, flexible y con más posibilidades a través de diversas bocas y vulvas”.
 - Se reproducirá en una TV (60”) con audífonos y subtítulos.

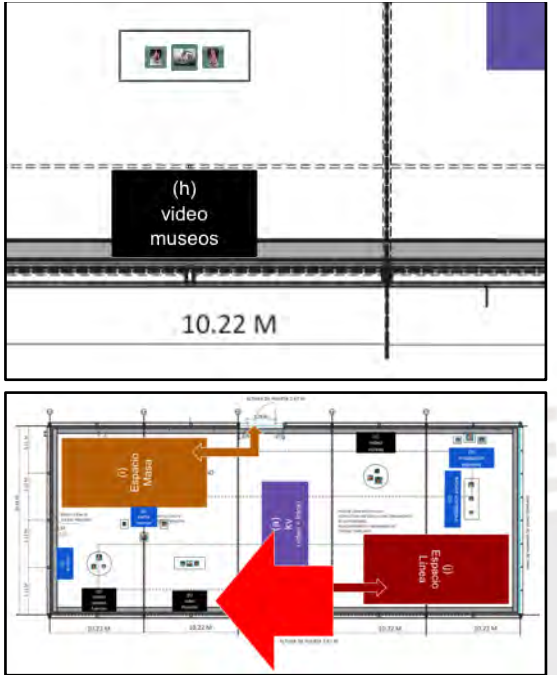
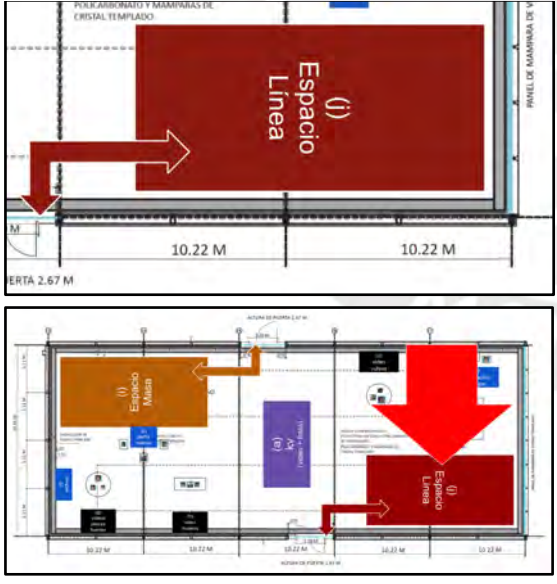


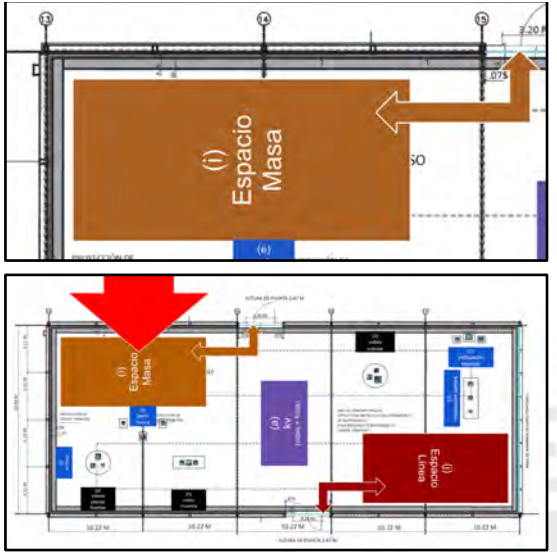
*La flecha roja indica la ubicación en el espacio general.

CONTENIDO

- Tres piezas (figuras 7, 8 y 9) montadas en estructuras de metal y madera. Cada una será independiente (referencia 4).
- Alrededor de las piezas, habrá una instalación sonora que reproducirá los títulos en voz alta. Es una idea similar al montaje que realizó Velarde en 2015 en la Feria Art Lima (figura 82). Se pensó en este recurso porque estas piezas corresponden al subcapítulo “Revertir el lenguaje que preserva la violencia de identidades femeninas o sexuadas con vulvas al ponerlo al descubierto y dejar de normalizarlo mediante pies de obra irónicos en *spanglish*”.
 - Se conversará con la artista sobre la manera de plantear la instalación de estos elementos

