

PASTO

IOSU ARAMBURU

losu Aramburu

b. 1986, LIMA, PERÚ

losu Aramburu (n. 1986. Lima, Peru) es un artista visual cuyo trabajo incluye pinturas, esculturas e instalaciones que exploran la imaginación de una modernidad multifacética y sus posibilidades utópicas. Su proyecto de investigación repasa el modernismo de principios y mediados del siglo pasado en la región andina, a partir de la construcción de un Atlas de imágenes olvidadas con el objetivo de trazar un mapa de las sensibilidades cambiantes en la región.

Recientemente ha ganado la beca de investigación para artistas del Instituto Cisneros del MoMA (Nueva York, 2021), el segundo premio del Concurso Nacional de Pintura del MUCEN (Lima, 2022) y el Premio ICPNA de Arte Contemporáneo (Lima 2018). Ha sido residente en Delfina Foundation en Londres (beca Artus), Fonderie Darling en Montreal, Triangle France en Marsella y la Ene en Buenos Aires. Es miembro de los colectivos Bisagra y Colección Cooperativa y fue editor de la revista Cubo Abierto del Museo de Arte Contemporáneo de Lima. Ha participado en numerosas exposiciones y ferias internacionales y su obra es parte de colecciones como la del MALI Museo de Arte de Lima, la Colección Patricia Phelps de Cisneros (Nueva York-Caracas), SPACE Collection (Los Ángeles), Jorge M. Pérez Collection (Miami), Colección Hochschild (Lima), entre otras.

--

losu Aramburu (b. 1986. Lima, Peru) is a visual artist who works with painting, sculpture, and installation, exploring the imagination of a multifaceted modernity and its utopian potentials. His research project revisits early and mid-century modernism in the Andean region, through the creation of an atlas of forgotten images that aims to map the changing sensibilities in the region.

He recently won the Artist Research Fellowship of the Cisneros Institute at MoMA (New York, 2021), and the second prize of the National Painting Contest from the Museum of the Central Reserve Bank of Peru (Lima, 2022). He has been an artist resident at Delfina Foundation in London (Artus grant), Fonderie Darling in Montreal, Triangle France in Marseille and La Ene in Buenos Aires. He is a member of the collective projects Bisagra and Colección Cooperativa and an editor of the Cubo Abierto magazine of the Contemporary Art Museum in Lima. He has been part of exhibitions and international fairs. His work is included in collections such as the MALI Museo de Arte de Lima, the Patricia Phelps de Cisneros Collection (New York-Caracas), the SPACE Collection (Los Angeles), the Jorge M. Pérez Collection (Miami), the Hochschild collection (Lima), among others.



DIA DE CAMPO - 2023

PASTO Galería
Buenos Aires, Argentina

Un paseo, pero no de esos que se contentan con la vista de postal. Se trata de mirar un campo preciso que, entre los años 20 y 50 del siglo pasado, se llenó de figuras que quebraron la imagen que permeó el área andina desde el inicio de las repúblicas donde el campesinado aparecía como un sujeto atrasado y degradado. Con la mirada indigenista, las herramientas de trabajo dejaron de verse como índices del atraso técnico y se volvieron invitaciones a pensar una modernidad anclada en las tradiciones autóctonas. A veces, inclusive, se alzaron como armas contra el régimen de hacienda. Los cuerpos campesinos también adquirieron una nueva fuerza, dejando atrás el imaginario que oscilaba entre la melancolía por el pasado perdido o su presentación racializada como bestias de carga.

En décadas recientes, tras las derrotas de los movimientos populares de la segunda mitad del siglo XX —a excepción de Bolivia y Ecuador—, estos imaginarios han regresado y ubican al campesinado como un sujeto solamente preocupado por su supervivencia e incapaz de inscribirse en un proyecto revolucionario. Las obras que losu ha tomado como base para este paseo por la figuración del siglo pasado responden a los tiempos donde el problema del indio y de la tierra, siguiendo la formulación de Mariátegui de 1928, eran vistos por primera vez como un asunto económico y político, ya no desde las miradas que planteaban que hacía falta redimir sus almas, llevarlos a la escuela o desindigenizarlos a través del mestizaje. La novedad del indigenismo revolucionario de los años 20 en el área andina consistió, precisamente, en comprender que la liberación del indio radicaba en atacar las formas de propiedad de la tierra y de explotación del trabajo campesino, y recuperar las formas asociativas de organización del trabajo que se hundían en la historia de estas tierras. La vanguardia política alentó la configuración del indigenismo como vanguardia artística, y ésta última tradujo visualmente, al menos por un tiempo, las premisas radicales de la primera.

Es usual que losu periodice, que recorte tiempos para examinar algo del pasado y devolver nuestra atención a asuntos que han perdido sustancia histórica en el presente. Detrás de estas obras late la certeza de que el campo latinoamericano fue por mucho tiempo el lugar de la revolución, del surgimiento de una subjetividad nueva que era preciso figurar y darle contornos precisos. Los cuerpos, las labores y el paisaje como género pictórico entraron en una transformación profunda cuya fuerza hoy se encuentra diluida en la historia del arte. La vanguardia indigenista quebró el tiempo en la región: el presente indígena estaba ahora cargado de una historia negada por colonizadores, terratenientes y burgueses, y desde allí podría reinventarse un futuro distinto, a veces nacionalista, a veces socialista. De todo ello surgió un nuevo modo de mirar e imaginar el mundo rural que se mantuvo activo hasta fines de los años 70. Esa mirada también tuvo limitaciones, desde luego, fruto de la desvinculación del indigenismo artístico y los movimientos sociales que le dieron sustento.

Los estallidos de rebeliones de los últimos años, sin embargo, invitan a mirar nuevamente el pasado de las figuraciones revolucionarias en América Latina, porque hay algo en ellas que retorna al presente y reclama ser reconsiderado como parte del repertorio visual de las actuales luchas populares. Ese es el paseo al que losu invita: mirar otra vez estas formas de figurar el campo y traerlas al presente para atender a nuestra cita pendiente con el pasado. Y también mirar más allá, en las nubes, arriba del horizonte nuevamente abierto.

