

Noqanchis / Jiwasa / Noabo

Voces del bicentenario

Guion matriz de la exposición virtual 2021

Estación 0: Carga web / Home scroll

Estación 1: Nuestras independencias

Estación 2: Las celebraciones de la independencia

Estación 3: El lugar de lo prehispánico

Estación 4: Los símbolos patrios y sus sentidos múltiples

Estación 5: Diseñando la nación: La educación homogeneizadora sobre los saberes plurales


Estación 6: Fronteras, desplazamientos

Estación 6: El Estado incompleto

Anexo 1. Guiones de audiovisuales

Anexo 2 Guiones de audios

TEMA ESTACIÓN	NOQANCHIS / JIWASA / NOABO. VOCES DEL BICENTENARIO	0a
BIENVENIDA	CARGA WEB	
RECURSO	Animación de logo de la exposición 30". Se oirá en loop la palabra nosotros en 48 lenguas.	
	Mientras carga la web el usuario visualizará el logo de la exposición en versión animada, esto es para reducir la ansiedad. La idea es que sea entretenido. Suenan las 48 lenguas diciendo "nosotros" en loop. 30 segundos	
Audiovisual 1 Desarrollado en Anexo 1 Guiones audiovisuales	Noqanchis (quechua); jiwasa (aimara); noabo (shipibo-konibo); arokaite (asháninka); iinia en (awajún), wixa (yine); naroegei (matsigenka), non (amahuaca) tana (kukama) muuha en (murui)...	

TEMA ESTACIÓN	NOQANCHIS / JIWASA / NOABO. VOCES DEL BICENTENARIO	Ob
BIENVENIDA	HOME	
RECURSO	Animación de elemento textil	
	Se visualizará un chumpi (faja), pieza textil realizada por la artista cusqueña Nilda Callañaupa en donde estarán representados los íconos de las estaciones. Haciendo un click se podrá conocer cada estación y adentrarse en la que genere más interés para luego continuar el recorrido e ingresar a otra estación.	
Texto íconos	Estación 0. Bienvenida Estación 1. Nuestras independencias Estación 2. Las celebraciones Estación 3. El lugar de lo prehispánico Estación 4. Símbolos patrios Estación 5. Educación y saberes plurales Estación 6. Fronteras, desplazamientos Estación 7. El Estado incompleto (cada estación estará representado por un icono plasmado en el textil)	
Imagen referencial	 <p>Imagen referencial textil cusqueño</p>	
Web referencial		



Referencia de recurso: <https://www.ireland.com/es-es/features/game-of-thrones-tapestry/>

TEMA ESTACIÓN	Bienvenida	Oc
	SCROLL 1	
RECURSO	Animación de elemento 2D. Personajes caminando en distintos escenarios 30''	
	Animación con audio de palabras alusivas al bicentenario en diversas lenguas.	
Audiovisual 2 Desarrollado en el Anexo 1 Guiones audiovisuales	Emancipación, soberanía, autodeterminación, igualdad, sororidad, autonomía, inclusión, justicia, equidad, respeto, buen vivir, libertad, inclusión, diversidad, multilingüismo, Tajimat, Pujut, Kawsay	

TEMA ESTACIÓN	Bienvenida	Oc
SUBESTACIÓN o	SCROLL 2	
RECURSO	Botones	
	Programa educativo y cultural	

	Contenido programa educativo
--	------------------------------


TEMA ESTACIÓN	Bienvenida	0c
SUBESTACIÓN o	SCROLL 3	
RECURSO	Botones	
Texto	Créditos, íconos de redes sociales, contáctenos.	

TEMA ESTACIÓN	NUESTRAS INDEPENDENCIAS	1
	Representación gráfica con texto 200 palabras y audio guía en 5 lenguas XX. 3 min	
Audio 1.	Las formas de narrar el proceso de nuestra independencia son diversas y dan cuenta de la época, procedencia geográfica, formación y clase social de quiénes las enuncian. También responden a las	

<p>Ver Anexo 2</p> <p>Guiones de audios</p>	<p>políticas culturales de los gobiernos que, a lo largo de nuestra historia, han promovido un conocimiento determinado y una memoria específica del pasado que ha ocurrido a través de obras públicas, nombres de calles, monumentos, museos, exposiciones, pinturas y otros elementos. Sin embargo, este proceso se ha venido ensanchando a través del tiempo, incluyendo una diversidad de voces y perspectivas.</p> <p>¿Quiénes han narrado nuestra independencia? ¿Desde qué parte del Perú lo hicieron? ¿Cómo se formaron? ¿A qué estrato de la sociedad pertenecieron? ¿Cómo ha cambiado esto a través del tiempo?</p> <p>Nuestra historia ¿Nos independizaron o nos independizamos?</p> <p>Esta no es una respuesta sencilla porque existen diversas explicaciones válidas. Algunas consideran que la independencia fue producto de una serie de insurgencias de hombres y mujeres del virreinato peruano en contra del absolutismo español. Otras la conciben como el resultado de intereses extranjeros que nos forzaron a convertirnos en una república. También se sostiene que la independencia fue un proceso político resultado de la irradiación de las ideas liberales europeas asumidas por los criollos. Estas tres posturas se conocen como la independencia conseguida, concedida y concebida. ¿Son las únicas interpretaciones?</p> <p>La opción republicana</p> <p>La opción de crear una República entendida como un sistema de gobierno mediante el poder de la opinión pública y un sistema democrático, no fue la única en discusión. José de San Martín y otros líderes en la época, como Hipólito Unanue, sostenían que debíamos independizarnos, pero seguir siendo una Monarquía, aunque constitucional: es decir, debíamos elegir un nuevo rey y tener una Constitución y un Parlamento que vigile el gobierno. Se pensaba que el Perú no estaba preparado para ser una República y que la política sería más estable con una fórmula conocida.</p>
<p>Entrevistas en Video</p>	<p>¿Qué significa la independencia?</p> <p>1.1</p>
<p>Audiovisual 3</p> <p>Desarrollado en el Anexo 1</p> <p>Guiones audiovisuales</p>	<p>3 videos de 20 segundos e introducción de 5 seg. Serán grabados en distintas regiones del país y en lenguas originarias. ¿A qué relacionas la palabra bicentenario/independencia? + texto corto Se presentarán las respuestas que realicen niños y adolescentes de 8-12 años de diversas regiones del país y en 3 lenguas originarias.</p>


	Se elegirán a 3 niños y niñas cuya edad oscile entre 8 y 10 años. Deben pertenecer a distintas regiones del país y dos de ellos tener como lengua materna el quechua y el asháninka.
--	--

TEMA ESTACIÓN	NUESTRAS INDEPENDENCIAS	1.2
SUBESTACIÓN 2	¿Cómo surge la independencia? Contexto global	

	Ilustración+infografía interactiva
RECURSO	El usuario visualizará un mapa <i>mundi</i> en el que los usuarios podrán ver diversos contenidos y su ubicación geográfica y temporal en relación a Perú y el mundo. 6 puntos de interés. no audios.
	
	<p>Guillaume de L'Isle, <i>Mappa totius mundi : adornata juxta observationes dnn. academiae regalis scientiarum et nonnullorum aliorum secundum annotationes recentissimas</i>. ca. 1775</p> <p>Grabado sobre papel 43 x 68 cm</p> <p>Library of Congress, Washington, D.C.</p>


Texto curatorial	<p>A fines del siglo XVIII, las ideas ilustradas y liberales se difundieron en Europa y en América y con ellas la abolición de la esclavitud, la abolición de las monarquías sin control parlamentario o sujeción a una carta constitucional, el autogobierno de los pueblos, de modo que la sociedad participe activamente en su propia administración, la prohibición de los castigos corporales, la libertad de pensamiento y de difusión de las ideas a través de la imprenta y la libertad religiosa. Todos los impuestos debían ser aprobados por una cámara legislativa y ser impersonales. Ello condujo a transformar las estructuras sociales y dependencia de la península Ibérica. Se dieron cambios sociales importantes que detonaron crisis y levantamientos en diversas partes del mundo. En este mapa podrás conocer algunos de los sucesos más relevantes de ese momento.</p>
Textos puntos de interés a resaltar en el mapa	<p>Algunos de los sucesos que acontecieron antes de la Independencia del Perú:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Estados Unidos: 1776-1783 Revolución de independencia de los EEUU. 2. Francia: 1789-1815 Revolución francesa e imperio napoleónico. 3. Haití: 1804 Revolución de Haití protagonizada por esclavos y negros y mulatos libres. Independizó al país de Francia y abolió la esclavitud. 4. España: Madrid 1808 Las tropas napoleónicas ocuparon España. Abdicación de los reyes de España, Carlos IV y Fernando VII en Bayona. 1808 Napoleón Bonaparte nombró a su hermano José I, rey de España. 1810 El Consejo de Regencia en España coordinó las acciones de varias Juntas creadas desde 1808. Siguiendo ese modelo, en América se crearon juntas en ciudades como Quito, La Paz, Santiago de Chile, Caracas, México. Se buscó desconocer defender a la monarquía de los Borbones y desconocer el gobierno de Bonaparte. El Consejo llamó a representantes ante las Cortes mediante un proceso de elecciones, que se realizó en toda América en una escala impresionante.

	<p>5. España: Cádiz</p> <p>1812 Se promulga la constitución de Cádiz, España. Este documento contuvo varios puntos liberales, como la supresión del tributo y la mita indígenas, el reconocimiento de todos los habitantes de las colonias, como españoles, salvo los esclavos negros, la libertad de imprenta, la supresión del tribunal del santo oficio, etc.</p> <p>1813 José I sale definitivamente y Napoleón reconoce a Fernando VII como rey de España.</p> <p>1814-1820 Se restauró la monarquía y se derogó la Constitución de Cádiz</p> <p>6. España: Madrid</p> <p>1814 Traslado de las Cortes a Madrid. Fernando VII regresa a España y decreta la supresión de todo lo aprobado por las Cortes de Cádiz.</p>
--	--

Imágenes salen del mapamundi	 <p>Imagen forma parte del punto de interés 6</p>
Texto que aparece con la imagen	<p>José Gil de Castro 1815 Fernando VII Óleo 147 x 121.5 cm. MNAAHP</p> <p>Esta pintura de Fernando VII, realizada en 1815 por el pintor limeño José Gil de Castro en Santiago de Chile, se produjo en los años de la restauración de la monarquía española (1814-1817) tras la derrota de las tropas patrióticas en Rancagua (1814). Fernando VII promovió la producción de retratos reales en distintos medios y soportes para afianzar las muestras de fidelidad de sus súbditos frente al avance independentista en América.</p>

TEMA ESTACIÓN	NUESTRAS INDEPENDENCIAS	1.3
SUBESTACIÓN 3	¿Cómo surge la independencia? Contexto local.	

RECURSO	Mapa interactivo del virreinato peruano. En él van puntos de interés que conducen a textos y a audios.
Texto curatorial	¿Cómo surge la independencia? Contexto local.

	<p>Durante el siglo XVIII, el rey Carlos III, segundo de la dinastía francesa de los Borbones, impulsó las llamadas Reformas Borbónicas. con el fin de mejorar la recaudación de impuestos y generar ingresos a la corona. A nivel administrativo se crearon las intendencias cuya burocracia fue ejercida por oficiales s formados en la península. Se buscó modernizar las técnicas mineras, mejorar la agricultura y liberar el comercio y con ello fomentar el crecimiento económico. No obstante, el aumento de los impuestos a la población indígena generó su descontento y dio origen a revueltas en todas las regiones del virreinato peruano que fueron aplacadas con represiones violentas, lo que generó importantes rebeliones, como la de José Gabriel Condorcanqui o Túpac Amaru II . Para evitar que se propaguen las ideas liberales, desde 1790 la corona prohibió lecturas que cuestionaran al rey. Entre 1812 y 1814, en que estuvo vigente la libertad de prensa, proliferaron los diarios, proclamas y bandos. En los sectores rurales se hicieron en quechua y aimara para que fueran entendidas por la población indígena.</p>
	 <p>El virreinato peruano estaba dividido en siete regiones o intendencias: Trujillo, Lima, Arequipa, Tarma, Huamanga, Huancavelica, Cusco y la Comandancia u Obispado de Maynas, que incluía la Amazonía. Como</p>

	parte de las reformas borbónicas, se sumó la intendencia de Puno, en 1796, y el territorio de Charcas o del Alto Perú, en 1810, que permaneció unido al Bajo Perú hasta la creación de Bolivia en 1825. El censo de 1827 estimó a la población peruana en 1.516,693 habitantes.
--	--

	
<p>Texto curatorial para punto de interés del mapa</p>	<p>Pedro Díaz, <i>José Fernando de Abascal y Sousa</i>, XXVIII virrey, 1807 Óleo sobre tela, 210.5 x 140 cm. Museo de Arte de San Marcos</p> <p>El virrey José Fernando de Abascal y Sousa tuvo un papel relevante en la restitución de la monarquía española. Desbarató las Juntas de Gobierno que se formaron en Quito, La Paz y Santiago y reincorporó el Alto Perú al virreinato peruano separándolo del control del gobierno insurgente de Buenos Aires. Esta acción fue la base que más tarde haría del Alto Perú otro país (Bolivia).</p>
<p>14 Textos que van como puntos de interés en el mapa</p>	<p>Levantamientos y rebeliones anti centralistas</p> <p>1.- 1742 y 1756. Juan Santos Atahualpa lideró un ejército de guerreros asháninkas y grupos amazónicos de la selva central con el fin de atacar a las fuerzas monárquicas de la sierra. Las tropas españolas no lograron atraparlo, su levantamiento decayó hacia finales de la década de 1750.</p>


	<p>2.-1750. Lima. Huarochirí (1750) Francisco Jiménez autoproclamado “Inca” emprendió una rebelión en Lahuaytambo-Huarochirí contra el “mal gobierno” del virrey José Manso de Velasco. Estaba en contra del cobro de tributos, el trabajo en las minas y el abuso de los corregidores. Fue ejecutado.</p> <p>3.-1780 En Cusco el curaca José Gabriel Condorcanqui, Tupac Amaru II, Micaela Bastidas, Tomasa Tito Condemayta se levantaron contra los abusos del régimen virreinal congregando a indígenas, mestizos y criollos. Los líderes fueron capturados y ejecutados.</p> <p>4.-1809 Levantamiento indígena en Jeberos y Lagunas. [Jeboros era la capital de Maynas y sede del Obispado]. Era la zona de la desembocadura del río Huallaga en el Marañón, hoy Loreto.</p> <p>5.-1809 Formación de Junta de Gobierno en Quito, La Paz, Santiago de Chile.</p> <p>6.- 1811 y 1813 El levantamiento de Francisco de Zela en Tacna. Rebelión de los hermanos Pailladelí en también en Tacna.</p> <p>7.-1812 en Huánuco se dio una importante rebelión que reveló los vínculos con tropas libertadoras argentinas.</p> <p>8.- 1814 – 1815 Mateo Pumacahua, los hermanos Angulo, y otros líderes del Cusco protagonizaron una rebelión separatista derrocada. Mariano Melgar, cura Ildefonso Muñecas.</p> <p>9.- 1814 Ventura Ccalamaqui lideró un levantamiento de mujeres campesinas contra el ejército en Huamanga, Ayacucho.</p> <p>10.- 1820 El cacique indígena Ignacio Quispe Ninavilca se levantó contra los españoles en Huarochirí, Lima.</p> <p>11.- 1820 Descendientes del inca Huayna Cápac, Justo Sahuaraura, en Cusco, y José Domingo Choquehuanca, en Puno, se levantaron contra los españoles.</p> <p>12.- 1821 Matiaza Rimachi lideró a la población de Chachapoyas en la Batalla de Higos Urco, Amazonas.</p>
--	--

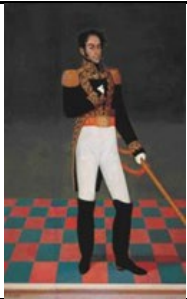

	<p>13.-1822 Desde su casa en Paras, Ayacucho, María Parado de Bellido ayudó al ejército patriota dando comida, vituallas y transportando cartas hasta que fue capturada y ajusticiada por los realistas.</p> <p>14.-1822 Grupos criollos e indígenas de Moyobamba se levantaron y se impusieron a los españoles en la batalla de Habana, que selló la independencia en toda la región.</p>
<p>Audio 2</p> <p>Ver Anexo 2</p> <p>Guion de audios</p>	<p>1.- El 09 de octubre de 1814. Los Morochucos juraron la independencia de Cangallo. Posteriormente fueron diezmados por el general realista Carratalá. Destaca Basilio Auqui, que participó en las acciones militares de Huanta, Matará, Piquimqchay entre otras. Fue traicionado debido a la recompensa que se pedía por él y fusilado junto a su mujer e hijos en febrero de 1822</p> <p>2.- 20 de nov. 1820 - Huancayo “¡Huancayo será desde este instante, libre del dominio español o de cualquier otra nación extranjera, porque así los juramos sus hijos ante el dios de nuestros padres, en el altar de la patria libre!” Acta de independencia Huancayo</p> <p>3.- 22 de nov. 1820 – Jauja “¡Descendientes de los indómitos Hatun Xauxas, juráis ser un pueblo libre e independiente de los reyes de España y de toda dominación extranjera, defender la religión católica y la libertad aún a costa de sus vidas”! Alejo Martínez Lira, capitán del Regimiento de los Granaderos Cívicos, proclamó la independencia de Jauja.</p> <p>4.- 28 de nov. 1820 – Tarma Por designación del Cabildo, Francisco de Paula Otero, proclamó la independencia de Tarma. Al día siguiente se abolieron las contribuciones de tributos, los estancos y se reconoció el libre tráfico del comercio.</p> <p>5.- 7 de diciembre 1820 - Cerro de Pasco “¡Cerreños! ¿Juráis ante la cruz, el ser independientes de la Corona y Gobierno del Rey de España y ser fieles a la patria aún a costa de sus vidas?... ¡Sí juramos! y mil veces sí!” se escuchó inmediatamente una salva de 21 cañonazos, hurras, repique de campanas, lágrimas y abrazos.</p>



	<p>6.- 15 de diciembre 1820 - Huánuco. “Huanuqueños, juráis por Dios y una señal de la cruz el ser independientes de la corona y gobierno del Rey de España y ser fieles a la patria. ¡Sí, juramos!</p> <p>7.- 1820 Trujillo José Bernardo de Tagle, Marqués de Torre Tagle proclamó la independencia de España en Trujillo. "Pueblo mío. Acabamos de proclamar y jurar la independencia de Trujillo. Desde este momento y por la voluntad unánime del pueblo, Trujillo es libre ... Pongo nuestro destino y el del pueblo bajo la protección del cielo. ¡Viva la patria ¡Viva la independencia!"</p> <p>8.- 1820 Pativilca, Supe, Ica (Álvarez Arenales, batalla de Mamacona)</p> <p>9.- 1821. Proclamación de la Independencia en Piura</p> <p>10.- 1821. Proclamación de la Independencia en Lima Desde este momento el Perú es libre e independiente por la voluntad general de los pueblos y por la justicia de su causa que Dios defiende. ¡Viva la Patria!, ¡Viva la libertad!, ¡Viva la independencia</p>
--	---



TEMA ESTACIÓN	NUESTRAS INDEPENDENCIAS	1.4
SUBESTACIÓN 4	¿Quiénes la hicieron posible?	
	Los libertadores y las libertadoras	



