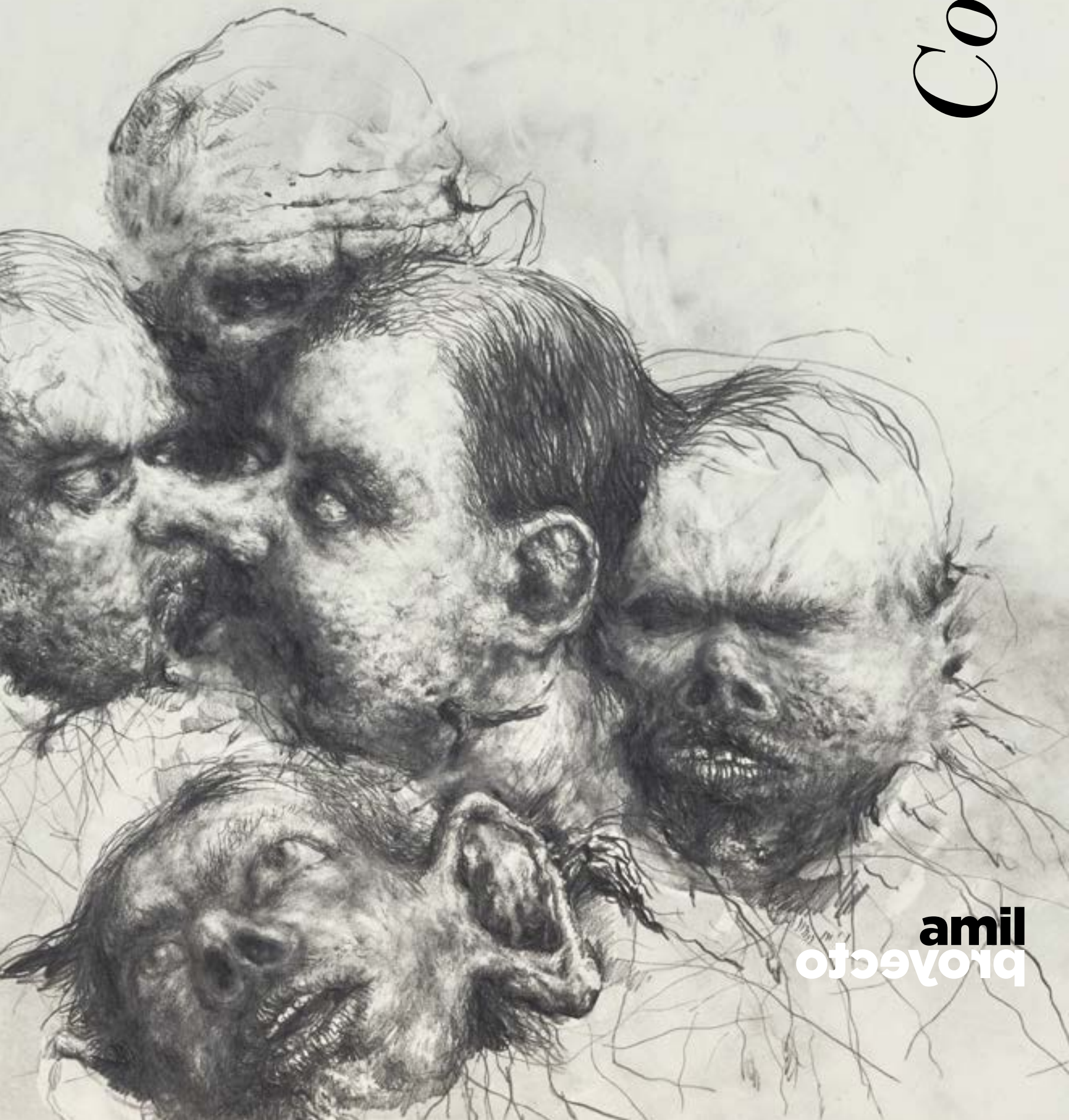


*Esteban Igartua*

*Coliflor*



**amil**  
**proyecto**

*Esteban Igartua*

*Coliflor*

Agradecimientos del artista / Artist acknowledgements

Gabriel Acevedo  
Ralph Bauer  
Manuel García Miró  
Jaime Gianella  
Jimena González  
Pablo Hare  
Sofía y Noah Igartua  
Nathan Jenkins  
Verónica Majluf  
Daniela Moscoso  
Juan Pablo Murrugarra  
Emma Oldridge  
Tilsa Otta  
Richard Parra  
Florencia Portocarrero  
Juan Carlos Verme  
Joel Yoss

6	<i>Juan Carlos Verme y Joel Yoss</i>	<i>Presentación</i>
8		<i>Presentation</i>
10	<i>Florencia Portocarrero</i>	<i>Ficciones orgánicas: Figuraciones del futuro en la obra de Esteban Igartua</i>
18		<i>Organic Fictions: Figurations of the Future in the Work of Esteban Igartua</i>
52	<i>Tilsa Otta</i>	<i>Capturas mentales de pantallas sobre la dimensión crepuscular de Coliflor</i>
58		<i>Mental Screenshots of the Twilight Dimension of Coliflor</i>
78	<i>Richard Parra</i>	<i>Natura ex machina</i>
84		<i>Natura Ex Machina</i>
94		Lista de obras List of works
95		Biografía de los escritores Writers Biographies



Vista de la exposición /  
Exhibition view

## Presentación

Al encontrarse por primera vez con el trabajo de Esteban Igartua, uno se siente abrumado por el color, el gesto y la abundancia, pero, al mismo tiempo, por un sentimiento de inquietud subrepticio. Se trata de obras intensas, muchas veces, grotescas; ciertamente no para los débiles de corazón. Entonces, muchas preguntas vienen a la mente: ¿Dónde está este lugar que el artista pinta de manera tan descriptiva y con tantos detalles? ¿Quiénes son los hombres que retrata una y otra vez? ¿Viven juntos en algún tipo de tribu o son cada uno un ser solitario y excéntrico que anhela pertenecer a alguien o a algún lugar?

Todas estas son ideas que tuvimos cuando conocimos a Esteban Igartua. También éramos conscientes de que lo que el artista estaba haciendo era drásticamente diferente a lo que hacían sus coetáneos; éstas eran pinturas (una práctica poco común y difícil en el siglo XXI) y él estaba creando un mundo verdaderamente suyo. En ninguna parte en su trabajo el artista hacía referencia a su nacionalidad o historia política; elementos que parecían dominar las prácticas de muchos de sus contemporáneos.

Pasaron varios años desde este primer encuentro, hasta que finalmente conseguimos trabajar con Igartua en *Coliflor*; la exposición más grande dedicada a la obra del artista hasta la fecha, que tuvo lugar en el Proyecto AMIL entre agosto y octubre de 2018. El libro que las lectoras y lectores tienen en sus manos se publica, precisamente, con motivo de esta muestra individual y representa el primer volumen dedicado a la obra del artista peruano radicado en el Reino Unido desde hace casi veinte años.

Desde el inicio de su carrera Igartua supo mantener una consistencia temática y formal en su trabajo. Incluso antes de su partida al Reino Unido, el artista ya se había avocado a retratar con virtuosismo y meticulosidad un mundo de carácter fantástico, distópico pero exuberante, organizado en torno a su fascinación por los procesos orgánicos presentes tanto en el cuerpo humano como en el resto del mundo natural.

Para *Coliflor* se decidió ahondar en esta línea de investigación y agrupar la producción del artista de los últimos diez años teniendo como hilo conductor la dinámica de atracción-repulsión generada por la “potencia de lo orgánico” en los seres humanos. En ese contexto, los brotes de la cabeza de la coliflor —que de cerca parecen árboles en miniatura y que en conjunto evocan masas carnosas similares a algunos órganos humanos— funcionaron como una metáfora precisa de las conexiones que el mismo Igartua establece entre el cuerpo humano y el paisaje natural.

*Coliflor* reunió veintinueve obras —entre pinturas y dibujos de pequeño y gran formato— que permitieron a nuestra audiencia aprehender las diferentes facetas del trabajo del artista. La presente publicación reproduce estas piezas siguiendo el orden del montaje, junto a otras tres, que si bien no fueron incluidas en la muestra, forman parte de la misma familia. Además, el libro reúne un ensayo introductorio por la curadora del programa público de Proyecto AMIL, Florencia Portocarrero; y dos cuentos cortos por dos de las voces más prometedoras de la poesía y narrativa peruana contemporánea: Tilsa Otta y Richard Parra.

Las historias de Otta y Parra se leyeron, originalmente, en *Procesiones Imaginarias*, evento que formó parte del programa público de la exposición. La idea de acoger estos relatos en el libro, responde a la voluntad de fomentar la experimentación y avanzar en una dirección interdisciplinaria en la creación artística, que encontramos muy necesaria en el contexto local. En Lima hacen falta plataformas en las cuales el trabajo de los artistas visuales puede articularse al trabajo de creadores de otras disciplinas. En esa línea, esperamos que esta publicación no solo funcione como una recopilación de los materiales generados alrededor de *Coliflor*, sino también como un formato en el que el proyecto continúa su desarrollo, involucrándose en otras áreas del conocimiento e interpelando a audiencias que exceden las del arte contemporáneo.

Para terminar, queremos agradecer a las personas involucradas en la materialización de este libro: a Florencia Portocarrero por su preciso trabajo editorial y ensayo introductorio; a Tilsa Otta y Richard Parra, por los maravillosos relatos con los que desde la ficción suman al entendimiento de la obra de Igartua; y a Ralph Bauer, Verónica Majluf de vm& estudio gráfico por convertir este libro en una pieza gráfica en sí misma. Igualmente, queremos reconocer el esfuerzo del equipo de Proyecto AMIL que impulsa todas y cada una de las iniciativas que emprendemos: la directora administrativa, Jimena González; la gerente de operaciones, Daniela Moscoso; y el gerente de comunicaciones y de la colección, Nathan Jenkins. Finalmente, nuestro más sincero agradecimiento a Esteban Igartua por haber confiado en nosotros la realización de este proyecto editorial que no hubiera visto la luz sin su compromiso y entusiasmo.

Juan Carlos Verme y Joel Yoss  
Proyecto AMIL  
Junio, 2019

## Presentation

When first encountering the work of Esteban Igartua, one is overwhelmed with color, gesture, abundance, and at the same time, an underlying feeling of unease. These are intense, and at times grotesque, works; certainly not for the faint at heart. One then realizes that so many questions come to mind: Where is this place which the artist paints so descriptively and with so much detail? Just who are these men that he portrays again and again? Do they live together in some sort of tribe or are they each an eccentric lonely being, longing to belong to someone or someplace?

These are all thoughts that we had when we met Esteban Igartua. We were also acutely aware that what he was doing was drastically different from his peers; these were paintings (a rare and difficult practice in the 21<sup>st</sup> century) and he was creating a world truly his own. Nowhere were there references to his nationality or political history that seemed to dominate the practices of so many of his contemporaries.

It took several years from this first encounter, to finally work with Igartua in *Coliflor* [Cauliflower], the largest exhibition dedicated to the artist's work to date, which took place in Proyecto AMIL between August and October 2018. The book that the readers hold in their hands is published, precisely, for the occasion of this solo show and represents the first volume dedicated to the work of the Peruvian artist based in the United Kingdom for almost twenty years.

From the beginning of his career Igartua has maintained a thematic and formal consistency in his work. Thus, even before his departure to the United Kingdom, the artist had already devoted himself to portraying with virtuosity and meticulousness a fantastic world of dystopic but exuberant character, organized around his fascination with the organic processes present in both the human body and in the rest of the natural world.

For *Coliflor* we decided to deepen this line of research and gather the artist's production of the last decade having as a thread the attraction-repulsion dynamic that the "power of the organic" generates in human beings. In that context, the shoots of the head of the cauliflower—that individually resemble miniature trees and that together evoke fleshy masses similar to some human organs—functioned as an accurate metaphor for the connections that Igartua himself establishes between the human body and the natural landscape.

*Coliflor* brought together twenty-nine artworks—paintings and drawings of small and large format—that allowed our audience to comprehend the different chapters of the artist's work. The present publication reproduces these pieces following the order of the installation, together with another three that, although were not included in the exhibition, are part of the same family. In addition, the book gathers an introductory essay by the Curator of the Proyecto AMIL Public Program, Florencia Portocarrero; and two short stories by two of the most promising voices of contemporary Peruvian poetry and narrative: Tilsa Otta and Richard Parra.

The stories by Otta and Parra were read, originally, in *Procesiones Imaginarias* [Imaginary Processions], an event that was part of the public program during the exhibition. The idea of embracing these fictional tales in this book responds to the desire to encourage experimentation and to advance artistic creation in an interdisciplinary direction, which we find very necessary in the local context. For some time now, the city of Lima has lacked platforms in which the work of visual artists can connect with the work of creators of other disciplines. Along this line, we hope that this publication will not only function as a compilation of the materials that have been generated around *Coliflor*, but also as a format in which the project continues its development, engaging with other areas of knowledge and inspiring audiences that exceed the contemporary art world.

To end, we would like to thank the people involved in the materialization of this book: Florencia Portocarrero, for her precise editorial work and introductory essay; Tilsa Otta and Richard Parra, for their wonderful stories which from fiction add to the understanding of Igartua's work; and Ralph Bauer, Veronica Majluf from vm& graphic studio, for turning this book into a graphic piece in itself. Likewise, we want to recognize the effort of the Proyecto AMIL team that goes through each and every one of the initiatives we undertake: the Administrative Director, Jimena González; the Operations Manager, Daniela Moscoso; and the Communications and Collection Manager, Nathan Jenkins. Finally, our most sincere thanks to Esteban Igartua for trusting us for the realization of this editorial project that would have never seen the light of day without his commitment and enthusiasm.

Juan Carlos Verme and Joel Yoss  
Proyecto AMIL  
June 2019



## *Ficciones orgánicas: Figuraciones del futuro en la obra de Esteban Igartua*

Es fácil encontrar un núcleo narrativo de corte fantástico en el trabajo de Esteban Igartua. Lo cierto, sin embargo, es que el artista opera por impulso. Con mirada cuasi forense, escoge aquellos elementos de su entorno que resaltan por su exuberancia, pero cuya plenitud produce, al mismo tiempo, algún tipo de pánico o sensación de hipcondría. Es a partir de esta fascinación ambivalente por la “potencia de lo orgánico” que al artista se ha avocado a retratar con virtuosismo y meticulosidad un mundo de carácter distópico pero, sin duda, lleno de vida.

A través de la citación disidente de estilos visuales de la historia del arte —como la pintura holandesa del siglo de oro, el naturalismo, pero también la caricatura y el cómic— Igartua nos sitúa en un espacio sin tiempo, donde es notable la ausencia de referencias sociales y las figuras femeninas, y en cambio priman personajes masculinos envueltos en parajes de naturaleza desbordante. No se trata, sin embargo, de un mundo natural idealizado o presocial, como podría serlo, por ejemplo, nuestra imagen del paraíso. Por el contrario, una corriente de anticipación escatológica recorre la obra de Igartua. Las imágenes del artista no sólo nos impresionan como ruinas del ordenamiento del mundo occidental moderno —que tanto se esforzó por fijar la superioridad del ser humano en relación a otras especies vivas— sino que incluso como el fin de una historia centrada en el hombre.

