

ramona

revista de artes visuales
n° 89. abril 2009
10 pesos

Una iniciativa de la Fundación Start

Editor fundador

Gustavo Bruzzone

Concepto

Jacoby

Grupo editor

Roberto Amigo, José Fernández Vega,
Graciela Hasper, Roberto Jacoby,
Fernanda Laguna, Ana Longoni,
Guadalupe Maradei, Judi Werthein

Colaboradores permanentes

Xil Buffone, Diana Aisenberg, Diego Melero,
Mario Gradowczyk, Nicolás Guagnini,
Lux Lindner, Alberto Passolini, Alfredo Prior,
Daniel Link, Mariano Oropeza, M777,
Melina Berkenwald

Coordinación y edición

Santiago Basso
editorial@ramona.org.ar

Editores invitados

Rodrigo Quijano y Eliana Otta

Secretaría de redacción

Josefina Infante

Rumbo de diseño

Ros

Diseño gráfico

Silvia Canosa

Suscripciones y ventas

Josefina Infante

Publicidad

Paula Bugni
Candelaria Muro

Archivo y donaciones

Guadalupe Marrero Gauna

Los colaboradores figuran en el índice.

Muchas gracias a todos

ISSN 1666-1826 RNPI

El material es responsabilidad de los autores
y no puede ser reproducido sin su autorización

ramonaweb

www.ramona.org.ar
ramona@ramona.org.ar

Concepto

Jacoby

Coordinación

Paula Bugni

Agenda y secciones

Lucía Arnaud
Mariel Breuer
Eduardo Alcon Quintanilha

Desarrollo web

Leonardo Solaas

Fundación START

Bartolomé Mitre 1970 5°B
(C1039AAD) Ciudad Autónoma de Bs As
info@fundacionstart.org.ar

Coordinación general

Paula Bugni
Patricia Pedraza

Administración

Guadalupe Marrero Gauna

Prensa

Lara Daruiz

índice

- EDITORIAL
- 7 **Suspiro limeño**
- LIMA SE ANIMA
- 8 **Introducción: ramona limona**
Juanacha
- CONVERSACIÓN ENTRE ARTISTAS
- 9 **Perú, ¿país blindado?**
Alfredo Márquez, Fernando Bryce, Gilda Mantilla, Philippe Gruenberg y Giancarlo Scaglia. Coordinan Rodrigo Quijano y Eliana Otta.
- 21 **Boo(o)m: Morir de éxito (o preparar futuros distintos)**
Miguel López
- 26 **Una coyuntura que no fue**
Max Hernández-Calvo
- DEBATE VIRTUAL
- 31 **Las peleas en torno al museo**
Blog Arte-Nuevo (Miguel López, José-Carlos Mariátegui, Guillermo Valdizán y Emilio Santisteban)
- 39 **Que la diferencia refulja**
Gustavo Buntinx
- ENTREVISTA A JORGE VILLACORTA
- 45 **“Retazo de un tiempo en el que había arte contemporáneo para la gente de a pie”**
Rodrigo Quijano y Eliana Otta
- 54 **Memoria proactiva: recuperación de la dignidad arrebatada**
Alfredo Márquez
- 56 **La Culpable, un balance**
Philippe Gruenberg
- RESEÑA DE LIBRO
- 58 **Después de una batalla**
José Fernández Vega

Suspiro limeño

“Ardiendo, comparando, / viviendo, enfureciéndose, / golpeando, analizando, oyendo, estremeciéndose...”, tal como decía el peruano César Vallejo en *Poemas Humanos*, sale a la luz este número vibrante producto del trabajo en colaboración con mi prima hermana Juanacha, una publicación independiente nacida en 2008 en Lima, al calor del espacio artístico autogestionado La Culpable (ver mi efusivo saludo de bienvenida en **ramona** 80).

Lima se anima es un dossier atrevido y animado que se propone ampliar el conocimiento del público argentino sobre la producción de artes visuales en Lima y, al mismo tiempo, producir una intervención crítica con sustento documental en el propio campo artístico peruano. En “Perú, ¿país blindado?”, Fernando Bryce, Philippe Gruenberg, Gilda Mantilla, Alfredo Márquez, Rodrigo Quijano, Eliana Otta y Giancarlo Scaglia discuten intensamente en torno a la situación del arte contemporáneo peruano, las transformaciones del mercado de arte nacional e internacional, las dificultades en la formación artística, la necesidad de un discurso crítico y el éxodo de artistas.

A continuación, Miguel López reflexiona sobre el llamado “boom” del arte contemporáneo en Lima y sobre la importancia de rescatar y generar prácticas artísticas no “etiquetables” que desde la pluralidad y la contradicción propongan otros modos de construcción de la historia. En “Una coyuntura que no fue”, Max Hernández-Calvo da cuenta de las expectativas de cambio que produjo el surgimiento de galerías, bienales e instituciones artísticas en Lima a fines de los noventa.

Luego, los miembros del blog de arte contemporáneo Arte-Nuevo dan a conocer un breve pero fecundo debate acerca de las políticas museales limeñas, en el que participaron los artistas y agentes culturales Miguel López, José-Carlos Mariátegui, Guillermo Valdizán y Emilio Santisteban, a propósito de la clausura de una exposición recientemente inaugurada en el terreno en construcción del Museo de Arte Contemporáneo de Lima (MACLima). En “Que la diferencia refulja”, Gustavo Buntinx resume algunas de las propuestas teóricas que el proyecto *Micromuseo* sostiene desde 1985 y propone no percibir el vacío museal como una falta museográfica, sino como un complejo desafío museológico.

Después, Eliana Otta y Rodrigo Quijano entablan un diálogo con Jorge Villacorta –el director de *[e]star*, un nuevo espacio de arte en el centro de Lima– en el que el surgen interrogantes sobre el rol actual de la crítica y del gestor cultural y se subraya la voluntad de marcar diferencias en los modos de exposición y de ampliar la convocatoria a públicos y artistas heterogéneos.

Alfredo Márquez, por su parte, explica los fundamentos del *Museo Virtual de la Memoria* y de su objetivo central: devolver la dignidad a las víctimas de la violencia generada por el proceso de guerra interna que vivió Perú hasta hace una década.

En el último texto del dossier, Philippe Gruenberg, miembro del ex espacio La Culpable realiza un balance de los aprendizajes, logros y posibles factores de disolución del proyecto. Pero eso no es todo, porque en este número también incluyo un aporte al análisis de la actualidad editorial sobre artes visuales en Argentina: José Fernández Vega ofrece una lúcida lectura sobre *El caso Ferrari. Arte, censura y libertad de expresión en la retrospectiva de León Ferrari en el Centro Cultural Recoleta, 2004-2005* (compilado por Andrea Giunta) en donde estudia cómo la batalla cultural librada por grupos de la iglesia católica para censurar la exposición *Retrospectiva León Ferrari. Obras 1954-2004*, programada para fines de 2004 en el Centro Cultural Recoleta, significó un fenómeno social y político inédito en el país.

Suspiro, respiro, bocanada de aire fresco. Desde Buenos Aires, todo mi aliento para que este número no sea sólo una cápsula de oxígeno *for export* sino que también pueda desatar un vendaval trasandino de debates nuevos.

LIMA SE ANIMA | INTRODUCCIÓN

ramona limona

Este número ramono, co-editado entre Lima y Buenos Aires, quiere ser una mirada a las aguas heterogéneas y cambiantes de la escena artística peruana, a sus conocidos déficits y a sus nuevas condiciones de producción. Tradicionalmente aislada de los circuitos internacionales, la cultura peruana contemporánea ha sabido sin embargo renovarse de manera irregular aunque constante, siempre modelada por los bruscos procesos de transformación que han caracterizado su vida nacional. Su desinstitucionalización, aunque desde hace mucho repetido lugar común (y no otra cosa que el mero correlato de un Estado históricamente en permanente crisis y en permanente desdén por aquello que se le ha opuesto), ha sido una piedra angular en el desarrollo de una parte importante del discurso y comportamiento de las artes visuales. Y la reciente e inevitable revinculación y aggiornamiento con el circuito internacional no ha hecho sino hacer más evidentes sus ausencias. Poder simbólico y poder político a contrape-lo, queda claro también que esa relativa orfandad ha sido y sigue siendo materia de un activismo desprendido e independiente, que en cierto modo le ha dado el merecido filo crítico, y la preocupación histórica y reflexiva, que a veces caracteriza a una parte apreciable de la producción de los artistas visuales del Perú de ahora. Ese acercamiento a las diversas fracturas locales, a los recientes procesos de la violencia interna, a la pelea antidictatorial, al perfil de lo popular urbano emergente, cuando no a sus lenguajes de cooptación, a su domesticación oficial, se vinculan a la migración global y establecen nuevos y reproductivos diálogos. Parte de esos diálogos están aquí comentados y sumados de una manera retaceada o caleidoscópica, si así lo prefieren, y abarcan desde la historización reciente hasta el debate sobre el lugar de la memoria y su inserción en lo público, pasando por la crónica testimonial

de las peleas por la educación, la peculiar vinculación limeña con el Di Tella, la evaluación de la reciente escena de manera individual y colectiva, entre otras contribuciones a cargo de curadores, críticos y artistas locales. Una suerte de *rashomon* limeño que pretende de esta manera restituir una mirada en volumen acerca de un proceso que parece captar la atención reciente de otras ciudades y otras escenas. Más sobre ausencias y museos. Al cierre de esta edición se erigía una nueva bellaquería del Estado peruano y su gobierno, aliado del fujimorismo, en contra de la creación de un Museo de la Memoria, en homenaje a las víctimas del feroz período de violencia interna entre 1980 y el 2000 (víctimas cuya cifra más modesta bordea la de 70 mil muertos). Al condicionar una donación específica del gobierno alemán bajo el argumento de que ese dinero debería ser repartido entre familiares de las víctimas, incluyendo a las de las Fuerzas Armadas, este gesto oficial vuelve a evidenciar el torpe discurso de un Estado declaradamente cómplice de esos crímenes y reafirma su postura contraria a las conclusiones de la Comisión de la Verdad y Reconciliación (CVR). En la reciente historia local, la pelea por los espacios de disenso empezó por la recuperación de las calles en la lucha antidictatorial. Queda claro que parte de esas batallas continúan todavía en la recuperación de otras dimensiones de la vida civil, de la esfera y los espacios públicos, controlados corporativamente o lotizados para su uso privado en la ciudad. Ésos son, qué duda cabe, los escenarios de las próximas peleas por una ciudadanía radical y que atraviesan de extremo a extremo la escena aquí compilada. Por último, esta edición quisiera estar dedicada a la memoria de la gran poeta peruana Blanca Varela, fallecida mientras se escribían estas líneas.

Juanacha
(la prima peruana de ramona)

Perú, ¿país blindado?¹

Cinco artistas –Alfredo Márquez, Fernando Bryce, Gilda Mantilla, Philippe Gruenberg y Giancarlo Scaglia– debaten sobre la situación del arte contemporáneo peruano y los cambios ocurridos en la última década

Rodrigo Quijano² y Eliana Otta³

Rodrigo Quijano: ¿Ustedes piensan que en el Perú las artes visuales viven un gran momento que no ha existido previamente a los últimos diez años? Esta internacionalización imprevista, si existe, ¿de qué depende y cómo empezó?

Alfredo Márquez⁴: No todos hemos trabajado más de diez años en esto... Yo no conozco tanto de lo que pasaba hace diez años en términos de arte.

RQ: Con eso quieres decir que en el 2000 esto no existía como momento.

Fernando Bryce⁵: En el 2000 había presencia de artistas peruanos afuera, el mercado del arte, las ferias. ¿Pero de qué es-

tamos hablando? Si es de ferias sí, desde hacía tiempo, pero no había mayor repercusión.

RQ: El tema más bien yo diría es, si hay una pegada a qué se debe, y si esa pegada afuera además es una pegada adentro. Si es una especie de respaldo hacia la escena de adentro.

Gilda Mantilla⁶: Que es diferente a decir que ha habido un gran momento, porque todo depende de qué consideres un gran momento.

RQ: El consenso, del cual no necesariamente los que estamos aquí reunidos formamos parte o estamos de acuerdo, dice eso. El consenso es, como dice la prensa, la opinión pública, que es un invento, por supuesto. O si prefieren el “pensamiento *El Comercio*”.

¹ Por razones de extensión, presentamos una versión abreviada de la conversación. La versión completa puede leerse online en: www.ramona.org.ar/notas.

² **Rodrigo Quijano** nació en Lima en 1965. Es crítico, poeta y se desempeña como curador independiente. Entre sus muestras merecen destacarse *Con los anteojos de azufre: César Moro, artista plástico, Benjaminiana: 7 artistas desde la mirada de Walter Benjamin* y, más recientemente, *Still Life, Naturaleza muerta - Arte contemporáneo británico y peruano*. Ha colaborado en los principales medios periodísticos de su país y también ha publicado diversos ensayos, entre los que se encuentran *El Museo Hawai. Una*

naturaleza muerta de la cultura (Lima, Ritual de lo Habitual ediciones, 1999), *Puntos cardinales* (Lima, Quidam ediciones, 2001), *Lima 01-La ciudad por el ojo de la aguja* (Lima, Ediciones del Escusado, 2001), e *Historia, modernidad y ruina peruana* (Lima, Ritual de lo Habitual ediciones, 2004). Es miembro del finado espacio La Culpable y editor de la revista *Juanacha*.

³ **Eliana Otta** es artista y miembro del ex espacio La Culpable, así como del comité editorial de la revista *Juanacha*. Ha participado en exposiciones colectivas tales como *Popular/pop* (en el MALI) y *Lado B* (Galería 80 m2, Lima). En 2008 tuvo su primera exposición individual,

Asociación baratijas (Galería 80 m2, Lima) y en 2009 *Tacoralandia* (Biblioteca Municipal Inca Garcilaso de la Vega, Lima).

⁴ **Alfredo Márquez** (1963) es artista y ex miembro del colectivo NN.

⁵ **Fernando Bryce** (1965) estudió arte en Lima y París. Recibió una distinción en la Feria Pinta 2008. En la actualidad reside en Berlín.

⁶ **Gilda Mantilla** (1967) es artista y miembro del ex espacio La Culpable. ⁷ *El Comercio* es un diario del Perú. Cuenta con una tirada de más de 120.000 ejemplares. Fundado en 1839, es el diario existente más antiguo y uno de los más influyentes del país.

Philippe Gruenberg⁸: Tampoco creo que sea el “pensamiento *El Comercio*”, es una cosa mucho más cerrada. Me atrevo a decir que viene de ciertos coleccionistas que han decidido que eso es lo que está pasando, se han empezado a interesar más y han soltado algo como eso. No creo que venga de la prensa.

FB: Yo sí pienso que a partir de la Bial Iberoamericana (hace diez años), y en especial de la última en el 2002, hay una serie de personajes que vienen aquí, invitados a esta Bial con una mirada puesta sobre lo que estaba pasando en el momento.

La escena artística antes de eso era totalmente distante. Ese es un punto de partida para ver lo que pasa después. En los últimos 5 años, he estado siempre viniendo al Perú y participando de alguna manera de la escena local, pero lo que pasa desde hace como 5 o 6 años es que mucha gente se va. Por ejemplo Gabriel Acevedo se va a México, pasa por Nueva York y termina en Dublín. A David Zink Yi recién lo conocí hace 2 años, me lo presentó José Carlos Mariátegui que ya lo conocía por su trabajo con el video, conectando mucha gente. Me presentó a David, que vivía en Berlín y yo no sabía. Ustedes también han estado saliendo mucho: se crean redes, empieza a saberse que hay gente que está trabajando allí y allá. Es toda una dinámica que cambia un poco el panorama en el sentido de que hay una visibilidad. No sólo por la gente que está afuera sino que aquí también ocurren cosas.

Giancarlo Scaglia⁹: Alfredo dijo que esta entrevista y el hecho de que haya un número

[de ramona] dedicado a lo que está pasando en Perú va a tener mucha más repercusión cuando la revista llegue de Argentina que si lo hiciera *Juanacha*¹⁰ misma acá. Han tenido que empezar a pasar cosas afuera para que los coleccionistas digan “no me la puedo perder, se me están yendo de las manos un montón de cosas”. Como han visto que a la gente que se ha ido les ha ido bien, que se están haciendo un nombre y una carrera y todo esto...

RQ: Giancarlo, tú que tienes experiencia codirigiendo una galería ¿dirías que muchos coleccionistas o la capa más visible de ellos están detrás de una buena oportunidad de compra de un artista que brille afuera, de poder comprarlo todavía a precios asequibles para ellos?

GS: Lo que creo es que a partir de esta experiencia de artistas cuyos precios han subido mucho y que no estuvieron o no armaron una carrera en Lima, se han fijado más en gente de nuestra generación como especulando sobre lo que puede pasar con ellos en el futuro. Y eso es un apoyo directo a la carrera del artista para que siga produciendo.

RQ: Podrías decirlo como parte de tu experiencia personal, de tu carrera. Y eso sí es absolutamente nuevo ¿O existía antes?

GM: Una de las cosas de las que se hablaba hace años, así como del recurrente tema de la carencia de instituciones, era la carencia de mercado. Entonces la llamada escena es como una criatura un poco contrahe-

8> **Philippe Gruenberg** (1972) es fotógrafo y miembro del ex espacio La Culpable.

9> **Giancarlo Scaglia** (1981) es artista y co-director de la galería Revólver.

10> Revista editada por miembros del ex Espacio La Culpable en Lima.

11> Serie de acciones realizadas en la

Plaza de Armas de Lima en el contexto de la segunda vuelta electoral con la que Fujimori pretendía reelegirse por segunda vez en el año 2000. Los artistas del colectivo Sociedad Civil invitaban a los paseantes a lavar la bandera peruana como símbolo de una ansiada limpieza que

arrasara con la corrupción y abuso de la dictadura, así como una forma de re-apropiación del espacio público circundante al poco representativo Palacio de Gobierno.

cha, porque ahora le empieza a crecer un brazo más pero le sigue faltando por ejemplo torso. Porque tiene estas mini esferas de mercado, y está bien, pero la academia o el ámbito de la educación, el ámbito de las políticas culturales, los museos... Ahora se genera todo este barullo porque el mercado se ha consolidado por el rebote de una serie de situaciones, se ha enfocado hacia lo que dice Giancarlo entre otras cosas. Eso da que hablar y llena también paginas de revistas, pero no me da a mí para pensar que sea un gran momento necesariamente sino que probablemente sea un gran momento en la medida en que aparece un mercado que no existía hace un tiempo. Me parece bien que aparezca porque es algo que se necesita para seguir produciendo y para poder vivir de nuestros trabajos, pero esos entusiasmos me parecen un poco cegatones.

RQ: Quizás es un poco contraproducente, como una especie de presión hacia estos artistas jóvenes que empiezan a vender a precios a veces bastante altos para el tiempo que llevan trabajando o mostrando.

GS: Es que yo no conozco el antecedente, no sé lo que pasaba con la generación anterior.

RQ: Da la impresión tal como se pintan ahora las cosas, que como Gilda dice, son incompletas o contrahechas. Parecería que en la forma en que se quiere ver desde algunos lados, como en la prensa, que no hubiera habido nada antes.

El otro día conversábamos con gente sobre qué había pasado con la generación de pintores de los '80 y de los '90. Hay por lo menos 2 generaciones de pintores que no aparecieron más. No sé cómo se mueve la compra de ese tipo de artista ahora, pero no están en la cresta de la ola por así ponerlo. Por otro lado tengo la impresión de que toda es-

ta novedad está yendo hacia adelante desinteresándose en términos históricos de todo lo previo. Y frente a eso, daría la impresión de que el adelante está afuera siempre. Hay una cosa que está circulando afuera en términos tanto de mercado como de ejercicio, si quieren, crítico o de interés específico que se mueve en bienales y en ferias, nada de lo cual sucede acá.

