

HAWAPI 2015
©Noviembre, 2015

CRÉDITOS

EDITORES

Maxim Holland & Susie Quillinan

DIRECTOR EDITORIAL

Huberth Jara

ILUSTRACIONES

Andrés Reyes & Rodrigo Jáuregui

DISEÑO Y DIAGRAMACIÓN

Editorial Etiqueta Negra
Carolina Forsberg

ARTE FINAL

Héctor Huamán Escate
Gerson Portillas Cruz

APOYO LOGÍSTICO

Eduardo Valdez, Céline Wald,
Paulina Cacho-Souza & Pamela Arce

CORRECCIÓN DE ESTILO

Español: Natalia Sánchez Loayza
Inglés: Gabriela Holland

TRADUCTORES

Judy Carrera & Susie Quillinan

EDITORIAL ETIQUETA NEGRA S.A.C.

Calle Federico Villarreal Nº 581, San Isidro
441 3694 / 440 1440 / 998 441 696

1ª edición: Lima 2015

Tiraje: 1,000 ejemplares

EDICIÓN E IMPRESIÓN ISO PRINT S.A.C

Jr. Manuel del Pino 648,
Urb. Santa Beatriz, Lima, Perú.

ISBN Nº 978-612-46843-0-2

Registro del Proyecto Editorial
No 11501311401203

Hecho de Depósito Legal en la Biblioteca
Nacional de Perú Nº 2015-17884

IMPRESO EN EL PERÚ

HAWAII



HAWAPI 2015

HUEPETUHE

HAWAPI es una asociación cultural independiente que cada año traslada a un grupo de artistas a lugares inesperados y desafiantes, para desarrollar y producir intervenciones en el espacio público. HAWAPI elige lugares que puedan provocar en los artistas participantes un compromiso y acercamiento más profundos hacia distintas comunidades y localidades, que se encuentran inmersos en y son palpablemente afectadas por distintas problemáticas sociales, económicas o ambientales.

Este año HAWAPI se llevó a cabo en Huepetuhe, una pequeña comunidad de mineros informales en la Amazonía peruana.

HAWAPI is an independent arts organization that each year takes a group of artists to demanding and unexpected locations to develop and produce site specific works. HAWAPI chooses locations that encourage the participants to engage with communities and environments that are deeply immersed in or palpably effected by specific social, economic and or environmental issues.

This year HAWAPI took place in Huepetuhe, a small informal gold mining community in the Peruvian Amazon.



ÍNDICE/INDEX

INTRODUCCIÓN/INTRODUCTION

- 12 El Precio y el Valor del Oro y el Arte
The Cost and Value of Art and Gold
Maxim Holland

CONTEXTO/CONTEXT

- 24 Extracciones / Extractions
Andrea Aliaga
- 38 Mapa/Map
- 40 Línea De Tiempo: 1985 - 2015 / Timeline: 1985 - 2015
- 42 Conversando Con Un Pionero Huepetueño
A Conversation With One Of Huepetuhe's Pioneers

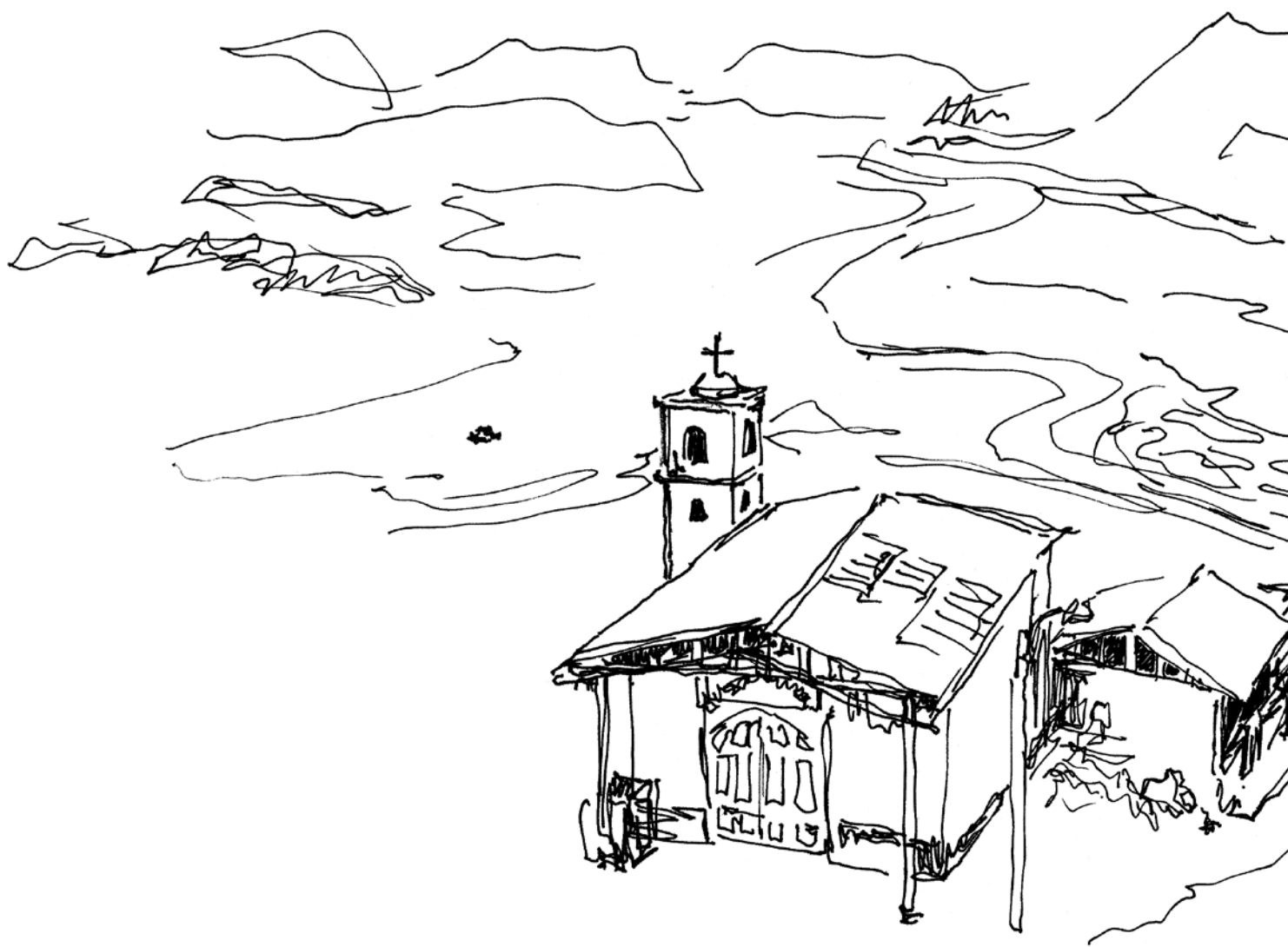
KALLANKA

- 50 Un Centro Cultural De Seis Días - ¿O Más?
A Cultural Centre For Six Days - Or More?
Augusto Román & Jose Bauer
- 62 Cómo Se Construyó La Kallanka
How The Kallanka Was Built
- 68 Inserción / Insertion
Martín León Geyer

PROYECTOS/PROJECTS

- 78 JUAN SALAS & NANCY LA ROSA
- 88 KIAH READING
- 98 ¿EMERGENTES?
- 108 MICHAEL CANDY
- 120 OSCAR SANTILLAN
- 130 PHILIPPE GRUENBERG

INTRODUCCIÓN / INTRODUCTION







Vista panorámica de las minas de oro de Huepetuhe.

Panoramic view of the Huepetuhe gold mines.



EL PRECIO Y EL VALOR DEL ORO Y EL ARTE

Maxim Holland

La primera vez que viajé a Huepetuhe tenía muy poca información sobre la cual fundamentar mis expectativas. Toda impresión que tenía del lugar venía de las esporádicas y negativas menciones de este en las noticias y las alarmantes imágenes que aparecen cuando uno lo busca en Internet. Por lo cual, y a pesar de mis intentos de mantener una mente abierta, era difícil no estar algo ansioso. De todas las sensaciones que tuve cuando finalmente llegué, lo que más me impactó fue lo poco bienvenido que me sentí. Aunque las personas con las que me crucé no fueron particularmente hostiles, sí tuve la sensación de que era un visitante poco común y que representaba algún tipo de amenaza externa.

Huepetuhe es una pequeña y relativamente joven comunidad en un rincón profundo de la Amazonía peruana, que fue fundada y construida por inmigrantes; pioneros y pirquineros, provenientes en su mayoría de humildes comunidades del Sur Andino y atraídos a la zona por el encanto de sus ricos yacimientos de oro. En mayor parte, el pueblo está poblado por individuos y familias que tratan de salir adelante en la vida y sacar el máximo provecho de sus circunstancias. Pero, lamentablemente, es también una comunidad caracterizada por la corrupción, la delincuencia, el tráfico de personas y enteramente dependiente de una industria particularmente destructiva: la minería. Sin embargo, su impacto sobre la economía peruana es significativo, por lo cual es comprensible que muchos en la región de Madre de Dios la conozcan como la capital peruana del oro y consideren que es un pilar fundamental para el crecimiento de la región. No obstante, en el resto del país, también es considerada como un problema grave y vergonzoso, que amenaza el futuro de uno de los ecosistemas con mayor diversidad biológica del planeta. Estas dos formas dispares y contradictorias de percibir a Huepetuhe lo ha colocado firmemente en el centro de un complejo y -en muchas ocasiones- violento conflicto.

Durante más de tres décadas, se han realizado actividades mineras en Huepetuhe, lo cual siempre había pasado casi desapercibido e ignorado por el resto del país. Pero todo esto cambió después de la construcción de la Carretera Interoceánica entre Perú y Brasil, que facilitó el acceso a enormes áreas de selva previamente inaccesibles, y el importante alza en el precio del oro después de la crisis financiera en el 2009. Estos dos eventos impulsaron una gran y

THE COST AND THE VALUE OF ART AND GOLD

Maxim Holland

The first time I went to Huepetuhe, I had very little information on which to base my expectations. My only impressions of the area were founded on the occasional negative mention of it in the media, and the alarming selection of photos that appeared when I searched for it online. Despite trying to keep an open mind it was hard not to be a little apprehensive. I experienced many emotions when I eventually got there, but what affected me the most was how unwelcome I felt. While none of the people I met were particularly unfriendly or threatening, I couldn't shake the feeling that I was an unusual visitor and represented some sort of external threat.

Huepetuhe is a small and relatively young community, deep in the Peruvian Amazon, that was founded and built by immigrants—pioneers and prospectors, mostly from small and impoverished communities in the Southern Peruvian Andes, drawn to the area by the allure of its rich deposits of gold. The town itself is largely populated by individuals and families simply trying to get ahead in life and make the most of their circumstances. Unfortunately, it is also a community beset with corruption, crime, and human trafficking and entirely reliant on a particularly destructive industry: mining. Its contribution to the Peruvian economy, however, is significant, and so it comes as no surprise that many people refer to it as the gold mining capital of Peru and consider it a crucial pillar of the region's growth. For many Peruvians, however, it also represents a drastic and embarrassing problem that threatens the survival of one of the most biologically diverse ecosystems on the planet. These two disparate and contradictory views of Huepetuhe have put it firmly at the heart of a complex and often violent conflict.

For over three decades, people have been mining in Huepetuhe, largely ignored and unnoticed by the rest of the country. All this changed after the construction of the Interoceanic Highway between Peru and Brazil, which opened up vast areas of previously inaccessible rainforest, and the sharp increase in gold prices following the 2009 financial crisis. These two events led to a massive unregulated gold rush in the region. The environmental impact of this sudden surge in activity has been startling. The resulting deforestation

desatada fiebre del oro en la región. No obstante, el impacto ambiental de este repentino aumento de la actividad ha sido alarmante. La deforestación y desertificación, visibles desde el espacio, han llamado la atención de los medios nacionales e internacionales, y casi toda la cobertura subsecuente ha sido enfocada en el impacto medioambiental de la industria. Esto, a su vez, ha provocado un considerable clamor público en el Perú y en el extranjero.

Debido a este descontento creciente, el Gobierno peruano promulgó nuevas leyes e hizo esfuerzos para formalizar y controlar las actividades mineras en la zona. Lamentablemente, obstaculizadas por la burocracia y la corrupción, estas medidas fracasaron en gran parte y, más bien, la minería siguió creciendo a un ritmo acelerado. Por ello, el 14 de abril de 2014, la Policía Nacional del Perú, con la ayuda de las Fuerzas Armadas, irrumpió en Huepetuhe por tierra y por aire, destruyendo innumerables y costosas maquinarias, equipos e infraestructura utilizada por los mineros. Esta operación, denominada por los residentes de Huepetuhe simplemente como “el Bombardeo”, marca un antes y un después para toda la comunidad. Huepetuhe quedó en un estado crítico.

Los impactos económicos, sociales y psicológicos del Bombardeo son difíciles de medir, pero después de entrar en contacto con los residentes de Huepetuhe, uno empieza a notar que todavía no se ha logrado superar el trauma que generó. Casi todos los lugareños con los que conversé recuerdan la época previa al Bombardeo con una cierta nostalgia, recordando tiempos en los cuales podían realizar sus labores sin tener que lidiar con una burocracia innecesaria. Épocas en las cuales a todos, desde los mineros más exitosos hasta los trabajadores más humildes, les sobraba el dinero.

En contraste, el período posterior al Bombardeo es percibido como uno de crisis. Cada aspecto de su forma de subsistencia es cuestionado, y todos están luchando para tener suficiente dinero hasta fin de mes. Muchas de las conversaciones que tuve con la gente giraban en torno a temas como cuánto había aumentado el costo del combustible o la poca venta que había comparada con la anterior o cómo se sentían engañados por el gobierno actual. Había también mucha evidencia de la prosperidad que alguna vez se gozó en el lugar, como la cantidad de negocios cerrados y las decenas de gasolineras en estado de abandono a la entrada

del pueblo. Sin embargo, esto no quiere decir que el lugar no siga gozando de cierta prosperidad, una que uno no podría encontrar en el resto del país. Por ejemplo, no pude dejar de notar que, a pesar de los altos precios de la gasolina, todas las casas tenían generadores eléctricos listos en caso de un corte de energía, o el hecho de que nadie utiliza monedas de 10 y 20 céntimos porque, como uno taxista me comentó, “no valen nada en Huepetuhe”.

Es muy difícil llegar a conclusiones trascendentes acerca del desarrollo de toda esta situación y sobre los esfuerzos que se han hecho para tratar de resolverla. Sin embargo, me queda cada vez más claro que los valores económicos y morales actuales que predominan en nuestra sociedad han conducido a Huepetuhe a una posición absurda. Una en la cual el mercado financiero valora el oro más que al bosque bajo el cual está enterrado. Una en la que la sociedad valora más la selva que las mismas personas que, obligadas por la necesidad, la talan para extraer el oro que esconde. Para mí, lo más preocupante de todo esto es que, al justificar los actos de violencia cometidos durante el Bombardeo con ideales medioambientalistas, involuntariamente se generó toda una comunidad de hombres, mujeres y niños que niegan y se oponen radicalmente a estos mismos ideales. Desde pequeño me enseñaron a respetar la naturaleza y luchar por su conservación pero, a pesar de esto, no me es difícil entender cómo alguien que ha hecho tremendos esfuerzos para mejorar su situación económica es capaz de rechazar los ideales bajo los cuales su modo de subsistencia ha sido atacado. También entiendo por qué, después de todos estos sucesos, los residentes de Huepetuhe estaban y están a la defensiva, y por qué desconfían tanto de las personas ajenas a su realidad.

Fue en medio de esta crisis y dentro de esta comuna que desconfiaba tanto en los extraños, que HAWAPI 2015 se llevó a cabo. Cada año, la forma en que se desarrolla HAWAPI está determinada en gran parte por la naturaleza de la ubicación en la que se realiza. No obstante, esto nunca había sido tan cierto como en Huepetuhe. A medida de que nos íbamos familiarizando con el pueblo, con sus estructuras sociales y con su complejo sistema de valores; era cada vez más evidente que teníamos que reevaluar nuestros métodos de trabajo y buscar formas totalmente nuevas de estructurar el proyecto.

and desertification, which is visible from space, captured the imagination of the global media, and almost all the subsequent coverage has focused on the environmental impact of the industry. This, in turn, has prompted considerable public outcry in Peru and abroad.

Under this mounting pressure, the Peruvian government enacted new laws and made efforts to formalise and control mining activities in the area. Unfortunately, hampered by bureaucracy and corruption, these moves largely failed and, if anything, mining continued to grow at an accelerated pace. The situation came to a head on April 14, 2014 when the Peruvian National Police, with the assistance of the Peruvian military, stormed Huepetuhe by land and by air, destroying countless pieces of machinery, expensive equipment and crucial infrastructure built and used by the miners. This operation, referred to by residents of Huepetuhe, simply, as the bombardeo (the bombing), marks a historic before-and-after moment for the entire community.

The economic, social and psychological impacts of the bombardeo are hard to gauge, but after spending any length of time with the residents of Huepetuhe, it becomes very clear that they are still recovering from the trauma it caused. Almost all the locals I spoke with recalled the period before the bombardeo with a sense of nostalgia, describing a time when they were able to freely go about their business without having to contend with unnecessary bureaucracy. A time when everyone from the most successful miners to the humblest labourers had more cash than they knew what to do with.

In contrast, the period since the bombing is viewed as a time of crisis, in which their livelihood has been called into question and everyone struggles to make ends meet. The conversations I had with people would frequently turn to things like the exorbitant cost of fuel, how slow business was or how cheated they felt by the current administration. There were also plenty of visible signs of former prosperity, such as shuttered businesses and dozens of abandoned fuel stations at the entrance of the town. This is not to say that Huepetuhe doesn't still enjoy a certain degree of prosperity, not found in many other parts of Peru. For example, I could not help but

notice that, despite the high price of petrol, all the homes had personal electric generators in the event of a power cut; or the fact that nobody uses 10 cent and 20 cent coins because, as one taxi driver put it, "they are worthless in Huepetuhe".

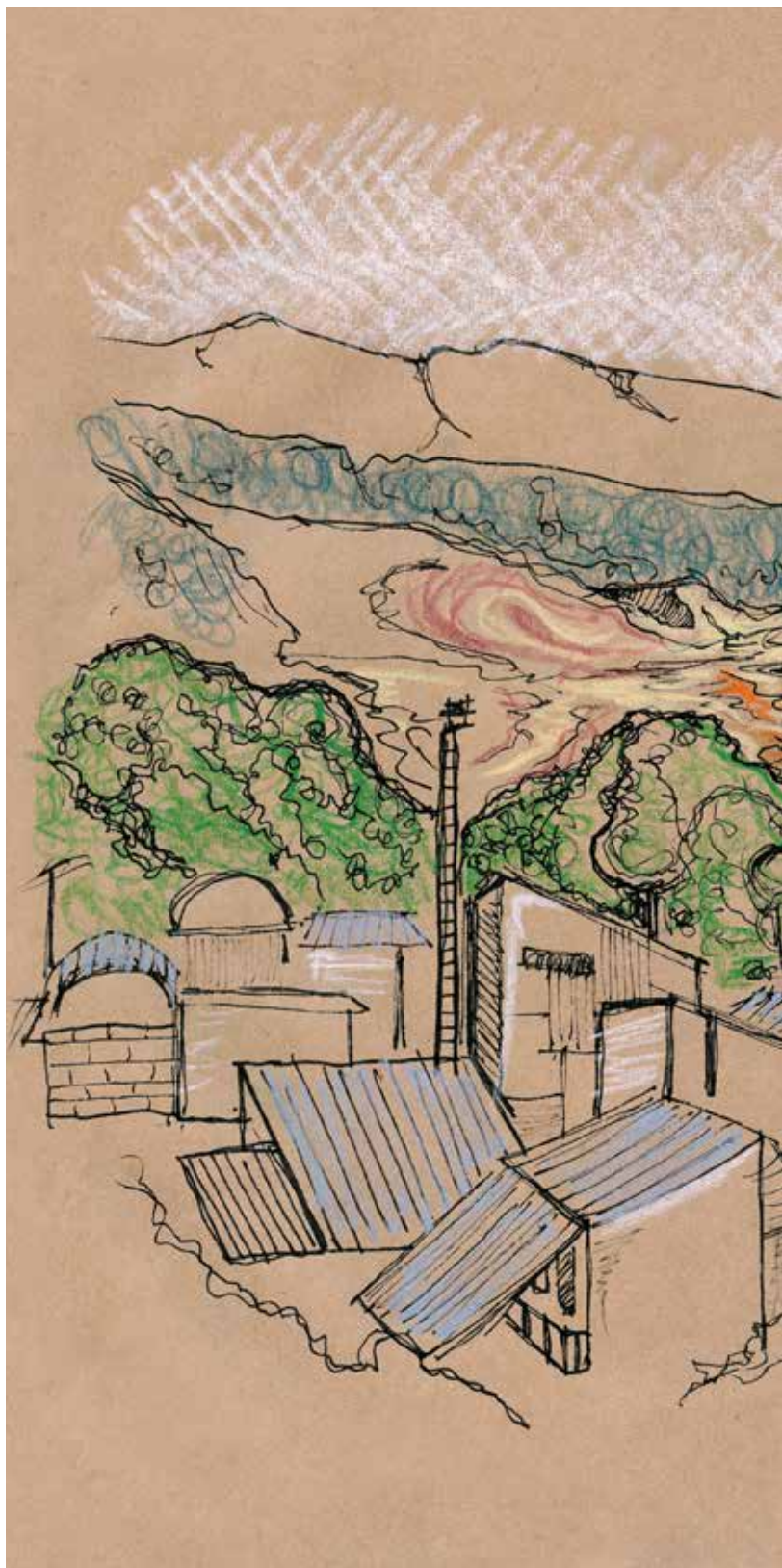
It is very hard to come to any meaningful conclusions about the way in which this whole situation has developed, or the efforts that have been made to try and resolve it; however, it has become increasingly clear to me that the current economic and moral values that are predominant in our society have led us to an absurd position regarding Huepetuhe. One in which the financial market values gold more than the rainforest it is buried under, while society values the rainforest more than the people who are driven by necessity to chop it down in order to extract the gold beneath it. For me, the most unsettling thing is that, in justifying the violent acts committed during the bombardeo with environmentalist ideals, we have inadvertently caused an entire community of men, women and children to fundamentally oppose and deny these very same ideals. I was raised to respect nature and strive for its preservation, but despite this, it is not hard for me to understand how someone who has struggled against incredible odds to better their financial situation might reject the ideals under which their livelihood is being attacked. I also understand why, after the recent sequence of events, the residents of Huepetuhe have become so defensive of their way of life and so suspicious of outsiders.

And so, it was in the midst of this crisis and alongside this community - which felt cheated and had become wary of outsiders - that HAWAPI 2015 took place. Every year, the way in which HAWAPI unfolds is largely determined by the nature of the location. However, nowhere has this been more obvious than in Huepetuhe. As we became more and more familiar with the town, its social structures and the complex value systems within the community, it became clear that we would have to entirely rethink our approach and look for new ways to structure the project.

On my second trip to Huepetuhe, I was introduced to the owner of a small radio station, Jose Cruz, known locally as JC, who took a keen interest in the project and became one

Vista de Huepetuhe
y la mina de oro que
aparece al fondo.

Huepetuhe with view of
gold mines in the
background.





Durante mi segundo viaje hacia allá, me presentaron a José Cruz, conocido localmente como JC, el propietario de una pequeña emisora de radio, quien tomó un gran interés en el proyecto y se convirtió en uno de nuestros asesores de mayor confianza en la comunidad. Durante una de las primeras conversaciones que tuve con JC, me vi a mí mismo luchando para explicar las premisas de HAWAPI, cuando de repente sus ojos se iluminaron y me dijo “Ah, ¡como un circo! No tienes ni idea cuanto se emociona la gente cuando llega el circo. Todo el mundo está ahí”. Cuando empezamos a evaluar Huepetuhe como locación para HAWAPI 2015, nuestros instintos nos decían que debíamos intentar ser lo más discretos posible. Pero cuando JC mencionó al circo, me di cuenta que teníamos que hacer todo lo contrario. Si queríamos que la población nos aceptara y que nos permitiera realizar nuestras actividades en la ciudad, teníamos que conseguir que se sienta nuestra presencia y crear un espectáculo que demostrara que no teníamos nada que esconder. Así fue como nació la idea de crear un centro cultural temporal.

Nunca habíamos intentado algo así antes, pero pronto se convirtió en un foco central del proyecto. Invitamos a dos arquitectos, Augusto Román y José Bauer, para diseñaran el espacio; convocamos a Martín León, un académico cultural y especialista en la implementación de centros culturales para que nos ayudase a curar el contenido; y pasamos innumerables horas discutiendo cómo funcionaría y cuáles serían las actividades que se podrían desarrollar en él.

Varias personas me advertían que no debía tomar fotos en Huepetuhe pero después de mis primeras visitas, alentado por una creciente sensación de seguridad y familiaridad, no pude resistir documentar algunas de las cosas que veía. Hasta que tomé una foto con mi teléfono de un gran cargador frontal estacionado en la plaza principal de un pequeño pueblo llamado Nueva en las afueras de Huepetuhe. Mi única motivación de tomarla fue porque me gustaba cómo se veía en la contraluz del atardecer; sin embargo, no había manera de supiera esto la señora que casualmente pasó por delante de nosotros en ese momento, quien comenzó a reclamarnos con gritos. Esto llamó la atención de un grupo de hombres que estaban sentados al otro lado de la calle, quienes empezaron a amenazar y denunciarnos. Felizmente la situación

se calmó y salimos de Nueva sin mayor problema, pero la experiencia me afectó bastante. Sólo después me enteré de que la razón por la cual la gente de Nueva había reaccionado tan violentamente se debía a que la imagen que había tomado podría ser utilizada como evidencia en contra del propietario del tractor. Fue así que, con el fin de evitar confrontaciones innecesarias y por respeto a los residentes de Huepetuhe, para quienes una fotografía aparentemente inocente puede tener consecuencias muy graves, decidimos limitar nuestro uso de cámaras durante nuestra estadía allí. En lugar de ello, invitamos a dos jóvenes dibujantes, Andrés Reyes y Rodrigo Jáuregui, para que documentaran el proyecto con bolígrafos, lápices y pintura. Si bien esta idea fue concebida como una forma de respetar las circunstancias del lugar y nos permitió minimizar algunos de los riesgos de estar allí, también fue un ejercicio valioso para reflexionar sobre las estructuras de documentación dentro de la producción del arte contemporáneo.

Cada uno de los artistas que participo en HAWAPI 2015 manejó los parámetros y las restricciones impuestas por la naturaleza inherente de Huepetuhe de maneras muy distintas. Sin embargo, había una estrategia en particular que tuvo un papel central y transversal en varios de los proyectos: la colaboración cercana, horizontal e involucrada con individuos de la comunidad. Esto fue especialmente evidente en las obras de Philippe Gruenberg y Oscar Santillán, y Juan Salas y Nancy La Rosa, todos los cuales trabajaron estrechamente con individuos o grupos muy específicos en el desarrollo, la ejecución y la presentación de estas. Los lazos que estas estrechas colaboraciones generaron no solo fueron un medio para que los artistas interactuaran y se integraran en la comunidad, sino que también ayudaron a validar el proyecto en su conjunto y hacer que nuestra presencia sea más transparente. De esta manera, HAWAPI pasó de ser visto como algo que nosotros trajimos a su ciudad como forasteros a algo generado con y por la propia comunidad. En otras palabras, el proyecto de Philippe –una torta que representaba a Huepetuhe– no era su representación del paisaje, sino también la de ellos. La danza que engendró Oscar no fue un esfuerzo únicamente suyo, sino también la de un coreógrafo respetado y valorado por la comunidad. Y los autoadhesivos de Juan y Nancy no sólo existieron mientras ellos estuvieron ahí, sino que se mantuvo presente y en uso después de que todos fuimos.

of our most trusted advisors in the community. At one point, I found myself struggling to explain the premise of HAWAPI to JC, when suddenly his eyes lit up and he said, “oh, like a circus! You have no idea, people love it when the circus comes to town. Everyone is there”. When we first started considering Huepetuhe as a location for HAWAPI, our instinct was that we should try and be as inconspicuous as possible. But when JC mentioned the circus, it became clear that we had to do the complete opposite. If we were to be accepted and allowed to work in the town, we would need to make our presence known and create a spectacle in order to prove that we had nothing to hide. This is how the idea of creating a temporary cultural centre was born, despite having never attempted something like it before. We invited two architects, Augusto Román and Jose Bauer, to design the structure; we brought on board Martin León, a cultural academic and specialist in the implementation of cultural centres, to help us curate it; and we spent countless hours discussing how it would work and what activities would take place within it.

Many people had warned me not to take photos in Huepetuhe, but after my first few visits, and bolstered by a growing sense of security and familiarity, I could not resist documenting some of the things I saw. That is, until I took a picture, with my phone, of a large front loader parked in the main square of Nueva, a small town on the outskirts of Huepetuhe. I took the photo because I liked the way it was backlit by the afternoon sun, however, a woman who happened to be walking past, started shouting at us, understandably unaware of the true motive behind the picture. This caught the attention of a group of men sitting on a porch across the road, who subsequently started threatening us and telling us to stop. Luckily the situation did not escalate any further and we were able to leave Nueva without incident, but the experience definitely left me shaken up. Only later did I realise that the people in Nueva had reacted so violently because the picture could have been used as evidence against the owner of the tractor. In order to avoid unnecessary confrontation, and as a sign of respect to the residents of Huepetuhe - for whom even a seemingly innocent photograph can have potentially devastating consequences - we decided to limit our use of cam-

eras. Instead, we invited two young sketch artists, Andres Reyes and Rodrigo Jauregui, to accompany us and document the project using nothing other than pens, pencils and paint on paper. While this idea was conceived as a way of respecting the residents of Huepetuhe, and allowed us to minimise some of the risks of being there, it also served as a valuable exercise to reflect on the conventions of documentation in contemporary art production.

Each of the artists who took part in HAWAPI 2015, dealt with the parameters and restrictions imposed by the inherent nature of Huepetuhe in many different ways. There was one method in particular, which played a central role in a number of the projects: close, involved and horizontal collaboration with members of the community. This was especially apparent in the works of Philippe Gruenberg, Oscar Santillan and Juan Salas & Nancy La Rosa, all of whom worked closely with an individual or group in the development, execution and presentation of their works. The bonds these close collaborations created acted as both a way for the artists to interact with and integrate into the community, but also validated the project as a whole, and in turn made our presence more transparent. As a result, HAWAPI was no longer viewed as something being brought to the town by outsiders, but rather something being created with and by the community itself. Philippe's cake was not just his representation of the landscape, but it was also theirs. Oscar's dance was not only his interpretation, but also that of a local choreographer respected and valued by the community. And Juan and Nancy's sticker remained present and in use even once we had left.

Because of its isolation, economic instability and lawlessness, Huepetuhe was an unusual, difficult and potentially dangerous place to undertake a project like HAWAPI. Despite the concern of friends and family, at no point did I seriously contemplate not going forward with it, nor did I question the validity of contemporary art as a necessary practice. That is, until I found myself having to explain and justify it to the people of Huepetuhe, a community who, not only struggled to comprehend the dynamics of the project, but who also genuinely suspected our motives and intentions.

Debido a la inestabilidad económica, la ilegalidad y a su aislamiento geográfico, Huepetuhe era un lugar inusual, complicado y potencialmente peligroso para emprender un proyecto como HAWAPI. Sin embargo, y a pesar de la preocupación de algunos amigos cercanos y mi familia, en ningún momento realmente contemplé la posibilidad de no hacerlo. Sinceramente, durante los meses previos a la residencia, tampoco cuestioné la validez del arte contemporáneo como una práctica necesaria dentro de la sociedad. Hasta que me encontré teniendo que explicar y justificar esta idea a los pobladores de Huepetuhe, una comunidad a la que no sólo le costaba comprender las dinámicas del proyecto, sino que literalmente desconfiaban de nuestros motivos e intenciones.

La mayoría de las personas que se han asentado en Huepetuhe no lo han hecho puramente por elección, sino más bien por diferentes grados de necesidad económica. Muchos de ellos han hecho sacrificios importantes y luchado contra enormes dificultades para crear el modo de vida del que dependen y que ahora está siendo sistemáticamente debilitado. Además, su precaria situación está determinada por el costo de un recurso de carácter financiero y decorativo, cuyo valor es determinado por las fluctuaciones en el impredecible y volátil mercado financiero global. Teniendo en cuenta esto, no es difícil ver por qué les resultó extraño y sospechoso que estuviéramos haciendo tanto esfuerzo y asumiendo riesgos reales con el fin de hacer arte; y, sobre todo, que no estuviéramos incentivados por un beneficio económico ni aparente ni inmediato. Ello resultó en que nos pidan una y otra vez que les explicáramos qué estábamos haciendo, para quiénes trabajábamos, cómo nos financiamos y sobre todo cuál era nuestro motivo. En cualquier circunstancia y en el arte contemporáneo, estas son preguntas muy difíciles de responder. Pero era aún más difícil en un lugar en el cual no puedes ayudarte de muchas de las construcciones sociales que justifican el valor inherente de arte; y, al mismo tiempo, era complicado pues éramos conscientes de que, si no lo hacíamos de manera clara y totalmente sincera, todo el proyecto podría verse afectado. Gran parte de nuestro tiempo y energías en Huepetuhe se enfocaron en navegar las complejidades del lugar y justificar nuestras razones para estar allí, pero esto es precisamente lo que hizo que valiera la pena.

Creo que finalmente conseguimos ganar una cierta confianza dentro de la comunidad, crear una bienvenida distracción de las rutinas diarias de la gente de Huepetuhe e, incluso, inspirarles a que miraran su situación actual desde otra perspectiva. Los artistas tienen una posición única e privi-

legiada en la sociedad como personas que pueden plantear preguntas sin respuesta, proponer ideas que parecen utópicas y a los cuales se les permite –e incluso se espera muchas veces de ellos– fallar. HAWAPI nunca ha pretendido ofrecer soluciones a los complejos problemas de las sociedades en las que se inserta; lo que sí intenta es exponer a artistas a diferentes realidades en un esfuerzo por profundizar las interacciones que tienen con el mundo que les rodea, animarles a hacer preguntas más complejas y más profundas, y a reflexionar sobre el importante papel que tienen como voceros de la investigación y la posibilidad.

Yo creo que la cultura es un fenómeno que surge cuando las sociedades se liberan de la lucha por la supervivencia básica de comida y techo, y comienzan a crear sistemas de valores abstractos alrededor de elementos como el arte y el oro. ¿Esto significa que el oro o el arte tienen un valor inherente? No lo sé. Pero estoy convencido de que se seguirá devastando paisajes con el fin de llegar al oro que esconden, y que HAWAPI continuará tomando riesgos con el fin de exponer a los artistas a lugares que los inspiran y desafían.

Most of the people who have settled in Huepetuhe have not done so out of choice but rather as a result of financial necessity. Many have made significant sacrifices and struggled against enormous odds to create and sustain a livelihood that is now being systematically undermined. It is important to keep in mind that their precarious situation is often dictated by the cost of a largely financial and decorative resource, whose value is almost entirely determined by the fluctuations in an unpredictable and volatile global financial market. Given this, it is understandable that they found it both strange and suspicious that we were putting considerable effort and taking real risks in order to make art. And above all, that we were not motivated by any apparent or immediate financial gain. As a result, we were often asked what we were doing, who we were working for, how we were financed and most importantly why we wanted to do it. When it comes to contemporary art, these are difficult questions to answer, whatever the situation. However, in a place where most of the social constructs that justify the inherent value of art are not present, it became even more challenging. We were also aware that if we did not provide clear and sincere answers, the whole project would be undermined. Much of our energy and time in Huepetuhe was spent navigating the complexities of the place and justifying our reasons for being there. But this is precisely what made it worthwhile.