Mijail Mitrovic

A DAY IN THE COUNTRYSIDE - 2023

PASTO Galería
Buenos Aires, Argentina

A stroll, though not the kind that is satisfied with a postcard view. It is a look at a specific time in the countryside that, between the 1920's and 1950's, was filled with figures that fractured the image that pervaded the Andean region since the inception of the republics, where the peasantry was considered backward and degraded. The indigenist gaze changed the perception of work tools as markers of technical backwardness, and encouraged people to think of a modernity anchored in native traditions. At times, they even became weapons to stand up against the hacienda regime. Peasant bodies also found new strength, leaving behind the social construct that swayed between melancholy over the lost past and their racialized portrayal as beasts of burden.

In recent decades, after the defeat of social movements in the second half of the 20th century —except for Bolivia and Ecuador— these imaginaries have returned, and define the peasantry as a subject only concerned with its own survival and incapable of participating in a revolutionary project. The works losu has used as a point of departure for this stroll through last century's figurative art correspond to a time when the Indian problem and land conflicts, according to the words of Mariátegui in 1928, were seen for the first time as an economic and political issue. This constituted a change from prior readings that claimed their souls needed to be saved, schooled or subjected to de-indigenization through mestizaje. The novelty of the revolutionary indigenismo in the 1920s in the Andean region consisted in understanding that indigenous freedom relies in attacking forms of land ownership and peasant work exploitation, and reorganizing work in communal forms, deeply rooted in the history of these lands. Political vanguard encouraged the shaping of indigenism as an artistic avant-garde, and the latter transmitted visually, at least for a while, the radical premises of the former.

losu tends to periodize, to segment a portion of time to examine something in the past and turn our attention to issues that have lost historical substance in the present. Behind these works lies the certainty that the Latin American countryside was for a long time the place for revolution, for the emergence of a new subjectivity that had to be depicted and contoured with precision. The bodies, the labor, and the landscape as a pictorial genre underwent a profound transformation whose force is today diluted in art history. The indigenist avant-garde fractured time in the region: the indigenous present was now loaded with a history denied by colonizers, landowners, and the bourgeoisie. From that point, a different future could be reinvented, sometimes nationalist, at others, socialist. As a result, a new way of viewing and imagining the rural world was born, which persisted until the end of the 1970s. This perspective also had limitations, of course, as a consequence of the disconnection between artistic indigenism and the social movements that supported it.

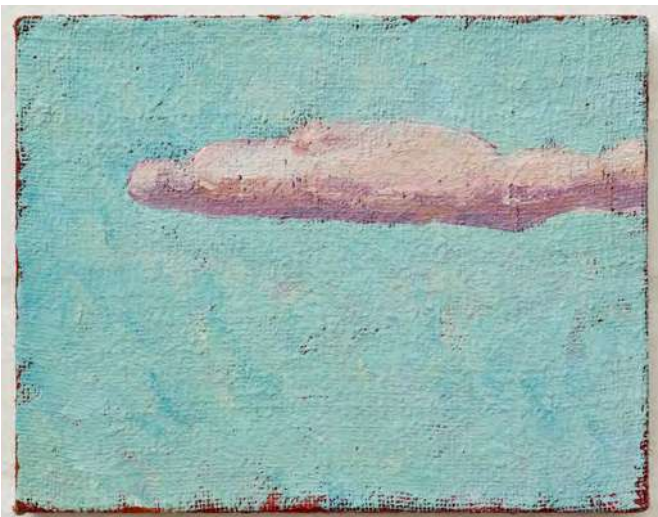
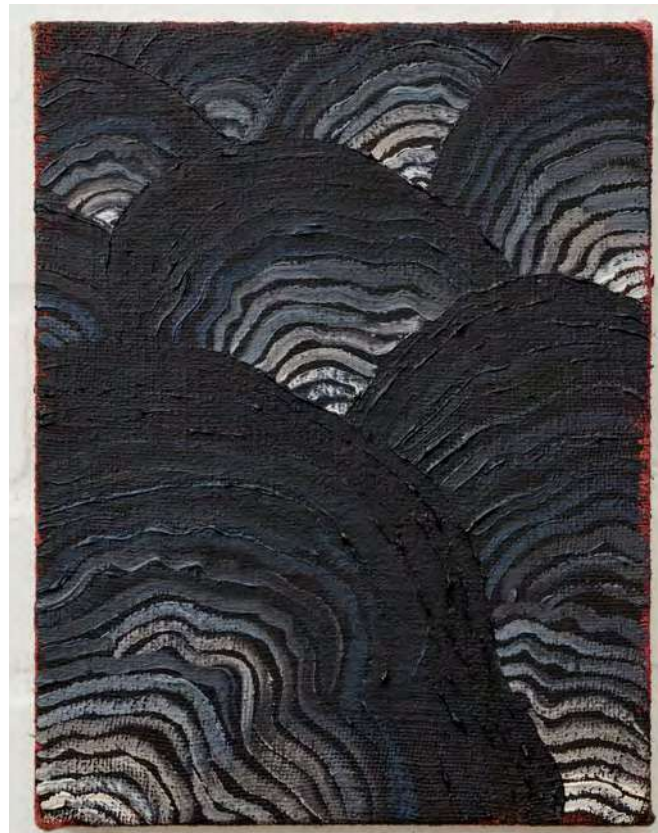
However, the outbreak of rebellions in recent years invites us to revisit past revolutionary figures in Latin America, because there is something in them that returns to the present and demands to be reconsidered as part of the visual repertoire of current social struggles. losu invites us to reconsider these ways of figuring the countryside and to bring them to the present to attend our pending appointment with the past, as well as to look beyond, in the clouds, above the newly opened horizon.

Mijail Mitrovic





Día de campo / Óleo sobre lino teñido / Oil on dyed linen / 120 x 60 cm (each)



Estudio de nubes, 2023 / Óleo sobre arpillera / Oil on burlap / 42 x 33 cm / 26 x 33 cm

ATLAS SUBTERRANEO - 2022

80 M2
LIMA, PERÚ

Esta exposición superpone dos grupos de obras: una instalación de imágenes impresas en hojas A4 y una serie de pinturas de mediano y gran formato.