AM: Yo tengo una visión de que todo este asunto es sumamente colonial. Para mí esta supuesta presencia, ni siquiera diría éxito, del arte peruano, pasa por vernos como una cosa de la periferia que tiene presencias descontextualizadas, vistas como exóticas de una u otra manera en distintos lugares, dinamizándose hacia afuera, pero eso no tiene ningún rebote con los procesos productivos y operativos acá. Son individuos, como Fernando que tiene presencia por su trabajo. Pero no sé si nos toman en cuenta como artistas, al artista peruano. No veo que se entienda que es un trabajo de artista, a secas. El complemento que le da sentido: artista peruano u obra de arte de Perú, es por lo que nuestra burguesía, que es la misma de siempre y no tiene ninguna creatividad, está apostando. A que sea visto como algo tipo cebichito, esta idea de que tenemos un producto para vender. Para mí lo del mercado no es el tema, para mí va por otro lado que tiene que ver con qué correspondencia cultural puede haber entre estas propuestas, estos artistas, hacia el Perú y hacia fuera. Que el movimiento fuera de ida y vuelta pero que tuviera alguna repercusión más allá del núcleo de los artistas y quienes ven el arte, porque tiene más que ver con el proceso político de Perú. La Bienal es clave. Hasta entonces no había ninguna relación con los pensadores de arte de otros lados, y ni siquiera es decir con los centros hegemónicos del poder cultural, sino gente como Mosquera en Cuba, que es-

taba haciendo una movida a nivel regional. El Perú logró tener un vínculo de comunicación regional a partir de la Bienal de Lima, que se produjo por una cuestión eminentemente política coyuntural local: un cambio de alcalde. Pero creo que la visibilidad de las propuestas de los artistas del Perú tuvo mucho que ver con la caída de Fujimori, porque no es casual que se haya logrado a través de las gestas dentro de lo que era el aparato simbólico en enfrentamiento a su dictadura. No estoy hablando sólo de “Lava la bandera”¹¹ sino que todas estas situaciones hicieron sentir que había un trabajo en serio. Lo que me desespera es que como colectividad artística, si existiera, no somos conscientes del tremendo poder del trabajo con el poder simbólico. Nuestro fuerte reside en eso, en esa capacidad de desmontar el poder y mostrarlo de otra manera, desestructurarlo y crear otras relaciones.

FB: O sea, un discurso crítico.

AM: Pero uno verdadero. No un discurso crítico en el discurso sino en los productos de los artefactos artísticos. Eso es lo que nos ha empoderado y estoy seguro de que por ahí no va la visión de los coleccionistas.

FB: Yo creo que sí, 2000-2001 fue un momento fuerte a nivel de productividad de discurso crítico. Hubo una situación real de producción y de enfrentamiento político y además esa visibilidad que se dio sobre todo a través de la Bienal, fue un hecho muy importante para la escena peruana. Lo que pasa después coincide con esta explosión del mercado, en el ámbito internacional, y no me atrevería a describir los procesos que ocurren, pero surgen algunas iniciativas luego del 2001, como La Culpable por ejemplo. Hay otros sectores que apuestan por una política cultural de otro tipo, pero como alternativa y alejada de todo este

mundo del arte. Pero aquí tampoco hay esas interrelaciones que puede haber en otros contextos. En los últimos 8-10 años, la cuestión del mercado se vuelve mucho más poderosa, así como la de la internacionalización. Y ahí hay artistas peruanos, que son como historias más individuales si se quiere, pero que de alguna manera revierten en esta cuestión que luego se construye aquí de la imagen del arte peruano hoy en día. La cuestión es, como planteó Rodrigo, qué es lo que realmente está ocurriendo.

AM: Tratar de disipar un poco la neblina provocada por lo que se dice y tratar de ver qué es lo que pasa.

RQ: ¿Sienten que esta neblina ha contribuido a deshacer cierto tipo de iniciativas que se vuelven cada vez más invisibles? El momento 2000-2001 es sin duda uno de aparición de un discurso crítico y una visibilidad de cierto tipo de postura artística que además tenía que ver con la creación por pura necesidad. No sólo política sino también de supervivencia, como la de los colectivos que empezaron a más o menos reproducirse y ahora se les ve más decaídos. La pregunta es si ustedes creen que esa neblina está tapando otro tipo de procesos, o como bien dijo Fernando, la imagen que se tiene aquí del arte peruano no es necesariamente la misma que se explota afuera. Alfredo habló de cierto exotismo que probablemente funciona afuera, pero también hay una imagen que se forma aquí sobre cómo son esos procesos internacionales respecto de lo que son a nivel local. No son dos cosas que vayan necesariamente de la mano, o paralelas y desde mi punto de vista lo importante del manido tema de la desinstitucionalización, es que esto no significa que no haya museos o galerías que es, no secundario, pero sí consecuencia de otro tipo de procesos, sino que no hay esos procesos donde se produz-

can nexos. ¿Qué produce eso en una escena o en artistas como ustedes?

AM: A mí me tocaría ser como una persona en una situación de privilegio con respecto a varias cosas, porque siendo muy chico el colectivo del que formaba parte fue invitado a la Bienal de la Habana en el '89, lo que en su momento, ahora entiendo, fue importante. Como todos los colectivos en los que he trabajado han estado haciendo su propio camino, nunca se produjo nada en función a un mercado porque el mercado sencillamente no existía. Nadie estaba pensando que alguien estaría interesado en el objeto plástico producido de un trabajo crítico sobre el genocidio provocado por Alan García en los penales en el año '86. No hacías las cosas pensando en eso.

Pero no solamente es posible, sino que está sucediendo, que el ser parte de una colectividad que ha seguido trabajando en estas operaciones llamadas *arte*, ha hecho que también se visibilicen cosas que estaban invisibilizadas como procesos colectivos desde hace 20, 25, 30 años. Yo nunca he participado en una feria pero sí de muchas bienales, y no es que tenga un promotor que esté diciendo "a este compadrito, tienes que mirarlo, invítalo". Hay muchos agentes en circulación y momentos donde coinciden cosas y resulta que tu trabajo puede ser visible. En ese sentido, el mercado nunca fue una parte importante.

Sí tengo una hipótesis: que lo que es visible ahora de lo que pasó en el arte de los '80 es justamente todo aquello que no tenía nada que ver con ese mercado absolutamente pacato que existía en ese momento. La gente que compró cuadros u obra plástica de artistas reconocidos dentro del Perú en ese momento tiraba la plata a la basura, porque lo que ha sobrevivido más bien es lo que venía de una contracultura urbana limeña y contraculturas urbanas de distintas

partes del Perú. Eso es lo que ha quedado. Lo que siento es que el arte contemporáneo peruano tiene mucho más que ver con un espíritu confrontacional de los '80 que inclusive lo que los mismos artistas contemporáneos están dispuestos a asumir o a saber siquiera. Eso me parece muy bueno, el haber vivido ese proceso, con toda la represión de los '90, que fue bastante más sofisticada que en los '80, en que te dejaban hacer las cosas. No éramos identificables en artes plásticas, en música, lo que fuera. Todo era más libre, más anárquico, más suelto. En los '90 hubo muchísima más represión y más selectiva. En los 2000 hay gente que ha sobrevivido y sigue haciendo cosas y en la gente nueva, en el espíritu de las cosas más chéveres que hacen, yo veo que esa parte viene de allá.

RQ: ¿Crees Giancarlo que el hecho de que un cuadro como el que ganó el premio en ArteBA el año pasado, que está hecho sobre el episodio de los perros colgados del cuello con los que despertó Lima una mañana en los años '80 como una acción simbólico-política de Sendero Luminoso, crees que ese contenido viene a confirmar lo que propone Alfredo?

GS: Lo que me confirma es lo ridículo de la situación de ser un artista peruano y de lo que se espera de eso en un primer mundo cultural. Lo hice por eso, no por un tema complaciente para nada, pero a mí sí me parece que hay un prejuicio internacional sobre lo que un artista peruano debería hacer por todo lo que hemos vivido. Siempre comento una anécdota que pasó en la presentación del portafolio de Alfredo en La Culpable y me marcó bastante. Alfredo había terminado de hablar y una chica se levantó y lo felicitó, y dijo que aplaudía tu proceso, tu trayectoria y que lo que le parecía más importante de todo esto era que

eras uno de los pocos artistas que trabajaba más el tema social-político, y que todo lo que no era social y político en el arte era una mierda. Yo estaba sentado al costado y estaba armando una muestra para la galería Lucía de la Puente y me pareció de puta madre que la gente pensara así, y me puse a pensar que la gente espera algo de lo que somos nosotros, por donde estamos.

RQ: Estaba por preguntarle a Gilda sobre estos cambios o avatares de los contenidos, que de alguna manera Alfredo y Giancarlo han visto desde posturas diferentes (Alfredo con un énfasis distinto y Giancarlo tomándolo como un motivo de trabajo más ironizable), ¿cómo han sido en el caso de cosas que solías trabajar antes en tu obra? Por ejemplo del tema de una mirada sobre la mujer o de cierto tipo de subjetividad distinta. Son temas que no sé si son visibles o invisibles ahora.

GM: Retomando lo que decía Alfredo acerca de quienes venimos trabajando de un tiempo atrás y hemos visto cómo ha cambiado la cosa, personalmente me quedo con una sensación de no crearme mucho estas "alegrías", a pesar de que en cierta medida me tocan y mi trabajo se ha visto beneficiado por esta apertura a cierto tipo de producción actual. Tengo un tipo de *feeling* descreído de lo que pueden ser los consensos del momento, más que descreído, de tomarlo siempre con pinzas. Pienso que es algo que queda de haber sido uno formado en un momento en que no había mucho que esperar a ese nivel. Las motivaciones eran mucho más vinculadas a urgencias personales, incluyendo el interés personal que uno pudiera tener por lo que va más allá de lo personal. No quiero creer que eso me va a hacer ingenua en el momento actual de pensar que no están pasando cosas detrás de todo esto. Sé que están pa-

sando cosas, como las del tipo que dice Giancarlo, motivaciones vinculadas, puedes llamarlo sentimiento de culpa, intereses económicos, intereses de poder simbólico, de posesión de lo simbólico.

Lo que quiero decir es que me siento un poco dentro del grupo que no se entusiasma tanto, a pesar de que reconozco que las cosas ahora me han tocado desde un lado amable en relación a cómo era cuando comencé a trabajar. Porque sé que hay demasiadas cosas que se cruzan por debajo de todo y no estoy muy segura de tenerlo claro. Por ejemplo, hablando del interés de museos extranjeros en obra crítica producida en el Perú. Chévere: probablemente es una manera de que se conserve esa memoria, pero sería mucho mejor que esa memoria se conservara aquí. Que hubiera una visión que complementara el interés y el deseo de los artistas de trabajar en ese registro crítico que tuviera una recepción también. A eso me refería cuando decía que veía la escena como contrahecha. Me parece que tal vez no puede ser de otra manera siendo la sociedad peruana como es. Que el trabajo pendiente es el de curar un poco esta malformidad, esa sería la pelea siempre pendiente. Siempre casi todos estamos en falta en ese asunto.

PG: Si vemos desde arriba lo que está pasando en la escena artística, hay cosas que son sumamente contradictorias porque hablamos del mercado y todo este boom, pero está la Escuela de Bellas artes con los chicos que han tomado el local...

AM: Ayer la gente de la Escuela organizó una actividad en la plaza Francia para visibilizar el hecho de que están hace más de dos meses en una actitud de resistencia a la estructura de autoridades que tienen. La crisis que ellos estaban mostrando va mucho más allá de la cosa institucional. Es durísima porque a mí me parece alucinante que su lucha

es para tener autoridades idóneas. No es una lucha de revolución de la estructura de las enseñanzas de las artes plásticas o de la relación con el Estado: quieren tener buenas autoridades y buenos profesores para poder ser buenos estudiantes.

RQ: Desde el momento de la Bienal que empezó este grado de mayor circulación y visibilidad de gente de afuera interesada en lo que pasa acá. Si es una cosa que pasa cada vez más, ¿cuál es el correlato entre esa curiosidad, esa circulación de gente que viene a ver qué pasa y lo que realmente pasa?

FB: Claro, ése es el punto, y nos lleva también a cuestionarnos de qué se trata ese supuesto boom realmente. Lo que pasa es que hay como un proceso de normalización de ciertas formas, pero que en la realidad misma no funcionan porque hay muchas carencias. En otros países sí es un boom, como estos artistas de la India, que hay uno que otro pintor bueno, pero con burguesía que está metiendo mucha plata.

Esos sí son como el arte inglés de los '90, una serie de fenómenos que se dan, que son fenómenos especulativos. Por supuesto, hay obra y cosas interesantes pero está el dinero detrás. Aquí en términos reales y comparativos con otras situaciones... no sé, aunque me parece muy bien que se estén comprando artistas contemporáneos.

PG: Pero hay que decirlo con sus palabras, esa gente que está comprando es un grupo de personas que ha juntado y entusiasmado el MALI; tampoco estamos hablando de muchas personas ni de colecciones públicas interesadas en crear un discurso...

GM: Porque puede haber una burguesía o un pequeño grupo que haga su trabajo de promoción y venta pero a nivel de obra de artistas y producción qué situación refleja: ¿quié-

nes somos los que estamos ahorita, quiénes los que van a venir? ¿La gente que está saliendo de las escuelas? No, es la gente que ha tenido que hacer otro tipo de camino.

PG: ¿Qué porcentaje de la gente que empieza la carrera se termina yendo?

EO: La mala educación genera ese éxodo de artistas, y la mayoría de gente más interesante es la que se va. Algunos necios nos quedamos, de los más o menos interesantes, pero de los que nos quedamos es la minoría la que se dedica a esto. Los que se van no vuelven a vivir acá o a tener al Perú como su centro de operaciones. Eso está totalmente relacionado a la formación que recibimos, totalmente deficiente.

RQ: Y también a la distancia que hay entre el supuesto boom y la verdadera operatividad de un mercado o un sistema institucional hecho de fundaciones o becas que benefician a los artistas...

FB: En ese caso sí es necesario comparar el caso del Perú con casos de la región como Chile o Argentina. En Chile hay becas, apoyo institucional para los artistas de parte del estado, y no sé cuántos museos de arte contemporáneo hay, ni cuántos compran ni cuánto ni a quién, pero me imagino que la cosa tiene cierto sentido común que parece no existir aquí. Por más que hemos dicho que nosotros somos los beneficiados en cierta forma del asunto, el cómo funcionan las cosas me parece demasiado arbitrario. Paradójicamente lo señorial sigue ahí, desde el momento en que solamente hay un grupo que se dedica a promover el arte porque esté apostando por obras que valen la pena entre comillas, va a ser siempre un problema. Lo ideal sería que esta cosa fuera mucho más diversa.

AM: Yo percibo que hay una sensación de adquirir ciudadanía cuando eres alguien que es visible más allá de tu frontera y ése es un valor deseable. Cuando estás siendo visible eres recién ciudadano del mundo, porque tenemos también la sensación de estar en una isla.

RQ: Pero eso requeriría una evaluación un poco más amplia que lo que sucede en las artes visuales. Es verdad que hay un contexto de nacionalismo dirigido, hay cierto discurso del estado desde la dictadura que no ha cambiado un ápice aunque se acabó. El otro día Mirko Lauer hizo un comentario gracioso en su columna acerca de que cuando surgió el tema de la crisis financiera y Alan García salió a la televisión a decir que el Perú era un país blindado, Lauer retoma el tema y dice "Pero blindado para todo: no entra nada, no entra información, etcétera, etcétera". En ese sentido, decía él, no entra información acerca de que hay una serie de dogmas y discusiones que los neoliberales locales no están mirando. Estamos blindados a todo en ese sentido. Y la pregunta va más a la idea de ¿cuánto de ese "blindaje" le da la forma a una escena de artistas visuales en el Perú? ¿Para gente más joven es posible que ese aislamiento sea simplemente esquivable gracias a las comunicaciones o a los viajes? ¿Basta con eso? Porque "Perú, país blindado" es un slogan jodido...

AM: Yo siento que hace permeable el hecho de que pueda haber un nivel de circulación de producción, de discurso, del movimiento de propuestas de arte. Creo que parte de su funcionalidad es eso. Para mí también nuevamente la cara amable de este asunto es que se visibilizan procesos culturales contemporáneos a través de las propuestas de arte hechas por artistas contemporáneos, gente que procede del Perú pero vive en otro lado, que va y viene. Es interesante por-

que tiene un nivel de carácter de embajada, me ha tocado estar en otros contextos donde decían "había arte contemporáneo en el Perú". Porque claro, el peso de la historia del Perú y de todas las culturas que se han desarrollado acá y la visión de que lo único que tiene valor es lo "inca", esta idea pasatista, es algo con lo que tienes que lidiar.

RQ: Eso es lo pesado de las campañas de promoción, el estado administra culturalmente cosas en las que no invirtió un sol como Machu Picchu. Todo lo que administra tiene 600 años de antigüedad.

FB: Desde los centros de poder se van descubriendo también las cosas que están por descubrirse, lo que básicamente puede tener su colorido local y hay esta idea de que todo el mundo está haciendo más o menos lo mismo, cosa que no es cierta. Pero tal como está planteando la discusión Alfredo, es algo difícil de discutir, porque de pronto en otro contexto podemos decir "Pero tú todavía estás pegado al tema de la identidad nacional, de los peruanos son así" y obviamente es una caricatura del asunto con la que yo tampoco estoy de acuerdo. No hay una esencia peruana, eso no existe, pero sí tenemos una subjetividad y una sensibilidad hecha por la historia y la sociedad de donde uno viene. El problema es que por un lado hay este discurso de que todo es más o menos igual, y al mismo tiempo cuando tocas temas que tienen que ver con los locales de allá –no siempre por supuesto, cierta recepción del trabajo estaría en contradicción con lo que voy a afirmar– pero sí es una cuestión problemática. Que no necesariamente se plantea en los mismos términos, como cuando Thomas Struth viene aquí con el apoyo del Goethe Institut y toda la división alemana, a sacar fotos en la selva, lo cual está muy bien. Pero eso también se podría tematizar porque cada quien pue-

de hacer cosas donde quiera, pero hay desbalances que nunca llegan a ser discutidos.

RQ: Supongo que ustedes tendrán expectativas o proyecciones de qué puede pasar con el supuesto boom o con la manera en que está planteado el esquema de una escena fracturada, con distancias, con auges súbitos y caídas más súbitas todavía.

PG: La pregunta es si hay una semilla que se ha plantado para ver crecer un árbol o sólo es un *bluff*, cosas muy por encima.

AM: Para mí es importante ese punto, porque si puede haber un boom es porque hay materia, hay subjetividad construida con los medios y las técnicas que están detrás de ese territorio informe que llaman arte, que tiene un valor para mí porque es producto en casi todos los casos, de bregas personales. A ninguno le han regalado lo que ha construido. Y ese poder es de puta madre, como decía Gilda, porque no eres hijo de la beca no sé cuantitos, la gente se ha sacado la mierda.

AM: Otra cosa que falta es que los administradores de esa energía sean empáticos con los productores culturales. En tu caso [a Rodrigo], tú eres alguien que escribe pero participas de la dinamización de este asunto. Porque por ejemplo, ¿por qué estamos hablando ahora para **ramona**? Porque creemos que la publicación es un vehículo para poder proyectar una discusión que reboote sobre las cosas que creemos que pasan acá. Cuando dejamos en manos de los especuladores de siempre todo este asunto estamos jodidos, yo siento que debe haber un nivel de autogestión, de autonomía... Que La Culpable ya no sea el nombre de un colectivo y que sin embargo estemos reunidos en el espacio que albergaba, eso habla mucho de la importancia de la autogestión, y también de nuestra fuerza.

PG: Eso es un buen punto, pero yo no estoy tan seguro de que mucha de la gente que está saliendo de la escuela o está empezando a trabajar esté tan interesada en la autogestión tanto como en buscar en qué galería fichar y cómo empezar a hacer billete ya mismo. No siento que después de todos estos años en que han funcionado colectivos autogestionados la gente que emerge esté apostando por ese camino. Y eso es una consecuencia de este boom de mercado.

AM: Estás diciendo que la realidad no es que eso sea para todos sino que es para muy pocos, y sobre todo para aquellos que se atreven a asumir el propio riesgo de administrar sus fuerzas, sean personales o colectivas.