While I believe that, in the end, we managed to earn a certain trust within the community, and succeeded in creating a welcome distraction from the daily routines, and perhaps even inspired the people of Huepetuhe to look at their situation with a new perspective, these were not our principal objectives. Artists hold a unique position in society, as people who can pose unanswerable questions, propose ideas that appear utopic and are allowed (even expected) to fail. While HAWAPI has never claimed to offer solutions to the complex societal problems it embeds itself in, it does attempt to expose artists to different realities in an effort to deepen their engagement with the world around them, encourage them to ask more complex questions and more profoundly reflect on their crucial role in the world as voices of inquiry and possibility.

I feel that culture emerges when a society breaks free from the struggle for survival and starts to create abstract value systems around things like art and gold. Does that mean that gold or art have an inherent value? I don't know. But I am convinced that people will continue to destroy landscapes in order to find gold and that HAWAPI will continue taking risks in order to expose artists to places that inspire and challenge them.

CONTEXTO / CONTEXT

EXTRACCIONES

Andrea Aliaga

Propuestas y respuestas. Dinámicas no habituales, reacciones locales, registros para más allá de la localidad. Un proyecto artístico decidió presentarse en un espacio socialmente tenso: un apartado pueblo de la selva alta peruana cuya subsistencia responde a la extracción aurífera fluvial, y que responde al nombre de Huepetuhe, en Madre de Dios. Muy alejado de su circuito habitual, este grupo aparentemente ajeno a aquella realidad a la que estaba a punto de confrontar, quizá sí guardaría algún vínculo con ella. Dicen que todos estamos en cierto punto involucrados en la cadena de extracción aurífera, por algún objeto que pasa por nuestras manos, por el respaldo en una transacción monetaria, en algo que se consume. Pero, ¿qué singular propuesta de encuentro planteó este proyecto?

Se debe comenzar por hablar de la actividad minera. Esta tiene una larga historia en el Perú: desde las culturas precolombinas donde se extrajeron y trabajaron distintos minerales para convertirlos en objetos domésticos y rituales; pasando por la colonia, donde se trabajó en una legislación para controlar su explotación como bien comercial¹. Cambios más drásticos y rápidos se han desarrollado en épocas más contemporáneas -sobre todo a lo largo de estos últimos cuarenta años-, en los cuales juegan un rol importante los grados de inversión local y extranjera en este sector. Asimismo, además de la inversión, han tenido un rol principal las estatizaciones, posteriores aperturas al mercado y privatizaciones, junto con un devenir de la economía mundial que ha demandado materias primas para un mercado que se abría a todo paso. Desde la última década del siglo pasado, la llamada globalización se ha manifestado a tra-

vés de la implantación del modelo capitalista extractivo y económico exportador, que en su momento se vio incentivado por las reformas políticas y laborales en países en vías de desarrollo como los latinoamericanos. Esto provocó que, en la década de los 90's, a Perú y otros países vecinos llegaran grandes capitales mineros agrupado en pocas corporaciones multinacionales²

Múltiples y en distintos niveles han ocurrido las transformaciones que se han dado en el marco de la intensificación de la extracción minera. Considerando que no existen procesos homogéneos a lo largo del territorio, ya que a distinta escala -gran, mediana, pequeña minería y minería artesanal- y también por su grado de formalización -formal, informal, y la reciente inserción durante el actual gobierno de la categoría ilegal-³, estas son tratadas bajo leyes específicas, poniendo en tensión el enfoque de la problemática entre la interacción con las sociedades y el acceso a los recursos. En ese sentido, los actores involucrados son disímiles y gozan de diferentes beneficios y deberes ante el Estado peruano. Las protestas, paros y movilizaciones no son un fenómeno nuevo, y constantemente son fuentes de noticias. Así y hasta la fecha, el último Reporte Mensual de Conflictos Sociales elaborado por la Defensoría del Pueblo señala que de los 213 que se han registrado en el mes de agosto de este año, la mayoría, el 44,1%, serían del tipo socioambiental minero⁴, cifra que se mantiene constante y que es sustancialmente más alta sobre las demás causas. Efectivamente, la extracción minera se constituye como una importante actividad de explotación de recursos para la economía peruana, de gran influencia en los índices de exportación nacional y que

¹ Se puede consultar el libro Urteaga Crovetto, La problemática minera de los pueblos indígenas en Madre de Dios (FENAMAD, Lima, 2003), donde se realiza una genealogía al respecto partiendo desde la época colonial hasta formas de producción contemporáneas.

² Con ello no se quiere decir que antes no la hubo. Para mayor información al respecto, revisar: Damonte, Gerardo. Industrias extractivas, agricultura y uso de recursos naturales: el caso de la gran minería en el Perú, en Sepia XII, Tema I, 2008. Pág. 19-77.

³ Peru Suport Group. Minería aurífera artesanal y en pequeña escala en el Perú: ¿Una bendición o una condena? Londres, 2012. <http://goo.gl/jaXWyV>

⁴ La Defensoría del Pueblo saca un reporte mensual con el sondeo de los conflictos sociales vigentes en todo el territorio peruano. El referido en el presente texto se puede encontrar en: <http://www.defensoria.gob.pe/modules/Downloads/conflictos/2015/Reporte-Mensual-de-Conflictos-Sociales-N-138---Agosto-2015.2.pdf>

EXTRACTIONS

Andrea Aliaga

Proposals, answers, unusual dynamics, local reactions, documentation beyond the location. An art project that decided to insert itself into a socially tense space—the remote village in the high Peruvian jungle, known as Huepetuhe, whose livelihood depends on alluvial gold mining. The group, although far from their usual surroundings and visibly foreign to the reality that they were confronting, managed to create a link. People say that, at least to some degree, we are all complicit in the gold mining industry either because of its presence in the objects that pass through our hands, or because it is used as financial backing for the things that we consume. But what is the purpose behind the kind of encounter that HAWAPI proposes?

Let us begin by addressing mining as an activity. This is something that has a long history in Peru; from the pre-Columbian cultures that extracted and worked various metals for domestic and ritual objects, to the colonial period when the first legislation was created to control the extraction of minerals as commercial goods¹. In recent times there have been even more drastic and rapid changes, above all in the past forty years, as the mining sector has played an increasingly important role in terms of local and foreign investment; from nationalisations, to the subsequent opening up of markets and privatisations, alongside an evolution of the world economy whose demand for raw materials continues to grow unabated. Since the last decade of the previous century, so-called globalisation has been keenly felt through the implementation

of an extractive and export heavy capitalist model, which at the time, was encouraged by political and labour reforms in developing countries, such as those in Latin America. As a result, in the '90s Peru and many neighbouring countries became important mining centres controlled by a few major multinational corporations².

This significant increase in mining activities has brought about changes on multiple levels. To begin with, these activities are not consistent throughout the region, and each of the many different methods are governed by specific laws depending on scale: large, medium, small or artisanal, and their degree of formalisation: formal, informal and 'illegal'— a category that has only recently been established by the current administration³. Each of these categories answers to specific laws, which has caused rising tensions between communities, the government and private enterprises over access to resources. Therefore, the parties involved are not treated equally and so do not enjoy the same benefits and duties before the State.

As a result, protests, strikes and demonstrations have become commonplace and are frequently covered in the media. The latest Monthly Report by the National Ombudsman's Office states that, of the 213 social conflicts registered in the month of August 2015, 44.1% are directly related to socio-environmental issues arising from the mining industry⁴. This figure has remained constant and is substantially higher than any of the other categories.

¹ Consult the book by Urteaga Crovetto, *La problemática minera de los pueblos indígenas en Madre de Dios* (FENAMAD, Lima, 2003), which traces a genealogy from colonial times to contemporary forms of production.

² This is not to say that there was none before. For more information, Damonte, Gerardo. *Industrias extractivas, agricultura y uso de recursos naturales: el caso de la gran minería en el Perú*, en *Sepia XII*, Tema I, 2008. Pág. 19-77.

³ Peru Suport Group. *Minería aurífera artesanal y en pequeña escala en el Perú: ¿Una bendición o una condena?* London, 2012. <http://goo.gl/jaXWYV>

⁴ The Ombudsman releases a monthly report of current social conflicts throughout Peru. The report referenced in this text can be found here: <http://www.defensoria.gob.pe/modules/Downloads/conflictos/2015/Reporte-Mensual-de-Conflictos-Sociales-N-138---Agosto-2015.2.pdf>

beneficia a los Gobiernos Regionales a través del canon que reciben. Incentivo de esto, en lo que al oro atañe, es la escalada de la que ha sido protagonista desde hace varios años (en 1995, la onza costaba \$384.52 dólares americanos, llegando a su pico de \$1669.87 en el 2012⁵), y cuyo precio aún se mantiene significativo pese a que en los últimos años los precios de los metales han comenzado a caer, encontrándose para comienzos de este año en \$1199 el valor de la onza. El oro, como varios especialistas explican, fue considerado como fuente de refugio frente a las últimas caídas de las bolsas mundiales, pero como se puede ver, esto solo sería una percepción temporal. Así, esta práctica ha modelado no solo paisajes pasados y presentes, sino que también modelará los futuros, afectando nuestros días a la par de conflictos sociales, económicos, políticos y ambientales, con una compleja agenda de negociaciones por lograr.

Al examinar el preciso territorio donde el proyecto HAWAPI 2015 se llevó a cabo, la extracción de recursos naturales en Madre de Dios no es nada nuevo para su ecosistema. Antes fue la fiebre del caucho, ahora lo es la del oro, que arrasa con miles de hectáreas de bosque amazónico cada año⁶. Con dos significativos hitos de crecimiento habitacional entre 1940-1960 y en 1970, la población del departamento se triplicó y duplicó al poco tiempo después, respectivamente⁷. Caracterizada por atraer migrantes, sobretudo del sur del país, en su composición se hallaron cusqueños en su gran mayoría, seguido de puneños y arequipeños. Hubo numerosos intentos del Estado para ordenar la minería y sus actividades circundantes: se plantearon instituciones, leyes y decretos, delimitar lotes, entregar concesiones. El resultado ha sido una serie de conflictos entre mineros, agricultores y población indígena. Esto se ha debido a la superposición de derechos entre estas mismas áreas, los efectos de unos sobre los otros, y la intervención de ONG's, instituciones que luchan por la protección del medio ambiente y del Estado, lo que ha tensado la situación⁸.

Considerablemente diferente al escenario de otras regiones, la minería que se realiza en este departamento es del tipo artesanal y pequeña (MAPE). Esta consiste sobretudo en explotaciones auríferas y ha empleado, según cifras del Programa de Naciones Unidas para el Medio Ambiente, a alrededor de 80 mil personas de manera directa y 300 mil de manera indirecta en el Perú durante el año 2009⁹. En contraste con los sectores donde se practica minería a gran escala –por lo general, con capital trasnacional, donde, a pesar de la gran inversión y ganancias, el pueblo alrededor se mantiene pobre–, la mayoría de las poblaciones de estos sectores antes que oponerse a la explotación mineral han migrado y encontrado en ella el nicho económico para obtener un trabajo más constante –piénsese que muchos antes eran agricultores– y salir de la pobreza; aunque ello no se vea necesariamente reflejado en su entorno. Dado el crecimiento de este tipo de explotación, en el 2002 el Estado promulgó la Ley 27651 de Promoción a la Pequeña Minería y la Minería Artesanal, comprometiendo a brindar asistencia técnica para aquellos con cumplieren con la norma. Como suele pasar en el Perú, su implementación fue complicada, entregándose posteriormente las facultades para el otorgamiento de concesiones a los Gobiernos Regionales –todo ello siguiendo las pautas de descentralización, pero con escasa capacitación para ello–¹⁰.

Hoy en día, la minería informal se realiza en 21 de las 24 regiones de nuestro país¹¹, trascendiendo sus fronteras. Durante el presente gobierno, los intentos de regularización siguen implantándose con gran dificultad, introduciéndose la categorización de ilegal frente a las dificultades que conllevan el proceso de volverse formal. De esta manera, sigue siendo problemático la aceptación de marcos regulatorios, por un lado, frente a las prácticas de interdicción, que antes que frenar el accionar minero extractivo ha entorpecido y decepcionado a aquellos que iban ya varios años en ruta hacia la formalización.

⁵ Ministerio de Energía y Minas. Evolución histórica de los precios de los principales minerales. http://www.minem.gob.pe/_detalle.php?idSector=1&idTitular=2309&idMenu=sub151&idCateg=639

⁶ Según un reporte de la web de Al Jazeera America, de 1999 al 2012, el índice de deforestación en la zona se ha elevado de 10 mil hectáreas al año a 50 mil. Al respecto se puede revisar Elevated rates of gold mining in the Amazon reveal through high-resolution monitoring, <http://america.aljazeera.com/multimedia/2015/9/Peru-mining.html>, así como la web de donde obtienen la información <http://www.pnas.org/content/110/46/18454.abstract>.

⁷ Pachas C., Víctor. El sueño del Corredor Minero. Cómo aprender a vivir contigo y sin ti (Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de las Casas, Cusco, 2012), para consultar para una concisa cronología de la minería informal en Madre de Dios, enfocada en el siglo pasado a la actualidad.

⁸ Ibidem.

⁹ Peru Suport Group, op. cit.

¹⁰ Peru Suport Group, op. cit.

¹¹ Valencia, Lenin. Políticas ambientales, conflictos socio-ambientales y minería informal, en: Agenda de Investigación en Temas Socioambientales en el Perú: Una aproximación desde las ciencias sociales, Ed. CISEPA/PUCP, 2014. Pág. 107-126.

Without a doubt mining is one of the most important activities in relation to the exploitation of natural resources within the Peruvian economy; and its influence has a strong effect on the nation's export indexes and also brings significant benefits to the regional governments in the form of levies. One of the biggest incentives for growth in the extractive industry, especially in regards to gold, has been the significant increase in the value of metals over the past several years. In 1995, the price of gold was \$US384.52 per ounce⁵, and peaked in 2012 at \$US1,669.87 per ounce. This trend appears to have reversed in the past few years, but nonetheless the price of gold remains strong and was valued at \$US1,199.00 per ounce earlier this year. Because of this, as many experts have pointed out, gold has come to be regarded as a refuge from falls in global stock markets. But as we have seen in the past, this will likely end up being a temporary evaluation.

As such, the mining industry has gradually transformed the landscape, not only of the past and the present, but also of the future, bringing with it social, economic and environmental conflicts and a complex agenda of negotiations to be resolved.

The effects of extractive industries on the ecosystems of Madre de Dios, the region where Huepetuhe is situated, are hardly something new. Where once there was a huge rubber boom, now there is a gold rush, and it is destroying thousands of hectares of Amazonian rainforest each year⁶. Two significant waves of migration, the first from 1940 to 1960 and the second in 1970, tripled and then doubled the population in the area⁷. These periods of growth stand out for having attracted migrants mostly from the southern regions of Peru, predominantly from Cuzco, followed by Puno and Arequipa. The region has made

numerous attempts to regulate mining, and the activities associated with it, by establishing institutions, writing new laws and enacting decrees establishing land titles and granting concessions. This has resulted in numerous conflicts between miners, farmers and indigenous groups over the rights to overlapping areas, all of which has been complicated further by the involvement of NGOs, institutions fighting to protect the environment, and the State⁸.

In contrast to the mining activities in other regions of Peru, most of the mining taking place in Madre de Dios area is legally defined as Artisanal and Small-scale Mining. This designation refers, predominantly, to gold production, and according to statistics from the National Program for the Environment, in 2009 the industry employed about 80, 000 people directly and 300, 000 indirectly in Peru⁹. Mining in the rest of Peru tends to be large-scale and is financed with the capital of big multinationals, but despite the significant levels of investment and vast profits, nearby communities tend to remain impoverished. In contrast, most of the population who have migrated to areas like Huepetuhe, rather than opposing the mining industry, have embraced it and taken advantage of the economic niche it has created, as a way to gain regular employment and—even if at times this is not apparent—as a way to escape poverty. In response to the growth seen in the sector, the State enacted a law (Ley 27651) in order to promote Artisanal and Small-scale Mining, pledging to provide technical assistance for those that fulfilled the requirements. However, as is often the case in Peru, the implementation of this law proved complicated and, in the name of decentralisation, regional governments were given the power to grant concessions despite lacking the necessary training required to supervise them effectively¹⁰.

⁵ Ministry of Energy and Mining. Historical evolution of prices of major minerals.

http://www.minem.gob.pe/_detalle.php?idSector=1&idTitular=2309&idMenu=sub151&idCateg=639

⁶ According to a report on the website of Al Jazeera America, from 1999 to 2012, the rate of deforestation in the area has increased from 10,000 hectares a year to 50,000 hectares. The matter can be reviewed here: Elevated rates of gold mining in the Amazon reveal through high-resolution monitoring, <http://america.aljazeera.com/multimedia/2015/9/Peru-mining.html>, and the website where the information was obtained: <http://www.pnas.org/content/110/46/18454.abstract>.

⁷ Pachas C., Víctor. El sueño del Corredor Minero. Cómo aprender a vivir contigo y sin ti (Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de las Casas, Cusco, 2012), consult for a concise chronology of informal mining in Madre de Dios, focusing on the last century to the present day.

⁸ Ibid.

⁹ Peru Suport Group, op. cit.

¹⁰ Peru Suport Group, op. cit.

Entonces, entramos a Huepetuhe preguntándonos qué es lo que estaba pasando específicamente allí, qué es lo que nos contaba la gente. El proyecto HAWAPI llegó a este pueblo cuando había culminado ya uno de sus más duros episodios pero cuyos efectos aún hacían eco. La mañana del 24 de abril del 2014, en los alrededores de este pueblo, campamentos, máquinas y botes fueron dinamitados selectivamente, bombas lacrimógenas lanzadas dentro de la ciudad, y el lugar tomado por las milicias. La zona conocida como el Corredor Minero, donde nos situamos, tenía permitido realizar la extracción del oro pero de manera artesanal y en pequeña escala. Para ello, como estaba dicho, era necesario regularizar una serie de documentos, con la denuncia o concesión del lote, y los permisos y reglas que manda la Ley. En Huepetuhe, la mayoría de los mineros en ese entonces se encontraban en vías de formalización. En ese sentido, se encontraban en la categoría de informales, y no de ilegales. Según las normas, el no acatamiento de las ordenanzas permite que el Estado decomise los bienes que son utilizados contra la Ley. Fue así como se llegó al punto álgido de la enemistad entre aquella población y el Gobierno Central, situación que hasta hoy en día no se logra solucionar.

Los departamentos que encabezan la mayor producción de oro en nuestro país son, en primer lugar, La Libertad y Cajamarca, seguidos por Madre de Dios y Arequipa. Escoger migrar por trabajo hacia esas tierras implica varios niveles de decisión, atravesados por matices geográficos, lazos sociales, y percepciones e imaginarios sobre el lugar. En el caso del Corredor Minero, esta es una zona de extractores, no de procesadores ni de refinerías. Si bien sus condiciones pueden cambiar con el tiempo –es decir, de dependiente a independiente–, no se ha creado una industria aurífera alrededor más que de casas de venta del bruto. Por otro lado, los que llegan a estos lugares conocen los niveles de explotación, maltratos e insalubridad que se vive en los núcleos de producción minera, o hasta en la misma ciudad. Mas no es todo lo que hay alrededor: todo ello coexiste con otros ritmos de vida, lógicas de comunidad e historias personales de gente que busca subsistir junto con los suyos.

Conversaciones espontáneas y aleatorias nos revelaron dos cosas: que los pobladores de Huepetuhe, desde la interdicción en el 2014, consideraban estar en crisis debido a que ya no producían ni ganaban lo que antes solían obtener; y también una profunda preocupación por las generaciones que les siguen. Sentían que pudieron haber dado más a sus hijos y que el futuro que les dejan contempla la posibilidad de que esta ciudad pudiera desaparecer. Pero compleja como cualquier realidad, las preocupaciones de sus habitantes no siempre se transforman en soluciones para su comunidad. Los continuos trabajos en las

tierras aledañas –pues las más cercanas ya habían sido explotadas– generan relaves que son conocidos como lama. Este material que consiste en tierra trabajada producto de la actividad extractiva, que contiene dentro de su composición sustancias químicas tóxicas, trae siempre el peligro: al rebasarse su límite o mezclarse con las lluvias, puede como grandes huaicos y arrasar consigo lo que encuentren a su paso. Así, dentro de la historia de esta localidad, dos grandes aludes de lama han sucedido en distintos momentos y han cubierto gran parte de la localidad, dejando actualmente en coexistencia un pueblo de abajo y otro de arriba. El primero sobrevive bajo situaciones bastantes precarias a cuevas del monte, y el segundo más reciente está asentado en un terreno elevado, menos escarpado y con servicios básicos. Lo curioso es que en la construcción de la parte alta se replicaron los nombres de la parte baja, estrategia que obedece a un intento de reubicación de los habitantes por parte de las autoridades. Pero ofrecer mejores condiciones no es suficiente: se necesitaba regenerar redes de comercio –que es lo que abunda en la pendiente–, inversión monetaria, mejoramiento de las redes de vecindad, y otras lógicas que por el poco tiempo que estuvimos allá no pudimos determinar con mayor precisión. Lo que quizá se podría intuir es que el ordenamiento espacial implica, además, ejercicios de distinción y de poder establecidos que no son fáciles de reorganizar.

Frente a toda esta situación, ¿cuál era el objetivo de un proyecto como el de HAWAPI en Huepetuhe? Desde un comienzo algo quedaba claro y explícito: esto no se trataba de un programa de ayuda social ni iba a intentar resolver ningún problema. HAWAPI, dentro de las prácticas de producción en las que incurre el arte contemporáneo hoy en día, se explica a sí mismo como un encuentro itinerante e independiente que busca realizar obras en espacios alejados, caracterizados por contener distintas problemáticas sociales y políticas, y donde a través de las experiencias vividas y las actividades propuestas busca descentralizar la cultura contemporánea. Estos ejercicios involucran sacar al artista de sus espacios y límites conocidos, llevándolo a una residencia temporal donde se les invita a desarrollar obras a partir de la confrontación con otras realidades y en algunos casos con ellas, generándose, finalmente, intercambios múltiples. Posteriormente, y como parte de esta descentralización, el ejercicio es repetido en alguna medida en su espacio de proveniencia, presentando las mismas obras con aquellos contenidos comprendidos o nuevas obras/ejercicios relacionados con el lugar y temática que en el viaje se conoció.

Para definir al proyecto dentro de las corrientes de arte actuales, seguimos a Bishop, para quien estas prácticas connotan un giro hacia lo social, obedeciendo tendencias que

Currently, informal mining is present in 21 of the 24 regions in Peru¹¹. In the face of the difficulties encountered by the current administration in their attempts to regulate and formalise the sector, they introduced a new categorisation —Illegal Mining. The acceptance of regulatory frameworks continues to be problematic and has led to the implementation of raids in order to combat the situation. However, this has proven to be ineffective in slowing down mining activities and, if anything, has angered and deterred those miners who were working towards formalisation.

And so, as we approached Huepetuhe, we had to ask ourselves what the specific situation is there and how it might be playing out. HAWAPI arrived in the town just after it had experienced one of the most challenging periods in its history, the effects of which could still be felt. On the morning of April 24, 2014, miners camps, machinery and boats on the outskirts of the town were selectively blown up and the town itself was flooded with tear gas and seized by the military.

Huepetuhe is located in an area known as 'The Mining Corridor' where Artisanal and Small-scale Mining is supposedly permitted, however, under the laws and regulatory processes that govern mining activities, a series of documents are required in order to exploit the lots located in the area. At the time of the raid the majority of the miners in Huepetuhe were in the process of formalising their activities and so should have fallen under the category of Informal, not Illegal. According to established norms, non-compliance of regulations gives the state the right to seize any assets that can be used to defy the law. This is how such heights of animosity were reached between the town and the central government, a situation that has still not been resolved.

The leading gold producing regions in the country are La Libertad and Cajamarca, followed by Madre de Dios and Arequipa. The choice to migrate to these regions for work implies several levels of decision making, influenced by geographical nuances, social ties, perceptions and stereotypes about the different regions. The only industry that has developed in The Mining Corridor in Madre de Dios is one that is dedicated purely to extraction. While this may change over time so far an industry beyond the commercialisation of gold, has not yet emerged. In addition, as the majority of people who arrive in the area are

well aware, exploitation, abuse and unsanitary conditions prevail in the mines and sometimes even in the towns themselves. But that's not all that is going on here: all of this co-exists with a distinct pace of life, different ideas of community and many personal stories of people seeking a means of subsistence for themselves and their families.

In Huepetuhe, the spontaneous and fortuitous conversations I had revealed two things: on the one hand, that ever since the raid in 2014, the people of Huepetuhe consider themselves to be in crisis because they can no longer produce or earn as much as they had previously; and on the other, that there is a profound concern for the generations to come. The children, whom they wish they could have given more to, are being left with an uncertain future, one in which many believe the town will cease to exist.

As complex as their reality is, the concerns of the inhabitants are not necessarily reflected in the way that the town is managed. The constant activity in the surrounding areas generates large amounts of tailings known locally as 'lama'. This material – which contains toxic chemicals and is the result of extractive activities – when combined with heavy rains, can overflow and create devastating landslides that raze everything in their path. There have already been two separate occasions in the history of Huepetuhe in which huge 'lama' mudslides have covered much of the town. This has divided the community into two separate areas known as 'downtown' and 'uptown', and which co-exist as a whole. The former exists under quite precarious conditions on the slope of the hill, while the latter, which was established more recently, is located on higher, less steep terrain and is equipped with basic services. Curiously, the names of streets in downtown are replicated in uptown; a strategy that reflects the authorities' attempt to relocate the inhabitants. Unfortunately, offering better conditions and using familiar street names is not enough to change the structure of a community; it also requires the regeneration of trade networks – like those that abound in downtown – financial investment, restructuring of neighbourhood networks, and other strategies that, as far as could be determined in the short time we were there, were not apparent. What perhaps could be intuited, is that the spatial arrangement also reflects distinctions of power that are not so easy to reorganise.

¹¹ Valencia, Lenin. Políticas ambientales, conflictos socio-ambientales y minería informal, en: Agenda de Investigación en Temas Socioambientales en el Perú: Una aproximación desde las ciencias sociales, Ed. CISEPA/PUCP, 2014. Pág. 107-126.

Como parte de su investigación, Nancy La Rosa y Juan Salas entrevistan a un poblador de Huepetuhe.

Nancy La Rosa & Juan Salas interview a Huepetuhe resident as part of their research.





buscan repensar el arte de manera colectiva¹². Localmente, estas experiencias no son nuevas y encontramos algunas similitudes con acciones practicadas alrededor de los 70's a través del no-objetualismo u otros ejercicios, donde las artes visuales asumen un rol de proyectos antes que de trabajos individuales. Lo comunitario entra en escena, mientras que se critica el aspecto mercantil del arte. Hoy en día, la práctica ha superado en mayor medida esto último, buscando más bien complementarse o colocarse en paralelo, dejando que se sirva una de la otra.

Muchas veces de forma paralela a actividades más comunes en las esferas artísticas y del mismo espacio público, estas propuestas se constituyen como espacios intersubjetivos que guardan y denotan tanto tensiones artísticas como sociales, tales como aquellas entre calidad e igualdad, dilemas de autoría, relaciones con las luchas políticas, entre otros. Muy importante: se da una valoración de aquello que no es visible necesariamente en su práctica como las dinámicas, situaciones e intercambios sociales. Aquello datos influyen en su creación y funcionan como un incentivo reflexivo. Por otro lado, cuando su carácter es público, le da muchas veces la cualidad de hacedor de lugares, proponiendo la ocupación temporal de espacios quizá ya antes tomados, pero con otros contenidos pertenecientes a las propuestas que traen consigo y que finalmente negocian con sus públicos.

De esta manera, observamos en el panorama local una serie de obras producidas por artistas que toman las relaciones sociales existentes en su entorno como parte de su reflexión y concepción, desarrollándose un acercamiento hacia los contextos sin tener ya el objeto como punto central. Esto es a lo que García Canclini llama la postautonomía del arte, proceso que ocurre al intersectarse este con otros campos, al disolver sus barreras e insertar sus obras en otros espacios donde parece diluirse la diferencia estética¹³. Entonces, más allá de ir a dar respuestas, este proyecto planteó proponer preguntas, encontrar pequeñas historias, tensar la realidad.

Estuvimos en el lugar por poco tiempo, con pequeños viajes de reconocimiento previos, días donde conocimos muchas personas, algunos nombres que nos marcaron, otros que no nos recordarán.

En mi experiencia, estar en Huepetuhe me hacía pensar en los paralelos que se pueden encontrar entre las múltiples lógicas extractivas de las que fui testigo. Comenzando por la más obvia, la del mineral, se lee rápidamente una realidad marcada por una economía de intercambio, donde el desarrollo de la misma depende de variables externas -piénsese en el precio internacional del oro y sus fluctuaciones- e internas -es decir, las vicisitudes nacionales-. Pero ahí mismo, el alto -y podríamos decir también rápido- poder adquisitivo del que se gozó un tiempo ha originado una inflación local donde las monedas de centavos pierden valor, así como hasta cierto punto la naturaleza. Y es que se crea un conflicto entre los distintos valores otorgados al entorno, que en última instancia son fruto de una relación de dependencia con el recurso natural. Se podría decir, entonces, que existe una triple relación con la naturaleza, donde, dentro de una mirada materialista¹⁴, se comparte múltiples percepciones de lo que significa el entorno: primero, el lugar donde se habita, espacio agreste que los colonos pudieron dominar y que ahora les toca ordenar; segundo, como recurso natural, frontera a explotar de la cual se extraen bienes o mercancías que posibilitan y justifican la vida en aquel lugar; y tercero, una mirada propia del imaginario que permite fantasear sobre aquello que la selva es y guarda, y por lo tanto les aguarda. Existen actualmente iniciativas y alternativas que buscan virar hacia otras opciones para diversificar las actividades de subsistencia locales, poniendo mayor énfasis en la agricultura o ganadería¹⁵, pero es discutible cómo se vienen implementado y qué perspectivas a futuro ello les da.

Luego y sobre esta realidad, fui testigo y a la vez participe de otra extracción: la del mismo proyecto. La tensión inherente a este tipo de práctica artística, las experiencias, obras y representaciones producidas en el campo pusieron en paréntesis

¹² Bishop, Claire. *Artificial Hells: participatory art and the politics of spectatorship*, Ed. Verso, Reino Unido, 2012.

¹³ García, Néstor. *Apertura. El arte fuera de sí*, en: *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia*, Ed. Katz, 2010. Pág. 9-25.

¹⁴ Esto a partir de una lectura de los tres principales enfoques para abordar la construcción teórica acerca de la naturaleza, que señalan Damonte y Vila en: Damonte, Gerardo y Gisselle Vila. *Introducción. Sociedad y naturaleza desde las ciencias sociales: una agenda por desarrollar*, en: *Agenda de Investigación en Temas Socioambientales en el Perú: Una aproximación desde las ciencias sociales*, Ed. CISEPA/PUCP, 2014. Pág. 11-28.

¹⁵ Durante la estadia del proyecto en la localidad, se realizó durante el sábado 29 de agosto una asamblea en la Casa de la Juventud en referencia al fomento de la agricultura en coordinación con instituciones del Estado. Al respecto pueden revisarse las actividades que viene realizando la Dirección Nacional de Agricultura del Gobierno de Madre de Dios: <http://www.dramdd.gob.pe/portal4.htm>

Faced with this situation, what is it that a project like HAWAPI hoped to achieve? One thing that was made clear and explicit from the beginning was that this was not a social program, nor was it trying to resolve any problems. Within the context of current production practices in contemporary art, HAWAPI describes itself as an itinerant and independent project, which generates art in remote places that are characterised by their proximity to specific social and political issues, and which seeks to decentralise contemporary culture through shared experiences and proposed activities. This involves removing artists from their familiar surroundings, and pushing their boundaries by taking them to a temporary residency where they develop works in response to their encounters with unfamiliar realities, thus generating a platform for exchange. Subsequently, and as part of the decentralisation process, the exercise is repeated in the place where it started, Lima, through the presentation of works made in response to the location and the themes that the residency encountered.

In order to define the project within current art practices, we can turn to Bishop, for whom these practices indicate a social turn, complying with trends that seek to re-think art as a collective pursuit¹². Locally, these experiences are not new and we can find some similarities with actions that have been practiced since the 70s through 'no-objetualismo'¹³ and other activities in which art assumes the role of a project, rather than that of individual works. Communality becomes the focus, while the commercial side of art is criticised. Recently this kind of practice has, for the most part, overcome the latter, seeking to compliment it and operate in parallel, while allowing one to serve the other.

Often practiced alongside more conventional activities in artistic and public spaces, these proposals are defined as inter-subjective spaces that hold and denote artistic and social tensions, such as those between quality and equality; issues of intellectual property; and interaction with political struggles,

among other things. Importantly they allow an assessment of things that are not necessarily visible in practice, such as social dynamics, situations and exchanges, information that both influences creativity and functions as reflexive motivation. On the other hand, when they are of a public nature, they take on the role of generators of spaces, proposing the temporary occupation of places that may have been previously occupied, but bringing with them distinct content that eventually needs to be negotiated with an audience.

Thus we observe, in the local scene, a number of works produced by artists who use the existing social relations present in their surroundings, as part of their reflection and understanding, developing an approach toward certain contexts without making the object a central focus. This is what Garcia Canclini calls the post-autonomy of art, a process that intersects with other fields when barriers are dissolved and artworks are inserted into spaces which seemingly dilute aesthetic differences¹⁴. So, rather than providing answers, this project aimed to raise questions, to seek out stories, and bring reality into focus.

Being there for such a short time, and having only done a few brief research trips, meant that while we undoubtedly left an impression on some people, there were also many others who won't even remember us.

The time I spent in Huepetuhe made me think about the parallels that can be drawn between the multiple logics of extraction that I witnessed. Starting with the most obvious, that of the mineral, in which I quickly recognised a reality marked by an economy of exchange, whose development depends on external variables: the international gold market and its fluctuations, domestic markets, and the ups and downs of the nation. But at the same time, the rapid and exaggerated purchasing power once enjoyed in Huepetuhe has prompted a local inflation, causing low denomination coins and to some extent nature itself, to lose their value. This, in turn, has cre-

¹² Bishop, Claire. *Artificial Hells: Participatory art and the politics of spectatorship*, Ed. Verso, Reino Unido, 2012. **[13]** García, Néstor. *Apertura. El arte fuera de sí*, en: *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia*, Ed. Katz, 2010. Pág. 9-25.

¹³ A Marxist theoretical concept coined by Juan Acha in the 70s for a kind of art practice which highlights the processes of meaning in art objects and their presentation. Practices of no-objetualismo included performances, happenings, installations, conceptual art and what today may be referred to as 'socially engaged' art.

¹⁴ García, Néstor. *Apertura. El arte fuera de sí*, en: *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia*, Ed. Katz, 2010. Pág. 9-25.

la pieza de arte segura para sumergirla en la realidad. A su vez, estas propuestas fueron compartidas, no solo emitidas. Repensar estos hechos como experiencias sensibles comunes plantea preguntas acerca del reconocimiento de los sujetos involucrados, cómo se tejen las relaciones con las audiencias, cómo estos son representados. En el extremo más suspicaz –al cual el proyecto fue varias veces confrontado a través de las preguntas que la población hacía y que a su vez se les invitaba a hacer–, había en este tipo de accionar un trasfondo que necesitaba instrumentalizar los hechos y sus actores. No por ello estábamos hablando de un actuar negativo, pero sí era imperativo el explicitar de dónde se viene y por qué. Lo cierto es que, a posterior de la experiencia, esta concluyó con una exposición de obras y registros de los que fue la experiencia vivida, hecho que legitima la práctica finalmente en el mundo del arte. Pero a ello no se resume, y en el medio encontramos intercambios significativos en la esfera más íntima como en la práctica social.