En efecto, las pinturas y dibujos de Igartua representan un mundo natural no jerarquizado en el cual las diversas formas de vida, incluidos los seres

humanos, se imbrican corporal y espacialmente y expanden con energía y tenacidad. El tratamiento que Igartua da a sus paisajes y personajes es indiferenciado. En todo caso, lo que predomina en este mundo organizado en torno a su atracción por los procesos orgánicos es lo informe, la facilidad del paso de un estado a otro, el movimiento y el cambio; todos elementos que en su aparición, suponen una ruptura con la lógica del mundo mensurable y controlable que nos propone la ciencia moderna. Pero hay más: el desarrollo capitalista ininterrumpido, su incesante marcha hacia el futuro basada en la acumulación y una serie de despojos, también encuentra su contrapunto en los parajes desprovistos de temporalidad de Igartua. Es como si ya hubiese ocurrido la previsible catástrofe ecológica, y los seres humanos hubiésemos renunciado tanto a la voluntad de control sobre la naturaleza como a un posible papel protagónico en la historia del planeta.

Perturbador y grotesco son adjetivos que con justicia han sido aplicados al trabajo del artista. Pero también son imágenes poderosas, misteriosas y humanas. En un contexto que Donna Haraway<sup>1</sup> ha llamado “la sexta gran extinción de la tierra”, marcado por guerras, empobrecimiento de miles de millones de personas y colapso ambiental en favor de la acumulación de capital, tales escenarios —que sirven para recordarnos un aspecto extremo y violento de la condición humana y de la misma naturaleza— son más inquietantes pero también más necesarios que nunca.

## II

Igartua estudió pintura en la Facultad de Arte y Diseño en la Pontificia Universidad Católica del Perú- PUCP entre 1991 y 1997. Gracias a su marcado estilo personal y destreza técnica, antes de terminar sus estudios, en 1997, su obra fue reconocida como la mejor en el Premio de la Crítica<sup>2</sup>. Más tarde, en 1998, se llevó el primer puesto en la tercera edición de uno de los premios más importantes dedicados a la pintura local durante los años noventa<sup>3</sup>. Igartua se perfilaba, así, como uno de los creadores jóvenes más prometedores de su generación. No obstante, ello no impidió que migrara al Reino Unido para continuar sus estudios. En Londres hizo un diploma en el *Slade School of Fine Art* para luego continuar con una maestría en bellas artes en el *Byam Shaw School of Art*.

Como muchas veces sucede con artistas que abandonan sus países de origen tempranamente, resulta complejo ubicar el trabajo de Igartua en la genealogía del arte contemporáneo local. Desde un punto de vista temporal, podríamos afirmar que el artista pertenece a la generación que reaccionó al incremento de la violencia del conflicto armado interno<sup>4</sup> refugiándose en un “esteticismo subjetivo” y privilegiando, por tanto, la autobiografía y el entorno privado<sup>5</sup>. Aunque es cierto que la obra de Igartua no calza enteramente en esta suerte de “repliegue narcisista”, ocurrido a principio de la década del noventa, tampoco tendió puentes con la renovada escena artística, que hacia finales de esa misma década, emergió decidida a recuperar la democracia a través de acciones simbólicas en el espacio público después de años de silencio generalizado. En cambio, sí podríamos sostener que existe cierta afinidad temática entre su obra y una pulsión antimoderna —que explora la capacidad de lo grotesco para transgredir los convencionalismos que definen el retrato burgués y las normas visuales de la construcción de la figura humana— que recorre la pintura peruana<sup>6</sup>. Línea de investigación artística que entre sus figuras más reconocidas cuenta con pintores como Gerardo Chávez, José Tola, Alberto Quintanilla, entre otros.

Ahora bien, más allá de las tendencias e influencias que podamos reconocer en el trabajo de Igartua, lo realmente novedoso de su propuesta radica en que lejos de incidir en una perspectiva antropocéntrica de la naturaleza —que en las artes plásticas se difundió a través de la idea occidental de paisaje— el artista nos introduce a sistemas complejos de humanos y no humanos horizontalizados. El antropocentrismo se asentó durante la modernidad, situando al ser humano como centro y medida del resto del universo. Desde esta perspectiva, solo la vida humana tiene un valor intrínseco, mientras que el resto del mundo natural sería solo un medio para nuestros fines. Según la crítica cultural Macarena Gómez-Barris, el antropocentrismo ha sido tan central para la modernidad como el afán de lucro del capitalismo extractivo. En su libro *The Extractive Zone*<sup>7</sup>, la científica social define el capitalismo extractivo como el sistema económico que reduce las regiones de “alta biodiversidad” a mercancías. Así, Gómez-Barris sostiene que en sus distintas oleadas —colonialismo, imperialismo y la más reciente globalización neoliberal— el capitalismo extractivo no sólo ha despojado de sus territorios a comunidades indígenas y afro-descendientes, sino que se ha expandido sin consideración a los mundos ocultos que forman el nexo de la multiplicidad humana y no humana, reorganizado violentamente la vida a escala planetaria.

Han sucedido varias cosas para poner en crisis esta visión objetivada y extractivista de la naturaleza. La introducción del Antropoceno como concepto operativo nos ha llevado a tomar conciencia sobre la inminencia de la catástrofe ambiental y a entender que la temporalidad industrial, extractivista y capitalista que produjo el cambio climático, no solo ha implicado un cambio en la edad geológica de la tierra, sino que ha transformado nuestra especie en una fuerza geofísica significativa. Es decir, en un factor capaz de alterar el rumbo del planeta y de comprometer su propia supervivencia como especie y la de los demás seres vivos en el camino.

En el 2014, en Brasil, se llevó a cabo el coloquio *Los mil nombres de Gaia: del Antropoceno a la edad de la Tierra*<sup>8</sup>. Concebido por el francés Bruno

Latour, en colaboración con dos de los pensadores brasileños más reconocidos —Eduardo Viveiros de Castro y Déborah Danowsky— este seminario constituye el esfuerzo más importante por pensar las implicancias del cambio climático desde Sudamérica. Durante el coloquio quedó claro como la inminencia de la catástrofe ambiental habría revelado la insuficiencia del arsenal crítico que generalmente se moviliza para pensar la civilización capitalista dominante, así como las teorías de la acción política transformadora que se construyen sobre esa base crítica. Ciertamente, según Viveiros de Castro, en la medida que la insostenibilidad de la modernidad se convierte en un hecho de conocimiento público y la magnitud y multidimensionalidad del problema se hace evidente, lo que predomina es una suerte de parálisis cognitiva generalizada.

En esa misma línea, la teórica Donna Haraway<sup>9</sup> identifica dos respuestas sociales opuestas, sino antagónicas, frente al cambio climático: La primera reside en reivindicar una fe ciega en la tecnología, y pensar que a través de la geoingeniería<sup>10</sup> seremos capaces de revertir los daños causados al planeta y eludir sus consecuencias. Y la segunda, que Haraway describe incluso como más peligrosa, consiste en sostener que es muy tarde para transformar la situación, por lo que no vale la pena comprometernos en ningún proyecto que implique trabajar juntos por un mundo más justo. Haraway sostiene que ni la esperanza ni la desesperación que subyacen a estas dos posiciones resultan conducentes, y casi en el espectro contrario, propone “quedarse a vivir con el problema”. Para la autora “quedarse a vivir con el problema” implica, por un lado, cuestionar su supuesta “superioridad” de la especie humana y comenzar a transformar las relaciones de subordinación y explotación que hemos establecido con otras especies y con el planeta en alianzas y colaboraciones. Y por otro, convertir la pregunta por el cambio climático en un tema común, y por lo tanto, en una base para la acción política colectiva y cotidiana.

Desde la perspectiva de Haraway, ya no cabe pensar la naturaleza como un objeto separado de los

seres humanos. Por lo tanto, la oposición tradicional entre naturaleza / cultura se deconstruye automáticamente para dar paso a nociones como las de medio ambiente y de entorno, que apuestan por enfatizar las continuidades que hay entre sujetos, plantas y animales, bacterias, minerales y objetos. En lugar de proponer el trabajo de Igartua como un ejemplo literal del marco conceptual presentado anteriormente, lo que quiero argumentar es que las diferencias entre paisaje y naturaleza o medio, así como el cuestionamiento de la centralidad de los seres humanos frente a otras formas de vida, son el núcleo en torno al cual el trabajo del artista se ha construido en los últimos años.

### III

Desde su partida al Reino Unido, Igartua ha vuelto a exponer su trabajo en el Perú en tres ocasiones. En el 2012 presentó *Campo ocupado* en la galería Revólver y en el 2015 *Excursión* en Garúa, espacio de arte independiente. Ambas muestras cuestionan la idea del ser humano como un sujeto unificado con una naturaleza como su objeto. Para *Coliflor*, la exposición más extensa dedicada a la obra de Igartua hasta el momento, se decidió ampliar esta línea de investigación y agrupar la producción de los últimos diez años del artista teniendo como hilo conductor la dinámica de atracción-repulsión que la potencia de “lo orgánico” genera en los seres humanos. Es decir, la delgada línea que separa la fascinación frente a la belleza y la abundancia y el rechazo que causan ciertas formas de voluptuosidad y “exceso de vida”. En ese contexto, los brotes de la cabeza de la coliflor —que de cerca parecen árboles en miniatura y que en conjunto evocan masas carnosas similares a algunos órganos humanos— funcionaron como una metáfora precisa de las conexiones que el mismo Igartua establece entre el cuerpo humano y el paisaje natural.

*Coliflor* reunió veintinueve obras —entre pinturas y dibujos de pequeño y gran formato— que permitieron a nuestra audiencia aprehender las diferentes facetas del trabajo del artista. El montaje buscó

que las obras dialogasen e inclusive se refirieran unas a las otras, de forma que las más antiguas pudieran entenderse como comentarios para la construcción del sentido de las más recientes. Al mismo tiempo, las piezas cambiaron drásticamente en tamaño, énfasis y alcance. De esta manera, el artista nos enfrentó tanto a vistas panorámicas como a estudios íntimos de la figura humana. De nuevo, el tratamiento de Igartua a sus entornos y personajes fue indistinto. Por un lado, dotó a sus paisajes de características humanas. Por otro, ensalzó la funciones y excrecencias del cuerpo de sus retratados como signo de su materialidad y continuidad con el mundo natural. En general, hay algo profundamente subversivo en como el artista se aproxima a la figura humana. Sin embargo, específicamente en *Coliflor*, la cabeza<sup>11</sup> es objeto de examinación artística y filosófica.

Ciertamente, *Cabezas* (2006), el dibujo más antiguo de la exposición —que además funciona como la portada de este libro— muestra cinco personajes masculinos cuyas cabezas están unidas por los ojos, las orejas, el pelo, el cuello. En conjunto, los cinco seres forman un sólo ente agónico, desconcertado pero alerta. De la misma “familia”, es *Grupo* (2016), el único otro “retrato grupal” en *Coliflor*. El dibujo presenta a un conjunto de hombres —de cuerpos contrahechos, cabezas desproporcionadamente grandes y ojos prominentes— que emergen de un paisaje orgánico / vegetal denso e informe. Los cuerpos se funden con el paisaje resaltando tanto su fusión como imposibilidad de escapar del mismo. Finalmente, en la misma línea está la serie *Cabezas* (2008), conformada por tres pequeños dibujos de hombres que padecen de deformaciones o tumores. Las cabezas de los personajes —totalmente tomadas por la patología— son delineadas por el artista con meticulosidad, de forma que parecen flotar en la hoja en blanco, dándole al dibujo una dimensión escultórica.

Sin duda más mesurados, pero no por ello, menos intrigantes son las dos series de retratos de personajes masculinos. Un primer grupo, del 2015, es enteramente producto de la imaginación del artista. Un segundo grupo, de los años 2016 y 2017,

está inspirado por fotografías encontradas en periódicos y revistas. Sin ejercer ningún tipo de juicio ni interpretación moral, Igartua nos enfrenta a un grupo de antihéroes, individuos marginales al sistema, probablemente criminales o sub-productos de la crisis laboral y el desempleo. Los personajes de ambas series comparten un gesto esquivo y ensimismado, pero al mismo tiempo, profundamente ridículo. Igartua resalta las cicatrices, el acné, las deformaciones en la piel, las arrugas y líneas de expresión. Sus rostros se convierten, de esta forma, en una excusa para recrear fenómenos físicos más amplios en una escala íntima como es la anatomía humana.

Las pinturas *Pared* (2015), *Volcán* (2015), *Cerro* (2018), *Muro* (2017) y *Estrella* (2017) siguen la lógica inversa. Se trata de escenarios que se caracterizan por una sensualidad orgánica y una sobrecarga sensorial: formaciones rocosas y montañas sobre las que crece musgo, masas de vegetación sobre la que se extienden hongos, detalles del humo y la lava que resultan de las erupciones volcánicas, etc.; que el artista trata como si fuesen seres vivos, introduciendo características que pertenecen al terreno de lo humano.

En los últimos años, con el afán de equilibrar la carga “fantástica” de su obra, Igartua ha comenzado a incorporar la fotografía en su trabajo. El uso de la foto ha supuesto para el artista el desarrollo de un lenguaje que aunque más detallado igualmente apuesta por exagerar y torcer el paisaje al punto que se convierte en una versión desbordada de lo inicialmente fotografiado. El resultado, son pinturas expansivas que parecen explotar desde el centro como *Jardín* (2018) y *Plantación* (2018).

Finalmente, la serie *Brotes* (2018) —el conjunto de obras más reciente de la exposición— son dibujos monocromáticos muy pormenorizados de masas compactas que Igartua realizó durante su residencia en la sede de Proyecto AMIL en la comuna de Tschlin en Suiza. Los dibujos están inspirados en las vistas de la montaña de Piz Lad —ubicada en frente de la casa de Proyecto AMIL— que por



esa época del año se deshiela dejando al descubierto áreas rocosas con vegetación. Los *Brotos* del artista impresionan por su nivel de hibridez. Así, incluso observándolos de cerca es imposible reconocer si son de naturaleza orgánica, vegetal o mineral.

Recién hoy estamos empezando a comprender que el ser humano no es, simplemente, el resultado de su propia evolución, sino más bien la consecuencia de una larga historia de interacciones y relaciones fortuitas constituidas por reacciones químicas inorgánicas y orgánicas. Nuestros cuerpos tienen fugas y límites borrosos con respecto al mundo que nos rodea, incluso si no los vemos. Desde el inicio de su carrera Igartua ha sido capaz de dar forma a esta dimensión que se encuentra más allá de las herramientas cognitivas heredadas de la ciencia moderna. En sus pinturas y dibujos, los cuerpos son inestables, se mueven entre las especies, la vida y la muerte, la salud y patología. Como algunos han estado diciendo durante años, pero muchos de nosotros recién estamos empezando a comprender, esto no tiene nada fantástico.

## Coda

Las dos historias de ficción que siguen a continuación son el resultado de *Procesiones imaginarias*. Este evento fue organizado en el contexto de *Coliflor* y reunió a dos de las voces más prometedoras de la poesía y narrativa peruana contemporánea —Tilsa Otta y Richard Parra— para leer textos inspirados por las obras de Igartua, mientras invitaban al público a desplazarse por las salas de exposición en Proyecto AMIL.

*Procesiones Imaginarias* se inscribe en el marco mayor del programa público de Proyecto AMIL. A través de este programa abierto y totalmente gratuito exploramos lo que una institución artística puede llegar a hacer cuando integra en el núcleo de su agenda un programa basado en eventos. De hecho, a través de su programa público Proyecto AMIL se reafirma como centro de experiencias estéticas; en el que se explora la práctica artística

más allá de la exposición, así como las distintas posibilidades relacionales que ello permite con nuestra audiencia.