EO: También porque estamos hablando siempre de un círculo o varios círculos indirecta o directamente relacionados a nosotros y nuestras experiencias y nuestros centros educativos o donde hemos trabajado. Y es ahí donde los colectivos a los que pertenecemos o que podíamos frecuentar por ejemplo, han desaparecido; pero hay otros relativamente nuevos, como el colectivo El Colectivo que sigue, o la Casa Martín Olivos, y que justamente son, y no casualmente creo, los que están alejados de este boom.

RQ: Si tratas de hacer una contabilidad de los últimos diez años el número no crece. Y uno de esos colectivos que has mencionado está dedicado en realidad más a cuestiones de gestión y ese tipo de cosas. No son colectivos de artistas visuales.

PG: Ni siquiera pensar en colectivos, sino simplemente en espacios momentáneos de exhibición y cosas más sueltas que muevan cierto trabajo. No hay un espacio cultural que no pase por la galería, que no pase por el museo o por la cosa bien establecida y

pesada. No llegó a pasar del todo. Hubo como un momento en que parecía que había algo que empezaba a brotar por ese lado pero tampoco llegó a consolidarse como una gran escena cultural. Y cada vez hay menos.

AM: Pero también hay otras cosas que pasan, por ejemplo, La Brigada Muralista, que tienen una cobertura porque se mueven con instituciones vinculadas a proyectos de izquierda institucional. Desarrollan una actividad y hacen murales en Villa el Salvador, Carmen de la Legua, también en Cusco. Pero el problema para mí es que hay una institución detrás que tiene el discurso, y cuando los artistas ceden su discurso por el de la institución, sea de izquierda o de derecha es una mierda, porque terminas siendo el “ilustrador de”, finalmente una viñeta dentro del libro del otro. Y el poder se lo cedes, se lo regalas o lo concedes y eso es un gran problema...

FB: La renovación también se da en una manera en el trabajo individual, no individualista. Finalmente el arte es muy incierto y si lo ponemos en términos profesionales a uno le puede ir bien un día y en dos años ya no. El asunto es lo que decías antes [a Alfredo], de confiar en las propias fuerzas, que es una frase del presidente Mao.

AM: No quería decir de dónde salía...(Risas)

PG: Además no se trata de hacer arte político en términos caricaturales como a veces se entiende el asunto, pero de hecho hay una despolitización creciente desde el 2000 hasta el 2009.

AM: Que es una resaca del fujimorato también.

EO: Y que tiene que ver con, por ejemplo, la convocatoria de Bellas Artes. Se les ocurre

organizar un concierto, pintar unos murales, graffiti también y un par de cosas más, pero no hay atisbos de actitud política. La gente se reúne para plantones o marchas pero nadie se para a hablar algo pensado que la gente que esté escuchando o participando en esa situación pueda discutir o apoyar.

RQ: El efecto del orden tal como están planteadas las cosas es el que mucha gente cree que es, que son los caminos planteados para, en este caso, la escena visual. Y en la medida en que no hay publicaciones ni discusiones, es obvio que esos son los canales con los que la gente está enganándose. No hay otros. Quizás estamos asumiendo muy fácilmente que la gente piensa que hay otros canales cuando simplemente no los hay, canales alternativos a estos no los hay.

AM: Pero eso es como si venciera un sentido común aberrante. Yo apuesto por lo otro, apuesto por juntarme con mis pares. Uno va reconociendo en el camino a la gente con la que encuentra puntos de vinculación y te pones a conversar como ahora, o participas de actividades de unos y otros. Hay que romper ese sentido común aberrante que es jodido.

El otro día se hizo en el Centro Cultural de España una discusión sobre los colectivos. El amigo que tenía al costado, cuando terminó, se sentía estafado. Y de alguna manera fue la sensación de muchos que estuvieron ahí, porque había un montón de gente, gente que no pudo entrar. A la gente le interesa el asunto, pero por el diseño de mesa no se provocó la discusión, sólo hubo un desbalance hacia “Lava la bandera”, como el arquetipo de lo que un colectivo puede lograr hacer. Eso fue también responsabilidad del pata de El Codo que estaba invitado y que hizo mutis. Dijo que ellos no son un colectivo, que son un grupo de patas que se juntan

para pintar paredes y lo que pintan no tiene ninguna referencia ni reflexión sobre el espacio sobre el que están operando.

¿Qué discusión pudo provocar eso? Nada. Fue una de esas oportunidades desaprovechadas, pero el dato interesante es que sí hay gente interesada en qué pasa con esa discusión. Es como acá [en La Culpabe] con los portafolios: ha habido unos con más o menos gente pero ha habido una media bastante nutrida. Hay interés en escuchar, en discutir, pero se me acercan los chicos de Bellas Artes y me dicen: “danos ideas”. Les digo: “no tengo ideas que darles, lo único: sigan haciéndola”. También hay esta actitud de esperar que alguien te diga lo que tienes que hacer.

En todo caso yo estoy por la minoría activa, no por esta mayoría informe y carente de ningún tipo de voluntad de poder. Lo bueno es cuando, por ejemplo Christians Luna, Miguel López, contigo [a Eliana], hacen esa convocatoria de 3x3 para intervenir el Parque Universitario y yo no me esperaba esa respuesta, realmente un montón de gente fue e hizo su invasión ahí. Fue un éxito. Gente absolutamente heterogénea, con intereses y procedencia distinta; había antropólogos, arqueólogos, sociólogos, chicos de la calle, gente que pasaba por ahí y se metió en el rollo.

A los chicos de Bellas artes no se les ocurrió hacer una toma conceptual del espacio de la Plaza Francia, apostaron por el concierto como la cosa del espectáculo, y entonces el que va se solidariza con Bellas Artes siendo un consumidor pasivo de un espectáculo.

RQ: ¿Hay un triunfo del espectáculo en la escena...?

AM: No en la escena porque no existe escena. Para mí lo que existe son voluntades dispersas que no terminan de asumir que la herramienta de la que se están quejando, la tienen en la mano.

RQ: Da un poco la impresión de que están dispersas por el espectáculo, por la dimensión del entretenimiento...

AM: Es de puta madre que haya espectáculo pero generado por ti mismo. El *Do it yourself* de los punks está ahí, es cuestión de hacer el link otra vez y no esperar. Me gustaría que iniciativas como los Lunes del Centro Cultural de España o acciones como la de Plaza Francia provocaran en los convocados una acción, no sencillamente un consumo.

PG: ¿Qué elementos tienen que estar presentes para que se pueda llamar una escena?

AM: Para mí el elemento básico es un estado de ánimo compartido, que es una cosa absolutamente subjetiva, pero lograr participar de un estado de ánimo compartido es lo máximo. Ese estado de ánimo tiene sensibilidades, ideas, pero están detrás. No es lo que está delante. Porque si tú pones una pancarta y todos dicen “*Yeah!*” a la pancarta, pero el movimiento se queda en eso, en un gesto. Lo otro sí te plantea un tipo de recorrido. Y eso es infabricable, nadie lo puede fabricar, son cosas que se gestan, suceden, y donde uno de repente está envuelto.

RQ: Pero quizás más que fabricar algo con el material que está latente, habría que tener la claridad y la decisión de atacar las cosas que dificultan que ese algo se fabrique: la monotonía de la información de los medios de comunicación, la forma en que la publicidad invade todo el espacio público, la forma en que se ha tratado de debilitar las maneras en que la gente puede organizarse colectivamente. Son un montón de trabas contra las que casi no hemos hecho nada. Porque más bien el ánimo colectivo siento que sí está, pero a voz bajita, o entre los amigos...

AM: Por ejemplo cuando entró Alan García, al poco tiempo hubo una movilización inmensa en Arequipa. Porque antes del terremoto había un nivel de movilización regional creciente, y en Arequipa de repente apareció, dentro de estas marchas con una retórica visual predecible, una marcha de muñecones absolutamente delirantes y alucinados que eran una burla hacia todos los compadres que manejan el poder. Hubo una respuesta plástica creativa distinta, pero después estas movilizaciones se disolvieron y ya no se vio más ese tipo de construcción en medio de las marchas, aunque sí se dan.

FB: Pero lo espontáneo también tiene sus limitaciones. A nivel de las escuelas, hasta cierto punto alumnos de la Católica o Corriente Alterna por lo menos tienen estructuras frente a las cuales ponerse rebeldes. Pero ¿qué pasa con Bellas Artes? Simplemente es la demanda por tener una escuela. Ni siquiera estás en una escuela donde quieres cambiar las cosas, es cambiar para empezar de cero. No hay esta dialéctica de enfrentarse a un poder que está ahí y tratar de cambiarlo sino que es como estar en el aire. Eso es lo dramático de la situación porque reflexionar o tener un discurso crítico es más difícil si las carencias son tales.

Boo(o)m: Morir de éxito (o preparar futuros distintos)

Breve apunte sobre la última década en Lima

Miguel López¹

Desde algunas perspectivas, no cabe duda que estamos viviendo el *boom* del “arte contemporáneo” en Lima. Quizá no se equivoquen. La última década no sólo ha sido la más económicamente rentable en casi 30 años, sino que esta rentabilidad ha sabido redundar en un crecimiento inédito del mercado, el establecimiento de un circuito rejuvenecido de galerías, la formación de un grupo medianamente cohesionado de coleccionistas, la internacionalización de un número creciente de artistas jóvenes e, incluso, la paulatina “profesionalización” de ciertos agentes como críticos y curadores que hasta hace poco tiempo aparecían como figuras insulares en el panorama local.

Lo que hasta los años 90 era digno de una desbordada fantasía, es decir, imaginar la escena como un sistema medianamente articulado, parece ahora revelarse como un

estadio capaz no sólo de movilizar capital financiero importante, sino además despertar una creciente atención en los circuitos externos. Si las ansias de cambio y transformación a gran escala fueron ya insinuadas en cierta dimensión ostentosa y desorganizada en las Bienales de Lima desde 1997, y su correlato explosivo de formas no convencionales de producción, fue recién ante la desaparición de este evento en 2002 que las necesidades de ampliar y sobrepasar los límites del circuito entraron centralmente en todas las agendas.

En la órbita latinoamericana, el aislamiento que el contexto peruano esgrimía parecía sólo ser comparable con el de Bolivia, Ecuador y Paraguay, y esto por razones nunca estrictamente geográficas o estéticas. No causa sorpresa que la producción local más reciente haya sido desconocida en contextos vecinos, y omitida sistemáticamente por los no pocos agentes regionales que empezaron a mediar desde los 90 el

1> **Miguel López** es artista, investigador y curador independiente. Fue integrante del Espacio La Culpable, y es parte de la Red Conceptualismos del Sur. Ha co-curado *La Persistencia de lo efímero*.

Orígenes del no-objetualismo peruano: ambientaciones / happenings / arte conceptual (1965-1975) en 2007, entre varias otras exposiciones; y ha publicado en colaboración *Post-ilusiones. Nuevas*

Visiones. Arte Crítico en Lima (1980-2006) (Lima, Fundación Wiese, 2007). Vive entre Lima y Barcelona.

reparto de la cuota continental en eventos internacionales. Durante toda la década pasada –y durante algunos años de este nuevo siglo– las grandes revisiones de lo que se ha denominado “arte latinoamericano” han prescindido de coordenadas peruanas en casi todos sus relatos.² Una constatación que resulta importante en tanto permite imaginar el espectro ficcional en el cual la emergente narrativa del arte peruano del último siglo se ha venido a inscribir, afectando ello de distintos modos las formas locales de construcción de discurso.

Sin publicaciones, sin aparatos críticos sólidos, sin departamentos de formación universitaria medianamente relevantes, sin políticas culturales, sin archivos de acceso público, e incluso sin instituciones que puedan ser no sólo simbólica sino económicamente representativas del nuevo poder globalizado del arte, el fin de los años noventa se presentó como un derroche de entusiasmo difícil de capitalizar.

Pero no se intenta interpelar desde el presente un falso exceso de institucionalidad –que no es tal, aun cuando efectivamente el cinturón de instituciones sea mucho más sólido que en momentos anteriores–, sino repensar las consecuencias de esta alineación: su esfera de discusión, sus tensiones específicas y el modelo de público que éstas vienen constituyendo. Preguntas importantes que este

súbito salto en trampolín de la escena no se ha preocupado en apuntalar, relegando la necesidad de reconstituir instancias de discurso crítico, luego del embate desagrupador y anestésico de la dictadura que lo hizo desaparecer casi por completo.³ Acaso no sea del todo exagerado decir que el flamante crecimiento económico, y su consiguiente modelo empresarial, han venido a posarse precisamente sobre aquellas cenizas.

Se trata, dicho rápidamente, de un lento pero sostenido proceso de despolitización de las artes visuales peruanas en los últimos nueve años. Pasada la primavera del “arte político” que hizo frente a la dictadura infame de Fujimori, y habiéndose cumplido ya la aparente cuota representativa de “arte colectivo” en algunas exposiciones de inicios de siglo, las incipientes políticas institucionales y museísticas han recolocado su termómetro en el siempre redituable estímulo de lo espectacular. No han errado. Sin duda la mimesis estratégica de las nuevas directrices culturales con las medidas económicas del mundo de los negocios han logrado mantener las relaciones lo suficientemente competitivas como para que todo lo que surja en el territorio más visible –y boyante– de la escena sea capaz de disparar nuevos procesos de consumo.

El giro parecía previsible. Ante la incapacidad del estado de pensar la cultura viva por

2> Ya en 1995, el crítico Jorge Villacorta se preguntaba “¿De quién somos contemporáneos?”, constatando la ausencia de artistas peruanos en la exposición *Latin American Artists of the Twentieth Century* curada por Waldo Rasmussen en el MoMA en 1993, y en la exposición *Ante América*, curada posteriormente por Rachel Weiss, Gerardo Mosquera y Carolina Ponce de León, a modo de respuesta crítica a la primera mencionada. Dos de las primeras exposiciones que pusieron en abierta disputa la conformación geopolítica del “arte latinoamericano” (Ver Jorge Villacorta, “¿De quién somos contemporáneos?”, en

Debate vol. XVII, n° 84, Lima, setiembre-octubre 1995, pp. 50-54). Sin ir demasiado lejos, otra exposición relevante –quizá en su momento la más significativa para el circuito de consumo global, quizá la más referida desde entonces como articulación del discurso artístico latinoamericano– titulada *Heterotopías. Medio siglo sin lugar: 1918-1968*, curada por Mari Carmen Ramírez y Héctor Olea, como parte del proyecto *Versiones del Sur* impulsada por el MNCARS de Madrid, también omitió artistas peruanos poniendo indirectamente en evidencia la ausencia de investigaciones históricas locales sobre los procesos artísticos y estéticos del último siglo. Para

una relectura crítica contra-cartográfica de las narrativas del llamado “arte latinoamericano” –en su vertiente conceptual– ver Miguel López, “Robar la historia, traicionar el arte conceptual”, en *Des-bordes* #0, Red Conceptualismos del Sur, 2009 (http://www.des-bordes.net/des-bordes/miguel_lopez.php).

3> Una de las pocas iniciativas fue el proyecto *Fuentes para la historia del arte peruano*, impulsado por el Museo de Arte de Lima, que tuvo algunas importantes primeras publicaciones pero que se vio súbitamente detenido en 2005.

fuera de las lógicas funcionalistas del arqueologismo más solemne –y no precisamente el foucaultiano–, y frente a la inexistencia de políticas de fomento y promoción de recursos económicos públicos, era evidente que cualquier iniciativa institucional tendría que formar y consolidar, a fuerza, su propia red de sostenimiento. Una articulación cuyos derroteros no parecen ofrecer lecturas demasiado simples.

La puesta en marcha de una (neo)liberalización del sistema en sus modos internos de funcionamiento, y el trasfondo cada vez más presente del paradigma corporativo, han formalizado también localmente el modelo único y globalizado de éxito artístico. Ello favorecido por los beneficios que han irradiado, involuntariamente o no, artistas que emigraron la década pasada –por falta de espacios para sus discursos críticos, cabe decir– y que vuelven hoy a una Lima ávida de gritar a los cuatro vientos que en este renovado presente sí hay lugar para cobijarlos a todos.⁴ Un prototipo reforzado indirectamente por nuestras lábilis estructuras académicas, poco interesadas en proveer herramientas de pensamiento más allá del modelo despolitizado, identitario y acrítico de artista que promueven.

Sin duda lo más importante de esta nueva inyección de entusiasmos y capitales ha sido la progresiva constitución de colecciones de arte contemporáneo de interés público, en medio de la permanentemente irresuelta discusión sobre el retornado “vacío muse-

al”. Colecciones que han permitido lo que hasta poco tiempo no parecía posible: reconocer prácticas materiales y formas de investigación visual decididas a mirar el presente, favoreciendo formas distintas de imaginar la producción actual y nuestro pasado inmediato. Lo cual ha revalorizado –simbólica y económicamente– aspectos de la producción local anteriormente emplazados en los márgenes. No obstante, ello debería exigir también un proceso de autorreflexión que en Lima aún no ha sido posible. En muchos sentidos, la conformación casi espontánea de este nuevo mecenazgo no ha posibilitado un debate que depurifique su voluntarismo retórico y que sea capaz de aterrizar críticamente sobre sus procesos de conversión discursiva, interpelar las variables y significados estéticos que empiezan a mediar esos flujos, y sopesar el tipo de experiencia que está activando.

Hablar de arte implica estar advertido que ya no sólo aludimos a estrategias de representación, sino a puestas-en-discurso, cuyos usos marcan y redefinen los modos de relacionarse individual y colectivamente con la experiencia cultural. Usos que en su inevitable devenir discurso *construyen* una corporalidad y formas de visibilidad que gestionan su lugar dentro y fuera de la institución, dispersándolo ya convertido en saber específico. Es allí, en ese permanente juego fluctuante que el discurso se convierte a la vez instrumento y efecto de poder⁵, trazando límites, desplazando prohibiciones y liberando senti-

4> Hace tan sólo un año, aprovechando la confluencia en Lima de los artistas peruanos –residentes en Europa– Fernando Bryce y Jota Castro, el curador José-Carlos Mariátegui organizaba un diálogo entre ambos con un anuncio público (circulado por Internet) que bien puede adelantar una discusión sobre el modelo de público que actualmente se está –incluso involuntariamente– construyendo: “Ambos artistas ejemplifican el ideal de muchos estudiantes por alcanzar el éxito

internacional en el competitivo mundo del mercado del arte”. En este nuevo flujo de artistas formados o cuyas carreras se han desarrollado principalmente en el extranjero, y que han vuelto a Lima en los últimos años con visible presencia en los espacios locales, se puede mencionar a David Zink Yi, Armando Andrade Tudela, Aldo Chaparro, Jota Castro, Fernando Bryce, entre otros. Otro comentario crítico sobre esto puede verse en Rodrigo Quijano, “La Culpable”,

conferencia en el seminario *Arte global / Arte latinoamericano: Nuevas estrategias*, de la feria arteBA, Buenos Aires, mayo de 2008.

5> Sobre un desarrollo político y crítico de estas ideas, y las posibilidades de análisis tácticos sobre la formación del saber/poder en torno a los enunciados –aunque centrado en otro campo de estudio–, ver Michel Foucault, *La historia de la sexualidad. La voluntad de saber*, Madrid, Siglo XXI, 2005 [1976].

dos previamente apresados, redistribuyendo en cada movimiento esas relaciones. Así, resulta imprescindible observar los desplazamientos y modificaciones de esas relaciones de fuerza. Máxime cuando esta nueva alineación ha empezado a generar una suerte de (falso) consenso sobre los ámbitos de competencia que, al surgir a través y como efecto de las propias instituciones, ha comenzado a domesticar terrenos antes abiertamente más conflictivos. Se trata de pensar cómo esta nueva coreografía colaborativa entre galeristas, coleccionistas, curadores, críticos y artistas ha empezado a diluir y difuminar la posibilidad de un enfrentamiento de las posiciones. Un nuevo diagrama de competitividades que aparecen adscribir a cada agente un campo de acción específica (dicho simplistamente: el artista desea entrar a la colección del museo, el galerista intenta resolver la venta de su “stock”, el curador se ve satisfecho de apoyar la construcción del “patrimonio”, y los coleccionistas de “contribuir” simbólicamente a ese nuevo despertar del medio artístico en Lima). Es decir –y al margen de la reducción paródica– se trata de una redistribución que ha asumido de forma abstracta que el “desarrollo” de la escena artística local se genera a través de la distribución adecuada de competencias que permitan “ganar terreno” en un marco de visibilidad y economía global, y no en la producción de canales que impulsen una confrontación que dote de autonomía y fuerza crítica a los sujetos y grupos que encarnan el disenso. Competencias aparentemente distribuidas y emprendidas, pero nunca claramente definidas y menos aun examinadas críticamente en su necesidad. Una concerta-

ción que, en sus formas de reconciliar las diferentes “funciones” existentes en el campo, ha logrado esfumar casi por completo la necesidad del enfrentamiento.