Extraer como práctica académica es el tercer paralelo que confronto en estas líneas. Desde mi rol como antropóloga que investiga mundos del arte y en mi situación de observador participante durante mi estancia en la localidad, me tracé el objetivo de entender y conectar el cómo se da el encuentro entre un espacio ajeno a los circuitos de arte hegemónicos –a los que habitualmente estamos expuestos el grupo de artistas que fueron y yo – y realidades sociales con complejos problemas latentes, que más allá de ser comunes en el mundo, plantean un distanciamiento del lugar cómodo por habitual. Para ambos grupos, para ambos casos, implementé preguntas que buscaban explorar los trasfondos en las concepciones de arte de las que partían y las que compartían, cómo se negociaban los contenidos a verter en el espacio público, y cómo se entendían mutuamente. Lo curioso de mi práctica en lo personal, y a pesar de haber buscado extraer la mayor cantidad de información para comprender y poder hablar sobre estas formas de encuentros, fue que, más que obtener respuestas, ha sido para mí un sano ejercicio de revelación de los prejuicios con los que partía y las expectativas que creo genera la academia.

Finalizando este viaje, nos encontramos entonces ante un escenario de múltiples extracciones, donde aquello recogido obedece a los distintos sistemas de valoraciones y órdenes que construimos, y dentro de los cuales nos constituimos. Dentro de todos estos, se mueven objetos, imágenes, contenidos y concepciones acerca del mundo en el que vivimos, más cerca o más lejos. En lo que a mí respecta, estudios y conocimientos de este tipo son válidos en tanto los objetos y prácticas valorados estéticamente en la contemporaneidad han sido liberados del acotamiento dentro de las instituciones reservadas para el arte o de los espacios legitimados para exponer la cultura material, siendo pues conveniente repensar, cuando se nos da la oportunidad, acerca de la experiencia estética y sus intersecciones con otros soportes y mediaciones audiovisuales en su circuito de producción, circulación y recepción de imágenes. Más allá del arte, qué es lo que nos dejan estas experiencias es quizá algo que cada cual se responderá. Finalmente, todo esto puede funcionar como una herramienta para interrogar la situación local en su marco social, siendo de esa manera un medio de investigaciones no solo artísticas.

ated a conflict between the different values placed on their surroundings, which ultimately are the result of a relationship dependent on a natural resource. Therefore there occurs a three way relationship with nature, in which from a material perspective, there exist multiple perceptions¹⁵ of what the environment is; firstly, as the place where they live – a rural area that the first settlers domesticated and that is now up to them to put in order; secondly, as a natural resource to be exploited and from which they extract the goods and assets that enable and justify their lives; and thirdly, a gaze which draws on the collective imagination and allows them to envision what the jungle might be, what it may hold, and therefore, what awaits them. While some initiatives and alternatives exist that are seeking to diversify economic activities in the area, and which place a greater emphasis on agriculture and livestock¹⁶, it is not clear how they can be implemented or what prospects they might offer in the future.

Subsequently and in the context of this reality, I both witnessed and participated in another kind of extraction: that of the project itself. Inherent in this kind of artistic practice, exists a state of tension in which the experiences, pieces and performances produced in the field discard notions of ‘safe art’, in order to insert themselves in a reality. At the same time, these proposals were shared rather than imposed. Rethinking these facts as common sense experiences poses questions related to the recognition of the subjects involved, how the relationship with the audience is interwoven, and how they are represented. From a more suspicious perspective—one that the project was repeatedly confronted with through the questions that the people of the town asked, and that the project, in turn, invited them to ask—in the background of an operation such as this, there exists the need to instrumentalise the actions and the actors. This does not mean that we are talking about a negative act, but it is imperative to make it clear where it comes from and why. After the residency, the project concludes with an exhibition of works and documentation of the whole experience, which legitimises the practice in the art world. But that is not to say that this is its only purpose, as in the midst of it all, we had meaningful exchanges in the most intimate sphere and did so through a social practice.

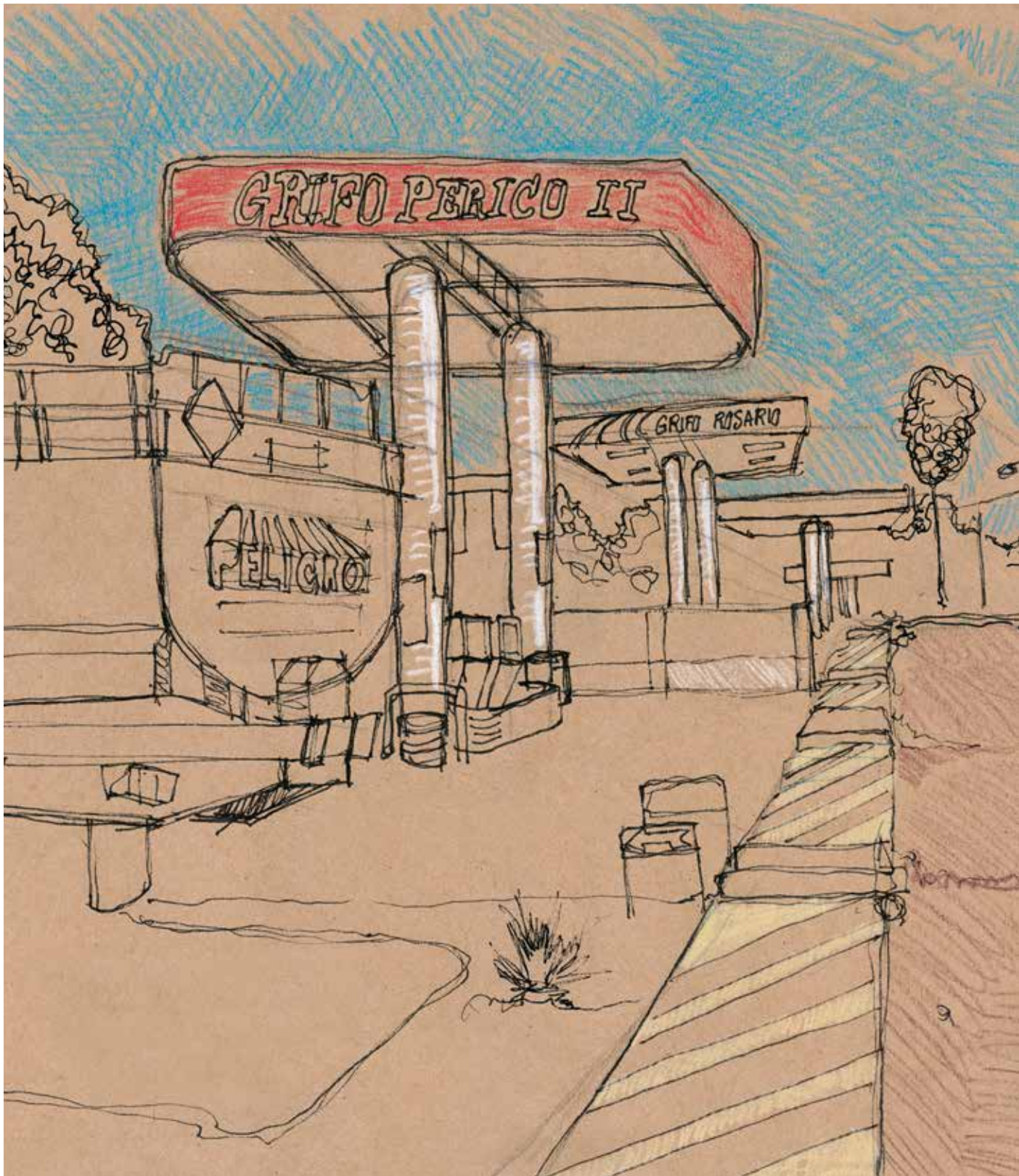
The third parallel, which I confronted along these same lines, was the extractive nature of academic practice. In my role as

an anthropologist who investigates the art world, and in my position as observer and participant during my stay in the town, I set out to understand the evolution of this encounter between a project indifferent to the predominant art scene—to which both the group of artists and myself are routinely exposed—and a social reality full of latent complex problems that, far from being common issues in the world, we can routinely and comfortably distance ourselves from. For both groups, and in both cases, I established questions that sought to explore what lay behind the understanding of art as something to share and take part in; how the content shared in the public spaces was negotiated; and how they understood each other. The curious thing about my practice on a personal level is that, despite having sought to extract as much information as I could in order to better understand and speak about these types of encounters; more than answers, what I gained from the experience was a healthy exercise in recognising the prejudices and expectations that I initially had, which I believe, are generated by academia.

And so it was, that, at the end of the trip, we found ourselves before a scene of multiple extractions, in which what was gathered was in accordance with the different systems of value and order that we construct and through which we define ourselves. All of these systems, objects, images, content and ideas about the world move either closer or further away. As far as I’m concerned, studies and knowledge of this type are valid as long as the objects and practices, which are valued aesthetically in contemporary times, have been released from within institutions reserved for art or other legitimised spaces for the exposition of cultural material. Thus making it convenient to rethink—when we are given the opportunity—the aesthetic experience and its intersection with other mediums and audiovisual channels in the circuit of production, circulation and reception of images. What these experiences leave us with, beyond art, is something that people need to answer for themselves. In the end, all of this has the ability to function as a tool to question local situations in their particular frameworks, in such a way that goes beyond artistic research.

¹⁵ This is from a reading of the three main approaches to addressing the theoretical construct of nature, outlined by Damonte & Vila in: Damonte, Gerardo y Gisselle Vila. Introducción. Sociedad y naturaleza desde las ciencias sociales: una agenda por desarrollar, en: Agenda de Investigación en Temas Socioambientales en el Perú: Una aproximación desde las ciencias sociales, Ed. CISEPA/PUCP, 2014. Pág. 11-28.

¹⁶ During HAWAPI’s stay in the town, a public meeting was held, on Saturday 29th of August, in the Youth Center, regarding the promotion of agriculture in coordination with state institutions. The activities being conducted by the National Directorate of Agriculture of Madre de Dios can be reviewed here: <http://www.dramdd.gob.pe/portal4.htm>





Durante el apogeo de las actividades mineras en Huepetuhe, se construyeron docenas de grifos; sin embargo, la mayoría de estos han cerrado después de la incursión.

At the height of Huepetuhe's mining activity dozens of gas stations were constructed. Since the government raid in 2014 most of these have shut down.

MAPA

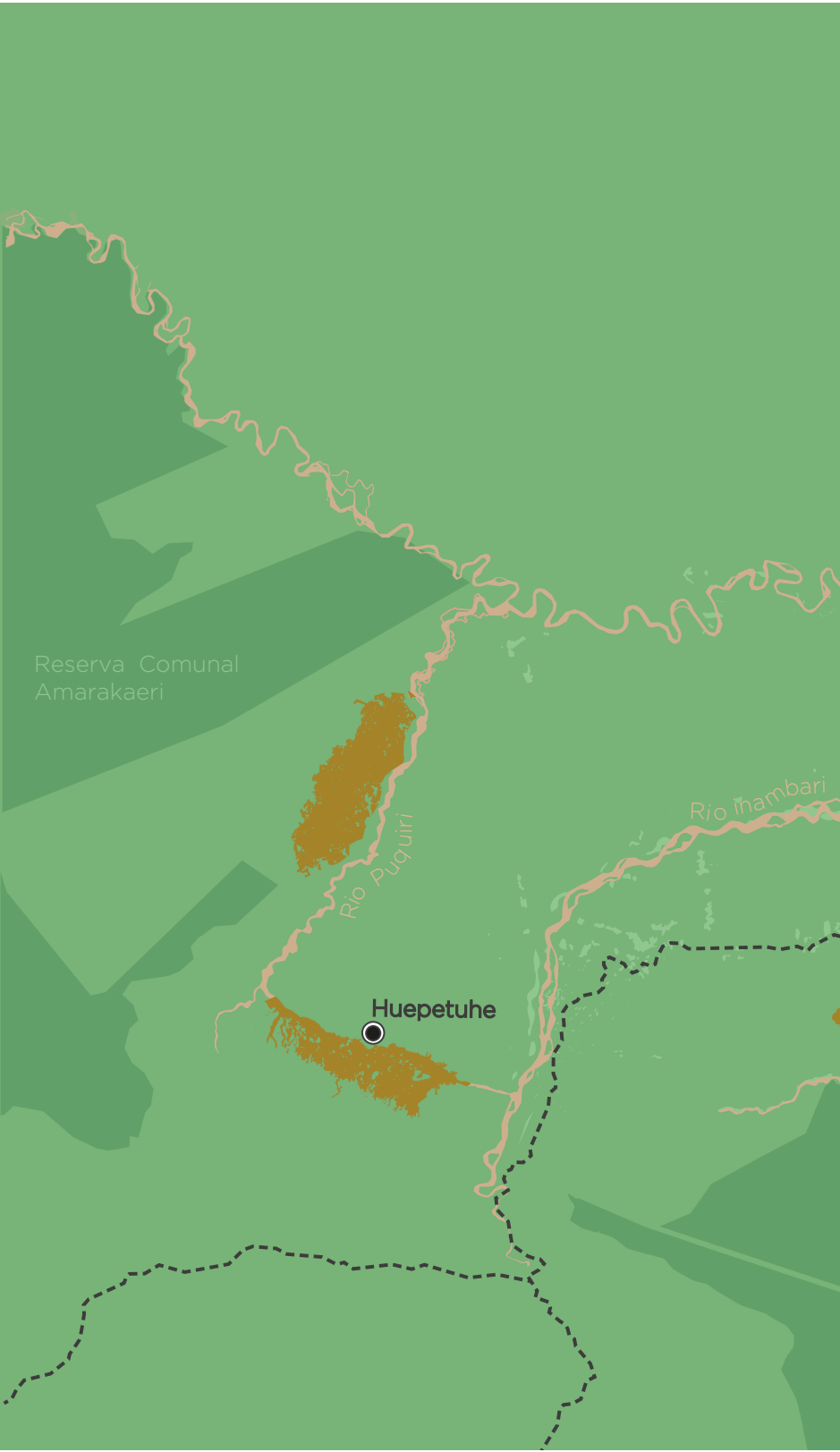
Principales zonas mineras
de Madre de Dios

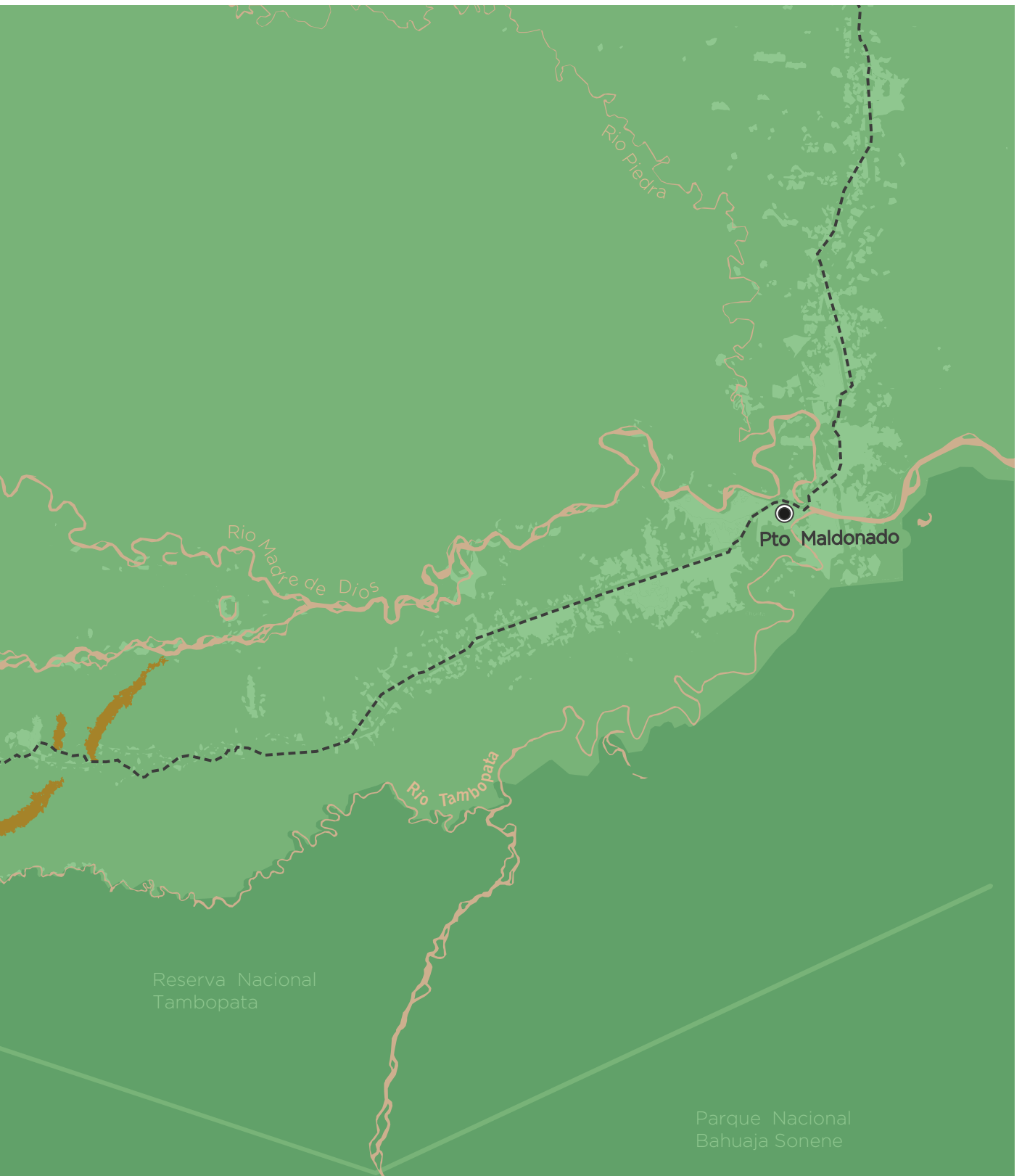
MAP

Principal mining areas in
the Madre de Dios region



- Áreas protegidas
Protected areas
- Zonas mineras
Mining areas
- Ríos
Rivers
- Carretera Interoceánica
Interoceanic highway





LÍNEA DE TIEMPO: 1985 - 2015

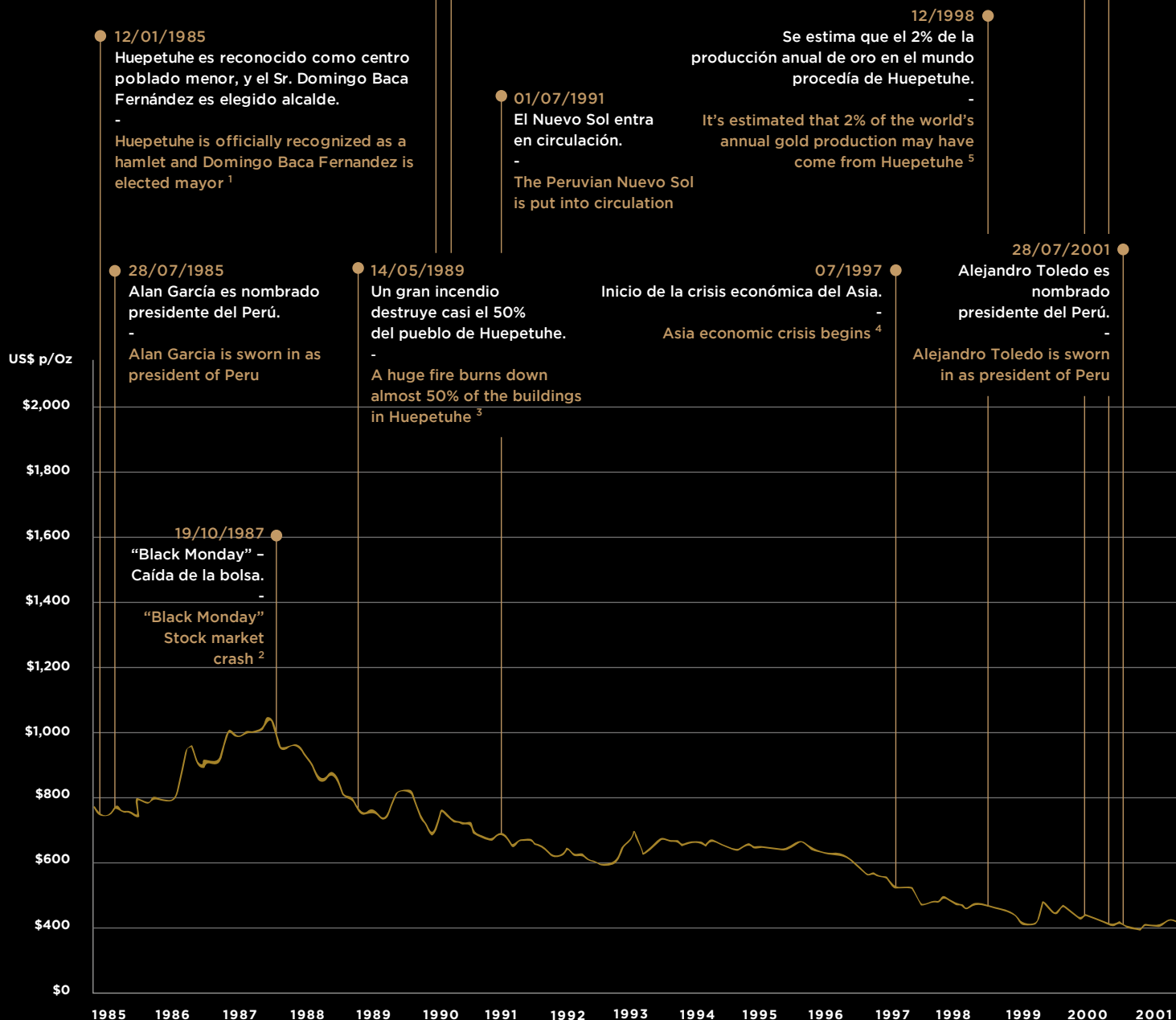
EL PRECIO DEL ORO Y ALGUNOS SUCESOS CLAVES

Precios históricos del oro ajustados
a la inflación

TIMELINE: 1985 - 2015 THE PRICE OF GOLD AND A FEW KEY EVENTS

Inflation adjusted historical
gold prices

» BIBLIOGRAFÍA PÁG. 143





CONVERSANDO CON UN PIONERO HUEPETUEÑO

El texto a continuación es un relato construido a partir de las anotaciones que tomaron Juan Salas y Nancy La Rosa durante una conversación con el señor Leoncio Mujica Callo, en su puesto de trabajo en el mercado de Huepetuhe. Leoncio Mujica trabaja como sastre, con su máquina de coser Singer sobre una pequeña mesa ubicada a la entrada de los baños del mercado. En las tardes, dirige un programa de radio en quechua. En noviembre cumple 78 años y vive en Huepetuhe desde hace 48. Tenía 5 hermanos, tiene 4 hijos y 10 nietos.

“El 1959 era un trabajador contratado. Trabajé un mes en Quincemil, en las quebradas. Un gringo compraba el oro, solo él compraba. Era el único propietario. Se dedicaba a comprar, como un líder era. Fabricaba trago. Tenía cañaveral. Tenía 15 mil soles para comprar el oro. Por eso le han puesto Quincemil. Antes se llamaba Camante.”

“Cuando he venido a explorar, solamente nativos había en Huepetuhe, mace-tones eran. ¿A qué vienen ustedes? ¿Qué buscan?, decían. Les regalábamos galletas, cigarros, coca... con eso hemos amistado.”

“Terminando esa exploración bajamos por el riachuelo al Inambari. Un padre ha civilizado a los nativos. En Punkiri, ahí civilizaba.”

“Yo trabajaba con Juan N.(¿?), extranjero que vivía en Arequipa. Fuimos a una exploración, al Paititi, a la cabecera del río Mantaro. Paititi es un pueblo perdido, ruinas de los incas que no han descubierto. Un mes, once personas hemos andado. Faltaba una semana para encontrarlo. Nos hemos regresado porque no teníamos qué comer. [...] Ellos [los extranjeros] observaban, tenían fotografías que habían sacado arriba, desde el avión, con mapa veían. [...] Un nativo vino, le dimos machete y ropa y nos ha acompañado. Camina fuerte, y aburrido se ha adelantado. Yuca asada traía.”

A CONVERSATION WITH ONE OF HUEPETUHE'S PIONEERS

The following text is a brief narrative, constructed from notes taken by Juan Salas and Nancy La Rosa during a conversation they had with Leoncio Mujica Callo in his workplace. Leoncio is a tailor and sits with his Singer sewing machine at a small table located at the entrance to the bathrooms at Huepetuhe's local market. In the evenings, he hosts a radio program in Quechua, on one of the local Huepetuhe stations. He is 78 years old and has lived in Huepetuhe for 48 years. He has five siblings, five children and ten grandchildren.

"In 1959, I was a contract worker. One month, I worked in the mines at 'Quincemil'¹. There was a gringo who bought all the gold. He was the only owner. He dedicated himself to buying; he was like a leader. He also had a sugar cane field, which he used to make alcohol. He had exactly 15,000 soles to buy gold, that's why they named it 'Quincemil' (fifteen thousand). Before that it was called Camante."

"When we came to explore this area, there were only indigenous people in Huepetuhe; they were well built people. They asked us: Why did you come here? What are you looking for? We gave them cookies, cigarettes and coca leaves; that's how we made friends with them."

"At the end of that expedition we went down the Inambari River. A priest had civilized the natives there. It was in Punkiri that he civilized them."

"I worked with Juan N, a foreigner who lived in Arequipa. We went looking for Paititi, at the mouth of the river Mantaro. Paititi is a lost city of Inca ruins that has never been found. One month, there were 11 of us searching for it. We were a week away from finding it, but we had to turn back because we didn't have anything left to eat. (...) They [the foreigners] had done research. They had aerial photographs they had taken from the plane. They had found it on a map. (...) A native came and we gave him a machete and some clothes and he accompanied us. He was a strong walker, and when he got bored of waiting for us he went ahead. He would bring us roasted cassava."

¹ A small town about 60km from Huepetuhe

“Hace 48 años estoy acá [Huepetuhe]. Antes puro ‘cholo bombita’ era, no conocían maquinaria. Han venido acá porque es fácil para trabajar. Se armaban tablas largas con aguaje y debajo se ponían raíces de árboles y plantas. Era como un cernidor. Allí se quedaban las pepitas de oro. En Quincemil más difícil era, se necesitaba barreta, tecele, levantar roca. Debajo está el oro, con pala, lleno, medían con plato de comer. Antes el mineralito, el polvito, ahí lo echaban [a la tierra] para que crezca. Esos polvitos [de oro] lo llevaban para el carnaval en Urcos [para teñirse el rostro].”

“Me cayó un rayo hace 15 años. Tenía ‘susto’, por eso he dejado de trabajar. En el campamento me ha agarrado. Yo mismo me he curado. Una noche en mi sueño, un caballero vestido de blanco me ha curado. Era San Cipriano. Se apareció en mi sueño y con una frotación me ha curado. Solamente ‘susto’ tengo. Por eso he dejado de trabajar el oro.”

“Hace 5 años, estuve 8 meses en Lima. Antes aprendí a coser con máquina. 12 Singer traje a Huepetuhe. Trabajaba con mis asistentes. También en Lima tengo Singer. Vivo por San Marcos, en Pando. En mi casa [Acomayo] no me hallo. Acá [Huepetuhe] me hallo más.”

“Pienso que Huepetuhe va a desaparecer, en Quincemil va a haber más gente, día a día están saliendo [para allá].”

"I've been here [Huepetuhe] for 48 years. There used to only be 'cholo bombita'², there wasn't any machinery. People came here because it was easy work; they would tie long planks together with palm fronds, underneath they would place tree roots and plants to form a sieve to catch the gold nuggets. In Quincemil the work was more difficult, you needed crowbars and pulleys to lift the rocks; the gold was underneath, with a shovel, full, they measured it with dinner plates. They used to take the smaller flakes of mineral, the gold dust and spread it [on the ground] so it would grow. They would take this [gold] dust to the carnival in Urcos [and have their faces painted with it]"

"I was struck by lightning 15 years ago, I got 'susto'³, and that's why I stopped working with gold. It seized me in the mining camp, but I cured myself. One night, in my dreams, a gentleman dressed in white cured me by rubbing me. It was Saint Cipriano. I only have 'susto'. That's why I stopped working with gold."

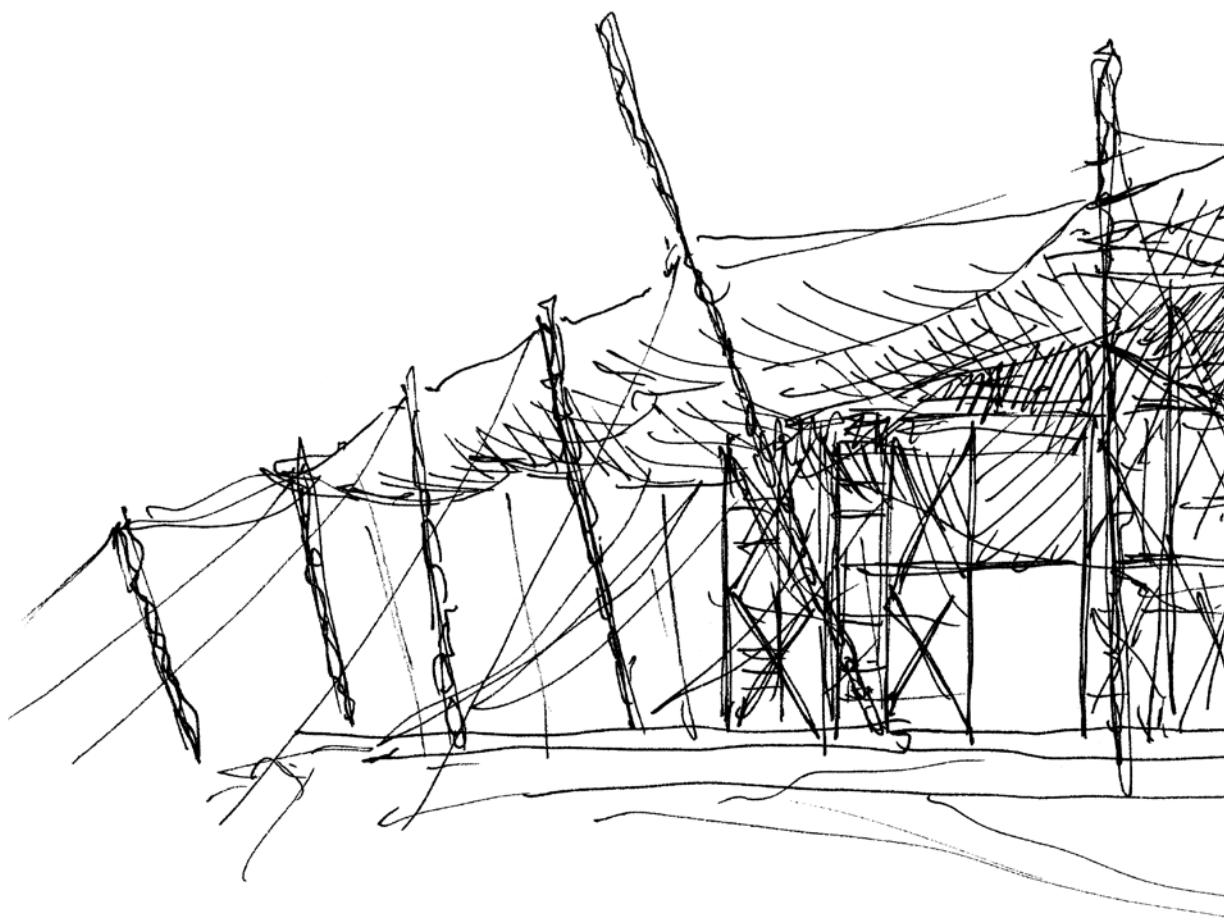
"Five years ago, I spent eight months in Lima, and learnt to sew on a machine. I brought 12 Singer sewing machines back to Huepetuhe. I could afford assistants. I also have a Singer in Lima; I lived in San Marcos, in Pando. At home, [Acomayo] I don't feel like myself. Here [Huepetuhe], I feel more like myself."

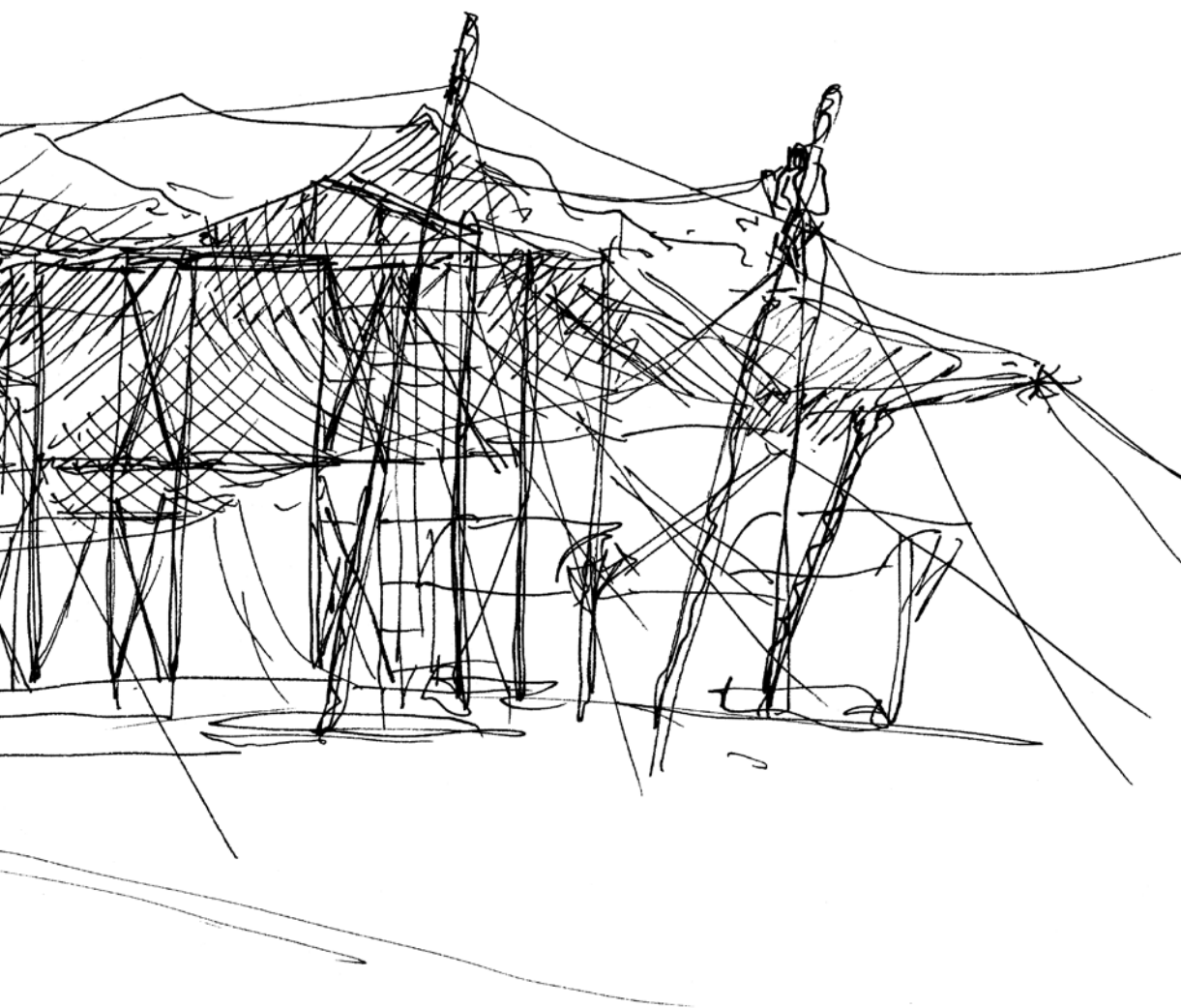
"I think that Huepetuhe will disappear. Every day people leave here to go to Quincemil."