RECURSO	Mosaico interactivo: Juego de memoria
	Comisión a artistas de graficar a actores invisibles de la independencia. 4 imágenes nuevas realizados por artistas contemporáneos (2 artistas Brus Rubio Churay (murui, Pucaquillo, Loreto), Patricia Orbegoso Álvarez (Lima) Pablo Taricuarima (kukama-kukamiria, Iquitos, Loreto) y Delfina Nina (Cusco). 9 imágenes de héroes conocidos (banco de imágenes). Mosaico de figuras reversibles. (total 13 imágenes)
Texto curatorial	<p>La imagen de San Martín jurando la independencia del Perú en la Plaza de Armas de Lima propició que este proceso fuera recordado como el resultado de un grupo de héroes y libertadores investidos de virtudes cívicas y militares, cuyas efigies eran dignas de ser representadas y recordadas. Esta narrativa, construida desde el poder, desplazó a los hombres, mujeres, afroperuanos, indígenas andinos y amazónicos que, con valentía, desde mucho antes del 28 de julio de 1821, protagonizaron rebeliones en diversas regiones. Si bien los levantamientos de Túpac Amaru II, Micaela Bastidas, Tomasa Tito Condemayta y Túpac Katari fueron los más significativos, por su violenta represión y las consecuencias que alcanzaron en el ámbito virreinal, hubo otros levantamientos cuyos actores empezamos a conocer. Hoy se sabe que centenares de mujeres, desde diferentes roles y estratos sociales, participaron apoyando la causa patriota: como líderes, estrategias, espías, recaudadoras de fondos. Muchas de ellas fueron al frente de batalla. Desde las artes visuales contemporáneas artistas de diversas regiones han planteado narrativas de esta época en sus obras, recogiendo la memoria local y dando identidad visual a los protagonistas.</p> <p>Los héroes en la memoria indígena amazónica</p> <p>Entre los pueblos indígenas amazónicos el reconocimiento de sus líderes está asociado a sus propios procesos de emancipación, la defensa de sus territorios y sus derechos postergados desde la colonia. Esta memoria, transmitida a través de sus propias lenguas y oralidad de generación en generación, ha comenzado a ser recuperada por los artistas regionales, como podemos ver en las obras de Romer Yagkug (awajún), Robert Rengifo (shipibo-konibo) y Enrique Casanto. En los relatos se advierte que la participación en el ejército fue vivida por las clases populares como una forma de integración nacional o de incorporación a la ciudadanía.</p>

			<p>José Olaya Óleo sobre tela José Gil de Castro, 20 de marzo de 1828 MNAAHP, Lima</p>
Texto curatorial	<p>José Gil de Castro es considerado el primer pintor republicano, no tanto por ser uno de los pocos artistas activos en la ciudad tras la Proclamación de la Independencia, sino por elaborar las efigies de los primeros héroes sudamericanos.</p> <p>El retrato de José Silverio Olaya Balandra (Chorrillos, 1782 – Lima, 29 de junio de 1823), única obra documentada del artista, era un símbolo de inmolación a la causa independentista. Fusilado por las tropas realistas el 29 de junio de 1823 en el antiguo pasaje de Petateros, Olaya contribuyó a forjar la idea de nación en la temprana república. Su efigie, realizada un lustro después de su muerte, representa al pescador chorrillano vestido con chaqueta, camisa y pantalones, todo en blanco. Tiene como fondo el paisaje de Chorrillos y, como en los grandes retratos áulicos, lleva cartela circular y una filacteria roja que recuerdan su patriotismo.</p>		

		<p>Simón Bolívar Óleo sobre tela José Gil de Castro, 1825 Colección Palacio Federal Legislativo, Caracas Usar preferentemente esta que la del MNAHP</p>
Texto curatorial	<p>Ejecutado en Lima en 1825, el retrato de Simón Bolívar constituye una de las efigies más emblemáticas de gobernantes patriotas. Fue realizado por Gil de Castro cuando el general venezolano se desempeñaba como gobernante del Perú (1823-1825) y se le encargó una serie de retratos de culto a su imagen. Investido como dictador de la nación, Bolívar hizo frente a la guerra interna y logró consolidar la Independencia del Perú. Mientras el primer Congreso Constituyente preparaba una carta magna que concedía el poder vitalicio a Bolívar, múltiples copias de sus retratos de busto, preparadas por Gil de Castro, eran distribuidas a diversos establecimientos públicos. Las efigies de cuerpo entero fueron especialmente enviadas a su entorno familiar y amical en el extranjero lo que permitió la amplia difusión de la imagen del libertador.</p>	
		<p>José de San Martín Óleo sobre tela José Gil de Castro, Colección Municipal de la Serena, Chile; de 1818.</p>
Texto curatorial	<p>Esta obra forma parte del primer conjunto de retratos realizados por el pintor José Gil de Castro al general José de San Martín. La serie fue ejecutada luego de la victoria de las tropas patriotas en la batalla de Chacabuco el 12 de febrero de 1817, contienda decisiva para la Independencia de Chile. La efigie del libertador retoma la composición del antiguo retrato áulico expresada en la escenografía del cuadro. No obstante, la posición del general, su indumentaria militar y los minuciosos detalles de la figura caracterizan los posteriores retratos que realiza el pintor peruano de los héroes militares.</p>	


		El rol de las mujeres en los procesos de independencia, Irma Poma Canchumani. Colección particular
Texto curatorial	En este mate burilado la artista Irma Luz Poma Canchumani (Junín, 1969) rinde homenaje a la memoria de las heroínas Cleofé Ramos y sus hijas María e Higinia Toledo, quienes en un acto de valentía y arriesgando su vida, derribaron el puente del río Mantaro para cerrar el paso de las fuerzas realistas. Ello permitió que los ejércitos patriotas ganen tiempo.	
		Daniela Ortiz, Micaela Bastidas, 2020. Pintura sobre madera, 20 x 30 cm. Colección particular.
Texto curatorial	Este dibujo elaborado por la artista cusqueña Daniela Ortiz (Cusco 1985) para el Comedor Popular Micaela Bastidas de Ccotohuincho del Valle del Urubamba en el Cusco, retrata a Micaela Bastidas (1744-1781). Hoy la historia reconoce que Micaela fue la principal estrategia de las acciones revolucionarias libertarias, junto a su esposo José Gabriel Condorcanqui, Túpac Amaru II (1738-1781) y se encargó de abastecer de pólvora, fusiles, y municiones a las tropas que hicieron posible la victoria de Sangarará contra la corona española en 1780. Luego de ser cruelmente torturada y ejecutada junto a su esposo y su hijo mayor Hipólito (1761-1781), su imagen fue prácticamente borrada de la historia. En este retrato Ortiz destaca sus rasgos indígenas y afroperuanos y busca acercarse a su imagen real.	

		<p>Los Awajún defienden sus tierras. San Martín y los awajún</p> <p>Romer Yagkug</p> <p>ca. 1994- 2000 Lápices de colores sobre papel 21 x 29 cm</p> <p>Colección del Instituto Seminario Historia Rural Andina (SHRA), Facultad de Ciencias Sociales, UNMSM</p>
Texto curatorial	<p>Por cientos de años los waimakus combatieron contra los españoles. Ellos eran señores en la sierra y la costa, pero no podían someter el territorio awajún, hasta que un día apareció el guerrero José de San Martín anunciando un nuevo gobierno. Dice la Historia que él venía del sur y consiguió que mucha gente se hiciera sus soldados. En la selva muchos pueblos de los antiguos Apach (españoles) quisieron ser independientes, y emplearon algunos awajun del Marañón para que les enseñaran a poner trampas contra los soldados del Rey. Cuando San Martín venció dijo que todos éramos iguales y fuimos llamados peruanos, pero los viejos colonos no entendieron eso y siguieron cometiendo abusos contra los awajún, por eso los waimakus volvieron a pelear por sus tierras.</p>	
		<p><i>Tsamaren</i>, el gran guerrero</p> <p>Romer Yagkug ca. 1994- 2000 Lápices de colores sobre papel 21 x 29 cm Colección del Instituto Seminario Historia Rural Andina (SHRA), Facultad de Ciencias Sociales, UNMSM</p>
Texto curatorial	<p>“Tsamaren fue un gran jefe awajun que peleó contra los patrones del oro en los ríos Marañón y Santiago. Hizo muchas entradas en los pueblos para castigar a quienes cometían abusos contra los awajún. Sus guerreros eran los más poderosos porque tenían armas de fuego. Él también enseñó a la gente cómo</p>	

	preparar mejor las chacras y conservar las costumbres de los abuelos. Con el tiempo consiguió reunir más de cien comunidades bajo su mando. Cuenta la tradición que le gustaba vestir con un tocado que tenía borla dorada, y dos veces la fiesta de la tsantsa para recordar cómo había vencido a sus Enemigos”.	
		La guerra contra los españoles Robert Rengifo 1994-2000 Lápices de colores sobre papel 20 x 30 cm aprox. Colección del Instituto Seminario Historia Rural Andina (SHRA), Facultad de Ciencias Sociales, UNMSM.
	En tiempos de nuestros abuelos, los españoles entraron a las tierras shipibo - konibo para hacer sus pueblos y llevarse las riquezas. Los misioneros juntaron a la gente del Manoa y Sarayacu y los obligaron a dejar sus costumbres y creencias. Ellos hicieron guerrear a los shipibos contra los conibos y piros. Cansados de tantos abusos, los curacas shipibo - konibo y piros se unieron al Inca Juan Santos Atahualpa para atacar las misiones y pueblos de los invasores en el Ucayali. No recordamos los nombres de esos grandes curacas, pero la Historia cuenta que un gran jefe setebo llamado Runcato rebeló todo el Ucayali, y expulsó por muchos años a los españoles de nuestras tierras. Robert Rengifo.	
		Sigue la procesión cívica de 1821 Francisco Pacho Fierro, 1821. Acuarela, 27.7 x 18.7 cm Pinacoteca Municipal Ignacio Merino Municipalidad Metropolitana de Lima de Lima

Texto curatorial	<p>Hace doscientos años, las celebraciones patrias fueron tan importantes como las festividades religiosas realizadas en la ciudad. Se iniciaban con el tañido de las campanas, espectáculos musicales, bailes y fuegos artificiales. Las calles y casas eran decoradas con iluminaciones, jeroglíficos, inscripciones, arcos, banderas y tapicerías. A las celebraciones asistía la élite política, civil y militar y participaban distintos sectores de la población. Según Ricardo Palma, en 1821, para festejar la proclamación salió una comparsa formada por “negros de las cofradías mosambique, angola, caravelí, chala y terranova”. Para recordar ese evento, el costumbrista Francisco “Pancho” Fierro representó a la acuarela, décadas después, la celebración de los afrodescendientes quienes danzaban, desfilaban y portaban la primera bandera creada por el general San Martín en 1821.</p>
------------------	---

TEMA ESTACIÓN	NUESTRAS INDEPENDENCIAS	1.5
SUBESTACIÓN 5	Los nuevos ciudadanos de la República. Quiénes fueron incluidos /excluidos	
RECURSO	Imagen, texto y audio de 2 min.	
Audio 3 ver Anexo 2 Guiones de Audios	Cuadro de Francisco Laso, audio con diálogo de los 3 personajes.	
Texto curatorial	<p>Las identidades del Perú republicano seguían siendo divididas por criterios raciales: Se consideraba español, a todos los blancos, diferenciándose a los peninsulares o chapetones de los criollos, llamados también españoles americanos o hijos de peninsulares nacidos en América. Ambos conformaban la clase dirigente de la sociedad virreinal peruana.</p> <p>Los criollos formaron parte del nuevo gobierno como presidentes, embajadores y eclesiásticos, manteniendo sus antiguos privilegios. Los mestizos que, hacia 1821, representaban la cuarta parte de la población, alcanzaron puestos de coroneles y generales, eran también caciques en los pueblos, arrieros, trabajadores, mineros, administradores y caporales en las haciendas y comercios. Los indígenas continuaron pagando tributos hasta varias décadas después y, además, fueron catalogados como ciudadanos inferiores. Los afroperuanos no alcanzaron la promesa republicana de libertad a pesar de que San Martín decretó la Ley de vientres, norma legal que declaraba libre a los hijos de las mujeres afroperuanas esclavizadas nacidos después de 1821, decreto que no se cumplió hasta treinta años después.</p>	

	 <p>Las tres razas o La igualdad ante la ley Francisco Laso, ca.1859 Óleo sobre tela, 81 x 105 cm Colección del Museo de Arte de Lima</p>
Texto curatorial	<p>En un momento en el que las diferencias raciales definían el acceso a las libertades democráticas en el país, el pintor Francisco Laso publicó <i>“Aguinaldo para las señoras del Perú”</i> (1853), texto en donde caracteriza a la sociedad limeña de inmoral y decadente. En esta obra Laso presenta a tres niños - afroperuana, indígena y blanco- jugando naipes. Pese a que los tres personajes participan en el juego, cada uno se distingue por su respectiva vestimenta. Laso cuestiona al sistema republicano cuya proclamada igualdad ante la ley se ve confrontada con la realidad de una sociedad dividida.</p>

TEMA ESTACIÓN	LAS CELEBRACIONES DE LA INDEPENDENCIA		2.1
	Representación gráfica base de la estación con texto 200 palabras y audio guía en 5 lenguas		
	Las celebraciones de la independencia		
Audio 4 ver Anexo 2 Guiones de Audios	<p>Las celebraciones oficiales del centenario y sesquicentenario de la independencia del Perú en el siglo XX, fueron momentos importantes en donde los presidentes y gobiernos de turno, Augusto B. Leguía (1919-1930) y Juan Velasco Alvarado (1968-1975), afianzaron sus proyectos políticos a través de elementos visibles del pasado. Ambas conmemoraciones tuvieron características diferentes, en las que entraban en juego la coyuntura global y local, el uso estratégico de la interpretación de la historia por las élites para legitimar su poder. En ambos momentos se reconocieron y celebraron públicamente a héroes y personajes que respondían a la visión historiográfica del momento.</p>		
	Los centenarios 1921 y 1924		

	<p>Las celebraciones de los centenarios de la Jura de la Independencia 1921 y la Batalla de Ayacucho 1924 se enmarcaron en el segundo gobierno del presidente Augusto B. Leguía, conocido como la Patria Nueva (1919-1930). Frente a la consigna del orden y progreso que modernizó la ciudad y los ostentosos eventos oficiales patrocinados por el gobierno, se vivía el contraste de la realidad de los sectores proletarios y las comunidades rurales.</p> <p>En esta situación, cobraron protagonismo ideologías políticas de izquierda que, bajo la influencia de la Revolución rusa, se enfrentaron a la oligarquía y sus círculos conservadores para protestar contra las condiciones laborales, la forzada conscripción vial y el reclutamiento militar que acontecía, principalmente, en el mundo rural. Aún más, la vindicación de los grupos indígenas, históricamente postergados, fueron el centro del debate de la nación y se convirtió en la piedra de toque del indigenismo, una corriente nacionalista aparecida en la primera mitad del siglo XX.</p>
SUBESTACIÓN 1	Los centenarios (1921/1924) y las contradicciones de la modernidad
RECURSO	<p>Dos imágenes contrapuestas que invitan a analizar ambas al mismo tiempo + texto corto.</p> <p>Para acompañar la interacción la información textual debe aparecer al pasar el cursor por encima o pinchar encima de ciertas zonas señaladas con un punto/círculo en la imagen (versión para computador) o al mantener presionada la pantalla (versión para celular o dispositivo móvil táctil) aparezcan datos sobre ellas.</p> <p>Por ejemplo, en la pintura señalar una zona de la arquitectura y abrir una ventana de texto y/o imagen que identifique de qué edificio se trata, dónde se ubica, si ya no existe más, etc. Y en el caso de la fotografía para continuar con el tema de la locación, identificar el tipo de vivienda (mención de materiales) y en dónde se ubica o en otro caso el motivo por el cual se hizo el registro de la escena. Otro tema que se puede estirar con otras imágenes de la exposición virtual es la identificación de personas en las representaciones. Ya que en algunas se pueden encontrar personas con nombre propio y en otras la presencia de personas indígenas se hace como colectivo “anónimo” o como parte ornamental de algo.</p> <p>La información que se elija ampliar deberá estar acorde con el objetivo de la estación. Y como en el título pone “las contradicciones” se puede tratar lo problemático de esta imagen oficial occidentalizada frente a las diversas realidades del Perú.</p>

		
	<p>Saludo al Presidente Leguía, Óleo sobre tela. Daniel Hernández, 1921. Museo Central, Banco Central de Reserva del Perú. Grupo de campesinos. Fotografía en gelatina de plata sobre papel. Martín Chambi, ca. 1922. Colección particular, Lima.</p>	
Texto curatorial	<p>Obras públicas del Centenario</p> <p>La breve bonanza económica producto de las exportaciones y los créditos externos se reflejaron en la modernización y embellecimiento de Lima con una serie de obras públicas. Las pompas de las celebraciones en la capital, sin embargo, colisionaban con los problemas sociales y las duras condiciones laborales a las que eran sometidas las poblaciones rurales de diversas regiones del país cuya voz apenas era atendida.</p>	
		<p>Inauguración del monumento a José de San Martín</p> <p>Fotografía en gelatina de plata sobre papel Anónimo,</p> <p>27 de julio de 1921</p> <p>Colección Lima Antigua</p> <p>https://limantigua.pe/exposiciones/somos-libres-seamoslo-siempre/</p>

		<p>Saludo al Presidente Leguía Óleo sobre tela Daniel Hernández, 1921 Museo Central, Banco Central de Reserva del Perú</p>
		<p>Mesa del Centenario Madera tallada Albert Pablich, 1921 Colección del Ministerio de Relaciones Exteriores Esta mesa fue realizada por el escultor y ebanista austriaco Albert Pablich para la celebración del centenario de la independencia. Su diseño presenta cabezas indígenas talladas en las cuatro esquinas del tablero, relieves con temas pastoriles al centro del faldón y los retratos del Libertador José de San Martín y del presidente Augusto B. Leguía.</p>
		<p>Fiesta de clausura de las celebraciones del Centenario de la Batalla de Ayacucho Fotografía en gelatina de plata sobre papel Anónimo, 16 de diciembre de 1924 Colección Leguía, IRA https://repositorio.pucp.edu.pe/index/handle/123456789/36592</p>

<p>Texto curatorial</p>	<p>Festividades</p> <p>El presidente Leguía emprendió una agresiva política de obras públicas con el fin de modernizar el país. Asimismo, realizó suntuosas festividades en la capital sobre las que se apoyara el influjo de su régimen. Para las celebraciones de 1924, encargó con celeridad la construcción del Salón Ayacucho en Palacio de Gobierno, el cual había sufrido un incendio en 1921. En el nuevo espacio palaciego, diseñado por el escultor y arquitecto Manuel Piqueras Cotoí, recibiría a las autoridades nacionales y extranjeras. El ambiente estaba decorado con telas de los maestros y alumnos de la Escuela de Bellas Artes cuyos temas, abordaban el pasado histórico del Perú y temas indigenistas que promovía la escuela.</p>
	<div data-bbox="499 553 867 933" data-label="Image"> </div> <div data-bbox="877 553 1906 941" data-label="Text"> <p>El paso de los libertadores Óleo sobre tela Daniel Hernández, 1924 Benemérita Sociedad Fundadores de la Independencia, Lima Daniel Hernández, por entonces director de la Escuela Nacional de Bellas Artes, preparó por encargo del gobierno de Augusto B. Leguía esta pintura para decorar el muro principal del Salón Ayacucho en Palacio de Gobierno en 1924. Sus grandes dimensiones reflejan su importancia pues además representa de forma alegórica el agradecimiento de los pueblos a la obra emancipadora de los libertadores.</p> </div>

		<p>Capitulación de Ayacucho Óleo sobre tela Daniel Hernández, 1924 Museo Central, Banco Central de Reserva del Perú</p> <p>Realizada para reconstruir uno de los hechos históricos más relevantes en el proceso de Independencia del Perú, esta obra fue encargada al célebre pintor nacional Daniel Hernández. Aparece en la escena José de Canterac, jefe del Estado Mayor, y el general Antonio José de Sucre suscribiendo el tratado tras el triunfo de los patriotas en la batalla de Ayacucho. Cargado de elementos simbólicos, el cuadro alude a la victoria nacional al presentar a Sucre pisando la piel de un bovino español y a Guillermo Miller vistiendo un poncho nativo. El acto oficial se realizó en el pueblo de Quinua, Ayacucho, hoy famoso por su tradicional cerámica escultórica.</p>
		<p>Inauguración del Museo de Arqueología Fotografía en gelatina de plata sobre papel Anónimo, 1924 Archivo Alejandro González, Lima</p> <p>Además de patrocinar la formación de colecciones artísticas, el gobierno de Augusto B. Leguía promovió la fundación de colecciones arqueológicas. En 1924 creó el Museo Bolivariano para recibir las colecciones históricas nacionales. El edificio había servido de palacio de verano de los virreyes, construido por orden de Joaquín de la Pezuela en el pueblo de Magdalena, y más tarde residencia de los libertadores a su paso por Lima. En tanto, el Museo Arqueológico, de diseño precolonial, fue edificado por encargo de Víctor Larco Herrera en la avenida Alfonso Ugarte. Esta última institución, dirigida por el arqueólogo peruano Julio C. Tello, sería expresión de los ideales de la Patria Nueva, que veía en el pasado precolombino un punto de apoyo para fortalecer la trascendencia del régimen de Leguía.</p>




Ollanta, reminiscencias




Impresión sobre papel

José Sabogal, ilustrador; José María Valle Riestra, compositor, 1921 Lima:
Guillermo Brandes & Co. / Universidad Nacional de Música


El nacionalismo de las primeras décadas del siglo XX dio gran importancia a los temas incaicos y precoloniales. Los motivos habían alcanzado predominio en la literatura, la música y el teatro. La ópera Ollanta de José María Valle Riestra, presentada en el teatro Forero en 1920, tuvo un despliegue escenográfico con la ayuda del pintor José Sabogal, quien además ilustró la portada de la partitura.