Para *Procesiones imaginarias* buscamos potenciar el núcleo de ficción, que reside al centro del trabajo de Igartua; entendiendo la ficción como una metodología que a través de la imaginación, tiene la capacidad de poner en crisis el *status quo* y multiplicar los futuros posibles, ya sugeridos por las exploraciones del artista. Por otro lado, la actitud de traspasar las fronteras entre las distintas prácticas artísticas y establecer alianzas y complicidades entre creadores, y más ampliamente, entre sus áreas del conocimiento, es algo que en Proyecto AMIL estamos interesados en explorar en todos los proyectos que emprendemos, incluyendo nuestras publicaciones. De esta forma, la idea de acoger las historias de ficción de Otta y Parra en el libro, responde también a la voluntad de fomentar la experimentación y avanzar en una dirección interdisciplinaria en la creación artística, que encontramos muy necesaria en el contexto local.

*Capturas mentales de pantallas sobre la dimensión crepuscular de Coliflor*, el relato de la poeta Tilsa Otta esta compuesto por cuatro apartados, que aluden a piezas específicas de la exposición —*Brotos*, *Retrato 5*, *Muro* y *Cabezas*— pero que, al mismo tiempo, buscan reproducir la atmósfera afectiva de la muestra. El texto funciona como un *patchwork* de tintes surrealistas y posmodernos en tanto se apropia e intercala varios géneros literarios y referencias a la cultura popular: textos teóricos de la historia del arte moderno, críticas de películas, extractos de *posts* de Facebook, así como interpretaciones propias con licencia fantástica. Con un tono desenfadado, que da la espalda a los convencionalismos en favor del juego, *Capturas mentales de pantallas sobre la dimensión crepuscular de Coliflor* invoca un universo insólito, extraño y exhuberante, como el que el mismo Igartua nos propone.

*Natura ex machina* del escritor Richard Parra apuesta por elegir algunas piezas del artista como los escenarios donde un clásico —como Antígona

de Sófocles— es reinterpretado y se transforma en un relato de ciencia ficción ubicado en un futuro incierto. El relato se ambienta inicialmente en una ciudad contaminada, dominada por corporaciones y dividida por el caos político y social. Los personajes pertenecen a los márgenes. Cesaré es un sindicalista anarquista al que asesinan por razones políticas. Beatrice, su hermana, una mujer lumpen, intenta conseguir justicia por las buenas o por las malas involucrando a Orestes, un cínico traficante de órganos. Se trata de una historia distópica. La justicia no se logra y el estado totalitario triunfa. Los protagonistas fracasan, y deben exiliarse en las montañas, donde habitan otros exiliados, con la esperanza de encontrar un espacio desde donde volver a empezar.

Las historias de Otta y Parra no son simplemente universos fantásticos a los que proponemos a los y las lectoras escapar. Por el contrario, las entendemos como traducciones de la obra de Igartua y, por tanto, “nuevas dimensiones existenciales” para la misma. En ese sentido, esperamos que esta publicación funcione como un formato en el que *Coliflor* continúe su desarrollo, involucrándose en otras áreas del conocimiento e interpelando a audiencias que exceden las del arte contemporáneo.

1 Ver más en: Donna Haraway, “Introduction” In *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*, (Durham and London: Duke University Press, 2016), 1-8.

2 El Premio de la Crítica, organizado por el Banco de Crédito, lo otorgaban un grupo de críticos invitados por la Facultad de Arte y Diseño de la PUCP al final del último año de la especialidad de pintura. Se trataba de un concurso paralelo al Premio Winternitz, que era concedido por los profesores.

3 Durante los años noventa el concurso de pintura organizado de forma independiente por la marca de whisky *Johnnie Walker*, se consolidó como uno de los más importantes de la ciudad de Lima. La suma otorgada al primer premio ascendía a US \$ 10000, funcionando como un importante soporte para los artistas jóvenes de la escena. Sin embargo, según Villacorta y Hernández el concurso habría ido mostrando una vena cada vez más conservadora hasta finalmente desaparecer. Ver más en: Max Hernández Calvo y Jorge Villacorta, “Globalización C.O.D” en *Franquicias Imaginarias: Las opciones estéticas en las artes*

*plásticas en el Perú de fin de siglo*. (Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2002), 122-137.

4 El conflicto armado interno fue consecuencia del enfrentamiento entre grupos subversivos levantados en armas y el estado peruano. Ocurrido entre 1980 y el 2000, ha sido el de mayor duración, el del impacto más extenso en el territorio nacional y el de más elevados costos de toda nuestra historia republicana. Se calcula que alrededor de 70.000 peruanos perdieron la vida en dicho periodo. Ver más en: Comisión de la Verdad y Reconciliación. CVR-Lima: 2003, Informe final, Capítulo I: Los periodos de la violencia, 2-3. <http://www.cverdad.org.pe/ifinal/>

5 Ver más en: Max Hernández Calvo y Jorge Villacorta. “Introspección y Juego” en *Franquicias Imaginarias: Las opciones estéticas en las artes plásticas en el Perú de fin de siglo*. (Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2002), 107-121.

6 Debo esta idea a una conversación con el artista Iosu Aramburu en torno a lo grotesco e informe en la pintura peruana.

7 Ver más en: Macarena Gómez-Barris, *The Extractive Zone: Social Ecologies and Decolonial Perspectives* (Carolina del Norte: Duke University Press, 2017), 1-16.

8 Hasta la actualidad la página web de *Os Mil Nomes de Gaia: do Antropoceno à Idade da Terra* [Los mil nombres de Gaia: del Antropoceno a la edad de la Tierra] (2015) funciona como un archivo de las discusiones que se llevaron a cabo durante el coloquio. Ver más en: <https://osmilnomesdegaia.eco.br/>

9 Ver más en: Donna Haraway, “Symptoiesis: Symbiogenesis and the Lively Arts of Staying with the Trouble,” en *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*, (Durham and London: Duke University Press, 2016), 58-98.

10 La geoingeniería es la manipulación a gran escala de un proceso ambiental que afecta el clima de la tierra, en un intento por contrarrestar los efectos del calentamiento global.

11 La cabeza es significativa en la medida que alberga el cerebro y por tanto las capacidades cognitivas que nos hacen humanos, así como también el rostro, conjunto de rasgos en los que reside nuestra identidad.



Vista de la exposición / Exhibition view

Esteban Igartua en conversación con Joel Yoss /  
Esteban Igartua in conversation with Joel Yoss

Foto / Photo: Claudia Durango

## *Organic Fictions: Figurations of the Future in the Work of Esteban Igartua*

It is easy to find a fantasy-oriented narrative core in Esteban Igartua's work. The truth, however, is that the artist operates based on impulse. With an almost forensic gaze, he chooses those elements of his environment that stand out for their exuberance, but whose abundance produces, at the same time, a panicked or hypochondriac response. It is from this ambivalent fascination with the "potency of the organic" that the artist has devoted himself to virtuously and meticulously portray a dystopian world that is clearly full of life.

Through the dissident citation of art historical visual styles—such as Dutch Golden Age painting, Naturalism, but also Caricature and Comic—Igartua situates us in a timeless space where there is a remarkable absence of social references and female figures, while male characters in places of overflowing nature prevail. It is not, however, an idealized or presocial natural world, as, for example, our image of paradise could be. On the contrary, a current of eschatological anticipation runs through Igartua's work. The artist's images not only impress us as ruins of the Modern Western World's order—which strove to affirm human superiority in relation to other living species—, but also as the end of a human-centered history.

Indeed, Igartua's paintings and drawings represent a natural, non-hierarchical world in which diverse forms of life—including human beings—are bodily and spatially imbricated, and expand energetically and tenaciously. Igartua's treatment of his landscapes and characters is undifferentiated. What predominates in this world organized around the

artist's attraction to organic processes is the formless, the ease of passing from one state to another, movement and change; all elements that, in their appearance, suppose a rupture with the logic of the measurable and controllable world proposed by modern science. But there is more: the uninterrupted capitalist development, its incessant march towards the future based on accumulation and a series of dispossessions, also finds its counterpoint in Igartua's dateless locations. It is as if the foreseeable ecological catastrophe had already occurred, and human beings had relinquished both, the will to control nature and a possible leading role in the history of the planet.

Disturbing and grotesque are adjectives that have been justly applied to the artist's work, but they are also powerful, mysterious and human images. In a context that Donna Haraway<sup>1</sup> has called "the sixth great extinction of the earth", marked by wars, impoverishment of billions of people and environmental collapse in favor of the accumulation of capital, such scenarios—which serve to remind us of an extreme and violent aspect of the human condition, and of nature itself—are more disturbing, but also more necessary than ever.

### II

Igartua studied painting at the Arts and Design Department of the Pontificia Universidad Católica del Perú – PUCP, between 1991 and 1997. Thanks to his striking personal style and technical skill, while still a student, in 1997, his work was recog-

nized as the best in the Critics' Prize<sup>2</sup>. Later, in 1998, he got the first place in the third edition of one of the most important local painting awards from the nineties.<sup>3</sup> Igartua was shaping up to be one of the most promising young creators of his generation. However, this did not prevent him from migrating to the United Kingdom to continue his studies. In London he enrolled in a diploma at the Slade School of Fine Art and then continued with a master's degree in fine arts at the Byam Shaw School of Art.

As often happens with artists who leave their countries of origin early, it is difficult to locate Igartua's work in the genealogy of local contemporary art. From a temporal point of view, we could affirm that the artist belongs to the generation that reacted to the growing violence of the internal armed conflict<sup>4</sup> by taking refuge in a "subjective aestheticism", and thus privileging autobiography and the private sphere.<sup>5</sup> Although it is true that Igartua's work does not completely fit in this sort of "narcissistic retreat" that occurred at the beginning of the nineties, it did not build bridges with the renewed art scene either—a scene that toward the end of that decade re-emerged determined to recover democracy through symbolic actions in public space after years of general silence. Instead, we could argue that there is a certain thematic affinity between his work and an anti-modern drive—which explores the capacity of the grotesque to transgress the conventionalisms that define bourgeois portraiture and the visual norms of the construction of the human figure—that pervades Peruvian painting.<sup>6</sup> This line of artistic investigation includes, among its best known figures, painters like Gerardo Chávez, Jose Tola, and Alberto Quintanilla, among others.

But beyond the tendencies and influences that we can recognize in Igartua's work, the really novel aspect of his proposal is that, far from stressing an anthropocentric view of nature—which in the visual arts spread through the western idea of landscape—, the artist introduces us to complex and horizontal human and non-human systems. Anthropocentrism was established during modernity, placing human beings as the center and

measure of the rest of the universe. From this perspective, only human life has intrinsic value, while the rest of the natural world would be only a means to our ends. According to the cultural critic Macarena Gómez-Barris, anthropocentrism has been as central to modernity as the profit motive of extractive capitalism. In her book *The Extractive Zone*,<sup>7</sup> the social scientist defines extractive capitalism as the economic system that reduces regions of "high biodiversity" to commodities. Thus, Gómez-Barris argues that in its different waves—colonialism, imperialism and the most recent neoliberal globalization—extractive capitalism has not only stripped indigenous and afro-descendant communities of their territories, but has expanded without consideration for the hidden worlds that form the link of human and non-human multiplicity, violently reorganizing life on a planetary scale.

Several things have happened to put in crisis this objectified and extractivist vision of nature. The introduction of the Anthropocene as an operative concept led us to become aware of the imminence of environmental catastrophe, and to understand that the industrial, extractive and capitalist temporality that produced climate change has not only implied a change in the geological age of the earth, but has also transformed our species into a significant geophysical force. That is, a factor capable of altering the course of the planet, and of compromising its own survival as a species, and that of the other living beings along the way.

In 2014, the colloquium *The thousand names of Gaia: from the Anthropocene to the Age of the Earth* was held in Brazil.<sup>8</sup> Conceived by the French Bruno Latour, in collaboration with two of the most renowned Brazilian thinkers—Eduardo Viveiros de Castro and Déborah Danowsky—, this seminar is the most important effort to think about the implications of climate change from South America. During the colloquium it became clear how the imminence of the environmental catastrophe revealed the insufficiency of the critical arsenal that is generally mobilized to think about the dominant capitalist civilization, as well as the theories of transformative political action that are



built on that critical base. Certainly, according to Viveiros de Castro, insofar as the unsustainability of modernity becomes a fact of public knowledge and the magnitude and multidimensionality of the problem becomes evident, what predominates is a sort of generalized cognitive paralysis.

In the same line, the theorist Donna Haraway<sup>9</sup> identifies two opposing, if not antagonistic, social responses in the face of climate change: the first lies in claiming a blind faith in technology, and believing that through geoengineering<sup>10</sup> we will be able to reverse the damage caused to the planet, and avoid its consequences. And the second, which Haraway describes as even more dangerous, is to argue that it is too late to change the situation, so it is not worth committing ourselves to any project that implies working together for a fairer world. Haraway maintains that neither the hope nor the despair that underlies these two positions are conducive, and almost in the opposite spectrum proposes to “staying with the trouble.” For the author, “staying with the trouble” implies, on the one hand, questioning the supposed “superiority” of the human species and beginning to transform the relations of subordination and exploitation that we have established with other species and with the planet into alliances and collaborations. And on the other, converting the question of climate change into a common theme, and therefore, a basis for collective and daily political action.

From Haraway’s perspective, it is no longer possible to think of nature as an object separate from human beings. Therefore, the traditional opposition between nature / culture is automatically deconstructed to give way to notions such as environment, which emphasize the continuities between subjects, plants and animals, bacteria, minerals and objects. Instead of proposing Igartua’s work as a literal example of the conceptual framework presented above, what I want to argue is that the differences between landscape and nature or environment, as well as the questioning of the centrality of human beings as opposed to other forms of life, is the core around which the artist’s work has been built in recent years.

### III

Since his departure to the United Kingdom, Igartua has exhibited his work in Peru on three occasions. In 2012 he presented *Campo ocupado* [Occupied Field] at Revolver Gallery and in 2015 *Excursion* [Excursion] at the independent art space Garúa. Both exhibitions questioned the idea of human beings as unified subjects with nature as its object. For *Coliflor* [Cauliflower], the most extensive exhibition dedicated Igartua’s work so far, this line of research was to be expanded, and the artist’s output of the last ten years was to be grouped having as a guiding thread the attraction-repulsion dynamic that the power of “the organic” generates in human beings. That is, the thin line that separates fascination with beauty and abundance, and the rejection of certain forms of voluptuousness and “excess of life.” In this context, the buds of the cauliflower head—which closely resemble miniature trees, and that together evoke fleshy masses similar to some human organs—worked as an accurate metaphor of the connections that Igartua himself establishes between the human body and the natural landscape.

*Coliflor* brought together twenty-nine works—between small and large-scale paintings and drawings—that allowed the audience to grasp the different facets of the artist’s artistic production. The installation sought that the pieces dialogue with each other, and even refer to each other, so that the oldest could be understood as comments for the construction of the meaning of the most recent ones. At the same time, the pieces changed drastically in size, emphasis and scope. In this way, the artist confronted us both with panoramic views and with intimate studies of the human figure. Again, Igartua treated his habitats and his characters the same. On the one hand, he endowed his landscapes with human characteristics. On the other, he exalted the functions and excrescences of his sitters’ bodies as a sign of their materiality and continuity with the natural world. In general, there is something profoundly subversive in the way the artist approaches the human figure. However, specifically in *Coliflor*, the head<sup>11</sup> is subject to artistic and philosophical examination.

Certainly, *Cabezas* (2006) [Heads], the oldest drawing in the exhibition—which is also the cover image of this book—, shows five male characters whose heads are conjoined by eyes, ears, hair, and neck. Together, the five beings form a single agonizing, bewildered but alert entity. *Grupo* (2016) [Group] belongs to the same “family”; it is the only other “group portrait” in *Coliflor*. The drawing presents a group of men—with misshapen bodies, disproportionately large heads and prominent eyes—emerging from a dense and formless organic / vegetative landscape. The bodies merge with the landscape highlighting both their fusion and the impossibility of escaping from it. Finally, in the same line is the series *Cabezas* (2008) [Heads], consisting of three small drawings of men suffering from deformations or tumors. The artist meticulously outlines the heads of the characters—totally taken by the pathology—, so that they seem to float on the blank sheet, giving the drawing a sculptural dimension.