El Atlas del modernismo andino es un proyecto de investigación que explora las narrativas históricas sobre los modernismos surgidos en la región andina. Consiste en la organización cronológica de imágenes de obras que se hayan usado para ilustrar publicaciones panorámicas sobre el arte moderno en la región. Al verlo desplegado, uno puede leer ciertas corrientes que atraviesan la producción plástica, ver los cambios en las sensibilidades de sus artistas, y, con un poco de atención, mirar más allá del encasillamiento al que tienden la mayoría de las narrativas históricas para encontrar la heterogeneidad, las contradicciones y el potencial utópico de la producción cultural.

Las pinturas instaladas sobre el atlas están hechas a partir de fotografías y grabados de exploraciones arqueológicas de fines del siglo XIX y la primera parte del XX. Todas ellas muestran una vista de la superficie e implican la conexión abrupta con un mundo subterráneo donde se encuentra el pasado. Finalmente, la curiosidad académica, el saqueo y los proyectos de revalorización son algunos de los motores que han impulsado la producción cultural moderna en la región.

El Atlas del modernismo andino ha sido realizado gracias a una beca de investigación artística del Instituto Cisneros del MoMA, y parte del proyecto se desarrolló durante una residencia en la Fundación Delfina en Londres auspiciada por Artus.

This exhibition joins two groups of works: an installation of images printed on paper sheets and a series of medium and large format paintings.

The Atlas of Andean Modernism is a research project that explores the historical narratives about the modernisms that emerged in the Andean region. It consists of the chronological organization of images of artworks that have been used to illustrate panoramic publications about modern art in the region. Seeing it unfolded, one can read certain trends, see the changes in the sensibilities of artists through time, and, with some attention, one can look beyond the typecasting and the structuring into which most historical narratives fall to find heterogeneity, contradictions and the utopian potential of cultural production.

The paintings hanged above the installation are made from photographs and engravings of archaeological explorations in Peru around the turn of the 19th century. All of them show ground views and imply the abrupt (even violent) connection with an underground world where the past lies. After all, academic curiosity, looting and revaluation projects are some of the engines that have driven modern cultural production in the region.

The Atlas of Andean Modernism has been produced thanks to an artistic research grant from MoMA's Cisneros Institute, and part of the project was developed during an art residency at the Delfina Foundation in London sponsored by Artus.









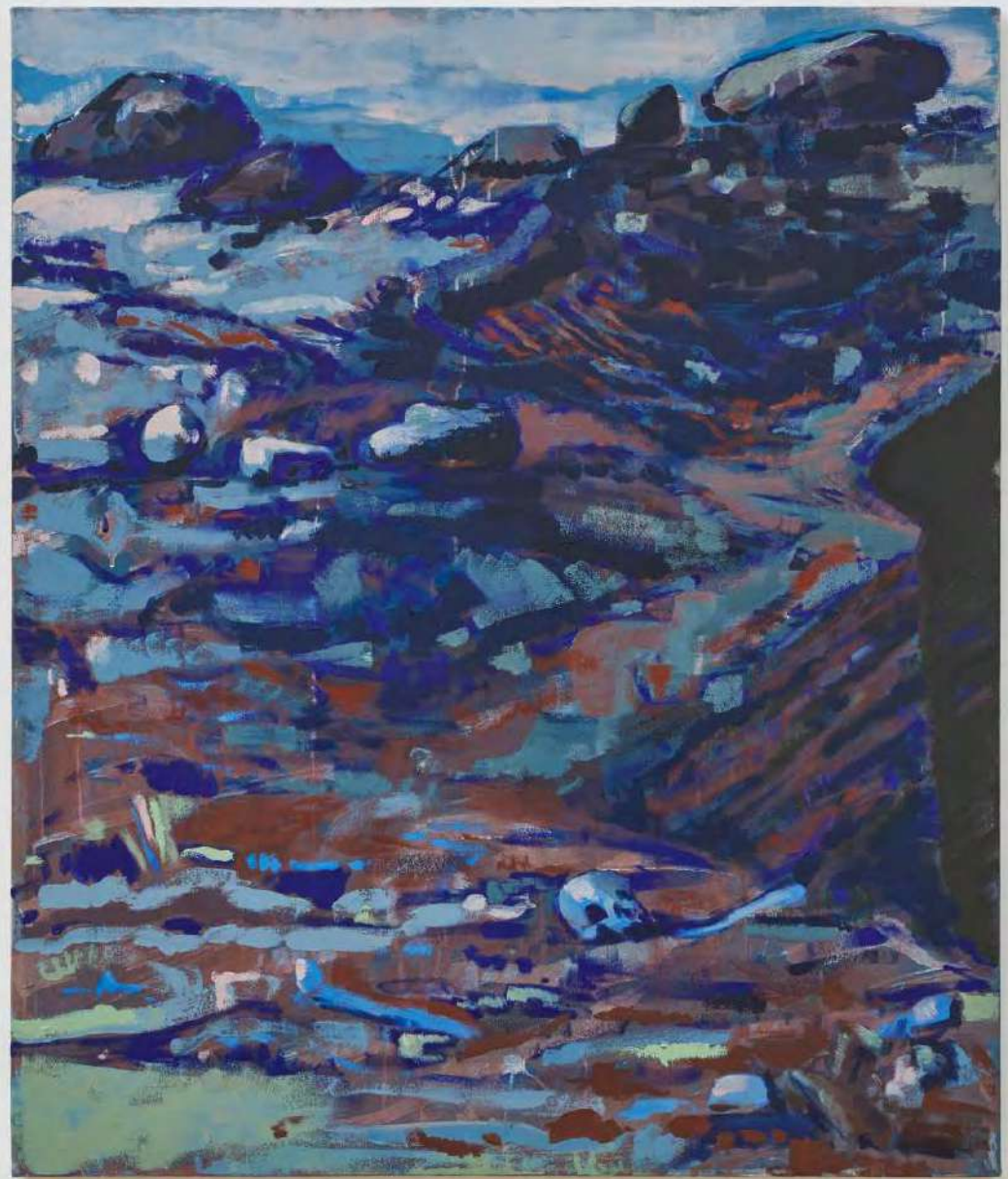
Tres personajes, 2022 / Óleo sobre lienzo / Oil on canvas / 170 x 280 cm