Desde el campo de la gráfica, las representaciones precolombinas tendrían un mayor efecto por la participación de artistas del círculo indigenista de Sabogal, así como de los discípulos de Manuel Piqueras Cotoí.

		<p>India Tejedora</p> <p>Impresión sobre papel</p> <p>Elena Izcue, 1924</p> <p>BNP / En Variedades, n. 828 (1924)</p>
		<p>Fiesta</p> <p>Digitalización de negativo sobre placa de vidrio</p> <p>Martín Chambi, 1921-1930</p> <p>Archivo Martín Chambi</p>
		<p>Grupo de campesinos</p> <p>Fotografía en gelatina de plata sobre papel</p> <p>Martín Chambi, ca. 1922</p> <p>Colección particular, Lima</p> <p>El reconocido fotógrafo puneño Martín Chambi compartió el interés, junto a intelectuales cusqueños como Uriel García, por abordar los modos de vida y costumbres del indio actual. Para dar cobertura a sus imágenes el fotógrafo masificó su producción a través de postales, como esta, y remitiéndolas a los principales medios periodísticos locales y de la capital.</p>

		<p>Fiesta campesina Óleo sobre cartón adherido sobre trupán Mario Urteaga, 1921 Colección particular, Lima</p> <p>El pintor cajamarquino Mario Urteaga, exponente de la tradición pictórica costumbrista regional, coincidió con las posturas del indigenismo a través de la representación de la vida campesina. Su formación autodidacta y particular estilo de plasmar a las sociedades rurales asociaron su obra con la estética de lo naif.</p>
		<p>Pascana Impresión sobre papel Bonilloff del Valleski, 1928</p> <p>En "Arte Nuevo", <i>Sierra</i>, Lima, II, ns. 20-21 (agosto-septiembre de 1928): 18 Biblioteca Central 'Pedro Zulen', UNMSM</p> <p>En la década de 1920 las experimentaciones y estilos de vanguardia tuvieron un medio de proliferación a través del dibujo, la gráfica y el grabado. Artistas como Ernesto Bonilla del Valle, poeta y pintor jaujino, recurrieron a nuevas formas de representación para retratar a los campesinos del Ande. Bajo el seudónimo de Bonilloff del Valleski, el artista hizo conocido sus dibujos en diversas publicaciones gráficas. Para la revista <i>La Sierra</i>, impresa en los talleres de Minerva que fundara Julio César y José Carlos Mariátegui en 1925, envió este dibujo sobre La Pascana cuyo tema recurrente en la plástica peruana es vista como expresión de vindicación de la población andina.</p>
		<p>K'ero Impresión sobre papel Julio G. Gutiérrez, 1927</p> <p>En <i>Kuntur</i>, Lima, I, n. 1 (octubre de 1927): 23 Biblioteca Central PUCP</p>

TEMA ESTACIÓN	LAS CELEBRACIONES DE LA INDEPENDENCIA	2.2
SUBESTACIÓN 2	Los obsequios de las colonias extranjeras en el centenario	
RECURSO	Mapa ilustrado interactivo con 13 puntos de interés. (8 esculturas y 3 edificios)	
Texto curatorial	<p>Entre 1921 y 1924, con motivo de las celebraciones centenarias de la Independencia del Perú, durante el gobierno de Augusto B. Leguía, las colonias extranjeras afincadas en Lima, en algunos casos en colaboración con sus respectivos gobiernos, obsequiaron al país monumentos públicos para conmemorar las buenas relaciones que existían con los países de distintos continentes. Estos regalos renovaron el paisaje visual de la ciudad y reafirmaron los cánones artísticos europeos. En un momento en el que el nacionalismo reivindicaba la identidad histórica y cultural de los países, los principales Estados y sus colonias, obsequiaron al Perú producciones artísticas que permitían identificar sus principios, orígenes históricos y procesos culturales mediante estilos artísticos consolidados por la academia europea. Es así, por ejemplo, que la comunidad francesa obsequió la escultura de La Libertad (1926), alegoría que identifica claramente a esa nación, la colonia nipona en Lima, el Monumento a Manco Cápac (1926) en alusión al origen imperial de ambos países.</p>	

	
	<p>Plano de Lima, Santiago M. Basurco 1904</p> <p>Fuente: https://planeoieut.wordpress.com/ciudad-2/america-del-sur/lima/planos/planos-de-lima-1613-1983-i/</p>
Texto curatorial	<p>Museo de Arte Italiano en el Parque Neptuno (Italia)</p> <p>El 11 de noviembre de 1923 la colonia italiana obsequió el Museo de Arte Italiano que se ubicó en la segunda cuadra de la avenida Paseo de la República, dentro del Parque Juana Alarco de Dammert, antes llamado Parque Neptuno. El arquitecto Gaetano Moretti diseñó el edificio inspirado en las arquitecturas romana y renacentista. La fachada ostenta réplicas de las esculturas la Noche y la Aurora de Miguel Ángel en la parte superior y el centro está cubierto por mosaicos venecianos de Amadeo Mantellato con imágenes de sabios y artistas italianos. En la parte inferior se ven los escudos de los reinos de Italia. Albergó originalmente una colección de pinturas, esculturas, grabados y objetos decorativos de los siglos XIX y XX italianos seleccionados por Mario Vanini Parenti.</p>



		<p>Museo de Arte Italiano</p> <p>Fotografía en gelatina de plata sobre papel</p> <p>Carlos Basadre, fotógrafo, ca. 1921-1925</p> <p>Colección particular, Lima</p>
Texto curatorial	<p>Monumento a Manco Cápac en Plaza Manco Cápac (Japón)</p> <p>La colonia japonesa obsequió el monumento a Manco Cápac que fue el resultado de un concurso en el que resultaron ganadores los artistas peruanos David Lozano, Benjamín Mendizábal y Daniel Casafranca. El monumento de más de 14 metros está hecho de bronce, piedra, granito y hormigón. La base es de piedra tallada y en sus cuatro lados lleva bajorrelieves de bronce que representan la labor civilizadora del inca y esculturas de una llama, un cóndor y relieves de felinos.</p>	
		<p>Monumento a Manco Cápac</p> <p>Fotografía en gelatina de plata sobre papel</p> <p>David Lozano, escultor; Fotógrafo desconocido, ca. 1940-1950</p> <p>Colección particular, Lima</p>
Texto curatorial	<p>Torre Alemana o Torre del reloj en el Parque Universitarios (Alemania)</p> <p>La colonia alemana obsequió a la ciudad la Torre del Reloj que se encuentra en el Parque Universitario, espacio público situado frente a la entonces sede de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, hoy centro cultural de esa casa de estudios. Fue diseñado por el arquitecto alemán Friedrich Jordan y los ingenieros Dunkelberg y Pellny quienes crearon el sistema del reloj como una caja musical que activaba las notas de la primera estrofa del himno nacional al mediodía y a las seis de la tarde. El reloj de la parte</p>	

	superior mide 2 metros de diámetro y la torre en total es de 29 m de altura. Se inauguró el 10 de julio de 1923.
--	--


		<p>La Torre Alemana Torre Alemana o Torre del reloj en el Parque Universitario</p> <p>Fotógrafo desconocido</p> <p>Col Particular</p>
Texto curatorial	<p>Estatua El Estibador en Plaza Bélgica (Bélgica)</p> <p>La colonia belga regaló El Estibador, réplica de la escultura de Constantin Meunier situada en el puerto de Amberes la cual rinde homenaje a la clase trabajadora, símbolo de la industria y el progreso de ese país. Fue ejecutada en bronce en The Foundation Company de Bélgica y trasladada a Lima. El conjunto, con el pedestal de granito mide 4.60 m. Se encuentra en la Plaza Bélgica ubicada en la primera cuadra de la avenida Arequipa, antes llamada avenida Leguía.</p>	
		<p>Fotógrafo Santiago Roose</p>

Texto curatorial	<p>Fuente China en el Parque de la Exposición (China)</p> <p>Inaugurada el 28 de julio de 1924, la Fuente de las Tres Razas o Fuente China fue obsequio de la colonia china para adornar el Parque de la Exposición. El conjunto escultórico tiene como figura principal la alegoría de la libertad representada por una mujer que porta una antorcha y un libro y tres personajes que simbolizan la fraternidad. Lleva placas de bronce con el diseño de la Estela de Raimondi y en la base altorrelieves de las naciones peruana y china y las figuras de un cóndor y un pato. La figura masculina que carga el escudo del Perú representa el río Amazonas y la femenina que lleva el escudo de China representa el río amarillo.</p>		
		<p>Fuente China en el Parque de la Exposición. Fotógrafo desconocido</p>	
Texto curatorial	<p>Monumento al mariscal Antonio José de Sucre (Ecuador) Ecuador se hizo presente con una escultura ecuestre del Mariscal venezolano Antonio José de Sucre, quien lideró las batallas de Pichincha y Junín, pero que alcanzaría la grandeza en la Batalla de Ayacucho en 1824. El monumento realizado por el escultor peruano David Lozano, se instaló en el Bosque de la antigua hacienda de Santa Beatriz, hoy Parque de la Reserva o Parque de las Aguas. Sucre luce un traje militar y porta a lo alto una espada. El pedestal de granito que sostiene la escultura es de forma trapezoidal con motivos prehispánicos y lleva placas conmemorativas y bajorrelieves sobre la batalla de Ayacucho. Fue inaugurado el 09 de diciembre de 1924.</p>		
		<p>Monumento al mariscal Antonio José de Sucre Foto Santiago Roose</p>	
	<p>Arco Morisco antes en la Av. Leguía, hoy la réplica se encuentra en el Parque de la Amistad</p>		

	(España)	
--	----------	--

Texto curatorial	<p>Obsequiado por la colonia española, el Arco Morisco se instaló al inicio de la avenida Leguía, hoy Arequipa. Fue obra del arquitecto peruano Alejandro Garland y edificada de ladrillos recubiertos con mosaicos. Se inauguró el 17 de julio de 1924, pero en 1938 el presidente Óscar R. Benavides ordenó su demolición para la ampliación de la principal avenida. La Municipalidad de Surco construyó una réplica de 29 metros, a partir de fotografías del monumento original que fue instalada en el Parque de la Amistad en 2011 y contó con la presencia de Juan Carlos I, primer rey de España en visitar el Perú.</p>	
		<p>Arco Morisco, Av. Leguía. Fotógrafo desconocido</p>
Texto curatorial	<p>Fuente de los Atlantes en Avenida Arequipa (antes Leguía) (Estados Unidos) La colonia estadounidense instaló la conocida Fuente de los Atlantes en la berma central de la actual avenida Arequipa, frente a la Plaza Washington. La escultura de 3 m. de alto por 4 m. de diámetro, es una réplica en bronce de la obra de la artista estadounidense Gertrude Vanderbilt Whitney. Está compuesta por tres figuras masculinas que sostienen en los brazos una gran vena cubierta de vegetación. Se inauguró el 6 de agosto de 1924. A este obsequio se sumó un sistema de bibliotecas viajeras</p>	
		<p>Fuente de los Atlantes en Avenida Arequipa (antes Leguía) (Estados Unidos) Fotógrafo desconocido</p>
Texto curatorial	<p>Estatua de la Libertad en Plaza Francia (Francia) La colonia francesa obsequió al Perú la escultura alegórica de La Libertad iluminando el mundo, representada por una mujer coronada con laureles y toga, sosteniendo una antorcha y una palma. La pieza de bronce está sobre un pedestal de granito y hormigón con una placa conmemorativa. Inicialmente, se proyectó su ubicación en el Pasaje Olaya, cerca de la Plaza de Armas, sin embargo, se inauguró en la Plaza</p>	

	de La Libertad, en Lince, en 1926. En 1957 fue trasladada a la Plaza Recoleta, hoy Plaza Francia, junto a la Iglesia La Recoleta y el Hospicio Manrique
--	---

	<p>en la Plaza de La Libertad en Lince en 1926. En 1957 fue trasladada a la Plaza Recoleta, hoy Plaza Francia, junto a la Iglesia La Recoleta y el Hospicio Manrique.</p>	
		<p>Estatua de la Libertad en Plaza Francia Foto Santiago Roose</p>
Texto curatorial	<p>La remodelación del Estadio Nacional (Inglaterra)</p> <p>Con el objetivo de impulsar las prácticas deportivas como el fútbol, la colonia británica remodeló con motivo de las fiestas centenarias el antiguo estadio que se ubicaba en el barrio de Santa Beatriz. Las nuevas instalaciones, inauguradas en 1923, tenían espacios para el baloncesto, el tenis y el atletismo. El llamado Estadio Nacional tenía una tribuna preferencial, palcos al nivel del piso, tribunas laterales y camerinos. Luego de pasar por distintas remodelaciones, el estadio fue reconstruido por el arquitecto Alberto Jimeno durante el gobierno de Manuel A. Odría. La última remodelación fue realizada por el arquitecto José Bentín durante el segundo gobierno de Alan García Pérez.</p>	

		La remodelación del Estadio Nacional Fotógrafo desconocido
		Autor desconocido Museo Larco Herrera 1924 Impresión fotográfica sobre papel n.d. Biblioteca Nacional del Perú Aunque no fue un obsequio, el Museo Nacional de Arqueología (hoy Museo de la Cultura Peruana), inaugurado en 1924, significó un quiebre radical en el estilo arquitectónico de las grandes obras públicas en Lima. En contraste con edificios neoclásicos o beaux arts en boga en el periodo, el museo reivindicó la relevancia estética de iconografías y estilos indígena


TEMA ESTACIÓN	LAS CELEBRACIONES DE LA INDEPENDENCIA	2.3
SUBESTACIÓN 3	El centenario en las zonas rurales y la generación del centenario	
RECURSO	El centenario en las zonas rurales. El problema del indio Video con imágenes de archivo y audios. 2 minutos	


<p>Audiovisual 4</p> <p>Desarrollado en el Anexo 1 Guiones audiovisuales</p>	<p>El sentimiento de usurpación, la violencia del gamonalismo, el cobro de impuestos y la violenta represión de los hacendados, entre otros abusos, detonaron, entre 1920 y 1923, rebeliones indígenas en Huancavelica, Ayacucho, Apurímac, Cusco y Puno del sur andino. Solo en 1920 una comisión del gobierno recorrió Cusco y Puno y recibió 7, 080 reclamos indígenas de los cuales 6,132 eran por problemas de tierras. La expansión de las haciendas y el despojo de las tierras comunales había aumentado el número de campesinos sin tierras y empobrecidos, así como el bandolerismo. A ello se sumó la Ley de conscripción vial de 1920, considerada por los campesinos como la “mita republicana”, usados en muchos casos para beneficio particular.</p> <p>“Se aproxima la fecha de nuestro centenario, y todavía tenemos los yanaconazgos y los enganches, las mayordomías y los pongajes; la tierra de las comunidades se vuelven haciendas y los verdaderos propietarios del suelo se convierten en indiada del amo usurpador; el látigo y la tortura, el hambre y las cárceles solo se han hecho para los indios. El feudalismo no ha sido desterrado todavía de la Humanidad, porque existe en todas las secciones del territorio peruano. He aquí el país de esclavos que se llama “La República del Perú”. Pedro Zulen, El Deber Pro-indígena año 1, N 1. Lima octubre de 1912.</p>
	<div data-bbox="493 792 867 1086" data-label="Image"> </div> <div data-bbox="877 808 1887 1019" data-label="Caption"> <p>Velorio de un minero Copia moderna en gelatina de plata sobre papel Sebastián Rodríguez, ca. 1928-1940 Museo de Arte de Lima. Donación Museum of Contemporary Hispanic Art, Fran Antmann y Familia Rodríguez Nájera</p> </div>


		<p>Grupo de mineros en las vías del tren Copia moderna en gelatina de plata sobre papel Sebastián Rodríguez, ca. 1928-1940 Museo de Arte de Lima. Donación Museum of Contemporary Hispanic Art, Fran Antmann y Familia Rodríguez Nájera Fotógrafo de las comunidades andinas, Sebastián Rodríguez registró la vida social de las poblaciones regionales en el segundo tercio del siglo XX. Discípulo del fotógrafo Luis S. Ugarte en Lima, Rodríguez tuvo una actividad itinerante hasta 1928, cuando se estableció en Morococha, ciudad minera que giraba alrededor de la empresa Cerro de Pasco Copper Corporation. Las imágenes de Rodríguez evidencian el fuerte contraste surgido de las arraigadas tradiciones locales frente a la moderna tecnología minera. En escenas sociales, como Velorio de un minero, Rodríguez se distancia de la mirada idílica del campesino para presentar con cierta crudeza las costumbres locales.</p>
		<p>El gamonal Óleo sobre tela José Sabogal, 1925 Colección particular, Lima El gamonal de José Sabogal denuncia desde la plástica el maltrato que recibían las poblaciones andinas. Realizado en 1925, en el viaje que realizó Sabogal en compañía de Camilo Blas al Cusco, el cuadro expresa la crítica del indigenismo al sistema feudal con el fin de vindicar la imagen y los derechos de las comunidades andinas. Vinculado a los intelectuales más radicales del periodo, como Luis Felipe Aguilar, Félix Cosío, José Uriel García y Luis E. Valcárcel, Sabogal adoptó, como ningún otro artista, una postura política a través de esta pintura. Asimismo, sostuvo una estrecha relación con José Carlos Mariátegui, fundador del Partido Socialista Peruano.</p>


		<p>India ccolla</p> <p>Impresión sobre papel</p> <p>José Sabogal, ca. 1926</p> <p>Amauta, I, n. 1 (septiembre de 1926): 5</p>
		<p>Yunta</p> <p>Impresión sobre papel</p> <p>Alfonso González Gamarra, ca. 1927</p> <p>En Kuntur, Lima, I, n. 1 (octubre de 1927): 4</p> <p>Biblioteca Central PUCP</p>
		<p>El recluta</p> <p>Aguafuerte</p> <p>Néstor Caveró, ca. 1925-1935</p> <p>Colección María Jadwiga Sabogal</p>
		<p>José Carlos Mariátegui. Amauta</p> <p>Dora Mayer, Pedro Zulen, Joaquín Capelo: El Deber Pro Indígena. Riva Agüero. Paisajes peruanos</p>

I	
	Pensar el país, la generación del centenario
	<p>La explotación laboral de las poblaciones indígenas andinas y amazónicas fue severamente cuestionada desde los sectores ilustrados de diversas regiones del país y tuvo en la Asociación Pro-Indígena (1909 -1916) su máxima expresión. La generación de intelectuales, activos durante el contexto de las fiestas centenarias, tomaron posición frente a la problemática indígena. Pensadores como Dora Meyer, María Wiese, José Carlos Mariátegui, Uriel García o Luis E. Valcárcel defendieron y vindicaron la presencia del indio en la realidad social peruana.</p> <p>Entre 1920 y 1823 se dieron numerosos movimientos indígenas en el sur andino: Huancavelica, Ayacucho, Apurímac, Cusco y Puno. Se creó el Comité Central Pro-Derecho Indígena Tahuantinsuyo. Inicialmente los movimientos partieron de las comunidades, luego se sumaron los colonos del interior de las haciendas y luego el conflicto se irradia por todas partes.</p>


		<p>Anónimo Dora Mayer, ca. 1900-1905 Fotografía en gelatina de plata sobre papel s.d. Centro de la Mujer Peruana Flora Tristán</p>
Texto curatorial	Dora Mayer (Hamburgo 1868 - Lima 1959). Feminista, activista y férrea defensora de los derechos de los indígenas, levantó su voz contra la Ley de Conscripción vial del gobierno de Augusto B. Leguía que	