	(referencia 7).
  <p>*La flecha roja indica la ubicación en el espacio general.</p>	<p style="text-align: center;">CONTENIDO</p> <ul style="list-style-type: none"> ● Tres piezas (figuras 10, 11 y 12) montadas en estructuras de metal y madera. Cada una será independiente (referencia 5). ● Al centro de las piezas habrá un espacio habilitado para invitar a artistas jóvenes a hacer performance. Se pensó en este complemento porque estas piezas corresponden al subcapítulo “Marcar un límite a la violencia relacional y abrir nuevos sentidos para cohabitar mediante cuerpos/vasijas en diversas posturas”. <ul style="list-style-type: none"> ○ Se tendrá una reunión entre la artista y los posibles invitados para considerar maneras de interactuar alrededor de las piezas (referencia 8).
  <p>*La flecha roja indica la ubicación en el espacio general.</p>	<p style="text-align: center;">CONTENIDO</p> <ul style="list-style-type: none"> ● Tres piezas (figuras 13, 15 y 17) montadas en una mesa circular de 3 metros de diámetro con patas de metal (referencia 4). ● Al lado de las piezas habrá un archivo con libros (referencia 9) como los que la artista tomó de referencia para la construcción de sus piezas (figura 60). ● Al frente de la mesa se colocará un video colaborativo en el que se comparta experiencias entre personas que preserven los lenguajes originarios: artesanos, investigadores, artistas jóvenes, etc. Se pensó en este recurso porque estas piezas corresponden al subcapítulo “Romper el tiempo lineal y reconsiderar el conocimiento vivo en los lenguajes de las culturas originarias en sus piezas”.

	<ul style="list-style-type: none"> ○ Se reproducirá en una TV (60") con audífonos y subtítulos.
 <p>(h) video museos</p> <p>10.22 M</p> <p>*La flecha roja indica la ubicación en el espacio general.</p>	<p>CONTENIDO</p> <ul style="list-style-type: none"> ● Tres piezas (figuras 19, 20 y 38) montadas en estructuras de metal y madera. Cada una será independiente (referencia 5). ● Al frente de la mesa, se colocará un video colaborativo en el que se comparta experiencias entre personas que problematicen la situación de los museos y las colecciones de piezas originarias. Se pensó en este recurso porque estas piezas corresponden al subcapítulo “Denunciar prácticas de coleccionismo al abrir nuevas vías de recirculación de valor a través de espacios que parodian el saqueo en su montaje”. <ul style="list-style-type: none"> ○ Se reproducirá en una TV (60") con audífonos y subtítulos.
 <p>PCB.B. AGRIBIENIO Y MEMORIAS DE CRISTAL TEMPILADO</p> <p>ESPACIO LÍNEA</p> <p>10.22 M</p> <p>10.22 M</p> <p>ERTA 2.67 M</p> <p>*La flecha roja indica la ubicación en el espacio general.</p>	<p>CONTENIDO</p> <ul style="list-style-type: none"> ● Espacio Línea está inspirado en los talleres de dibujo (figura 116) que ha dado Velarde, orientados a diluir las barreras expresivas y estéticas. ● La idea es habilitar un espacio siempre disponible de la mano de artistas o mediadores invitados (referencia 10 y 11). <ul style="list-style-type: none"> ○ En cuanto a la delimitación del espacio, se usará cortinas con la mayor transparencia posible, desde el techo (referencia 12). ○ Tiene salida directa a la puerta para optimizar el flujo de personas. <ul style="list-style-type: none"> ● Se trabajará en una guía física y virtual con Velarde para que las personas puedan acercarse a los materiales. Esto

	<p>sumará actividad al espacio, además de la que aportan los talleres.</p>
 <p>*La flecha roja indica la ubicación en el espacio general.</p>	<p style="text-align: center;">CONTENIDO</p> <ul style="list-style-type: none"> ● Espacio Masa está inspirado en los talleres de cerámica (figura 117) que ha dado Velarde con el fin de diluir las barreras expresivas y estéticas. ● La idea es habilitar un espacio siempre disponible, de la mano de artistas o mediadores invitados (referencia 13). <ul style="list-style-type: none"> ○ En cuanto a la delimitación del espacio, se usará cortinas con la mayor transparencia posible, desde el techo (referencia 12). ○ Tiene salida directa a la puerta, para optimizar el flujo de personas. ● Se trabajará en una guía física y virtual con Velarde para que las personas puedan acercarse a los materiales. Esto contribuirá al dinamismo del espacio, sumado al que aportarán los talleres.

6. Justificación

Por un lado, la obra de Velarde es relevante al contexto en el que vivimos. Este es un período latente para los movimientos de género, como es el caso de Me Too o Ni Una Menos, y los antirracistas, como la versión latinoamericana de Black Lives Matter, especialmente en su vertiente brasilera.

Por otro lado, considero que sería una gran oportunidad para articular una exposición potente que reúna la mayor cantidad de piezas de la artista, ya que, aunque ha estado presente en el circuito expositivo de Lima, lo ha estado con piezas únicas dentro de muestras colectivas. Algunos ejemplos de esto han sido *Dar forma al tiempo. Miradas contemporáneas a la cerámica precolombina* (2019), curada por Giuliana Vidarte, o *Hay algo incomedible en la garganta. Poéticas antipatriarcales y nueva escena en los años noventa* (2021), a cargo de Miguel A. López.