² A colloquial way of saying "manual labor"

³ To be bewitched or possessed by a phobia.

KALLANKA





UN CENTRO CULTURAL DE SEIS DÍAS - ¿O MÁS?

Augusto Román & Jose Bauer

¿Qué significó un centro cultural temporal en Huepetuhe en el contexto de Hawapi? Probablemente, un lugar de encuentro e intercambio entre los artistas visitantes y la comunidad. Un centro de actividades con talleres, cine y zona de lectura. Pero también una ocupación simbólica en el pueblo, que demostró nuestra presencia en este lugar.

Escogimos la plaza principal de Huepetuhe no solo por su centralidad institucional sino por ser un espacio público con gran potencial por la confluencia en él de muchos recorridos cotidianos, al que solo le faltaba una protección ante el sol y la lluvia para ser un espacio activo durante todo el día.

Nos dimos cuenta de que el proyecto consistía básicamente en construir un techo que definiera debajo de él un espacio lo más flexible posible, donde se pudiera realizar la mayor cantidad de actividades, y que se mantuviera completamente integrado a la plaza y abierto al pueblo por todos sus frentes.

Como objetivo, nos propusimos trabajar exclusivamente con materiales y elementos encontrados en el pueblo. Económicamente, esto hizo viable realizar el proyecto con un bajo presupuesto al no tener que comprar y trasladar materiales voluminosos a Huepetuhe. Desde el punto de vista de la sustentabilidad, permitía reutilizar elementos ya existentes y devolverlos una vez terminado el evento, siempre y cuando los mantuviéramos intactos. En la práctica, conseguimos que la mayoría de los materiales fueran prestados por vecinos de Huepetuhe, lo que construyó una red social de personas que se involucraron con el proyecto y que, al menos en teoría, podrían replicar esta estructura en el futuro, ya que los elementos constructivos volvieron a su poder.

Debido a que era imposible de prever los elementos que se conseguirían y sus dimensiones, el proceso de diseño no fue convencional: únicamente llevamos a Huepetuhe un sistema de proporciones (la áurea, por supuesto), una referencia (la Kallanka¹ inca) y muchos metros de cuerda.

También decidimos concentrarnos en conseguir elementos ligeros, que no supusieran un peligro en caso de colapso, y un sistema constructivo basado en amarres, que permitiera su fácil montaje y desmontaje. Un sistema que probara ser muy flexible incluso después de eventualidades como una tormenta, y pudiera volverse a montar en muy poco tiempo.

Llegamos al lugar, y tuvimos dos días para conseguir los materiales y dimensionar el proyecto sobre la base de lo obtenido. Luego, siguieron tres días de montaje colectivo en un proceso muy intenso y gratificante de intercambio, de soluciones técnicas y mucho trabajo físico. Todo culminó, por un lado, con la inauguración del centro cultural y, por otro, con un grupo completamente conectado de artistas, arquitectos y vecinos.

¹ La Kallanka era una estructura común en el imperio Inca, que se solía construir en la plaza principal y que servía como un espacio público multifuncional.

A CULTURAL CENTRE FOR SIX DAYS – OR MORE?

Augusto Román & Jose Bauer

What did the temporary cultural centre in Huepetuhe mean, in the context of HAWAPI? It was a place where the visiting artists and the community could meet and exchange; an active centre with workshops, films and a reading area. But it was also an implied symbolic occupation of space within the village, a way to make our presence felt, for a short time.

We chose Huepetuhe's main square, not only for its central location, but also because it is a public space where people going about their daily journeys would converge. It was also an area with no protection from sun and rain, and therefore we could make it into an active space at all hours of the day.

We realised that essentially, the project was to build some kind of roof that would define the space below it; a space that could be flexible, and where a large number of activities could take place, whilst remaining completely integrated into the square.

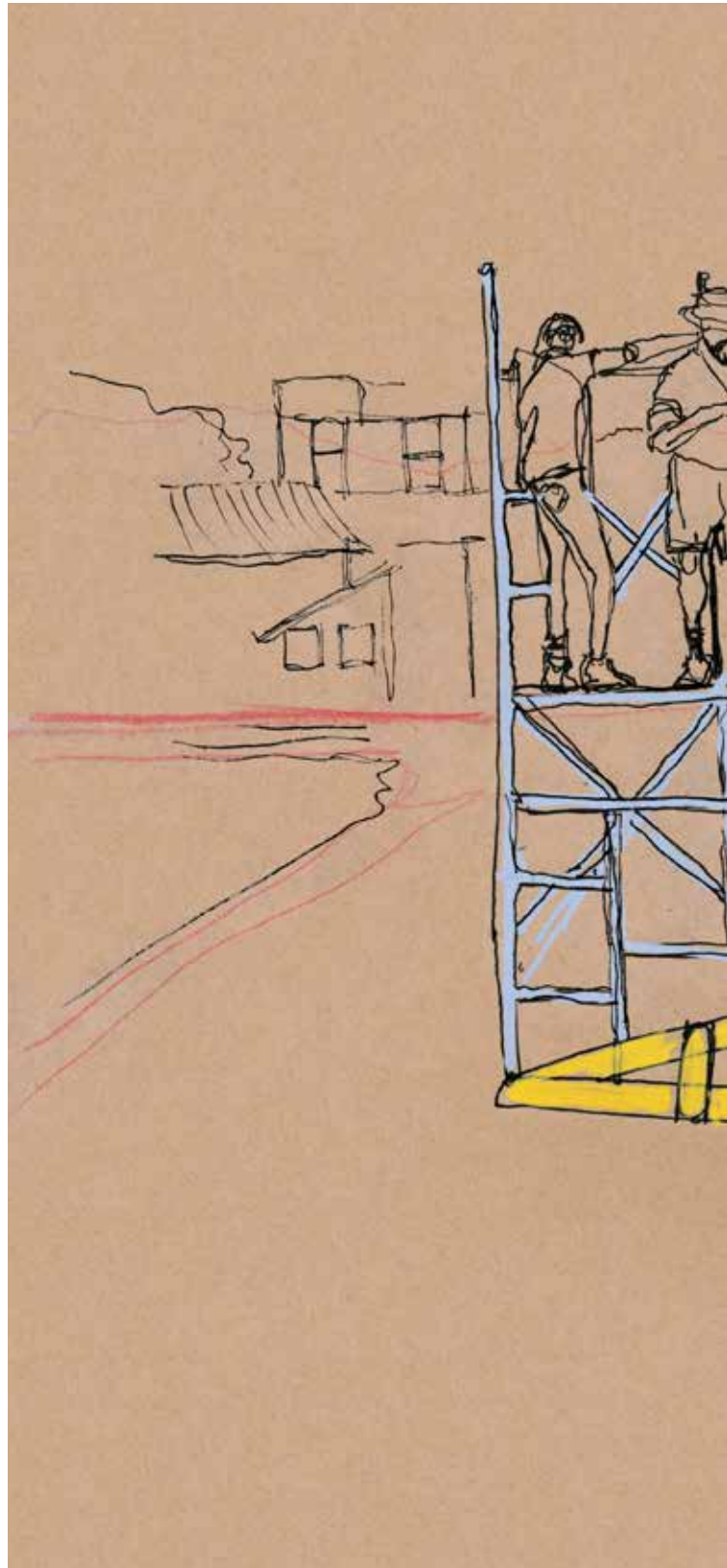
We made it our goal to work exclusively with materials and elements sourced in the town. From an economical point of view, this allowed us to maintain a low budget, as it saved us having to buy bulky and heavy materials and transport them to Huepetuhe. In terms of sustainability, it allowed us to use existing materials and - provided they were kept intact - return them once the event was over. In practice, we succeeded in sourcing most of the materials as loans from the local residents of Huepetuhe. As a result we generated a social network of people who were involved with the project and could, at least theoretically, replicate this structure in the future, given that all the elements needed for its construction were returned to them.

Considering it was impossible for us to foresee what materials we would have at our disposal and what their dimensions would be, the design process was unconventional; all that we took with us to Huepetuhe was a system of ratios (the golden mean, of course), a structural reference (the Inca kallanka¹) and lots of rope.

We also decided to focus on using light materials that would not pose a threat were the structure to collapse, and used a construction method based on knots, which would simplify its assembly and dismantling. This system proved to be particularly flexible, and after a storm caused the structure to collapse, we were able to reassemble it quickly and efficiently.

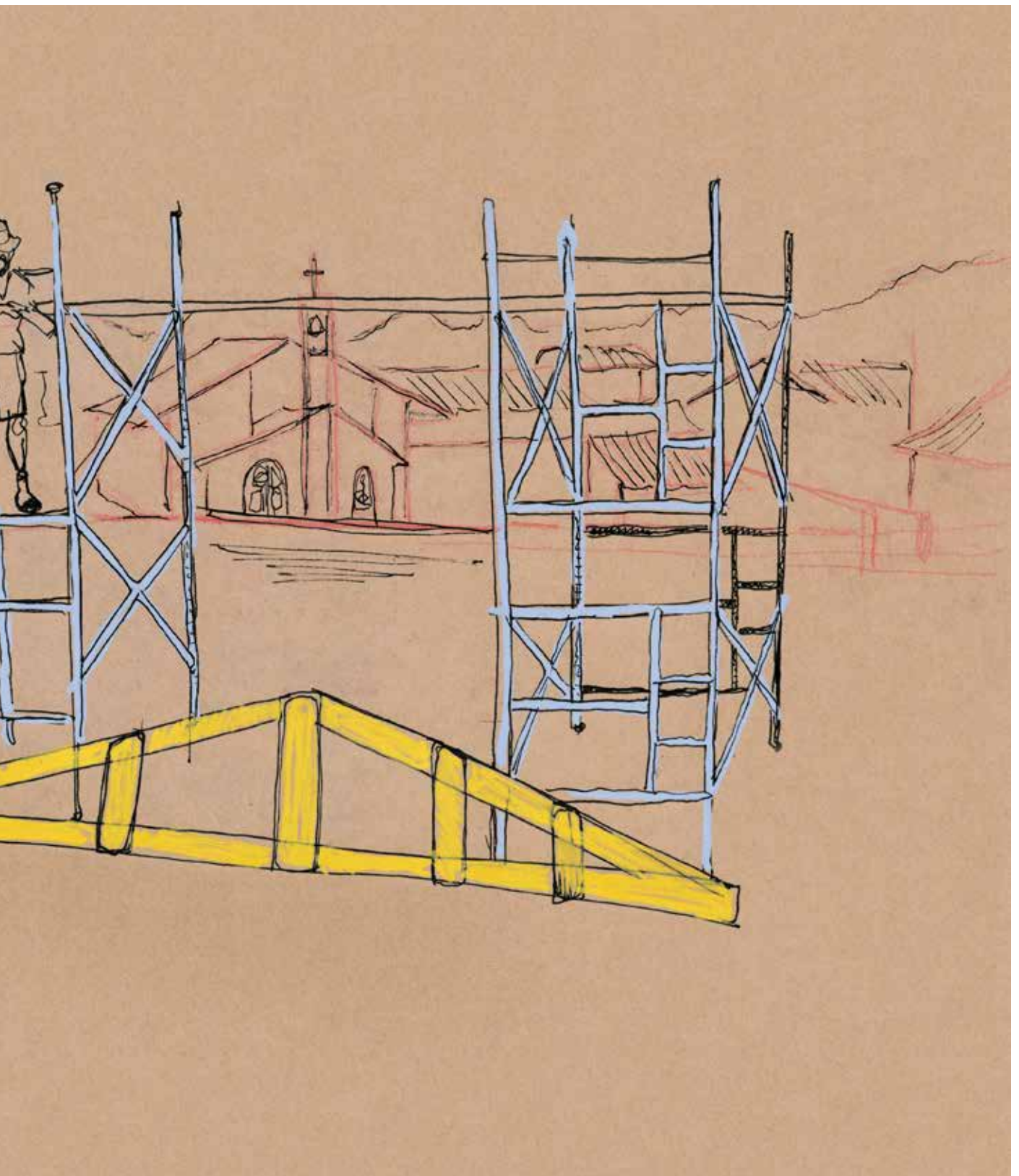
When we arrived on location, we had two days to source the materials and figure out what to build, based on what we received from the villagers. This was followed by three days of collaborative construction, a very intense and gratifying exchange of technical ideas combined with a lot of physical work; culminating, not only, in the inauguration of the cultural centre, but also in a completely connected group of artists, architects and residents.

¹ The Kallanka was a common Inca structure, usually built on one side of the main plaza, and was used as a multifunctional public space.



La estructura central de la Kallanka que consistió en andamios y tijerales de madera.

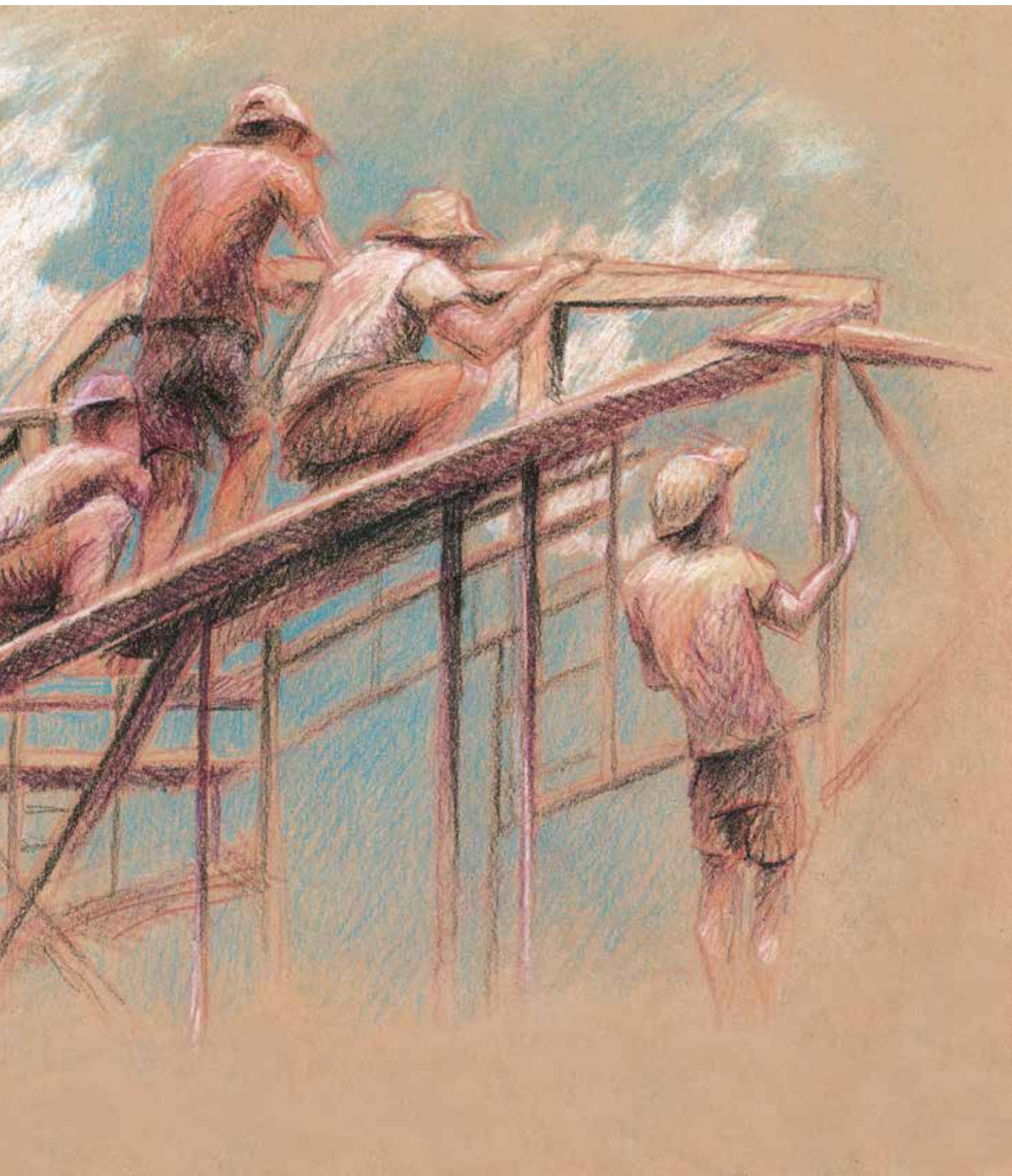
The core structure of the Kallanka consisted of scaffolds and wooden struts.



La colocación de los
tijerales de madera
encima del andamio fue
lograda gracias a un
proceso colaborativo que
requirió la participación
de todo el equipo.

Placing the wooden
struts atop the
scaffold was a
collaborative process
that required the help
of the whole team.





La mayoría de los materiales utilizados en la construcción de la Kallanka fueron donados o prestados por los pobladores de la comunidad.

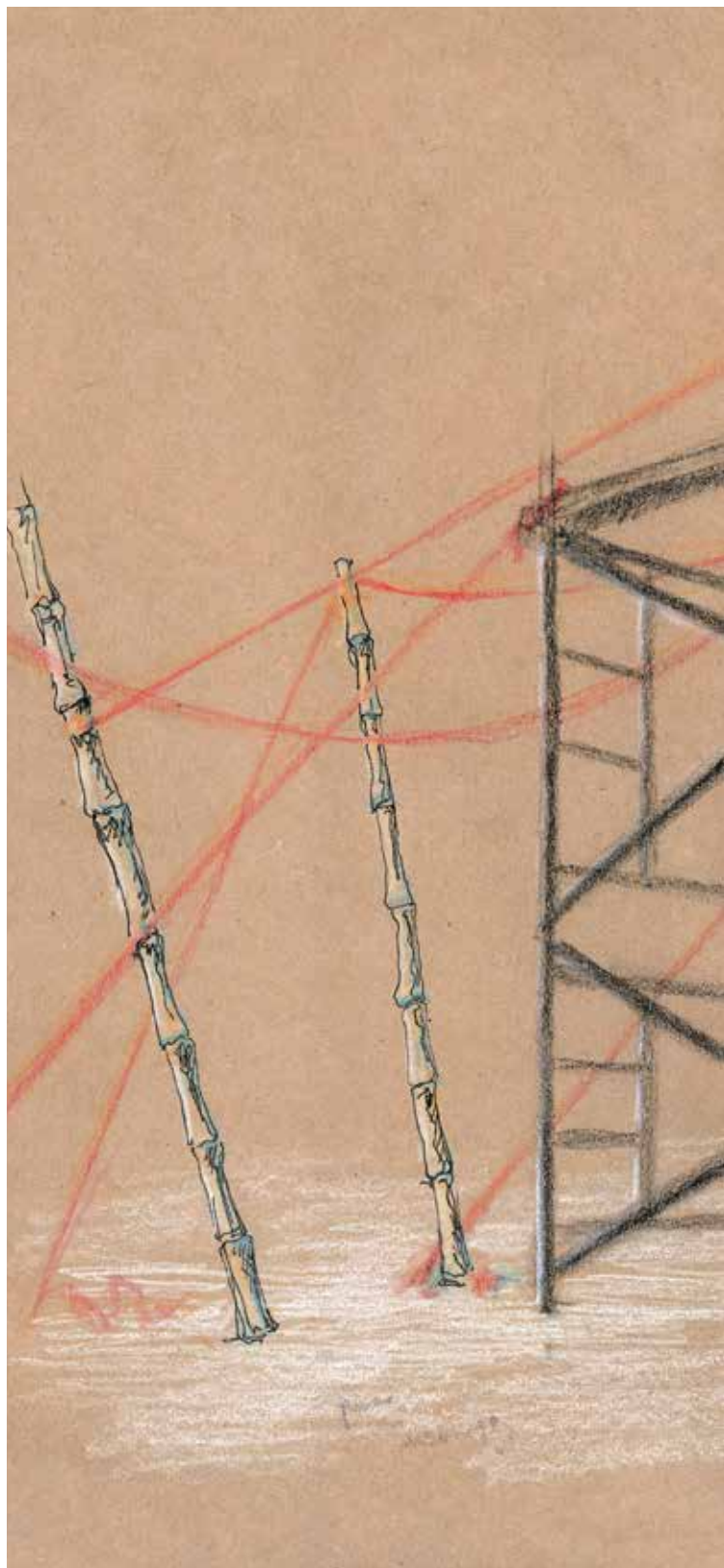
Most of the materials used in the construction of the Kallanka were either donated or lent by members of the community.





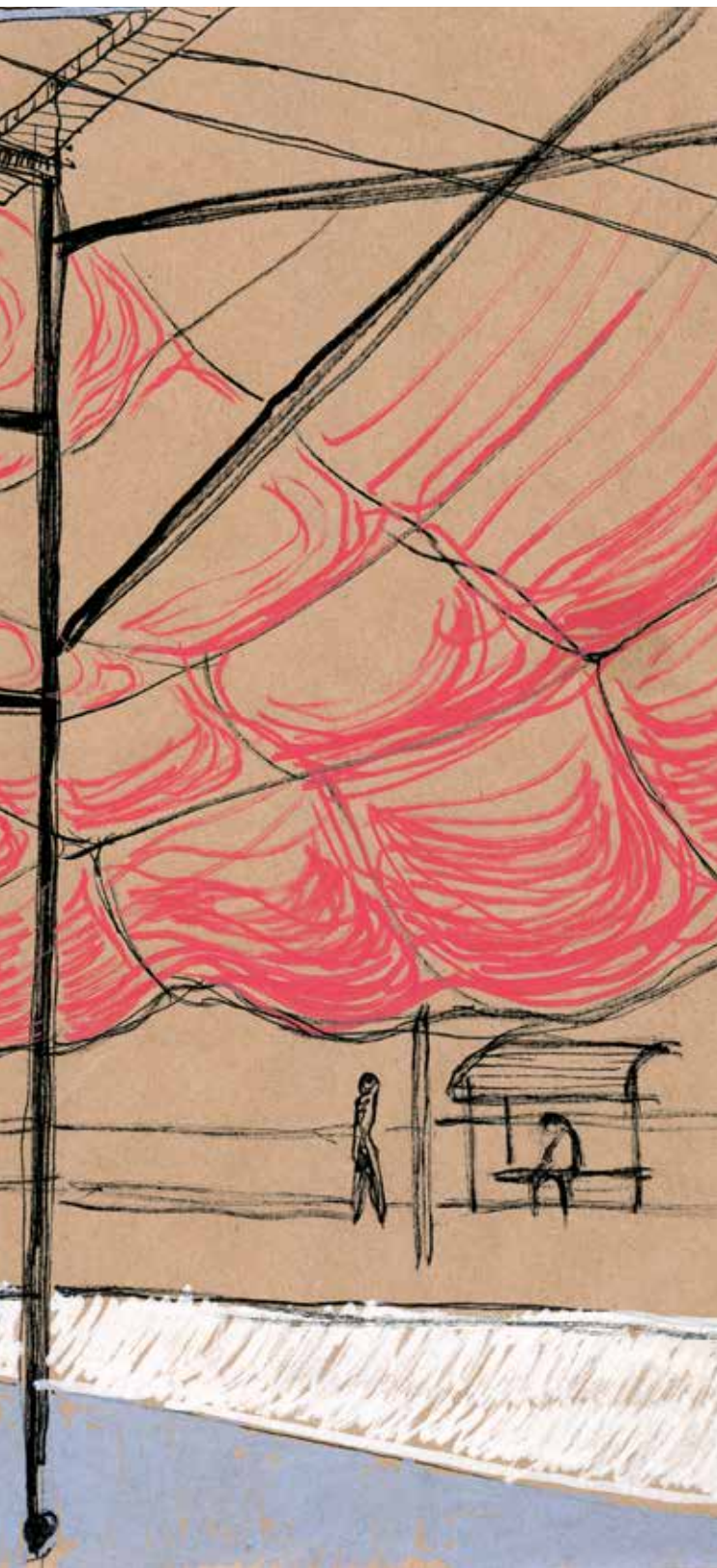
Una vez erigida la estructura central, se empleó un sistema de cuerdas y varas de bambú para sostener el techo.

After the main structure had been erected, a system of ropes and bamboo poles was used to hold up the roof.



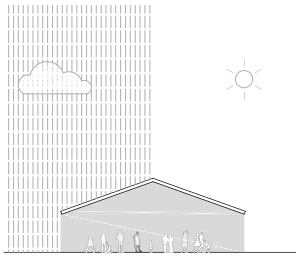






Los toldos del techo
fueron asegurados a
las cuerdas con
cintillos de plástico.

The tarpaulins used to
create the roof of the
Kallanka were secured
to the ropes and held
together using zip ties.



EL LUGAR

El lugar escogido para instalar el centro cultural fue la plaza principal de Huepetuhe. No solo se eligió por su centralidad institucional, sino por ser un espacio público con gran potencial de uso, dada la confluencia de muchos recorridos cotidianos, y al que solo le faltaba una protección del sol y la lluvia para ser un espacio activo durante todo el día.

El proyecto consistió básicamente en hacer un techo que defina bajo él un espacio diáfano y sin obstáculos, y que proveyera las condiciones de confort básicas para poder realizar la mayor cantidad de actividades en su interior.

La ausencia de paredes o paramentos exteriores consigue integrar totalmente este espacio a la plaza y a las calles de alrededor, continuando el espacio público y activándolo.

THE PLACE

The site we chose to install the cultural centre was the main plaza of Huepetuhe, not only for its institutional centrality but also because it is a public space with great potential, given the confluence of many daily routines, and because all it lacks is protection from the sun and rain to make it an active space at all hours of the day.

Basically, the project was to make a roof which would define a clear, unobstructed space which would allow for conditions of basic comfort so that many activities could take place within it.

The absence of walls or exterior surfaces allowed for its integration into the plaza and surrounding streets, therefore extending and activating the public space.

CENTRO CULTURAL

Entendíamos un centro cultural en su sentido más amplio como un espacio accesible y amigable en el que se propicia el encuentro de personas para su interrelación y participación en actividades culturales.

Para esto, se definió un espacio lo más flexible posible, donde fuera posible colocar una pequeña sala de lectura; se pudiera hacer talleres de dibujo, de baile, de repostería; se pudiera convertir en una gran sala de cine, etc.

Los pobladores se apropiaban de este espacio cuando no se realizaban actividades programadas porque se mantenía permanentemente abierto durante todo el día: los niños lo utilizaban como un lugar de juego protegido del sol, y los adultos, como un lugar de descanso antes de continuar su camino.

KALLANKA

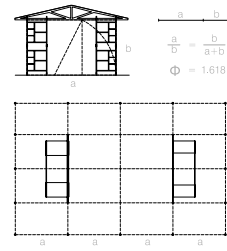
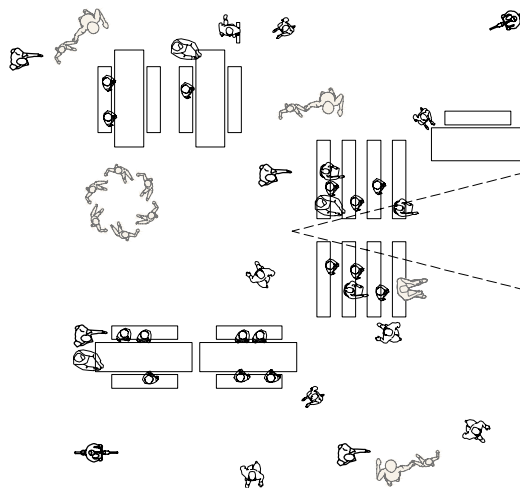
La memoria de las Kallanka incas, cuya arquitectura se establecía en el perímetro de las plazas, como umbrales y dispositivos de articulación entre los espacios abiertos y la población, conformando grandes espacios techados de carácter multifuncional, nos sirve de referente tanto para integrar a los espacios abiertos y al pueblo, como para alojar con flexibilidad diversas actividades.

Nuestra Kallanka se situaba a un lado de la plaza principal y utilizaba una gradación de sombra para generar un umbral entre el espacio completamente abierto de la plaza y la sombra total del espacio interior bajo los toldos opacos. Para ello, se utilizó una cobertura de malla raschel que arroja una sombra del 60%.

KALLANKA

Historical records describe Kallankas, which were found throughout the Inca empire, as large roofed structures constructed on the perimeter of plazas. These multifunctional buildings served as a means of generating interaction between open spaces and the inhabitants within them. This served us as a reference in order to integrate the plaza and the town, while having the flexibility to accommodate various activities.

Our Kallanka was located at one end of the main plaza and used varying degrees of shade to create a threshold between the completely open space of the plaza and the complete shade produced by the opaque tarpaulins. In order to achieve this we used Raschel which casts a shadow with an intensity of 60%.



PROPORCIÓN ÁUREA

Desde los inicios y a lo largo de la historia occidental de las artes y la arquitectura, se ha atribuido una armonía estética a los objetos que guardan entre sus partes una proporción áurea.

Matemáticamente se define como aquella proporción en la que la relación entre una parte "a" y una parte "b" es la misma que entre esa parte "b" y la suma de ambas. Esta proporción está expresada en el número irracional 1.618033987..., también conocido como el número Phi (Φ).

La utilización de la proporción áurea en el proyecto nos permitió poner en relación los distintos elementos encontrados en el pueblo. Asimismo, nos permitió jugar con la idea de introducir un elemento externo al lugar que hacía el viaje simétricamente inverso al oro extraído: Europa-Lima-Huepetuhe.

GOLDEN RATIO

Throughout the history of Western art and architecture aesthetic harmony has been attributed to objects that have proportions based on the golden ratio within their design.

Mathematically it is defined as occurring when the ratio between a and b is the same as the ratio between b and the sum of a+b. This ratio is expressed in the irrational number 1.618033987...also known as Phi (Φ).

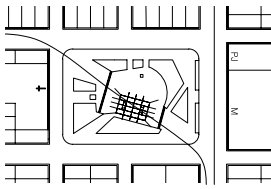
The use of the golden ratio in this project allowed us to relate the different elements we found in the town to each other. It also served as a way of making a playful reference to the idea of introducing an external element into Huepetuhe in an inverse direction to that of the gold which is extracted there ie. Europe - Lima - Huepetuhe.

CULTURAL CENTRE

In a broad sense a cultural centre can be understood as an open and accessible space that facilitates the bringing together of people in order to interact and participate in cultural activities.

We established a space that would be as flexible as possible and in which there would be a small reading room, where workshops in drawing, dance and pastry making could be held and which could turn into a movie theater at night etc.

As the space remained permanently open all day, when no cultural activities were taking place in it, it would be appropriated by the locals' por 'When no cultural activities were taking place in the centre, it could be appropriated by the locals as the space remained open all day. Protected from the sun, the children used it as a playground and the adults as a place to rest before continuing on their way.

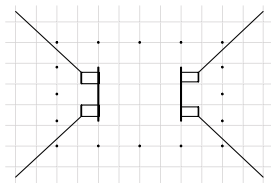


LA PLAZA

La plaza principal fue el lugar elegido caracterizado por su centralidad institucional, afluencia de personas y oportunidad de mejora. Pero es un gran espacio abierto sin árboles ni elementos que dieran sombra. Colocar una gran sombra ampliaría el uso de este espacio durante las horas de sol y calor.

THE PLAZA

The main plaza was chosen as the location because of its institutional centrality, the large influx of people and scope for improvement. This large open space with no trees or structures that cast shadows meant that by creating a large shaded area we were able to increase its use to include the times when the sun and heat were the most intense.



BAMBÚES

Lo siguiente fue colocar los bambúes sobre sus fijaciones. Diez bambúes de 5 metros de altura en los lados cortos y los otros seis de 3 metros de altura. Se empezó por los bambúes del eje central, amarrándolos y tensándolos por encima de los tijerales con cuerda de polipropileno de 12".

BAMBOOS

The bamboos were then secured in their respective positions in the following order: Ten 5m high bamboos along the short sides and six 3m high bamboos along the long sides. The bamboos on the central axis are secured by being tied to the trusses with 1/2" polypropylene rope.



LA TRAMA

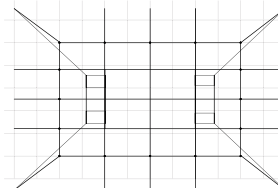
Se coordinó con las autoridades que la intervención en la plaza se haría sin dañar el concreto al colocar las estacas.

Estas se colocaron aprovechando las juntas de dilatación de los paños de cemento que tenían una trama modulada de 3m x 3m.

THE GRID

The intervention in the plaza was coordinated with the authorities so as not to cause any damage with the metal stakes.

Their placement took advantage of the contraction joints between the cement panels and which were laid out in a 3m x 3m grid.

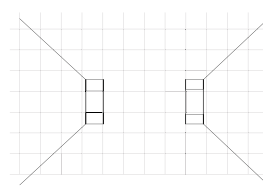


SOGAS Y TENSORES

Luego, se fijaron los bambúes de los ejes transversales. Después, se amarró todo el perímetro y, finalmente, se tensaron las esquinas con cuerdas en diagonal para templar el conjunto. Se usaron cuerdas de 1/4" para generar una subtrama de soporte.

ROPES AND TIGHTENERS

The bamboos on the transversal axes are then secured and then tied along the entire perimeter. Lastly the corners are tightened diagonally with ropes in order to stabilize the whole system. A supporting grid was then created using 1/4" rope.

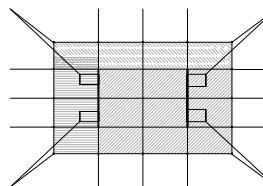


ANDAMIOS

Lo primero fue erigir dos torres de 4 andamios cada una. Estas torres eran rigidizadas con las barras de acero y fueron arriostradas al suelo por las esquinas exteriores mediante sogas y estacas. La proporción áurea definió su ancho y la distancia entre ellas.

SCAFFOLDING

The first step was to erect two towers, each consisting of four scaffolds. These towers were reinforced with steel bars and secured to the ground at their outer corners using ropes and stakes. The Golden Ratio defined the width and distance between them.

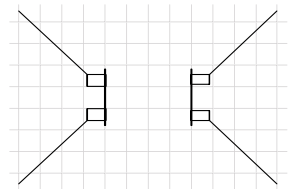


CUBIERTA

La cubierta estaba constituida por 2 toldos de polipropileno y 1 malla raschel de 60%. Primero, se montaron los toldos plásticos, sujetándolos a las cuerdas mayores y tensándolos hacia el perímetro con cuerda de 1/4" a través de sus ojales.

ROOF

The roof consisted of two polyester tarpaulins and one 60% raschel mesh. First the tarpaulins were positioned, attached to the main ropes and stretched towards the perimeter with 1/4" rope using the metal eyelets on their edges.

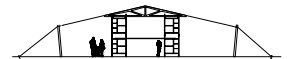


TIJERALES

Luego se colocaron los tijerales que daban la inclinación a los toldos. Estos iban apoyados sobre cuarterones de madera amarrados a los andamios. El apuntalamiento y rigidización de los tijerales también se realizó con cuarterones de madera y tornillos.

TRUSSES

Next the wooden trusses were installed to create the inclination of the tarpaulins. These were supported by wooden planks, which were tied to the scaffolding. They were further reinforced and tightened using wooden beams and screws.



ESPACIO

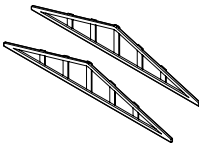
Finalmente, se colocaron los muebles, la pantalla de cine, las conexiones eléctricas y el alumbrado.