Ancón, 2022 / Óleo sobre lienzo / oil on canvas / 170 x 230 cm



Huesos y arena I, 2022 / Óleo sobre lienzo / Oil on canvas / 130 x 110 cm



Huesos y arena III, 2022 / Óleo sobre lienzo / Oil on canvas / 130 x 110 cm

UN NUEVO HOMBRE - 2019

ICPNA
LIMA, PERÚ

Un nuevo hombre reúne fragmentos de relieves realizados en yeso que se basan en algunos documentos gráficos —como esquemas, pinturas o dibujos— de artistas del siglo XX de diferentes geografías. Reúne visiones de las luchas por la independencia africana, o de los indigenismos latinoamericanos, fantasías mecánicas o naturistas. Todas las imágenes representan al nuevo sujeto que habitaría el nuevo tiempo que se abría con las utopías modernas. Quién es ese sujeto varía de un fragmento a otro y es una pregunta que no termina de resolverse por completo en las piezas de la serie.

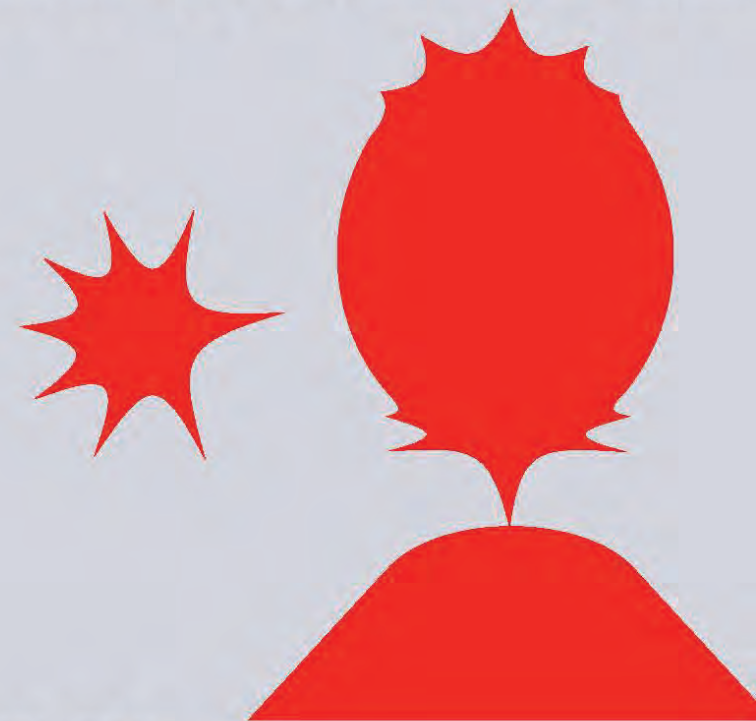
-

A new man gathers together fragments of apparently historic reliefs that —even though never really existed as reliefs or in a monumental scale— are loosely based on paintings or drawings from 20th century artists from different geographies. It brings together visions from the fights for African independence, or Latin American indigenisms or mechanical or naturalistic fantasies. All the images represent the new subject that would inhabit the new era that was opening with modern utopias. Who is that subject and what is that era varies from fragment to fragment and is never completely resolved in the piece.

UN NUEVO HOMBRE
Iosu Aramburu / Mijail Mitrovic
Catalogo editado por el Instituto Cultural Peruano Norteamericano - Lima, Perú

IOSU ARAMBURU

UN NUEVO HOMBRE



UN NUEVO HOMBRE



FIGURAS UTOPICAS

Pese al derrotismo político e intelectual en el que nos vemos inmersos, la diferencia entre programas e impulsos utópicos delineada hace un tiempo por Fredric Jameson puede ser una de las mejores guías para navegar el terreno de la cultura bajo el capitalismo. Mientras los programas trabajan al nivel de la proyección de una organización social que pueda emanciparnos de nuestras contradicciones, los impulsos utópicos funcionan como formas simbólicas que, pese a su evidente carácter compensatorio, encubren algún tipo de contenido utópico potencialmente capaz de avivar nuestra imaginación y deseo. Si los programas han sido declarados muertos o impensables desde hace un tiempo —aunque eso podría estar cambiando—, la vigencia de los impulsos se hace evidente en los innumerables chantajes sentimentales del arte contemporáneo y la cultura de masas, al igual que en los bellos mensajes de virtud y trascendencia con los que se nos vende desde una bolsa de café hasta una crema corporal libre de culpa. Esos impulsos, entonces, funcionan como destellos de otro mundo al interior de uno que parece resistir todo cambio; mejor dicho, son subproductos de la propia cultura capitalista que permiten atisbar una sociedad donde las dinámicas que producen esas mercancías queden abolidas, como una generalización radical de las promesas que el capital engendra pero que solo cumple de un modo engañoso o degradado. Podríamos decir que esos impulsos hoy circulan principalmente por el mundo de las mercancías. Sin embargo, a lo largo del siglo XX, encontramos momentos en los que esa materia prima para elaboraciones utópicas más sistémicas empezó a percibirse en el terreno de la experiencia concreta. Inclusive han sido figurados en múltiples pasajes de la modernidad artística sin necesariamente convertirse en programas utópicos completos, coherentes ni totales. Aunque hoy sea un lugar común impugnar la voluntad totalizadora de los programas utópicos, y algunos creerían que mi defensa de la noción de impulso que Jameson toma de Ernst Bloch es un antídoto contra ella, quisiera sugerir que la discusión misma sobre la utopía no puede siquiera formularse sin considerar que ella responde a la propia idea de totalidad que proyecta el capital sobre el mundo actualmente. Desde sus orígenes, los proyectos de escape hacia comunidades autosuficientes fuera de las ciudades se formulan como reacciones ante la amenaza de absorción total de la vida por la modernidad capitalista. Por su parte, las utopías regresivas, como las llamó Manfredo Tafuri, que buscan solucionarlo todo por vía de un cambio espiritual, sin tocar las estructuras de nuestras relaciones sociales, lo hacen como respuesta a la amenaza que el capital impone a la conciencia.² Pese a todo lo dicho, no es este el lugar para pensar la viabilidad de un nuevo programa utópico, sino para atender a una operación previa y necesaria, una especie de disección de ciertas herencias modernas del siglo XX que permita renovar las figuras para recomenzar esa tarea. Si entendemos las figuras modernas como montajes de impulsos utópicos, formas que reúnen impulsos diversos e inclusive contradictorios entre sí —como puede serlo la figura de la máquina, que comanda el progresivo control del cuerpo pero al mismo tiempo promete liberarlo del trabajo—, serían algo como las formas indispensables que toda utopía requiere para que podamos visualizar nuestra propia inserción en lo que promete. Ya sea la promesa de un organismo social armonioso donde nuestros impulsos contradictorios resuelven sus diferencias en un plano superior proyectado al futuro; o bien en las fantasías sustitutorias que nos procura la seducción de un impulso utópico cualquiera — un suplemento utópico, dice Jameson, “la dosis de exceso utópico cuidadosamente medido en nuestras mercancías y cosido como un hilo rojo en nuestras prácticas de consumo, ya sea sobrio y utilitario o enloquecido y adictivo” —.³ Porque, finalmente, de las figuras que se formen con estos impulsos depende nuestra capacidad política para alimentar la imaginación y el deseo, de manera que el sujeto se vea llamado a sentir cómo sería habitar ese mundo, cómo reaccionaría su propio cuerpo. En ese nivel se sitúa la indagación que losu Aramburu despliega en *Un nuevo hombre*.