Resulta paradójico pensar que una de las principales vías de despolitización del campo artístico local se ubica precisamente en las dinámicas de su tan celebrado despunte. Al mismo tiempo que las instituciones y sus agentes independientes han empezado a conformar una red más sólida, amplia y compleja de intercambios, esta red conformada por las distintas fuerzas del medio ha producido un espacio de aquiescencia que ya no cuestiona más la estructuración de tales relaciones, convirtiendo eventualmente la disputa en un pleito por la ocupación de esos espacios y no por su estructuración y transformación. Lo cual convierte la escena, o el reducido ámbito donde se dan lugar estas transacciones, en un pequeño tablero cuyo discurso concertador interno se convierte en uno de los más efectivos agentes desmovilizadores del ejercicio crítico. Lo que aquí se intenta poner en juego no es únicamente una observación del campo de la autonomía artística y las nuevas inversiones económicas que la respaldan (e incluso el mercado glamoroso que parece estar a su espera), sino la posibilidad de preguntarnos cómo rearticular tensiones –de forma coincidente o antagónica– entre estos procesos de reestructuración de la escena local con prácticas sociales y políticas, orientadas a alimentar una esfera pública del disenso (o de un modo más amplio incluso cómo repensar los vínculos entre prácticas estéticas y proyecto democrático). Si observamos por un momento esta inci-

6> El proceso de construcción de esta red no puede reducirse a los últimos años sino que debe observarse como la resaca de un proceso largo y con tropiezos, desde la implantación efectiva del modelo neoliberal por la dictadura a inicios de los

noventa, y que recién ahora parece encontrar el espacio y la forma para su adecuado establecimiento. Es necesario decir, sin embargo, que a lo largo de todo ese tiempo se han gestado luchas simbólicas significativas, tanto dentro

como fuera de los espacios institucionales, y que estas breves líneas –al estar pensadas como una breve observación del presente– no me permiten desarrollar como se merecen.

piente institucionalidad local distinguiremos rápidamente su espacio encapsulado de elaboración desde lo artístico. Es decir, un radiante nuevo aparato administrativo que, aun cuando remozado con nuevos capitales, se encuentra totalmente de espaldas a la posibilidad de imaginar sus márgenes como espacios a desbordar, y sus espacios (y extra-territorios) como el lugar desde donde activar nuevos procesos de construcción política desde la diferencia.

Una situación reciente puede fungir de oportuno termómetro de esta brecha. Hasta hace menos de un mes los estudiantes de la Escuela Nacional Superior Autónoma de Bellas Artes (ENSABAP) de Lima habían tomado literalmente el local de la escuela, en un reclamo necesario frente a una infraestructura física deficiente, la ausencia de un director desde hace más de 10 meses, las clases suspendidas y un año académico en peligro de perderse, por enumerar tan sólo sus protestas más inmediatas. Una toma que, pese a ser sostenida desde noviembre pasado por un grupo de estudiantes desde las calles, despertó poco (o ningún) pronunciamiento de apoyo o solidario desde los ámbitos instituciones oficiales. Y menos aun algún tipo de participación desde otros ámbitos académicos que intentara mediar o involucrarse en esta disputa.

En alguna medida tal indiferencia no es del todo caprichosa: la ENSABAP –una escuela pública donde muchos estudiantes proceden de espacios sociales de recursos limitados– no es precisamente la escuela que haya venido alimentando los principales estantes y almacenes de galerías privadas, y tampoco los depósitos de las más flamantes colecciones. Menos aun es la representante de las retóricas visuales globales que empiezan a exportarse desde nuestras instituciones privadas. Pero hay en esa coyuntura desestimada –incluso en su propio ejercicio de impugnación pública– algo

que se resiste a ser fácilmente clasificado. Y cuya dimensión periférica y descentrada desata, en su pluralidad, la posibilidad de imaginar otros modos de construir ese marco de relaciones. Coyunturas que escapan a las seguridades del orden más fácilmente empaquetable y exportable, y que se ofrecen –incluso desde su relego– como un necesario campo de fricción política frente a los modos homogéneos de construcción de la historia.

Pero no se intenta hacer ningún reproche moral –no hay aquí ninguna vocación de policía–, sino de advertir el modo en que estos vínculos están actuando, de modos divergentes, en cada uno de nuestros escenarios. La pregunta es de qué modo intervenir en esos efectos de saber/poder del devenir discurso de esta nueva estructura, reconsiderando cómo, desde el lugar donde nos encontramos, podemos echar a andar procesos de impugnación de esa aquiescencia (e incluso del tumulto), forzando a una constante redistribución de esas formas de visibilidad, de esos modos de experiencia cultural, hacia procesos que transformen políticamente desde su propia recepción.

Se trata, sin duda, de preocuparnos en reinventar continuamente la *dimensión emancipadora* de la experiencia estética: reinscribir la contradicción, reflotar el desajuste, reestablecer esos pliegues irregulares eficazmente erosionados para el consumo academicista de la nueva industria cultural. Devolver el conflicto implica ir hacia lo que no se deja eliminar, haciendo estallar todo posible consenso. Y pensar si en ese complejo ejercicio somos capaces de encontrar experiencias irreductibles que sean capaces de descargarse violentamente en este presente en exceso moderado, y que poco parece echar de menos un tramado del arte más radicalmente turbulento de lo que aún hasta hoy ha sido figurado.

Barcelona, marzo de 2009

LIMA SE ANIMA

Una coyuntura que no fue

Galerías, bienales e instituciones en Lima a fines de los noventa

Max Hernández-Calvo¹

Un fantasma recorría Lima: el fantasma del cambio, anunciado con la aparición de la Bienal Iberoamericana de Lima, en 1997. Por lo menos así nos parecía a aquellos cuyo anuncio nos produjo una súbita descarga de adrenalina, como si escoltara la mismísima idea de posibilidad y de transformación.

El llamado a que se trabaje en formatos “no tradicionales”, implícito al evento, fue explícitamente fomentado desde su organización. Recuerdo que se ofreció apoyo técnico para todos aquellos que optasen por video e instalación. Aunque dicha postura institucional es más que problemática, el hecho concreto es que varios artistas acogimos entusiastamente esa opción. En aquella primera bienal hice una instalación por primera vez, como también lo hicieron otros artistas de mi generación, experiencia que me resultó valiosísima.

Si alguna vez se escribiese un libro tan intrascendente como una historia de la instalación en el Perú, se vería que la aparición de las Bienales de Lima jugó un papel clave en ella. Aunque las instalaciones no debu-

taron con la bienal, sí se desarrollaron más sistemáticamente a partir de su instauración. Pronto le siguió otra bienal, la Nacional (1998), por lo tanto teníamos en Lima una bienal al año. Así, este espacio institucional era simultáneamente el que promovía la instalación y el que le daba acogida expositiva (el incremento en el número de instalaciones presentadas en cada una de las bienales sucesivas es geométrico, cuando no exponencial).

Aunque la bienal fomentó activamente las prácticas artísticas “no tradicionales” como la instalación, también contribuyó a su aparente desgaste, pues ese “terreno de posibilidad”, delineado por la bienal, no se extendía. Es decir, no se extendía espacialmente dentro del aparato institucional, sino temporalmente (con eso de la bienal anual), evidenciando sus restringidos límites. La periodicidad sin descanso de la bienal reveló todo lo que tenía de “artificio”. Si bien cualquier evento así siempre es un artificio, en este caso, los cambios artísticos fomentados *por* la bienal sólo se manifestaban *en* la bienal. La escena de galerías no daba señas de transformación y las posibilidades de exploración artística parecían

¹ Max Hernández-Calvo es un artista y curador peruano. Radica en Nueva York desde el 2007. Es Director de Educación para el Día Art Foundation, Nueva York. Fue acreedor de la Beca Cisneros (2005-

2007). Es Master en Estudios Curatoriales, por el Center for Curatorial Studies, Bard College, Nueva York, y Magíster en Estudios Teóricos en Psicoanálisis por la Pontificia Universidad Católica del Perú.

Su formación base es de artista visual (Licenciatura y Bachillerato, PUCP). Ha publicado varios textos sobre arte en Lima y en Nueva York.

circunscritas a ese evento. Ello llevó a que muchos artistas desarrollasen dos líneas de trabajo, una formalmente tradicional, para las galerías –y sus trastiendas– y otra, de pretensión más exploratoria, para la bienal. Esta solución de compromiso era la respuesta a una escena con un grado alarmante de fragmentación (que no es lo mismo que “diversidad”).

Los cambios en las prácticas de los artistas dentro del circuito de la bienal, inclinados ahora casi en masa hacia la instalación y el video, difícilmente se sustentaban, en buena cuenta debido a que no había una manera de financiar todos esos proyectos que estuviese estructuralmente integrada al evento, especialmente cuando la bienal se volvía un evento anual.

La actualización –más que forzada, forzosamente– de las prácticas artísticas impulsada por la bienal tuvo serios inconvenientes porque implicaba que el espacio para explorar y aprender otras formas artísticas era, a la vez, la vitrina más importante para ellas.

Muchos de los artistas que optamos por la instalación simplemente no teníamos la experiencia necesaria. Otros jamás habían evidenciado guiño contemporáneo alguno, hasta que participaban en la bienal. Al internalizarse, el artificio se naturalizaba.

Acaso la incomprensión del vacío en el que se esperaba que los artistas “actualicen” su producción, para ponerla a la altura de las

aspiraciones de la bienal, fuese estructural a su organización. Por ello, aunque se ofreció apoyo en cuestiones técnicas para los artistas que optasen por prácticas “actuales”, el apoyo ofrecido no podía ser efectivo porque el “desfase” artístico no concernía a un universo de recursos técnicos. Dado el vacío imperante, el apoyo que hubiese sido necesario era *curatorial*. Pero no hubo atisbo alguno de asistencia a nivel discursivo.

Considerando este trasfondo, no sorprende que en varias ocasiones se hubiese presentado trabajo considerablemente malo en la bienal, que daba una idea equivocada –y contraproducente– acerca de formas artísticas como la instalación. Ciertamente no había presupuesto, pero tampoco había rigor para hacerle frente a las circunstancias.

En un terreno así, las críticas más banales en contra del arte contemporáneo, y contra la instalación y la *performance* en particular, podían ser acogidas por varios, gracias a la desinformación general y debido a que el bajo nivel de algunas obras expuestas no era la mejor carta de presentación. Así, la arremetida conservadora contra los efectos renovadores de la bienal, encabezada por el pintor Fernando de Szyszlo y sus absurdas acusaciones de facilismo lanzadas generalizadamente contra formas artísticas “nuevas” (surgidas a principios del siglo XX), resultaban tendiendo algunos involuntarios ejemplos concretos que, lamentablemente,

eran los únicos ejemplos que habían visto muchos. Es ocioso recordar que evaluar una obra de arte según cuán difícil o fácil es de realizarse (criterio ligado a modelos desderrados de especificidad de medios y de virtuosismo) ignora por completo los criterios de interpretación y de comunicación. La importancia de la bienal en cuanto a la configuración de un escenario apto para el cambio (de modelos artísticos, de modelos de artista, de concepciones estéticas, de nociones de público) no se debe a que la “institucionalidad oficial” que representa sea la plataforma por excelencia para el desarrollo artístico. Sin embargo, su demostrada capacidad de convocatoria –de artistas, de público, de atención mediática, de interés crítico internacional y de recursos– justifica la expectativa puesta en ella. Por eso, la responsabilidad que necesariamente recae sobre una bienal lleva a interpelar los objetivos que persigue, en función de la escena artística en la que se produce. La alta institucionalidad condensada temporal y espacialmente en la bienal permitió conceptuar mejor la idea de aparato institucional, a partir de ciertos paralelismos con los circuitos alternativos. Realizada en simultáneo a la bienal y a una calle de distancia, la muestra *Emergencia Artística*, curada por Gustavo Buntinx y Emilio Santisteban en 1999, adquiría tintes críticos por el mero hecho de su paralelismo, evocando discursos de subalternidad. Esta relación entre circuito “oficial” y “alternativo” fue entendida antagónicamente. No en vano fue mal llamada “anti-Bienal” por algunos. Sin embargo, la vocación “reivindicativo-marginal” de esta muestra paralela sería puesta en abismo por el artista Christians Luna, quien realizó un proyecto en paralelo a *Emergencia Artística* (*Muerto por un pan*, documentado en YouTube). De tal modo, Luna dio cuenta de que a pesar de dicha estrategia curatorial de subversión institu-

cional –el parasitar la bienal– esa exposición “marginal” no era menos *establishment* ni menos legitimante que la bienal misma. Así, frente a la idea de que dicha muestra se situaba en los márgenes del aparato institucional, las acciones de Luna daban cuenta de cómo esos presuntos márgenes eran tan institucionales como la bienal misma (así como las mismas acciones de Luna se inscriben en esta institucionalidad). Otra distinción puesta en entre dicho fue la de obra “comercial” y obra “experimental”. Si bien el mercado era reacio a las formas “no tradicionales” vistas en la bienal, éstas no eran ajenas a su lógica. La bienal no sólo proveía a los artistas de un espacio de experimentación, sino también de legitimidad institucional. El registro del capital financiero era sustituible por el registro del capital simbólico: no dinero, sino prestigio. Sin embargo, la norma fue que ese prestigio generado del experimentalismo se usó para seguir vendiendo lo mismo de siempre. Los cambios en la producción de un/a artista aparentemente no tenían otro efecto en el mercado que el de la publicidad tangencial. Optar por líneas de trabajo diferenciadas no era el problema en sí, aunque varios reclamaban la necesidad de que un artista tenga una sola línea de trabajo, casi como quien reclama un “estilo” definido. Más bien, el problema fue todo lo contrario y era que, aun teniéndose líneas distintas, éstas implicaban elementos comunes con miras a garantizar el reconocimiento (iconográfico) del sello-del-artista. Así, la idea modernista del estilo unitario se sostuvo aun en un momento en que la fragmentación de la escena y sus circuitos pudieron hacer colapsar ese cliché. El sueño de una alternatividad y experimentalismo radicalmente ajenos al mercado caracterizó una modalidad de acción que bien pudo llamarse “*agitprop* neo-*povera*-achorado”. Aquí, el predominio de una fascinación narcisista con la (auto)marginalidad,

pródiga en narrativas filo-heroicas –irremediablemente románticas– que giraban en torno a la desempoderización (y contra lo que se piensa, la posición marginal es una posición de poder), patrocinó un modelo de artista y de sujeto profundamente conservador, que socavaba las pretensiones de renovación a la que aspiraban las obras. Con el cambio de milenio se configuró otra alternatividad, la “cosmopolita facebook *boho-chic*” que, como el nombre que propongo sugiere, exhibía fuertes inclinaciones por el *networking* y en donde la escena artística parecía confundirse con un *dating scene*. Ni la figura resucitada del *dandy* (en *remake*) ni la fantasía del París de comienzos del XX –pero con *wifi*– resultaban particularmente innovadoras tampoco. Además, considerando la precariedad de la institucionalidad artística en el Perú de entonces, toda iniciativa alternativa se tornaba en *establishment* por defecto. Volviendo a la bienal, incidir en ella como instancia emblemática de la institucionalidad artística peruana, apunta a reconocer los límites de las posibilidades de un cambio de modelos artísticos en dicho momento (no en vano era *el* evento artístico en el Perú). En términos de la vigencia de modelos artísticos, la “institucionalidad oficial” es una medida de las cosas y si hablamos de un cambio *asumido*, es el circuito *mainstream* el que tiene que dar cuenta de ello.

Otro aspecto clave sobre la “alta institucionalidad” tiene que ver con las posibilidades de recepción de lo que allí se expone. Debido a la mayor visibilidad y los mecanismos de difusión propios de dichos circuitos, las posibilidades de repercusión de las prácticas artísticas allí acogidas son mucho mayores. Sin duda las bienales se constituyeron en la plataforma principal que expuso sistemáticamente a los estudiantes de arte al arte contemporáneo y a algunas de sus formas internacionalmente comunes, pero localmente

inusuales y especialmente ajenas a las prácticas fomentadas en sus casas de estudios. Estar expuesto a prácticas artísticas diferentes a las académicamente avaladas tiene que haber tenido un efecto significativo en los estudiantes, idealmente ampliando el horizonte de su imaginación artística, y éste es un impacto del que las instituciones pedagógicas deben haber sido plenamente conscientes. Diez años antes de la 1ra Bienal Iberoamericana se realizó la 3ra Bienal de Trujillo, en 1987. Yo había ingresado a la Facultad de Arte ese año y mis compañeros estaban organizando excursiones a la ciudad norteña de Trujillo para ver la bienal. Pero eso no era visto con buenos ojos por nuestros profesores, que decían incluso que los estudiantes más jóvenes “no debían ir a la bienal”, porque supuestamente no iban a poder entender las obras.

Lo irónico es que, si se considera la formación ofrecida por la facultad en ese entonces, ni siquiera los alumnos del último año hubiesen estado en condiciones de “entender” muchos de los trabajos expuestos en Trujillo. Intuyo que el problema era que las prácticas más “experimentales” podían darles “ideas raras” a los alumnos. Es decir, los alumnos no debían ser expuestos a cierto tipo de prácticas, no debido a su incomprendibilidad, sino porque su paradigma artístico ponía en cuestión la vigencia de las enseñanzas impartidas, evidenciando la brecha entre la formación recibida y la producción artística más interesante de la época. Siendo justo, el cambio que la creación de la Bienal impulsó implicaba un proceso mucho más lento; de cualquier modo constituye un hito histórico y una iniciativa encomiable. Justamente en esos años (1997-1998), se produce en la escena artística peruana un cisma, considerando, por un lado, lo que se presentaba y se premiaba en las bienales y, por otro, lo que se premiaba en los nuevos concursos (Johnnie Walker, Tele-

fónica, Embajada de Francia) y lo que se presentaba en galerías.

Esta escisión en la escena era signo de los límites de acción institucional –la capacidad para impulsar el cambio– de un evento que fue promovido con fuerza, pero que careció de un programa educativo para viabilizar productivamente el entusiasmo con el que fue acogido. Acaso, siendo realistas, para ser efectivo, tal hipotético programa educativo debió estar orientado no sólo al público en general, sino a galeristas, artistas y docentes. Y jurados de concursos. Cabe recalcar que la brecha aquí no es entre la escena “alternativa” y la “oficial” porque bienal, concursos y circuito de galerías comerciales constituyen la institucionalidad *mainstream* de la escena local.

Estos mismos límites de acción institucional que son, a la par, límites de la concepción de la bienal misma, pueden examinarse también a nivel de las relaciones con las provincias. La Bienal Nacional, cuya primera edición se llevó a cabo un año después de la 1ra Bienal Iberoamericana, fue la solución organizacional a las interrogantes que surgieron sobre la representación nacional en la bienal iberoamericana. Así, la edición nacional, mediante un conjunto de salones regionales, era un concurso de nivel nacional para seleccionar la representación peruana para la edición internacional.