El resultado fue un espacio diáfano y flexible de 360 metros cuadrados techados, con una altura central de 5 metros y 3 metros en los laterales. Luego, se encontraba la malla raschel.

SPACE

Lastly the furniture, cinema screen, electrical connections and the lighting were installed.

The result is an unobstructed and flexible covered area of 360 square metres with a height of 5m at its center and 3m on the sides.



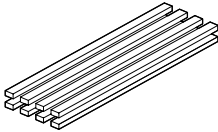
A

TIJERALES DE MADERA

Prestados por Claudia y Florentino Páucar. Miden 7 metros de largo por 1 metro de alto. Se podría aumentar su altura para tener mayor pendiente y, de esta manera, mejorar su comportamiento frente a lluvias fuertes.

WOOD TRUSSES

Loaned by Claudia and Florentino Paucar. 7m long by 1m high. The height can be increased to create a steeper slope and improve the roof's performance under heavy rain.



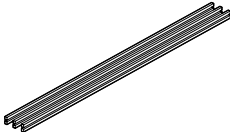
B

CUARTONES DE MADERA

8 cuartones de 3"x6"x3m de madera pumaqui, fabricados por el Sr. Jesús, carpintero cercano a la plaza, fueron dejados a Jhon Cueva.

WOOD BEAMS Eight

Pumaqui wood beams measuring 3"x6" x 3m. Constructed by Jesus, a carpenter near the plaza, and left with Jhon Cueva.



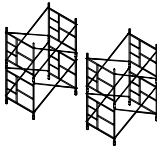
C

BARRAS DE FIERRO

6 tubos rectangulares de fierro de 2"x3"x3m fueron prestados por la Ferreteria San Miguel, propiedad de la familia Quispe Oquendo.

IRON BARS

Six rectangular iron tubes measuring 2"x3"x3m. Loaned to us by the San Miguel Hardware store, which is owned by the Quispe Oquendo family.



D

ANDAMIOS DE FIERRO

6 andamios fueron prestados por el Hotel Victoria. 4 fueron utilizados en la estructura y los otros 2 para el montaje. Los otros 4 andamios de fierro fueron alquilados a Hugo Cuela.

IRON SCAFFOLDS

Six scaffolds loaned by the Hotel Victoria. Four were used in the structure and the other two for the installation. The other four steel scaffolds were rented to us by Hugo Cuela.



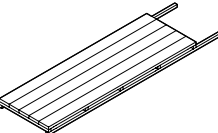
E

BALDES 20

baldes prestados por Milagros Teniente fueron el primer préstamo conseguido, y se usaron para el montaje así como para apoyos modulares de diversos elementos.

BUCKETS 20

buckets lent to us by Milagros Teniente. These were the first donation we received and were used during the installation and as modular support of various elements within the structure.



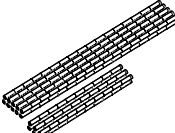
F

MESA DE MADERA

Fue construida a partir de piezas de madera prestadas por Jhon Cueva. Se evitó cortarlas o dañarlas y se devolvieron en su estado original.

WOODEN TABLE

Built from pieces of wood loaned to us by Jhon Cueva. We avoided cutting or damaging them and they were returned in their original state.



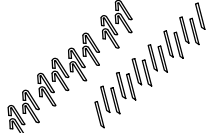
G

BAMBÚES 10

bambúes de 5 metros y 6 de 3.5 metros, cosechados por Juan Bañón en la quebrada del antiguo colegio, fueron escogidos por su resistencia y rápida reforestación de manera natural.

BAMBUS

Ten 5m long bamboos and six of 3.5m long ones. Harvested by Juan Bañón from a small ravine behind the old school. They were chosen for their strength and fast rate of re-growth.



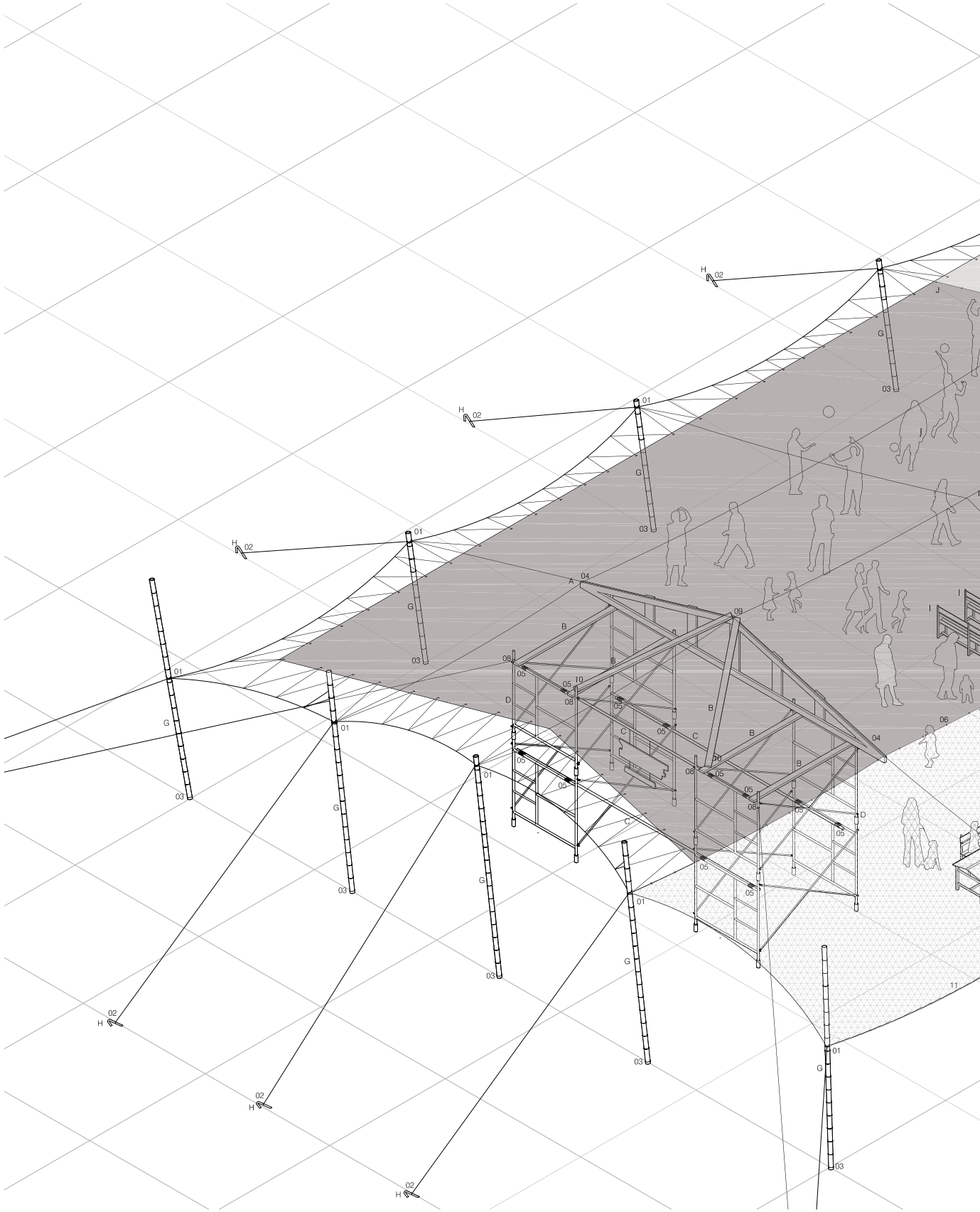
H

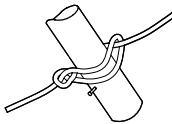
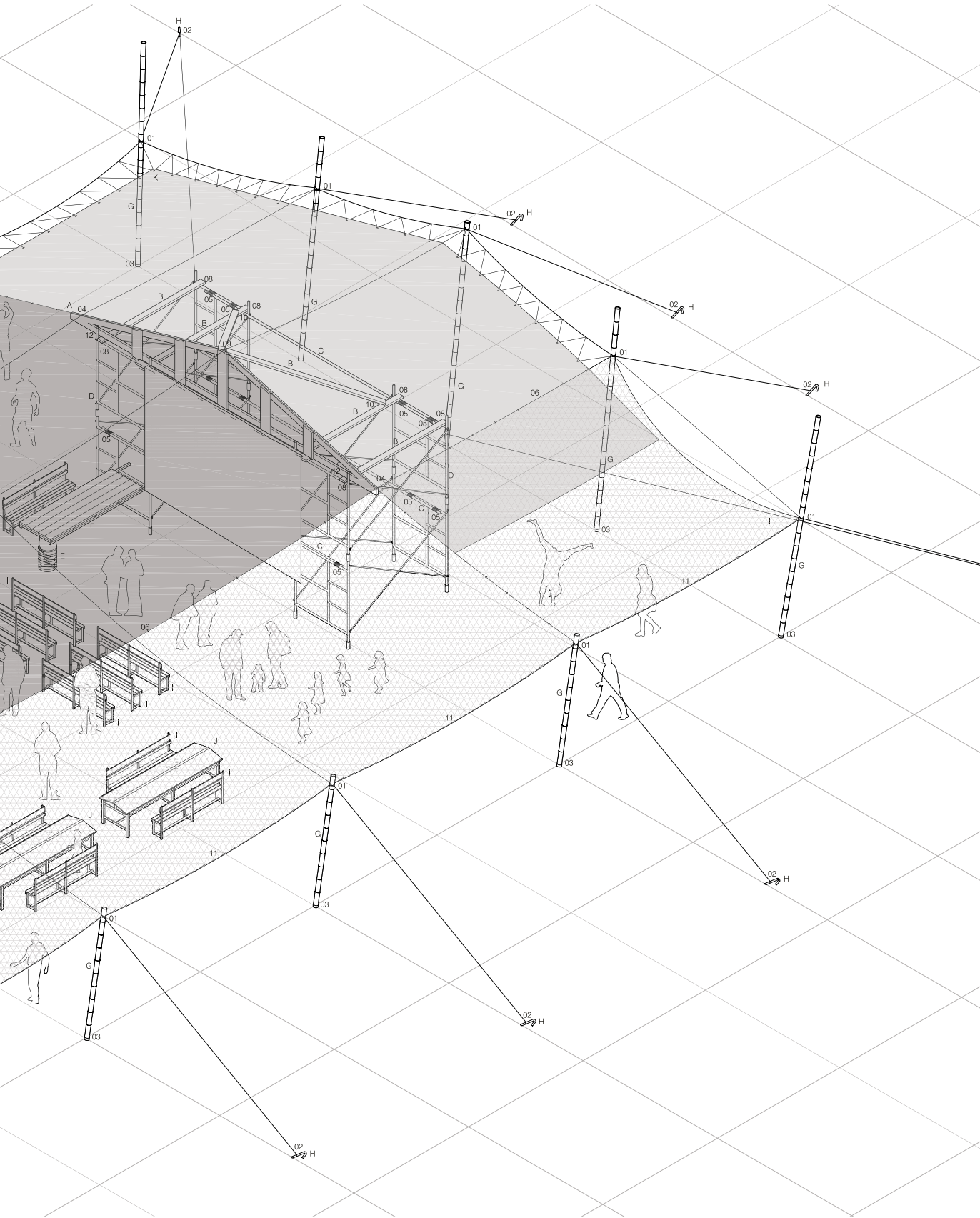
ESTACAS DE FIERRO CORRUGADO

20 estacas de fierro corrugado de 1/2" de 45cm doblado para anclaje. 16 fierros corrugados rectos de 30cm para la fijación del bambú al suelo.

CORRUGATED IRON STAKES

20 x 1/2" corrugated iron stakes that were bent to create 45cm hooks. 16 x 30cm straight corrugated iron bars used to fix the bamboo poles to the ground.





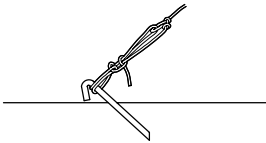
01

AMARRE DE BAMBÚ

Nudo "arnés de hombre" y un tornillo insertado como tope a la altura deseada en el bambú.

BAMBOO TIE

The "man harness" knot was used with a screw inserted into the bamboo at the desired height to prevent it from slipping.



02

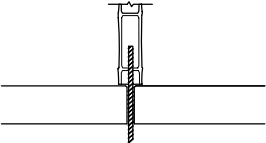
ANCLAJE DE FIERRO

Nudo "tensor" alrededor de la estaca doblada de hierro corrugado de 1/2".

Tanto la estaca como la sogá deben quedar a 45° de la horizontal.

METAL ANCHOR POINTS

"Tension" knot around 1/2 " folded corrugated iron stake. Both the stake and rope should be at a 45° angle.



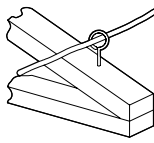
03

FIJACIÓN DEL BAMBU

Los bambúes se cortaron dejando uno de sus diafragmas a 7cm del borde. Se perforó este diafragma y sirvió para fijarlo en varillas de hierro corrugado de 12" previamente insertados en las juntas de dilatación de la losa de la plaza.

SECURING BAMBOO

Bamboos were cut leaving one of their diaphragms 7cm from the edge. This diaphragm was pierced and served to secure the bamboo to 1/2" corrugated iron rods previously inserted in the contraction joints of the plaza's cement slabs.



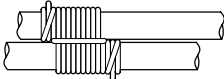
04

FIJACIÓN DE SOGAS A TIJERALES

Se utilizaron armellas para conectar las sogas a los tijerales sin que hubiera amarres y, así, no trasladar esfuerzos laterales a los tijerales.

SECURING ROPES TO TRUSSES

Eyelets were used to connect the ropes to the trusses without knots and so that any lateral forces would not be transferred to the trusses.



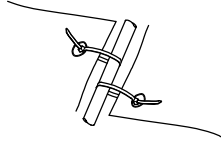
05

AMARRE DE TUBOS A ANDAMIOS

Los tubos de hierro se conectaron en sus dos extremos a los andamios con un "amarre redondo", garantizando su continuidad estructural. Se devolvieron en el mismo estado como nos los prestaron.

TYING PIPES TO SCAFFOLDING

The iron tubes were connected to both ends of the scaffolds with a "round knot", guaranteeing structural integrity. They were returned in the same condition they were lent to us in.



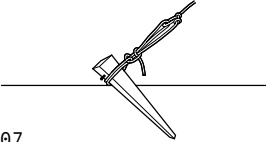
06

FIJACIÓN DE TOLDOS

Los toldos se fijaron a las cuerdas colocando cintillos plásticos a sus ojales cada 50cm. Usar sólo cintillos negros.

ATTACHING TARPAULINS

The tarpaulins were attached to the ropes with plastic zip ties using the eyelets every 50cm. Black zip ties are recommended.



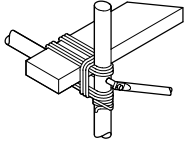
07

ANCLAJE DE MADERA

El anclaje mediante estaca de madera de 60cm se recomienda solo para suelos arenosos y, en ningún caso, para suelos arcillosos con presencia de lluvias.

WOODEN ANCHOR POINTS

60cm wooden stakes are recommended only with sandy soil and never with clay soils where there is a likelihood of rain.



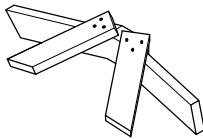
08

AMARRE CUARTONES A ANDAMIOS

Los andamios fueron rigidizados mediante cuartones de madera conectados con "amarres cuadrados".

TYING BEAMS TO SCAFFOLDING

Scaffolds were strengthened using wooden planks secured with "square knots".



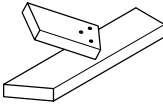
09

REFUERZO DE TIJERAL A ANDAMIO

Los tijerales fueron apuntalados en su posición vertical con cuartones de madera en diagonal, fijados con 3 tornillos, cada uno en sus extremos.

REINFORCING TRUSSES

The trusses were propped in an upright position and attached to diagonal wooden beams with 3 screws at each end.



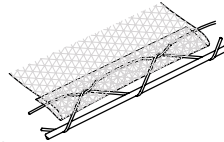
10

FIJACIÓN DE CUARTONES DE MADERA

Los cuartones de madera en diagonal fueron fijados con 3 tornillos cada uno en la superficie del cuartón de madera en horizontal.

ATTACHING WOODEN BEAMS

The wooden beams were attached diagonally to the horizontal planks with 3 screws.



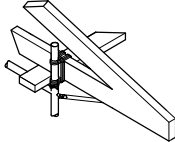
11

FIJACIÓN DE MALLA RASCHEL

La malla Raschel fue reforzada en sus bordes por una basta y "cosida" por una cuerda de 1/4". Esta fue luego fijada a la cuerda de borde usando otra cuerda de 1/4".

ATTACHING RASCHEL MESH

The Raschel mesh was tacked at the edges for reinforcement and "sewn" by a 1/4" rope. This was then attached to the edge rope using another 1/4" rope.



12

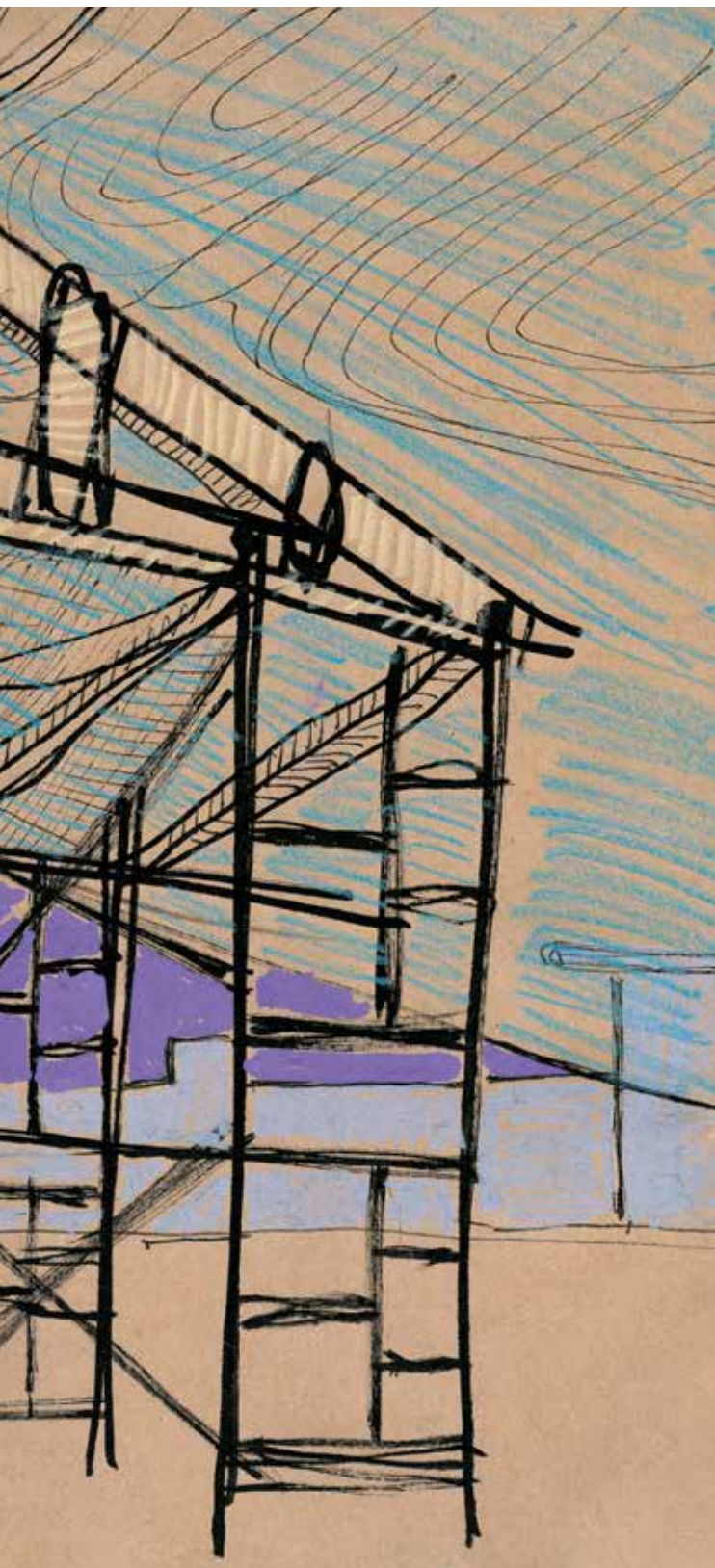
FIJACIÓN DE TIJERAL A ANDAMIO

El tijeral se fijó al andamio con un "amarre cuadrado" para asegurar su rigidez.

ATTACHING TRUSSES TO SCAFFOLD

The trusses were attached to the scaffold using "square knots" to ensure rigidity.





Interior de la
Kallanka terminada.

Interior of the
completed Kallanka.

Una de las áreas más
activas dentro de la
Kallanka fue la sala
de lectura.

One of the most active
areas within the
Kallanka was the
reading room.





INSERCIÓN

Martin León Geyer

En el mundo en el que vivimos, donde nos rodea la cultura del consumo y del descarte, así como el principio de la espiral del crecimiento económico¹, como por ejemplo desarrolla el economista experto en la relación naturaleza, ecología y economía global, H.C. Binswanger, afirma que existen lugares donde toda la hybris y la virulencia de esta lógica -que otros llaman "imperio global"- se manifiesta de la manera más escalofriante y radical. Un lugar donde la conducta "prosocial" y la solidaridad formalmente institucionalizada se manifiestan muy débilmente. Por ello, fui con HAWAPI en búsqueda de Huepetuhe, en Madre de Dios. Allí encontré esa realidad, pero también confirmé que, incluso en un lugar como este, nada es blanco ni negro, ni tampoco gris.

Desde el inicio, quedó claro que lo que caracterizaba a Huepetuhe era la extracción. Es un pueblo donde todo aquel que llega lo hace para llevarse algo consigo, ya sea oro, dinero, material periodístico o, en caso de HAWAPI 2015, insumos para proyectos artísticos. La pregunta lógica que surgió fue qué podía proporcionar uno o compartir con ellos. Fue en ese momento cuando surgió la idea de que -a lo mejor- era justo y necesario ofrecer lo que cada uno sabía hacer: arte y cultura.

El siguiente paso consistió en proponer a la comunidad levantar un centro cultural temporal en su plaza central. Esto se desarrolló con naturalidad y fue aceptado con rapidez por la Municipalidad de este pueblo, la cual facilitó permisos, mueblería para la sala de lectura bajo la carpa, las bancas, las sillas nuevas de la Casa de la Juventud y equipos de sonido. Esa buena disposición la encontramos también rápida e intensamente en algunos ciudadanos de Huepetuhe, quienes pusieron a nuestro alcance los elementos necesarios para poder levantar este centro cultural, la llamada Qori Kallanka, y darle vida a lo que sería una semana cultural.

Entrar en Huepetuhe fue muy difícil. Cuando llegamos, la desconfianza de la población era voluble y muchos no sabían qué hacer con nosotros. Nos preguntaban a quién nos debíamos, que buscábamos y por qué habíamos llegado. Muchos estaban convencidos de que éramos extranjeros, mientras otros imaginaban que éramos un circo o una tropa de payasos.

Pero la desconfianza también se encontraba en nosotros. Llegamos con -entre otras ideas- un concepto de ciclo de cine al aire libre. Luchábamos a conciencia limpia para no caer en el paternalismo y asistencialismo, pero seguramente no lo logramos a la perfección. Y es que estos axiomas, rezagos de estructuras de dominio, están anclados profundamente en nuestro aparato cognitivo y emocional. Tratamos de responder a esta disyuntiva respetando la desconfianza de la población hacia toda cámara fotográfica o de video, de manera que nuestra memoria, los apuntes y los dibujos resultaron ser los

¹ Binswanger, H. C. (2013). The Growth Spiral - Money, Energy, and Imagination in the Dynamics of the Market Process. Berlin, Springer

INSERTION

Martin León Geyer

In this world that surrounds us with its consumerist, throw-away culture and its principles of the economic growth spiral¹; there are places where the hubris and virulence of this very logic, which others call the global empire, is manifested in the most chilling and radical manner; a place where pro-social behaviour and formally institutionalised solidarity are manifested with fragility. And so, I went with HAWAPI to Madre de Dios, in search of Huepetuhe. What I found there was indeed this reality, but I also realised that even in a place like this, nothing is black and white, or even grey.

From the very start it was clear that what most stood out in Huepetuhe were systems of extraction. Everyone who arrived in this town came to take something from it, be it gold, money, journalistic content or, in the case of HAWAPI 2015, inspiration for artistic projects. The logical conclusion therefore, was to ask what we could contribute or share. It felt just and necessary to offer something that everyone in our group had some knowledge of. For us, that thing was art and culture.

The next step, that of proposing to the community the construction of a temporary cultural centre in the town's main square, came naturally. The municipality of the town promptly accepted, and they not only granted their permission, but also provided furniture for the space in the form of tables, benches and chairs from the 'Casa de la Juventud' (Youth Centre). We also found that many of the residents in Huepetuhe quickly adopted this same willingness to help, and put at our disposal the necessary elements to build the structure proposed by the architects—the Kallanka— which gave life to this week of culture.

Entering Huepetuhe was extremely difficult. When we first arrived the distrust of the town's people was unpredictable and many of them did not know what to make of us. They wondered whom we answered to, what we were looking for and why we had come. Many were convinced we were foreigners, while others imagined we were a circus troupe.

However, distrust was also present amongst us. We came with the idea, amongst others, of creating an outdoor cinema. We fought to maintain a clear conscious and avoid appearing condescending or too charitable, but I am sure we never achieved this fully. These assumptions, leftovers of dominant structures, are deeply rooted in our cognitive and emotional apparatus. We responded to these dilemmas by respecting the distrust the town had toward cameras, and as a result, our memories, notes and drawings became the principal mode of documenting our work. Being especially visual beings, this threw us right out of our comfort zones.

¹ Refer to: Binswanger, H. C. (2013). *The Growth Spiral - Money, Energy, and Imagination in the Dynamics of the Market Process*. Berlin, Springer

principales elementos de trabajo y de documentación, lo que a nosotros como seres visuales nos lanzó con fuerza fuera de nuestra zona de confort.

Al terminar la estadía, me pregunté: ¿Sirvió la construcción de este centro cultural temporal? La respuesta es sí. Lo que bautizamos como Qori Kallanka fue acto de fe, levantado a pulso por los participantes, quienes llegaron al límite de sus capacidades físicas. Como en HAWAPI 2014 al pie del Pariacaca², el factor “esfuerzo físico propio” fue central nuevamente. Había que caminar, conversar, escuchar, buscar y cargar muchísimo, treparse en andamios, jalar sogas, encontrar videos en YouTube para hacer nudos que permitan tensar cuerdas y probar si funcionaban de verdad.

La programación de la semana cultural en la Qori Kallanka siguió exactamente este principio radical de colaboración y participación. Hubo entrevistas diarias en una de las estaciones de radio locales con varios integrantes del grupo. Este espacio resultó clave para poner en palabras lo que estábamos haciendo o trayendo.

Todas las tardes, realizábamos una sala de lectura, con libros que nosotros trajimos para que sean leídos. Había material para niños y para adultos. Fue uno de los espacios más usados, todas las tardes habían pobladores sentados y leyendo. Hubo talleres como el del colectivo ¿Emergentes?, quienes organizaron un taller en la cual los niños delineaban sus sombras en el cemento de la plaza. El elemento de la tiza de colores fue sorprendentemente vital, por lo que hasta el último día del proyecto gran parte del zócalo sirvió como una enorme pizarra para los niños, que al inicio se peleaban por la tiza hasta que confiaron en que todos y cada uno de ellos tendrían la posibilidad de dibujar. Durante la semana los integrantes de HAWAPI organizaron varias actividades que se llevaron a cabo en la Kallanka. Nancy La Rosa y Juan Salas organizaron talleres de dibujo, Paulina Cacho-Souza y Philippe Gruenberg realizaron pinturas de galletas, y Céline Wald demostró movimientos de hip hop para los niños y algunos escolares que fluían por el espacio sombreado.

Cuando caía la noche, llegaba el cine. Comenzamos la semana con el documental *Sigo Siendo* de Javier Corcuera, que fue muy bien recibido tanto por los jóvenes como por los adultos. Sin embargo, al pasar los días, encontramos que no todas las películas que habíamos elegido iban a funcionar y tuvimos que replantear constantemente la propuesta e intención en cuanto a la curaduría de películas. El viernes, el último día, la idea de

Philippe de construir -en formato torta y de manera colectiva- el paisaje de Huepetuhe logró alimentar a casi 300 personas. Al final de ese día y como cierre, gracias a la infaltable empresa de cable del pueblo, se proyectó en vivo y en directo el partido amistoso de Perú contra los EE.UU. Perú perdió el partido, lo que en el contexto de nuestra estadía me hizo recordar ciertas lógicas de la relación entre poderes en la economía global. En ese sentido, fue genial que, en el entretiempo, se encendiera la mochila con alas de luz que Michael Candy había instalado con cuerdas en la espalda de la estatua del minero en la Plaza y que, por unos minutos, fue el punto más luminoso de todo Huepetuhe.

Levantar en un espacio de sombra este centro cultural temporal y luego llenarlo de vida con las actividades. Fue, en verdad, una instalación y una performance colectiva. Fue puro arte participativo. Y fue, en nuestros ojos, una legítima compenetración con pueblo. Era claro que necesitábamos una presencia transparente y accesible en un lugar central. Por ello, lo mejor que podíamos hacer era crear una infraestructura temporal, un lugar para hacer cosas desacostumbradas, un espacio de libertad y de experimentación. Mi deseo era que este espacio fuese un lugar para sobre-parar y refrescarse en un sentido más allá de lo físico, una idea inspirada por la Estación Utopía (Utopia Station) como fue instalada en la Bienal de Venecia 2003.

“Un lugar para parar, para contemplar, para escuchar y ver, para descansar y refrescar e intercambiar. Porque será completado por la presencia de gente y un programa de eventos. Performances, conciertos, charlas, lecturas, presentaciones de video, fiestas. Los eventos se multiplicarán. Ellos definirán la Utopia Station tanto como los objetos físicos lo pueden hacer. Las personas dejarán cosas, se llevarán otras consigo, vendrán más de una vez o por una sola vez para no regresar más. Siempre habrá gente que querrá dejar demasiado y otros que no sabrán qué dejar o qué decir.”³

Si una de nuestras intenciones puede ser definida como una plataforma de libertad como se resume en la cita anterior, ¿qué más fuimos? Tanto la construcción como la programación fue intensamente colectiva y en esas semanas el grupo se unió muchísimo. La imagen no es gratuita: nadie había hecho una carpa de esas extensiones y complejidad, ninguno de nosotros había creado desde cero un centro cultural. Fuimos acaso también un caballo de Troya, ya que en cierto sentido llegamos con

²Holland, M. (2014). HAWAPI 2014 PARIACACA. Lima, Editorial Etiqueta Negra.

³Nesbit, M., Obrist, H., & Tiravanija, R. (2003). What is a Station?. In C. Bishop (Ed.), *Participation*, Cambridge : MIT Press [u.a.]. 2006, p. 186.

Once our time there came to an end, I had to ask myself: Did this temporary cultural centre work? The short answer is, yes. The project, which we christened Qori Kallanka, was an act of faith, built by the very hands of the participants, all of whom were pushed to the limits of their physical ability. As was the case with HAWAPI 2014², located at the foot of the Pariacaca glacier, the physical efforts of the participants became a central tenet of the project. We found we had to be constantly walking, conversing, listening, observing, carrying heavy loads, climbing up scaffolding, pulling ropes and finding videos on YouTube on how to best tie knots in order to tighten ropes, in the hope that they would work.

The programming for the cultural week at the Qori Kallanka followed these same radical principles of collaboration and participation. There were daily interviews on the local radio with each of the members of our group, which proved to be an essential tool for communicating our activities and explaining what we were doing.

Every afternoon we set up a reading room with books. There was material for children and adults alike; it became one of the most used spaces and one could always find townspeople sitting and reading. We also held many workshops. The ¿Emergentes? organised one in which they traced the shadows cast on the concrete of the plaza using coloured chalk, an element which ended up being surprisingly vital. Up until the very last day, a large part of the plaza became a huge chalkboard for the children, whom at first had territorial wars over the chalk until they became confident that each and every child would have the chance to draw. There were also many activities held within the Kallanka. Nancy La Rosa and Juan Salas organised drawing workshops, Paulina Cacho-Souza and Philippe Gruenberg decorated cookies, and Celine Wald taught hip-hop moves to the local children.

When night fell, the cinema came to life with film screenings. We started the week with the documentary *Sigo Siendo* by Javier Corcuera, which was very well received both by the youth and the adults alike. But as the days passed, we found that not all the films we had chosen would work and therefore, had to constantly rethink our selection for the film screenings. On our last day, the cake, designed by Philippe Gruenberg, which depicted the landscape of Huepetuhe, was unveiled and shared by nearly

300 people. That same evening, as a way of closing the project and with the support of the local cable company, we had a live screening of the friendly football match between Peru and the United States. At half time, Michael Candy fittingly switched on the illuminated wings he had attached to the statue of the miner in the main square, and, for a few fleeting moments, it became the brightest point in all of Huepetuhe.

Creating this shady space beneath which we operated the temporary cultural centre and bringing it to life through the various activities, was in reality a collective installation and performance. In other words, it was pure participatory art, and in our eyes at least, was a legitimate way of interacting with the town. It was clear that we needed a transparent and accessible space in a central location, and we decided that the best approach was to create a temporary structure in which freedom and experimentation could reign. My desire was that it might serve as a place of rest, in which people could energise themselves in a non-physical sense; an idea inspired by the project 'Utopia Station' at the 2003 Venice Biennale.

"...a place to stop, to contemplate, to listen and see, to rest and refresh, to talk and exchange. For it will be completed by the presence of people and a programme of events. Performances, concerts, lectures, readings, film programmes, parties, the events will multiply (...) People will leave things behind, take some things with them, come back or never return again. There will always be people who want to leave too much and others who don't know what to leave behind or what to say."³

One of our objectives was, as the previous quote defines, to create a platform for freedom. Both the construction and the programming were intensively collective and during this time the group became very united. None of us could have made that complex and vast tent on our own, and not one of us could have created a cultural centre from nothing. We were also, in many ways, a Trojan Horse, because we arrived offering one thing, while seeking to communicate something else. We were also like a sailboat with a small but heavy cargo. We struggled to raise the tent and secure its moorings, but then were able to quickly lift its sails again after a jungle storm tore them down.

In the end, we succeeded in inserting ourselves, and in doing so countered some of the weight resulting from the philosophy of extraction, which dominates this place. But there is an image

² Holland, M. (2014). HAWAPI 2014 PARIACACA. Lima, Editorial Etiqueta Negra.

³ Nesbit, M., Obrist, H., & Tiravanija, R. (2003). What is a Station? In C. Bishop (Ed.), *Participation*, Cambridge : MIT Press [u.a.]. 2006, p. 186.

algo en la mano y queríamos comunicar otra cosa. Fuimos también un velero de carga pequeño y pesado: como uno de estos tuvimos que luchar por levantar la carpa, hacer los amarres y volver a levantar rápidamente estas velas cuando un chubasco selvático tiró abajo parte de la instalación.

De todas formas, nos insertamos, y sí, logramos contraponer un peso a la lógica de extracción que domina el lugar. Pero no puedo quitarme de la retina la mirada con la que Klaus Kinski en Fitzcarraldo observa la barca encallada en lo alto de la copa de un árbol.

Si pensamos en insertar centros culturales, debemos tener en mente que estos son en general espacios de encuentro, de información, documentación y diálogo, incluyendo la controversia.⁴ En ese sentido, en una entrevista, Klaus Lehmann⁵ resalta la necesidad imperativa de crear más lugares y de usar más intensamente la cultura como vehículo de transformación social, ya que estos, principalmente por su condición física y corporal accesible a cualquier persona, desarrollan una influencia mucho más inmediata, cercana e intuitiva pero a la vez serena, logrando transformar de manera más permanente nuestras sociedades, modificando para bien los aspectos de nuestra forma de vivir que resultan nocivos, para todos nosotros, las siguientes generaciones y la naturaleza.