1 Fredric Jameson; *Arqueologías del futuro. El deseo llamado utopía y otras aproximaciones de ciencia ficción*; Madrid: Akal, 2009.

2 Manfredo Tafuri; *Architecture and Utopia. Design and Capitalist Development*; Massachusetts: MIT Press, 1976.

3 Jameson; op. cit. p. 21.







Cortejo funebre, 2019 / Óleo sobre tela / Oil on canvas / 150 x 220 cm

UNA NUEVA ERA - 2019

ICPNA
LIMA, PERÚ

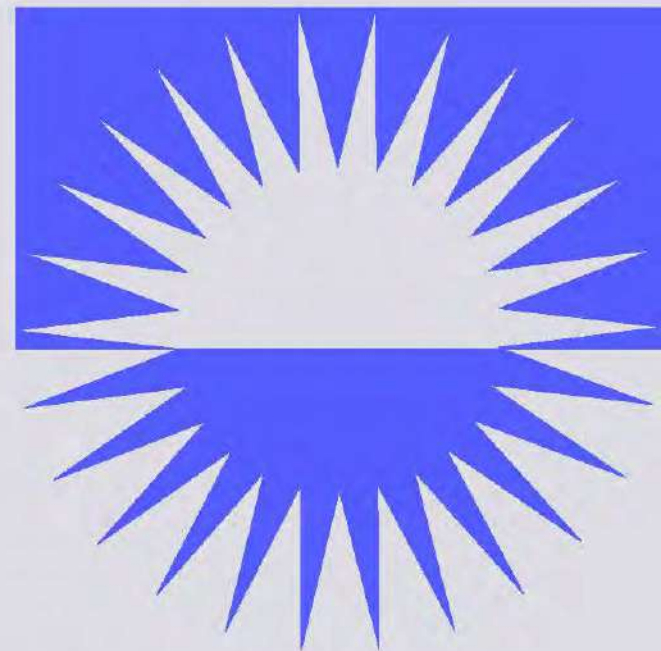
La distribución de los paneles en sala alude, en sus dimensiones, a la pintura mural. Los grandes formatos de los murales convocan debido a su posibilidad de comunicar, a veces, a numerosos grupos de personas que se agolpan frente a estos. Las vanguardias modernas creyeron en el progreso y asumieron un ideal de trascendencia que, en este caso, Aramburu busca asociar al culto, con una actitud ambigua, a veces irónica y otras veces de fascinación y credulidad interrumpida. En el Perú, Tormenta (ca. 1950) de Julia Codesido (1883-1978) pone en tela de juicio su modernismo inicial tanto de inicios del siglo XX como de su posterior adhesión al indigenismo, mientras Bañista (1926) de Emilio Goyburu (1897-1962), asimila un simbolismo local propio de la década de 1920, aún poco estudiado, a formas que dialogan con la vanguardia moderna del cubismo. Por último, Cojudos (1980), del Taller EPS Huayco (1980-1982), apunta a una renovación de íconos locales, tanto religiosos como patrios, de origen erudito o popular.

The distribution of the panels in the room makes reference to the mural painting in its dimensions. The large formats of the murals sometimes summon numerous groups of people who crowd against them due to their ability to communicate. The modern avant-garde believed in progress and assumed an ideal of transcendence that; in this case, Aramburu seeks to associate with the cult, with an ambiguous attitude, sometimes ironic and other times of fascination and interrupted credulity. In Peru, Tormenta [Storm] (ca. 1950) by Julia Codesido (1883-1978) calls into question her initial modernism both at the beginning of the 20th century and her subsequent adherence to indigenism, while Bañista [Bather] (1926) by Emilio Goyburu (1897-1962), assimilates a local symbolism typical of the 1920s, still little studied, to forms that dialogue with the modern avant-garde of cubism. Finally, Cojudos (1980), from the EPS Huayco Workshop (1980-1982), points to a renewal of local icons, both religious and patriotic, of erudite or popular origin.