	<p>explotaba impunemente a los indígenas. Fue la directora de El Deber Pro-Indígena (1912-1917, órgano de difusión de la API. Políglota e intelectual con intereses múltiples que transitaron por temas literarios y sociales. Dedicó diversos escritos sobre Callao, en donde residió la mayor parte de su vida.</p> <p>“Se aproxima la fecha de nuestro centenario, y todavía tenemos los yanaconazgos y los enganches, las mayordomías y los pongajes; la tierra de las comunidades se vuelven haciendas y los verdaderos propietarios del suelo se convierten en indiada del amo usurpador; el látigo y la tortura, el hambre y las cárceles solo se han hecho para los indios. El feudalismo no ha sido desterrado todavía de la Humanidad, porque existe en todas las secciones del territorio peruano. He aquí el país de esclavos que se llama” La República del Perú”. Pedro Zulen, El Deber Pro-indígena año 1, N 1. Lima octubre de 1912.</p>		
			<p>Luis Ugarte María Wiese, 1916 Fotografía en gelatina de plata sobre papel s.d. Colección particular, Lima</p>
Texto curatorial	<p>María Wiese (Lima, 1894-1964)</p> <p>Ensayista y poeta, María Wiese fue hija del abogado e historiador sanmarquino Carlos Wiese Portocarrero y de Teresa Romero Paz. Tras realizar estudios en Londres y Lausana, retorna al país. Desde muy joven colabora como articulista para la prensa local y revistas como Variedades, Mundial, Social, Hora del Hombre, Mensajero agrícola, Almanaque Agropecuario del Perú y Amauta. Sus novelas estuvieron a corte con el tono moderno y decadentista de Lima de inicios del siglo XX. Fue una de las primeras voces en defensa de la mujer. Entre sus poesías destacan Motivos líricos (1924), Glosas franciscanas (1926) y novelas como La huachafita (1927), Diario sin fechas (1948) y Tríptico (1953). En 1922 contrajo matrimonio con el pintor indigenista José Sabogal quien ilustró varias de sus publicaciones. Es preciso resaltar su trabajo pionero en el campo de la crítica cinematográfica en el Perú.</p>		


		<p>Martín Chambi Magda Portal en traje cusqueño, 1945 Fotografía en gelatina de plata sobre papel s.d. Archivo Fotográfico Martín Chambi</p>
Texto curatorial	<p>Magda Portal (Barranco, Lima, 1900-1989) Activista social y poeta, María Magdalena del Portal Moreno fue un destacado miembro fundadora de la Alianza Popular Revolucionaria Americana (Apra), la cual militó durante veinte años (1928-1948). Siendo joven frecuentó las aulas de la Universidad Mayor de San Marcos donde entabló amistad con poetas y escritores como César Vallejo, Alcides Spelucín y Antenor Orrego. Considerada la primera mujer de la corriente vanguardista en el Perú y de la región, publicó junto a Serafín Delmar (Reynaldo Bolaños) y su hermano Federico Bolaños la revista Flechas (1924). Su producción poética apareció inicialmente en la revista Mundial y se consagró al ganar en 1923 los Juegos Florales de la Universidad Mayor de San Marcos bajo el seudónimo de Lorelei, aunque rechazó premio alguno. Debido a su oposición al gobierno de Augusto B. Leguía y su vinculación a un supuesto "complot comunista" es desterrada en 1927, afiliándose a la célula aprista en México fundada por su amigo Raúl Haya de la Torre. Asimismo, sostuvo una estrecha amistad con José Carlos Mariátegui y colaboró con la revista Amauta. Fue a través de la Editorial Minerva, fundada por Mariátegui que Portal publica su primer poemario Una esperanza y el mar (1927). Defensora de las mujeres, en 1946 organizó la primera Convención Nacional de mujeres apristas, siendo designada presidente.</p>	



		<p>Anónimo "César Vallejo en el Bosque de Fontainebleau", 1926 Fotografía en gelatina de plata sobre papel s.d. Biblioteca Nacional del Perú</p> <p>Cesar Vallejo (Santiago de Chuco, La Libertad 1892 - París, 1938) Poeta y escritor, innovador de la lírica hispanoamericana, representante del modernismo y de los movimientos de vanguardia del siglo XX. Autor de los poemarios: Los heraldos negros (1918) y Trilce (1922).</p>
		<p>Emilio Pettoruti José Carlos Mariátegui, 1921 Óleo sobre tela, 63 x 51,5 cm Museo de Arte de Lima</p>
Texto curatorial	<p>Prominente intelectual peruano, José Carlos Mariátegui destacó por ser un impulsor de la izquierda peruana e intérprete del marxismo. A corta edad ingresa a trabajar en el diario La Prensa, aunque en tareas auxiliares. No obstante, entre 1914 y 1916 se desempeñó como articulista del mismo diario y en los años siguientes en el diario El Tiempo, además de otras revistas locales. Su mayor empresa fue la fundación, junto a su hermano Julio César, de la Editorial Minerva desde la que publicaría sus principales obras como La escena contemporánea y 7 ensayos de Interpretación de la Realidad Peruana. La editorial también sacó a la luz la revista Amauta de corte ideológico y vanguardista para la que colaboraron intelectuales y artistas nacionales y extranjeros. En 1928 rompe vínculos con Víctor Raúl Haya de la Torre, y funda el Partido</p>	



	<p>Socialista Peruano. Al año siguiente crea la Confederación General de Trabajadores del Perú. En 1930 falleció en Lima mientras preparaba su viaje a Argentina con el fin de dar envergadura continental a Amauta.</p> <p>"La solución del problema del indio tiene que ser una solución social. Sus realizadores deben ser los propios indios. Este concepto conduce a ver en la reunión de los congresos indígenas un hecho histórico ``.(JCM. 7 Ensayos de Interpretación de la Realidad Peruana)</p>		
			<p>Wallace Kirkland Julio C. Tello, 1938 Fotografía en gelatina de plata sobre papel s.d. Getty Images</p>
Texto curatorial	<p>Julio César Tello Rojas (Huarochirí, 1880 - Lima 1947), Fue un médico cirujano y antropólogo, reconocido como el Padre de la Arqueología peruana. Quechuahablante, nacido en Huarochirí, Lima, siendo niño recibió el apodo de sharuko palabra quechua que significa valiente. Tello, considerado el primer arqueólogo indígena de Latinoamérica, alcanzó notables logros en la investigación de nuestro pasado. Recorrió gran parte del país y registró diversos monumentos arqueológicos, entre los que destacan los de Chavín y Paracas. Impulsó la creación del Museo de Arqueología, Antropología e Historia del Perú y el desarrollo de la arqueología en nuestro país.</p> <p>“Soy indio. Yo pienso en quechua y para hablar castellano tengo que traducirme mentalmente a mí mismo”. (Buscar referencia)</p>		


		<p>Anónimo</p> <p>Raúl Haya de la Torre ca. 1927. Fotografía en gelatina de plata sobre papel s.d.</p> <p>Colección Luis Zaldívar</p>
Texto curatorial	<p>Raúl Haya de la Torre (Trujillo, 1895 - Lima, 1979)</p> <p>Líder y fundador de la Alianza Popular Revolucionaria Americana (APRA), Haya de la Torre nació en el seno de una familia aristocrática de Trujillo. Sigue estudios en la Facultad de Letras de la Universidad de Trujillo, donde conoce al poeta César Vallejo. Al trasladarse a Lima ingresa a la Facultad de Derecho de la Universidad Mayor de San Marcos, casa de estudios en la que actuó como líder estudiantil.</p> <p>Debido a sus protestas contra el régimen de Augusto B. Leguía, es deportado en 1922. Dos años después fundó en México la Alianza Popular Revolucionaria Americana. Próximo a José Carlos Mariátegui termina alejándose de éste en 1928 al convertir el APRA en un partido político. Proscrito o perseguido por distintos gobiernos, Haya de la Torre lograría a fines de la década de 1950 coaliciones con los gobiernos de turno. En 1978 llegó a la presidencia de la Asamblea Constituyente, aunque fallecería un año después, tras firmar la Constitución del Perú de 1979.</p> <p>“Gobernar no es mandar, no es abusar, no es convertir el poder en tablado de todas las pasiones inferiores, en instrumento de venganza, en cadalso de libertades; gobernar es conducir, es educar, es ejemplarizar, es redimir” (Raúl Haya de la Torre, 1931)</p>	


		<p>José Sabogal</p> <p>Luis Alberto Sánchez 1927 Óleo sobre tela, 44,5 x 36,5 cm</p> <p>Colección particular, Lima</p>
Texto curatorial	<p>Prodigioso escritor e historiador, Luis Alberto Sánchez escribió sus primeros textos siendo niño. Colaboró en 1916 con las revistas literarias Lux y Ariel a través de la cual conoció a Abraham Valdelomar, José Carlos Mariátegui, Ladislao Meza y otros escritores. Al siguiente año ingresó a la Universidad Mayor de San Marcos donde estudió en la Facultad de Letras y luego en la de Derecho. En esa casa de estudios fue uno de los principales animadores del Conversatorio Universitario, fundado en 1919, junto a Raúl Porras Barrenechea y Jorge Guillermo Leguía cuyo propósito era investigar el proceso de Independencia del Perú. Su actividad política se inicia al afiliarse en 1931 al Partido Aprista Peruano, corriendo la misma suerte que muchos militantes. Fue diputado y senador en distintos momentos.</p>	
		<p>Baldomero Pestana</p> <p>Luis E. Valcárcel, 1964 Fotografía en gelatina de plata sobre papel</p> <p>s.d. Centro Luis E. Valcárcel, Casa de la Literatura Peruana, Lima</p>
Texto curatorial	<p>Luis Eduardo Valcárcel Vizcarra (Ilo, Moquegua 1891 - Lima 1987) Historiador, antropólogo e intelectual peruano representante de la corriente indigenista peruana. Es considerado el padre de la antropología en el Perú.</p>	



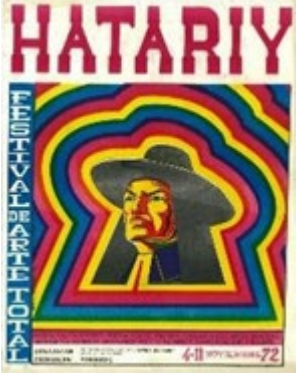
	<p>“Así como hay varias Américas, cuando menos son reconocibles dos perúes perfectamente diferenciables: el Perú indio y el Perú “moderno”, término dentro del cual irían involucrados lo de “mestizos”, “criollo”, “blanco”, u “iberoamericano” o “latino”. No son indios todos los étnicamente tales; y pueden llamarse con ese nombre muchos en cuya sangre no se ha mezclado una gota de la que circuló por las venas de Manko, El “indianismo” ha pasado ya del plano puramente racial, biológico, para adquirir todo su valor en el mundo psíquico. El influjo de lo indio es tan poderoso en el Perú que de él no se libran cuatro quintos de la población total.” (Luis E. Valcárcel. Sobre la peruanidad. Amauta, 1929).</p>		
			<p>Martín Chambi Uriel García ca. 1925-1930 Negativo en placa de vidrio s.d. Archivo Fotográfico Martín Chambi</p>
Texto curatorial	<p>José Uriel García Ochoa (San Sebastián, Cusco 1894– Lima 1965) Educador e intelectual representante del indigenismo cusqueño. Autor del ensayo El nuevo indio (1937) en el que propone que la conquista española causó cambios irreversibles en los pueblos americanos generando nuevas formas de vida y expresión a través de una creación dinámica que dio como resultado la emergencia del pueblo peruano. En este marco, este nuevo individuo sienta las bases de la identidad nacional</p>		

		<p>Anónimo</p> <p>Gamaliel Churata y su esposa Aida Castro, ca. 1938 Fotografía en gelatina de plata sobre papel s.d.</p> <p>"Cortesía de Pedro Pineda Aragón"</p>
		<p>Abraham Valdelomar.</p> <p>(1888-1919)</p> <p>Escritor Fue el autor del cuento El sueño de San Martín que forma parte del imaginario nacional del origen de los colores de la bandera blanca y roja.</p>

TEMA ESTACIÓN	LAS CELEBRACIONES DE LA INDEPENDENCIA		2.4
SUBESTACIÓN 4	El sesquicentenario		
RECURSO	Carrusel de imágenes. 6 obras que retratan a Tupac Amaru acompañadas c/u de un texto corto. Se escuchará como fondo el poema Canto Coral a Túpac Amaru de Alejandro Romualdo en quechua y español.		
Texto curatorial	La coyuntura mundial de la celebración por el sesquicentenario de la independencia del Perú, en el marco del Gobierno Revolucionario de Juan Velasco Alvarado (1968-1975), estuvo marcada por la revolución cubana y la guerra fría. En ese contexto y, ante la ausencia de héroes nacionales, el gobierno amplió el marco temporal de la celebración del hecho histórico y la ancló en 1780 con la rebelión de Túpac Amaru II, conspicuo héroe cusqueño, cuya imagen se instaló en la esfera pública a nivel nacional a través de una maquinaria de propaganda generada a través de la creación del Sistema Nacional de Apoyo a la Movilización Social SINAMOS. Se trató de una estrategia de contención que buscó por un lado liberar al país del imperialismo y al mismo tiempo alejarlo de la revolución comunista, latente en la coyuntura. Las reformas emprendidas por el Gobierno Revolucionario impactaron en el sector cultural. El Estado recurrió a medios artísticos como la gráfica, la literatura y producciones audiovisuales para promover las reestructuraciones políticas y sociales del país.		
		Túpac Amaru Mario Salazar Eyzaguirre, 1974 Óleo sobre lienzo : 264 x 221.5 cm MC: SINA E 209118 Colección Palacio de Gobierno	
		Monedas conmemorativas del Sesquicentenario, 10 y 50 Soles de Oro. (01-000944) n.d. 1974 Acuñado en cobre y níquel. 3 cm diam. MUCEN	

		<p>Canto coral a Túpac Amaru : Tupaqamaruman ukhuti takina taki Recitado en castellano por Alejandro Romualdo y en quechua por Rafael Aguilar. 1970. Cubierta del disco vinilo de 45 RPM Impresión offset sobre cartón y grabación sonora Colección Javier Torres Seoane.</p>
--	---	--

<p>Audio de archivo. Solicitar permiso</p>		<p>Canto coral a Túpac Amaru II (fragmento) Lo harán volar con dinamita. En masa, lo cargarán, lo arrastrarán. A golpes le llenarán de pólvora la boca, lo volarán: ¡Y no podrán matarlo! Le pondrán de cabeza. Arrancarán sus deseos, sus dientes y sus gritos. Lo patearán a toda furia. Luego lo sangrarán: ¡Y no podrán matarlo! Coronarán con sangre su cabeza; sus pómulos, con golpes. Y con clavos, sus costillas. Le harán morder el polvo. Lo golpearán: ¡Y no podrán matarlo! Le sacarán los sueños y los ojos. Querrán descuartizarlo grito a grito. Lo escupirán. Y a golpe de matanza lo clavarán: ¡y no podrán matarlo! Alejandro Romualdo, 1958</p>
		<p>Túpac Amaru lo prometió, Velasco lo cumplió. Afiche de la Reforma agraria. 1970 Impresión sobre papel Colección privada</p>


		190 años después Túpac Amaru está ganando la guerra. Afiche de difusión de la Reforma Agraria. Jesús Ruiz Durand (1969-1972) Impresión en offset sobre papel 99.5 x 70 cm. Colección Museo de Arte de Lima
		Anónimo Discurso de Juan Velasco Alvarado ca. 1960-1970 Fotografía en gelatina de plata sobre papel s.d. Colección particular, Lima
		César Gavancho "Afiche del Festival de Arte Total: Hatariy en Cusco organizado por SINAMOS" 1972 Impresión sobre papels.d. Museo de Arte de Lima



--	--	--


TEMA ESTACIÓN	LAS CELEBRACIONES DE LA INDEPENDENCIA	2.5
SUBESTACIÓN 2.5	El legado del sesquicentenario	
RECURSO	1 Ilustración comisionada a un artista puede ser Jesús Ruiz Durand. Voz en off	
Audio 5 ver Anexo 2 Guiones de Audios	<p>La celebración del sesquicentenario se dio en un contexto de política nacionalista y tuvo a la historia como protagonista y generación de nuevas y distintas de la independencia para lo cual el gobierno de Juan Velasco Alvarado creó en 1969 la Comisión Nacional del Sesquicentenario de la Independencia del Perú (CNSIP) (1969-1974), que reunió a políticos, civiles, intelectuales y artistas quienes estuvieron encargados de investigar este importante acontecimiento. Fruto de ello es la Colección Documental de la Independencia del Perú, que empezó a publicarse en 1971, estuvo conformada por Ella Dumbor Temple, Estuardo Núñez, Agustín de la Puente Candamo, llegó reunir 86 volúmenes que hoy se encuentran digitalizados por la Biblioteca Nacional del Perú a disposición de todo el público. En este contexto surgió una nueva teoría que afirmaba que la independencia del Perú se logró por la participación de las tropas extranjeras, en contra de las élites locales, defendida por los historiadores Heraclio Bonilla y Karen Spalding que generó una encendida polémica en el medio local, demostrando que la historia no es una disciplina que se renueva constantemente de acuerdo al contexto político, las fuentes y la generación que las interpreta.</p> <p>Para ello, https://sesquicentenario.bnp.gob.pe/#/catalogo/all/o/all/o/all/o</p>	

TEMA ESTACIÓN	EL LUGAR DE LO PREHISPÁNICO		3
SUBESTACIÓN 3.0	Introducción		
RECURSO	Audio	La presentación de esta estación se hará mediante un texto de 200 palabras y una audioguía en 5 lenguas.	
Audio 6 ver Anexo 2 Guiones de Audios	El pasado prehispánico constituye un referente fundamental en la construcción de identidades nacionales y locales hasta el día de hoy. Desde la independencia, políticos e intelectuales de la élite capitalina se apropiaron de iconografías Inca para la producción de elementos cruciales para la joven nación peruana, como íconos y símbolos, pero también objetos cotidianos como monedas. Luego, a lo largo del siglo XX, artistas, diseñadoras, y productores culturales de distintas regiones del país investigaron y encontraron inspiración en culturas precolombinas para desarrollar diseños o vestimentas arraigados en un sentido de localidad y pertenencia regional. La relevancia simbólica de lo precolombino en el imaginario nacional contrasta con la condición de deterioro material en que templos y otros restos precolombinos se encuentran hoy; condición que es tanto responsabilidad del Estado como de los ciudadanos. Esta subestación reúne una selección de imágenes que dan cuenta de las diferentes relaciones que las peruanas y peruanos hemos establecido con lo precolombino especialmente en los siglos XIX y XX. Este panorama permite una reflexión sobre cómo el pasado distante nutre la vida material y simbólica de las personas, pero también de cómo los peruanos nos apropiamos del mismo para articular múltiples subjetividades y anhelos locales específicos.		