El efecto que pueden tener espacios públicos diseñados y focalizados en temáticas y objetivos específicos que una intervención de espacios urbanos públicos demanda, incluso si la comuna cuenta con el financiamiento al 100%, depende de que se planifique la intervención desde una perspectiva multi-actoral. Se tiene que basar en el principio de que “todos ganan”, formulando propuestas para alianzas francas, con la participación tanto de actores públicos como privados y, por supuesto, de la población que podría hacer uso de esta⁶. Ello porque actualmente casi todos estos espacios son de una naturaleza híbrida y multifuncional. Por otro lado y recogiendo las recomendaciones de diversos actores a nivel internacional, lo que se reclama es la revaloración de una arquitectura y diseño que incluya la participación, la inclusión y la sostenibilidad en todo momento.

La llegada de HAWAPI con la propuesta para ocupar la plaza central de Huepetuhe con su Qori Kallanka recoge una dinámica

que en el Perú nos falta desarrollar. Necesitamos hablar mucho más sobre voluntariado y responsabilidad social. Muy pocas empresas lo practican con seriedad, y muchas veces los encargados profesionales en desarrollo o afines terminan siendo usados solamente como alfiles para quebrar resistencias. Esto termina generando aún más desconfianza. Quizá necesitamos todos desarrollar más nuestro gozo altruista.

Necesitamos hablar mucho más sobre hardware acompañado de software. Nos preocupamos mucho por el primero, gritamos por infraestructura, pero descuidamos completamente el otro, el uso correcto y eficaz a mediano y largo plazo. Nuestras construcciones siempre son a corto plazo. Y, luego de inaugurarlas, nos olvidamos de darles vida, lo que también necesita ser planificado y -más aun- pensado, conceptos que no significan lo mismo necesariamente.

Lo que programamos fue algo muy simple: sombra, frescura y un lugar para hacer de manera consciente otras cosas a lo que uno está acostumbrado. Tenemos esperanza de que hayamos dejado un poco más de consciencia sobre la importancia de contar con buen espacio público, tanto abierto como construido, que puede ser un lugar para la cultura y el arte. Un lugar pensado desde su propuesta arquitectónica. Ese es el primer paso necesario. Su programación en continua transparencia inclusiva y comprometida es el segundo.

Queda en nuestra retina y memoria un hambre por más. Y me pregunto si estos centros culturales temporales pueden convertirse en Mita⁷, que más personas se animen a generar y participar en actividades como estas, ya sea como voluntarios o como profesionales. Así como la extracción puede sanar pero deja huellas, también al ingresar en Huepetuhe dejamos huellas que desconocemos. No obstante, creo que el balance final es positivo. Extrajimos recuerdos e imágenes que necesitábamos para vivir plenamente, e insertamos ejemplos de colaboración, frescura y buen humor. Creo que logramos mostrar cómo se puede reconstruir la desconfianza. Al final, los últimos contactos con la gente de Huepetuhe nos han manifestado interés por reutilizar elementos de la Kallanka.

⁴ León, J. F. (2010). Nuevos centros culturales para el siglo XXI en España - Consenso y conflicto. AECID.

⁵ Presidente del Goethe-Institut, que ejecuta en todo el mundo la política cultural para la República Federal de Alemania con sus 158 sedes en 93 países.

⁶ Así explican Brzenczek y Wiegandt (2010), dos investigadores del proyecto STARS sobre espacios urbanos, una investigación de larga duración para la Deutsche Forschungsgesellschaft (DFG), dirigido por el urbanista alemán Klaus Selle.

⁷ La mita fue un sistema obligatorio, de origen preincaico, tomado por los incas y por la colonia. Expresa hasta hoy el principio de la reciprocidad a modo de trabajo colectivo hecho en favor de la propia comunidad.

that I can't seem to get out of my mind; that of Klaus Kinski in Fitzcarraldo as he examines his boat stranded in the top of a tree.

In introducing the idea of the cultural centre, we have to keep in mind that they are, in general, meeting places, and spaces for procuring information and initiating dialogue, including the controversial kind⁴. In an interview Klaus Lehmann⁵ highlights the urgent need to create more shared spaces and to use culture as a vehicle for social transformation. These spaces, primarily because of their physical and material presence and accessibility to everyone, have a much more immediate influence that is intuitive yet at the same time calm; allowing society to be transformed in a way that is more permanent, and changing for the better, aspects of our way of life that are harmful not only to us now, but also to future generations and to nature.

The effect that public spaces can have when designed and targeted at the specific objectives that intervention in public urban space demands — even if the community has access to 100% of the financing — depends on whether the planning uses a multi-actor approach, based on the principle that 'everyone is a winner' and by developing proposals for honest alliances, with the participation of both public and private actors and of course the residents who will benefit from the space⁶. Currently, most spaces like this are of a hybrid and multifunctional nature. On the other hand, and taking into account recommendations by various international players, what is needed is an appreciation of architecture and design that privileges participation, inclusion and sustainability at every step of the way.

The arrival of HAWAPI and the proposal to occupy the central plaza of Huepetuhe with the Qori Kallanka, also picks up on a dynamic that is missing in Peru: the need to talk more about volunteering and social responsibility. Very few companies practice this seriously, and often what the professionals in charge of the development sector end up generating, is more distrust. Maybe what we all need to work on is developing more altruistic joy.

We need to talk more about hardware accompanied by software; we worry so much about the former, and demand infrastructure, while neglecting the rest — correct, efficient use of this

infrastructure in the medium and long term. Our constructions are always planned for the short term, and we forget, after they are inaugurated, to bring them to life, something that requires a lot of planning but even more so, thinking—which is not always the same thing.

What we proposed was very simple; a cool, shady place to consciously do things that one isn't accustomed to. It is my hope that we left behind a little more consciousness about the importance of public space, both open and built, to make a place for art and culture. A well thought out architectural proposal is the necessary first step, and a continued transparent, inclusive and committed program is the second.

There remained in us a hunger for more, in our vision and in our memory; and I ask myself if these temporary cultural centres can turn into 'Mita'⁷, in the sense that more people are encouraged to develop and participate in activities like these, either as volunteers or as professionals. Just as extraction can heal, but at the same time, leaves scars, likewise in Huepetuhe we left marks that we are not even aware of, but which I think in the end were mainly positive. We extracted memories and images that allowed us to live life fully and in return we left examples of collaboration, freshness and good humour. I believe we were able to show that mistrust can be reconstructed. And in the end there were people in Huepetuhe who expressed an interest in re-using elements of the Kallanka.

⁴ León, J. F. (2010). Nuevos centros culturales para el siglo XXI en España - Consenso y conflicto. AECID.

⁵ President of Goethe Institute, running worldwide cultural policy for the Federal Republic of Germany in 158 offices in 93 countries.

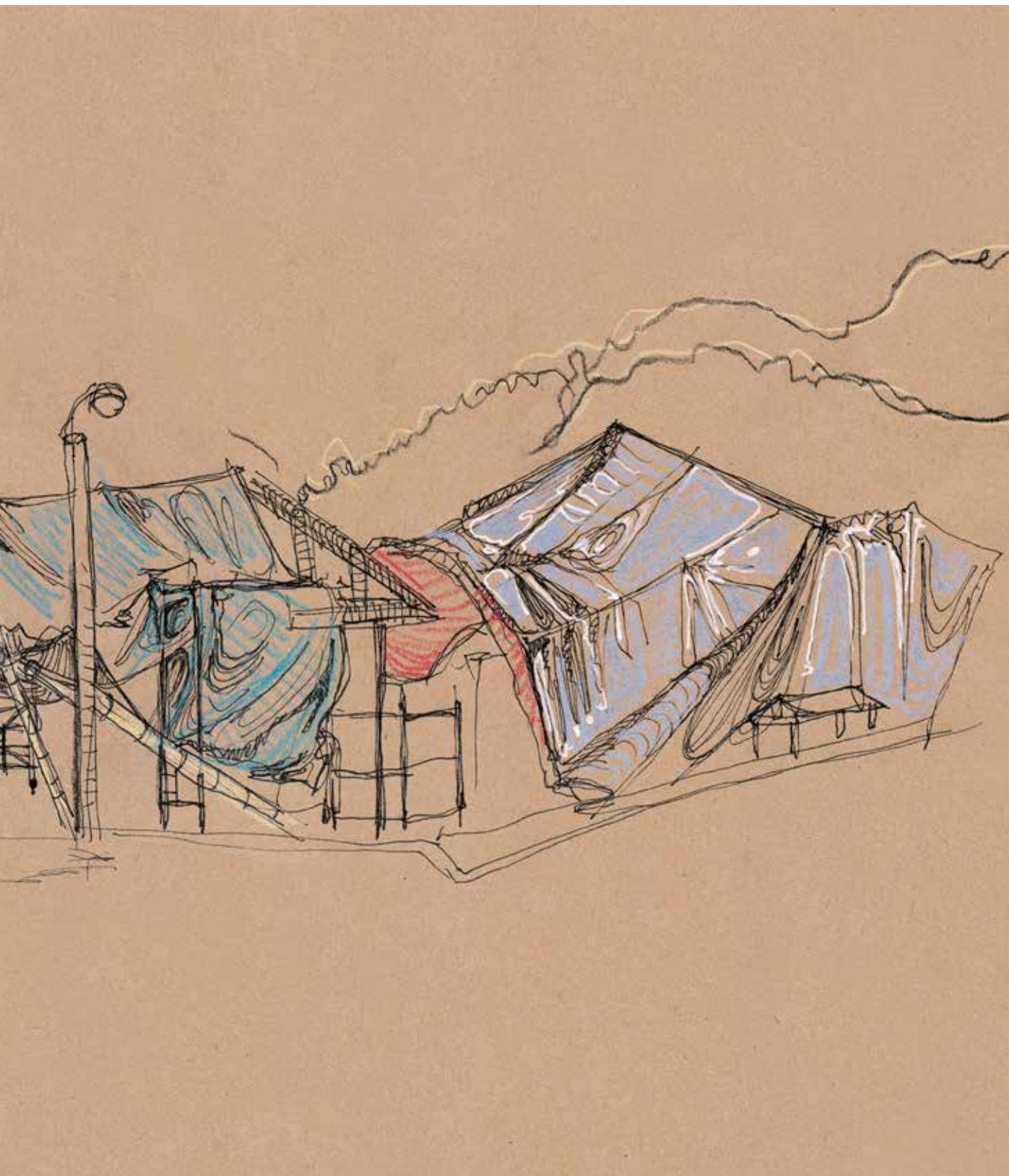
⁶ So explains Brzenczek y Wiegandt (2010), two researchers from the project STARS related to urban space, long term research for the Deutsche Forschungsgesellschaft (DFG),

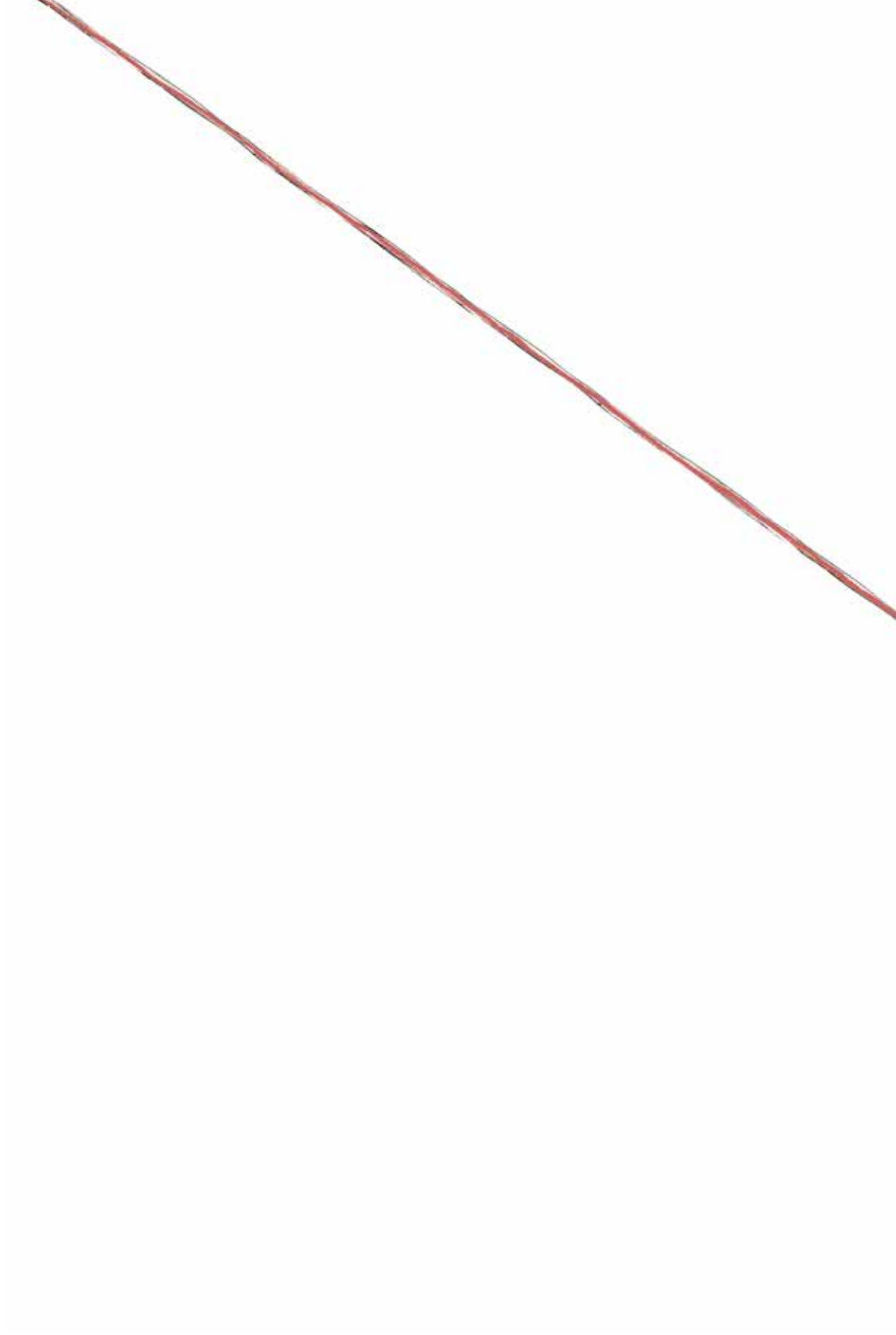
⁷ Mita was a mandatory system of pre-Inca origin. It was adopted by both the Inca empire and during colonial spanish rule, and is understood today as a form of collective work done in reciprocity for the community.

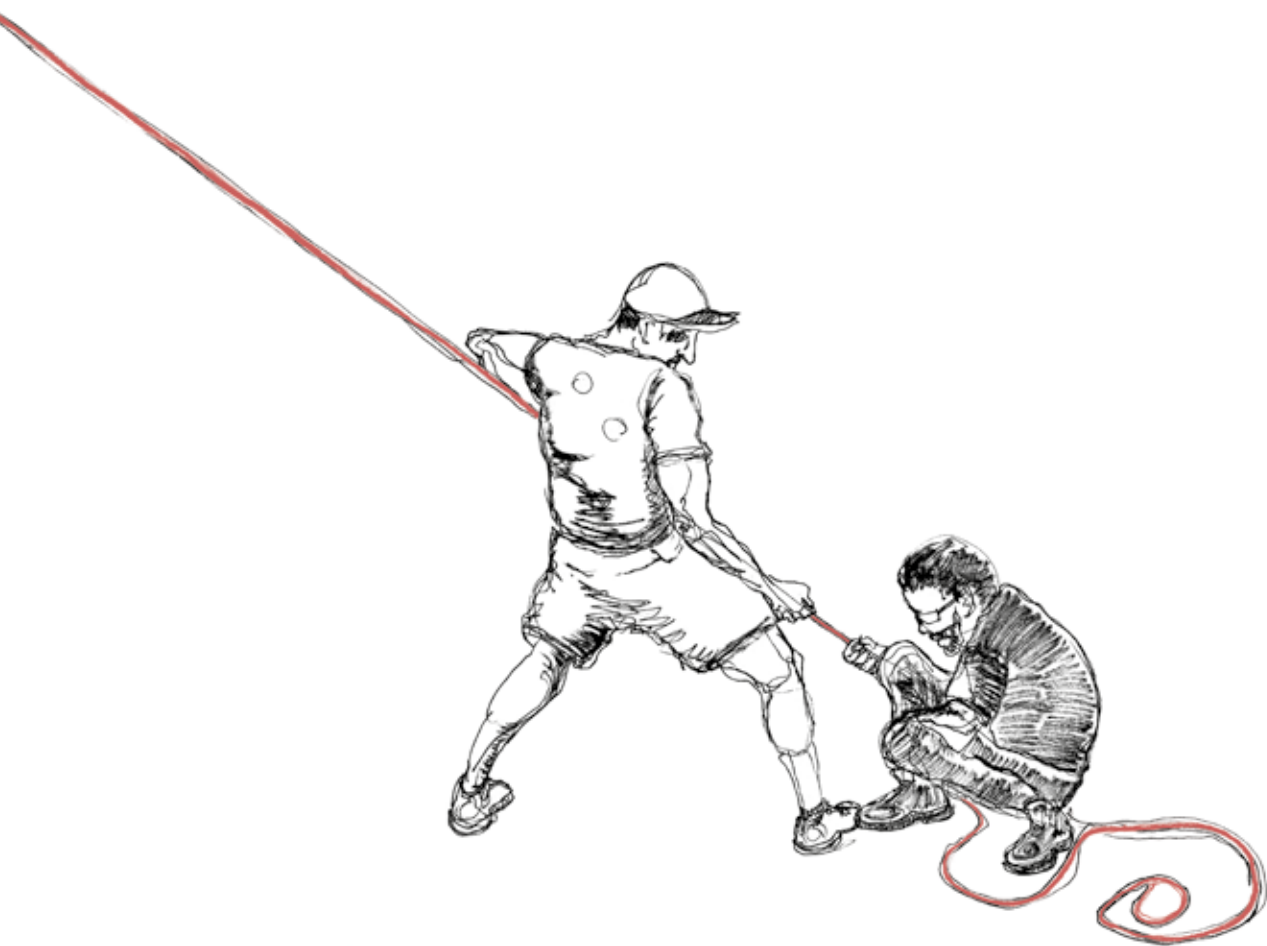
En el último día de la residencia artística, la Kallanka colapsó parcialmente debido a unas fuertes lluvias que cayeron sobre el pueblo. Sin embargo, el equipo de HAWAPI pudo reconstruirla esa misma tarde.

On the last day of the residency a thunderstorm caused the Kallanka to partially collapse, however the HAWAPI team was able to reconstruct it that same afternoon.









NANCY LA ROSA Y JUAN SALAS

(Perú, 1980 & 1982)

La Huella Del Tigre

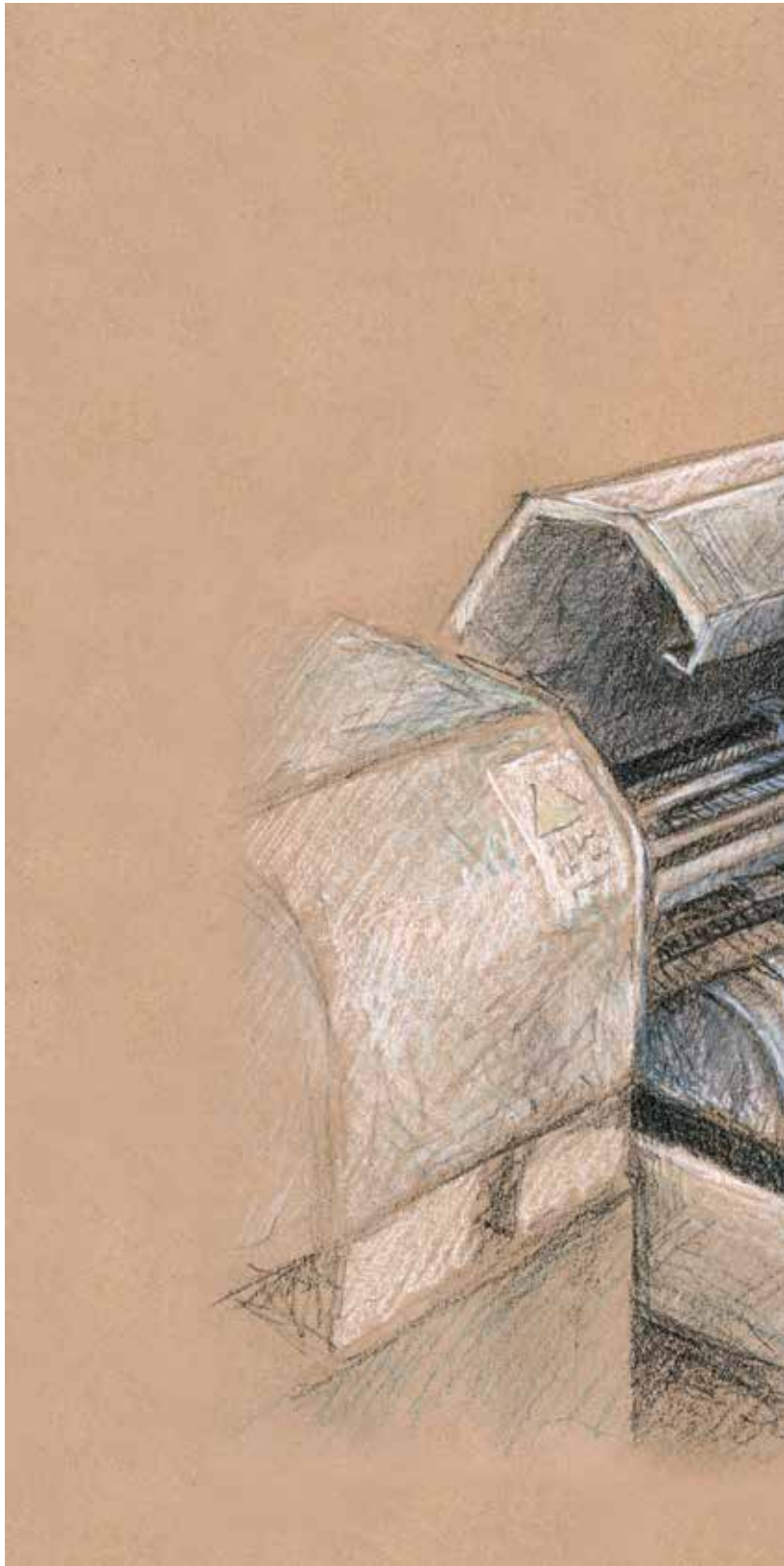
EN COLABORACIÓN CON HERNÁN EDY QUIZA

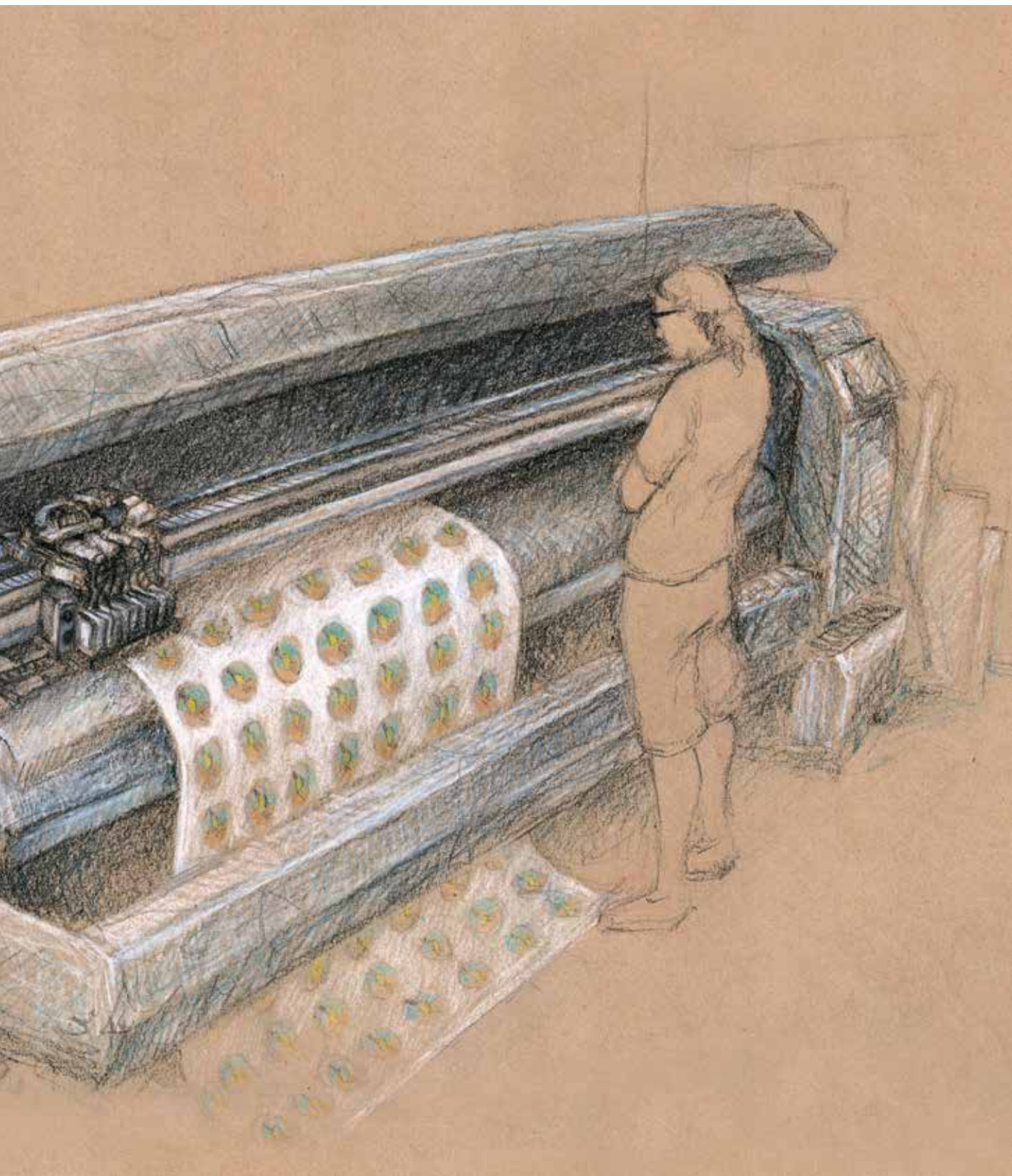
Partiendo del significado del nombre Huepetuhe (Huella del jaguar), Nancy y Juan, junto con Hernán, un diseñador local, crearon un nuevo logo del pueblo que usaron para hacer calcomanías, que luego distribuyeron entre los mototaxistas locales. Hernán continúa imprimiendo y distribuyendo calcomanías.

Drawing on the meaning of Huepetuhe's name (footprint of the jaguar), Nancy and Juan collaborated with a local designer to create a new logo for the town. They then printed stickers of the logo, which they distributed among the local moto-taxi drivers. Hernán has continued to print and distribute these stickers.

Juan supervisa la
impresión de los
autoadhesivos en el
estudio de diseño e
impresión local.

Juan oversees the
printing of the
stickers in a local
design studio and
print shop.





EL FLUJO VISIBLE

Matías Labbé

Una de las características que define a las ciudades y pueblos de la selva peruana es el constante flujo de motos y moto-taxis. En el caso específico de Huepetuhe, el desplazamiento ocurre con motos lineales mayormente entre la zona alta y la zona baja de la ciudad. Es un sistema circulatorio que oxigena en un bombeo rítmico la relación interdependiente de ambos lados. Arriba están las sedes administrativas del gobierno local, las casas de los residentes más antiguos, los lugares de ocio como piscinas y las losas deportivas. Abajo se concentran las casas-dormitorio de recién llegados, el centro comercial Polvos Dorados, los pequeños negocios de electrónica, ropa, abarrotes, repuestos, los restaurantes y burdeles. Así, el motociclista conforma, en un torrente sin pausa, una especie de relato, que escribe a cada vuelta de rueda la memoria viva de la comunidad.

Trabajando junto con un estudio de diseño y publicidad local, Nancy y Juan produjeron un autoadhesivo para ser pegado a las motos con las que los motociclistas transportan a todos. Ofrecido como un regalo y recibido con dudas, la aceptación de ser etiquetado y, por ende, identificado o codificado explicitó un acto de confianza hacia el proyecto de los artistas de HAWAPI en el último día de las actividades. Fue un efecto inverso a lo sucedido en los últimos años, cuando ser marcado por los medios, el Gobierno o la sociedad ha sucedido siempre bajo términos ajenos, como una respuesta a juegos de poder que se traducen en agresión.

Esta simulada imagen corporativa local pegada en los vehículos actuó como un ícono de autoreconocimiento. Representa un nuevo símbolo común donde la gente de abajo y de arriba reconoce su razón de existencia, la cual está constantemente amenazada por el “afuera”. Por ello, se propone una imagen que simbolice aquel funcionamiento invisible, uniendo un deseo del que no se puede escapar.

En Harambuk, la lengua indígena de los habitantes originarios de la zona -de los cuales no se evidencia ningún rastro en el pueblo que nombraron-, Huepetuhe significa la “huella del tigre”. Fue así como un simple autoadhesivo, con la imagen de una retroexcavadora dejando una marca en la tierra, visibiliza diversos aspectos de la identidad, autopercepción o sentido de pertenencia al lugar. Utiliza como medio el trazo constante del imparable ir y venir por los caminos pedregosos y la breve avenida asfaltada de Huepetuhe.

THE INVISIBLE FLOW

Matías Labbé

One of the defining characteristics of cities and towns throughout the Peruvian Amazon is the constant flow of motorcycles and moto-taxis. In the specific case of Huepetuhe, most traffic flows between the uptown and downtown neighbourhoods of the city, creating a circulatory system that oxygenates the interdependent relationship of the two areas. Up top are the administrative offices of the local government, the homes of some of the older residents, and amenities like the public swimming pool and stadiums. Downtown, on the other hand, is a mix of boarding houses for the newly arrived, small stores selling electronics, clothing, groceries and spare machine parts, a mall called “polvos dorados” (gold dust), restaurants and brothels. By way of this non-stop circulation, the motorbike riders build a narrative, recording the living memory of the community with each turn of their wheels.

Working closely with the local printer and his designers, Nancy and Juan made a sticker to attach to the motorbikes that transport the residents of Huepetuhe. They were offered to the drivers as a gift, and despite the caution with which they were received, their willingness to accept being ‘labelled’—and in doing so, be identified and normalised—was an expression of trust toward HAWAPI on the last day of the project. In a way, the acceptance of these stickers was the reverse of what has been happening to the town in recent years; where being ‘labelled’ has always been under other people’s terms, a response to power games that, from the perspective of the daily life of a settler, can only be read as aggression.

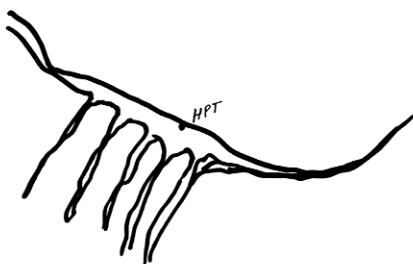
Applied to the town’s vehicles, this corporate style local image acts as a symbol of self-recognition. A new and common icon in which the people from both uptown and downtown can recognise their way of life, which is constantly under threat. An image to represent their invisible work and unite their unchecked desires.

In Harakmbut—the indigenous language of the original inhabitants of the area—Huepetuhe means “footprint of the Jaguar”. This simple sticker with the image of a backhoe leaving a mark on the land, aims to raise questions about identity, self expression and belonging among the residents of Huepetuhe; using as a means of circulation, the endless comings and goings of the motorbikes on the rocky roads and paved streets of the town.

**NANCY LA ROSA
Y JUAN SALAS**

Documentos de proceso





Los autoadhesivos
fueron distribuidos
entre los conductores
de mototaxis.

The stickers were
distributed among
the local mototaxi
drivers.





KIAH READING

(Australia, 1990)

Protocolony

Protocolony consiste en una serie de talleres de arte en vivo que se concentran en la improductividad. Todos los días durante su residencia, Kiah trabajó con un pequeño grupo de niños de entre 11 y 12 años de edad escuela primaria local, Isaias Bowman, empleando vestuario y útiles diseñados especialmente para el proyecto.

Protocolony consisted of a series of performance workshops that explored the tension between productivity and non-productivity. Using specially designed costumes and props, Kiah worked on a daily basis throughout the residency with a small group of children between the ages of 11 and 12 at Isaias Bowman, one of the local primary schools.

Kiah dirige las
actividades en los
talleres con niños de
la escuela local.

Kiah leading
activities as part
of his workshop with
children in the
local school.



LA APUESTA GERMINAL

Matías Labbé

Kiah Reading decidió trabajar con un material de alta sensibilidad: quería activar el potencial humano de los jóvenes en plena formación para cambiar el curso de su vida, el cual aparenta estar predestinado por el lugar en el que les ha tocado crecer. Por ello, el artista posó su mirada en aquel momento en el que la niña o el niño dejan de serlo, y comienzan a entrar en territorios donde la certidumbre de la existencia de un futuro ya no es una promesa fantástica.

Con el uso de dinámicas orientadas hacia su empoderamiento y liberación de la imposición de una realidad predestinada, Kiah Reading les entregó a los pequeños el control de dictaminar sus propias reglas, lo que los ayudaría a construir confianza y rompe la relación vertical con el artista. Para lograr estos objetivos, Kiah usó la tecnología a modo de anzuelo. Apela a la global afición por las pantallas y aparatos electrónicos, que -hasta en un lugar tan apartado como Huepetuhe- es un medio común conformado por pequeños momentos de concentración, en los que los niños se conectan con sus sentidos a través de sus cuerpos. A través de estos objetos más los ejercicios realizados, registrados y secuenciados a modo de guion, los niños lograron estar conscientes de su propio presente, cuya constante fuera de la escuela es la diferencia y el contraste.

El proceso de Kiah no buscaba un fin. El producto final era lo que sucedía y lo que podrá suceder con los niños expuestos a estas experiencias. Lo que durante todo el proyecto HAWAPI se estaba realizando a diferentes escalas en órbitas diferenciadas y a velocidades distintas, en la escuela tomó la forma de una semilla, que puede brotar cuando las condiciones lo propicien. Una semilla que fue sembrada en el instante en que un niño de la escuela de Huepetuhe se cruzó con aquel extraño artista extranjero en septiembre del 2015, el cual le ofreció una manera distinta de interpretar el mundo que lo rodeaba.

THE RISK THAT GERMINATES

Matías Labbé

Kiah Reading decided to work with highly sensitive material: the activation of the human potential of children in their formative years. In a utopian attempt to change the course of lives that seem to be pre-determined by the place in which they happen to be growing up, he focused his attention on the age when a person starts to leave behind childhood and enter into territories where the certainty of the future is no longer merely an imaginary promise.

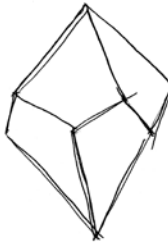
Using methods intended to deliver a sense of power to the children and liberate them from the imposition of a pre-destined reality, the process allowed the children to dictate the rules, so that they might overcome various stages of trust and dismantle the verticality of their relationship to the artist. To achieve this, Kiah used technological devices as bait and hook, appealing to the global enthusiasm for screens and gadgets that even in a place as remote as Huepetuhe is a common medium, to create small concentrated moments when the children could connect to their senses through their bodies. By means of these objects, the exercises were documented and sequenced as a script and work in progress, with an emphasis on the awareness of the present, in which the only constants, aside from school, are differences and contrasts.