Without doubt more measured, though no less intriguing, are the two series of portraits of male characters. A first group, from 2015, is entirely a product of the artist’s imagination. A second group, from 2016 and 2017, is inspired by found photographs from newspapers and magazines. Without exercising any kind of moral judgment or interpretation, Igartua confronts us with a group of anti-heroes, marginalized subjects, probably criminals or by-products of the labor crisis and unemployment. The characters of both series share gestures that are elusive and self-absorbed, but at the same time profoundly ridiculous. Igartua highlights scars, acne, skin deformations, wrinkles and expression lines. This way, their faces become an excuse to recreate larger physical phenomena on an intimate scale such as human anatomy.

The paintings *Pared* (2015) [Wall], *Volcán* (2015) [Volcano], *Cerro* (2018) [Hill], *Muro* (2017) [Wall], and *Estrella* (2017) [Star] follow the inverse logic. These scenarios are characterized by an organic sensuality and sensory overload: rock formations and mountains on which moss grows, masses of vegetation on which mushrooms spread, details of

smoke and lava that result from volcanic eruptions, etc., that the artist treats as if they were living beings, introducing characteristics that belong to the realm of the human.

In recent years, with the desire to balance the “fantastic” aspect of his work, Igartua has begun to incorporate photography into his works. For the artist, the use of photographs has meant the development of a language that, although more detailed, also seeks to exaggerate and distort the landscape to the point that it becomes an overflowed version of what was initially photographed. The result is expansive paintings that seem to explode from the center, such as *Jardín* (2018) [Garden] and *Plantación* (2018) [Plantation].

Finally, *Brotos* (2018) [Sprouts]—the most recent group of works in the exhibition—is a series of very detailed monochrome drawings of compact masses that Igartua made during his residency at Proyecto AMIL’s space in the town of Tschlin, in Switzerland. The drawings are inspired by the views of the Piz Lad Mountain—located in front of the house of Proyecto AMIL—, which thaws at that time of the year, revealing rocky areas with vegetation. An impressive aspect of *Brotos* is their level of hybridity. Thus, even when observing them up close it is impossible to recognize if they are organic, vegetable or mineral.

Only now we are beginning to understand that us human beings are not simply the result of our own evolution, but rather the consequence of a long history of interactions and fortuitous relationships constituted by inorganic and organic chemical reactions. Our bodies have leaks and blurred boundaries with respect to the world around us, even if we do not acknowledge them. Since the beginning of his career Igartua has been able to give shape to this dimension that is beyond the cognitive tools passed on by modern science. In his paintings and drawings, bodies are unstable, they move between species, life and death, health and pathology. As some have been saying for years, but many of us are just beginning to understand, there is nothing fantastic about this.

## Coda

The two fiction stories that follow are the result of *Procesiones imaginarias* [Imaginary Processions]. This event was organized in the context of *Coliflor* and brought together two of the most promising voices of contemporary Peruvian poetry and narrative—Tilsa Otta and Richard Parra—to read texts inspired by the works of Igartua, while inviting the public to walk through the galleries of Proyecto AMIL.

*Procesiones Imaginarias* is part of the larger framework of Proyecto AMIL's Public Program. Through this open and totally free program we explore what an artistic institution can do when it integrates an event-based program at the core of its agenda. In fact, it is through its public program that Proyecto AMIL reaffirms itself as a center for aesthetic experiences in which artistic practice is explored beyond the exhibition format, along with the different relational possibilities this allows with our audience.

For *Procesiones imaginarias* we seek to enhance the fiction core at the center of Igartua's work, understanding fiction as a methodology that, through imagination, has the ability to put the *status quo* in crisis and multiply the possible futures, already suggested by the explorations of the artist. On the other hand, transcending the boundaries between different artistic practices and establishing alliances and complicities between creators, and more broadly, between their areas of knowledge, is something that Proyecto AMIL is interested in exploring in all the projects we undertake, including our publications. In this way, the idea of including the fiction stories by Otta and Parra in the book also responds to the desire to encourage experimentation and to advance artistic creation in an interdisciplinary direction, something we find very necessary in the local context.

"*Mental Screenshots of the Twilight Dimension of Coliflor*," the story of the poet Tilsa Otta is composed of four sections that allude to specific pieces of the exhibition—*Brotos*, *Retrato 5*, *Muro*, and *Cabezas*—but that, at the same time, seek to reproduce the affective atmosphere of the exhibition. The text works as a patchwork of surrealist and postmodern tinges as it appropriates and intersperses various literary genres and references to popular culture: theoretical texts from the history of modern art, film reviews, excerpts from Facebook posts, as well as personal interpretations open to the fantastic. With a casual tone, which turns its back on conventionalism in favor of play, "*Mental Screenshots of the Twilight Dimension of Coliflor*" invokes an unusual, strange and exuberant universe, like the one proposed by Igartua himself.

"*Natura Ex Machina*" by the writer Richard Parra opts to choose some of the artist's pieces as scenarios where a classic—like Sophocles' *Antigone*—is reinterpreted and transformed into a science fiction story set in an uncertain future. The story is initially set in a polluted city, dominated by corporations and divided by political and social chaos. The characters belong to the margins. Cesaré is an anarchist trade unionist, killed for political reasons. Beatrice, his sister, a lumpen woman, tries to get justice by hook or by crook by involving Orestes, a cynical organ trader. It is a dystopian story. Justice is not achieved and the totalitarian state triumphs. The protagonists fail, and they must go into exile in the mountains, where other exiles live, with the hope of finding a space from where to start again.

The stories of Otta and Parra are not simply fantastic universes to which we propose readers to escape. On the contrary, we understand them as translations of Igartua's work and, therefore, "new existential dimensions" for it. In that sense, we hope that this publication functions as a format in which *Coliflor* continues its development, getting involved in other areas of knowledge and challenging audiences that exceed those of contemporary art.

1 See more in: Donna Haraway, "Introduction," in *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*, (Durham and London: Duke University Press, 2016), 1-8.

2 The Critics' Prize, organized by the *Banco de Crédito*, was awarded by a group of critics invited by the Arts Faculty of the PUCP at the end of the last year of the painting specialty. It was a parallel contest to the Winternitz Prize, which was granted by the professors.

3 During the nineties the painting contest organized independently by the whiskey brand Johnnie Walker, was consolidated as one of the most important in the city of Lima. The sum awarded to the first prize amounted to US \$ 10,000, serving as an important support for the young artists of the scene. However, according to Villacorta and Hernández the contest would have been showing an increasingly conservative vein until finally losing relevance. See more at: Max Hernández Calvo y Jorge Villacorta, "Globalización C.O.D" in *Franquicias Imaginarias: Las opciones estéticas en las artes plásticas en el Perú de fin de siglo*, Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2002), 122-137.

4 The internal armed conflict was the result of the confrontation between subversive groups raised in arms and the Peruvian state. Occurred between 1980 and 2000, it has been the conflict of longest duration, most extensive impact in the national territory, and highest costs of our entire republican history. It is estimated that around 70,000 Peruvians lost their lives in that period. See more at: Truth and Reconciliation Commission. CVR-Lima: 2003, *Informe final*, "Capítulo I: Los periodos de la violencia", 2-3. <http://www.cverdad.org.pe/ifinal/>

5 See more in: Max Hernández Calvo and Jorge Villacorta, "Introspección y Juego" in *Franquicias Imaginarias: Las opciones estéticas en las artes plásticas en el Perú de fin de siglo*, (Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2002), 107-121.

6 I owe this idea to a conversation with the artist Iosu Aramburu about the grotesque and the formless in Peruvian painting.

7 Macarena Gómez-Barris, *The Extractive Zone: Social Ecologies and Decolonial Perspectives* (North Carolina: Duke University Press, 2017), 1-16.

8 To date, the website of *Os Mil Nomes de Gaia: do Antropoceno à Idade da Terra* [The thousand names of Gaia: from the Anthropocene to the age of the Earth] (2015) operates as an archive of the discussions that took place during the colloquium. See more at: <https://osmilnomesdegaia.eco.br/>

9 See more in: Donna Haraway, "Symplectis: Symbiogenesis and the Lively Arts of Staying with the Trouble," in *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*, (Durham and London: Duke University Press, 2016), 58-98.

10 Geoengineering is the large-scale manipulation of an environmental process that affects the earth's climate, in an attempt to counteract the effects of global warming.

11 The head is significant insofar as it houses the brain and therefore the cognitive capacities that make us human, as well as the face—the set of features in which our identity resides.









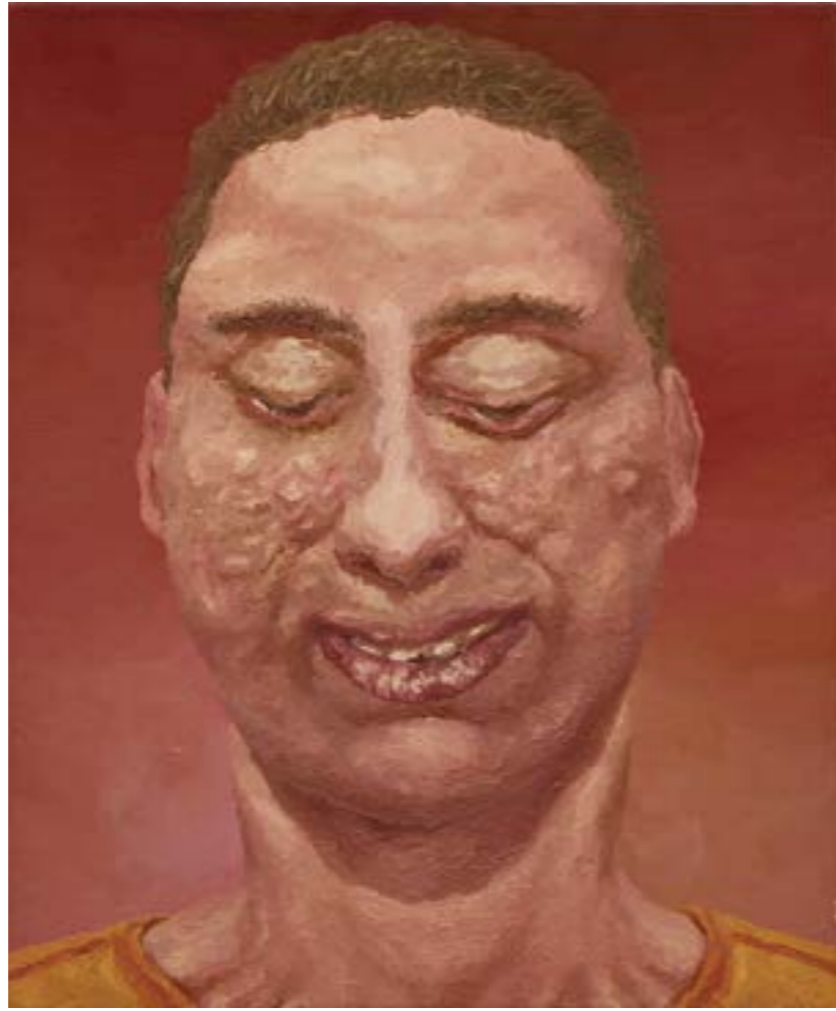










































Tilsa Otta

### Brotos

págs. 30-31

La naturaleza se peina con los dedos, no se enreda; es así, natural, brillante, de gran volumen, un *look* totalmente orgánico.

Estos frondosos *Brotos* representan la manifestación de una nueva vida o un nuevo estado mental. Son espacios multidimensionales donde se archivan todas las experiencias del alma incluyendo los conocimientos y recuerdos de las vidas pasadas, la vida presente, las discusiones perdidas y ganadas, letras de las canciones, estadísticas de los censos poblacionales, cuentos y leyendas, viejas constituciones, el contenido posteado en las redes sociales y las posibilidades futuras. Este sistema energético contiene cada potencialidad que el alma posee para su evolución en esta dimensión y su verdadera razón de ser, el sentido de la existencia, un amasijo de estados alterados donde la humanidad confluye en un gran festival gratuito, en el sentido monetario del término porque sobre todo plenamente justificado y necesario en extremo en su planeamiento, ejecución y diseño. Ahora mismo, mientras los observamos, circula e ingresa en ellos una cantidad inconmensurable de información, ya sea genética, coyuntural, emocional, de suma importancia, baladí, *fake news*, incluso memes:

(...) Necesito zapatos que puedan caminar tanto como yo. ¿Si tiene las herramientas por qué no lo hace? Tal vez solo quiere dejarse morir. TDFW1 de Velarde a Castañeda junior! Lo mejor de esta aburrida y desesperanzada campaña electoral, vean y

## Capturas mentales de pantallas sobre la dimensión crepuscular de Coliflor

disfruten cada segundo. ¡Acabamos de llegar a los 666 seguidores! ¡Gracias por el aguante, ángeles caídos! Esta obra tiene como objetivo la exploración y celebración del placer sexual que nos pueda ofrecer cada uno de nuestros cuerpos. Se cumple ya un año desde que Pudín Crew empezó como un pequeño show hecho por amigos para amigos y ahora queremos celebrarlo con todos ustedes. ¿Dónde? >> Bolívar 860 / Pueblo Libre / Sótano Centro Comercial Bolívar (Referencia: costado de Pizza Hut) ¿Cuánto? 25 soles (pre venta limitada) 30 soles (pre venta + afiche A3 + pin + stickers) 35 soles (puerta). Sabemos de la potencia de nombrarnos y visibilizarnos \*mujeres\* en un sistema que nos odia hasta la muerte. Pero queremos también visibilizar a las niñas que sufren violencia específica respecto del aborto, así como conocer experiencias desde otras corporalidades gestantes que ya no pueden sostener para sí el término mujeres. Nuestro horizonte es el aborto libre, autogestivo y feminista. Les esperamos, para aprender, reír, llorar, abrazarnos y bailar. La Rima Rima, conocida también como la flor sagrada de los incas, crece a más de 4 mil metros sobre el nivel del mar. Los pastores comentan que esta sagrada flor silvestre de colores llamativos como blanco, rojo y amarillo solo florece durante Semana Santa, ya que de ella se realizan las coronas para ofrecer al Santo Sepulcro. Es la flor de la soledad por crecer en zonas aisladas donde la temperatura registra al menos siete grados bajo cero. El hombre andino nunca permite que la usen para hacer alfombras. Según la tradición oral, cuando un niño demora en hablar se le da golpecitos en la lengua con esta flor, y empieza hablar como un loro. Elementos que

conviene proscribir del poema: un arcoíris doble / un jirón de neblina / sobre el cerro. La historia es duración. No vale el grito aislado, por muy largo que sea su eco; vale la prédica constante, continua, persistente. No vale la idea perfecta, absoluta, abstracta, indiferente a los hechos, a la realidad cambiante y móvil; vale la idea germinal, concreta, dialéctica, operante, rica en potencia y capaz de movimiento. Dice mi abuela: no trates de ser lo que no eres, aunque en el agua se refleje la luna, nunca será ella; y como dice Beckett: Ningún símbolo donde no se requiera (...)

Y así, brotes de infinito al infinito a lápiz sobre papel.

### Retrato 5

pág. 43

Mirada media vacía, media llena, cada espectador tiene su medida. Sombra capilar en el óvalo central. Hombre detenido en un lugar que nos recuerda los enigmáticos atardeceres en Neptuno.