TEMA ESTACIÓN	EL LUGAR DE LO PREHISPÁNICO		3.1
------------------	-----------------------------	--	-----

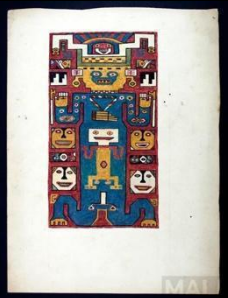


SUBESTACIÓN 3.1	La memoria de lo Inca a comienzos de la República	
RECURSO 3.1.1	Texto y carrusel de 3 imágenes	Se presenta el contexto de la continuidad de la memoria de lo inca durante el nacimiento de la República. Se utiliza un carrusel de 3 imágenes que sirve para presentar los usos de la memoria de lo inca en las élites indígenas surandinas y los ciudadanos de la joven república peruana.
TEXTO	A lo largo del periodo colonial, pero con mayor fuerza en el siglo XVIII, élites cusqueñas de ascendencia indígena evocaron iconografías incas en pinturas y objetos suntuarios para reclamar acceso a derechos y privilegios sociales y políticos. Durante y tras la independencia, líderes políticos e intelectuales de élite limeña recurrieron al pasado inca para imaginar los nuevos símbolos de la naciente república peruana. Este proceso no buscó empoderar a un grupo indígena específico, sino dar legitimidad a una imagen abstracta de la nación e imponer un sentimiento de unidad y homogeneidad entre las diversas comunidades que habitan el territorio nacional.	
1		<p>Autor desconocido Kero ca. 1532-1800 Escultura en madera pintada 16.9 x 20.5 x 16.4 cm Museo Larco Perú (ML400602)</p> <p>Texto: Antes de la conquista los keros (vasos de madera tallada) tuvieron un uso exclusivamente ceremonial, pero desde el siglo XVI estos objetos fueron valorados además como objetos decorativos por compradores españoles e indígenas. Por ello, estos vasos ya no fueron solo decorados con patrones abstractos sino también con figuras. Al representar un inca, este objeto se liga al pasado ya no solo por su estilo sino también por sus imágenes.</p>

2		<p>Instituto Litográfico Leopoldo Müller, Viena (litografía) Mariano Eduardo de Rivero y Juan Diego de Tschudi, Portada de "Antigüedades Peruanas" 1851 Impreso en papel 44 x 57 cm Biblioteca Nacional del Perú</p> <p>Texto: La portada del volumen Antigüedades Peruanas, de Mariano Eduardo de Rivero y Juan Diego de Tschudi, presenta la Portada del Sol de la cultura Tiahuanaco (Bolivia) flanqueada por retratos de incas similares a las series de pinturas genealógicas del siglo XVII. La mezcla libre de culturas y temporalidades diversas da cuenta del interés de los autores por imaginar una antigüedad peruana unificada cuando la arqueología local estaba aún en ciernes.</p>
3		<p>Francisco Laso Habitante de las cordilleras del Perú 1855 Óleo sobre tela 138 x 88 cm Pinacoteca Municipal Ignacio Merino, MML.</p> <p>Texto: El pintor académico Francisco Laso propone en El habitante de las cordilleras una alegoría del pasado y presente de la joven nación peruana. Un hombre de rostro escondido, vistiendo un poncho y sombrero andino, sostiene un cántaro mochica cuyo personaje se encuentra desnudo y tallado. Laso sugiere así que la opresión contra indígenas no está solo en el pasado, sino que persiste luego de la independencia.</p>
RECURSO 3.1.2	<p>Texto y disección de imágenes interactiva</p>	<p>Se presenta la obra de “Los funerales de Atahualpa” como una disección de imágenes interactivas, cuyos detalles sirven para resaltar la importancia de la obra en contexto de la República temprana y las</p>

		contradicciones entre la herencia virreinal y las nuevas identidades peruanas.
TEXTO	Esta compleja composición de Luis Montero reúne, en la misma escena, la muerte del último inca, la desesperación de sus esposas, y la indiferencia de los españoles. La obra constituye así un ejemplo notable de pintura de historia sudamericana. Si bien la pintura cuestiona la violencia del periodo colonial, mantiene la narrativa según la cual lo indígena está muerto, anclado en el pasado.	
4		Luis Montero Los funerales de Atahualpa 1867 Óleo sobre tela 350 x 537 cm Pinacoteca Municipal Ignacio Merino, MML. En custodia en el MALI



TEMA ESTACIÓN	EL LUGAR DE LO PREHISPÁNICO		3.2
SUBESTACIÓN 3.2	(Re)apropiando lo precolonial en el siglo XX		
RECURSO 3.2.1	Texto y mosaico de 7 imágenes	Se presenta una selección de estudios iconográficos de varios artistas de la primera mitad del siglo XX. El interés por lo prehispánico resurge en los círculos artísticos urbanos de la mano con el desarrollo de las investigaciones arqueológicas.	
TEXTO	A inicios del siglo XX, las fundacionales investigaciones de Julio C. Tello dotaron de densidad a la comprensión moderna del pasado precolombino, nutriendo así la formación de una idea de patrimonio arqueológico nacional. En ese contexto, diversos artistas promovieron la idea de un arte nacional empleando para ello iconografías y estilos del pasado precolombino. De un lado, se realizaron estudios iconográficos para ilustraciones arqueológicas, como se advierte en los dibujos de Francico Olazo, Antonino Espinoza Saldaña o Alejandro Gonzáles (Trujillo Apu-Rímak). Por otro lado, diseñadoras como la limeña Elena Izcue se inspiraron en textiles de culturas como la Nazca para elaborar delicados objetos suntuarios para sectores medios y altos en el Perú y el		

	<p>exterior. Asimismo, pintores como Camilo Blas buscaron identificar una estética nacional a partir del estudio de colores y diseños precolombinos llevados a cabo en el marco de proyectos etnográficos y arqueológicos del Estado. La mirada al pasado estuvo orientada hacia proponer una estética propia que pusiera al Perú al mismo nivel que otros proyectos artísticos modernos de la región y el mundo.</p>	
1		<p>Elena Izcue Estudio de diseño prehispánico n.d. Acuarela sobre papel 24 x 18.5 cm MALI (2015.15.552)</p>
2		<p>Francisco Ernesto Olazo Olivera Estudios de ornamentación. Serie 100 motivos de la decoración inka 1935-1945 Acuarela y tinta sobre papel 17.5 x 25.25 cm MALI (2015.13.5.31)</p>
3		<p>Antonio Espinosa Saldaña Motivos decorativos geométricos ca. 1931 Tinta sobre papel 33.5 x 21.1 cm MALI (2012.6.159)</p>
4		<p>Antonio Espinosa Saldaña Boceto de motivos precolombinos ca. 1924 Témpera sobre papel 17.8 x 26 cm MALI (2012.6.427)</p>

5		<p>Camilo Blas (José Alfonso Sánchez Urteaga)</p> <p>Estudio de motivos precolombinos</p> <p>ca. 1931-1940</p> <p>Témpera sobre papel</p> <p>35.8 x 26.9 cm</p> <p>MALI (2008.3.1215)</p>
6		<p>Alejandro González Trujillo (Apu-Rimak)</p> <p>Boceto para portada de la Revista del Instituto Arqueológico</p> <p>ca. 1939</p> <p>Lápiz sobre papel</p> <p>34.2 x 24.2 cm</p> <p>MALI (2019.17.3)</p>
7		<p>Autor desconocido</p> <p>Mujeres limeñas en ventana trapezoidal del Museo Nacional de Arqueología hoy Museo Nacional de la Cultura Peruana</p> <p>1924</p> <p>Postal</p> <p>s.d.</p> <p>Colección Daniel Contreras</p>

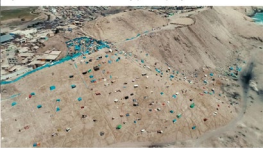

TEMA ESTACIÓN	EL LUGAR DE LO PREHISPÁNICO	3.3
SUBESTACIÓN 3.3	Historias locales, el pasado en el presente	

RECURSO 3.3.1	Texto y mosaico de 12 imágenes.	En esta subsección se muestra la incorporación de esta historia, mayormente creada durante el siglo XX, en diversas instancias de la vida de los peruanos. Sirve este mosaico de imágenes para explorar esta realidad y como preludio del video crítico siguiente. Seis imágenes (1-6) sobre cómo el pasado es motivo de orgullo son vistas en primera instancia, pero al clicar en cada una, una imagen opuesta (7-12) que refiere a la destrucción de sitios es revelada.
TEXTO	Artistas y agentes culturales de diferentes partes del país apropian constantemente imágenes y narrativas del pasado prehispánico. Estas relaciones del pasado están en diálogo con las narrativas oficiales promovidas por el Estado o por arqueólogos e intelectuales, pero también las exceden en tanto responden a necesidades y anhelos locales específicos. Al reunir diversas apropiaciones de lo precolonial desarrolladas fuera de la capital y que van más allá de lo inca, esta subestación ofrece un panorama de las múltiples formas en que agentes locales desarrollan una identidad en tiempo presente pero enraizada en múltiples memorias del pasado. Esto, sin embargo, contrasta con la visión de los restos arqueológicos como obstáculo. ¿Cuál es el futuro de nuestro pasado?	
1		<p>MUCEN</p> <p>Serie Numismática Riqueza y Orgullo del Perú: Un Nuevo Sol alusiva a los "Sarcófagos de Karajía"</p> <p>2010</p> <p>Acuñado en plata</p> <p>Diámetro: 2.55 cm</p> <p>MUCEN (01-003373)</p>
2	<p>1969 - 1983</p> 	<p>Petroperú</p> <p>Logo original de PetroPeru (1969-1983)</p> <p>1969</p> <p>Imagen digital</p> <p>n.d.</p> <p>Petroperú</p>

3		<p>Inca Kola Afiche comercial de Inca Kola 1980 Imagen digital n.d. Coca Cola Company</p>
4		<p>Frazadas Santa Catalina Frazada Tumi en la tienda de Frazadas Santa Catalina 2021 Lana de oveja 150 x 220 cm (aprox.) Colección del artista</p>
5		<p>Autor desconocido Pastorcita Huaracina y Embajador de Quiquijana 1967 Fotografía digitalizada n.d. Colección de Luz Elena Romero</p>
6		<p>Shayel Cano Mejía y Diana Miranda Castro con colaboración de Anampi Gonzales Dos culturas, un solo corazón 2019 Mural Medidas variables</p>

		I.E. César Vallejo Mendoza (Ancash). Proyecto Especial Bicentenario de la Independencia del Perú
--	--	--

7		<p>Marco Gamarra Galindo</p> <p>¿Adiós a Catalina Huanca?</p> <p>17 de marzo de 2014</p> <p>Imagen digitalizada</p> <p><i>Velaverde</i>, 17 de marzo de 2014, 55-59.</p>
8		<p>El Comercio</p> <p>Greenpeace: atentado a líneas de Nasca fue notificado a Unesco</p> <p>12 de diciembre de 2014</p> <p>Imagen digitalizada</p> <p><i>El Comercio</i>, 12 de diciembre de 2014</p>
9		<p>Correo</p> <p>Toro Muerto: condenado al olvido e indiferencia</p> <p>29 de octubre de 2016</p> <p>Imagen digitalizada</p> <p><i>Correo</i>, 29 de octubre de 2016</p>
10		<p>Natalia Majluf</p> <p>Alerta: Chinchero: el aeropuerto de farsa regresa como tragedia</p> <p>6 de febrero de 2021</p> <p>Imagen digitalizada</p> <p><i>Clarín</i>, Revista N, 6 de febrero de 2021</p>


11	<p>Chorrillos: invasores vuelven a ocupar parte del Morro del Solar</p> <p>Centros de personas privadas de libertad, pilas de escombros y hundidos del Perú han instalado improvisados refugios en zonas colindantes con la plaza La Chica y el cerro de Matucana.</p>  <p>Después de la salida de los de la fuerza armada que habían tomado el Morro del Solar, Perú, los días 10 y 11 de abril de 2021.</p> <p>Gino Alva Olivera</p> <p>9 de abril de 2021</p> <p>Imagen digitalizada</p> <p><i>El Comercio</i>, 9 de abril de 2021</p>	<p>Gino Alva Olivera</p> <p>Chorrillos: invasores vuelven a ocupar parte del Morro del Solar</p> <p>9 de abril de 2021</p> <p>Imagen digitalizada</p> <p><i>El Comercio</i>, 9 de abril de 2021</p>
12	<p>La Industria</p>  <p>Invaden un terreno intangible de Chan Chan</p> <p>29 de julio de 2021</p> <p>Imagen digitalizada</p> <p><i>La Industria</i>, 29 de julio de 2021</p>	<p>La Industria</p> <p>Invaden un terreno intangible de Chan Chan</p> <p>29 de julio de 2021</p> <p>Imagen digitalizada</p> <p><i>La Industria</i>, 29 de julio de 2021</p>

TEMA ESTACIÓN	LOS SÍMBOLOS PATRIOS Y SUS SENTIDOS MÚLTIPLES		4.0
SUBESTACIÓN 4.0	Introducción		
RECURSO	Texto y audio	La presentación de esta estación se hará mediante un texto de 200 palabras y una audioguía en 5 lenguas.	
Audio 7 ver Anexo 2 Guiones de Audios	Durante los procesos de independencia del siglo XIX, grupos de élite establecieron los símbolos patrios (la bandera, el escudo y el himno) para materializar los todavía abstractos ideales de la nueva república. Desde entonces, distintos agentes políticos y sociales diseminaron los símbolos en variados soportes materiales, ceremonias oficiales, el sistema educativo nacional, y medios de comunicación como los periódicos, la televisión y el internet, consolidando así su lugar en el imaginario colectivo de buena parte de los peruanos. Los símbolos han permitido a millones de peruanos imaginarse como parte de una misma comunidad, pese a la distancia geográfica, social y cultural que nos separa. Los significados de los símbolos patrios, sin embargo, no son estáticos. No solo su uso oficial ha cambiado, sino que cada localidad ha apropiado sus sentidos. Las diversas comunidades que ocupan el territorio nacional actualizan los símbolos: los usan, resignifican, e incluso desafían		

	en relación con sus propios intereses, perspectivas y necesidades. En ese sentido, los símbolos patrios sostienen tanto los discursos oficiales de los grupos de élite como los anhelos de comunidades e individuos poco representados que, al apropiarse de ellos, afirman su pertenencia a la nación.
--	---




TEMA ESTACIÓN	LOS SÍMBOLOS PATRIOS Y SUS SENTIDOS MÚLTIPLES		4.1
SUBESTACIÓN 4.1	La creación de los símbolos patrios en el contexto de la Independencia		
RECURSO	Textos, imágenes y audio	La subestación contará con texto de presentación, un mosaico de 5 imágenes y un audio de archivo.	
Audio de archivo	Los símbolos patrios fueron las primeras representaciones que buscaron construir la identidad de la nación. El escudo fue diseñado por José Gregorio Paredes y Francisco Javier Cortés. Siguiendo ideas ilustradas, resaltó las riquezas naturales del territorio a través de la representación de una vicuña, el árbol de la quina y la cornucopia o cuerno de la abundancia. Esta iconografía enfatizó imágenes que distinguían al Perú ante la mirada extranjera, pero dejó de lado elementos más cercanos a la vida cotidiana o la economía de los peruanos, como el cuy, la hoja de coca, la caña de azúcar o la plata. El primer estandarte nacional, empleado en las ceremonias de proclamación de la Independencia, siguió un diseño del libertador José de San Martín. Éste presentaba dos líneas diagonales cruzadas formando dos campos de color blanco y dos de color rojo, con un sol radiante en el centro evocando el inicio de un nuevo periodo, pero también al Imperio Incaico, una etapa anterior a la conquista española. El himno, finalmente, fue escrito por José de la Torre Ugarte y musicalizado por José Bernardo Alzedo en 1821.		

1		<p>Anónimo, <i>Estudios de la bandera peruana</i>, ca. 1820-1821. Acuarela sobre papel, s.d. Colección Vladimir Velásquez, Lima</p> <p>Existe un cuento que nos enseñaron en el colegio que se llama El sueño de San Martín del literato iqueño Abraham Valdelomar. En él se relata que San Martín se inspiró en los flamencos que vio en la bahía de Paracas para hacer la bandera. Esta historia ficticia se hizo muy popular.</p>
2		<p>Charles Chatworthy Wood (atribuido), <i>Bandera de San Martín</i>, Huaura, 20 de diciembre de 1820. Acuarela sobre papel 30 x 20 cm "Museo Histórico Nacional, Buenos Aires"</p>
3		<p>José Leandro Cortés, <i>Escudo Nacional del Perú</i>, 1832. Óleo sobre madera, 100 x 67 cm. Museo Central, Banco Central de Reserva del Perú.</p>
4		<p>Manuel Atanasio Dávalos, <i>Diseño para las monedas de cobre de un octavo de peso</i>, 1823. Tinta sobre papel, s.d. Archivo General de la Nación, Perú</p>

5		Manuel Atanasio Dávalos, <i>Diseño para las monedas de cobre de un octavo de peso</i> , 1823. Tinta sobre papel, s.d. Archivo General de la Nación, Perú
6	[Audio de archivo]	José Bernardo Alzedo y José de la Torre Ugarte, <i>Himno Nacional del Perú</i> , 1921. 6' 32". Grabación digital. TV Perú (vía Wikimedia Commons).


TEMA ESTACIÓN	LOS SÍMBOLOS PATRIOS Y SUS SENTIDOS MÚLTIPLES		4.2
SUBESTACIÓN 4.2	La circulación de las versiones oficiales		
RECURSO	Texto y mosaico de 20 imágenes	La subestación contará con un texto de presentación corto y presentará un mosaico con 20 imágenes de billetes, monedas y láminas escolares. La idea es que se muestre como los símbolos se diseminaron de manera masiva por todo el territorio peruano. Se podrán ampliar seis de estas imágenes y mostrarán textos explicativos.	
TEXTO	Desde el nacimiento de la república hasta la actualidad, los símbolos patrios han circulado de diversas maneras a lo largo del territorio nacional. A través de su constante presencia y repetición, el estado comunica su autoridad como una estructura de poder hegemónico. Los soportes más ubicuos de los símbolos son los billetes y las monedas. Con una presencia que a primera vista parece banal, la transacción diaria de estos objetos ayuda a la materialización de la idea de una nación unificada y afirma la legitimidad y poder del estado en áreas alejadas geográfica y culturalmente de los centros de poder de la capital. En tanto las monedas tienen dos caras, los símbolos patrios son acompañados con imágenes menos oficiales (como llamas o flores de cantuta), representativas de los imaginarios de la nación de cada generación. Otros soportes influyentes son las láminas y libros de textos, en los que se nos explica desde pequeños las características, historia y significados oficiales de los símbolos.		

1		Autor desconocido, <i>El Perú restaurado en Ayacucho - A su libertador Simón Bolívar</i> , 1824. Acuñado en oro. 0.2 x 3.5 cm. Museo del Banco Central de Reserva del Perú
2		Autor desconocido, <i>Constitución - Sancionada por la Convención Nacional del Perú</i> , 1856. Acuñada en plata. 0.2 x 3.31 cm. Museo del Banco Central de Reserva del Perú
3		Autor desconocido, <i>Inauguración de la Penitenciaría de Lima</i> , 1862. Acuñada en cobre. 0.6 x 6.8 cm. Museo del Banco Central de Reserva del Perú Esta moneda presenta la recientemente inaugurada Penitenciaría, diseñada siguiendo las últimas tendencias en arquitectura moderna parisina, coronada por el escudo nacional. Al enmarcar este edificio a la europea con un escudo, el diseñador buscó proyectar la imagen del Perú como una nación moderna y cosmopolita.
4		Autor desconocido, <i>Primera Exposición Nacional promovida por la Municipalidad de Lima</i> , 1869. Acuñada en plata. 0.3 X 3.7 cm. Museo del Banco Central de Reserva del Perú
5		Autor desconocido, <i>100 Soles</i> , 1879. Litografía sobre papel. 8,5 x 19,5 cm. Museo del Banco Central de Reserva del Perú Este billete fue diseñado durante el gobierno del presidente Mariano Ignacio Prado, quien promovió ideales de modernización del país siguiendo modelos europeos. Coherente con esta visión, el billete representa el escudo nacional flanqueado por dos mujeres ataviadas con togas grecorromanas que alegorizan ideales de libertad e igualdad, haciendo eco

		de una cultura visual neoclásica en boga en este periodo para la elaboración de símbolos oficiales.
6		Autor desconocido, 1/2 sol, 1922. Acuñado en plata. 3 cm. Museo del Banco Central de Reserva del Perú
7		Autor desconocido, 5 soles de oro, 1968. Impresión calcográfica en papel 6.5 x 15.5 cm. Museo del Banco Central de Reserva del Perú
8		Autor desconocido, 10 soles de oro, 1968. Impresión calcográfica en papel. 6.5 x 15.5 cm. Museo del Banco Central de Reserva del Perú
9		Autor desconocido, 1 sol de oro, 1968. Acuñado en bronce. 0.2 x 2.78 cm. Museo del Banco Central de Reserva del Perú
10		Autor desconocido, 10 centavos, 1967. Acuñado en bronce. 0.12 x 1.78 cm. Museo del Banco Central de Reserva del Perú Esta moneda yuxtapone una flor de cantuta en su lado frontal con un escudo nacional en el reverso. Si en décadas anteriores los diseñadores de monedas privilegiaron figuras alegóricas neoclásicas, en los sesentas, imágenes de la flora y fauna local cobraron vigencia. La cantuta fue una especie considerada sagrada durante el Incanato y en tiempos contemporáneos es usada como símbolo nacional.