En lo concerniente a las regiones, la idea de posibilidad no era otra que la de la inclusión en la alta institucionalidad del circuito limeño: centralismo y paternalismo. Pero, nuevamente, los límites de esta posibilidad se hacían

patentes porque la repercusión de la bienal en las provincias parecía aun más dudosa. Considerando el número de artistas seleccionados y la temporalidad del evento (para las provincias no se vivía como una bienal al año), se trataba de la ficción de la participación en el circuito de la capital. Los distintos salones regionales, más que convertirse en un mecanismo para saldar brechas entre capital y provincia, resultaban siendo un indicador de la magnitud de dichas brechas en términos de la producción artística. De hecho, esas diferencias fueron incorporadas, también problemáticamente, al plan curatorial empleado más de una década atrás, en la 3ra Bienal de Trujillo, agrupando en la exposición llamada *Mirada al interior* la obra de los artistas de provincia, regida por códigos estéticos legatarios del indigenismo.

Si el modelo ensayado en Trujillo resultaba inviable al confeccionar un *ghetto*, los salones regionales y la Bienal Nacional proponían una incorporación inconsecuente. ¿Cómo afectar la escena de provincias si el plan era llevarse “lo mejor” a la capital? Sin infraestructura y con las aparentes deficiencias de formación de muchos artistas de provincias, no había base para fomentar ni sostener cambio alguno. Si había intención de afectar las artes al interior del país, tal proyecto tendría que haber afectado las condiciones desde las que se producía dicho arte. Pero quizás esa intención no supo recorrer más que el centro histórico de Lima. La bienal murió en 2002 y el fantasma, sin espíritu peregrino, regresó a su vieja casona.

Bienvenida
Mariana Speroni
al egregio club **ramonil**

¡Gracias
Pamela Desjardins por
renovar tu apoyo!

Las peleas en torno al museo

Entre proyectos museales y vacíos discursivos

Arte-Nuevo¹

A inicios de 2008 la clausura de una exposición recientemente inaugurada en el terreno en construcción del Museo de Arte Contemporáneo de Lima (MAC-Lima) reavivó públicamente y de forma intensa la pugna que los vecinos mantenían, desde hacía algunos años atrás, con la directiva de ese Museo por su emplazamiento en lo que antes era el llamado Parque de La Lagunita en el distrito de Barranco.

El viernes 11 de julio se inició una campaña de recolección de firmas de los vecinos de Barranco, frente al propio MAC-Lima, para solicitar su expulsión del distrito. El siguiente intercambio de correos electrónicos (entre Miguel López², José-Carlos Mariátegui³, Guillermo Valdizán⁴ y Emilio Santisteban⁵) fue detonado precisamente por esa noticia, a propósito de un comentario publicado en el blog Arte-Nuevo. Este fugaz debate quiere ser también un índice de la ausencia de canales de discusión, y la urgencia de construir un debate sostenido sobre políticas museales en torno al MAC-Lima, al Mu-

seo de Arte de Lima y su proyecto MALI Contemporáneo, e incluso a proyectos de musealidad experimental como Micromuseo (“al fondo hay sitio”).

(1)

“Lo peor de esta polémica en Barranco [por el MAC-Lima] es que por momentos la situación ha caído en una batalla moral, como si de una cruzada por el ‘bien’ común se tratase (representada aleatoriamente por ambos bandos). No obstante, al margen de discrepancias o simpatías, valdría la pena asumir por un momento el reclamo de estos vecinos como una posibilidad para pensar la relación institución y públicos de una forma distinta. Estoy pensando en un modelo de institución comprometida en la construcción crítica (y política) de esos públicos, y que no sólo entienda su papel como de administración de un espacio, o de gestión de determinadas exposiciones y artistas.

Ese tipo de construcción crítica de públicos es algo que, por ejemplo, el MALI aún no ha logrado: habilitar un espacio desde donde redefinir lo artístico, dotando colectivamen-

1> <<http://arte-nuevo.blogspot.com>>

2> **Miguel López** es artista, investigador y curador independiente. Fue integrante del Espacio La Culpable, y co-editor de la revista *Juanacha*. Co-administrador del blog *Arte-Nuevo*.

3> **José-Carlos Mariátegui** es matemático, teórico mediático y curador

independiente. Ha dirigido los Festivales de Video/arte/electrónica entre 1998 y 2003. Director de Alta Tecnología Andina (ATA).

4> **Guillermo Valdizán** es artista, sociólogo e investigador sobre actores y movimientos sociales en diálogo con la producción estética. Ha sido integrante

del colectivo El Colectivo.

5> **Emilio Santisteban** es performer, docente y teórico. Fue integrante del colectivo Sociedad Civil. Miembro de Epicentro Cusco, y co-organizador del reciente Festival de Performance Cita a Ciegas (2009).

te herramientas de confrontación, y fomentando subjetividades capaces de desjerarquizar las formas en las cuales viene concebida la experiencia artística. Parece fácil así dicho pero está claro que no lo es. Ello pasa por su reconocimiento como agente político transformador, y no únicamente como un lugar de esparcimiento y/o de formación unidireccional. Es decir, un Museo interesado en renegociar permanentemente sus marcos tradicionales de visibilidad y comprometido con la impugnación del propio lugar del arte al interior de los procesos sociales. Algo que obviamente no se agota en la programación de exposiciones –en eso su labor ha sido excepcional– sino en imaginar nuevas formas de activar políticamente, desbordando permanente sus límites. Ello implica, por supuesto, un serio trabajo de deconstrucción que permita poner en riesgo su propio lugar, su posición en el medio, dislocar su propia hegemonía. Estoy pensando en un museo como un lugar de agitación: no una plataforma de conciliación estética sino todo lo contrario, un espacio de disenso, donde repolitizar y apuntar a nuevas formas de sociabilidad. Pero ¿es acaso posible? ¿Cómo pensar o propiciar localmente –más aun ahora, en este proceso de (re)construcción material de ambas instituciones– un museo productor de imaginarios radicales, críticos, políticos?”

Miguel López
12 de julio de 2008

(2)

“Me parece que son dos discusiones diferentes, una sobre cómo se componen las organizaciones y la otra (la que creo que estás más interesado en plantear) es acerca del desarrollo de una plataforma crítica. Sin embargo convergen justamente en la necesidad social de formar organizaciones e instituciones, un tema que está más allá de la discusión sobre el arte o las instituciones de

cultura. Creo que ambos ejemplos que has puesto son válidos para hacer una comparación breve sobre la composición social de grupos y la evolución de las organizaciones. El MALI es un museo; nos guste o no nos guste, es una institución articulada, funciona y está comprometida con desarrollar proyectos tanto locales (su principal énfasis) como extranjeros (un énfasis reciente). Lo más importante es que ese espacio físico (el MALI) alberga una colección de arte (que nos guste o no se mantiene relativamente renovada) y más aun no se puede más que felicitar el hecho de haber logrado un financiamiento multilateral-público para su remodelación (un hecho insólito en la historia del Perú). Pero al MALI no le han dado ese dinero sólo por presentar un proyecto o porque tenga un equipo de gente bien intencionada, sino porque a lo largo del tiempo ha mantenido una constancia y es considerada hoy como una institución que representa el arte en el Perú. Eso significa que existe un equipo que desarrolla una gestión eficiente, una continuidad y tienen además un respaldo importante de un comité activo de empresarios privados. El MAC como Museo es una entelequia, se compone de gestos de buena voluntad y una colección que según veo en la página web no corresponde a lo que muchos de nosotros creemos o definimos como arte contemporáneo (no se si tienen un programa de adquisiciones regular). No podemos decir que un museo existe sólo porque han armado una infraestructura básica; un museo es más que eso, es un conjunto de personas alrededor de un proyecto que con el transcurrir de los años forman instituciones y organizaciones. El problema al que haces referencia no tiene nada que ver con la problemática o polémica sobre ‘dos’ museos; es básicamente un problema en que uno (el MALI) es una organización y el otro (MAC) es un grupo de personas que no ha podido desarrollar a lo largo

del tiempo reciente una organización que sea vista por el público como Museo. Los museos, es verdad, son creados a partir de infraestructuras. Sin embargo, creo que en nuestro país es un poco irresponsable pensar de esta forma: ¿el día que el MAC se constituya como infraestructura, con qué presupuesto van a afrontar su mantenimiento y funcionamiento? Nuevamente, aquí tenemos problemas estructurales que, insisto, nos exigen pensar en *prima facie* en la organización y la gestión antes de afirmar que el conjunto de personas y la colección que forman el MAC hacen un museo.

Es más, puede que no exista el MAC como museo físico, pero sí tendría la posibilidad de llamarse museo si conformase una verdadera organización. En ese sentido, como ejemplo radical, un proyecto como el *Micro-museo* de Gustavo Buntinx puede ser considerado más museo que el MAC pues cumple con dos elementos básicos: constancia organizacional (aunque sea mínima) y una colección, austera pero constante, de obras contemporáneas.”

José-Carlos Mariátegui
13 de julio de 2008

(3)

“Estamos de acuerdo en algunos aspectos, y en otros quizá no me he explicado bien. No me interesaba hacer una comparación entre el MALI y el MAC-Lima, ni decir que exista un compromiso superior de uno frente al otro. Tal comparación es absurda, y bien lo señalo al describir el trabajo sostenido del Museo de Arte de Lima, y la aún inexistencia –en muchos aspectos– del Museo de Arte Contemporáneo de Barranco. No redundaré en ello porque yo mismo he sostenido críticas frente a la necesidad de una articulación real del MAC-Lima que no pase por el discurso voluntarista del ‘bien’ de la cultura, o ese asumir a priori la necesidad de su existencia (y con ello no digo que

no sea necesario el MAC-Lima, todo lo contrario), y por otro lado he elogiado al MALI en su apuesta decisiva, en años recientes, por la construcción de un patrimonio artístico real y la consolidación de un proyecto de recuperación de memoria, y ahora por conseguir el dinero para su remodelación física. De su eficiencia no me quedan dudas. Yo mismo he trabajado desde 2006 en proyectos con el MALI, participando en sus actividades y aún hoy lo sigo haciendo porque creo que hay allí una batalla importante con la cual me siento comprometido.

Quizá mi error fue partir de una situación tan coyuntural para plantear algo que debió haber sido dicho de frente: la necesidad de pensar las políticas que las instituciones sostienen. Y si mi énfasis crítico estaba dirigido al MALI es precisamente porque ellos tienen un trabajo permanente en la escena, cosa distinta del MAC-Lima que recién está intentando avanzar. Es decir, mi observación se detenía en el MALI no por decir que el MAC-Lima fuese superior o que esté logrando esos espacios de socialización crítica, sino porque veo en el MALI una posibilidad de acción que creo aún no están siendo del todo pensada. Así, dejaré momentáneamente de lado el MAC-Lima, para centrarme en la discusión que me importa: la construcción de un proyecto político crítico desde/en el museo.

Y digo político no en el burdo sentido del ‘arte político’, tal como suele ser inútilmente etiquetado cierto segmento del arte local. Hablo de lo político como la construcción de una esfera pública del disenso, que permita restituir las diferencias y hacer visibles los marcos de representación que están inscritos en aquellas operaciones institucionales (¿qué se da a ver?, ¿cómo se da a ver?). No como un espacio que muestre discrepancias resueltas o conciliadas, sino que permita reestablecer las posibilidades de intervención de lo común, desde lo co-

mún. Por eso señalaba lo importante que resulta pensar ahora, de una forma distinta, la relación entre institución y públicos. Algo de lo cual el MALI no se ha preocupado demasiado, quizá por carencias económicas o por tener las prioridades en otros ámbitos. No lo digo por cómo los públicos responden a la institución únicamente a través de los procesos del consumo (en ese caso hablaríamos sólo de ‘consumidores’). Me interesa abrir la pregunta sobre cómo activar políticamente ese público, porque estaremos de acuerdo en que los públicos no son sólo ‘públicos’ por responder a un discurso, sino también por su capacidad de acción (capacidad en potencia, posible, futura). Esa activación política del museo debe ser asumida como una prioridad que permita dotar de herramientas de cotejo o de confrontación a esas distintas subjetividades, apuntando a que ello pueda fortalecer un ámbito democrático como el lugar de la diferencia y del enfrentamiento de fuerzas. Y me pregunto si acaso es posible pensar un museo como una plataforma de agitación, de empoderamiento subjetivo y transformación política.”

Miguel López
13 de julio de 2008

(4)

“Es verdad que al margen del aspecto físico existe o se conforma (inevitablemente) una relación con el tejido social. Pero no olvidemos que si bien eso es importante, no necesitas ser un Museo para desarrollar una plataforma crítica. Lo que necesitas son gente y grupos que sepan desarrollar proyectos. Y además lo que necesitas es dinero, es decir, presupuestos para pagar de forma justa todo el trabajo que van a desarrollar los organizadores y actores de los proyectos. Para eso hay que sensibilizar a los gobiernos locales, regionales y al Estado. Sería ideal que el MAC, debido a la coyuntura en que se encuentra, logre interactuar

con la comunidad, pero para eso necesitaría convocar a un buen número de actores públicos y sociales, y posiblemente políticos. Eso sería interesante. Pero en el caso del MALI, sin ánimo de opinar propiamente de la gestión, creo que el trabajo que hacen a nivel de contenidos y conservación ya es bastante. No conozco la política de conservación de piezas del MALI pero estoy seguro que se manejan con estándares internacionales. Conservar ya es bastante trabajo, conservar y exhibir es aun más trabajo. Insisto en el tema de la conservación porque cada adquisición de piezas conlleva una responsabilidad mayor. Hoy día esa responsabilidad es aun más compleja ya que no sabemos el costo de la conservación digital (muchos expertos, incluyendo la gente de la Biblioteca Británica y la BBC, señalan que es posible que el costo de mantener archivos digitales sea, en estos años de transición, muchas veces más alto al mantenimiento de archivos analógicos. En todo caso creo que debemos dejar a otros actores para que generen estas plataformas críticas que mencionas. Existen casos donde los museos se han integrado más con su entorno inmediato, pero también eso los ha puesto en una posición débil con respecto al contenido, así que es un arma de doble filo. En los últimos años hemos visto una tendencia de los museos a hacer más exhibiciones temporales ya que los consumidores (público, se les llamaba antes) quieren ver cosas nuevas constantemente. Es más, ya hay espacios del tamaño de museos donde sólo se exhiben colecciones temporales y no existe colección permanente (España es un caso emblemático de lo primero, pero sobre todo de lo segundo). Insisto en que un museo o una colección tiene mucho más trabajo del que creemos que tiene. Trabajo que no se ve y que está en el mantenimiento y la conservación. Si queremos formar plataformas críticas debe-

mos empoderar las que ya existen y darles más herramientas de financiación. De lo contrario vamos a discutir pero no vamos a llegar a mucho. En todo caso lo que debe motivar esta discusión es exigir a los gobiernos el incorporar estos planes dentro de sus proyectos de desarrollo (sobre todo ahora que el Perú está pasando paradójicamente por un buen momento pese a la crisis económica mundial).”

José-Carlos Mariátegui
13 de julio de 2008

(5)

“¿Y SI NADIE LEE TU POLO?

Me parece bueno que se discutan estos temas y quería sacarme la espina de la lengua con estas palabras, pero no quiero ahondar ni seguir la discusión pues creo que es más necesario trabajar por ello. Miguel, hablabas de ‘lo político’ como el espacio de ‘construcción de un esfera pública del disenso’ dentro de la discusión sobre los procesos concretos de institucionalización del campo artístico. Por otro lado, José-Carlos Mariátegui subrayaba la importancia del museo como una práctica de organización y propuesta crítica frente a la mirada instrumental de la institución-estructura. Creo que ambas miradas se complementan bien, pero siguen siendo insuficientes pues limitan el análisis a señalar el problema (que muchos ya sabemos y compartimos con ciertos matices) pero no abren más preguntas ni propuestas (incluso dentro de lo crítico).

Creo que hay un tema que se pierde de vista para hacer que estos temas no sólo sean interesantes sino pertinentes. El poder de lo simbólico como puente para construir redes de poder (y la necesidad de asumir lo simbólico como un proceso de ‘comunicación’ que puede ser artística, institucional, administrativa, como casi siempre pasa, todas a la vez). Son las políticas culturales, como

expresiones de tensiones en el uso del poder de diversos recursos, las que en buena cuenta atraviesan toda esta discusión.

Y cuando hablamos de poder estamos hablando de gente de carne y hueso, cuando hablamos de instituciones hablamos de gente de carne y hueso, cuando hablamos de esfera pública hablamos de gente de carne y hueso también, ubicados dentro de sus contextos. Ante ello cabría preguntarnos ¿Por qué el tema de nuestras actuales instituciones artísticas, por más que cuenta con una cobertura mediática relativamente provechosa, no es un tema posicionado como importante dentro de la opinión pública? (ni siquiera el referido a la entelequia de ‘protección del patrimonio cultural’).

Creo que esto parte de varios puntos: uno es el grado de abstracción al cual llegamos para discutir de instituciones artísticas (incluyendo el lenguaje mismo, que es la expresión del ‘a quién queremos, explícita o implícitamente, dirigir este debate’) y que siempre se ubica con ‘distancia crítica’, donde hablamos de ‘lo colectivo’, ‘lo social’ encubriendo así fuerzas en tensión. El otro problema es el diseño mismo que tienen las instituciones artísticas en el país (lo que nos lleva a la pregunta de ¿a quiénes responden sus políticas? Hasta la propia idea de esfera pública está atravesada por la gestión del poder) y que sufre del grave problema de no fomentar participación (en su sentido más completo). Un problema más que ubicaría es el traslado de la ‘lógica de representación’, al estilo de artista, en un campo cuya lógica es la gestión cultural (lo cual lleva a asumir que estas instituciones son representantes, en sí mismas, de ‘la cultura’, ‘la crítica’ y/o ‘lo público’).

Como dije al inicio, no quiero tratar el tema específico que están comentando sino subrayar una preocupación respecto a cómo enfocamos este tema, y qué perspectiva le damos más allá del mismo debate. Para que no nos

pase que elegimos el polo con la frase más audaz y con el tiempo no podemos explicarnos por qué nadie lo lee.”

Guillermo Valdizán Guerrero
13 de julio de 2008

(6)

“Hola José-Carlos. Está claro que no necesitas ser un Museo para articular un espacio crítico, pero me parece increíble que sostengas que ‘debemos dejar que otros actores generen estas plataformas críticas’. Yo entiendo que conservar y exhibir es ya demandante –y lo conozco desde el interior del MALI porque he trabajado con su colección en más de una oportunidad–, pero no puedo aceptar que dada la actual reconstrucción estructural no se puedan repensar también sus políticas de acción y comunicación.

Comprendo que es necesario conseguir financiación y recursos económicos para que caminen los proyectos –y el MALI lo está haciendo muy bien–, pero no todo puede reducirse a la perspectiva de empresa que planteas. Porque está claro que un Museo lo es, pero no solamente, y ambas dimensiones no están irreconciliadas. Yo hablo de una activación política, replantear sus formas de acción.

Por momentos tu percepción del asunto me deja frío; yo estoy pensando en empoderar públicos –asumiendo que la institución ya está en un proceso creciente de empoderamiento económico–: poner en circulación herramientas, posibilidades, imaginarios, procesos de subjetivación, fomentando nuevas fricciones, no preocupado únicamente por mantener el estado de orden. Estoy pensando en un Museo que intente asumir una posición más frontal en relación a los procesos que lo envuelven.

No todo puede reducirse a conseguir más plata y seguir resguardando (ésa es la función del empresario disfrazado de policía), y

comprendo que el financiamiento ya es difícil, pero si no te permites pensar lo otro, jamás va a ser posible.”

Miguel López
13 de julio de 2008

(7)

“El MALI es evidentemente una institución bien organizada que cumple un rol, desde lo simbólico, dentro del proyecto político de ciertas élites socioeconómicas y culturales; el MAC es un proyecto arquitectónico –siempre lo fue– que complementa (ineficientemente) el proyecto político del mismo grupo de élites. En realidad, ambos proyectos –el que funciona bien dentro de su opción, y el torpe– carecen de interés para la población de la ciudad y del país. Todo lo demás es soberbia pseudo-intelectual y vanidad en una república en la que son otras las instituciones políticas de construcción urgente.”