La trama de esta pintura gira en torno a un oscuro personaje que llega de improviso a una zona residencial de clase media. Su presencia irrumpe en el hogar de una familia con tres hijos, apoyados por una simpática niñera. Esta obra puede definirse como una fábula oscura y malévola en la que el personaje se desenvuelve entre lo real y lo ficticio.

¿Un espectro? ¿Una abominación? ¿La encarnación del mal? ¿Quién es este sujeto? Nunca lo sabremos. Lo que sí está claro es que a partir de que entre en el hogar de Marina y Ricardo, nada será como antes. Y lo hará de forma sigilosa, casi sin que nadie perciba su presencia, pero de algún modo, imponiendo su voluntad y designios a cada uno de los miembros de la familia hasta convertirlos en sus marionetas, descomponer ese núcleo aparentemente feliz y armónico y destruirlos para siempre mediante la lectura constante de este poema:

Las más bellas flores

completamente aisladas por un cordón policial.

¿Así inicia este proceso?

Pinto mis labios

con tus jugos gástricos

y mis manos resultan palabras opuestas,

actores que no se soportan.

Esta noche proyecto otra noche

forjada por artesanos extraños

donde se escuchan voces modeladas por el sol

diálogos submarinos declaraciones

donde me quedo peligrosamente

saboteando el sistema acondicionado

con mis rosas telepáticas.

Esta pieza trata sobre el poder del arte, la manipulación y los mecanismos de poder. También es un ensayo sobre los males de la sociedad actual, donde el protagonista ejerce de una especie de ángel exterminador dispuesto a terminar con la falsedad de la clase burguesa. Tiene identidad propia y es una pieza clarividente en muchos aspectos, siempre operando a través de un perfilado simbolismo. Una pesadilla cotidiana repleta del misterio que subyace detrás de cada retrato, donde Igartua trabaja con sumo cuidado y meticulosidad diferentes niveles de extrañeza, hasta configurar una historia convulsa repleta de incomodidad y violencia interna. A fin de cuentas, estamos ante un sujeto cualquiera que extraña a su gato y al amigo con el que siempre se emborrachaba y se fue a vivir a España.



## *Muro*

págs. 72-75

Cuando vi *Muro* la primera vez, supe que necesitaría volver a verlo. Ahora que lo he visto por segunda vez, sé que me gustaría verlo por tercera vez, pero ya no creo que la repetición de esta imagen nos indique la salida. Para tomar prestada la descripción que hace Winston Churchill de Rusia, “es un enigma, envuelto en un misterio, dentro de un enigma”.

Existen maravillas del mundo que no son tomadas en cuenta en los rankings o incluidas en los recorridos turísticos, ni siquiera visitadas por sus padres, hermanos, amigos. Hay monumentos de tal esplendor que no pueden ser incorporados a ningún circuito humano, entonces, otros espíritus empiezan a veranear en ellos dando forma a un ecosistema de ímpetu anarquista que haríamos bien en denominar “eco-antisistema”.

*Muro*, como toda pared que se respete, habla y nos obsequia múltiples secretos. Es tanto una trinchera natural que creció en un huerto del Edén como un jardín surrealista donde viven las hadas desplazadas de sus terrenos por el falso progreso del hombre.

Sin embargo, *Muro* clama por una explicación. Podría decirles que relata seis historias que tuvieron lugar entre 1849 y 2346, podría decir que los mismos seres desaparecen en diferentes roles, interpretando personajes de diferentes especies, razas, géneros y edades. Si el sol me colmara y me calmara... A veces la clave de una obra puede ser sugerida por otra. Sabemos que el título se refiere a los primeros dibujos de las formas y el comportamiento de los muros. No hace mucho vi una película sueca llamada *Simon and the Oaks*, sobre un niño que soñaba despierto y formaba un vínculo con un roble. Entre las ramas, mentía leyendo libros de imaginación y luego permitía que sus ojos descansaran en las nubes sobre su cabeza. Mientras leía un libro sobre los vagabundos del desierto, las nubes parecían tomar la forma de una caravana fantasmal de camellos en procesión a través del cielo.

Nunca me he aburrido de *Muro*. En mi segunda visita, abandoné cualquier intento de resolver las conexiones lógicas entre los segmentos y las intrincadas tramas que las lianas forman en su deriva. Lo importante es que esto dejaba a mi mente libre para jugar. Las nubes realmente no se ven como camellos o veleros o castillos en el cielo, sufren simplemente un proceso natural de metamorfosis. Así también, tal vez, son nuestras vidas. Porque tenemos mentes y las nubes no, deseamos la libertad. Esa es la forma que toma la escultura de *Muro* y cómo intenta dirigir nuestros pensamientos.

Pero, ¡qué *Muro* es este! Y qué demostración de las cualidades mágicas y oníricas del arte. Y qué oportunidad para los colores. A ratos parecidos a la misma goma de mascar del que las Cabezas están hechas. Y qué salto del artista, que se libera de las cadenas de la arquitectura humana. Por las ventanas del alma que son todos los agujeros perforados por la naturaleza se asoma el cielo más complejo, porque este baluarte tiene el movimiento moderno de quien camina a paso ligero con sus cimientos a través de un infierno con altos niveles de vitamina sé.

## *Cabezas*

págs. 40, 44 y 68

Como chicles masticados por un demonio corrupto, caen del cielo, escupidas como ángeles que ya perdieron todo su sabor y por eso caen. Sus formas, tan caprichosas que dan un aspecto repulsivo a su cutis, sumadas a sus personalidades imposibles, elevan la reactividad de estas piezas hermanas que nos satanizan como observadores y nos hacen globo solo para luego explotarnos de modo muy casual y adolescente.

Inicialmente pensé que estas *Cabezas* eran el germen de este universo, artífices de los *Brotos*, sumas sacerdotisas en rituales donde los *Muros* cobraban vida, la propia y la de algunos desafortunados,

esos hombres retratados con pinta de haber sido sacrificados sin una justa razón, como toros de lidia. Luego comprendí que esta impresión era un ensueño tendencioso que estos sujetos de vestimenta casual habían implantado en mí para victimizarse y poner fin al reinado de las cabezas chicolosas. La corrupción del entorno recayó en la figura humana otra vez. Sabiendo que había sido designada para escribir este texto quisieron usarme como un medio de desinformación con el afán de desencadenar una cacería de brujas.

Cabe señalar que, una vez que se ha despertado, el deseo de violencia provoca cambios corporales que preparan a los hombres para el combate. Ergo, nada se parece más a un gato encolerizado que un hombre encolerizado.

Decimos frecuentemente que la violencia es irracional. Sin embargo, no carece de razones; sabe encontrar excelentes motivos cuando tiene ganas de desencadenarse. Existe una especie de pez al que no se le puede privar de sus adversarios habituales, sus congéneres machos, con los cuales se disputa el control de un cierto territorio, sin que dirija sus tendencias agresivas contra su propia familia y acabe por destruirla.

Así mismo, las relaciones que se establecen entre las obras de una exposición son, en ocasiones, mucho más tormentosas y dramáticas de las que los espectadores podemos apreciar. En la oscuridad de la sala de la galería, los pigmentos destilan químicos provocando que algunas pinturas se repelan y otras se atraigan, al igual que las personas. Esto ocurre con particular majestuosidad en *Coliflor*, debido a la alta concentración de mutaciones genéticas contenidas en las obras, fibras vegetales, incluso cultivos de moscas de la fruta imaginarias. A eso puede deberse ese gesto de desagrado en las *Cabezas*, pero también podría deberse a otros motivos. Pensemos durante cinco minutos en otros motivos posibles sin fruncir el ceño. Repitamos ahora: “Una mirada de horror del tamaño de tus sueños. Una mirada de horror del tamaño de tus sueños”.

## *Citas ó sampleos*

### *Brotos*

Extractos de posts y eventos de Facebook de un solo día de octubre.

### *Retrato 5*

Extracto de crítica de “Borgman” por Beatriz Martínez en [www.sensacine.com](http://www.sensacine.com)

### *Muro*

Extracto de crítica de Cloud Atlas por Roger Ebert en [www.rogerebert.com](http://www.rogerebert.com)

### *Cabezas*

Extracto de “La violencia y lo sagrado” de René Girard. Anagrama, 1983.



Tilsa Otta leyendo su texto durante *Procesiones imaginarias* / Tilsa Otta reading her text during *Procesiones imaginarias*

Público en *Procesiones imaginarias* / Public at *Procesiones imaginarias*

Fotos / Photos: Rupa Flores



Tilsa Otta

## *Mental Screenshots of the Twilight Dimension of Coliflor*

*Brotos*

pp. 30-31

Nature combs itself with its fingers, no tangles; it is like that, natural, bright, high volume, a totally organic look.

These leafy *Brotos* [Shoots] represent the manifestation of a new life or a new mental state. They are multidimensional spaces where all the experiences of the soul are stored, including knowledge and memories of past lives, present life, lost and won arguments, song lyrics, population census statistics, stories and legends, old constitutions, content posted on social networks and future possibilities. This energetic system contains every potentiality that the soul possesses for its evolution in this dimension and its true reason of being, the meaning of existence, a jumble of altered states where humanity comes together in a great gratuitous festival, in the monetary sense of the term because above all it's fully justified and extremely necessary in its planning, execution and design. Right now, as we watch them, an immeasurable amount of information circulates and enters them, be it genetic, conjunctural, emotional, of great importance, trivial, fake news, even memes:

(...) I need shoes that can walk as much as I do. If you have the tools, why don't you do it? Maybe he just wants to let himself die. TDFW from Velarde to Castañeda junior! The best of this boring and hopeless election campaign; watch and enjoy every second. We have just reached 666 followers! Thanks for the endurance, fallen angels! This

work aims to explore and celebrate the sexual pleasure that each of our bodies can offer us. It's been a year since Pudín Crew started as a small show made by friends for friends and now we want to celebrate with all of you. Where? >> Bolívar 860 / Pueblo Libre / Bolívar Shopping Mall Basement (Reference: next to Pizza Hut) How much? 25 soles (limited presale) 30 soles (presale + A3 poster + pin + stickers) 35 soles (door) We know the power of naming and visualizing us \*women\* in a system that hates us to death. But we also want to make girls who suffer specific violence regarding abortion visible, as well as learn about experiences from other pregnant bodies that can no longer support the term women for themselves. Our horizon is free, self-managed and feminist abortion. We wait for you, to learn, laugh, cry, hug and dance. The Rima Rima, also known as the sacred flower of the Incas, grows at over 4 thousand meters above sea level. The shepherds say that this sacred wild flower of striking colors such as white, red and yellow only flowers during Holy Week, since the crowns to offer the Holy Sepulcher are made from it. It is the flower of loneliness for it grows in isolated areas where the temperature reaches at least seven degrees Celsius below zero. The Andean man never allows them to be used to make carpets. According to oral tradition, when a child is speech delayed, he is tapped on the tongue with this flower, and he'll start talking your ear off. Elements that should be banned from the poem: a double rainbow / a shred of mist / on the hill. The story is duration. The isolated cry isn't okay, no matter how long its echo; constant, continuous, persistent preaching is okay. The per-

fect, absolute, abstract idea, indifferent to the facts, to the changing and mobile reality, isn't okay; the germinal, concrete, dialectical, operant idea, rich in power and capable of movement, is okay. My grandmother says: do not try to be what you are not, even though the moon is reflected on water, it will never be the moon; and as Beckett says: No symbol where it is not required (...)

And so, shoots from infinity to infinity, in pencil on paper.

*Retrato 5*

pp. 43

Half empty or half full stare, each viewer has his or her own measure. Capillary shadow in the central oval. Man arrested in a place that reminds us of the enigmatic sunsets in Neptune. The plot of this painting revolves around a dark character that comes suddenly to a middle class residential area. His presence breaks into the home of a family with three children, cared for by a friendly nanny. This work can be defined as a dark and malevolent fable in which the character moves between the real and the fictional.

A specter? An abomination? The incarnation of evil? Who is this individual? We will never know. What is clear is that after he enters the home of Marina and Ricardo, nothing will be the same. And he will do so stealthily, almost without anyone noticing his presence, but somehow, imposing his will and intents on each of the members of the family until they become his puppets, decomposing that seemingly happy and harmonious core, and destroying them for ever by constantly reading this poem:

The most beautiful flowers  
completely isolated by a police cordon.

Is this how this process starts?

I paint my lips

with your gastric juices

and my hands are opposite words,

actors that can't stand each other.

Tonight I project another night

forged by strange artisans

where voices modeled by the sun can be heard

statements underwater dialogues

where I stay dangerously

sabotaging the air conditioning system

with my telepathic roses.

This piece is about the power of art, manipulation and the mechanisms of power. It is also an essay on the evils of current society, where the protagonist acts as a kind of exterminating angel willing to end the falsity of the bourgeois class. It has its own identity and in many aspects it is a clairvoyant piece, always operating through a defined symbolism. A daily nightmare full of the mystery that underlies each portrait, where Igartua works with great care and meticulousness on different levels of strangeness, to configure a turbulent history full of discomfort and internal violence. In the end, we are dealing with an individual who misses his cat and the friend with whom he always got drunk and went to live in Spain.

## *Muro*

pp. 72-75

When I saw *Muro* [Wall] the first time, I knew I would need to see it again. Now that I have seen it for the second time, I know that I would like to see it for the third time, but I do not think that the repetition of this image indicates a way out. To borrow Winston Churchill's description of Russia, "it is an enigma, wrapped in a mystery, within an enigma".

There are wonders of the world that are not taken into account in the rankings or included in the tourist routes, not even visited by their parents, brothers, friends. There are monuments of such splendor that can not be incorporated into any human circuit, then, other spirits begin to spend their summers in them shaping an ecosystem of anarchist thrust that we would do well to call "eco-antisystem".

*Muro*, like every wall that respects itself, speaks and gives us multiple secrets. It is both a natural trench that grew up in a Garden of Eden and a surreal garden where the fairies displaced from their land by the false progress of man live.

However, *Muro* cries out for an explanation. I could tell you that it tells six stories that took place between 1849 and 2346, I could say that the same beings disappear in different roles, interpreting characters of different species, races, genders and ages. If the sun would fill me and calm me down... sometimes the key to one work can be suggested by another. We know that the title refers to the first drawings of the shapes and behavior of the walls. Not long ago I saw a Swedish film called *Simon and the Oaks*, about a boy who daydreamed and formed a bond with an oak tree. Among the branches, he laid reading books of imagination and then allowed his eyes to rest in the clouds above his head. While reading a book about the vagabonds of the desert, the clouds seemed to take the form of a ghostly caravan of camels in procession across the sky.

I have never been bored of *Muro*. On my second visit, I abandoned any attempt to solve the logical connections between the segments and the intricate weaves formed by drifting vines. The important thing is that this left my mind free to play. Clouds do not really look like camels or sailboats or castles in the sky, they just undergo a natural process of metamorphosis. Maybe our lives are just the same. Because we have minds and the clouds do not, we want freedom. That is the shape taken by the sculpture *Muro* and how it tries to direct our thoughts.

But what a wall this is! And what a demonstration of the magical and dreamlike qualities of art. And what an opportunity for colors. At times similar to the same chewing gum that the *Cabezas* are made of. And what leap of the artist, who is freed from the chains of human architecture. Through the windows of the soul that are all the holes pierced by nature, the most complex sky appears, because this bulwark has the modern movement of those who walk with their foundations at a brisk pace through hell with high levels of vitamin I know.

## *Cabezas*

pp. 40, 44 and 68

Like chewing gum chewed by a corrupt demon, they fall from the sky, spit like angels that already lost all their flavor, and that's why they fall. Their whimsical shapes that give a repulsive aspect to their complexion, added to their impossible personalities, elevate the reactivity of these sister pieces that demonize us as observers, and make us a bubble only to explode us in a very casual and adolescent way.