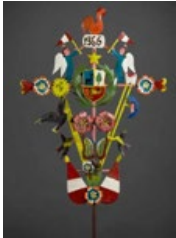

11		<p>Autor desconocido, <i>100 soles de oro</i>, 1976. Impresión calcográfica en papel 6.3 x 13 cm. Museo del Banco Central de Reserva del Perú</p> <p>Desde 1968 y durante la década de 1970, el gobierno militar promovió la valoración de las culturas indígenas y de figuras revolucionarias del pasado. Este billete yuxtapone el escudo nacional con el líder indígena Túpac Amaru II, vinculando así su accionar político con el nacimiento del Perú moderno. Patrones y ritmos coloridos (en la línea del Pop y Op art) dan dinamismo y modernidad a este billete y su iconografía.</p>
12		<p>Autor desconocido, <i>5000 intis</i>, 1988. Impresión calcográfica en papel 7,5 x 15 cm. Museo del Banco Central de Reserva del Perú</p>
13		<p>Autor desconocido, <i>10000 intis</i>, 1988. Impresión calcográfica en papel 7,5 x 15 cm. Museo del Banco Central de Reserva del Perú</p>
14		<p>Colección "<i>Huascarán</i>", <i>Símbolos de la nación</i>, 1971. Impresión offset sobre papel. 21 x 29,7 cm. Colección Ricardo Kusunoki</p> <p>En 1945, José Germán Lora empezó un negocio de diseño e impresión de láminas educativas en Lima. A partir de imágenes de gran formato y textos informativos, sus láminas comunicaron contenidos aprobados por programas educativos oficiales referidos a la historia del Perú, sus héroes y líderes políticos, así como sus símbolos patrios. Hasta la actualidad, estas láminas constituyen el primer encuentro visual de muchas niñas y niños con las narrativas oficiales sobre la peruanidad y sus símbolos.</p>

15		Colección "Huascarán", <i>Símbolos de la patria</i> , 1971. Impresión offset sobre papel. 21 x 29,7 cm. Colección Ricardo Kusunoki
16		Colección "Huascarán", <i>Banderas</i> , 1971. Impresión offset sobre papel 21 x 29,7 cm. Colección Ricardo Kusunoki
17		Colección "Huascarán", <i>Alfonso Ugarte</i> , 1971. Impresión offset sobre papel. 21 x 29,7 cm. Colección Ricardo Kusunoki
18		Autor desconocido, Crucigrama, en <i>Escolar. Suplemento del diario Expreso</i> , 1996, contraportada. Impresión offset en papel. Biblioteca Nacional del Perú
19		Autor desconocido, <i>Un Sol alusivo al "Cocodrilo de Tumbes"</i> , 2017. Acuñado en plata. 2,5 cm. Museo del Banco Central de Reserva del Perú Al destacar fauna de la Amazonía de Tumbes, esta moneda expande el repertorio de símbolos nacionales. La moneda es parte de una serie producida por el Banco Central en 2017 para visibilizar monumentos arqueológicos y animales de regiones previamente poco representadas en el imaginario peruano.


20		Autor desconocido, <i>Un Sol alusivo al "Jaguar"</i> , 2018. Acuñado en plata. 2,5 cm. Museo del Banco Central de Reserva del Perú
----	---	--


TEMA ESTACIÓN	LOS SÍMBOLOS PATRIOS Y SUS SENTIDOS MÚLTIPLES		4.3
SUBESTACIÓN 4.3	Reinterpretando los símbolos patrios		
	<p>Texto, mosaico de 10 imágenes (una imagen es un video),</p> <p>1 imagen fija con entrevista.</p>	<p>La subestación contará con un texto de presentación corto y mostrará 10 imágenes de piezas en un mosaico. Se podrán ampliar todas las imágenes para apreciar cada pieza a pantalla completa con sus textos explicativos. Una de las imágenes permitirá acceder al video de la canción “Canto a la patria” de Wilma Contreras. Además, esta subsección mostrará una pieza en foto fija acompañada de un audio de un danzante que explique el uso de la pieza en la que se encuentra representado un símbolo patrio, por qué está incluido el símbolo patrio y qué significa para él y su comunidad.</p>	
TEXTO (120 palabras)	<p>Si bien los símbolos patrios fueron establecidos por las élites políticas, las diversas comunidades del país los han percibido y reinterpretado de múltiples maneras a lo largo de la historia republicana. Esta sección incluye, por ejemplo, obras de tejedoras, pintores y ceramistas andinos con la representación de la bandera y el escudo nacionales. Lejos de seguir un guion preestablecido por la cultura oficial capitalina, estas obras evidencian cómo sus productores aseveran su pertenencia a un proyecto nacional desde contextos específicos y a través de categorías, saberes y prácticas diversas. En estos procesos, los símbolos patrios son reconceptualizados e incluidos dentro de un complejo entramado de iconografías y marcos estéticos locales.</p>		

1		<p>Autor desconocido (Cuzco), <i>Alfombra dedicada a Dominga Maren</i>, 1849. Lana de ovino. 185 x 161 cm. aprox. Museo de Arte de Lima</p> <p>En esta alfombra cusqueña, ampulosas flores enmarcan el escudo nacional. Los elaborados diseños florales son característicos de la refinada tapicería para la burguesía surandina en el periodo. La centralidad del escudo evidencia la ubicuidad de los símbolos patrios en las décadas que siguieron a la independencia. La dedicatoria a “Maren” en lugar de “Marín” sugiere el origen quechua-hablante de su productora o productor.</p>
2		<p>Encarnación Mirones, <i>Carnaval de Tacna</i>, ca. 1850. Óleo sobre tela. 172 x 88 cm. Museo Nacional de la Cultura Peruana</p> <p>Encarnación Mirones estuvo activo entre Perú, Bolivia y Chile entre las décadas de 1850 y 1880, produciendo pinturas de tono costumbrista para billares y cafés. La presencia de la bandera peruana en medio de un contexto carnavalesco resulta ambivalente, considerando que la obra fue realizada en un periodo en que los límites entre países estaban en conflicto. Sea como fuere, la pieza documenta la presencia de personajes militares y símbolos patrios dentro de un contexto festivo.</p>
3		<p>Autor desconocido (Huancavelica), <i>Pechera de llama</i>, ca. 1950. Tela cosida y bordada con lana. 54 x 49 cm. Colección Vivian y Jaime Liébana</p> <p>En regiones como Huancavelica y Ayacucho, los comerciantes atavían con una pechera a la llama que guía una caravana de intercambio y comercio. Esta pechera presenta un escudo nacional flanqueado por dos llamas y rodeado por patrones de flores. La obra enlaza así un símbolo oficial con flora y fauna locales que, a su vez, decoran a un animal crucial para la vida económica de la región altoandina.</p>
4		<p>Autor desconocido (Viques, Huancayo, Junín), <i>Faja</i>, siglo XX. Lana tejida en telar de cintura. 9 x 168 cm. Colección John Alfredo Davis Benavides</p> <p>Dada la importancia de las fajas en la vestimenta andina, ellas son decoradas con símbolos relevantes para las comunidades que las producen y usan. Desde inicios del siglo XX, las tejedoras de Viques incluyeron trenes y escudos en sus diseños geométricos como parte de una renovación iconográfica que</p>

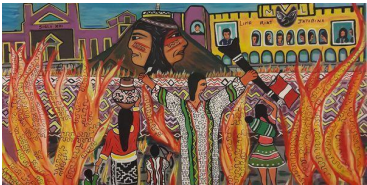


		fue paralela a procesos de modernización regional. Para esta faja, la tejedora sintetizó las formas del escudo debido a los requerimientos técnicos del tejido y para dar cuenta de una estética que privilegia la geometría.
5		<p>Autor desconocido (Pucará, Puno), <i>Jarra con escudo</i>, ca. 1950. Cerámica vidriada. 25 x 15 x 14 cm. Colección Ricardo Kusunoki</p> <p>En regiones como Puno y Cusco, obras en cerámica vidriada fueron históricamente asociadas a las élites locales, suscitando una importante producción de objetos suntuarios en dicho material. Esta jarra ostenta un escudo nacional, el cual ocupa buena parte de su largo cuello. El rojo y verde del escudo fue coloreado con pigmentos grisáceos obtenidos a partir de metales, dando cuenta de una técnica específica a la región.</p>
6		<p>Autor desconocido (Junín), <i>Cruz de techo</i>, 1966. Fierro y hojalata cortada, soldada y pintada. 98 x 62 cm. Museo de Arte de San Marcos</p> <p>La región de Junín aloja una importante producción de cruces policromadas que, con fines de protección y prosperidad, son colocadas en los techos de nuevas viviendas. Estos objetos son hechos en hojalata (para resistir el clima de la región) y decoradas con brillantes colores y figuras florales. Muchas de ellas además presentan banderas y escudos, como este ejemplar que ostenta un gran escudo nacional en el centro.</p>
7		<p>Dionisio Lope (Quina, Ayacucho), <i>Toro conopa</i>, 1970. Cerámica. 42 x 32.5 x 15 cm. Colección John Alfredo Davies</p> <p>Desde la primera mitad del siglo XX, artistas e intelectuales limeños estudiaron y coleccionaron figuras zoomorfas hechas en cerámica en el distrito de Quinua (Huamanga, Ayacucho). Conscientes del prestigio de esta forma de arte local, Dionisio Lope decoró una de sus piezas con un escudo nacional. La obra destaca el rol de su comunidad en la formación de una imagen del arte nacional en la década de 1970.</p>


8		<p>Asociación de Artistas Populares de Sarhua, <i>Wawa Pampay</i> [Entierro del niño], 1991. Tierra de color sobre tabla. 40 x 60 cm. Colección Micromuseo (“al fondo hay sitio”)</p> <p>En pueblos andinos como Sarhua (Ayacucho), el <i>wawa pampay</i> o “entierro de niño” en quechua constituye un importante evento público con música y danza. Esta tabla, ejecutada en 1991 por la Asociación de Artistas Populares de Sarhua en Lima, representa un <i>wawa pampay</i> con un niño ataviado con un manto y con dos banderas nacionales. Las banderas destacan la dignidad al difunto, el cual según la creencia local irá al cielo por haber muerto sin pecado.</p>
9		<p>Inca Trail Machu Picchu, <i>Taytacha Qoyllority - Señor de Qoyllority</i>, 2017. Grabación digital. 24:22 minutos. Inca Trail Machu Picchu (disponible en Vimeo)</p> <p>La festividad de <i>Qoyllority</i> anualmente reúne a más de diez mil devotos en las faldas del nevado Ausangate (Ocongate, Cusco) en los días previos al Corpus Christi católico. La festividad combina creencias indígenas y católicas a la vez que admite innovaciones contemporáneas. Este video captura el uso de banderas nacionales por parte de los peregrinos, muchos de ellos de origen quechua, quienes usan así el <i>Qoyllority</i> para afirmar su identidad comunitaria y nacional simultáneamente.</p>
Audio de archivo. Solicitar permiso		<p>Wilma Contreras (Molino Viejo, La Libertad), <i>Canto a la patria</i>, 2018. Grabación digital. Archivo Wilma Contreras (Youtube)</p> <p>Por décadas, la cantante liberteña Wilma Contreras ha empleado trajes rojiblancos decorados con escudos nacionales en sus videoclips y presentaciones públicas como una forma de generar orgullo nacional entre su audiencia. Si en décadas pasadas la música folclórica fue considerada un género menor, videoclips de Contreras como <i>Centro a la patria</i> no solo promueven el patriotismo, sino que también afirman la importancia de la música folclórica en generar identidad.</p>

<p>Audio 8</p> <p>Ver</p> <p>Anexo 2</p> <p>Guines de audios</p>		<p>Leoncio Fabián, <i>Esclavina con imagen de Alfonso Ugarte</i>, década de 1950. Bordado. Medidas variables. Taller Fabián</p> <p>Se mostrará la imagen fija de la pieza y se realizará un audio de 2 minutos con la voz de un danzante y bordador explicando el uso de la pieza. [Ver guiones de piezas audiovisuales].</p> <p>Ver anexo Guion audios</p>
--	---	---

TEMA ESTACIÓN	LOS SÍMBOLOS PATRIOS Y SUS SENTIDOS MÚLTIPLES		4.4
SUBESTACIÓN 4.4	Apropiación de los símbolos para afianzar ciudadanías		
RECURSO	7 imágenes en carrusel y textos	Esta subestación mostrará ocho imágenes de fotos de archivo y obras de arte en formato de carrusel acompañadas de textos explicativos.	
TEXTO (120 palabras)	Precisamente por el hecho de que los símbolos patrios fueron diseminados por la cultura dominante, el gesto de emplearlos para el reclamo social carga un peso significativo. Personas de poblaciones rurales, por ejemplo, los emplean para afirmar su integración al proyecto nacional. Así lo hicieron también los fundadores de asentamientos humanos y urbanizaciones en las afueras de Lima, protestantes en eventos nacionales como la Marcha por la Paz (1989) o la Marcha de los Cuatro Suyos (2000), o líderes indígenas y amazónicos hoy. Otras personas, en cambio, parodian los símbolos en eventos como performances teatrales para subvertir su carácter normativo. En todos estos casos, personas de grupos marginados reconocen la promesa de ciudadanía ofertada por los símbolos, y la reclaman para sí y sus comunidades.		
1		Carlos “Chino” Domínguez (Lima, 1933-2011), <i>Pueblo Joven Javier Heraud en Ventanilla</i> , ca. 1970. Fotografía. 30 x 40 cm (aprox.). Archivo Matos Mar La obra prolífica del fotoperiodista Carlos Domínguez documentó momentos cruciales de la historia contemporánea del Perú. En esta imagen de los setentas, el fotógrafo enmarca un cartel que expresa el reclamo y deseo de reconocimiento de los habitantes del Pueblo	

		Joven Javier Heraud con una prominente bandera bicolor. Domínguez captura así cómo sectores menos favorecidos demandan su pertenencia a la nación peruana y sus promesas.
2		<p>Alfredo Caballero (fotógrafo), <i>Madre Patricia de Javier Temple y Juan Carlos Ferrando</i>, ca. 2005. Fotografía color de performance travesti en Lola's Bar. 40 x 30 cm. Colección Alfredo Caballero</p> <p>Durante la década de 2000, Juan Carlos Ferrand y Javier Temple articularon su reclamo por el reconocimiento de identidades LGBTQ+ a través del activismo político y de performances drag en bares de Lima. En esta presentación, Ferrand viste un vestido blanco con una escarapela. El gesto puede interpretarse como una parodia de cómo autoridades oficiales portan escarapelas con exacerbada solemnidad, pero también como una afirmación del lugar de la comunidad LGBTQ+ dentro de la nación.</p>
3		<p>Freddy Ortega "Inkari" (Ayacucho), <i>Ruge la tierra</i>, 2006. Óleo sobre tela. 120 x 100 cm. Colección del artista</p> <p>El pintor Freddy Ortega propone aquí una alegoría de la mujer ayacuchana, a cuyo andar (en palabras del artista) "ruge la tierra". La protagonista es acompañada por un grupo intergeneracional de hombres y niñas, sugiriendo su lugar central. Portando una bandera y con el puño en alto, la mujer afirma su resiliencia ante las adversidades padecidas en Ayacucho, así como su rol central en la nación contemporánea.</p>

4		<p>Harry Pinedo / Inin Metsa, <i>Bajo el fuego de línea amarilla</i>, 2019. Acrílico sobre tela. 100 x 149 cm. Colección Miguel A. López</p> <p>El pintor shipibo-konibo Harry Pinedo presenta aquí a dos personas de vestimenta tradicional amazónica y una mujer con pollera andina levantando una bandera en tono de protesta frente al edificio municipal y la catedral de Lima. Las llamas al frente de la composición evocan el incendio que azotó Cantagallo (una comunidad shipibo-konibo en Lima) en 2016, permitido por el abandono hacia dicha comunidad por las autoridades capitalinas. La obra captura el reclamo legítimo de los pueblos originarios por derechos ciudadanos plenos.</p>
5		<p>Venuca Evanán y Jaqui Loa, <i>Intercambio cultural</i>, 2020. Pintura sobre tabla. 20 x 30 cm. Colección Venuca Evanán</p> <p>Venuca Evanán se representa a sí misma junto a su colega, la artista de origen chachapoyano Jaqui Loa, en un mototaxi decorado con la bandera nacional. La obra destaca la solidaridad entre mujeres peruanas más allá de sus diferencias culturales. La pieza se enmarca además dentro de la variada producción de tablas pintadas de Sarhua (Ayacucho), el pueblo de su familia.</p>
6		<p>Rodrigo Abd, <i>Protestas y movilizaciones el 12, 13, 14 y 15 de noviembre</i>, 2020. Fotografía digital. Colección del artista</p> <p>En noviembre de 2020, ciudadanos y grupos políticos protestaron masivamente contra la declaratoria de vacancia del presidente Martín Vizcarra. Rodrigo Abd fotografió a la activista trans Gahela Cari durante una protesta, levantando el puño pese a ser atacada con un chorro de agua por policías mientras una bandera ondeaba en el fondo. La imagen da cuenta de cómo, pese a provenir de grupos históricamente marginalizados y ante adversidades políticas, Cari y otras peruanas reclaman su voz y agencia en el espacio público.</p>


7		<p>Liliana Avalos (Lima, 1974), <i>Escudera</i>, 2021. Serigrafía y tela, 60 x 70 cm (aprox.). Colección de la artista</p> <p>Esta obra pertenece a una serie de once escudos nacionales hechos en tela por la artista Liliana Avalos con imágenes serigráficas de mujeres peruanas. En contraposición a la antigua y despersonalizada iconografía del símbolo patrio, la pieza actualiza y pone rostro a la nación. Más aún, Avalos pone a mujeres de ascendencia andina y amazónica (históricamente invisibilizadas en narrativas oficiales nacionalistas) al centro de la peruanidad.</p>
---	---	--

TEMA ESTACIÓN	DISEÑANDO LA NACIÓN: LA EDUCACIÓN HOMOGENEIZADORA SOBRE LOS SABERES PLURALES		5.0
SUBESTACIÓN 5.0	Introducción		
RECURSO	Texto y audio	La presentación de esta estación se hará mediante un texto de 200 palabras y una audioguía en 5 lenguas.	
Audio 9 ver Anexo 2 Guiones de Audios	La educación ha jugado un rol fundamental en la formación de la idea de país y una identidad nacional homogénea. Tras la independencia, las élites republicanas vieron en la educación una herramienta fundamental para formar ciudadanos ilustrados que aportaran a la emergente esfera pública. Para ello promovieron a lo largo del territorio nacional un modelo educativo basado en la imposición del castellano y de un canon de símbolos y héroes patrios, y del desarrollo de hábitos y costumbres occidentales. Por un lado, los programas educativos oficiales lograron exitosamente ilustrar y empoderar a sectores medios hispanohablantes viviendo en contextos urbanos. Por otro, los mismos programas desatendieron e incluso eliminaron saberes y métodos educativos desarrollados por comunidades indígenas, mestizas y afroperuanas. Además, el acceso a la educación estuvo restringido a contextos urbanos y a niños más que a niñas. Esta sección da cuenta del modelo educativo concebido por el estado y las clases dominantes, pero destaca también las diversas formas en las que comunidades menos favorecidas han mantenido, registrado y compartido sus saberes y conocimientos.		

TEMA ESTACIÓN	DISEÑANDO LA NACIÓN: LA EDUCACIÓN HOMOGENEIZADORA SOBRE LOS SABERES PLURALES		5.1
SUBESTACIÓN 5.1	El modelo homogeneizador		
RECURSO	Texto, video de 7 imágenes con voz en off (videos), 3 imágenes con audio locución de artistas	La subestación contará con un texto de presentación corto. Luego mostrará un video de siete imágenes con voz en off que narre los paradigmas establecidos a través del sistema educativo nacional. Termina con las imágenes de tres obras que refieren al tema de la educación en el Perú con audio de entrevistas a los artistas sobre su obra.	
TEXTO	El modelo educativo establecido desde el estado ha estado marcado por los intereses de las clases dominantes y su búsqueda de una nación unificada y moderna. Bajo esta premisa, se impuso el castellano, el desarrollo de hábitos occidentales, una historia contada desde las élites criollas y un canon de símbolos y héroes patrios. Si bien los libros de texto escolares por lo general idealizaron al periodo precolombino, los mismos libros promovieron modelos culturales europeos que dejaron de lado e incluso denostaron prácticas culturales indígenas contemporáneas considerando que necesitaban ser civilizadas. Esta situación fue matizada en la década de 1930, cuando intelectuales indigenistas promovieron la alfabetización en quechua; luego en los setentas, cuando la reforma educativa afirmó las contribuciones culturales de los pueblos originarios; y finalmente con los esfuerzos más recientes por desarrollar una educación intercultural bilingüe.		
Audiovisual al 5 Desarrollado en el Anexo 1 Guiones audiovisuales	Se producirá un video de 2 min. 30 seg. con las imágenes seleccionadas a continuación que irá explicando los proyectos de educación promovidos por el estado, las élites y los grupos intelectuales desde fines del siglo XIX hasta fines del siglo XX. [Ver guiones de piezas audiovisuales].		