Emilio Santisteban
13 de julio de 2008

(8)

“Hola Miguel. No participo del MALI y no puedo opinar que es lo que debe o no debe hacer. Cuando me refiero al MALI me refiero al caso de una institución, un museo de arte bien equipado y con un plan; en el Perú posiblemente el único sea el MALI. Tenemos riquísimas instituciones que coleccionen (comprende), conserven y exhiban en forma constante, y eso ya es mucho en un país como el nuestro con tantas carencias. Por lo tanto me parece que un museo de Arte en el Perú tiene prioridades y creo que el MALI ha sabido definir claramente sus prioridades el día de hoy. Por otro lado, sí me parece que es necesario que los actores que impulsen el discurso crítico no sólo vengan de las instituciones establecidas. Siempre se ha visto que el desarrollo de plataformas alejadas de la institucionalidad es bueno y positivo ya que generan diversidad, y eso es lo que se bus-

ca en la cultura. Emilio Santisteban y Guillermo Valdizán han mencionado algo que es fundamental: el común de los ciudadanos no se sienten representados por ninguna de estas instituciones. Tienen razón al mencionar que sólo hablamos con nosotros mismos. Lo que se tiene que hacer es activar a los que no se sienten representados en plataformas abiertas e inclusivas. En la historia del país hemos tenido hitos donde esto se ha dado de una u otra forma, como fueron 'Contacta', 'Lava la Bandera', la 'Bienal Iberoamericana' o recientemente la 'Noche Blanca'. Todas estas iniciativas han congregado un número masivo de personas. Es a partir de este tipo de iniciativas que se puede construir un espacio de cultura más abierto y responsable."

José-Carlos Mariátegui
13 de julio de 2008

(9)

"Es cierto que el MALI ha sabido definir muy bien sus prioridades, pero como te darás cuenta mi principal interés es poner más preguntas en agenda, que cada uno podrá tomar o descartar.

Y con respecto a lo último, pues no considero simplemente que ese 'desarrollo de plataformas alejadas' sea bueno para fomentar 'la diversidad en la cultura' porque me suena espantosamente instrumental. Por el contrario, considero que esa emergencia de espacios antagónicos es precisamente un ámbito de politización, definitivamente importante y que sucede todo el tiempo con o sin ayuda. Pero no en busca de 'diversidad', sino como una necesidad real de poner en tensión ciertos órdenes y estructuras. Creo que hay un matiz de fondo donde no estamos de acuerdo, y es tal vez la forma en cómo situamos al museo en el ámbito de lo político (y eso ya al margen de la discusión del MALI, el MAC-Lima, etc.). Para mí su función debe acompañar la construcción crítica

de una esfera pública, y aunque fracase (como tus estadísticas europeas pueden intuirlo) no puedo concebir que no se apueste por ello. Y construir una esfera pública en esos términos no implica ser más 'inclusivos' sino reestablecer el espacio potencial de la diferencia (a eso me refiero con empoderar públicos): poner en común herramientas que posibiliten nuevas articulaciones, nuevas intervenciones, escenas de enunciación distinta, en oposición, en conflicto. Pero bueno, quizá al final me convenciste de que en esta discusión su lugar no es el museo, pero no porque no lo crea posible o necesario sino porque está claro que para lograr eso primero hay que deseirlo."

Miguel López
14 de julio de 2008

(10)

"Perdónenme si doy la impresión de reducir el espectro conceptual de este debate a una sola idea que, por lo demás, hoy puede parecer maniquea aunque es más necesaria que nunca en un país de polarizaciones crecientes (re-crecientes). Lamentablemente no puedo evitar pensar así como consecuencia de hechos menores aparentemente intrascendentes de todos los días en 'el medio artístico', y de otros algo más notorios (como el caso del conflicto entre el MAC-Lima y las personas de la ciudad): no carecemos de instituciones bien edificadas sobre la base de proyectos abiertos a la diversidad y al diálogo desde lo cultural –o más bien lo artístico–, sino que de lo que carecemos –y aunque es obvio a nivel escolar parece olvidarse seguido– es de un sector dirigente de verdad, cultural, social o políticamente hablando. En cambio, tenemos élites dominantes a ciegas, aplastantes, enajenadas y pasmosas, que en el ámbito que nos compete se conducen con una arrogancia y ceguera enorme hacia el 'exterior' de sus círculos 'de reflexión' artísti-

ca. Por eso es que salta la liebre del desencuentro en el caso MAC; por eso también la ‘reacción tardía’ y los comunicados de medidas correctivas para ‘hacer comprender’ a la población que el Museo es ‘de ellos y para ellos’ cuando en verdad fue siempre concebido desde los intereses particulares de un gremio particular. En realidad de un pequeño grupo dentro de dicho gremio.

De la institucionalidad que debemos preocuparnos primero, antes que de museos, centros culturales y cosas semejantes, es del papel de nuestras profesiones. Vivimos en un mundo que se pregunta por la ética y la responsabilidad global (social, cultural, económica, política y ambiental) empresarial, institucional, gubernamental y también, por supuesto, de las profesiones en el contexto de las múltiples crisis sistémicas que se desatan por todos lados como una coladera; sin embargo tal parece que a los artis-

tas y otros profesionales ligados a lo artístico no nos puede pasar por la cabeza hacernos las preguntas más elementales sobre nuestro papel ético en la convivencia sostenible a nivel ni siquiera local (algunos incluso condenan la inclusión de preguntas ‘morales’ cuando se habla de nuestro trabajo, como si de limitaciones intelectuales se tratara). Pero decir esto en una ciudad en la que la directora de un museo o la ayudante de una galerista no te devuelven el saludo y respingan la nariz si no te conocen o si por tu apariencia –o por lo que dices y piensas– no les pareces ‘cosmopolita’ –o potencial comprador–, o en la que un ambicioso proyecto arquitectónico pretende engañar a la gente disfrazándose de proyecto comunitario con discursos populistas a destiempo, es muy complicado. Poco elegante pues.”

Emilio Santisteban
15 de julio de 2008

<p>Exultante renueva Santiago Villanueva</p>	<p>Diego Ruiz fue por más y renovó forever</p>
<p>Yamel Najle sabe que ramona hay una sola</p>	<p>Rosana Cassataro fomenta el arte y el pensamiento plural con su suscripción</p>

Que la diferencia refulja

Vacío museal y tiempos terminales: la praxis de Micromuseo¹

Gustavo Buntinx²

I
Somos los últimos hombres (y mujeres, y demás). Vivimos la condición terminal de la humanidad. La insensatez tecnológica, la locura ecológica, la demencia ideológica, combinadas todas con la *hubris* de la ingeniería genética, hacen de la nuestra una de las finales generaciones que puedan apropiadamente llamarse *homo sapiens sapiens*. La digitalización de la cultura es apenas el preámbulo de la digitalización de la naturaleza, de la materia misma. ¿Cuál es el destino, bajo estas condiciones extremas, de aquello esencial que Heidegger llamaba “cosa”, de aquella esencia que Benjamin denominaba “aura”? La palabra clave para nuestra época crepuscular no es revolución sino *mutación*. Transfiguración, transustanciación. También en su más radical sentido. Espiritual y político.

1> Este escrito es un mosaico incompleto que elude la tentación descriptiva para resumir algunos de los planteamientos más teóricos del proyecto de *Micromuseo*. Intenta así una puesta en valor de los aspectos conceptuales en toda praxis cultural y en cualquier construcción de escena, reivindicando al mismo tiempo la trayectoria sostenida de reflexión museal que desde 1985 *Micromuseo* mantiene mediante intervenciones críticas diversas: conferencias, publicaciones, exposiciones. Para informaciones más específicas sobre ese accionar, pueden recorrerse los distintos apartados de nuestra página

web: <www.micromuseo.org.pe>, particularmente la “microhistoria” ensayada en el texto “Lo impuro y lo contaminado”.

2> **Gustavo Buntinx** nace en Buenos Aires (1957), crece en Lima, recorre los Andes, estudia en Estados Unidos, circula transperiféricamente, con incursiones periódicas en la escena argentina: el año pasado, verbigracia, curó en el MALBA la exposición *Neocriollo* de Mónica Girón y este año se recuperaron textos suyos de 1993 para el libro sobre el Siluetazo recopilado por Ana Longoni y Gustavo Bruzzone. Sus trabajos principales

Tiempos mutantes, culturas apocalípticas. *Apocalipsis* significa *revelación*, sin embargo, y en este final de los tiempos todo ha de ser revelado en su esencia de diferencia y contradicción. En su ambivalencia y otredad autocontenida. En su *alteridad*. Incluso la objetualidad misma del objeto museal. Incluso el propio museo de arte, imposible ya de concebirse exclusivamente como templo de las musas o como instrumento pedagógico o como cabeza de playa académica. Ni siquiera como preferencial herramienta referencial para pre-post-modernas ironías vanguardistas. Es absolutamente necesario ir más allá del chocolate belga de las sofisticadas ficciones museales de Marcel Broodthaers (tan socorridas en las conferencias primermundistas), para confrontar las ásperas *fricciones museales* surgidas de las condiciones de periferia extrema donde, a pesar de todo, la institución del museo perdura como un objeto de *deseo* radical.

exploran las relaciones entre arte y violencia, arte y política, arte y religión. Es sobre todo conocido como curador e historiador del arte, pero él prefiere identificarse como chofer de *Micromuseo* (“*al fondo hay sitio*”). Buntinx ha sido además miembro fundador de varias entidades cívicas y académicas, entre ellas el Colectivo Sociedad Civil, el grupo creador de *Lava la bandera* y otros rituales participativos de gran arraigo popular que tuvieron un papel importante en el derrocamiento cultural de la dictadura de Fujimori y Montesinos.

Contextos como el de Lima, casi la única capital latinoamericana que hasta hace poco ostentaba la ausencia absoluta de un museo de arte específicamente contemporáneo, o siquiera “moderno”. Una ausencia extrema: el tema aquí no es el museo carenciado, sino la carencia misma de un museo. Nuestro gran *vacío museal*.

Aunque concebí esa categoría en los primeros años de la década de 1980, su prefiguración artística se remonta por lo menos a 1970, cuando Emilio Hernández le otorgó imagen literal, a la vez que metafórica, al publicar su *Museo de arte borrado*: una fotografía intervenida en la que el entonces tradicional Museo de Arte de Lima desaparece del contexto urbano dejando como huella un elocuente recorte en blanco. Un vacío. A ser colmado. Culminado.

Un recorte –en el espacio y ahora en el tiempo– cada vez más repleto de sentidos. Contrapuestos: tras la extremidad del caso peruano se evidencia cómo la sola idea de museo constituye un lugar contencioso para la actuación y puesta en escena de identidades en permanente transformación y pugna, incluso allí donde la existencia del museo es incierta o nula. Resulta así necesario hurgar no sólo el vacío museal, sino además las *museotopías* construidas sobre esa falta, esa ausencia, ese abismo.

II

Ese hueco: el vacío museal puede al mismo tiempo ser eróticamente percibido como algo que clama por ser colmado. Donde hay un vacío hay un deseo. De tanta relevancia como este fracaso museológico es la libido distinta que la frustración consiguiente genera en algunos sectores, ansiosos por generar nuevos escenarios, renovadas esce-

nas, para un sentido cultural vigente y autónomo. De esos desbordes gradualmente emergen, desde los tempranos años ochenta y con distintos nombres, las propuestas que hoy identifican a *Micromuseo*. Una colección ambulatoria y una estrategia de intervenciones críticas cuyo sentido podría resumirse en su lema y consigna: “*al fondo hay sitio*”, la consabida y letánica frase con que los llamados “llenadores” del transporte público pretenden captar pasajeros potenciales más allá de lo permisible por las normas del tránsito y las leyes de la física.

Al menos en términos culturales, no obstante, al fondo efectivamente hay sitio. Desde su nombre mismo, *Micromuseo* se anuncia como dúctil y móvil, dispuesto a sustentar su autonomía sobre una economía elemental pero suficiente, independiente de los poderes y del Poder: a pesar de la reconocida importancia de sus colecciones e intervenciones, no hay sede estable, no hay apoyo corporativo o estatal para un instrumento que es entera –y precariamente– sostenido por sus gestores, a veces con puntuales apoyos de la sociedad civil. Esta autonomía casi anárquica y sus relaciones simbióticas con espacios ajenos le permite al proyecto fantasearse como un informal microbús urbano, ese reducido pero ubicuo medio de transporte al que el pueblo suele referirse tan sólo como “micro”. Metafórica y literalmente, el prefijo que define a este *Micromuseo* debe entenderse no sólo en su reivindicación necesaria de lo pequeño, de lo inmediato y accesible (“*small is beautiful*”), sino además en su alusión alegórica al instrumento cotidiano de la movilidad y la movilización, para la ciudad y su ciudadanía.³ *Micromuseo* no se limita al atesoramiento y exhibición de colecciones, aunque la organización de muestras y la formación de un

3> De allí la definición de mis responsabilidades como *chofer* y no como director o curador de *Micromuseo*. Tenemos también una segunda al mando

que llamamos “Palanca”, o copiloto en la jerga de los transportistas. Nuestro comité consultivo se denomina “Taller de Mecánica”. Y la diseñadora gráfica del

proyecto se encarga de “chapa y pintura”. El coordinador es también “llenador”. Y el “cobrador” se busca.

acervo se encuentren entre sus objetivos. Este museo no acumula objetos: los circula. No consagra ni sacraliza: contextualiza. No tiene una ubicación única: viaja y se distribuye según las características de cada una de sus proyecciones.

Una musealidad rodante, una musealidad ambulante, articulada ya no prioritariamente en términos de alianzas con el poder económico y político, definido desde lo global, sino como un encuentro específico, local, entre lo pequeño-burgués-ilustrado y lo popular-emergente. Fricciones creativas en las que lo subalterno irrumpe –interrumpe– en cualquier ilusión de continuidad sin fisuras entre las culturas dominantes del centro y de la periferia. Pero también en cualquier noción ingenua de homogeneidad para la cultura crítica que así se construye mediante contrapuntos no siempre armónicos.

Estrategias friccionarias cuyo principio dinamizador es *no reprimir sino productivizar las diferencias, hacer productiva la diferencia misma*, ubicando en escena crítica el carácter discontinuo de la historia y de la cultura y de la política en una sociedad peruana hecha de fracturas: un país que no es un país, mucho menos una nación, sino un archipiélago de temporalidades dislocadas y ásperamente superpuestas. Y una comunidad inimaginada donde ningún presente cancela todos los pasados irresueltos que se derraman, que se derrumban sobre nosotros. O sus inercias simbólicas. Un museo ambulante, un museo rodante, concebido sobre las premisas del *empoderamiento de lo local* (no más franquicias Guggenheim, por favor).⁴ El propósito de *Micromuseo* no es comunicar relaciones de poder cultural entre las elites del centro y de

la periferia, sino vehicular nuevas y propias comunidades de sentido, comunidades de sentimiento. Moción y emoción, articuladas por unidades móviles cuya mezcla deliberada de los más variados pasajeros propone una *musealidad mestiza*, donde hasta las palabras “artista” y “artesano” se irán reemplazando por la de “artífice”, procurando de ese modo significar la crisis de esas y otras distinciones en una cultura crecientemente hecha de lo impuro y lo contaminado.

Una musealidad mestiza, una *musealidad promiscua*, donde las obras llamadas artísticas coexisten con sus referentes eruditos, y al mismo tiempo con productos masivos u objetos reciclados de origen industrial, además de notables ejemplos de la múltiple creatividad popular, incluyendo parafernalia religiosa y aquellas rústicas escopetas “hechizas” que tuvieron un papel dramático en las violencias definitorias de la (post)modernidad peruana. Todo dentro de una mixtura impresionante de culturas y contextos: lo prehispánico y lo moderno, lo colonial y lo contemporáneo, en asociaciones ilícitas, insólitas, pero no ajenas a las que ofrece nuestra vivencia permanente de simultaneidades aparentemente inconexas. También cualquier suerte de documentos, percibidos no sólo como referentes sino como esquivarlos, los restos materiales de una realidad explosionada.

Restos materiales, *cultura material*: es bajo este horizonte mayor que se ubica la casi entera praxis de *Micromuseo*, convirtiendo al arte en porción inevitable pero desjerarquizada de un conglomerado fáctico y simbólico más complejo que confronta y subvierte y trastorna –altera– esta categoría tan mistificada. *¿High and low? Low and low*, en realidad. *Low and lower*.

4> Gustavo Buntinx, “El empoderamiento de lo local”, en “Papel de las instituciones latinoamericanas en la difusión y dinámica del arte regional”, capítulo de: AA.VV. *Circuitos latinoamericanos* /

Circuitos internacionales. Interacción, roles y perspectivas, Buenos Aires, Fundación arteBA, 2006, pp. 49-86. (Actas del programa Auditorio arteBA, organizado por la Feria de Arte de Buenos

Aires en mayo de 2005). (Incluye la discusión contextual.) También en: <www.micromuseo.org.pe/lecturas/gbuntinx.html>.

Todo articulado desde una teoría del *valor* que desplaza esta noción económica y estética –por no decir estetizante– hacia el concepto químico –y político– de la *valencia*: la capacidad de combinación y mezcla asumida como uno de los atributos principales de cada gesto o pieza. Un incesante juego de asociaciones libres diseñadas para liberar el potencial reprimido de sentido en objetos que se ven así desfamiliarizados y devueltos a su inquietante extrañeza, a su condición a veces siniestra, por decirlo con ciertos términos freudianos ya ensayados por Ticio Escobar.

Se trata no de ilustrar sino de *friccionar*. También en un sentido ideológico, como Nelly Richard ha propuesto en sus llamados a tensionar las políticas del significado con las poéticas del significante, haciendo posible que la identidad se vuelva diferencia y la diferencia se vuelva alteridad. Constituirnos como *diferencia diferenciadora*: propuestas teóricas que *Micromuseo* viene en los hechos operativizando mediante una praxis museal que yuxtapone los fragmentos dispersos de nuestras muchas expresiones, recíprocamente iluminadas por sus diferencias tanto como por sus articulaciones. La idea es capitalizar incluso las interminables derrotas, transformándolas en experiencia al activar como memoria los fragmentos de nuestra historia tantas veces rota. Restos que se tornan recuerdos al reintegrarse a un continuo por siempre interrumpido pero recompuesto siempre. Siempre recompuesto pero con sentidos trasmutados. En buena parte de las colecciones e intervenciones de *Micromuseo* el objeto deviene en un constructo alegórico cuyos elementos se articulan mediante relaciones no de identidad sino de analogía y fricción. Una estructura alegórica del lenguaje museal surgida de la ambivalente estructura de sentimiento en nuestros tiempos terminales. Imágenes dialécticas cuya fuerza

paradójica radica precisamente en la contradicción: lo que a través de ellas se pone en escena no es una totalidad sin fisuras sino una conciencia radical hecha de fragmentos ásperamente superpuestos. No la adaptación sino la exaltación de la diferencia. Agendas de alta urgencia ante la entronización final del fetichismo de la mercancía que todo lo penetra y homogeneiza. Todo lo visibiliza: la pornografía es hoy el paradigma funcional de un *establishment* que abandona las anteriores estrategias de exclusión y censura para asumirse omnicompreensivo y total. Totalizante, totalitario: la expansión discursiva del capital coloniza incluso la idea misma del disenso que así se domestica y retoriza. Hasta la propia trasgresión es hoy hablada, rentada, comisionada, por cierta institucionalidad hegemónica, que se quiere oficial y alternativa al mismo tiempo. A esta *normalización de la diferencia* propuestas como las de *Micromuseo* oponen el inmenso poder del sin-poder absoluto. Su orfandad económica es también la libertad que le ha permitido constituirse como la única entidad dispuesta a asumir en Lima los nombres y las prácticas del museo –sus palabras y sus cosas– para enfrentar sistemáticamente las dictaduras, *de facto* o de pensamiento. Asumiendo como propias las calumniadas conclusiones de la Comisión de la Verdad y Reconciliación (CVR), por ejemplo. Y los imperativos éticos de la memoria. Pero también reivindicando la relevancia de la religión y de la teología como experiencias ineludibles para la problematización cultural de nuestra condición última. Pues el sentido primordial de la curaduría es la sanación. Espiritual y política. Emprendimientos inciertos en los que a *Micromuseo* se le va la vida, ya que la definición de su ser es transformativa. Nuestras propuestas recuperan y valoran gestos y obras *en su trance de máximo riesgo*, de peligrosidad incluso. “¿Qué significa hacer

museología en un país que se desmorona?”, fue la consigna desde la que en 1990 intervinimos el académico Museo de Arte Italiano cuando Lima era ya una ciudad asediada por los atentados subversivos y el accionar de la represión. Y bajo el nombre de *Emergencia artística* realizamos a finales de 1999 una histórica exposición en abierta confrontación a la dictadura de Alberto Fujimori y Vladimiro Montesinos. *Et ceterae*. Una apuesta audaz por la contemporaneidad más dura, generalmente despreciada o denunciada en su momento aunque validada *a posteriori* por la creciente incorporación de sus formas culturales a otras instituciones. En ese sentido –y en algunos otros– hemos tenido un éxito tal vez excesivo en la legitimación de cierto arte crítico y prácticas culturales afines, muchos de cuyos testimonios tangibles y hasta recuerdos habrían probablemente desaparecido de no ser por nuestras iniciativas de riesgo. Pero incluso en la instancia actual de consagraciones elegantes, neutralizantes, de lo anteriormente revulsivo y/o perseguido, lo que siempre nos distingue es la concepción pasional del museo no como una cámara de tesoros y un parangón de prestigios –sociales o académicos– sino como un agente crítico de ciudadanía nueva. Y como un sentido alterno y propio de (post)modernidad. La propuesta de *Micromuseo* no es acumular obras sino *activarlas*. No ingresar a la historia del arte, sino modificar la historia a secas. Mojándola (lava la bandera).⁵

III

De tantas radicales maneras. Lo decisivo está en no percibir el vacío museal como una carencia estrictamente museográfica,

sino como un complejo desafío museológico. Contra lo que entre nosotros se suele creer, un museo no es un edificio sino una colección y un proyecto crítico. No un lugar sino un espacio: social, cultural, cívico. Político, en el mejor sentido del término. Ya Justo Pastor Mellado ha sabido definirlo al hablar del “curador como constructor de infraestructura”, en un concepto denso que involucra a este último término con nociones críticas de la historia, del arte, del coleccionismo, del archivo. Y de la musealidad misma. Y de lo social erigido a través de sus elaboraciones de sentido.⁶

Hay cierto materialismo vulgar en la lógica opuesta que, tras la idea crucial de infraestructura, llega a percibir tan sólo una planta física. Pero no es erigiendo o remodelando una sede que el vacío museal peruano será resuelto. Construir no es edificar.