Kiah's process did not seek an ending or a conclusion; the product was what happened and what might happen to the children exposed to these experiences. What occurred at different scales, in different orbits and at different speeds throughout HAWAPI, in the school assumed the pace and dimensions of a seed. One that might sprout when the right conditions reawaken in them, that moment when as a child in a school in Huepetuhe, they crossed paths with a strange, foreign artist who offered a different way of interpreting the world.

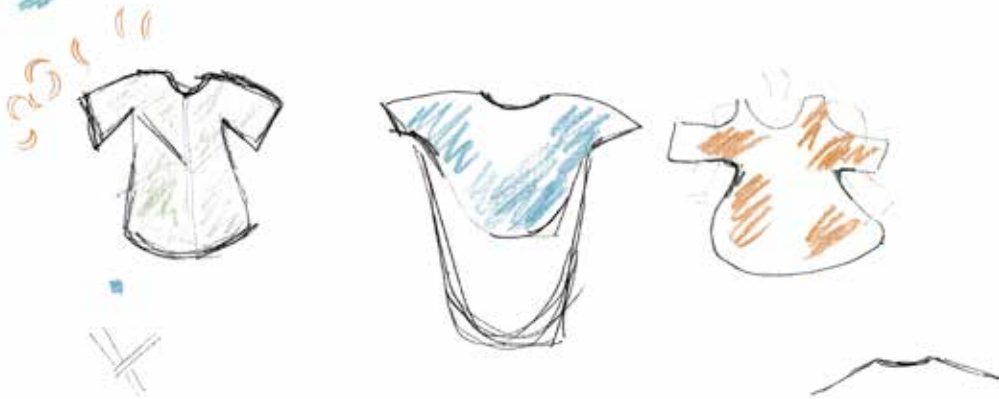
KIAH READING

Documentos de proceso

SYMBOLS

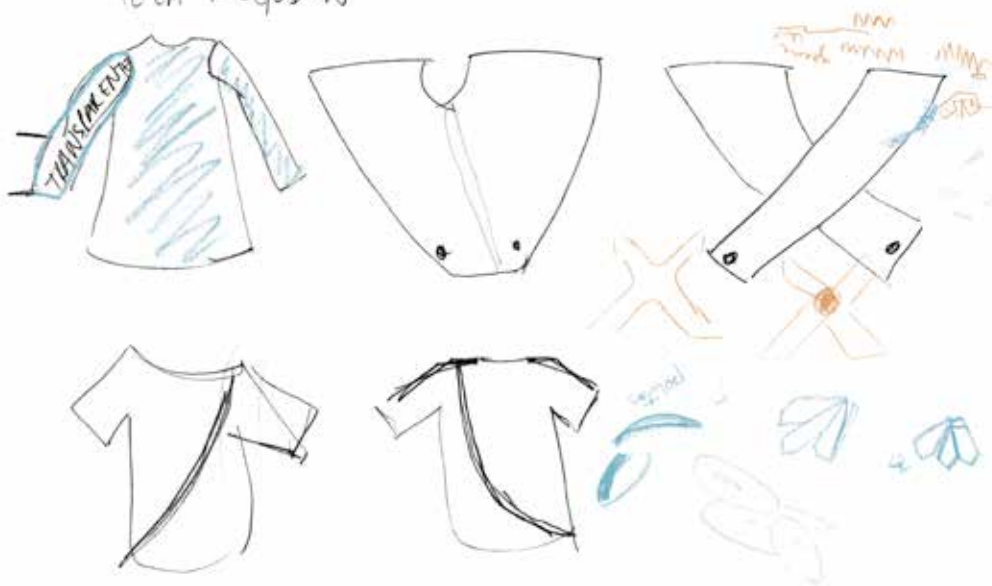


TRANSPARENTE



- Should they have tie thing for the back?
- Ribbons attached (sewn into symbols)
- Ribbons attached only at one part (allowed to fly)
- Velcro attached as symbols (which serve to attach other fabrics)
- thicker felt fabric to create shapes.

TELA ALGODÓN



Como parte de su
proyecto, los niños
usaron atuendos
geométricos diseñados
por Kiah.

As part of his
project, the children
wore geometric
costumes designed
by Kiah.





¿EMERGENTES?

Gianine Tabja (Perú, 1983)

Koenig Johnson (Perú, 1977)

Carla Higa (Perú, 1982)

Gabriela Flores (Perú, 1975)

Desechos Humanos

Los ¿EMERGENTES? utilizaron purpurina para teñir su sudor, saliva y heces de color oro. Luego, con el fin de registrar la secreción de estos flujos corporales, se filmaron durante las actividades que realizaban cotidianamente en el baño (ducharse, lavarse los dientes y defecar). Al mismo tiempo, y como parte del proceso, los ¿EMERGENTES? pintaron de color oro el interior de un baño del hotel como prueba de su presencia.

The ¿EMERGENTES? used synthetic pigments to dye their sweat, saliva and faeces gold. They then recorded themselves performing everyday bathroom activities (showering, brushing their teeth & defecating) in order to capture the secretion of these gold-dyed bodily fluids. As part of the process, the ¿EMERGENTES? simultaneously painted the interior of a hotel bathroom gold as evidence of their presence.

AU

Los ¿EMERGENTES? se tatuaron temporalmente el símbolo químico de oro – Au. Lograron esto pegándose calcomanías en el cuerpo y exponiéndose luego al sol.

By applying stickers to their bodies and exposing themselves to the sun, the ¿EMERGENTES? temporarily tattooed themselves with the chemical symbol for gold – Au.

Koenig se enjuaga en
la ducha del hotel
después de haber
teñido su sudor de
color dorado.

Koenig dyes his
sweat gold, washing
the remains off his
body in the
hotel shower.



TRAS LA PISTA BRILLANTE

Matías Labbé

El trabajo en un espacio público exige un sustrato básico de entendimiento, un lugar común que se preste para la interpretación. Para responder en qué consiste el deseo que mueve a los que llegan y que hace que se mantengan en Huepetuhe, el lugar común fue abordado de la manera más literal por los miembros del colectivo ¿EMERGENTES? Ellos asumieron ese lugar común, lo que significaba el riesgo de entrar en una negociación perdida de antemano, pues los sentimientos asociados al oro en Huepetuhe transitan por figuras complicadas y monolíticas. Se trata de un juego de buenos y malos donde el otro es el enemigo. Cuando se es enceguecido por el brillo, no se ve lo oscuro, mucho menos los matices.

Los habitantes de Huepetuhe, a través de un consumo material, digieren físicamente el elemento alrededor del cual giran sus vidas: el oro. Cada acción de su cuerpo lleva impregnada la huella del metal. Cada funcionamiento humano produce un rastro material del oro. La propuesta del colectivo ¿Emergentes? fue elaborar una serie de acciones para manifestar este síntoma, maneras para ofrecer pistas: un material de calidad cuasi forense para sustentar un diagnóstico del complejo tramado que compone el tejido del pueblo. Esta serie de ejercicios configuró un mosaico material desde la evidencia o la prueba de la existencia en torno a la actividad de la minería. Se trató de un mosaico que hablaba del oro no como una abstracción que adquiere valor posteriormente, sino de algo tan físico y material como los productos más animales producidos por el animal ser humano.

Todo animal produce sombra al desplazarse, todo animal defeca, suda y se asea, todo animal recibe de manera implacable la luz del sol. Solo el animal humano busca oro, lo abstrae y lo transforma en un concepto. Transforma la arena que brilla entre el barro de la selva. Tatuando sus cuerpos y tiñendo sus secreciones los ¿EMERGENTES? manifestaron estas ideas tanto en la privacidad de su habitación en el hotel como públicamente en las calles de Huepetuhe. En un lugar donde físicamente los bienes con los males conviven en una proximidad desconcertante, el carácter abstracto del oro fue devuelto a su literalidad concreta como materia gracias a los ¿EMERGENTES?

IN PURSUIT OF THE CLUE THAT SHINES

Matías Labbé

Work in public space requires a basic foundation of understanding, a common ground which lends itself to interpretation. That desire which motivates people to move to Huepetuhe and which sustains them once they're there was the common ground that the ¿EMERGENTES? chose to interpret, and they approached it in the most literal of ways. The assumption of this common ground meant the risk of entering into an already lost negotiation, because the feelings that gold evokes are governed by heavy and monolithic figures; a game of good and evil where the other is always the enemy. When you are blinded by its brightness, you cannot perceive the darkness, let alone its nuances.

In many ways, through their consumption of material goods, the residents of Huepetuhe physically process that which dominates their very world: gold. Every bodily action carries the mark of the metal, and in theory, each trace of their bodily functions produces it. To give form to these symptoms, the ¿Emergentes? offered clues and quasi-forensic material to support a diagnosis of the complex network that makes up the fabric of the town. This series of exercises aimed to create a material mosaic of evidence—proof of existence born of the mining activity—speaking of gold not as an abstraction that transforms into a value, but rather as something as physical and material as the elements produced by the human body itself.

All animals create a shadow when they move, all animals defecate, sweat and groom themselves, all animals relentlessly seek sunlight. However, it is only the human animal that pursues gold, abstracts it and transforms it into a concept; something more than just shiny sand buried in the jungle mud. By tattooing their bodies and colouring their secretions the ¿EMERGENTES? explored these ideas both in the privacy of their hotel room and publicly in the streets of Huepetuhe. In a place where a commodity is found in bewildering proximity to the damage it creates, the ¿Emergentes? returned the abstract character of gold to its concrete, literal materiality, and thereby posed a question which Huepetuhe answers day after day and night after night.

¿EMERGENTES?

Documentos de proceso



Jabón

ENTRADA AL BANO: +
Cano (abrir)

MANO PUERTA
PASTA C/CEPILLO

ESCENAS "GOLDEN SHOWER"

TOMA INICIO

MANO ABRIENDO PUERTA BANO
Y AGARRANDO CEPILLO.

① CERRAR DIENTES

TOMA ① PONIENDO PASTA DE DIENTE BLANCA - ①

TOMA ② PLANOS PLANO BOCA CON CEPILLO - ①

TOMA ③ PLANOS PLANO ESPUMA Y DIENTES (BOCA) - ②

TOMA ④ PLANOS PLANO ABRIENDO ESPUMAS ②

TOMA ⑤ PLANOS MEDIO CANTO CON ESPUMAS / ESPUMA ③

TOMA ⑥ PLANOS PLANO CEPILLO + PASTA SOBRE CANTO

TOMA ⑦ CANTO TIENDOSE DE ORO ④

TOMAS 8-12 EXPANSION DEL DORADO SOBRE EL CANTO

② DUCHA

TOMA ① Primer plano ABRIENDO CORTINA DE DUCHA frontal

TOMA ② MIS

TOMA ③

TOMA ④ Plano cerrado AGUA se mezcla con dorado (en cuerpo)

TOMA ⑤ RECORRIDO AGUA CON DORADO HASTA LOS PIES

TOMA ⑥ TOMA CERRADA PIES ESPUMA DORADA + DESAGUE

TOMA ⑦ TOMA AL CONTACTO CON CUERPO SE TIENE

TOMA ⑧ EXPANSION DORADO DESDE EL DESAGUE DE LA DUCHA

TOMA ⑨ PIES EN EL PISO FUERA DUCHA TIENDOSE EL PISO HACIA EL SUMIDERO

③ WATER:

TOMA ① TOMA DESDE LA CACERA HACIA LA DUCHA

TOMA ② TOMA DESDE LA CACERA HACIA ABAJO (PIES + WC)

TOMA ③ TOMA DE LA CACA

TOMA ④ TOMA DE PIA. KOENING

TOMA ⑤ WC RINTANDOSE (EXPANSION)

TOMAS DE EXPANSION

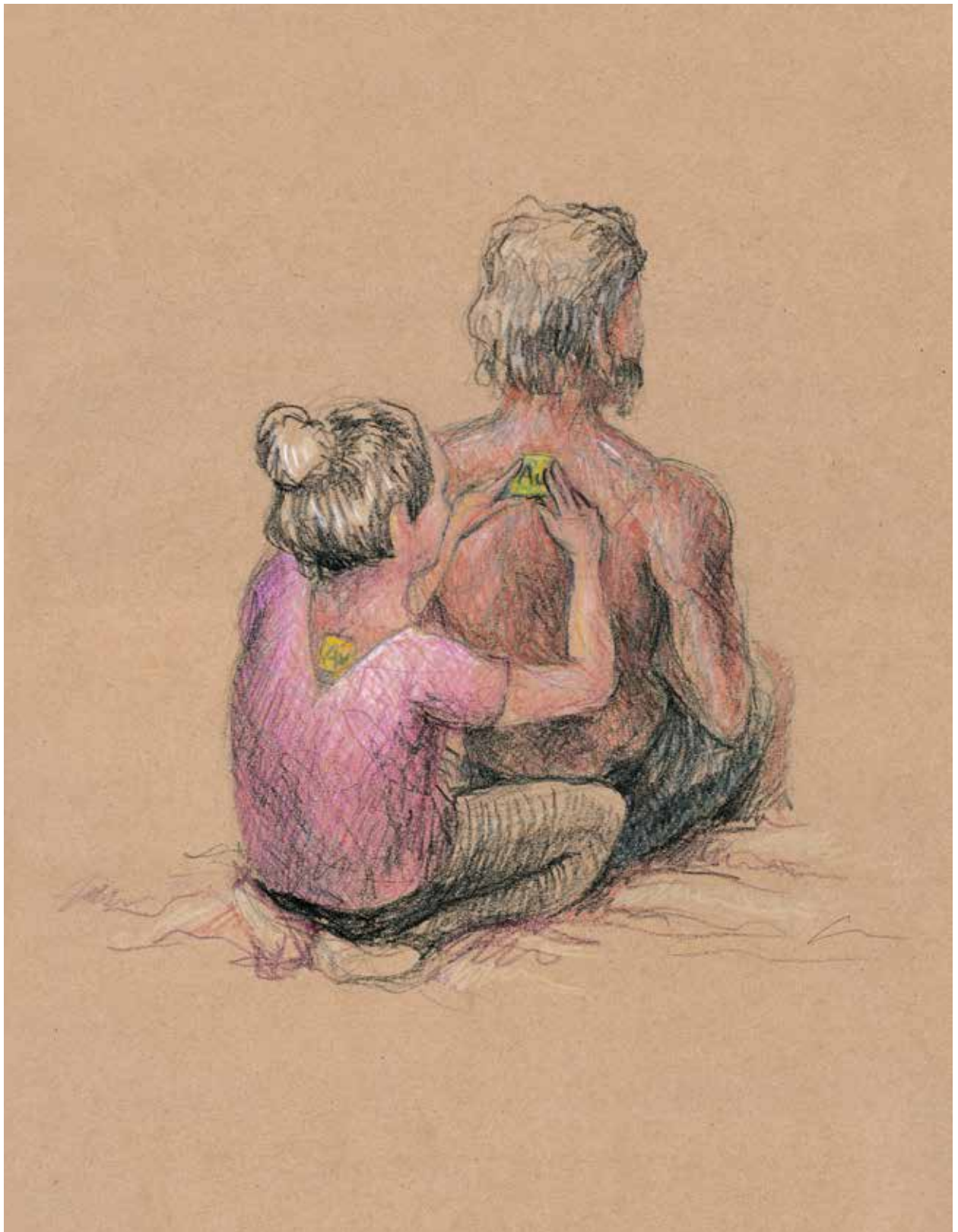
TOMAS DE PAISAJE FUERA DEL CUARTO. + PIAJA Y DETALLES

Shampoo

ABRIENDO CANTO frontal
CABEZA-DUCHA-AGUA
cervical (diagonal)
cabeza frontal

Koenig

Chino



Carla coloca una calcomanía del símbolo de oro - Au - en la espalda de Koenig.

Carla applies a sticker depicting the chemical symbol for gold (Au) to Koenig's back.



Al exponerse al sol, las calcomanías produjeron tatuajes solares en sus cuerpos.

By exposing themselves to the sun, the stickers created solar tattoos on their bodies.



MICHAEL CANDY

(Australia, 1990)

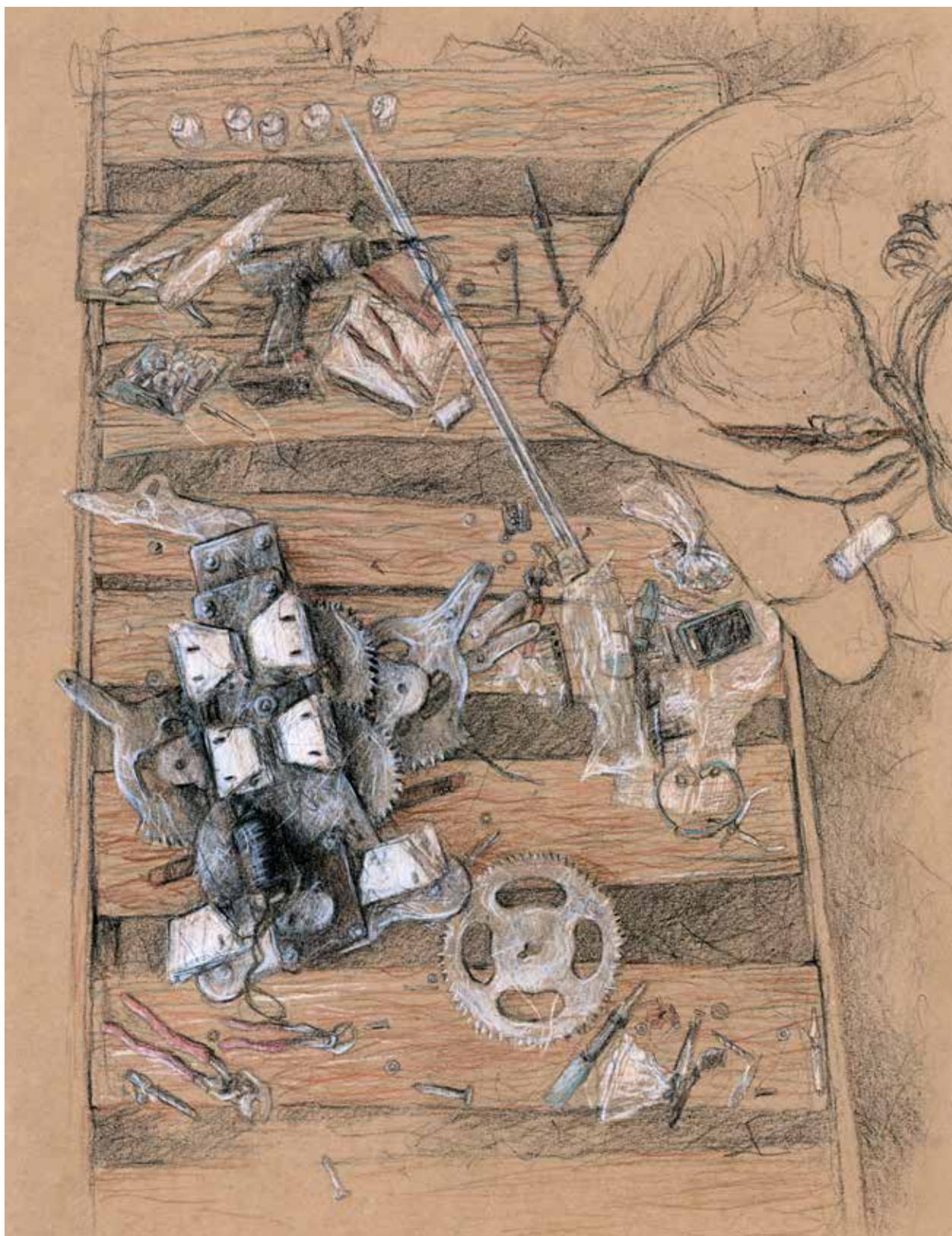
Heavy Metals

La obra de Michael se focalizó en el monumento del minero alzado en la Plaza principal de Huepetuhe. Michael diseñó una compleja escultura mecánica que fijó al monumento. Dicha escultura está formada por seis barras metálicas, que se extienden del cuerpo del minero. En el extremo de cada una, hay una lámpara de vapor de mercurio. Sus “alas” suben y bajan al ser activadas, lo que ilumina tanto la Plaza como el Monumento.

Michael's work focused on the monument of a miner that stands in the main plaza of Huepetuhe. Michael designed and constructed an elaborate mechanical sculpture that he attached to the monument, which consisted of six metal rods extending from the body of the miner, each with a mercury vapour lamp at its end. When activated, these “wings” rose and fell, illuminating both the monument and the plaza.

Michael trabaja en la
escultura mecánica en
su habitación en
el hotel.

Michael works on the
mechanical sculpture
in his hotel room.



EL REFLEJO DEL MINERO

Matías Labbé

El trabajo de Michael tuvo ingredientes de tecnología, alquimia, humor y absurdo. En un trayecto de tres horas en avión, más seis horas en taxi, bote y camioneta todo terreno, trasladó desde Lima piezas en acero de más de ochenta kilos para mover un mecanismo que funcionó en los momentos precisos y fue presenciado por una multitud expectante. Las fallas inesperadas -prueba concreta de la alta entropía reinante en la selva- convirtieron al artista en un porfiado mecánico caído desde otro planeta, para entretenimiento de los niños y transeúntes de la plaza de Huepetuhe.

El gran monumento del minero dorado, que adorna la plaza de Huepetuhe, se dejó iluminar. Sin embargo, al igual que el resto del pueblo frente a los poderes externos, se negó a ser sometido, a que lo celebraran con seis focos. La lluvia, el sol y los todos los elementos climáticos dieron el pase para que durante un par de noches la luz de mercurio brillara fríamente, de manera muy diferente a las luces municipales de la plaza. Esto atrajo en la noche previa a la tormenta a cantidades de insectos voladores, quienes siguiendo el movimiento ascendente y descendente de las luces -que parecían alas mágicas- se transformaban en un polvo dorado creando un halo irreal. El objetivo era iluminar al minero de Huepetuhe. Sin embargo, no solo el mercurio -el elemento que se usa para obtener oro- de aquellas luces se convirtió en una metáfora, sino que transformó la mirada de los habitantes, quienes se reconocieron en el monumento, atraídos hacia la luz.

THE MINER'S REFLECTION

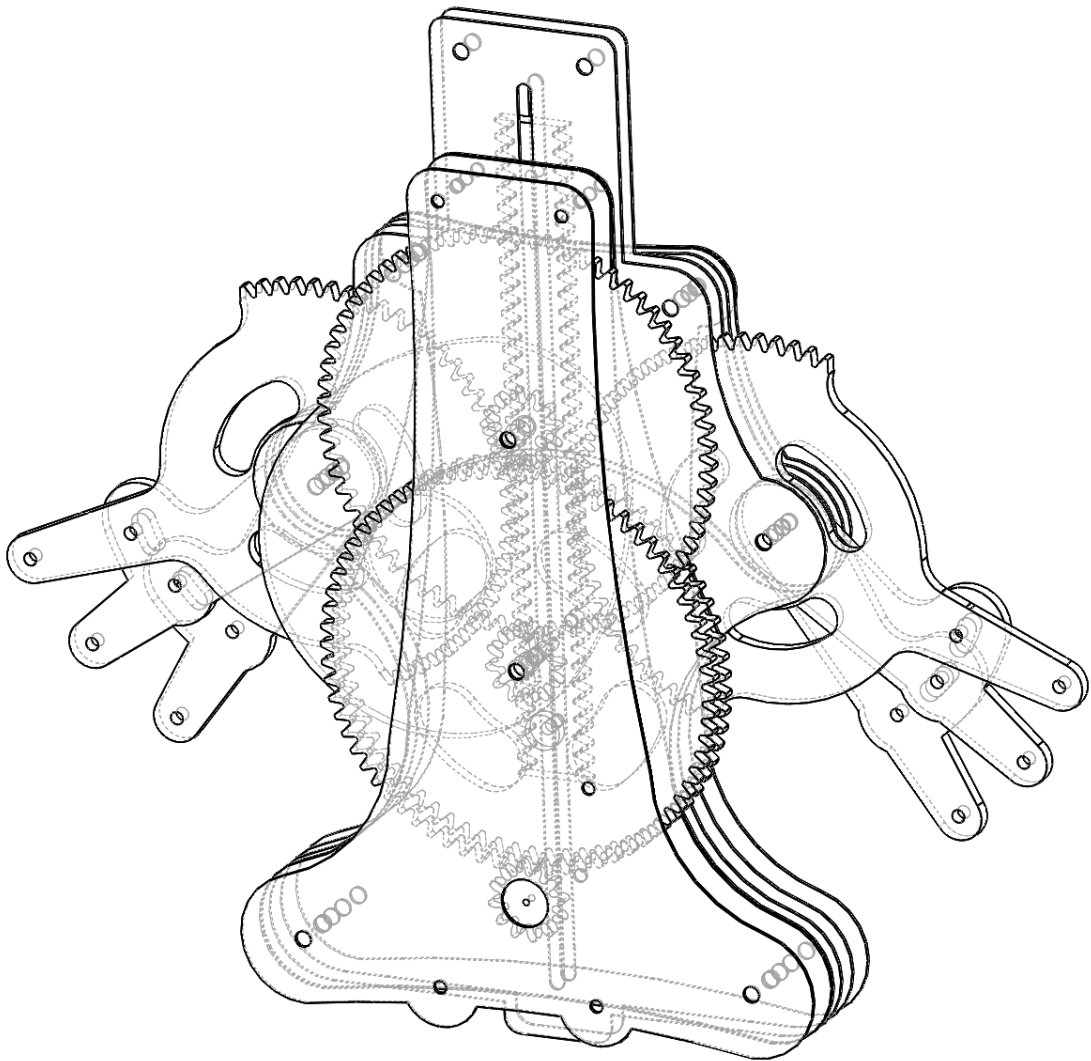
Matías Labbé

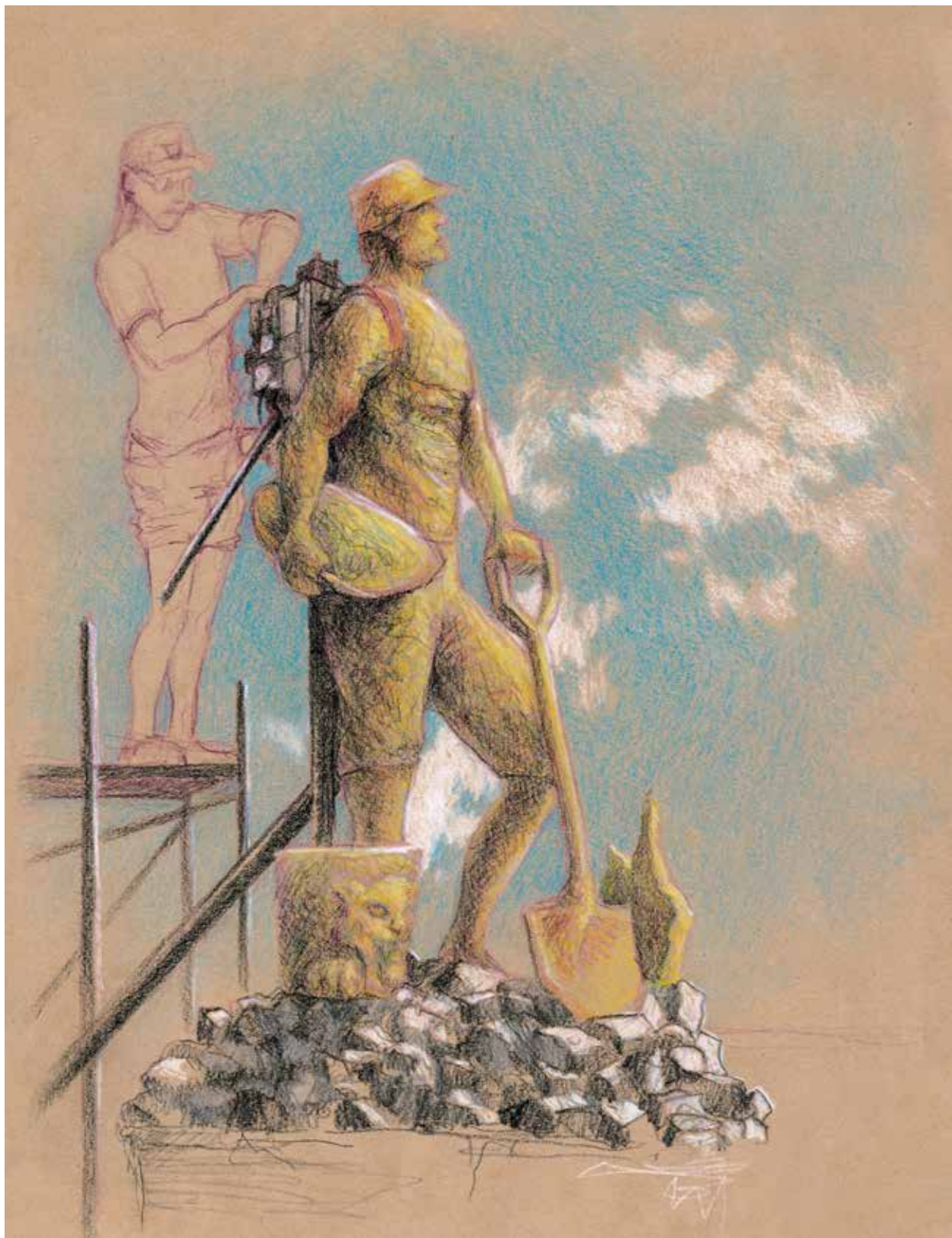
Technology, alchemy, humour and absurdity were all ingredients in Michael's work. He transported more than eighty kilos of steel parts from Lima —three hours by plane and six hours by taxi, boat and truck — for a mechanism that, under the gaze of an anxious crowd, only functioned for a few precise moments. In implementing his project, Michael had to face various unexpected failures, concrete evidence of the high degree of entropy that governs the jungle, which transformed him into an obstinate mechanic fallen from another planet to entertain the children and passers-by in the main square of Huepetuhe.

In the end, the monument of the great golden miner that adorns the plaza of Huepetuhe allowed itself to be illuminated. But, in the same way that the residents of the town refuse to pander to external influences, the miner refused to let six light bulbs celebrate it, as if nothing, or rather everything, was happening. The rain, the sun and the elements allowed the mercury bulbs to shine their cold blue light for a couple of nights, attracting vast numbers of flying insects which traced the movement of the lights as they ascended and descended. Thus, the wings of the luxurious angel transformed the bugs into gold dust and created a solemn and unreal halo. Although the aim was to illuminate the miner of Huepetuhe as he deserved; the light not only acted as a metaphor for the mercury used to separate gold from other materials in the mining process, but also forced the residents to view themselves in it, and recognise that they are drawn to the lustre of gold in the same way that the insects were drawn to the light.

MICHAEL CANDY

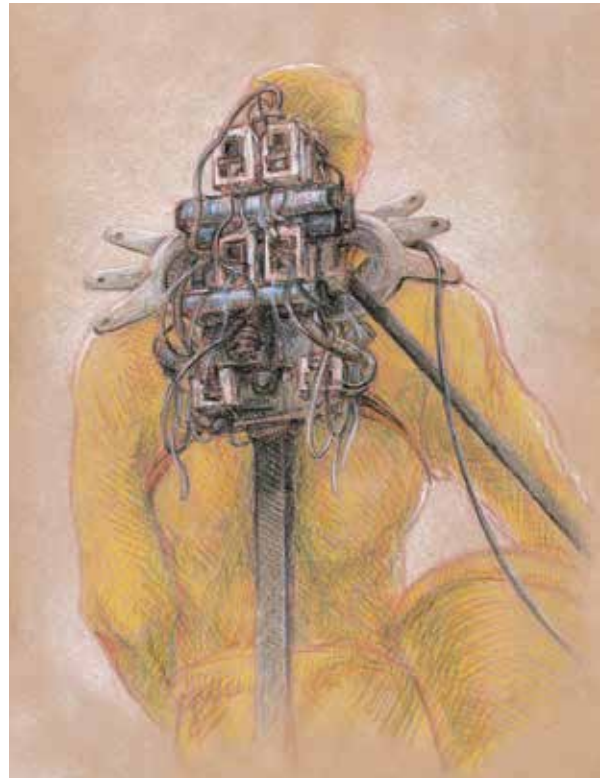
Documentos de proceso





Michael instala la
escultura mecánica
sobre el monumento en
la plaza principal de
Huepetuhe.

Michael installs his
mechanical sculpture
on the monument in
the main plaza of
Huepetuhe.



Detalle de la máquina
utilizada para
producir movimientos
en la pieza de Michael.

Detail of the machine
used to produce
the movement in
Michael's piece.

Las poderosa luz
emitida por las
lámparas de vapor de
mercurio de la pieza
de Michael atrajeron
a cientos de insectos
voladores la noche que
la escultura fue
presentada al pueblo.

The powerful mercury
vapor bulbs in
Michael's piece
attracted hundreds of
flying insects on the
night that it was
unveiled to the town.



OSCAR SANTILLAN

(Ecuador , 1980)

PASOS PERDIDOS

EN COLABORACIÓN CON HÉCTOR ALZAMORA

DANZANTES: ANDRÉS HUAMÁN, JOSEPH SARMIENTO, Y RAFAEL TORRES

MOTOTAXISTAS: WILLIAM PERALTA, ESTEBAN ROJAS QUISPE & JOSE AGUILAR QUISPE

Óscar observó durante tres días a un grupo de niños de una escuela local practicando danzas andinas tradicionales para un concurso que iba a celebrarse en los próximos días. Como resultado, recopiló un alfabeto de gestos y ademanes realizados por los estudiantes durante las prácticas del baile. Luego, Oscar colaboró con el profesor de danza de la escuela, para hacer una coreografía utilizando estos movimientos, la cual fue interpretada por los suplentes del profesor y tres conductores de mototaxis. La presentación se llevó a cabo en el Estadio Municipal durante la noche y fue iluminada únicamente con los faros de las mototaxis.

Over the course of three days, Oscar observed a group of local school children practicing traditional Andean dances in preparation for an upcoming competition. From these observations, Oscar compiled an alphabet of the improvised gestures made by the students between performances. He then collaborated with the dance teacher to create a choreography using these movements, which was performed by the teacher's understudies and three moto-taxi drivers. The performance took place at night in the municipal stadium, illuminated only by the headlights of the motorbikes.