Asimismo, el enfoque de la exhibición/experiencia representa una forma de crear

redes dinámicas entre la artista, el MAC y la comunidad, tanto por la creación colectiva del material audiovisual/perfomático como por las instalaciones y los talleres de dibujo y cerámica que tengan lugar en el mismo espacio. Este acercamiento está inspirado en la obra y el activismo de Kukuli Velarde.

7. Objetivos

- Construir un espacio de discusión en torno al género y la decolonialidad.
- Dar espacio a piezas artísticas que son relevantes para el contexto actual.
- Agrupar la mayor cantidad de piezas para darle espacio a su potencia colectiva.
- Desarrollar espacios educativos en relación a las artes visuales.
- Construir redes entre la artista, la institución y la comunidad.
- Fortalecer los nexos con la red artística emergente y consolidada.

8. Público objetivo

La obra de Velarde interpela una gran variedad de perfiles. Sin embargo, puedo proponer una lista de ciertas características generales al momento de articular una estrategia de públicos:

- Mujeres y disidencias de diversas edades.
- Personas discriminadas por su género, raza o clase.
- Comunidad artística de diversas edades.
- Comunidad artística, vecina al MAC.
- Vecinos del MAC.
- Colegios vecinos al MAC.

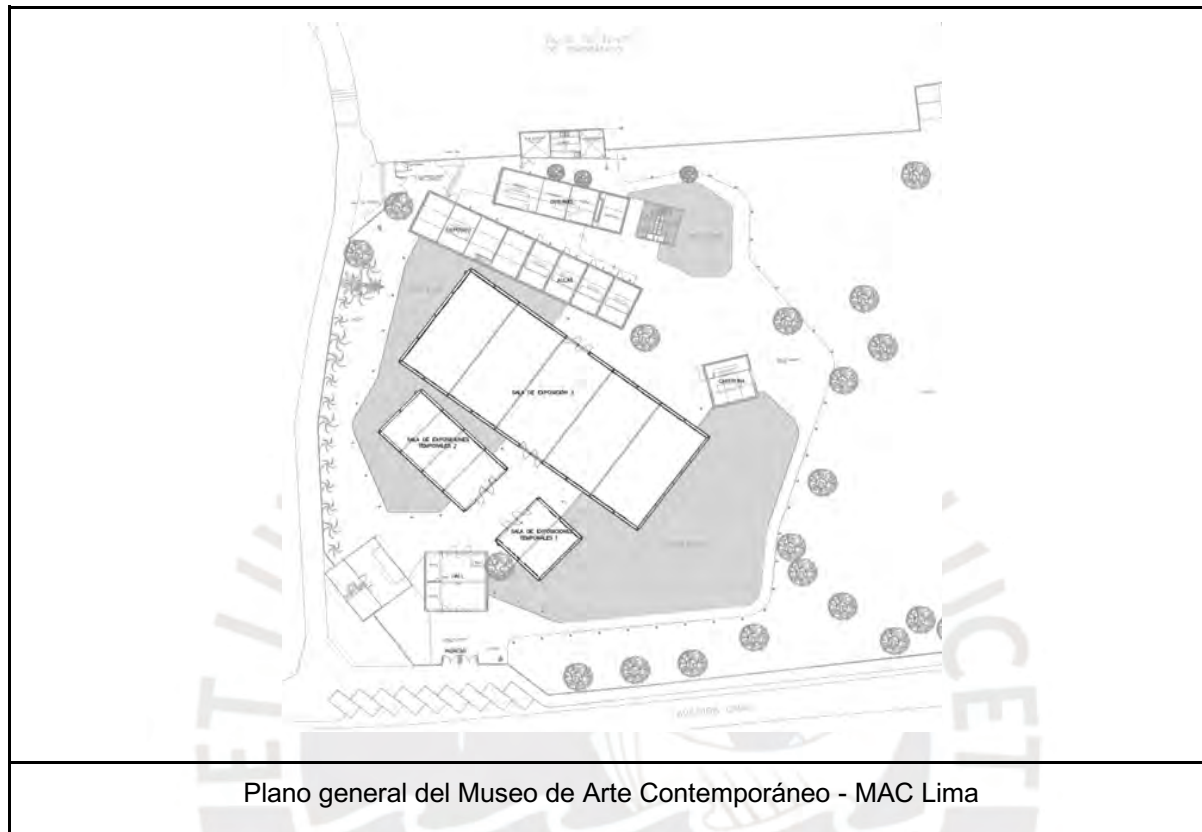
9. Período de duración

3 a 4 meses.

10. Localización

Sala 3 (1000 m²) del Museo de Arte Contemporáneo - MAC Lima.

Av. Grau 1511, Barranco (Lima, Perú).