1		Carlos Wiesse. Resumen de la Historia del Perú: “Indios cuzqueños”, “Indios salvajes”, “Zambo”, 1899. Impresión sobre papel (1 volumen). 17 x 11 cm. Biblioteca Nacional del Perú.
3		Camilo Blas (Cajamarca, 1903 - Lima, 1985), <i>Diseño de afiche de la Dirección de Enseñanza Indígena del Ministerio de Instrucción</i> , 1930. Impresión en offset sobre papel. 106.5 x 75.3 cm. MALI (2008.3.1623); (2008.3.1619).
4		Teodoro Núñez Ureta (Arequipa, 1912- Lima, 1988), <i>La Educación en el Perú</i> , 1955-1963. Pintura sobre pared. 310 x 3500 cm. Edificio Javier Alzamora Valdez, Ministerio de Educación.
5		Colección "Huascarán", <i>Instrumentos musicales autóctonos</i> , 1971. Impresión offset sobre papel (Álbum). 21 x 29,7 cm. Colección Ricardo Kusunoki.
6		Colección "Huascarán", <i>Danzas y bailes del folklore peruano</i> , 1971. Impresión offset sobre papel (Álbum). 21 x 29,7 cm. Colección Ricardo Kusunoki.

		<i>Amigo. Libro de Lectura.</i> Lima: Ministerio de Educación, 1973.
7		TAFOS - Taller Sur (Fotos Ayaviri), Melchor, Lima, 1988. Fotografía digital. Archivo TAFOS, PUCP (AY 2-8).
8 Audiovisu al 6 Ver Anexo Guion de audiovisu ales		Nereida Apaza, Historia general, 2011. Montaje de vestidos sobre bastidor y colgadores. 100 x 120 cm. Colección Museo de Arte San Marcos <i>Se mostrará la imagen fija de la pieza y se realizará un audio de 1 min. 30 seg. con la voz de la artista explicando el significado de la pieza y cómo la obra refleja o responde a su experiencia en la escuela. [Ver guiones de piezas audiovisuales].</i>
9 Audiovisu al 7 Ver Anexo 1 Guion de audiovisu ales		Raura Oblitas, Carpetas (de la serie Los textos), 2011. Metal sólido. Medidas variables. Colección del artista <i>Se mostrará la imagen fija de la pieza y se realizará un audio de 1 min. 30 seg. con la voz de la artista explicando el significado de la pieza y cómo la obra refleja o responde a su experiencia en la escuela. [Ver guiones de piezas audiovisuales].</i>

10 Audiovisu al 8 Ver Anexo 1 Guion de audiovisu ales		<p>Luis Antonio Torres Villar, Historia crítica, 2012. Litografía sobre hojas de cuaderno escolar. 180 x 122 cm. Colección del artista</p> <p><i>Se mostrará la imagen fija de la pieza y se realizará un audio de 1 min. 30 seg. con la voz de la artista explicando el significado de la pieza y cómo la obra refleja o responde a su experiencia en la escuela. [Ver guiones de piezas audiovisuales].</i></p>
--	---	---


TEMA ESTACIÓN	DISEÑANDO LA NACIÓN: LA EDUCACIÓN HOMOGENEIZADORA SOBRE LOS SABERES PLURALES		5.2
SUBESTACIÓN 5.2	Sistemas de conocimientos de los pueblos originarios		
RECURSO	3 imágenes fijas con textos y audio en lenguas originarias 1 video de archivo 1 entrevista	La subestación contará con tres fotos fijas y descripciones de las piezas en voz en off en lenguas originarias. Además, contará con una entrevista en video a Nilda Callañaupa (grabación en Cuzco).	
TEXTO	El conocimiento no solo se articula o transmite a través de textos y de la educación formal. Diversas comunidades indígenas y afrodescendientes han desarrollado y transmitido sus saberes a través de la oralidad, las experiencias corporales y/o rituales o imágenes representadas en objetos varios. Los diseños kené de los shipibo-konibo, por ejemplo, ostentan una cosmovisión que sus productoras han aprendido a percibir y materializar gracias a las enseñanzas de sus madres. Por otro lado, artistas andinos y amazónicos que han salido de sus comunidades evocan cosmovisiones no-eurocentradas en pinturas y textos dirigidos para audiencias no-indígenas. Las presentaciones de zapateo de bailarines afroperuanos en distritos como Chíncha, finalmente, repiten y actualizan coreografías aprendidas de sus antecesores. Al reunir diversos métodos de transmisión de conocimientos no-eurocéntricos, esta subestación evidencia cómo la producción artística desafía los modelos homogeneizadores de la cultura y el conocimiento occidentales.		



<p>1</p> <p>Audio 10 ver Anexo 2 Guiones de Audios</p>		<p>Carmelón Berrocal (Sarhua, 1964-1998), <i>Mapa de Sarhua</i>, siglo XX. Pintura sobre triplay. 30 x 35 cm. MUCEN (B-51)</p> <p>Esta pintura de Carmelón Berrocal representa, en forma de mapa, a Sarhua, su pueblo natal. El plano urbano es subyugado por la dramática verticalidad de las montañas, las cuales son consideradas Apus o divinidades naturales en regiones andinas como Sarhua. La obra articula así una forma occidental de conocimiento (el mapa) con una comprensión espiritual de la naturaleza.</p>
<p>Audio 11 ver Anexo 2 Guiones de Audios</p>		<p>Víctor Churay Roque (1972-2002), <i>Cosmovisión bora</i>, 1998. Tintes naturales sobre llanchama, 102 x 200 cm. MUCEN (A-185)</p> <p>Esta obra de Víctor Churay se centra en la vida diaria de la comunidad, pero otorga también protagonismo a plantas, animales y otros seres ostentan un lugar. La composición da cuenta así de cómo la cosmovisión del pueblo indígena Bora, al que el artista pertenece, vincula armónicamente la cultura humana con la naturaleza y el mundo espiritual. Esta relación con la naturaleza se expresa en la obra misma, pintada sobre la corteza del árbol de <i>llanchama</i>.</p>
<p>Audio 12 ver Anexo 2 Guiones de Audios</p>		<p>Mujer shipibo-konibo, <i>Shitonte</i> [falda], siglo XX, MUCEN (A-23)</p> <p>Esta falda fue pintada por una mujer shipibo-konibo con diseños “kené”, es decir, con patrones geométricos no figurativos que evocan, entre otras cosas, los caminos seguidos por animales, plantas, espíritus o estrellas. Tradicionalmente, la capacidad de realizar estos diseños es transmitida de madre a hija con ayuda de plantas medicinales. La falda, que fue empleada por una mujer, testimonia un saber transmitido entre mujeres.</p>


4 Video de archivo		Roberto Bonilla, “Es Amador”, 1979. Video. Fragmento En 1979, Roberto Bonilla y Miki González produjeron un film, con guion de César Calvo, sobre el violinista, cajonero, y zapateador Amador Ballumbrosio. El zapateo es una forma de baile que emplea el taco y la suela del pie y que fue desarrollado por comunidades afroperuanas en ciudades de la costa como Cañete o Chincha. Las competencias de zapateo han servido históricamente como espacios de socialización y creación de identidad. Sus complejas coreografías (transmitidas de generación en generación) constituyen un tipo de conocimiento y lenguaje propio a las comunidades negras del Perú.
Audiovisu al 9 Ver Anexo 1 Guion de piezas audiovisu ales		Entrevista a Nilda Callañaupa <i>Se producirá un video de 2 minutos que muestre a la artista tejiendo y explicando cómo aprendió a tejer, los motivos que ha heredado de su comunidad, los motivos que ha desarrollado por su cuenta y qué significa el tejido para ella. Las imágenes de la artista hablando y tejiendo se intercalarán con imágenes que muestren detalles de algunas de sus piezas. [Ver guiones de piezas audiovisuales].</i>

TEMA ESTACIÓ N	FRONTERAS, DESPLAZAMIENTOS		6
SUBESTA CIÓN 6.0	Introducción		
RECURSO	Texto y audio	La presentación de esta estación se hará mediante un texto de 200 palabras y una audioguía en 5 lenguas.	

Audio 13 ver Anexo 2 Guiones de Audios	La identidad nacional está mediada por las fronteras del territorio y por los desplazamientos que ocurren dentro del mismo. Desde los procesos de independencia y formación del Estado en el siglo XIX y a lo largo de la historia política del siglo XX, élites políticas y culturales delimitaron y regularon las regiones del Perú republicano. Desde entonces, numerosos artistas se han apropiado de esas imágenes para proponer miradas alternativas y plurales del país. Una preocupación recurrente en estas obras es la migración –dentro o fuera del país– en tanto proceso personal y social por el cual las personas reconfiguran su relación con el espacio y la identidad.
--	--

TEMA ESTACIÓN	FRONTERAS, DESPLAZAMIENTOS		6.1
SUBESTACIÓN 6.1	Mapas		
RECURSO	Disección de 4 imágenes interactiva	Se proponen cuatro mapas producidos por artistas y creadores de distintas generaciones que presentan dos puntos de interés en cada uno. Estos mapas permiten repensar la construcción de los bordes de la nación, así como las nociones de frontera, identidad, ciudadanía y pertenencia.	
TEXTO	Estas cuatro obras reimaginan el Perú y proponen nuevas perspectivas sobre el vínculo entre los ciudadanos y el territorio. El mapa oficial ha cambiado en diversos momentos de la historia republicana. Su forma es importante porque permite a las personas definirse a sí mismas en relación al país. Algunos artistas deciden pensar el mapa en relación a la construcción de comunidad, mientras que otros señalan su carácter incompleto. Estas obras revelan el rol de las fronteras geopolíticas en el imaginario nacional.		
1		Vicente Janampa Huamán Esta es mi comunidad Conchacalla 1989 Tintes naturales sobre cuero 60 x 40 cm. (aprox.) Archivo de Dibujo y pintura campesina, Museo de Arte de la UNMSM	

		<p>Durante la década de 1980, la Asociación Servicios Educativos Rurales convocó concursos de dibujo y pintura en diferentes regiones del país. En el marco de estos concursos, Vicente Jananpa Huamán (de Conchacalla, Cusco) modeló un pedazo de cuero con la forma del mapa del Perú. Usando tintes naturales, pobló el mapa con imágenes de la vida cotidiana, afirmando la importancia de su comunidad dentro del territorio nacional.</p>
2		<p>Juan Javier Salazar Sin título ca. 1987-1990 Piel de animal cortada 53.5 x 87.5 cm Museo de Arte de Lima</p> <p>Desde fines de los años ochenta, el artista limeño Juan Javier Salazar produjo objetos con materiales no convencionales que ironizan sobre los símbolos patrios. Esta obra, hecha con piel de animal, es una de sus primeros ejemplares de mapas del Perú (también llamados “Perucitos”). Salazar convierte símbolos abstractos en objetos tangibles y accesibles para las personas, cuestionando su solemnidad y marcas de autoridad.</p>
3		<p>Flavia Gandolfo De la serie El Perú 1996-1998/2006 Impresión por inyección de tinta sobre papel 55 x 43 cm Colección Museo de Arte de Lima (2007.11.2a-as)</p> <p>Durante la segunda mitad de la década de 1990, la fotógrafa limeña Flavia Gandolfo documentó los cuadernos de estudiantes de escuelas públicas. Sus fotografías registran las formas en que los niños dibujaban el mapa oficial del Perú, señalando la condición inestable y artificial de toda frontera.</p>

4		<p>Cristina Flores Pescorán El lado oculto, mapa 2016 Bordado en tela sobre bastidor 81 x 70 cm Colección Benjamín Perelman</p> <p>Esta obra usa el mapa del Perú para señalar los altos índices de asesinato de mujeres en el país. La artista usó hilos rojos en alusión a los colores de la bandera, pero también a la sangre de las mujeres violentadas. La artista usa el mapa para señalar una problemática social aún no resuelta.</p>
---	---	---



TEMA ESTACIÓN	FRONTERAS, DESPLAZAMIENTOS		6.2
SUBESTACIÓN 6.2	Plataforma sonora		
RECURSO	Reproductor interactivo	Esta subestación presenta una selección musical (15 piezas) que dan cuenta de la memoria social, la migración y las formas de ocupar el territorio.	
TEXTO	La música refleja distintas maneras de experimentar la pertenencia afectiva a un territorio, la migración, el desarraigo y la memoria colectiva. Esta selección de temas reúne piezas sonoras de diversos géneros, lenguajes y contextos. Los sonidos y las letras narran historias de amor, de superación personal y social, de lucha contra la discriminación racial y étnica, proponen maneras distintas de existir, protestar y transformar la sociedad.		
1 Audios de archivo	Los Troveros Criollos, Augusto Polo Campos (compositor) Romance en la Parada 1958 3'11" Copyright del artista (vía Youtube)		

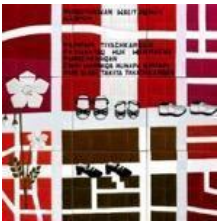

2	Nicomedes Santa Cruz Congo libre [1964] 2005 Grabación digital 1'57" Copyright del artista (vía Spotify)
3	Pastorcita Huaracina (Malvas, 1930- Lima, 2001) Río Santa n.d. Grabación digitalizada 3'8" Copyright del artista (vía Spotify)
4	Ernesto Samuel Sánchez Fajardo [Jilguero del Huascarán] (Bambas, 1928- Lima, 1988) Suiza peruana n.d. Grabación digital 2'53" Copyright del artista (vía Spotify)
5	Karamanduka y Melcochita Machupicchu 1969 Grabación digital 5'58" Copyright del artista (vía Spotify)
6	Chacalón y la Nueva Crema, Juan Rebaza Cárdenas (compositor) Soy provinciano 1978 Grabación digitalizada 3'31" Copyright del artista (vía Youtube)




7	<p>Victoria Santa Cruz</p> <p>Paris me llama</p> <p>n.d.</p> <p>Grabación digitalizada</p> <p>3'6"</p> <p>Copyright del artista (vía Spotify)</p>
8	<p>Los Mojarras</p> <p>Triciclo Perú</p> <p>1992</p> <p>Grabación digitalizada</p> <p>3'35"</p> <p>Copyright del artista (vía Spotify)</p>
9	<p>Mujeres Shipibo (Comunidad Nativa Atahualpa de Tabacoa, Ucayali)</p> <p>Mashaiti y masateada</p> <p>1999</p> <p>Grabación digitalizada</p> <p>Colección IDE-PUCP, Instituto de Etnomusicología PUCP (V/1999/01/350)</p>
10	<p>Autor no identificado</p> <p>Adiós Pueblo de Ayacucho [quechua]</p> <p>1985</p> <p>Grabación digitalizada</p> <p>Instituto de Etnomusicología PUCP (C/2015/129/1436)</p>
11	<p>Conjunto Las Hermanitas Rozas (Cuzco)</p> <p>Cantando me despido de mi tierra [quechua y español]</p> <p>1992</p> <p>Grabación digitalizada</p> <p>Instituto de Etnomusicología PUCP (C/2015/129/1526)</p>

12	La Nueva invasión Camina bonito 2012 Grabación digital 4'57" Copyright del artista (vía Youtube)
13	Sadith Silvano Canto al agua 2020 Grabación digital 7'50" Copyright de la artista (vía Spotify)
14	Yanna Marca Perú 2020 Grabación digital 3'6" Copyright de la artista (vía Spotify)
15	Renata Flores Mirando la misma luna [quechua] 2021 Grabación digital 4'14" Copyright de la artista (vía Spotify)


TEMA ESTACIÓN	FRONTERAS, DESPLAZAMIENTOS	6.3
------------------	-----------------------------------	------------

SUBESTAC IÓN 6.3	Migración	
RECURSO	Mosaico de 10 imágenes	10 imágenes + 10 texto cortos (se leen al pasar el cursor sobre la imagen o una interacción similar)
TEXTO INTRO	<p>Los procesos de migración han transformado la configuración del territorio y la manera de experimentar la cultura, la vida en común y la identidad nacional. Este conjunto de obras reflexiona sobre los desplazamientos migratorios desde la segunda mitad del siglo XX, en donde millones de personas migraron del campo a la ciudad en búsqueda de recursos económicos y oportunidades laborales, así como huyendo de la violencia política. Otras obras elaboran sobre la inmigración en Perú, ya sean procesos asociados a la violencia colonial como la inmigración africana, grandes inmigraciones desde Asia (como China y Japón) o procesos más recientes como la migración desde Venezuela.</p>	
1		<p>Noris Vásquez Linares <i>Mercado central</i> 1995 Arpillera La arpillería es un arte textil testimonial que llegó al Perú en los años ochenta. Numerosas mujeres de distritos como San Juan de Miraflores, Comas y Villa El Salvador han usado este lenguaje textil para plasmar sus preocupaciones, luchas y deseos. Esta arpillera presenta el mercado central como un espacio marcado por la informalidad laboral y precariedad, pero también por el intercambio cultural y por formas de acompañamiento entre mujeres.</p>
2		<p>David Villaba <i>Los sueños de mis tíos</i> 2009 Acrílico sobre lienzo 150 X 180 cm Colección del artista</p>

		Villalba explora las memorias de desplazamiento de su familia que migró de Puno a Arequipa en busca de nuevas oportunidades laborales y de vida. A través de dos retratos, el artista registra los sueños de sus tíos.
3		<p>Paloma Álvarez</p> <p>Tarpuy wayta/ Puriypa purinan Flor de la siembra/ Avenida del caminar</p> <p>2011</p> <p>Pintura y bordado en hebra de alpaca</p> <p>120 x 120 cm</p> <p>Colección de la artista</p> <p>Estos bordados con lana de alpaca narran historias familiares e íntimas. Álvarez aprendió el bordado de su abuela Sara, quien migró de Ayacucho a Lima en los años ochenta. Los textos en quechua, las ojotas y la flor de retama evocan el origen de su abuela, los cuales se contraponen a la experiencia en la ciudad de las mujeres migrantes representado en las zapatillas y la geografía urbana.</p>
4		<p>Bawan Jisbe (Elena Valera)</p> <p>Shipibas migrantes de Cantagallo</p> <p>2011</p> <p>Pintura sobre tela</p> <p>66 x 88 cm</p> <p>Colección Patricia Ramos</p> <p>En sus pinturas, Bawan Jisbe refleja los procesos de migración de la población Shipibo-Konibo desde la selva amazónica hacia Lima desde los años noventa. Su pintura no solo presenta la comunidad de Cantagallo –el asentamiento Shipibo más importante de la ciudad– sino también la interdependencia y los vínculos de parentesco entre el territorio, los mundos espirituales y los seres humanos.</p>

5		<p>José Luis Martinat El eterno retorno 2012 Instalación sonora Medidas variables Museo de Arte de Lima</p> <p>Esta obra sonora presenta una escultura circular con parlantes que repiten, con una voz de computadora, una serie de comentarios escritos en páginas YouTube en canciones de músicos peruanos que elaboran sobre la migración. Los diversos mensajes reflejan las contradicciones y tensiones de lo que implica dejar el país y volver a él.</p>
6		<p>Antonio Paúcar Porteador andino 2014 Video HD 4'39"</p> <p>Cortesía del artista y galería Barbara Thumm</p> <p>En <i>Porteador Andino</i> (2014), el artista Antonio Paúcar emula la labor de los “porteadores”, encargados de transportar el equipaje de los turistas en el trayecto del camino Inca. La persona carga un bulto excesivo en relación a su propio cuerpo, aludiendo a la ruta de la migración a la capital, así como la violencia y la precarización. Paúcar desde una zona rural altoandina para descender hacia Ollantaytambo en Cusco, y finalmente culminar en el distrito de Villa El Salvador, al sur de la ciudad de Lima.</p>
7		<p>Elliot Túpac El Perú no es Lima 2015 Serigrafía sobre papel 70 x 50 cm (aprox.) Colección del artista</p>


		<p>Esta serigrafía del artista Elliot Urcuhuaranga Cárdenas (“Elliot Tupac”) niega la frase “el Perú es Lima” del escritor Abraham Valdelomar. El uso de colores saturados evoca los afiches de conciertos en barrios limeños de clase trabajadora elaborados por afichistas como su padre, el huancaíno migrado a Lima Fortunato Urcuhuaranga. Tanto a nivel textual como formal, la obra visibiliza así las muchas culturas que sostienen al país.</p>
8		<p>Jorge Miyagui Butsudán / Pagapu 2017 Óleo sobre tela 172 x 88 cm Colección del artista</p> <p>Esta pintura presenta un <i>bustudán</i> (altar japonés con alimentos e incienso) como los que los familiares paternos y maternos del artista instalan en sus hogares para homenajear a ancestros fallecidos. Los alimentos son de origen andino, como los que se usan para un pago a la tierra o <i>pagapu</i> andino. La pintura articula con así las dos culturas que enmarcan la obra de Miyagui y de otros artistas nikkei.</p>
9		<p>Israel Tolentino Del campo a la ciudad: como lomo de buey 2019 Xilografía sobre papel de algodón 150 x 240 cm Colección del artista</p> <p>En estas xilografías, Israel Tolentino registra su desplazamiento personal entre Lima y Huánuco. Un lomo y un buey cargan distintos elementos de carácter histórico, pero también afectivo e íntimo, incluyendo cerámicos de las culturas Chavín o Moche, pequeñas ruedas de un mototaxi, mazorcas de maíz, cráneos de animales, e incluso rostros de personajes del mundo de la cultura (como el artista</p>

		Herbert Rodríguez, el pintor Ignacio Merino o artistas de Huánuco).
10		<p>Juan José Olavarría Migración 2019 Tinta sobre papel n.d. Colección del artista</p> <p>Este mapa de América del Sur fue bordado a mano por el artista venezolano Juan José Olavarría. En lugar de demarcar fronteras entre países, las líneas bordadas señalan la ruta seguida a pie por migrantes venezolanos hacia países andinos como Perú, el segundo país con mayor número de venezolanos migrantes en la región. El trabajo manual del artista patentiza así la labor de quienes migran en busca de mejores oportunidades.</p>


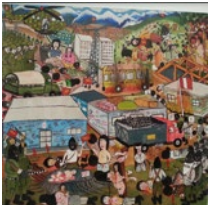
TEMA ESTACIÓN	EL ESTADO INCOMPLETO		7
SUBESTACIÓN 7.0	Introducción		
RECURSO	Texto y audio	La presentación de esta estación se hará mediante un texto de 200 palabras y una audioguía en 5 lenguas.	