SUSURRO

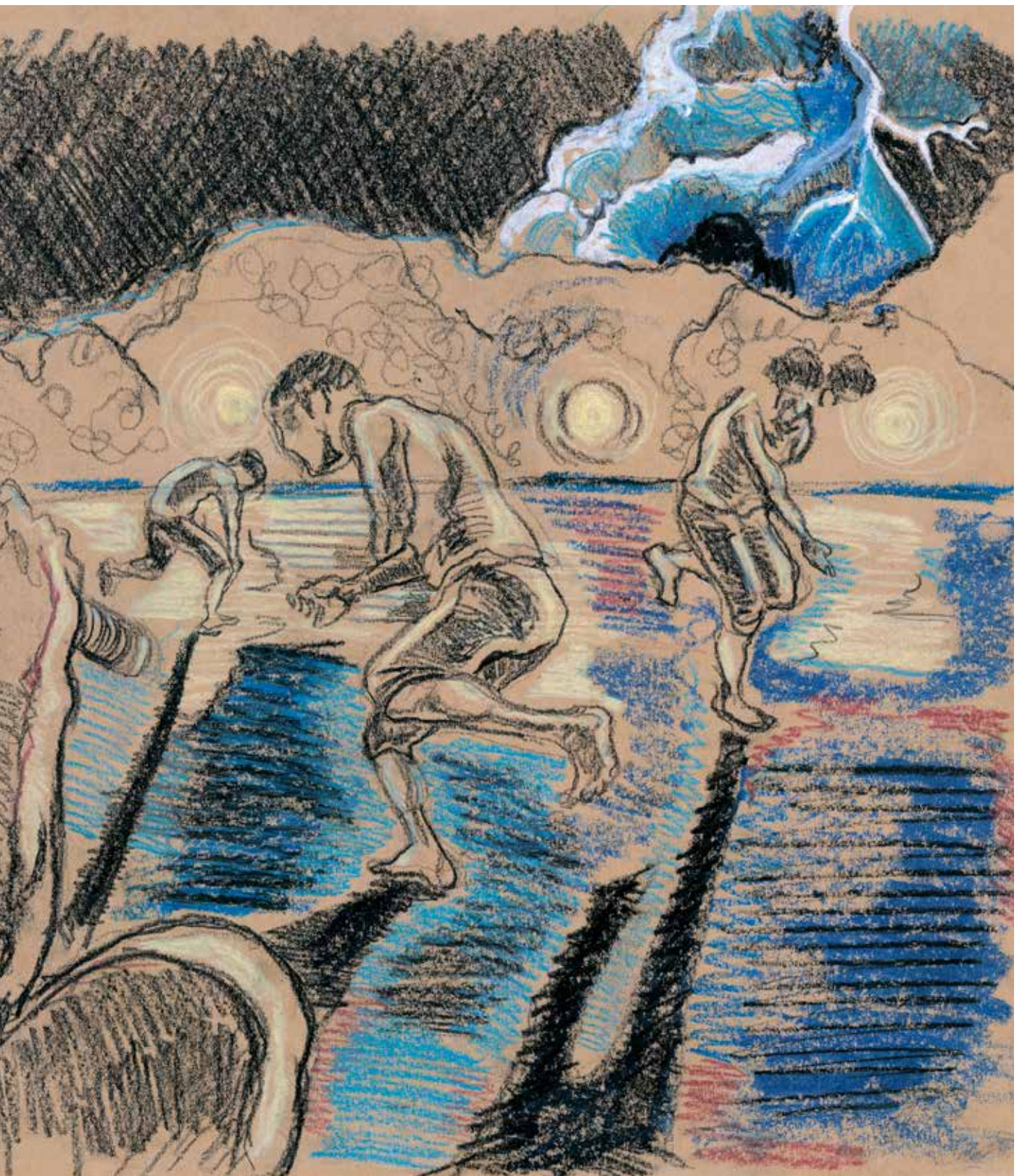
Oscar fue de puerta en puerta por pidiendo a los residentes de la zona la donación de cuerdas, cables y cordeles para atarlos y forma una sola extensión. Posteriormente, esta fue atada a la campana de la Iglesia, atravesando el pueblo para terminar en el Mercado Municipal, donde Óscar invitó al representante de la comunidad a tocar la campana de la Iglesia, culminando así esta acción colectiva.

For Susurro, Oscar went door to door asking residents to donate materials such as cord, cable and string to tie together to create a single rope. This rope was then fastened to the church bell and wound through the town, ending up at the municipal market, where Oscar invited a representative of the community to symbolically ring the church bell; thus completing the collective action.

La coreografía de Oscar y Héctor es presentada por los aprendices del profesor, bajo la luz de los faros de tres mototaxis en el Estadio Municipal.

Oscar & Héctor's choreography is performed by the dance teacher's understudies illuminated by the headlights of three moto-taxis in the municipal stadium.





EN COMUNIÓN

Matías Labbé

En palabras del propio artista, buscando pistas como si fueran pequeñas apariciones de puntas de iceberg, Oscar Santillán visualizó un potencial latente en la vida cotidiana del pueblo. Observando los movimientos de un grupo de baile escolar durante sus momentos de descanso, cuando no se encontraban siguiendo el patrón predeterminado de la danza regional que ensayaban, Oscar logró visibilizar la identidad indecible del Huepetuheño. El resultado fue una inédita mezcla fruto de la colaboración del cuerpo de baile. Quedó registrado lo que no se ve en una rutina ensayada: la coreografía habitual del pueblo minero de la selva. Iluminados por los relámpagos de una tormenta y focos de motos, se encontraban piernas desnudas bajo pantalones arremangados, sumergidas en la melodía repetitiva y melancólica de una quena en tensión con los rugidos de los motores y los truenos. Era la unión de elementos cercanos que entrelazaron fragmentos únicos de tiempo y espacio.

...

El extranjero desconocido tocó a la puerta y preguntó amablemente al dueño de la casa si tenía un trozo de cuerda que le pudiera otorgar para llegar a la Iglesia. Él le devolvió la sonrisa y entró a su hogar a buscar si tenía algún cabo. Luego de contribuir, siguió su jornada pensando en lo inofensivos que eran los que anduvieron dando vueltas por el pueblo. Pero, a la vez, se preguntaba: ¿Cuál es el fin de todo esto?, ¿qué ganan?, ¿cómo se financian?, y ¿qué intereses tienen estos afuerinos? Preguntas concretas que el extranjero desconocido respondió con un argumento inexplicable para el cuestionamiento del pionero; porque el artista va por eso inalcanzable, por ese deseo que está más allá de la comprensión mínima de la sobrevivencia, valiéndose de ese cuestionamiento como escalón.

Sumando voluntades con un mismo fin, activando e hilvanando un tejido de trabajo comunitario, las acciones realizadas actuaron materializando el intercambio humano en su esplendor. Esto dejó ver la fe que los sostenía, que en apariencia estaba anclada en las instituciones pero que, al haber sido descolocada desde la sencillez de una ingenua propuesta de arte, emergió en su pura humanidad. Los andamios más fuertes que construían comunidad se revelaron: la colaboración, la solidaridad y la constancia.

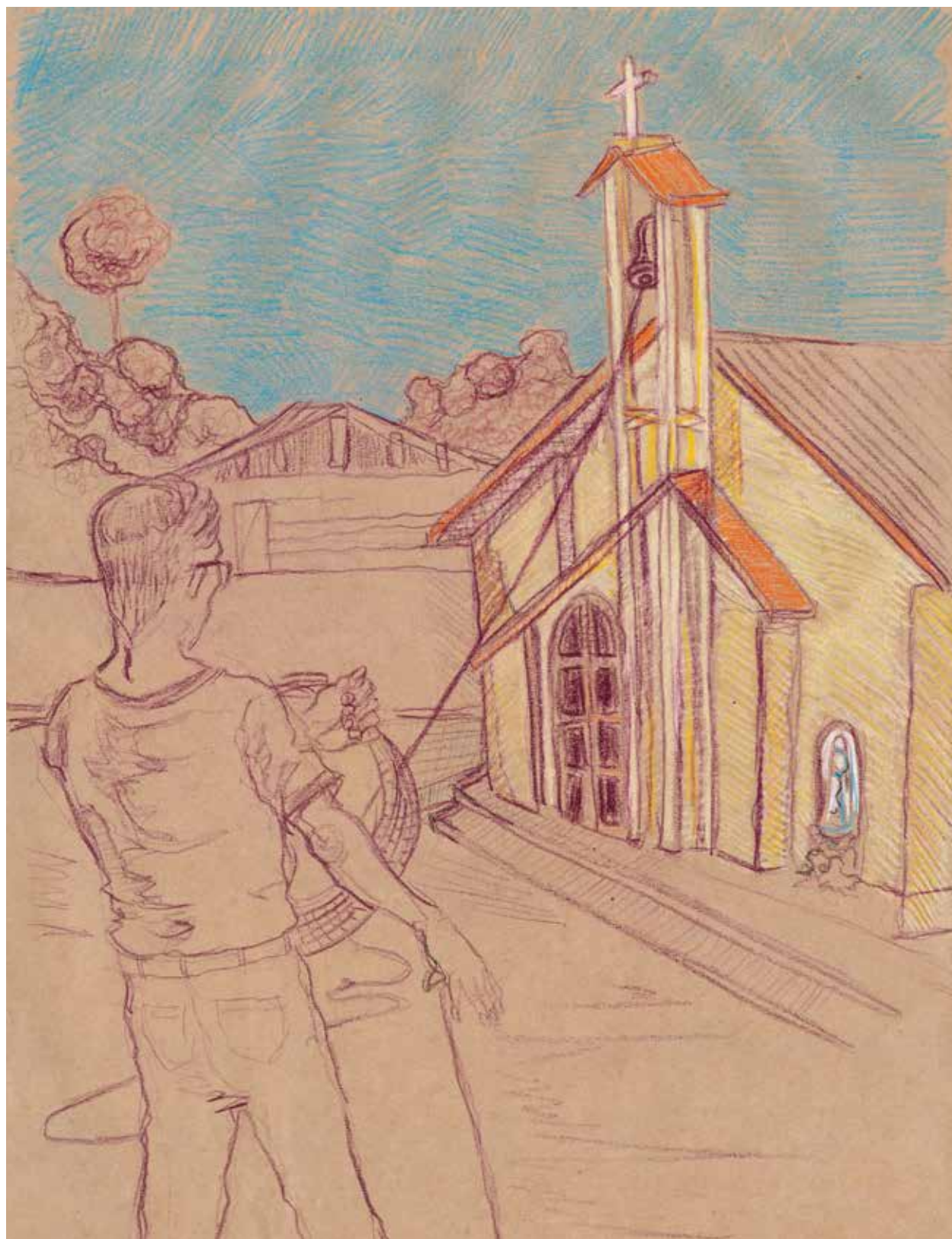
IN COMMUNION

Matías Labbé

In the words of the artist himself, seeking clues that might lead to the discovery of the “tip of an iceberg” was how Oscar Santillan was able to identify a latent potential in the everyday life of Huepetuhe. During his first few days in the town, Oscar dedicated himself to observing the movements of a school dance group as they rehearsed for an upcoming performance. He was especially drawn to the movements that the students made during their moments of rest, which were not dictated by the structure of the regional dance they were rehearsing. In these movements, Oscar identified a glimmer of the hidden identity of Huepetuhe. From these, he created an alphabet of gestures, and in collaboration with the dance instructor, composed a unique choreography. The resulting performance was an unusual compilation of dancers and unlike anything normally seen in a routine rehearsal: a choreography of the habitual movements of this mining town in the jungle. There was only distant lightning and the headlights of three motorbikes to illuminate the bare legs emerging from rolled up pants; the bodies immersed in the repetitive and melancholy melody of a flute in tension with the roar of engines and thunder; and the union of familiar elements interweaving with unique fragments of time and space.

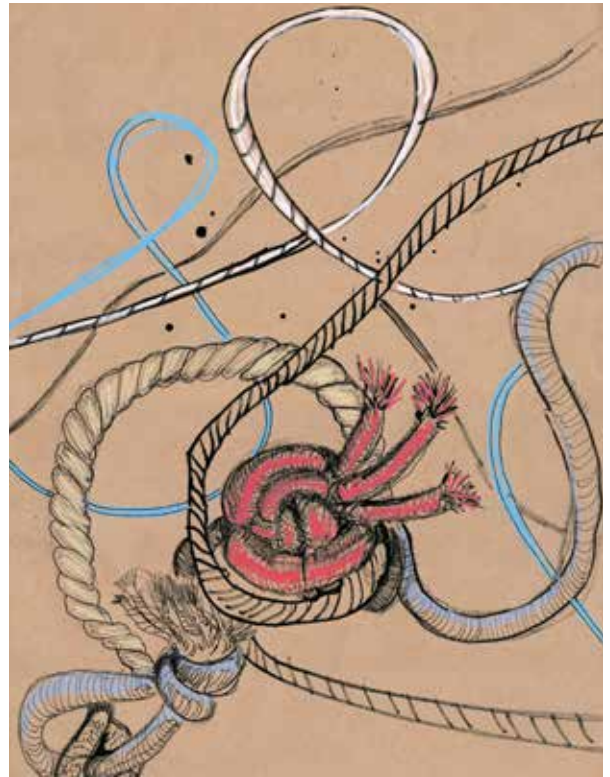
...

An unknown foreigner knocks on a door and politely asks the owner of the house if he has a piece of rope. Whatever material he can offer, he explains, will contribute to the construction of a long rope that he will tie to the church bell. The owner smiles and disappears into the back of his house to see if he has something to offer. After contributing his small piece, he continues on with his day, thinking about the harmlessness of these strangers wandering about the village. But at the same time, he asks himself: What is the purpose of all this? What do they get from it? How are they funded? What interests are they serving? The unknown foreigner answers these concrete questions with a logic that seems inconceivable to the settler. Because the artist seeks the unattainable—the desires that go beyond an understanding of basic survival—and makes use of this inquiry as a stepping stone.



Oscar hizo una colecta de cuerdas, cables, alambres, cintas y otros materiales ofrecidos por los pobladores de Huepetuhe para hacer un solo cordón de aproximadamente 400m.

Oscar collected cables, wires, ribbons and other materials donated by the residents of Huepetuhe to form a single rope which measured approximately 400m.



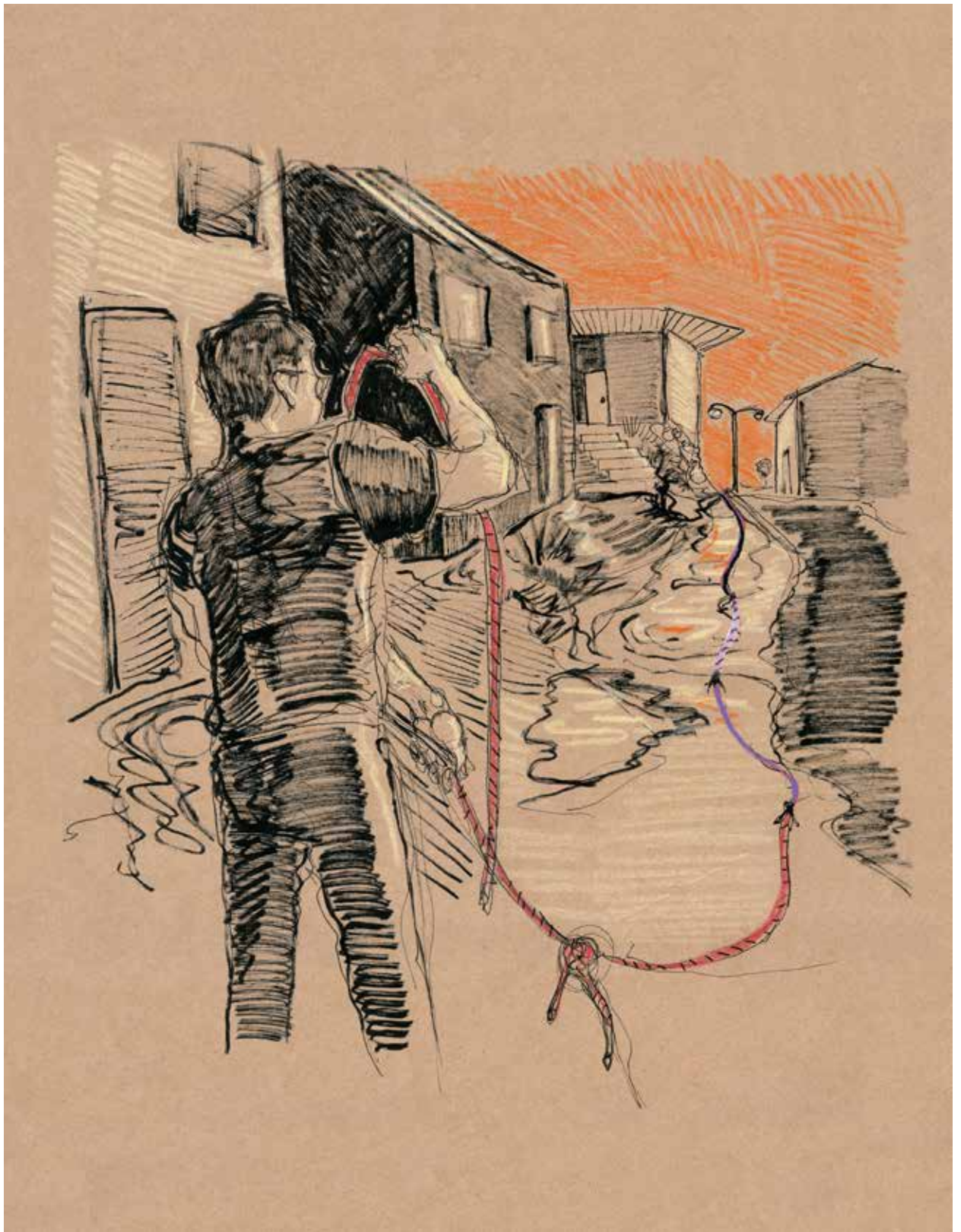
Oscar ata uno de los extremos de la cuerda a la campana de la iglesia.

Oscar ties one end of the rope to the church bell.



Oscar pasa el cordón a
lo largo de las calles
de Huepetuhe desde la
iglesia hasta el
Mercado Municipal.

Oscar threads the
rope from the church,
through the streets
of Huepetuhe, to the
municipal market.



PHILIPPE GRUENBERG

(Perú, 1972)

Dulce Afán

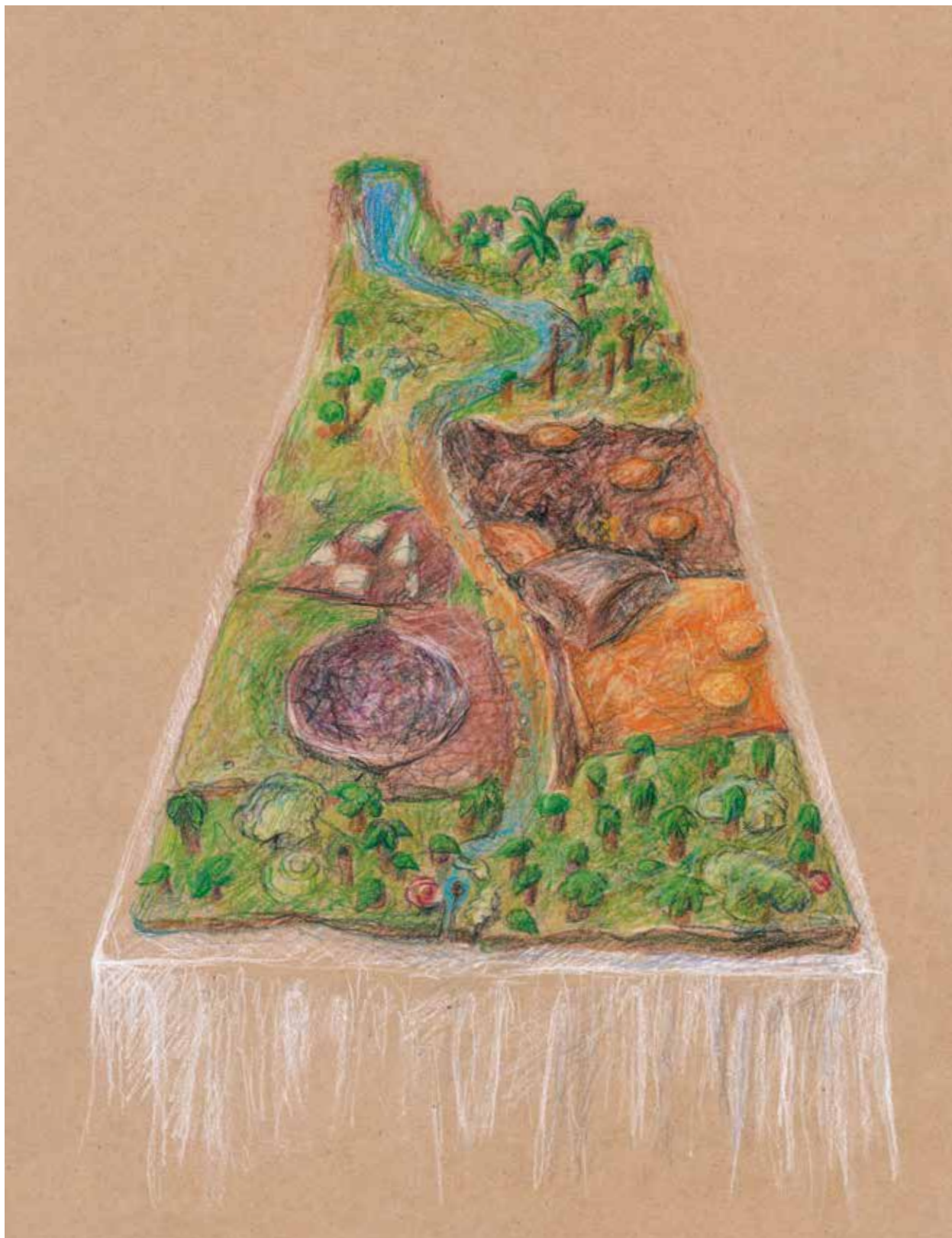
EN COLABORACIÓN CON HAYDEE VARGAS & PAULINA CACHO-SOUZA

Philippe diseñó, preparó y decoró una torta gigante con ayuda de una pastelera local. Esta torta representaba el paisaje alrededor de Huepetuhe, el frondoso bosque al norte y el panorama inhóspito de la mina al sur. La torta fue inaugurada la última noche de la residencia en la Kallanka. Al final, fue cortada, compartida y comida por la comunidad.

Philippe worked with a local baker to design, prepare and decorate a giant cake representing the landscape surrounding Huepetuhe. The cake was a playful depiction of the contrasting geography encircling Huepetuhe; the lush green forests to the north and the barren landscape of the mine to the south. On the last night of the residency, the cake was unveiled in the Kallanka before being divided up, shared and eaten by the community.

Philippe, Haydee y
Paulina prepararon una
torta que midió dos
metros de largo y fue
decorada con
representaciones de
los paisajes que
rodean Huepetuhe.

The cake that
Philippe, Haydee and
Paulina baked was
two meters long and
decorated to depict
the landscapes that
surround Huepetuhe.



LA COHESIÓN DEL AGASAJO

Matías Labbé

¿Qué velocidad tiene una tarde, al ritmo del deseo y el sabor de ti mismo? Toma lo que tarda hacer fila para consumir tu propio paisaje; recibir una fracción de él -de nosotros-; recorrer un escenario donde mirar y ser visto; comer; y, si sobra, repetir, hasta acabar juntos la torta más grande de este lado del río Inambari. Esa representación fantástica e icónica de cada parte visible de Huepetuhe y de su entorno, llevada a cabo con la destreza de lo dulce, fue la posibilidad de una infinitud de sensaciones activadas a partir del gozo, del placer de sentir el azúcar circulando por las venas. Consistió en sentir el bienestar instantáneo, la energía y la felicidad. Lo dulce es para celebrar, es un premio, la mejor expresión de una alegría.

Presentar la torta, que durante cuatro días Philippe preparó con la ayuda de Paulina y Haydee, fue ofrecer un regalo al pueblo. Sin embargo, entregarla en la plaza para ser degustada por todos la transformó en un evento. Así como los colores y sabores se encontraban detrás del simulacro de paisaje dulce, la torta parecía un acontecimiento sin un motivo productivo que finalmente contuvo la esencia de diversas reuniones a las que se asiste por voluntad propia. Hubo un tinte de celebración, de fila para las votaciones, de efervescencia futbolera, de funeral, de cumpleaños.

La torta gigante de Huepetuhe creó el momento donde la contemplación encuentra a la acción. El registro múltiple de fotografías en los teléfonos de los participantes guardó las pruebas de cómo fueron consumidos los maravillosos detalles pasteleros. La selva y el río primero; y la ciudad y las minas al final en una jerarquía construida por sabores. Pero estas atesoradas imágenes no mostrarán lo que no sabremos nunca: el registro invisible, en código íntimo y secreto, de lo que fue seguir a los forasteros en su orden, lo que fue observarse mutuamente, recibir tu trozo de pastel, bajar de la tarima, probarlo, comentar lo rico que estaba, contar qué parte te tocó, ir por otro, y todo esto, siendo un Huepetuheño.

THE COHERENCE OF AN EMBRACE

Matías Labbé

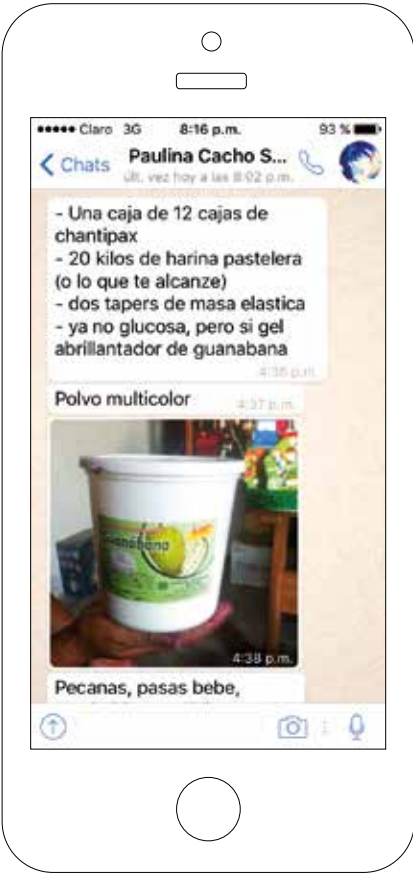
What is the pace of a single evening, the rhythm of desire and the savouring of one's surroundings? The town stood in line in order to consume their own landscape, they chose and then received a fraction of it—of us—crossed the stage in order to see and be seen, then settled down to eat. This sequence was repeated in a loop, until together, we broke the record for the biggest cake ever made this side of the Inambari River. This fantastical representation of the most visible and iconic parts of Huepetuhe and its surroundings was executed with sweet, shiny extravagance; activating infinite joyous sensations, like the pleasurable feeling of sugar circulating through your veins, immediately arousing feelings of wellbeing, energy and happiness. Sweetness is a celebration and a reward, the ultimate expression of joy.

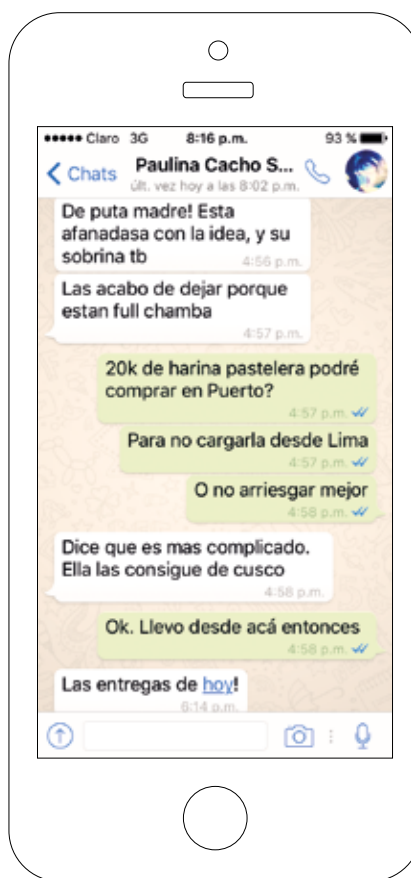
After four days of preparation, with the help of Paulina and Haydee, the cake was not only an offering to the residents of the town; it became an event. In the same way that the landscape was represented with colours and flavours, the presentation of the cake turned into an occasion that people attended by choice, simply to be present; like a birthday, an election, a football match or a funeral.

The giant cake of Huepetuhe created a moment in which contemplation and action converged. Many of the participants recorded images on their phones of the immediate and obvious moments: details of how the marvellous confectionary was consumed—the jungle and the river first, the city and the mines last, in a hierarchy defined by flavours—but these treasured images can't show what we will never know. The intangible memories and feelings inspired by the event: what it was like to adhere to the order imposed by us outsiders, to observe one another, to receive one's portion of the sweet cake and discuss its deliciousness or which part one chose —and all of this, as a resident of Huepetuhe.

PHILIPPE GRUENBERG

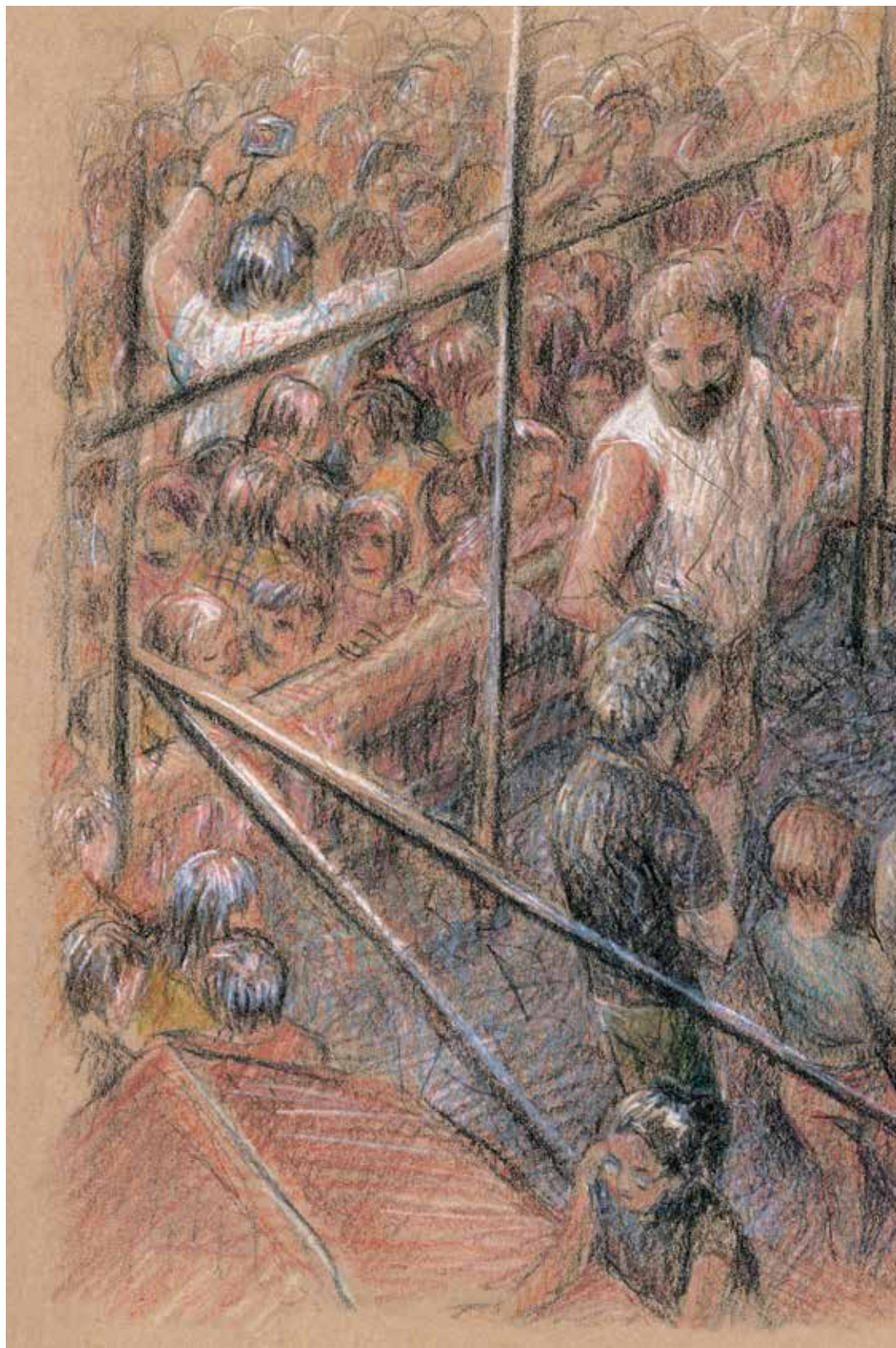
Documentos de proceso





Se invitó a todo el pueblo a venir a comer la torta. Aproximadamente 300 personas asistieron a su inauguración.

There was an open invitation for the whole town to come and eat the cake. Approximately 300 people attended the unveiling.









AGRADECIMIENTOS

ACKNOWLEDGEMENTS

Andrés Huamán
Aníbal Cavanaconza Valverde – Alcalde de Huepetuhe
Arthur Holland
Asociación de Comerciantes del Mercado de Huepetuhe
Betty Ojeda
Betty Cisneros
Besna Concha
Bisagra
Cesar Corrales
Cesar Egoavil
Cirilo Quispe y Victoria Oquendo
Daniela Sánchez y Gabriel Lama – Laboratorio Creativo Domingo
Eduardo Quintana
Efraín Cerne Palomino
Esteban Rojas Quispe & José Aguilar Quispe
Florentino Páucar & la Sra. Claudia
Giuseppe Bernardi
Haresh Bhojwani
Haydee Vargas
Héctor Alzamora
Hernán Quiza - Arte Visual
Hotel Victoria y la Ferretería San Miguel
Hugo Cuela
Ian Cofre
Inés Gallegos
Isabel Vargas de Concha
Ishmael Randall
Joaquín Randall
Joseph Sarmiento
Jhon Quispe
José Cruz Atamari
José Urteaga y todo el equipo de Detonador
Juan Bañón
Justino Mamani y La Asociación de Mineros de Huepetuhe
Lainya Renault
Leonardo Mujica
Lp Holy - Ciudadano Kane
Luis Montoya
Miguel Ángel Quispe
Milagros Teniente
Myriam Apaza
Pedro Sandoval
Qino
Rafael Polar
Rafael Torres
Raúl Ríos – Teniente Alcalde de Huepetuhe
Sam Jones
Sr. Condori del Frente Ciudadano de Huepetuhe
Stephen Campbell
Víctor Castro Huamán
Víctor Yohamona
Wendy Weeks
William Peralta
Yamilet Concha Vargas

BIBLIOGRAFÍA LÍNEA DE TIEMPO

BIBLIOGRAPHY TIMELINE

- 1 - http://www4.congreso.gob.pe/congresista/2001/esalhuana/Madre_Dios/Historia/historica_huepetuhe_new.htm
- 2 - <http://www.ifre.com/a-history-of-the-past-40-years-in-financial-crises/21102949.fullarticle>
- 3 - http://www4.congreso.gob.pe/congresista/2001/esalhuana/Madre_Dios/Historia/historica_huepetuhe_new.htm
- 4 - <http://www.pbs.org/wgbh/pages/frontline/shows/crash/etc/cron.html>
- 5 - <http://ngm.nationalgeographic.com/features/world/south-america/peru/dream-text>
- 6 - <http://docs.peru.justia.com/federales/leyes/27285-jun-9-2000.pdf>
- 7 - <http://www.eluniverso.com/2004/12/08/0001/8/1FF8520BB3434EEDA1914F3D3C774D16.html>
- 8 - https://en.wikipedia.org/wiki/Great_Recession_in_the_United_States
- 9 - “World Economic Outlook - April 2009: Crisis and Recovery” (PDF). Box 1.1 (page 11-14). IMF. 24 April 2009.
- 10 - <http://www.argentinaindependent.com/currentaffairs/newsfromargentina/interoceanic-highway-road-to-ruin//h>
- 11 - <http://elcomercio.pe/politica/gobierno/humala-declaro-estado-emergencia-cuatro-provincias-cajamarca-noticia-1343616>
- 12 - http://www.minem.gob.pe/_legislacion.php?idSector=20&idLegislacion=8549
- 13 - http://elcomercio.pe/politica/gobierno/desde-hoy-rige-estado-emergencia-tres-provincias-cajamarca-noticia-1437040?ref=flujo_tags_332562&ft=nota_77&e=titulo

CRÉDITOS DE IMÁGENES

IMAGE CREDITS

RODRIGO JAUREGUÍ

Páginas 4 - 6 - 10 - 11 - 54 - 56 - 58 - 66 - 80 - 86 - 91 - 106 - 111 - 116 - 117 - 133 - 138

ANDRÉS REYES

Páginas 16 - 30 - 36 - 52 - 60 - 64 - 74 - 76 - 96 - 101 - 107 - 119 - 122 - 126 - 127 - 129

artEDU
STIFTUNG



SALA
LUIS MIRÓ
QUESADA
GARLAND



Australia
Council
for the Arts



CONVENTO
DE SANTO DOMINGO
QORIKANCHA

etiqueta
negra