11. Políticas y contexto

El MAC se ha conceptualizado como un espacio que abre conversaciones relevantes para la discusión en el contexto peruano. En efecto, se interesa por las prácticas que abordan la crisis medioambiental, plantean nuevos vínculos con el territorio y reinterpretan discursos históricos al actualizar imágenes del pasado para hablar del presente. Asimismo, ha articulado muestras que han convertido los espacios expositivos en lugares de interacción con el público. Algunos ejemplos de esto han sido *Ecosistema del agua* (2019), *Crónicas Migrantes. Historias comunes entre Perú y Venezuela* (2020) o *Cómo te cura, cómo levanta, cómo florece* (2021).

Tomando esta información como punto de partida, considero que la experiencia expositiva que podría ser *Antisubordinadas* está muy alineada a los objetivos del MAC. En primer lugar, porque se trata de una artista contemporánea, con mucha madurez, cuyo trabajo se entrecruza con los temas de interés para el museo: desde la crisis social que posibilita la crisis ambiental hasta la crítica al expolio como una violación

del territorio, pasando, más directamente, por la reconexión con cerámicas de las culturas originarias desde el presente. En segundo lugar, la propuesta espacial le da un lugar importante a la contemplación de sus piezas, y al mismo tiempo estimula la acción con el público.

12. Programa Público para “Masa”

Lineamientos conceptuales

a. Cerámica y experimentación para reconectarse con el origen

La cerámica de los pueblos originarios es una fuente invaluable de conocimiento que ha sido parte de la memoria visual de muchos de nosotras y nosotros. Sin embargo, la relación que los públicos han tenido con este bagaje se ha ceñido a un rol pasivo y estandarizado de observación dentro ciertas instituciones arqueológicas y artísticas que las resguardan.

Frente a este contexto, el programa de públicos que propongo en el marco de la exposición *Antisubordinadas, selección de la serie Plunder Me, Baby de la artista Kukuli Velarde* tiene como principal objetivo desarrollar relaciones más personales con la cerámica originaria a través de la experimentación con la materialidad que la compone desde prácticas plásticas contemporáneas. De tal forma que transitemos de la observación a la acción.

Por un lado, este planteamiento nos permite relacionar a los públicos de formas más interactivas con este bagaje cultural, con la institución que acoge la propuesta, en este caso el MAC, y en comunidad, Asimismo, nos puede ayudar a desarrollar un modelo/ piloto que podamos proponer en instituciones que tengan colecciones cerámicas originarias y busquen nuevas formas de acercarse a sus públicos.

b. Estéticas personales y auto representación para romper con el canon

Los estándares de belleza de los países latinoamericanos están ceñidos por un canon blanco y heterosexual que distorsiona la manera en la que se auto perciben, identifican y representan. Programa que se replica en diferentes campos, cruzando las ciencias, artes, diseño y tecnología. Esto refuerza las brechas sociales, afecta la capacidad de vincularnos colectivamente y merma nuestro bienestar individual.

En este marco, también se propone como parte del programa educativo explorar estéticas personales que dejen atrás los parámetros aprendidos y que se

trasladen a formas de auto representación por medio de prácticas plásticas contemporáneas. Así también conducirnos a maneras más auténticas de mirarnos, presentarnos y valorarnos.

Acercamiento al público

Para esto es importante reconocer la diversidad de públicos. Por eso, retomaré el enfoque no formal del aprendizaje sugerido por Shouten en *La función educativa del museo* (1989). De este modelo rescato el considerar la heterogeneidad de visitantes en cuanto edad, cultura, intereses y razones de presencia en la muestra. Así como la voluntariedad en el espacio y la libertad de desplazamiento según sus intereses.

Como he enlistado en el punto 8, el programa considerará a 6 tipos de comunidades diferenciadas: mujeres y disidencias de diversas edades, personas discriminadas por su género, raza o clase, comunidad artística de diversas edades, comunidad artística vecina al MAC, vecinos del MAC y colegios vecinos al MAC.

Cerámica y experimentación para reconectarse con el origen

Se articularán seis mesas de información y diálogo en base a los intereses de cada público. Por ejemplo, para las mujeres y disidencias se hará foco en la representación de cuerpo y la sexualidad en las piezas originarias; sin embargo, para el caso de la comunidad artística se hará énfasis en el diseño y construcción de las piezas originarias. Estas serán planteadas por una serie de artistas contemporáneos invitados y durará una sesión de 3 horas, por cada grupo.

Posteriormente a cada una de ellas, se planteará una segunda sesión de creación y experimentación con arcilla. Comenzando por la explicación de técnicas fáciles para el manejo de la arcilla, como el enrollado o las placas, para luego proceder al boceto y primeras pruebas. Este tipo de encuentros durará otra sesión de 6 horas. Después de esto, las piezas se almacenarán en unos estantes, con el correcto etiquetado por integrante. Pasarán al estado de cuero y se podrán quemar en un horno, ubicado cerca a la muestra.

Finalmente, se planteará una tercera sesión para intervenir las piezas y tener un espacio de diálogo y cierre sobre la experiencia. Además de un registro del momento y el empaquetado de las piezas para que puedan ser trasladadas por las personas que fueron parte de la experiencia. Adicionalmente, se sugiere que cada taller tenga un máximo de veinticinco personas por sesión.