UNA NUEVA ERA
Catálogo: Iosu Aramburu / Galería 80M2 Livia Benavides

IOSU ARAMBURU

UNA NUEVA ERA



UNA NUEVA ERA



LAS MIRADAS DE UNA NUEVA ERA

La Sala Juan Acha del Museo de Arte de San Marcos acoge en su programa de exposiciones aquellas propuestas artísticas que se caracterizan por el uso de lenguajes visuales del arte contemporáneo: instalaciones, intervenciones, fotografía, audiovisuales, archivo de procesos, y otros lenguajes híbridos. Bajo este enfoque Una nueva era es una propuesta que ofrece diversos puntos de partida para su interpretación.

Empecemos con la particularidad que resalta a primera vista. La puesta en escena de catorce paneles de grandes dimensiones (184 x 140 cm.) colocados uno al lado del otro dispuestos en todo el espacio de la sala. Ninguna de las pinturas se apoya en las paredes, estas cuelgan del techo y están ancladas al suelo con pesas de concreto. Esta disposición de las piezas arma un obligado recorrido que el espectador debe realizar para poder observar todo el conjunto. En este recorrido, veremos que el artista incluyó en su propuesta tres obras de la Colección de Arte Moderno y Contemporáneo del MASM. Se trata de Bañista, un óleo de 1926 de Emilio Goyburu; un óleo de Julia Codesido, titulado Tormenta, de la década de 1950 y Cojudos, una serigrafía pequeña del grupo Huayco E.P.S. de los primeros años de la década de 1980. Además de estas obras, losu ha colocado una pequeña pintura figurativa, Abundancia y paraíso, de su autoría, la cual representa a un ave.

Las imágenes que ofrecen los paneles en su conjunto contienen elementos tanto abstractos como estilizaciones de elementos figurativos, en algunos casos claramente reconocibles y en otros desaparecidos. Dentro de este despliegue de formas con acento modernista, losu ha incluido ciertos elementos simbólicos recurrentes, por ejemplo, unos ojos que se repiten a lo largo del muro flotante que forman sus pinturas. Uno de los referentes que losu ha tomado para la concepción de su obra es una serie de pinturas cusqueñas del siglo XVII, en las cuales se representa la procesión del Corpus Christi. En las pinturas cusqueñas las figuras en primer plano son espectadores del paso de los santos en procesión, que se ubican en segundo plano, pero uno que otro personaje observa también al espectador.

En su serie, losu coloca a sus espectadores en primera fila y, como fondo, se observan las formas abstractas-geométricas que dan una idea visual asociada al muralismo. Aquí, se puede ver un guiño a esa doble mirada a la que alude la serie cusqueña, pero en este caso, podemos pensar que se trata de una mirada expectante por el futuro, el advenimiento de algo nuevo, pero también de una mirada al pasado.

Aquí un aspecto sobresaliente es el uso, sin preocupación, de la otra cara de las pinturas en un sentido literal. En el instante en que se decide colocar los cuadros de manera flotante en el espacio de la sala, se da la posibilidad de poder visualizar libremente la parte de atrás de las obras, permitiendo ver los detalles de su fabricación, la tela, los bastidores, algunas manchas de pintura, inscripciones que pone el autor para su identificación. Son elementos que enriquecen la lectura en el recorrido, ya que no solo nos da información adicional de las obras, que aquí se comparte con toda libertad, sino que sirven de fondo para la exposición de dos obras antes mencionadas: Cojudos, y Abundancia y paraíso, esta última, pareciera jugar un rol lúdico o de descanso al final del recorrido.

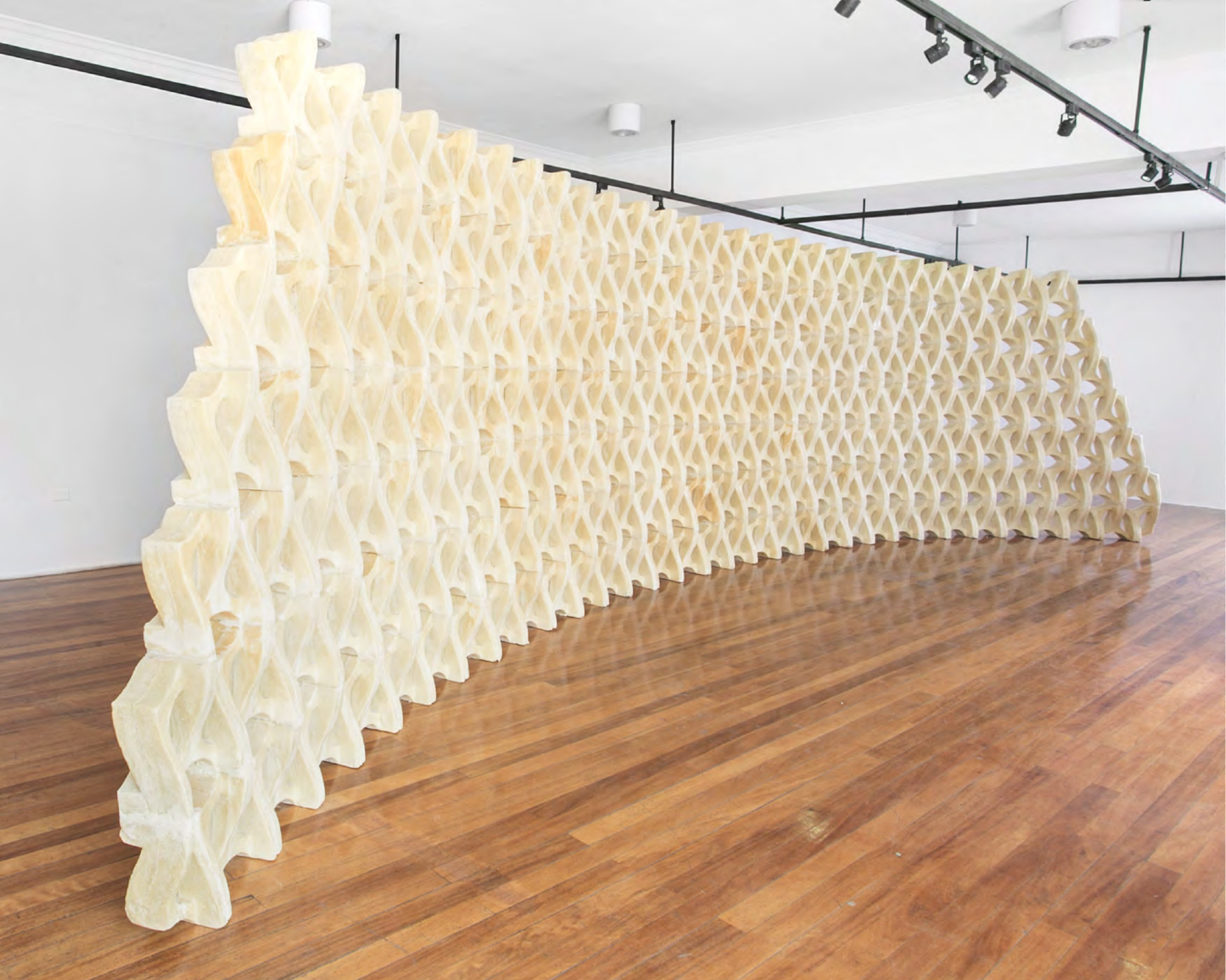
Por último, queremos comentar brevemente sobre el modernismo inscrito en la concepción de este proyecto. En general la historia del arte se refiere al arte moderno a aquel que nace en entreguerras, a finales del siglo XIX y primeros años del XX. Y su característica más resaltante, para intentar resumir de forma rudimentaria el tema, fue la desaparición de lo figurativo en oposición a la tradición clásica y/o académica del arte. Esto abrió un abanico de posibilidades que se manifestaron en las llamadas "vanguardias históricas" del siglo XX, las cuales influyeron desde sus centros urbanos (Europa o Estados Unidos de América) a los artistas de todo el mundo. En el caso del Perú, este modernismo llega a través de los artistas que lograron tener formación en el extranjero y que, al regresar al Perú, portan dicho conocimiento. La década de 1950 sería testigo del triunfo tardío de este espíritu modernista, oposición y debate, con la acogida del arte abstracto geométrico.