Initially I thought that these *Cabezas* [Heads] were the germ of this universe, the creators of the *Brotes*, high priestesses in rituals where the *Muro* claimed life: their own and that of some unfortunate people, those men portrayed as having been sacrificed without a just reason, like fighting bulls. Then I

understood that this impression was a tendentious reverie that these individuals of casual dress had implanted in me to victimize themselves and end the reign of the chewy heads. The milieu's corruption fell on the human figure again. Knowing that I had been appointed to write this text, they wanted to use me as a means of disinformation with the desire to unleash a witch-hunt.

It should be noted that, once awakened, the desire for violence causes bodily changes that prepare men for combat. Ergo, nothing is more like an angry cat than an angry man.

We often say that violence is irrational. However, it does not lack reasons; it knows how to find excellent motives when it wants to be unleashed. There is a species of fish that cannot be deprived of its usual adversaries, its male counterparts, with whom they dispute control over a certain territory, without directing its aggressive tendencies against its own family and eventually destroying it.

Likewise, the relationships that are established between the works of an exhibition are, on occasions, much more stormy and dramatic than what we spectators can appreciate. In the darkness of the gallery, the pigments distill chemicals causing some paintings to repel and others to attract, just like people. This happens with particular majesty in *Coliflor*, due to the high concentration of genetic mutations contained in the works, plant fibers, even cultures of imaginary fruit flies. That may explain the gesture of disgust in the *Cabezas*, but it could also be due to other reasons. Think for five minutes on other possible reasons without frowning. Let's repeat now: "A gaze of horror the size of your dreams. A gaze of horror the size of your dreams."

## *Quotes and samplings*

### *Brotes / Sprouts*

Excerpts from posts and Facebook events on a single day in October.

### *Retrato 5 / Portrait 5*

Excerpt from the review of "Borgman" by Beatriz Martínez at [www.sensacine.com](http://www.sensacine.com)

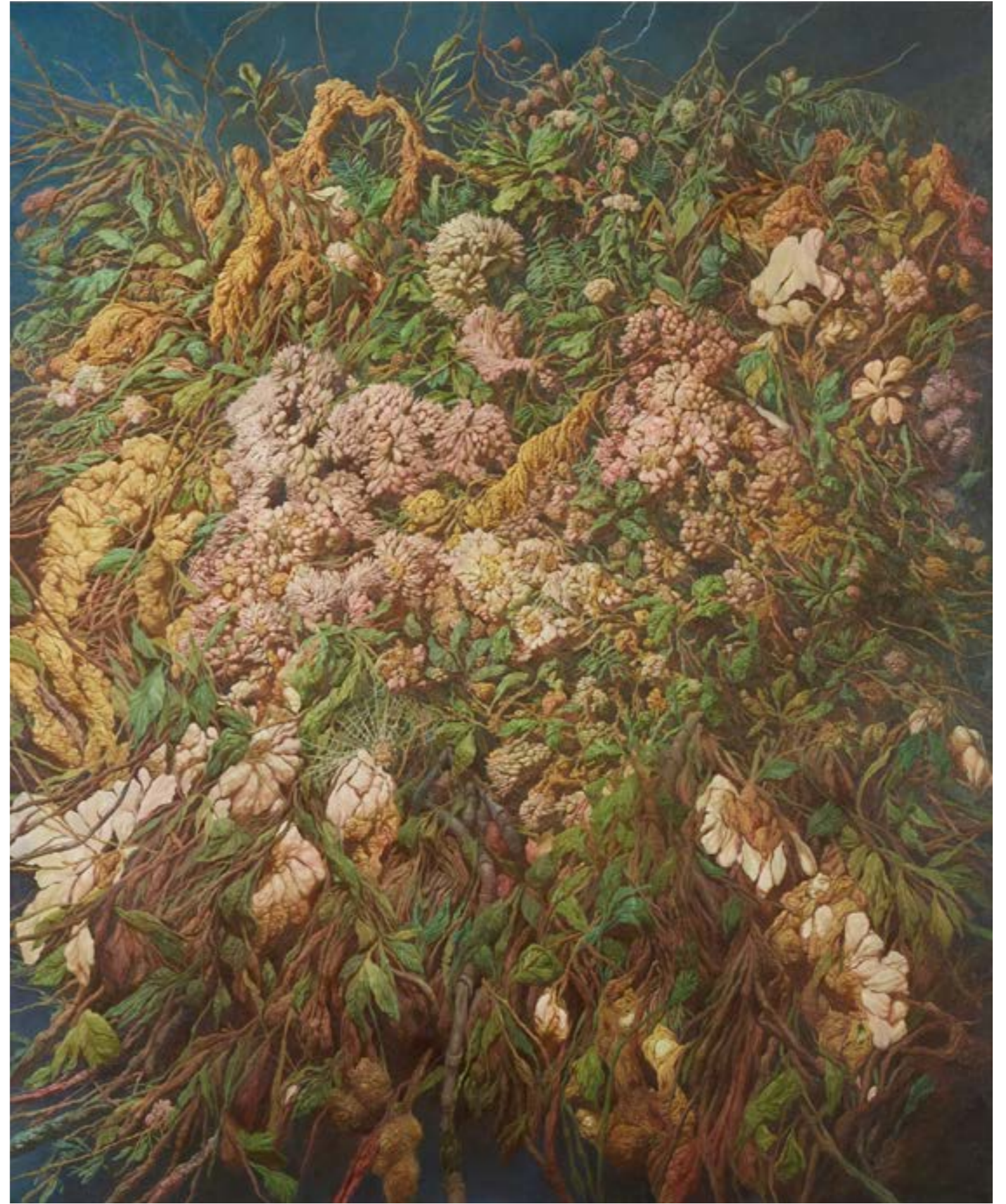
### *Muro / Wall*

Excerpt of the criticism of *Cloud Atlas* by Roger Ebert at [www.rogerebert.com](http://www.rogerebert.com)

### *Cabezas / Heads*

Excerpt from *La violencia y lo sagrado*, René Girard. Anagrama, 1983.





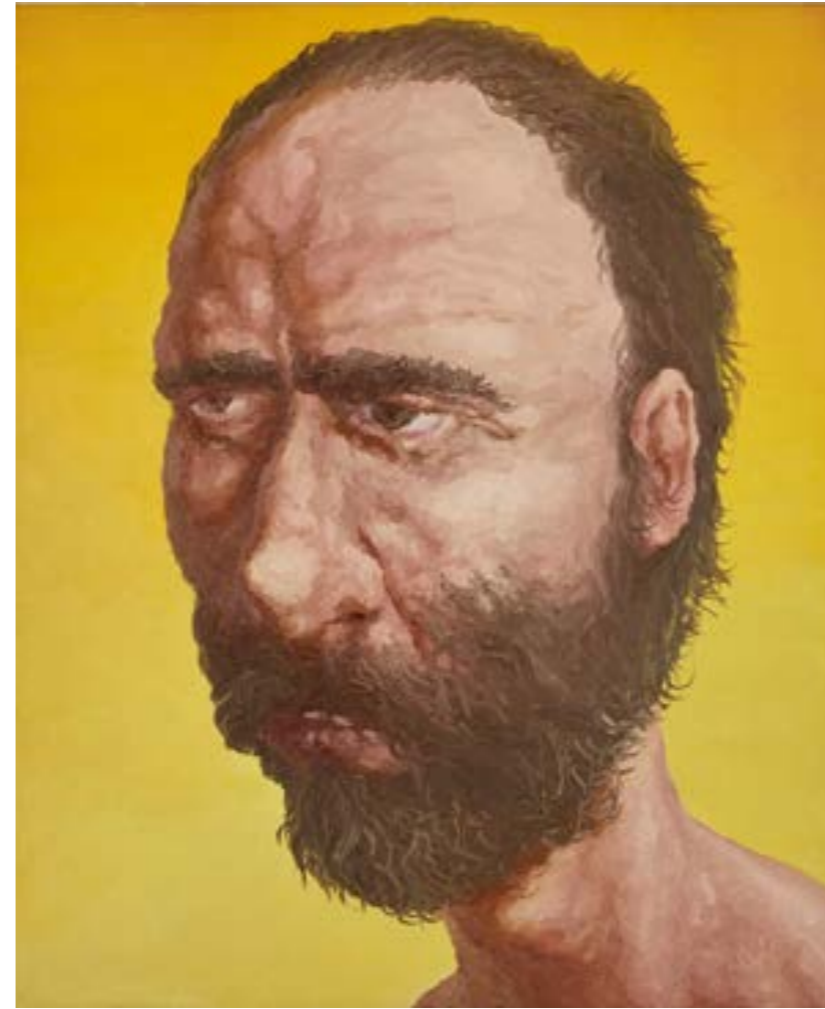






























## Natura ex machina

Cesare se dirigía hacia un almacén donde participaría de un saqueo organizado por la facción anarquista del sindicato cuando, de pronto, notó que dos tipos lo vigilaban desde una *scooter*.

Comenzó a correr por una avenida apenas iluminada. Esquivó a prostitutas, travestis, parroquianos y ambulantes. Más allá, en pleno Barrio Chino, se introdujo por un callejón.

El área no contaba con electricidad. El racionamiento había empeorado desde los últimos atentados. Aquella noche, garuaba y corría un hediondo vaho que arrastraba la pestilencia desde las procesadoras de pescado del litoral.

Era un callejón sin salida, así que Cesare se subió a un contenedor y, saltando, se sujetó de una alambrada. Trepó. Ya estaba por llegar a lo alto, cuando un disparo le impactó en la espalda.

El fogonazo se oyó estridente. Cesare cayó al suelo y comenzó a arrastrarse hasta la ventanita de un sótano, detrás de la cual percibió un trémulo fulgor: el de un televisor encendido.

Con el puño, Cesare rompió el vidrio, pero sus perseguidores ya estaban sobre él.

◆

Orestes aguardaba la llamada de Fonseca, quien, aquella misma noche, en la morgue, le entregaría un contenedor con órganos humanos. Orestes debía transportarlos hacia una clínica de la zona militarizada en donde se los transplantarían a desesperados pacientes.

Orestes escuchó el disparo. Empuñó su calibre 38, apagó la televisión y se resguardó en un rincón de su cuarto. Vio en seguida cómo Cesare rompió

el vidrio de la ventanita de su sótano. Lo reconoció.

Escuchó entonces a dos hombres llegar, quienes, con maltratos, le pedían a Cesare que les proporcionase los nombres de los organizadores de los desmanes en el puerto.

De pronto, sin embargo, se iluminó el callejón con las luces de una patrulla que entraba por la bocacalle. Orestes vio la cara de los matones. Estos estaban a punto de ejecutar a Cesare, pero Orestes disparó a través de la ventana rota hacia un muro en la calle.

Los matones, en el acto, dejando su *scooter* tirada, treparon por la alambrada y huyeron con dirección al canal.

◆

—¿Conoces al herido? —le preguntó el inspector Perqam a Orestes.

—No —respondió él.

—¿Y a quienes dispararon?

—Ni los vi, jefe. Apenas escuché los tiros, me escondí.

—¿Tú no habrás disparado? ¿No?

—No, jefe, ¿cómo se le ocurre? No tengo arma.

—Ay, Orestes. Tu carita no me engaña.

—¿Por qué lo engañaría?, jefe. No quiero volver a prisión.

—Siempre sé cuando me engañan, chiquillo. Siempre.

Perqam ordenó a sus hombres que subieran a Cesare a la camioneta para trasladarlo a un hospital. Orestes volvió a su cuarto. Sacó el arma del falso piso donde la escondió.

¿Por qué le mentiste a Perqam?, se preguntó.

¿Por qué negaste conocer al Zorrino y a Krill, hampones de la pandilla de Tiago? Eres un cojudo.

A Cesare, Orestes lo conocía de años pero ya no lo trataba. Hacía un tiempo se había sentido ilusionado con la hermana de Cesare, Beatrice. Sin embargo, cuando descubrió que ella se vendía a los marineros del puerto, se alejó.

◆

Una báscula colgaba de un gancho. Sobre el platillo, había un manojo de sesos y, en un recipiente al lado, un páncreas, un hígado y un corazón.

El cadáver tenía el esternón abierto, separado por una herramienta metálica, la cabeza despellejada y el cráneo seccionado.

Las paredes de la morgue estaban percutidas. Una mujer con botas de jebe trapeaba el suelo. En la mesa de disección, había un martillo rompecráneos, un seccionador de costillas, una sierra y un cincel.

En otra mesa, otro cuerpo yacía cubierto. Su mano colgaba con una cinta que decía “NN”. Orestes levantó la manta: una gruesa costura en forma de “Y” iba desde los genitales al pecho. Era Cesare.

—¿Y a este qué le pasó? —preguntó Orestes.

—La policía lo trajo así —dijo Fonseca—. Era un vago.

—¿Y qué hacen con los NN?

—Si puedo, rescato algo y lo vendo.

—A este ya le quitaste los órganos.

—Pero no sirven para transplantar. Se los remataré a los estudiantes de medicina.

—¿Y qué harás con el cuerpo?

—Vendrán los detectives a identificarlo.

—¿Y si no lo identifican?

—Lo vendo por pedazos.

—Mierda, Fonseca. Qué fea chamba.

—¿Qué pasa? Orestes. ¿Desde cuándo te dan pena los muertitos?

—Nada, tío. Solo estoy cansado y ya me quiero largar. ¿Tienes el contenedor?

Orestes le pagó a Fonseca lo acordado por encargo de la clínica. Luego aseguró la caja refrigerante a su moto y emprendió el camino hacia la zona militarizada.

◆

Noches más tarde, dos helicópteros de la policía sobrevolaban el Barrio Chino. Posiblemente, se dijo Orestes, haya desmanes en el puerto. O tal vez, células anarquistas como las de Cesare estarían desafiando a los gendarmes de la zona militarizada. Más represión —pensó—, más cuerpos para Fonseca.

Cuando por el malecón apareció Beatrice —que usaba la cabeza rapada y tatuada, y vestía con un sacón de cuerina con púas— Orestes se le aproximó.

—Aléjate e mí —le dijo ella—. Ya sabes que no quiero nada contigo. Hay otras chicas más allá.

—No es eso, Beatrice.

—¿Entonces qué?

—Yo sé qué le pasó a Cesare.

—No me vendas humo, mongo.

—A tu hermano lo mataron, chata.

—¿Qué cosa?

—Creo que Cesare está en la morgue.

—Me dijeron que nunca entró allá.

—Yo lo vi adentro.

—¿Y tú qué hacías allí?

—Yo lo vi te digo.

Esa misma noche, Beatrice y sus amigas callejeras se plantaron en la puerta de la morgue a exigir el cuerpo de Cesare. Prendieron neumáticos y cilindros de basura. Tiraron piedras, botellas, incluso molotovs.

Fonseca —asustado— telefoneó al inspector Perqam, quien se apersonó con una columna de policías a reprimir a las mujeres.

◆

Sus padres murieron por carencia de retrovirales y Orestes se fue a vivir a un galpón junto al canal. Por años, laboró como recolector de vidrio y comida para puercos.

Después se dedicó al robo de celulares y motocicletas (era un as). Luego, cuando se animó a asaltar el establecimiento de un prestamista polaco, lo detuvieron. Un soplón lo delató.

Orestes pasó cuatro años en la isla penitenciaria de donde salió tatuado, contagiado de una enfermedad incurable, pero sabiendo leer y escribir.

Salió también con un anhelo: alejarse del ham-



pa, juntar plata y adquirir una moto, con la cual —algún día— abandonar la ciudad y dirigirse hacia las montañas orientales, a una zona conocida como El Umbral, en donde —según historias que escuchó desde la infancia— se respiraba aire fresco y había bosques, animales silvestres y cristalinos manantiales.