Resumen	
<p>Semana 1:</p> <p>Mujeres y disidencias de diversas edades</p> <p>1 mesas de información y diálogo</p> <p>1 mesas de creación y experimentación</p> <p>1 mesas de intervención de pieza con espacio de cierre</p>	75 personas
<p>Semana 2:</p> <p>Personas discriminadas por su género, raza o clase</p> <p>1 mesas de información y diálogo</p> <p>1 mesas de creación y experimentación</p> <p>1 mesas de intervención de pieza con espacio de cierre</p>	75 personas
<p>Semana 3:</p> <p>Comunidad artística de diversas edades</p> <p>1 mesas de información y diálogo</p> <p>1 mesas de creación y experimentación</p> <p>1 mesas de intervención de pieza con espacio de cierre</p>	75 personas
<p>Semana 4:</p> <p>Comunidad artística vecina al MAC</p> <p>1 mesas de información y diálogo</p> <p>1 mesas de creación y experimentación</p> <p>1 mesas de intervención de pieza con espacio de cierre</p>	75 personas
<p>Semana 5:</p>	

<p>Vecinos del MAC</p> <p>1 mesas de información y diálogo 1 mesas de creación y experimentación 1 mesas de intervención de pieza con espacio de cierre</p> <p>Semana 5: Colegios vecinos al MAC</p> <p>1 mesas de información y diálogo 1 mesas de creación y experimentación 1 mesas de intervención de pieza con espacio de cierre</p>	<p>75 personas</p> <p>75 personas</p>
<p>Total: 18 mesas de trabajo a lo largo de 6 semanas.</p>	<p>Total: 450 personas</p>

Estéticas personales y auto representación para romper con el canon

También se articularán un total de seis mesas de información y diálogo en base a los intereses de cada público. Por ejemplo, en el caso de la comunidad artística vecina al MAC se hará énfasis en la estética personal de cada participante y en la auto representación con ciertos casos icónicos de la Historia del Arte Peruano. De otro ángulo, los colegios vecinos al MAC partirán de alguna fotografía personal y se cruzará con ciertos casos contemporáneos de auto representación. Estas también serán planteadas por una serie de artistas invitados y durará una sesión de 3 horas, por cada grupo.

Las sesiones siguientes siguen la misma lógica del eje anterior. Sin embargo, después de la sesión uno, se facilitará una guía de preguntas para que se lleven a casa y se pueda ayudar a la reflexión en torno a sus estéticas personales. Esto será útil para que generen y traigan más ideas a la sesión de creación y experimentación.

Lista de artistas con experiencia para la sesión 1 y 3

- Aileen Gavonel
- Patricia Camet
- Nora Carrasco
- Susana Torres
- Carlos Runcie Tanaka
- Alice Wagner
- Lastenia Canayo
- Nora Carrasco

Lista de estudios para la sesión 2 y 3 que pueden colaborar

- Polen Ceramic Studio
- Altamar Ceramics
- Dos Ríos
- Tanit Cerámica
- Cauri Estudio
- Tierra Tejida
- Valeria Figueroa Studio

13. Recursos económicos y materiales disponibles

En primer lugar, es necesario gestionar préstamos con las colecciones que tienen las piezas de la artista, principalmente en EE.UU. Asimismo, postular a algún fondo que cubra el traslado y el seguro de las piezas, lo cual representa uno de los puntos más costosos del proyecto. En segundo término, se requiere trabajar desde el inicio con el equipo del MAC, tanto para solicitar recursos como paneles o televisores a modo de préstamo como para cocrear la propuesta de “espacio activo y experiencial” de la mano del programa educativo. De esta manera se podrá plantear de la mejor manera las propuestas que se harán alrededor de las piezas y en los espacios de taller. De otro lado, se requiere cotizar la producción del registro audiovisual que se proyectará en las televisiones, así como el préstamo de mobiliario (referencias 3, 4, 6 y 9) y equipos (referencias 1 y 7). Finalmente, parte del presupuesto se asignaría a financiar los talleres y materiales, como papeles, lápices y arcilla (referencias 11 y 13).

14. Requisitos específicos de seguridad

Uno de los puntos más importantes es la contratación del seguro clavo a clavo, a

fin de garantizar la integridad de las piezas en su traslado. Adicionalmente, se delimitará un espacio entre las piezas y el público. Este se marcará sobre el piso, a fin de ser lo menos invasivo posible sobre las obras, y así no perjudicar el efecto potente de verlas directamente. Por otro lado, se deberá trabajar en un plan para la gestión de públicos en los espacios de talleres, de tal forma que el flujo de personas no afecte el cuidado de las piezas y se controle la limpieza del espacio. Esto es importante sobre todo para el área de cerámica. Por esto se ha contemplado el uso de cortinas aislantes en estos lugares (referencia 12).