<p>TEXTO</p> <p>Audio 13 ver</p> <p>Anexo 2 Guiones de Audios</p>	<p>Antes y después de su constitución como República, distintas comunidades han luchado por obtener el reconocimiento pleno de sus derechos frente a una imagen reducida de ciudadanía, derivado de un modelo occidental de hombre, blanco, letrado y heterosexual. Estas obras aquí reunidas reflejan las luchas contra diversas formas de desigualdad estructural por clase, raza, género, sexualidad y etnia, así como las luchas sociales actuales, incluyendo la pandemia de COVID-19.</p>
---	---



TEMA ESTACIÓN	EL ESTADO INCOMPLETO		7.1
SUBESTACIÓN 7.1	El hombre		
RECURSO	<p>Disección de imágenes interactiva. 6 puntos de interés con audio locución del autor en quechua. de 20 a 30”.</p>	<p>El retablo está inspirado en el huayno homónimo del compositor ayacuchano Ranulfo Fuentes, canción compuesta en 1970. Las seis escenas del retablo ilustran eventos de la historia de la dominación occidental sobre la cultura andina y señalan también escenas de lucha por su liberación. Acceso digital a cada escena y en cada una tener un relato en quechua (con la voz de Edilberto Jiménez, 20-30 segundos por escena) que narra cada una de las 6 viñetas. El fondo musical sería el huayno homónimo de Fuentes.</p>	
<p>TEXTO Ver</p> <p>Audio 14 ver</p> <p>Anexo 2 Guiones de Audios</p>	<p>En 1987, el retablista y antropólogo ayacuchano Edilberto Jiménez produjo <i>El hombre</i>, un retablo inspirado en el huayno homónimo de 1970 del compositor Ranulfo Fuentes. Como en otros retablos ayacuchanos, el interior de la pieza presenta viñetas de la vida rural. En este caso, las escenas documentan los abusos de terratenientes y los reclamos de campesinos, combinando personajes contemporáneos con visiones del infierno. A diferencia de otros retablos, las escenas se articulan no de forma horizontal sino en círculos concéntricos, sugiriendo así (durante el periodo de conflicto armado interno) el carácter cíclico de la</p>		


	violencia. Enmarcado por este contexto, el hombre al centro rompe sus cadenas. Como el huayno de Fuentes, el retablo conjuga así un tono angustioso con un ideal de liberación y empoderamiento.	
1		Edilberto Jiménez El hombre 1987 Retablo 59 x 84 x 11 cm Colección Instituto de Estudios Peruanos



TEMA ESTACIÓN	EL ESTADO INCOMPLETO		7.2
SUBESTACIÓN 7.2	Visiones de la violencia política		
RECURSO	2 fotografías y audios en lenguas originarias	La subestación contará con dos fotografías (ANFASEP y Enrique Casanto). Al pasar el cursor por las imágenes se activa un audio con un testimonio vinculado a los efectos de la violencia política.	
TEXTO	Esta subestación presenta las perspectivas de dos comunidades sobre el conflicto armado interno entre grupos terroristas y fuerzas armadas de las décadas de 1980 y 1990. De un lado, la fotografía de Nancy Chapell retrata con dignidad a seis mujeres posando frente a un cartel que denuncia la desaparición forzada de civiles durante el periodo de violencia. La imagen, tomada en 2000 en la Asociación Nacional de Familiares Secuestrados, Detenidos y Desaparecidos del Perú (ANFASEP) de Huamanga (Ayacucho), afirma el reclamo personal y colectivo de una de las regiones más golpeadas por el conflicto. De otro lado, la obra del pintor e investigador Enrique Casanto Shingari (natural de Belén, río Pichis, Cerro de Pasco) testimonia las masacres ejecutadas por grupos terroristas contra el pueblo Asháninka en los alrededores de Chanchamayo y Satipo (región Junín). Como en otras obras del artista, esta pieza conjuga la crítica contra la violencia estructural sufrida por su comunidad con una afirmación de la resistencia de su comunidad		

	<p>pese al contexto hostil. Al acompañar estas dos imágenes con los testimonios de una miembro del ANFASEP y de Enrique Casanto, la subestación ofrece miradas distintas a la oficial sobre uno de los periodos más intrincados de nuestra historia.</p>	
<p>1 Audio 15 ver Anexo 2 Guiones de Audios</p>		<p>(Nancy Chapell Mujeres de la Asociación Nacional de Familiares Secuestrados, Detenidos y Desaparecidos del Perú, ANFASEP, en el local de la institución en Huamanga, Ayacucho 2000 Impresión en gelatina de plata sobre papel 30 x 40 cm Colección de la fotógrafa</p>
<p>Audio 16 ver Anexo 2 Guiones de Audios</p>		<p>Enrique Casanto <i>Subversión con el MRTA y Sendero Luminoso en el pueblo ashaninka</i> 2014 Acrílico sobre tela 100 x 120 cm Museo de Arte de Lima. Donación Sharon Lerner, Miguel A. López y Sergio Zevallos</p>




TEMA ESTACIÓN	EL ESTADO INCOMPLETO		7.3
SUBESTACIÓN 7.3	Luchas sociales		
RECURSO	Rompecabezas o mosaico	20 imágenes (en algún caso video) con un pequeño texto asociado a la imagen presentada, todas son imágenes de luchas por emancipación y ciudadanía plena	

TEXTO	<p>Desde el inicio de la república y hasta el presente, numerosos individuos y grupos han disputado su exclusión de las esferas de la política y la cultura oficiales peruanas. En las primeras décadas del siglo XX, personas indígenas o mestizas, mujeres de distintos sectores sociales, y obreros de clase trabajadora alzaron reclamos contra la discriminación estructural. De la segunda mitad del siglo en adelante, ciudadanos pertenecientes a la comunidad afroperuana, amazónica, o LGTBQ+ han sumado sus voces a la lucha por el reconocimiento de la diversidad. Los textos e imágenes reunidos aquí dan cuenta de estas luchas sociales. La subestación evidencia, así como la independencia republicana no fue un punto de llegada, sino que, desde entonces, personas y grupos excluidos están constantemente luchando por obtener derechos plenos.</p>	
1		<p>Asociación Pro-Indígena El Deber Pro-Indígena 1912 Impresión sobre papel (Copia facsimilar) n.d. Biblioteca Nacional del Perú Este boletín, dirigido por Dora Mayer, denunció los abusos que sufrían las comunidades indígenas, exigiendo cambios en la legislación en materia de derechos humanos. A través de 51 ejemplares, esta publicación cuestionó el gamonalismo y promovió un pensamiento pro-indígena que cambie la actitud y percepción social de las nuevas generaciones.</p>
2		<p>Miguelina Acosta Consultorio Jurídico Legal: Doctora Acosta Cárdenas ca. 1920 Impresión sobre papel n.d. Archivo Joel Rojas Miguelina Acosta fue una abogada, docente y activista feminista peruana que luchó por los derechos de las mujeres, los pueblos amazónicos y la clase obrera. Fue la primera mujer abogada en abrir un estudio para el ejercer el derecho de forma profesional,</p>


		<p>atendiendo principalmente casos de divorcio, herencia, y otros aspectos asociados a la tutela que ejercían los hombres sobre las mujeres.</p>
3		<p>Baldomero Alejos Marcha en Iglesia Santa Teresa, Ayacucho Década de 1950 Impresión fotográfica en papel 50 x 70 cm Archivo Baldomero Alejos La obra del fotógrafo Baldomero Alejos (natural de Amaupata, Huancavelica) documentó la vida social de Ayacucho durante buena parte del siglo XX. Aquí, Alejos usa su destreza en capturar vistas grupales para retratar a un grupo de hombres marchando con una bandera peruana frente a la Iglesia Santa Teresa, uno de los espacios públicos más importantes de la ciudad. La imagen testimonia así la agencia política de los ayacuchanos del periodo.</p>
4		<p>Mariano Alcántara la Torre Morachimo La protesta social (Trujillo, La Libertad) 1967 Grabado en madera n.d. Paradero desconocido Esta xilografía de Mariano Alcántara retrata la sublevación de campesinos, obreros y estudiantes que tuvo lugar en Trujillo en 1932, con el apoyo de Alianza Popular Revolucionaria Americana (APRA). Nacido en el pueblo de Otuzco (La Libertad), Alcántara produjo una labor importante en pintura, gráfica y como gestor cultural en Trujillo. Esta imagen captura su compromiso con la historia política del norte peruano y con los sectores menos favorecidos.</p>



5 Video de archivo		<p>Nora de Izcue (directora), Jorge Suárez (fotografía) Runan Caycu 1973 Video digital 35' Colección de Nora de Izcue (Youtube) La película <i>Runan Caycu</i> de la cineasta Nora de Izcue, producida para el Sistema Nacional de Apoyo a la Movilización Social del Gobierno Revolucionario de las Fuerzas Armadas (1968-1980), se centra en el líder comunal cusqueño Saturnino Huillca. El testimonio de Huillca da cuenta de los conflictos entre líderes campesinos y hacendados locales, sin eludir críticas al régimen militar. Así, el film captura la complejidad de uno de los momentos más controvertidos de la historia política peruana.</p>
6 Video de archivo		<p>Odin Teatret (grabación) Me gritaron negra de Victoria Santa Cruz 1978 Material audiovisual 3:20' Colección Odin Teatre En sus presentaciones de la pieza <i>Me gritaron negra</i>, la artista afroperuana Victoria Santa Cruz empleó ritmo musical y coreografía para transformar una experiencia personal de racismo en una afirmación de orgullo negro. Esta versión, realizada en 1978 con el Conjunto Nacional del Folklore (que ella dirigía entonces), evidencia la importancia de reivindicar la identidad negra de manera colectiva, tanto entre bailarines afroperuanos como para audiencias diversas.</p>


7		<p>Marisa Godínez Matrimonio 1979 Tinta sobre cartulina 25.3 x 19 cm MALI (2017.39.8)</p> <p>La artista Marisa Godínez narra aquí cómo una comprensión patriarcal del matrimonio limita la autonomía de las mujeres. La pieza inicia con una viñeta de una boda heterosexual y termina con la transformación de la mujer en un árbol fértil pero inmóvil. Godínez conjuga el estilo que utilizó en sus caricaturas para la revista <i>Monos y Monadas</i> con preocupaciones y discursos feministas, los cuales se volvieron centrales en su carrera de la década de 1980.</p>
8		<p>Mario Villalba Torre (Huancayo) Organización comunal 1988 Tinta sobre papel Fuente: <i>Revista Minka</i> N° 23</p> <p>La revista <i>Minka</i> fue una de las iniciativas de promoción cultural del Grupo de Investigación de Ciencia y Tecnología Andina “Talpuy”, creado en el Valle del Mantaro en 1982. Artistas como el huancaíno Mario Villalba se inspiraron en el estilo esquemático de las figuras talladas en mates burilados en dicho valle desde por lo menos el siglo XIX. Al destacar estéticas locales para representar una escena de organización y agencia política, Villalba hace eco de la visión de <i>Minka</i> de empoderar comunidades locales con ideas políticas y con la promoción de formas culturales y cosmovisiones indígenas.</p>

9		<p>Yulissa Cosma García (Ica) Progreso alcanzado por el trabajador campesino 1989 Témperas, plumones y colores sobre cartulina 20 x 30 cm Archivo Dibujo y Pintura Campesina. Museo de Arte de San Marcos En el marco del día del campesino de 1984, Servicios Educativos Rurales (SER) convocó a diversas instituciones para promover un concurso de dibujo y pintura para que comunidades rurales compartan sus vivencias y testimonios. Las obras reflejan la realidad social, histórica, cultural y política de la vida rural e indígena, subrayando los logros, luchas y demandas en un país con una estructura social excluyente.</p>
10		<p>José Luis Bances Castañeda (28 años, Ancash) Héroe campesino 1989 Óleo sobre tela en bastidor de madera 3 x 20 cm. Aprox Archivo Dibujo y Pintura Campesina. Museo de Arte de San Marcos En el marco del día del campesino de 1984, Servicios Educativos Rurales (SER) convocó a diversas instituciones para promover un concurso de dibujo y pintura para que comunidades rurales compartan sus vivencias y testimonios. Las obras reflejan la realidad social, histórica, cultural y política de la vida rural e indígena, subrayando los logros, luchas y demandas en un país con una estructura social excluyente.</p>
11		<p>Irene Rojas (Mujeres Creativas) Marcha por las mujeres 1988 Arpillera n.d.</p>


		<p>Colección Alicia Villanueva</p> <p>Esta obra muestra la fuerza del movimiento popular de mujeres y es una invitación a que las mujeres se organicen para hacer frente al acoso sexual, la violencia doméstica y la invisibilidad del trabajo doméstico.</p>
12		<p>Percy Reyes Castillo (20 años, Chimbote, Ancash)</p> <p>No más explotación y engaño al esfuerzo del campesino ¡Por favor ! 1990</p> <p>Lapicero sobre cartulina</p> <p>50.3 x 60 cm</p> <p>Archivo Dibujo y Pintura Campesina. Museo de Arte de San Marcos</p> <p>En el marco del día del campesino de 1984, Servicios Educativos Rurales (SER) convocó a diversas instituciones para promover un concurso de dibujo y pintura para que comunidades rurales compartan sus vivencias y testimonios. Las obras reflejan la realidad social, histórica, cultural y política de la vida rural e indígena, subrayando los logros, luchas y demandas en un país con una estructura social excluyente.</p>
13		<p>Centro Amazónico de Antropología y Aplicación Práctica (CAAAP)</p> <p>Dibujo del taller Hora-juego CAAAP, Puerto Ocopa, Junín</p> <p>1991-1996</p> <p>Tinta y lápiz sobre papel</p> <p>n.d.</p> <p>Centro Amazónico de Antropología y Aplicación Práctica (CAAAP)</p>
14		<p>Jaime Razuri</p> <p>De la serie Proyecto VIH – VIDA</p> <p>1994-2002</p> <p>Copia a la gelatina de plata</p> <p>20 x 30 cm</p>

		<p>Colección del artista</p> <p>Las fotografías de Razuri registraron la lucha por la supervivencia de las personas seropositivas. Sus fotografías, iniciadas a mitad de los años noventa, contribuyó a pensar lo que implica vivir con VIH en un país profundamente discriminador y desigual.</p>
15		<p>Octavio Céspedes</p> <p>Movimiento Negro Francisco Congo</p> <p>1996</p> <p>Impresión fotográfica en papel</p> <p>n.d.</p> <p>TAFOS. Piura - Yapatera (PYA 28-13. TAFOS)</p> <p>El Movimiento Negro Francisco Congo, fundada en 1986, fue la primera organización política afroperuana. Sus acciones tempranas estuvieron dirigidas a expandir las bases sociales y denunciar el racismo estructural a través de eventos como el Primer Encuentro de Comunidades Negras del Perú.</p>
16		<p>Javi Vargas</p> <p>La falsificación de las Tupamaro (Frida Amaru, Marilyn Amaru, Farrah Amaru, Dina Amaru)</p> <p>2004</p> <p>Cuatro piezas de serigrafía digital sobre papel de algodón</p> <p>4 serigrafías. 100 x 80 cm. c/u.</p> <p>Colección del artista</p> <p>Estos retratos revisitan la memoria de Túpac Amaru II, líder de una rebelión anticolonial en 1789 y luego símbolo de la Reforma Agraria durante el gobierno militar de Velasco (1968-1975). A través del ejercicio de travestir su imagen, el artista propone una aproximación afectiva que busca reconocer las formas de lucha y resistencia de las comunidades indígenas y transgénero.</p>

17		<p>Natalia Iguíñiz Mi cuerpo no es tu campo de batalla 2004 Impresión offset sobre papel 118 x 64.3 cm Museo de Arte de Lima</p> <p>En 2004, a pedido de la Consejería en Proyectos (PCS) y el Grupo Cultural Yuyachkani, la artista Natalia Iguíñiz produjo el afiche <i>Mi cuerpo no es el campo de batalla</i> para ser colocado en el espacio público. La obra señala la violencia contra las mujeres ejercida durante las dos décadas de violencia política que atravesó el Perú entre 1980 y 2000.</p>
18		<p>Giuseppe Campuzano De Natura Incertius 2009 Impresión lenticular 50 x 70 cm Colección Armando Andrade</p> <p>El filósofo travesti Giuseppe Campuzano nos presenta un documento nacional de identidad de color rosa en donde el género aparece como T, en referencia a su existencia travesti y transgénero. Con un toque de humor y picardía, Campuzano nos invita a imaginar nuevas identidades y reclama ciudadanía para todas las personas al margen de sus identidades de género y sexuales.</p>

19		<p>Angie Cienfuegos Pelo malo. De la serie Negras de M 2018 Tintura de Chancaca y costura sobre tela 28 x 23 cm Colección de la artista</p> <p>La artista elabora sobre la violencia racista a partir de su experiencia personal y familiar. Cienfuegos le hace frente a los prejuicios que califican como “pelo malo” al cabello de las personas afrodescendientes. Usando un bordado, la artista se autorretrata y escribe un poema en sus cabellos que reivindica la belleza de la herencia afroperuana.</p>
----	---	---

TEMA ESTACIÓN	EL ESTADO INCOMPLETO		7.4
SUBESTACIÓN 7.4	Pandemia		
RECURSO	Videoanimación	Esta subestación señala el impacto de la pandemia en la vida del país. Se propone abordar la crisis sanitaria desde la experiencia de los trabajadores informales y ambulantes que no pudieron parar debido a por asuntos económicos. Se propone un stop-motion en donde aparezcan 4 o 5 personajes y narren su experiencia de la pandemia.	
TEXTO	A partir de piezas del ceramista Leonidas Orellana (nacido en Quinua, Ayacucho), esta subestación visibiliza la resiliencia de peruanos de bajos recursos durante la pandemia de COVID-19. En un país donde la mayoría de la población subsiste gracias al mercado informal, vendedores ambulantes no dejaron trabajar debido a las carencias de los sistemas públicos de seguridad social o salud. Orellana representa a vendedores de ascendencia amazónica, afro-peruana y andina trabajando con máscaras en el populoso		

	<p>distrito de La Victoria. Los personajes ofertan productos con diseños wari o shipibo-conibo, dando cuenta de la diversidad cultural que aportan a Lima. Como en otras obras, Orellana confiere un tenor optimista a sus personajes, confrontando así la narrativa según la cual las personas de sectores no-privilegiados son meras víctimas de contextos políticos y económicos adversos.</p>	
<p>Audiovisual 10</p> <p>Desarrollado en el Anexo 1</p> <p>Guiones audiovisuales</p>		<p>Leonidas Orellana</p> <p>Ambulantes en Lima</p> <p>2020</p> <p>Impresión en gelatina de plata sobre papel</p> <p>5 figuras. 20 x 9 x 8 cm. c/u (aprox)</p> <p>Colección Miguel López</p>