◆

El humo flotaba sobre el rostro del Zorrino. Los naipes caían en la mesa. Tiago bebía ron con Pepsi. Krill estaba dopado, somnoliento. Eran pasadas las tres de la mañana.

—¿Por qué dejaste vivo a Cesare? —preguntó Tiago.

—Es que llegó la policía —dijo el Zorrino—. Y dispararon.

—Perqam venía a llevarse a Cesare muerto, no herido, imbécil.

—No me dijiste que Perqam dispararía.

—Perqam no disparó.

—Claro que sí.

—Fue otro.

—Creí que era una emboscada.

—¿Y por eso te fuiste sin acabar con Cesare?

—Pero él ya está muerto, ¿o no?

—¿Y tú sabes cuánto me costó que acabaran con él?

—Yo te lo repongo si quieres.

—No es la plata lo que me jode, idiota. Es tu ineptitud.

A Cesare lo mandó matar el alcalde, principal accionista del puerto. No lo quería agitando a los estibadores con ideas subversivas. En el último año, ya había perdido millones con paros y actos de sabotaje.

Cesare no era un dirigente sindical fácil de comprar, sino —según le dijo el alcalde a Tiago— un puro, un idealista, la víctima ejemplar para meter miedo.

◆

—Orestes, tú te vienes conmigo —dijo Beatrice.

—¿A dónde?

—A la morgue. Vamos a buscar el cuerpo de Cesare.

—No voy, chata. Tengo bísnes con ellos.

—Precisamente por eso. Tú nos harás entrar.

—No puedo.

—Orestes, ¿eres tonto o te haces? No te lo estoy pidiendo. Te lo estoy ordenando.

—Beatrice, ya te ayudé. Ahora arréglate tú. Tienes gente. Yo no quiero problemas.

—Tú me ocultas algo, Orestes. Lo sé.

—Nada, chata.

—Escuché rumores en la calle. Dicen que estuviste en el tiroteo.

—¡Patrañas!, Beatrice. El tiroteo fue en mi callejón, pero yo no vi nada.

—Mira, si no me haces caso, te visitarán unos amigos bien hijos de puta, los hermanos Dalton.

—No me amenaces, chata.

—Habla entonces.

Pasada la medianoche, Orestes telefoneó a Fonseca.

—Ábreme la puerta, Fonseca. Estoy afuera.

—¿Qué quieres?

—Necesito unas córneas urgente.

—No hay.

—Siempre tienes.

—Sí, pero están separadas.

—Estoy con un tío con plata. Te pagará bien. No seas tonto, abre la puerta.

Apenas Fonseca abrió la puerta, los Dalton redujeron.

—¿Qué es esto?, carajo —dijo Fonseca.

—No me culpes, bróder —dijo Orestes—. Me obligaron.

—¿Dónde está el cuerpo de mi hermano? —le preguntó Beatrice.

—¿Quién carajos es esta perra? —dijo Fonseca.

—No te hagas el imbécil. Tú sabes bien quién soy. ¿Dónde está mi hermano?

—A tú hermano ya se lo llevaron.

—¿Quién?

—Lo vendí por pedazos.

Aquella noche, Fonseca terminó confesando que todavía conservaba algunos órganos de Cesare en una congeladora. Beatrice los encontró y

los metió un contenedor con la idea de, posteriormente, celebrar un rito fúnebre.

A Orestes no fue necesario maltratarlo. Llorando, dijo todo lo que sabía.

◆

Los evangelistas del campo de refugiados —donde residía Beatrice— acondicionaron un retablo. Un pastor lo bendijo y, junto a ella, pronunció una plegaria. El religioso pidió por el descanso de Cesare, cuyos restos —un corazón descompuesto, un hígado y un par de malogrados ojos— estaban dentro de una caja de madera.

Esa noche, acompañada del canto coral de los deudos, Beatrice encendió la pira con un cirio: las llamaradas se alzaron resplandecientes, trombas de ceniza también, el olor a quemado.

Muchos presentes no sabían de las actividades clandestinas de Cesare, pero aceptaron lo que el pastor —mortificado cliente de Beatrice—, embriagado de un fermentado de caña, afirmaba: que Cesare era un joven íntegro, que su violencia política fue reparadora.

El acto fúnebre culminó con la extinción del fuego por la lluvia matinal.

◆

Krill no se resistió a las miradas que Beatrice le hacía en la taberna Shelley. Luego, en un callejón adyacente, ella le clavó un puñal en el hígado mientras le practicaba sexo oral.

Una hora más tarde, los hermanos Dalton arrollaron la scooter del Zorrino con una pick up. Luego le pasaron el vehículo por encima varias veces para asegurarse de que quedara bien muerto.

A los días, Tiago ordenó a sus hampones que buscaran y eliminaran a Orestes, Beatrice y a los Dalton. Pero no lo consiguieron: ya se habían refugiado en una invasión al otro lado del canal, una zona roja.

Allá, cierta noche, escondidos en un reducto subterráneo, Mauricio Dalton le dijo a Beatrice:

—Chata, ya no puedes estar más aquí. Lo mejor es que te vayas. Dicen que cualquier día entrará la policía militarizada.

—Yo no me corro, Mauricio.

—Chata, vete para El Umbral con Orestes.

—Yo me quedo contigo.

—Carajo, lárgate. Solo unos meses, chata. Luego te doy el alcance antes de que des a luz.

Treinta y tres personas partieron una noche hacia El Umbral. Viajaban de noche para evitar a la guardia de frontera. Remontaron la cordillera volcánica. Peñas y abismos. Soportaron heladas, hambre, ataques de bandoleros, mal de altura. En su último obstáculo, atravesar un cargado río, un padre con sus dos niños cayeron al agua y se ahogaron.

Una vez en El Umbral, Beatrice encontró una familia anarquista que la acogió y la cuidó hasta que, a los cinco meses, dio a luz sin la presencia de Mauricio, a quien nunca más volvió a ver.

Orestes, por su lado, se instaló en una cabaña en las alturas, en una zona donde vivían enfermos terminales, tuberculosos sobre todo. Sus últimos días los pasó dedicándose a una chacra, cazando mamíferos y pescando truchas.

Nadie estuvo con él cuando murió. Simplemente lo recogieron en una carretilla, elevaron una oración y lo aventaron a la fosa común como a todos los demás.

◆



Richard Parra leyendo su texto durante *Procesiones imaginarias* / Richard Parra reading his text during *Procesiones imaginarias*

Público en *Procesiones imaginarias* / Public at *Procesiones imaginarias*

Fotos / Photos: Rupa Flores



## Natura Ex Machina

Cesare was heading to the warehouse where he would participate in a looting organized by the union's anarchist faction when, suddenly, he noticed two guys watching him from a scooter.

He began to run down a dimly lit avenue. He dodged prostitutes, transvestites, parishioners and street vendors. Further on, in the middle of Chinatown, he entered through an alley.

The area did not have electricity. The rationing had worsened since the recent attacks. It was drizzling that night, and the air carried a stinking mist that dragged the pestilence from the fish processing plants on the coast.

It was a dead end, so Cesare climbed into a container and, jumping, held to a wire fence. He climbed. He was about to reach the top when a shot hit him in the back.

The flash was loud. Cesare fell to the floor and began to crawl to the small window of a basement, behind which he perceived a tremulous glow: that of a television set.

With his fist, Cesare broke the glass, but his pursuers had already got to him.

◆

Orestes waited for the call of Fonseca, who, that same night, in the morgue, would give him a container with human organs. Orestes was to transport them to a clinic in the militarized zone where they would be transplanted to desperate patients.

Orestes heard the shot. He grabbed his .38 caliber, turned off the TV and sheltered in a corner of his room. He immediately saw how Cesare broke

the glass of the little window in his basement. He recognized him.

He then heard two men arrive, who, with abuse, demanded Cesare to provide them with the names of the organizers of the disturbances in the port.

Suddenly, however, the alley lit up with the lights of a patrol car that entered through the street. Orestes saw the faces of the thugs. They were about to execute Cesare, but Orestes fired through the broken window towards a wall in the street.

Leaving their scooter, the thugs immediately climbed the fence and fled heading towards the canal.

◆

—Do you know the injured? Inspector Perqam asked Orestes.

—No, he answered.

—And who did they shoot?

—I did not see them, chief. As soon as I heard the shots, I hid.

—It wasn't you who fired, right?

—No, chief, how do you think? I don't have a gun.

—Oh, Orestes. Your face does not deceive me.

—Why would I lie to you, chief? I do not want to go back to prison.

—I always know when they lie to me, kid. Always.

Perqam ordered his men to carry Cesare to the van to take him to a hospital. Orestes went back to his room. He pulled the gun from the false floor where he hid it.

Why did you lie to Perqam? He wondered.

Why did you refuse to meet Zorrino and Krill, thugs of Tiago's gang? You are a dumbass.

Orestes knew Cesare from long ago but he did not see him anymore. He had felt attracted to Cesare's sister, Beatrice, for some time. However, when he discovered that she was selling herself to the port sailors, he turned away.

◆

A scale hung on a hook. On the dish, there was a bundle of brains and, in a container next to it, a pancreas, a liver and a heart.

The corpse had an open sternum, separated by a metallic tool, the head skinned and the skull sectioned.

The walls of the morgue were stained. A woman in rubber boots was mopping the floor. On the dissection table there was a skull breaker, a rib cutter, a saw and a chisel.

At another table, another body lay covered. His hand was hanging with a ribbon that read "John Doe." Orestes raised the blanket: a thick seam in the shape of a "Y" went from the genitals to the chest. It was Cesare.

—And what happened to this one? Orestes asked.

—The police brought him like that, Fonseca said. He was a bum.

—And what do they do with the John Does?

—If I can, I rescue something and sell it.

—You already removed the organs from this one.

—But they are no good for a transplant. I will sell them off to medical students.

—And what will you do with the body?

—The detectives will come to identify it.

—What if they don't identify it?

—I sell it piece by piece.

—Fuck, Fonseca. What an ugly job.

—What's wrong? Orestes. Since when do you feel sorry for the dead?

—Nothing, bro. I'm just tired and I want to get out. Do you have the container?

Orestes paid Fonseca what was agreed upon by the clinic. Then he secured the coolant box to his motorcycle and set out on the road to the militarized zone.

◆

Nights later, two police helicopters flew over Chinatown. Possibly there'll be disturbances in the port, Orestes told himself. Or maybe, anarchist cells like Cesare's would be defying the police of the militarized zone. More repression—he thought—, more bodies for Fonseca.

When Beatrice appeared on the waterfront, her head shaved and tattooed, and dressed in an imitation leather overcoat with spikes, Orestes approached her.

—Get away from me, she said. You know I do not want anything with you. There are other girls further away.

—That's not it, Beatrice.

—Then what?

—I know what happened to Cesare.

—Do not bullshit me, silly.

—Your brother was killed, titch.

—What?

—I think Cesare is in the morgue.

—They told me he never got there.

—I saw him inside.

—And what were you doing there?

—I saw him, I tell you.

That same night, Beatrice and her street friends stood at the door of the morgue to demand the body of Cesare. They lit tires and garbage cylinders. They threw stones, bottles, even Molotov cocktails.

Fonseca—scared—phoned inspector Perqam, who arrived with a police squad to repress the women.

◆

His parents died due to lack of retrovirals and Orestes went to live in a shed next to the canal. For years, he worked as a collector of glass, and food for pigs.

Then he started stealing mobile phones and motorcycles (he was an ace). Afterwards, when he decided to assault the establishment of a Polish moneylender, he was arrested. A snitch gave him away.

Orestes spent four years on the penitentiary island where he left tattooed, infected with an incurable disease, but knowing how to read and write.

He also left with a longing: to get away from the underworld, save money and buy a motorbike, with which “someday” leave the city and head towards the eastern mountains, to an area known as The Threshold, where —according to stories he heard since childhood— fresh air could be breathed and there were forests, wild animals and crystal-line springs.

◆

Smoke floated over Zorrino’s face. The cards fell on the table. Tiago drank rum with Pepsi. Krill was doped, sleepy. It was past three in the morning.

—Why did you leave Cesare alive? Tiago asked.

—It’s just that the police arrived, Zorrino said.

And they fired.

—Perqam was coming to take Cesare dead, not wounded, you idiot.

—You didn’t tell me Perqam would shoot.

—Perqam didn’t fire.

—Of course he did.

—It was someone else.

—I thought it was an ambush.

—And that’s why you left without finishing off Cesare?

—But he’s already dead, isn’t he?

—And you know how much it cost me to get him killed?

—I’ll repay you, if you want.

—It’s not the money that pisses me off, idiot. It’s your ineptitude.

The mayor, the port’s main shareholder, ordered Cesare’s murder. He did not want him stirring up the stevedores with subversive ideas. In the last year, he had already lost millions to strikes and acts of sabotage.

Cesare was not an easy-to-buy union leader, but rather, as the mayor told Tiago, someone pure, an idealist, the exemplary victim to arouse fear.

◆

—Orestes, you come with me, Beatrice said.

—Where?

—To the morgue. We’re going to find Cesare’s body.

—I’m not going, titch. I have business with them.

—Precisely because of that. You will make us enter.

—I can’t.

—Orestes, are you a fool or are you just pretending to be one? I’m not asking you. I’m ordering you.

—Beatrice, I already helped you. Now figure it out yourself. You have people. I do not want problems.

—You are hiding something from me, Orestes. I know.

—Nothing, titch.

—I heard rumors in the street. They say you were in the shooting.

—Sheer humbug, Beatrice. The shooting was in my alley, but I did not see anything.

—Look, if you do not listen to me, some really bastard friends will visit you, the Dalton brothers.

—Do not threaten me, titch.

—Speak then.

After midnight, Orestes phoned Fonseca.

—Open the door, Fonseca. I’m outside.

—What do you want?

—I need some corneas urgently.

—There aren’t any.

—You always have

—Yes, but they are in reserve.

—I’m with a guy with money. He’ll pay you well. Do not be silly, open the door.

—As soon as Fonseca opened the door, the Daltons subdued him.

—Fuck, what is this? Said Fonseca.

—Do not blame me, bro, said Orestes. They forced me.

—Where is my brother’s body? Beatrice asked.

—Who the fuck is this bitch? Said Fonseca.

—Do not play stupid. You know well who I am.

Where is my brother?

—Your brother was already taken away.

—Who?

—I sold him in pieces.

That night, Fonseca ended up confessing that he still had some organs of Cesare in a freezer. Beatrice found them and put them in a container with the idea of celebrating a funeral rite later.

There was no need to rough up Orestes. Crying, he said everything he knew.

◆

The evangelists of the refugee camp—where Beatrice lived—prepared an altarpiece. A pastor blessed it and, along with her, he said a prayer. The minister asked for the rest of Cesare, whose remains—a decayed heart, a liver and a pair of decomposed eyes—were inside a wooden box.

That night, accompanied by the choral singing of the mourners, Beatrice lit the pyre with a candle: the flames rose bright, columns of ash too, the smell of burning.

Many attendees did not know about Cesare’s clandestine activities, but they accepted what the pastor—Beatrice’s mortified client—, intoxicated with hard liquor, affirmed: that Cesare was a young man of integrity; that his political violence was repairing.

The funeral ended with the extinction of the fire by the morning rain.

◆

Krill did not resist the looks that Beatrice gave him in the Shelley tavern. Then, in an adjacent alley, she stabbed him in the liver with a dagger while performing oral sex.

An hour later, the Dalton brothers ran over Zorrino’s scooter with a pick-up truck. Then they drove the vehicle over him several times to make sure he was very dead.