15. Conservación

Debido a las condiciones climáticas del distrito de Barranco, donde está el MAC, se controlará la humedad a un 60%. Asimismo, se tomará parámetros para la exposición a la luz artificial y natural sobre las piezas con el equipo de conservación del MAC. Se estudiará formas de mantener una distancia entre las piezas y los públicos en el día a día, tanto mediante señalética en el piso como con la colaboración del equipo de vigilancia del museo.

16. Mantenimiento

Se creará un protocolo diario de apertura, junto con el equipo del MAC, para asegurarnos de que las piezas estén en perfecto estado; lo mismo aplica a la reproducción del material audiovisual y el archivo. Paralelamente, se establecerá otro protocolo de limpieza para las dos áreas de talleres, que necesitan estar surtidos con insumos y limpios al final de cada día. De otro lado, se desarrollará un cronograma especial para ver los requerimientos específicos de cada artista invitado, y planes ajustados a sus necesidades.

17. Evaluación

Se tomará en cuenta el número de asistentes a la sala, además de recopilar una base de datos de los participantes en los talleres, la lista de artistas colaboradores, los medios que difundan información sobre la muestra (notas de prensa o versiones digitales) y el contenido en redes sociales compartido por los visitantes. Asimismo, se sugiere que el equipo del MAC recoja información en sala por medio de entrevistas aleatorias, tanto en la zona de exhibición como en la de talleres. Adicionalmente, se puede facilitar algún soporte por escrito para que el público deje sus comentarios y

sugerencias.



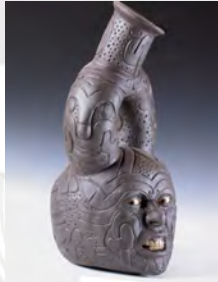


18. Procedimientos administrativos




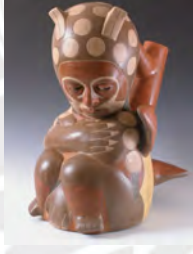


- Se solicitará los permisos necesarios a las colecciones correspondientes.
- Se tramitará seguros y traslados.
- Se trabajará conjuntamente con el área educativa.
- Se cotizará con proveedores para el montaje y alguna productora audiovisual.
- Se hará una convocatoria interna para seleccionar a los artistas colaboradores y talleristas.
- Se diseñará mesas de trabajo entre Velarde y los artistas invitados.
- Se diseñará, junto con Velarde, materiales de apoyo para los talleres.

19. Cronograma detallado

	PREEXPOSICIÓN			EXPOSICIÓN		
	MES 1	MES 2	MES 3	MES 1	MES 2	MES 3
Permisos	■					
Trámite de seguros	■					
Préstamos de mobiliario y equipos	■					
Traslados de piezas	■					
Convocatoria de proveedores	■					
Selección de proveedores	■					
Convocatoria de artistas		■				
Trabajo con el programa educativo		■				
> Convocatoria de talleristas		■				
> Colaboración con Velarde y artistas		■				
> Selección de artistas para talleres		■				
> Materiales de Velarde para talleres		■				
> Recolección del archivo		■				
> Ensayos en sala (performance)		■				
> Diseño de espacios para talleres		■				
Periodo de grabaciones		■				
Montaje		■				
Inauguración				■	■	■
Programa público (Talleres)				■	■	■
Recolección de información en sala				■	■	■

20. Guion de piezas principales / *Plunder Me, Baby*

<p><i>Mortiferous Indianus Zopilotense</i> Aztec AD 1469-1486 México <i>She is always looking at you, te tiene en la mira...</i></p> <p>2008. Terracota con estuco y pintura de caseína 36 x 56 x 58.5 cm</p>	 <p>Figura 1</p>
<p><i>India Chutense Moche Perú, AD 700</i> <i>Aunque la mona se vista de seda, mona se queda.</i></p> <p>2006. Terracota con terra sigilata y cera 56 x 30.5 x 27 cm</p>	 <p>Figura 2</p>
<p><i>India Pacharaca Cupisnique</i> Perú, 1000 BC. <i>Taciturn, abruptly violent.</i> <i>Enjoys rough handling.</i></p> <p>2007. Arcilla negra con pintura aplicada al frío 43 x 25.5 x 25.5 cm</p>	 <p>Figura 3</p>
<p><i>Chuchumeca Autóctona Moche</i> <i>with Viru drawings Perú, 1-800 AD</i> <i>AKA La Ofrecida, To whoever fits!</i> <i>(Pero no haga papelones)</i></p> <p>2008. Terracota con engobes y pintura de caseína. 58.5 x 55 x 30.5 cm</p>	 <p>Figura 4</p>
<p><i>Méndiga Perra Autóctona</i> Colima México, Around 1500 BC. <i>Bites. Will not trust. Likes tough love.</i></p> <p>2007. Terracota con pintura aplicada al frío. 41 x 41 x 44 cm</p>	 <p>Figura 5</p>