En ese sentido, es posible plantear que el lenguaje modernista, en la propuesta que losu presenta en el MASM, le otorga a su obra el aura que ofrecieron aquellas vanguardias artísticas en su época. Y esto está simbolizado por las obras del MASM integradas en su idea, las cuales rompieron con la tradición clásica del arte para su tiempo, marcando una ruptura con el pasado. Aquí, el artista nos pone ante una suerte de "distancia frente al ideal de modernidad, simulando aquel instante de ruptura, de espera anhelante, a veces interminable, de un nuevo tiempo por venir.









Panoramas do sul, 2015 / Sesc Pompeia / São Paulo, Brasil



Plan Piloto de Lima, 2015 / 226 x 488 x 366 cm / Museo de Arte de Lima collection



losu Aramburu
b. 1986. Lima, Perú

Exhibiciones individuales / Solo shows

- 2023 Nubes, curated by Mijail Mitrovic. Museo Alqa, Ollantaytambo.
2023 Atlas del modernismo andino, Q Galería, Universidad San Francisco de Quito.
2023 Día de campo, curated by Mijail Mitrovic. PASTO Galería, Buenos Aires
2022 Atlas subterráneo [1933 [1810 – 1983] 2020], 80M2-Livia Benavides, Lima.
2022 Atlas del modernismo andino [1933 [1924 – 1969] 2020], Sala Luis Caballero, Universidad de los Andes, Bogotá.
2020 Comprimir el siglo, 80M2-Livia Benavides, Lima.
2019 Un nuevo hombre, ICPNA Miraflores, Lima.
2018 Una nueva era, Museo de Arte de la Universidad San Marcos, Lima.
2018 Muestra Antológica, Mamama, Lima.
2017 Vivienda privada, SUM-Arcadia Mediática, Lima.
2015 Modernidad Histórica, 80M2 Livia Benavides, Lima.
2015 Demasiado pronto, demasiado tarde, curated by Alba Colomo, Centro Cultural Británico, San Juan de Lurigancho, Lima.
2014 Exposición de arte abstracto, curated by Florencia Portocarrero, Alliance Française, Lima. 2013
2013 Y ver los transatlánticos llegar, La Ene, Buenos Aires.
2013 Todo lo sólido, 80M2 Livia Benavides, Lima.

Exhibiciones grupales / Group exhibitions

- 2023 At the edge of land, curated by Lucas Morin, Hayy Jameel, Jehdda.
2023 La revolución se bajó del caballo y el caballo del muro, curated by Natalia de la Rosa y Julio García, Sala

- de Arte Público Siqueiros, Ciudad de México.
2023 Intermitente, curated by Víctor Mejía. Centro Cultural de la Pontificia Universidad Católica del Perú
2023 Now What, curated by Fidel Artista, Cultural Británico, Lima.
2022 Signos de vida, 80M2-Livia Benavides, Lima.
XII Concurso Nacional de Pintura, Museo del Banco Central de Reserva, Lima.
2019 Portadores de sentido, curated by Sofía Hernández Chong-Cuy, Museo Amparo de Puebla, México.
2019 Sincronías, curated by Max Hernández-Calvo, El instante Fundación, Madrid.
2019 En orden de aparición, curated by Luis Pérez-Oramas, Real Academia de Bellas
2019 Artes de San Fernando, Madrid.
2019 X Concurso Nacional de Pintura del Banco Central de Reserva del Perú, Museo Central, Lima.
2019 Menú del Día, Galería 80M2 – Livia Benavides, Lima.
2018 Bisagra Fashion Week, Kinderhook & Caracas, Berlin.
2018 Es todo tu culpa, exhibition with Andrés Pereira Paz and Santiago Villanueva, El Garajr, Lima.
2018 Segundo Encuentro Nacional de Artes Visuales Trujillo, curated by Carlos David Chávez, Casa Francia, Trujillo.
2018 Primer premio de arte contemporáneo ICPNA, curated by Max Hernández-Calvo,
2018 Galería Juan Pardo Heeren, ICPNA, Lima.
2017 Próxima parada: artistas peruanos en la colección Hochschild, curated by Octavio Saya, Sala Alcalá 31, Madrid.
2017 Revisiones. Obras contemporáneas en la colección del MALL, curated by Sharon Lerner, Museo de arte de Lima.