Tales convicciones le permiten a *Micromuseo* concentrar su inversión libidinal en la criticidad de sus emprendimientos, formando conjuntos de prácticas y objetos en función de elaboraciones alternas de sentido, a tono con nuestros sensoriales, nuestros sensoriales tiempos. Intercambios de fluidos en los que lo subalterno ocupa un lugar nuevo, ya no como re-presentación imaginaria sino como una irrupción, una interrupción factual en el discurso, en el intercambio artístico.

Una cúpula político-cultural en la cual el propio nombre y concepto de un museo de arte contemporáneo deviene en una contradicción en términos: para ser genuinamente contemporáneo, el museo tiene que renunciar a cualquier vocación exclusiva por lo artístico. El arte es hoy apenas un ingrediente más en la desbordada nueva visualidad que todo lo gobierna y todo

⁵ La alusión es al ritual de limpieza patria iniciado el año 2000 por el Colectivo Sociedad Civil. Al respecto, véase: Gustavo Buntinix, “Lava la bandera: el Colectivo Sociedad Civil y el derrocamiento cultural

de la dictadura de Fujimori y Montesinos”, en *Quehacer* 158, Lima, DESCO, enero-febrero de 2006, pp. 96-109. También en: <www.desco.org.pe/quehacer-todas.shtml?x=610>.

⁶ Justo Pastor Mellado, “Apuntes para una delimitación de la noción de curador como producción de infraestructura”, en: <www.micromuseo.org.pe/lecturas/jpastor.html>.

lo subvierte. Hasta nuestras eruditas existencias y miradas deben ahora negociar sus formas y sus sentidos –su sentido mismo– no con la ciudad letrada, como Ángel Rama propuso hace apenas unas décadas, sino con la ciudad icónica, con la ciberesfera electrónica. Y otra vez con las inercias simbólicas de nuestros muchos pasados, truncos todos pero ninguno cancelado. La actitud final para finales tiempos es asumir plenamente los restos de estos, nues-

tros mestizos, mutantes, *cyborgs* cuerpos de cultura; y de carne. Y de deseo. El indispensable, inconcebible, intercambio de fluidos entre Benjamin y Heidegger. Contra la trituración del aura, que tan iluminadora obsesión despertaría en el judío mesiánico. Contra el oscurecimiento del mundo que el existencialista nazi vislumbra en la fuga de los dioses, en el ahuecamiento moderno de la tierra. Contra las rutilancias encandilantes del fetichismo de la mercancía. Que la diferencia refulja.

“Retazo de un tiempo en el que había arte contemporáneo para la gente de a pie”¹

Una conversación con el director de [e]star, nuevo espacio de arte en el centro de Lima

Rodrigo Quijano y Eliana Otta

Rodrigo Quijano: ¿Qué es [e]star, y cómo empezó?

Jorge Villacorta:² [e]star es, para empezar, la materialización de un deseo personal, y sobre todo una instancia en la que yo admito algo que puede darme una satisfacción personal. Todo comienza tratando de buscar un espacio para hacer un trabajo cultural y habiendo leído que había un plan de hacer un centro cultural en el Cine Teatro Colón. A través del autor del libro, Víctor Mejía, conozco a los propietarios del Cine Teatro Colón y descubro que no está ni siquiera definido como obra civil de centro cultural, sino que

está completamente en proceso. Saliendo de ahí me invitan a conocer un edificio que está ligado a un chifa cantina de los años '70 y '80 que conocí y tú también, que era el Woni. Yo pensé que había desaparecido, y de pronto lo encuentro en ese momento tal cual. Ahora lo han seguido cambiando y ya no lo reconoces tanto, pero en ese momento estaba muy reconocible. El mismo día, después de la sorpresa del retorno al pasado, me muestran un espacio en el mismo edificio, en el tercer piso, en donde ellos quieren poner una galería. Cuando entramos a verlo, personalmente no pensé en una galería, pensé sólo en el espacio, y me encantó. Tenía una ventana muy grande a la calle, y ventanas a la parte de atrás. Podías ver dos as-

¹ Por razones de extensión, presentamos una versión abreviada de la entrevista. La versión completa puede leerse online en: www.ramona.org.ar/notas.

² **Jorge Villacorta** es crítico de arte y curador independiente. Titulado en genética en la Universidad de York, Gran Bretaña, ha desarrollado paralelamente a su actividad científica un fuerte interés en

la investigación en artes visuales contemporáneas en el Perú. Desde 1997 es Profesor de Arte y Comunicación en la Maestría de Comunicaciones (PUCP). Fue asesor de Parafernalia, galería de arte, entre 1993 y 1997. Ha tenido a su cargo la organización de distintas exposiciones, entre ellas: *Desplazamientos* / Carlos Runcie Tanaka (curaduría); *¿Kontrakultural?* / Herbert Rodríguez:

Retrospectiva del Arte alternativo en Lima, 1979-1997 (curaduría); *Geografía de los No-Lugares* (curaduría); *Pacto con el Momento Incierto* (co-curaduría) y por último *El Laberinto de la Choledad* (co-curaduría), una panorámica de las artes visuales peruanas de 1979 a 1999. Reside en Lima y actualmente es el director de [e]star, un nuevo espacio de arte en el centro de la ciudad.

pectos de Lima, el de la fachada y el de la puerta falsa. Estaba semiabandonado pero limpio, se notaba que querían hacer la galería ahí. Me gustó tanto que les dije que si querían ayuda, yo les podía dar una mano. Lo primero que hice fue hacerlos desistir de convertirlo en una galería. Ellos querían que fuera una galería comercial de arte como las de Miraflores, San Isidro, o Barranco. Entre las cosas que tienen que ver con eso, estaba la de intentar darle el aspecto, lo cual implicaba invertir cuantiosamente en el espacio. Yo les dije que precisamente de lo que se trataba era de dejarlo tal cual, o de hacer cambios mínimos. Eso tiene que ver con dos cosas: con lo que vi que hacían en Berlín en 2003, donde cualquier espacio podía ser un espacio de presentación de arte con ajustes mínimos. Y creo que también tiene que ver con una idea que tú generaste en el año 2000, una propuesta que me presentaste por escrito a tu regreso de Francia. Ahí hablabas del Museo de Arte Modesto, y de la necesidad de revisar las prioridades en el manejo de la sala Miró Quesada; tratar de definir qué cosa era realmente prioritaria en un espacio de arte. Asociado a esa re-priorización estaba el hecho de que de aquello con lo que se dispone se desprende cuál va a ser la naturaleza del proyecto. Si no tienes mucho, lo haces con lo que tienes. A mí esa clase de cosas me dan vueltas por la cabeza mucho rato antes de llegar a entenderlo o decidirme. El momento de entenderlo había llegado poco antes, lo había guardado por mucho tiempo, y de pronto, en este sitio decidí que debía ser un espacio y no una galería, porque me gustó mucho arquitectónicamente. Yo sé que la gente se refiere al espacio como galería, pero no tiene ni oficina, es un sitio donde entras de frente al espacio en sí. Es la primera vez que no me he hecho problemas con cómo están las cosas antes de comenzar a trabajar. Como el espacio me gustaba de por sí, y estaba buscando algo diferente pensé que ha-

bía que renunciar a la idea del cubo blanco, y me encantaban las ventanas, la idea de que lo que tengas dentro esté en relación directa con el exterior, con la fachada y con la puerta trasera. Porque los techos de Lima hablan mucho de cómo es la ciudad; esa situación de que la parte trasera puede parecer un balcón completamente decadente y precariamente sostenida, me parecía importante. Todo esto para decir que no hubo un plan para [e]star, realmente. El nombre también tiene que ver con eso, aunque no he terminado de llevar las cosas que me gustaría que estén ahí, como sofás y sillones. Me gustaba la idea de que la gente pudiera sentarse a pasar unos minutos en un sitio así junto a lo que esté en ese momento presentado, e incluso que pueda entrar y sentarse con el sitio vacío.

RQ: ¿Qué criterios te vinieron a la mente cuando empezaste a planear esto? ¿Qué tipos de cosas querías que se mostraran ahí, qué actividades?

JV: Como el sitio era grande pensé que era un espacio interesante para mostrar escultura; por eso es que la primera exposición fue con los escultores de la PUCP, porque además con ellos había pasado bastante tiempo, les había enseñado, y me gustaba mucho lo que hacían. Les propuse que experimentaran; me interesaba como espacio para intervención, instalación o escultura, y también me gustaba como espacio en donde se pudiera recuperar una dimensión experimental del arte. Independencia y experimentación. El nombre de [e]star es un robo del título de una canción de Rayovac. Para ellos era "Estar" con e, me parece, pero de cualquier manera el juego encierra el verbo estar. En el lenguaje corriente nos referimos a un "estar" como una sala. Le puse los corchetes porque me parecía que visualmente reforzaban la idea de espacio, de algo contenido.

RQ: Y tal vez la idea de cierto estrellato.

JV: Sí, un poco un juego también con “Star”

RQ: Pero en cuanto a esta relación de la que hablabas de adentro-afuera del espacio mismo, ¿podrías poner en contexto en qué momento específico actual se da la aparición de un espacio como [e]star? ¿Qué está pasando con el centro de Lima para que aparezca ahora eso?

JV: Cuando el alcalde Andrade comenzó a recuperar Lima en los '90, a mí me pareció que había muy poca presencia de iniciativas privadas, y más bien todo era como una especie de barrido con toda la energía de la Municipalidad de Lima. Pero me acuerdo que mucha gente se entusiasmaba y hablaba de comprar pisos en el centro y cosas por el estilo. Estamos hablando del '96, '97. Creo que es bastante obvio que todo ese plan fracasó, e incluso iba a decir que la Bienal de Lima, si bien hubiera sido muy deseable que continuara, no iba a contribuir a que cambie la ciudad. Porque creo que estaba ya en la segunda época del fujimorismo, y de alguna manera, las ganancias personales, que habían sido cuantiosas, pero también la continua prudencia y sobre todo atención a posibles ganancias sin ceder un ápice del empresariado, generaban un cierto clima de egoísmo dentro del cual era muy difícil proceder. Ese centro de Lima en esos términos creo que no iba a darse.

RQ: ¿Y qué rol crees que está cumpliendo [e]star actualmente, como apertura de espacio?

JV: Es un espacio diferente y algo que ayuda es que tiene una forma muy peculiar. Entonces no importa cuántas veces entres, siempre lo ves como algo distinto. Yo no he terminado de armarlo como quisiera; mi idea

era acercarme un poco a la gente de Bellas Artes, que es gente que dejé de frecuentar hace mucho tiempo. Estando en el centro de Lima, pensé que tal vez podría observarlos más de cerca y entablar relaciones.

RQ: ¿Sucedió?

JV: Muy poquito, pero es que ellos tienen otras cosas entre manos, es una crisis muy severa la que están pasando. Y en esa crisis todo tiene que ser jugado en un terreno muy específico, que es la escuela. El terreno mismo de la escuela es simbólico, y no puede ser transferido a ningún otro espacio en este momento. Pero espero poder entablar una mejor relación con ellos. Los visitantes son más bien del centro.

EO: ¿Entonces sí hay un flujo normal de ciudadano de a pie del centro de Lima? ¿Se contabiliza eso? ¿Cómo se sabe que es gente de ahí y no de otro barrio?

JV: Porque los chicos funcionan como “jaladores”, es decir, traen gente a la galería. Es curioso, pero se comportan en relación al espacio como “jaladores” de cualquier otro negocio, y la gente entra. Hay cosas muy graciosas. Por ejemplo, cuando Luz María Bedoya estaba exponiendo en el quinto piso, con el ascensor malogrado y siendo una exposición bastante crítica, el personal de [e]star estaba realmente consternado, porque la gente estaba dispuesta a subir los cinco pisos sin ascensor, pero les preocupaba que llegando ahí no recibieran nada a cambio, nada tangible que pudieran llevar como un buen recuerdo. Me contabilizaban el número de personas que iban. Era como para tratar de convencerme de que yo tenía que hacer algo. Al salir decían cosas como “¿qué es eso? No entendí ni mierda. Debería haber una explicación” (risas). Pero lo interesante es que haya gente dispuesta a subir cinco pi-

sos por escalera; a mí me dio curiosidad la avidez del público que hay en el centro. Es como si hubiera una especie de espíritu *flâneur* en el peatón en Lima, que está dispuesto, si tiene tiempo, a chequear el espacio que tú le propongas que chequee.

Yo lo veo así, así como la Bienal de Lima hizo por primera vez consciente al mundo de que había un público en la calle que era el público limeño, que podía responder a una propuesta cultural. Entonces ahora es como si, siete años después de la última Bienal de Lima, tú estuvieses tratando de recuperar ese público que aún está en la calle, que es un público que tuvo su primer disfrute y encuentro con el arte contemporáneo a partir de la Bienal. De pronto este sitio, para los que deambulan allí termina siendo una especie de retazo de un tiempo en el que había arte contemporáneo en un evento anual, y que todavía puede ser invitado ese público a entrar y participar.

RQ: ¿Tiene idea de cuánta gente entra por mes a [e]star?

JV: Sí, son como 600 personas al mes por lo menos.

Pero además piensa que tienen que subir una escalera... Por eso es que los "jaladores" tienen una función ahí, pero ellos se la inventaron, a mí nunca se me habría ocurrido pedirles eso.

EO: ¿Cuánto tiempo tiene ya [e]star?

JV: Abrimos el 29 de agosto, tiene ahora cinco meses.

EO: Parece más.

JV: Es que en otros momentos hemos usado otros pisos en el mismo edificio, hay un momento en el que realmente me había apropiado del edificio entero. Funciona en el tercero

de seis pisos, pero he ocupado el quinto para por lo menos dos presentaciones de trabajos.

RQ: ¿Es posible saber qué tipo de inversión está detrás de [e]star? ¿Hay un respaldo financiero importante?

JV: No, ninguno. Los "jaladores" los pago yo de mi bolsillo, y Juan Carlos Chamorro, el dueño del edificio, paga un par de ellos. Dos cada uno.

RQ: ¿Qué ha tenido que pasar en Lima para que aparezca un lugar como [e]star, y ocupe ese lugar expectante en la escena?

JV: Yo creo que todos tenemos que redescubrir lo que es el espíritu independiente. A mí en ese sentido los músicos me lo recuerdan en todo momento, lo que veo de sus proyectos, su precariedad.

RQ: ¿Qué ha pasado entonces con respecto a esa independencia en el manejo del arte peruano? ¿Qué tipo de panorama establecerías de eso?

JV: Creo que lo que pasa es que hemos ido cediéndola. Me parece que la institucionalización que todos queríamos en los '90, ver surgir el Museo de Arte de Lima, era realmente encomiable, era estupenda, pero luego... creo que los limeños tenemos una tendencia a contradecirnos (risas)... Porque la tendencia que tenemos es que cuando existe una institución queremos que regule, reglamente y haga todo por nosotros.

RQ: Pero también está lo otro, el paralelo del paternalismo al que uno está acostumbrado de parte de las instituciones oficiales, es también como contrapartida al control que ejercen sobre las cosas sin dar piezas de recambio. Ahora tenemos instituciones, pero ¿Qué hemos ganado con eso los pro-

ductores, los consumidores, ese tipo de cuestiones ligadas al proceso artístico? Me queda claro lo que dices, que hemos perdido mucho terreno a cambio de muy poco.

JV: Me parece que justamente hay una necesidad de reafirmar lo que es ser independiente, pero hay que redescubrirlo de alguna forma.

RQ: ¿Qué se ha cedido entonces, para terminar de redondear?

JV: Yo me acuerdo mucho de algo que decía Juan Javier Salazar a principios de los '90, cuando lo entrevisté para *Página Libre*. Me dijo que en Lima, donde ninguna vereda está en buen estado ni está completa, todas tienen huecos y son irregulares, todos los cuadros de las galerías parecen salidos de la lavandería, como planchados y almidonados en bastantes casos. Y creo que eso ha sido empujado a un extremo, donde casi la lectura del arte contemporáneo limeño actual requiere una pulcritud y un acabado brillante e imaculado, como matemática y mecánicamente perfecto. Como que la institucionalización nos ha llevado no solamente a lo *Hifi*, sino también a lo *Deluxe*. Y yo creo que tenemos que recuperar lo *LoFi*, y más que lo *LoFi* casi el *trash*. El problema está en que no hay manuales que nos ayuden a ver cómo recuperarlo. Lo que pasa es que –tal vez es una visión romántica de Lima, medio teñida del anarquismo punk– pero la Lima de los '80 era una Lima liberada.

RQ: Sí, la calle no tenía control. Para recuperar lo *trash*, antes bastaba con mirar a la calle. Ya no se puede, tú miras a la calle y esa especie de cosa estandarizada está en todos lados, es la invasión de la publicidad, es el aparato corporativo que opera sobre el control ciudadano, sobre la forma en que te mueves, lo que miras en todos

lados. De alguna manera, no es sólo la institucionalidad artística lo que está en cuestión, es el resto del control sobre la ciudad y la sociedad también.

JV: Es la producción de imágenes, y lo que te incita al consumo. Pero justamente hay grandes áreas que son entre basurales, cementerios, lugares donde siempre hay pequeños altares. Como Tacora, las Malvinas, Paruro, o Mesa Redonda, donde el comercio no está tan basado en esa generación de imágenes que incita al consumo, sino con una cuestión más humana y de pululación de gente en el espacio.

RQ: Estamos hablando de una domesticación completa de los espacios de la cultura peruana, desde la calle hasta el arte, pero pasando por otros tipos de consumo. La literatura tampoco se salva de eso.