<p><i>Longa Gatuna Tamaco/Tolita, 300 BC - AD 300 Colombia/Ecuador Una Fierrecita, Más le Pegas, más te quiere! purrrrrr.....</i></p> <p>2009. Arcilla blanca con aplicaciones varias. 65 x 37 x 38 cm</p>	 <p>Figura 6</p>
<p><i>Chola de Mierda Moche Perú, AD 200 Resentida social, socially resentful, she believes she is an equal. Dismissible.</i></p> <p>2006. Terracota con engobes y cera. 51 x 43 x 43 cm</p>	 <p>Figura 7</p>
<p><i>Indigenous Chontrila Wari Perú, AD 600-900 Grabbable, squeezable, forgettable.</i></p> <p>2007. Arcilla roja con engobes y cera. 55 x 29 x 27 cm</p>	 <p>Figura 8</p>
<p><i>India Cojuda Nazca phase I Perú, AD100 Se hace la que no, pero bien que le gusta... She does as if she doesn't like it, but she likes it!</i></p> <p>2007. Arcilla marrón con incisiones, engobes y cera. 51 x 30 x 38 cm</p>	 <p>Figura 9</p>
<p><i>Najallota Insolente Maya. México, 750 BC Playfully disobedient. Does not believe in hierarchies, la hija de la gran....</i></p> <p>2006. Terracota con pintura aplicada al frío. 71 x 51 x 30.5 cm</p>	 <p>Figura 10</p>
<p><i>A La Cholitranca se le salió el indio! Savage aboriginal bitch. Moche Perú AD 200</i></p> <p>2009. Terracota con engobes y cera. 56 x 45.5 x 38 cm</p>	 <p>Figura 11</p>

<p><i>India Patarrajada Tlatilco/Olmec México, 1200-800 BC She will do all the acrobacies the Master orders, pero no esperes que te quiera mucho...</i></p> <p>2008. Arcilla blanca, cera, pintura de caseína. 55.9 x 38.1 x 40.6 cm</p>	 <p>Figura 12</p>
<p><i>Chuncha Cretina Conibo Alto Ucayali, Perú, 1950 Never know what she is thinking. Savage, simple, lascivious, muy caliente.</i></p> <p>2006. Arcilla blanca con óxidos y cera. 75 x 46 x 40.55 cm</p>	 <p>Figura 13</p>
<p><i>Pinche Gata Prieta Veracruz México, AD 600-900 Smiling figure with an attitude. Delightfully rancorous.</i></p> <p>2006. Arcilla blanca con pintura aplicada al frío. 61 x 25.5 x 20.5 cm</p>	 <p>Figura 15</p>
<p><i>Colla Apocholable. Esta cunumi es facilita, cheap and delicious! Tiwanaku Bolivia AD 500/1000</i></p> <p>2010. Arcilla marrón con engobes. 46 x 28 x 29.5 cm</p>	 <p>Figura 17</p>
<p><i>Native Hysterical Macuarra Mixteca Perú, AD 1250-1500 Vulnerable, defenseless. A fascinating prey. She gets scared easy</i></p> <p>2007. Arcilla mocha con pintura al frío. 66 x 38 x 25.5 cm</p>	 <p>Figura 19</p>
<p><i>Care' Huaco Ta Cariñosa Fishy, fishy. Do not trust, te va a dar de macanazos! Nazca phase III Perú, AD 500</i></p> <p>2009. Arcilla rakú roja con aplicaciones varias. 67.5 x 30.5 x 42 cm</p>	 <p>Figura 20</p>

*Chola Puteadora.
Nazca phase III. Perú, AD 500
Grabby!! Need to be put on her place... Métale
mano.*

2007. Arcilla marrón
con engobes y cera.
51 x 51 x 38 cm



Figura 38



ANEXO DEL PLAN CURATORIAL

1. Imágenes de los alumnos de Kukuli Velarde en los talleres de dibujo y cerámica



Figura 116
Cuarentena de Obed San Martín
Quarantine Tale
Curso impartido por Kukuli Velarde en Fleisher Art Memorial