A few days later, Tiago ordered his thugs to look for and eliminate Orestes, Beatrice and the Daltons. But they did not succeed: they had already taken refuge in a squat on the other side of the canal, a red zone.

There, some night, hidden in an underground stronghold, Mauricio Dalton told Beatrice:

—Titch, you cannot be here anymore. The best thing is for you to go. They say that any day the militarized police will come in.

—I do not run away, Mauricio.

—Titch, go to The Threshold with Orestes.

—I’ll stay with you.

—Damn, get out. Only a few months, titch. Then I’ll catch up with you before you give birth.

Thirty-three people left for The Threshold one night. They traveled at night to avoid the border patrol. They climbed the volcanic mountain range. Rocks and abysses. They endured frost, hunger, bandit attacks, altitude sickness. Facing their last obstacle, to cross a rushing river, a father with his two children fell into the water and drowned.

Once in The Threshold, Beatrice found an anarchist family that welcomed her and cared for her until, five months later, she gave birth without the presence of Mauricio, whom she never saw again.

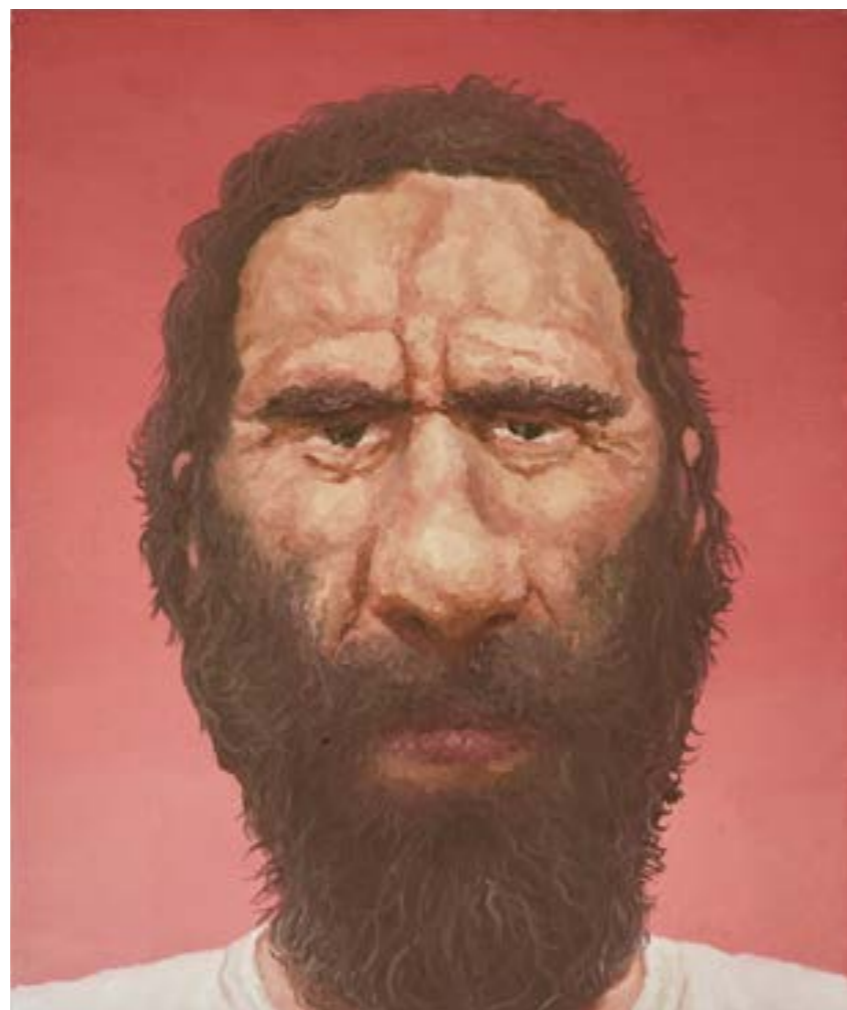
Orestes, on the other hand, settled in a cabin on the highlands, in an area where the terminally ill, mostly consumptive, lived. He spent his last days devoted to a farm, hunting mammals and fishing trout.

No one was with him when he died. They simply picked him up in a wheelbarrow, said a prayer and threw him into the common grave like everyone else.

◆











Vistas del *Taller de dibujo* de Esteban Igartua en colaboración con Gabriel Acevedo / Views of the *Drawing Workshop* by Esteban Igartua in collaboration with Gabriel Acevedo

Fotos / Photos: Natali del Rosario Palomino

## Lista de obras / List of works

Las primeras diez obras aparecen juntas, en dos filas, en las páginas 28-29 / The first ten artworks appear together, in two lines, in tpages 28-29

1  
*Cabeza flotante*, 2018  
Lápiz sobre papel / pencil on paper  
56 x 48 cm

2  
*Cabeza dura 3*, 2018  
Lápiz sobre papel / pencil on paper  
56 x 49 cm  
(pág 25)

3  
*Cabeza partida*, 2018  
Lápiz sobre papel / pencil on paper  
57 x 49 cm  
(pág 27)

4  
*Brote 4*, 2016  
Lápiz sobre papel / pencil on paper  
57 x 48 cm  
(págs 30-31)

5  
*Desmonte*, 2018  
Lápiz sobre papel / pencil on paper  
57 x 48 cms

6  
*Cabeza hueca 2*, 2018  
Lápiz sobre papel / pencil on paper  
56 x 49 cm

7  
*Cabeza hueca 1*, 2018  
Lápiz sobre papel / pencil on paper  
56 x 49 cm  
(pág 33)

8  
*Brote 3*, 2016  
Lápiz sobre papel / pencil on paper  
57 x 48 cm

9  
*Brote*, 2018  
Lápiz sobre papel / pencil on paper  
56 x 51 cm

10  
*Cabeza dura 1*, 2018  
Lápiz sobre papel / pencil on paper  
56 x 48 cm

11  
*Retrato 1*, 2015  
Óleo sobre lino / oil on linen  
30.5 x 25.4 cm  
(pág 34)

12  
*Brote seco*, 2016  
Óleo sobre lino / oil on linen  
60 x 45 cm  
(pág 35)

13  
*Retrato 4*, 2016  
Óleo sobre lino / oil on linen  
60 x 45 cm  
(pág 35)

14  
*Plantación*, 2018  
Óleo sobre lino / oil on linen  
175 x 205 cm  
(págs 36-39)

15  
*Cabeza 5*, 2009  
Lápiz de color sobre papel / coloured pencil on paper  
30 x 21 cm  
(pág 40)

16  
*Grupo*, 2016  
Lápiz sobre papel / pencil on paper  
57 x 76 cm  
(pág 41)

17  
*Retrato 5*, 2016  
Óleo sobre lino / oil on linen  
60 x 45 cm  
(pág 43)

18  
*Cabeza 2*, 2009  
Lápiz de color sobre papel / coloured pencil on paper  
30 x 21 cm  
(pág 44)

19  
*Estrella*, 2017  
Óleo sobre lino / oil on linen  
298 x 181 cm  
(págs 45-49)

20  
*Cerro*, 2018  
Óleo sobre lino / oil on linen  
130 x 90 cm  
(pág 50)

21  
*Jardín*, 2018  
Óleo sobre lino / oil on linen  
183 x 150 cm  
(págs 63-65)

22  
*Pared*, 2015  
Óleo sobre lino / oil on linen  
148.4 x 182.5 cm  
(págs 66-67)

23  
*Cabeza 1*, 2009  
Lápiz de color sobre papel / coloured pencil on paper  
30 x 21 cm (pág 68)

24  
*Retrato*, 2015  
Óleo sobre lino / oil on linen  
30.4 x 25.4 cm  
(pág 69)

25  
*Cabezas*, 2008  
Lápiz sobre papel / pencil on paper  
57 x 76 cm  
(pág 71)

26  
*Muro*, 2017  
Óleo sobre lino / oil on linen  
150 x 170 cm  
(págs 72-75)

27  
*Retrato 2*, 2016  
Óleo sobre lino / oil on linen  
60 x 45 cm  
(pág 76)

28  
*Retrato 3*, 2016  
Óleo sobre lino / oil on linen  
60 x 45 cm  
(pág 77)

29  
*Nube*, 2017  
Óleo sobre lino / oil on linen  
60 x 45 cm  
(pág 77)

## Extra obras / Extra works

30  
*Volcán*, 2015  
Óleo sobre lino / oil on linen  
91.5 x 77.5 cm  
(pág 89)

31  
*Retrato 3*, 2015  
Óleo sobre lino / oil on linen  
30.4 x 25.4 cm  
(pág 90)

32  
*Cabeza 7*, 2009  
Lápiz sobre papel / pencil on paper  
30 x 21 cm  
(pág 91)

## Biografía de los escritores / Writers Biographies

Tilsa Otta  
(Lima, 1982)

Ha publicado los poemarios *Mi niña veneno en el jardín de las baladas del recuerdo* (2004), *Indivisible* (2007), *Antimateria* (2014, Argentina; 2015, Perú; 2016, México), *La vida ya superó a la escritura* (2018) e *Ideario. Ejercicios para jugar e imaginar* (Lumen, 2019); además del libro de cuentos *Un ejemplar extraño* (Solar, 2012) y el cómic *VA* (Contexto Editorial, 2017) en coautoría con Rita Ponce de León. Su primera novela, *Lxs niñas de oro de la alquimia sexual* será publicada próximamente por Random House Perú. Estudió dirección de cine y ha realizado alrededor de veinte piezas audiovisuales.  
<http://www.tilsaotta.com>

Has published the anthology of poems *Mi niña veneno en el jardín de las baladas del recuerdo* (2004), *Indivisible* (2007), *Antimateria* (2014, Argentina; 2015, Peru; 2016, Mexico), *La vida ya superó a la escritura* (2018) e *Ideario. Ejercicios para jugar e imaginar* (Lumen, 2019); as well as the book of stories *Un ejemplar extraño* (Solar, 2012) and the comic book *VA* (Contexto Editorial, 2017) in co-authorship with Rita Ponce de León. Her first novel, *Lxs niñas de oro de la alquimia sexual* will be published soon by Random House Peru. She studied film direction and has produced around twenty audio-visual pieces.  
<http://www.tilsaotta.com>

Richard Parra  
(Lima, 1976)

Es autor del libro de relatos *Resina* (Seix Barral, 2019), de la novela *Los niños muertos* (novela del 2016, Perú21), del libro de cuentos *Contemplación del abismo* y el díptico de novelas cortas *Necrofucker / La pasión de Enrique Lynch*. Obtuvo el premio Copé con un estudio sobre el Inca Garcilaso titulado *La tiranía del Inca* (ensayo literario del 2015, Caretas). Participó en la escritura del guion de la película animada *Cabeza Negra*, actualmente en producción. Ha publicado relatos y artículos en medios como El País (España), Vice (México) y El Asombrario (España). Se licenció en la Pontificia Universidad Católica del Perú – PUCP y se doctoró en la Universidad de Nueva York. Actualmente prepara una novela y redacta un guión basado en su cuento *La muerte del liquichiri* (premio DAFO al fomento cinematográfico 2018).

Is the author of the book *Resina* (Seix Barral, 2019), the novel *Los niños muertos* (Best novel 2016, Perú21), the short stories collection *Contemplación del abismo*, and the diptych of short novels *Necrofucker / La pasión de Enrique Lynch*. He won the Cope Essay Prize for a study about the Inca Garcilaso de la Vega titled *La tiranía del Inca* (Best literary criticism essay 2015, Caretas). He co-wrote the screenplay for the Peruvian animation movie *Cabeza Negra*, now in production. He has published stories and essays in important newspapers and magazines such as: El País (Spain), Vice (Mexico), and El Asombrario (Spain). He has a Bachelor from the Pontificia Universidad Católica del Perú–PUCP and a PhD from the New York University. He is currently working on his second novel and he is writing a screenplay based on his story *La muerte del liquichiri* (DAFO award for film promotion 2018).

Florencia Portocarrero  
(Lima, 1981)

Es curadora con una formación previa en psicoanálisis. Su interés de investigación se centran en cómo reescribir la historia del arte desde una perspectiva feminista, los regímenes de subjetivación en el marco de la globalización neoliberal y el cuestionamiento de formas hegemónicas de conocimiento. Del 2012 al 2013, participó en el Programa Curatorial de de Appel Arts Centre en Ámsterdam y en 2015 completó una maestría en teoría del arte contemporáneo en la universidad de Goldsmiths en Londres. Ha participado en varias conferencias a nivel internacional y sus escritos sobre arte y cultura aparecen regularmente en revistas como Atlántica Journal, Artishock y Terremoto. En 2017/2018 recibió la beca Curating Connections otorgada por la DAAD Artists-in-Berlin Program y el KfW Stiftung. En Lima, trabaja como curadora del programa público de Proyecto AMLL y es cofundadora de Bisagra.

Is a curator with a previous training in psychoanalysis. Her research interests are focused on how to rewrite art history from a feminist perspective, regimes of subjectivation in the framework of neoliberal globalization and the questioning of hegemonic forms of knowledge. From 2012 to 2013, Portocarrero participated in the Curatorial Program of the Appel Arts Center in Amsterdam and in 2015 she completed a master's degree in Contemporary Art Theory at Goldsmiths University in London. She has participated in several international conferences and her writings on art and culture appear regularly in magazines such as Atlantica Journal, Artishock and Terremoto. In 2017/2018 Portocarrero received the Curating Connections scholarship, awarded by the DAAD Artists-in-Berlin Program and the KfW Stiftung. In Lima, she works as a Public Program Curator at Proyecto AMLL and is a Cofounder of Bisagra.



## Exposición / Exhibition

Cofundador / Co-Founder  
Juan Carlos Verme

Cofundador y director  
artístico / Co-Founder and  
Artistic Director  
Joel Yoss

Directora administrativa /  
Administrative Director  
Jimena González

Coordinación de proyectos /  
Project Coordination  
Daniela Moscoso

Curadora de programas  
públicos / Curator of Public  
Programmes  
Florencia Portocarrero

Montaje / Installation  
Michael Trujillo

Comunicaciones /  
Communications  
Nathan Jenkins  
Claudia Durango

Fotografía / Photography  
Juan Pablo Murrugarra

## Publicación / Publication

Edición / Edition  
Florencia Portocarrero

Concepto editorial y diseño /  
Editorial concept and design  
Ralph Bauer  
Verónica Majluf  
vm& estudio gráfico

Traducción / Translation  
Max Hernández Calvo

Impresión / Print  
Gráfica Biblos S.A.  
Jirón Morococha 152,  
Surquillo, Lima

© 2019 de la edición  
Asociación Ishma  
Proyecto AMIL  
Libertadores 155 of 402,  
San Isidro, Lima, Perú

Proyecto AMIL  
Centro Comercial Camino Real  
Esquina Avenida Víctor Andrés  
Belaúnde con Avenida Camino  
Real, subsuelo  
San Isidro, Lima, Perú

[www.proyectoamil.org](http://www.proyectoamil.org)

© De los textos /  
Text copyright  
Los escritores / The writers

© De las fotografías /  
Photos copyright  
Los fotógrafos /  
The photographers

Fotos de las obras y vistas de  
la exposición / Artworks and  
exhibition views photos  
Juan Pablo Murrugarra

Fotos del programa público /  
Public Program photos  
Claudia Durango, Rupa Flores  
y Natali del Rosario Palomino

Primera edición / First edition  
Setiembre 2019 / September  
2019  
500 ejemplares / 500 copies

ISBN 978-612-47129-4-4

Hecho el depósito legal en la  
Biblioteca Nacional del Perú  
N° 2019-07859

Se terminó de imprimir en  
setiembre del 2019, en los  
talleres de Gráfica Biblos  
S.A., Jirón Morococha 152,  
Surquillo, Lima. Perú



978-612-47129-4-4