losu Aramburu

b. 1986. Lima, Perú

2017 Legado y divergencia: 78 años de Artes de la PUCP; curated by Max Hernandez- Calvo, Galería Germán Krüger Espantoso - ICPNA, Lima.
2017 Coordinadas alteradas: Fronteras, fisuras y retículas urbanas en Lima, curated by Victor Mejía, Galería Germán Krüger Espantoso - ICPNA, Lima.
2016 Abstracción 2, Arróniz Arte Contemporáneo, Mexico City.
2016 Sobre contemplar y otorgar sentido, 80M2 Livia Benavides, Lima.
2016 Todo lo sólido se desvanece en el aire, curated by David Flores-Hora, CCPUCP, Lima.
2015 19º Festival de Arte Contemporânea Sesc_Video-brasil, Panoramas do Sul, SESC Pompeia, São Paulo.
2015 Otro Orden II, La Polaca, Lima.
2014 Otro Orden, La Polaca, Lima.
2013 Parecía inquebrantable Galería Pancho Fierro-Municipalidad de Lima.
2013 Proyectos individuales - PArC curated by José Roca, Lima.
2013 Solo projects - ARCOmadrid, curated by Alexia Tala, Inti Guerrero, Catalina Lozano, Gabriel Pérez Barreiro and Cristiana Tejo, Madrid.
2012 III Concurso Latinoamericano de Pintura + Solo Shows Arcos Dorados - ArteBA, curated by Pablo León de la Barra, Buenos Aires.
2012 BYOB, curated by Juan Diego Tobalina and David Flores- Hora, Sala Luis Miro Quesada Garland-Municipalidad de Miraflores, Lima.
2012 Solo proyectos. 80M2 Livia Benavides, Lima.
2012 Pedagogías Galería de la Escuela de Artes Visuales Corriente Alternativa, Lima.
2011 licencias para narrar, 80M2 Livia Benavides, Lima.
2011 El último lustro, curated by Luis Lama Mansur and David Flores-Hora, Sala Luis Miro Quesada Garland-Municipalidad de Miraflores, Lima.

2010 Laboratorio San Martín 625, house on process of demolition, Barranco, Lima.
2010 Mash-up, curated by Jorge Villacorta and Jose Carlos Mariátegui, Centro Cultural España, Lima.
2010 5th international student triennial, organized by Marmara Üniversitesi, Istanbul.

Premios y residencias / Prizes and residencies

2022 XII Concurso Nacional de Pintura, Peruvian Central Bank, Lima.
2021 Artist Research Fellowship – MoMA – Cisneros Institute, New York
2020 (postpone to 2021) Residency at Delfina Foundation, London.
2018 I Premio de Arte Contemporáneo ICPNA, Lima.
2018 Concurso Nacional Plaza Paz Soldán (teamed with architects Augusto Román, José Bauer and Juan Caicho), Lima.
2017 Residency at Fonderie Darling, Montreal.
2014 Residency at Triangle France, Marseille.
2013 Residency at La Ene, Buenos Aires.
2012 III Concurso Latinoamericano de Pintura Arcos Dorados - ArtBA, Buenos Aires.
2012 XV Concurso de Artes Visuales Pasaporte para un Artista (3rd prize), Lima.
2009 Premio de la crítica para la especialidad de pintura, Facultad de Arte-Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima.
2009 Premio Adolfo Winternitz para sexto año de Pintura, Facultad de Arte-Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima.

losu Aramburu
b. 1986. Lima, Perú

Formación / Education

2004 - 2010 Pontificia Universidad Católica del Perú – Art Faculty. Art degree with a mention on painting

Collections

MALI, Museo de Arte de Lima; Patricia Phelp de Cisneros Collection, New York /Caracas; Museo Central, Peruvian Central Bank, Lima; Sammy Sayago Collection, Los Angeles; Jorge M. Perez Collection, Miami; Lodevans Collection, London; Hochschild Collection, Lima; Arcos Dorados Collection, Buenos Aires; ICPNA Collection, Lima; and other international private collections.

Other Activities

Editor of Cubo Abierto, the art magazine of the Museo de Arte Contemporáneo de Lima. (2019-present)
Founder and member of Bisagra, an art collective, centered on public programming, Lima (2014-present).
Founder and member of Colección Cooperativa, an artist-run, collectively own art collection, Lima (2018-present)
Professor at Escuela de Arte Corriente Alterna, Lima (2010-2017).
Founder and organizer of Charla Parásita, an organization that made public talks by international speakers on contemporary art, Lima (2013-2014).

Selected Press and Publications

- Arkinka; "Parecía inquebrantable"; Arkinka, revista de arquitectura, diseño y construcción, No. 217 año 18, 2013; Lima; p. 96.
- Chimpen, Augusto; "losu Aramburu"; Artnexus No. 89 Vol. 12; Miami/Bogotá, 2013; p. 89.
- El Comercio; "La arquitectura me interesa como un discurso de modernidad"; Diario El Comercio; October 28 th, 2012; p. C2
- Damiani, Elena; "This is not archaeology, notes on the Peruvian desert"; Coleccion Cisneros, 2014: <http://www.coleccioncisneros.org/editorial/cite-site-sights/notarchaeology>
- Elorriaga, Gerardo; "El vínculo con el pasado es fundamental en mi trabajo"; El Correo; February 27th, 2019.
- Fajardo-Hill, Cecilia; Remains – Tomorrow: Themes in Contemporary Latin American Abstraction; Berlin: Hatje Cantz, 2022.
- Fajardo-Hill, Cecilia; "Abstracciones significativas"; Artnexus No. 92 Vol. 13; Miami/Bogotá, 2014; p. 43.

PASTO

CHACABUCO 866 - BUENOS AIRES

T. +54 911 5930 1979

@pastogaleria - pastogaleria.com.ar