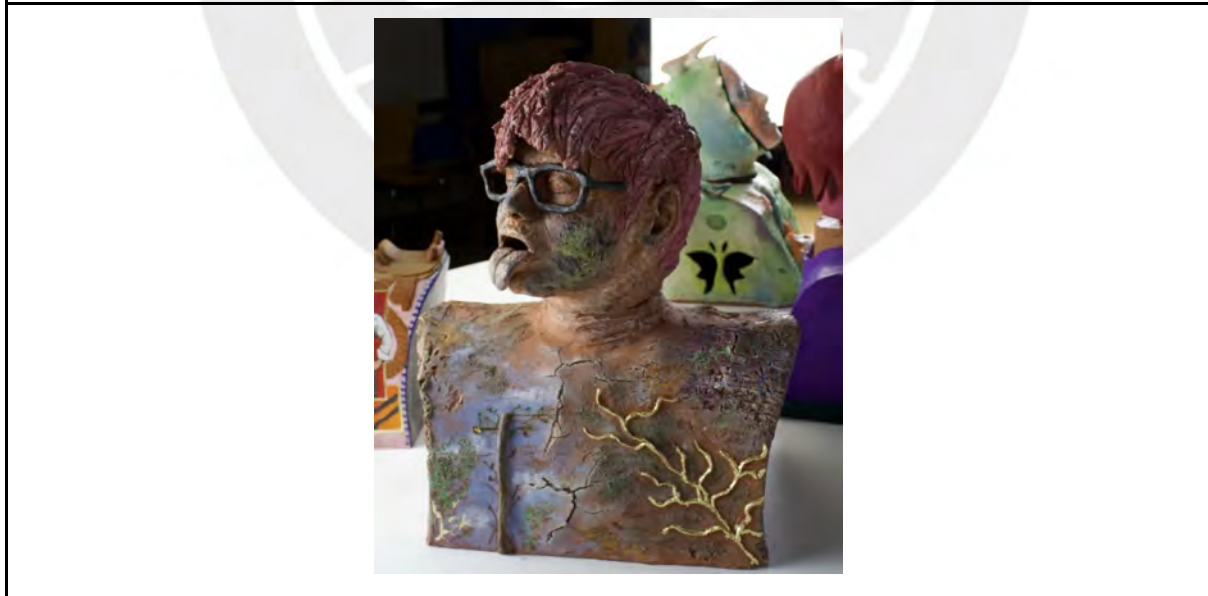


Figura 117
Can We Decolonize our aesthetics? / The Huachafo in Ourselves
Curso impartido por Kukuli Velarde en Tyler School of Art and MICA

2. Referencias para el aspecto de la sala



Referencia 1 - proyección / Figura 118



Referencia 2 - fotografías / Figura 119



Referencia 3 - mesa para el público / Figura 120



Referencia 4 - mesa para las piezas de *Plunder Me, Baby* / Figura 121



Referencia 5 - espejos para interactuar con el público / Figura 122



Referencia 6 - mesa para piezas / Figura 123



Referencia 7 - parlantes para piezas / Figura 124



Referencia 8 - performance / Figura 125



Referencia 9 - librero / Figura 126



Referencia 10 - área de dibujo / Figura 127



Referencia 11 - área de dibujo 2 / Figura 128



Referencia 12 - cortinas separadoras de ambiente / Figura 129



Referencia 13 - área de cerámica / Figura 130

FUENTES DE IMÁGENES - PLAN CURATORIAL

Figura 116

Kukuli Velarde [@kukuli.velarde] (9 de mayo, 2020). Instagram.
<https://www.instagram.com/kukuli.velarde/>

Figura 117

Kukuli Velarde [@kukuli.velarde] (18 de mayo, 2022). Instagram.
<https://www.instagram.com/kukuli.velarde/>

Figura 118

LG.
<https://www.lg.com/ec/televisores-oled>

Figura 119

Pinterest.
<https://www.pinterest.com/pin/250160954293525125/>

Figura 120

Pinterest.
<https://www.pinterest.com/pin/250160954293525179/>

Figura 121

Mutual Art.
<https://www.mutualart.com/Artwork/Three-legged-chair/7F72C312716D4609>

Figura 122

Pinterest.
<https://www.pinterest.com/pin/119204721364364490/>

Figura 123

El Corte Porte.
<https://elcorteporte.xyz/shop/hogar/mesa-atakama/>

Figura 124

Pinterest.
<https://www.pinterest.com/pin/250160954293528693/>

Figura 125

Alice Piemme. Fotografía para “Stoel review – mischief and musical chairs in dance duo's spellbinding show”. *The Guardian*.
<https://www.theguardian.com/stage/2018/aug/05/stoel-chair-review-zoo-southside-edinburgh-compagnie-nyash>

Figura 126

Costco.
<https://www.costco.ca/ander-bookshelf.product.100816795.html>

Figura 127

“DRAW TO PERFORM3 - a two day international festival of live drawing performance”.
ArtRabbit.

<https://www.artrabbit.com/events/draw-to-perform3-a-two-day-international-festival-of-live-drawing-performance>

Figura 128

Pinterest.

<https://www.pinterest.com/pin/250160954293529101/>

Figura 129

“Rivaparc Apartment Renovation / Nhabe Scholae”. *Arch Daily*.

<https://www.archdaily.com/930778/rivaparc-apartment-renovation-nhabe-scholae/5e00e1a73312fd44b4000112-rivaparc-apartment-renovation-nhabe-scholae-photo>

Figura 130

Japan Objects.

<https://japanobjects.com/features/ceramic-classes>