JV: Pero hay algo que todavía resulta interesante. La manera en que la generación de artistas más jóvenes entiende lo político, o en todo caso la manera en que dan su respuesta política al espacio público. Esa forma de trabajar en el espacio, casi afirmando un nuevo modo de encarar políticamente las cosas dentro del espacio público, me parece que es cierta forma de hacer arte que es posible en Lima, sin dejar una huella duradera. Creo que mucho de la obsesión del arte actualmente, es que se incide mucho en el producto acabado, es como que el acabamiento va a hacer del producto un hito.

RQ: ¿No es eso efecto también del control de las instituciones, de cómo se procesan las gestiones para producir la obra que tiene que estar perfectamente acabada, a fin de insertarse en el circuito de lo vendible, lo coleccionable, lo rentable y mediatizable? ¿Es eso lo que hemos cedido?

JV: Sí, creo que eso es lo que hemos cedido. Y al cederlo, hemos cedido una capacidad de respuesta a la vida misma. No estoy por eso diciendo que haya una continuidad arte-vida, como las vanguardias, pero hemos perdido capacidad de respuesta a la vida misma. La discontinuidad pareciera hacer justificable una serie de actitudes, comportamientos y producciones.

EO: Como que, mientras los artistas están tratando de acabar el producto en el taller, se les pasa el costado de la vida cotidiana, el contexto en general, y no hay respuesta a nada...

JV: Es como si el artista no estuviera pretendiendo que lo suyo salga del taller y vaya a un lugar donde la gente pueda verlo. Hay un sentido a veces de que aquello que está saliendo del taller está bien que vaya directamente a la colección o a la galería, o al extranjero, por ejemplo, para ser vendido sin que se muestre localmente. Es como si el público no existiera, como si fuera secundario. Y eso me parece bien loco.

RQ: Es un sistema completo de simbolización que está atado de un sistema de producción avalado por las instituciones para que sea así.

JV: Por eso mismo creo yo que tenemos que tratar de entender qué es ser independiente otra vez.

RQ: ¿Dónde están los focos de rebeldía para eso?

JV: El primer foco de rebeldía que pude encontrar fue *Arte sin argollas*, con todas las discrepancias que uno puede tener con ello, pero fue bien elocuente. En tiempos más recientes, por ejemplo, creo que el gradual crecimiento hasta su fin de el espa-

cio *La Culpable*, yo no lo definiría como un espacio de rebeldía, pero sí como un espacio de apertura, donde las relaciones eran presentadas como posibles, de una manera distinta. Creo que también lo que hay que recuperar de alguna forma es una comprensión distinta de cómo relacionarnos. Creo que tenemos un problema entre manos, y cómo relacionarnos es importante, por eso me parece a mí que en *La Culpable*, a través de algunas cosas que se hicieron a través de su historia, se fueron descubriendo posibilidades, formas de relacionarnos.

RQ: Y formas de disentir con lo otro, también. ¿Ves esos espacios de disentimiento en proceso de crecimiento o en declive?

JV: Yo no puedo dejar de lamentar que *La Culpable* como tal haya dejado de existir, pero sí me parece muy interesante que sobre sus cenizas aparezcan otras iniciativas. Y creo que eso es lo que está pasando, que probablemente hay muchos más espacios que existen en pequeño, sin tanta presencia visible, pero que tienen el potencial ahí de crecer y de hacerse visibles. Existen individuos que son como activistas, y que están buscando cosas experimentales dentro de lo que cuentan. Por ejemplo Alan Poma, Christians Luna, o Lalo Quiroz. El Centro Martín Olivos tiene un potencial, es muy interesante que sea un espacio en el cono norte.

EO: ¿Y qué pasa con los artistas que están fuera de ese circuito de museos?

JV: Para mí están bien, existen y están saludables, pero el asunto sería si esos artistas se comenzaran a acomplejar y a pensar que no existen si no están ni en la colección del museo, ni en la subasta ni en la colección de fulano, mengano. Ahí es donde justamente es muy importante la noción de público, porque lo que queda en claro en ese momento, es

que el público no es las instituciones. El público es otra cosa, algo que está muy vivo, no es domesticable ni debería serlo, y al mismo tiempo es mucho más receptivo de lo que uno piensa. Pero si uno se expone a él, definitivamente tiene que estar preparado para muchas cosas. Creo que lo que pasa es que uno tiene que salir al encuentro de otro público, como tú has hecho cuando has ido a exponer lo que hiciste en 80 metros cuadrados a La Victoria. Yo creo que eso es importante, pero no lo vemos una buena parte del tiempo.

RQ: Es un poco como si la institucionalización hubiera especializado las cosas como suelen hacerlo los mercados; dejando a los artistas en un lugar, a los gestores en otra, y deslindando responsabilidades en cada uno para que ese llamado público esté lo suficiente mediatizado por una serie de instancias institucionales que lo que producen es esto. Esta pérdida de visión del lugar desde donde se está trabajando y para quién, es otro terreno donde supongo que se ha cedido también, demasiado.

JV: Ahora, el público es curioso y definitivamente existe. Una vez que entras en relación con él, contribuyes a su formación posterior.

RQ: ¿Crees que hay una respuesta pública a la idea tan manida de una especie de boom emergente de arte peruano?

JV: La verdad no entiendo muy bien cuál es la definición del “boom emergente del arte peruano”, porque todavía pienso y constato que el boom emergente exige que haya una crítica que vaya de la mano con eso que emerge. No lo veo en el Perú, y continúa existiendo en otras partes. Los artistas que surgen y son considerados importantes, inmediatamente son objeto de estudios, ensayos. Acá no tenemos eso, porque la crítica se fue a pique hace por lo menos 12, 15 años.

RQ: ¿Por qué motivo?

JV: Porque se fueron cerrando los espacios. Creo que el asunto fue que en general la intolerancia de Fujimori, que fue desmantelando las instancias de crítica en su gobierno, y que fue algo que vivimos pasivamente muchos de nosotros, resultó ser algo que terminó desmantelando también la crítica en otros espacios, los espacios de la creación. Cuando desapareció la crítica de la vida pública desapareció también la crítica de arte. Era inevitable, solamente que tal vez no pensamos eso en ese momento.

RQ: Pero en la transformación rápida que tuvo la prensa a través de las censuras del fujimorismo, que fueron muy sutiles, la prensa misma se apuró, sin que nadie la presionara mucho, a cortar esos espacios. Alguien como tú, que solía escribir en prensa con cierta asiduidad, no ha vuelto a escribir en los últimos 15 años.

JV: Sí, yo terminé de escribir cuando cerraron *El Mundo*. Y *Hoy*, la otra revista en que trabajaba también cerró. Pero no me di cuenta cuándo dejé de escribir crítica.

RQ: ¿Tendrías dónde hacerlo ahora?

JV: No creo, y eso que ni siquiera estamos hablando de que uno hace de malo de la película, que escribe cosas que desinflan todo. Estamos hablando justamente de reflexión sobre cosas que a uno le pueden interesar particularmente. Pero ahora tú sabes que hasta una nota de prensa es vista como un comentario crítico. A mí me parece de locos, eso. La cosa también es que el estrellato del curador ha hecho que también la crítica disminuya. La gente ya no quiere ser crítico de arte, quiere ser curador.

RQ: Claro, paga mejor... El comentario cíni-

co va a que es muy conveniente dado que hace diez años la labor curatorial se apoyaba en la escritura. Ahora ya no necesitas escribir, el rol de curador se mezcla muy fácilmente con el de gestor, y creo que la institucionalización respalda ese tipo de confusión.

JV: Definitivamente, tal vez es el terreno en que hemos cedido más gravemente. De repente, en ese sentido [e]star es como una especie de barco que ha anclado recientemente. Vamos a ver qué es lo que pasa, qué baja del barco y qué cosa sube.

Tiene que ver con la noción de intentar seguir siendo diferente frente a una uniformización y a una homogeneización, que de repente no es muy patente, pero que está, a mi modo de ver, amenazando. Es curioso, porque tienes un montón de artistas jóvenes que admiran a Juan Javier Salazar, por ejemplo, y todo lo que hacen ellos no tiene nada que ver con él. Entonces ¿qué es lo que admiran? O ¿Qué clase de condición esquizoide es la que está presentándose? Lo que también es importante es que el *LoFi* puede ir desde lo “chacra” buscado adrede hasta una cierta limpieza escueta que te la da el hecho de que no tienes necesariamente todos los medios para algo, pero no pretendes que lo que estás haciendo sea otra cosa que lo que es. Creo que es el gran problema local, muchas veces estamos en una situación en la que queremos empujar algo por una serie de limitaciones mucho más allá de lo que es. Queremos que sea una especie de despliegue vistoso de voluntad y eso es muy jodido. Susana Torres siempre ha sido muy clara diciendo que ella encara la pintura como si estuviera maquillando. En la actualidad, tienes gente que no sabe mucho más de pintura que ella, pero sin embargo siente que debe pintar cosas grandes, y pinta cosas grandes. Y esas cosas grandes se venden, y la gente las cuelga en sus casas. Si miras un poquito más de tiempo eso, te das cuenta de que como trabajo artístico llora, en realidad,

porque no es lo que pretende ser. Pero como la crítica ya no tiene cómo meter su pie antes de que cierren la puerta, que cierren el negocio, lo que ocurre es que esas cosas se compran, y pasan por ser representativas del arte contemporáneo. En realidad no son representativas de nada, salvo de una ambición y una voluntad particular del artista.

RQ: Si el rol de la crítica es poner su pie en la puerta, ¿Qué cosa es el gestor? ¿Un facilitador?

JV: Sí, es un facilitador, pero a la vez es como el intermediario estrella. La institución busca al gestor porque el gestor ha sabido hoy día vender su imagen como necesaria, y como infalible muchas veces, lo que es un problema. No puedes hacer algo si no buscas a... En el teatro eso se ve más claramente, ese gestor ha pasado a llamarse productor. Pero en las artes visuales todavía no hay un gestor infalible. En el momento en que el gestor infalible surja en nuestro medio, me imagino que va a ser un poco dramático para todos.

RQ: Hay un maquillaje de la información, es un buen negocio inflar cosas. Ese simulacro es también como una herencia pesada de la dictadura, que se armó en base a eso. Es raro cómo ya pasada la dictadura (entre comillas, claro) todavía seguimos viviendo sus efectos, como la desaparición de la crítica, el simulacro de la información.

JV: Hay una generación más joven que no tiene la carga de haber visto que esto ocurra. Esa generación joven, sin embargo, no parece tener nada clara la noción de esfera pública. De repente son más solipsistas, o tal vez egoístas a un nivel bien básico. Yo creo que tarde o temprano van a ir descubriendo las cosas, y probablemente no tienen el lastre de lo vivido, y pueden hacer algo que responda a necesidades y que cues-

tione los espacios institucionalizados de una manera adecuada. Pero creo que esa generación más joven necesita intercambio entre sí, y una cierta priorización de intereses.

RQ: En este contexto la aparición de un espacio como [e]star, que busca marcar la diferencia en términos expositivos, de atracción de públicos y artistas heterogéneos ¿Podemos esperar también la aparición de espacios de crítica que nos devuelvan eso en que tú estás pensando ahora?

JV: Podemos esperarlo, pero creo que en la circunstancia actual, individuos que harían esa crítica, serían genuinamente como unos marcianos. La reaparición de la crítica en el espacio limeño va a ser una acción subversi-

va. Siempre me acuerdo de un texto que escribiste en que te referiste al crítico como un aguafiestas. Para que reaparezca el crítico en la escena actual, el individuo tiene que estar preparado para ser el perfecto aguafiestas, y soportar esa presión. Me parece muy interesante que a lo largo de la conversación hayan ido ligando lo que ocurre con la esfera de lo cultural con la esfera mayor de la vida peruana. En lo que quisiera incidir es: ¿por qué tendría la producción de lo simbólico –para la cual no hay maquinaria productiva, ni grandes intereses comerciales, económicos y políticos–, encorsetarse o ponerse la camisa de fuerza, que implica actuar como el resto de la vida peruana? ¿Nos hemos debilitado hasta ese punto?

(Desgrabación: Luciana Olmedo-Wehitt)

<p>Célica Christensen no quería empezar el otoño sin ramona</p>	<p>ramona en mano va Flor Breccia por el ancho mundo</p>
<p>Viviana Fischler renueva la dicha de recibir ramona en su hogar</p>	<p>¡Marche una suscripción a ramonaforever para Fernando Fazzolari!</p>

LIMA SE ANIMA

Memoria proactiva: recuperación de la dignidad arrebatada

Hacia la construcción de un “Museo Virtual de la Memoria”

Alfredo Márquez¹

El hecho de que los perpetradores de uno y otro bando ahora se abstengan de defender su memoria, no puede negar la existencia de una compleja y disputada construcción común.

Quizá, alguna vez en este terreno “nos sea dado inventar metáforas que no pertenecen –o aún no pertenecen– a los paradigmas aceptados”.

De la *Comisión de la Verdad al Juicio de la Historia*, Eduardo González Cueva, 2006

Me muevo en el terreno de la duda.

¿De quién es la memoria?

¿Para quién recuerda?

¿Por qué recuerda?

¿Qué recuerda?

La frase se hace cada vez más corta y el sentido que deja ese agujero o “cuerpo ausente” es cada vez más grande, más profundo.

Ese sujeto que pugna por reconstruir su memoria, ¿existe?

Trato de pensar en términos que me liberen de la “exclusión”, esta extraterritorialidad

que implica que mi recuerdo, el de los que considero “míos”, el de los que considero “otros”, tenga un “lugar”. Un *espacio*.

Hablo en términos personales, porque creo que lo que nos planteamos como la necesidad de *construcción* de un “Museo Virtual de la Memoria”, está dado en el terreno de la subjetividad, la mía y la de otros. ¿Nosotros? Hago mías –intentando hacer nuestras– las palabras de Nelly Richard:

“Practicar *la memoria* es hacer vibrar la simbólica del recuerdo en toda su potencialidad crítica de reconstrucción y deconstrucción de las narrativas en curso. *Es evitar que la historia se agote en la lógica del documento o del monumento*. Es mantener la relación entre presente y pasado abierta a la fuerza del recuerdo como desencaje y expectación. Es impedir que la historia se convierta en la figura estática de un tiempo clausurado, definitivamente sellado bajo el peso de las conmemoraciones oficiales. Es oponerse a que la plenitud trivial del barrido noticioso suprima el volumen escindido de la temporalidad histórica. Y es también luchar para que el reclamo tenaz, la

¹ Alfredo Márquez, artista visual nacido en 1963, es autodidacta, con formación en arquitectura (Universidad Ricardo Palma) y ha sido miembro de varios colectivos (Los Bichos, Los Bestias, Taller

NN, entre otros). Referente de la movida subte limeña, con influencias vinculadas al lenguaje pop. Sus proyectos giran en torno a la recuperación de la memoria desde una visión crítica en la que conjuga

la imagen y la palabra, estableciendo una línea conceptual y social, apropiándose de referentes e íconos culturales del pasado histórico y contemporáneos.

queja insuprimible, el radical desacuerdo, tengan siempre oportunidad de molestar –con su pesadez y gravedad de sentido– los montajes livianos de la actualidad fútil, desmemoriada.” (*Políticas y estéticas de la memoria*, Santiago de Chile, Cuarto Rojo, 2000.)

La tarea sería entonces la construcción de un *espacio de empoderamiento de la memoria colectiva*. Ésa que está plagada de múltiples subjetividades, ésa que tiene nombres propios, vidas propias, pero también ésa de las subjetividades de aquellos sujetos individuales y/o colectivos ajenos a los procesos vitales y culturales del que recuerda. Todas ellas pugnan por producir una noción de sentido en el territorio de construcción de textualidad y subjetividad, que hablen a un “nosotros”, de un “nuestro”, desaparecido.

Perú ha vivido un proceso de guerra interna que tuvo entre los años 1980 al 2000 su expresión más cruenta. Y el *sentido* de esta situación, creo que está dado –contradictoriamente– en la capacidad creadora y constructiva de discurso, de afirmación individual y colectiva, de aquellos que son considerados los más bajos e insignificantes de la sociedad, “los excluidos del sistema”. Los que aportaron el mayor número de víctimas, los que soportaron y aún cargan el peso mayor de esa exclusión y racismo.

Por empatía o por procedencia, por necesidad de supervivencia o simplemente por condición de ser, la inmensa producción cultural, testimonial o vital de mediaciones creativas, como *el arte* en sus distintas expresiones o sencillamente la *cultura viva*, han pugnado y aún pugnan por la recuperación de una memoria que devuelva la dignidad arrebatada y reconstruya un cuerpo colectivo que se encuentra *secuestrado* y *desaparecido* por la fuerza de la violencia.

Construir un espacio de recuperación de esta amplia y fragmentada condición expresiva: *de hechos culturales, de producciones sensibles y de producciones artísticas*, es la tarea que un espacio como el que el “Museo Virtual de la Memoria” se plantea. Lograr la recuperación del “cuerpo ausente” de la “memoria colectiva”. Un espejo construido por nosotros mismos.

La recuperación de esta memoria no se da por la incorporación de los discursos coincidentes y “horizontalmente” aceptados, sino por la expresión de esos fragmentos punzantes y beligerantes en sus distintas expresiones y hechos.

Museo Virtual que permita la incorporación, en un proceso abierto, de estos diversos fragmentos.

Para subvertir el olvido pasivo y su indiferencia. Un medio y no un fin en sí mismo.

LIMA SE ANIMA

La Culpable, un balance

Los siete años de actividad del ya extinto Espacio La Culpable sirvieron como plataforma de agitación cultural y disipación subversiva en el contexto limeño. Este breve testimonio de uno de sus fundadores y principales gestores permite iluminar la –ahora– consensuada idea de su importancia en la reformulación del debate crítico sobre el arte peruano.

Philippe Gruenberg¹

Me es difícil hacer un balance de las actividades de La Culpable (2002-2008) porque su disolución ocurrió hace muy poco; tanto es así, que algunas de las actividades de la ex-Culpable las seguimos llevando a cabo algunos ex-miembros. Estoy seguro de que existen tantas versiones de lo que sucedió allí como personas que participamos de la experiencia, así que sólo mencionaré un par de cosas que considero importantes. La Culpable nace como respuesta a un sistema del arte que a finales de los '90 en Lima, cuando algunos de nosotros empezábamos a trabajar en esto, estaba concentrado en el circuito de galerías de manera muy conservadora. La Experiencia que marca el inicio de nuestras actividades como grupo fue la *Galería*

del Escusado, que era el baño de la librería en la que yo trabajaba y donde junto con Pablo Hare empezamos a organizar muestras donde invitamos a artistas, provenientes de distintas disciplinas, a proponer algo para ese espacio de dos metros cuadrados. El baño se encontraba a un paso de dos galerías relativamente importantes y para nosotros no solo significaba generarnos un espacio propio y a nuestra medida sino también hacer un comentario directo dirigido a ese sistema del arte; dejar en claro que a lo que existía, preferíamos el baño. La Culpable comenzó siendo un grupo grande e interdisciplinario, que hacia el final se fue inclinando hacia gente más vinculada al arte. El campo de acción de La Culpable fue diverso al igual que las urgencias en una ciudad como Lima, que vivía los rezagos de la guerra interna y la dictadura brutal de Fu-

¹ Philippe Gruenberg (1972) es fotógrafo y miembro del ex espacio

La Culpable.

jimori y donde las calles todavía son enrejadas por los vecinos en busca de una falsa seguridad. Muchos de nuestros proyectos no pasaron por lo propiamente artístico, sino por el activismo barrial y ciudadano, en colaboración con Proyecto Barrio, proponiendo la calle como espacio de integración y sociabilización entre vecinos.

Tal vez los logros más importantes de La Culpable fueron haber llegado a convocar, en distintos momentos, a gente con diversos intereses que le aportaron amplitud y más llegada a nuestros proyectos, y haber hecho notar que hay formas de relacionarse con el aparato artístico que no pasan por la galería, o por mostrar obras, sino por generar espacios de discusión e intercambio horizontales, sin protocolo, sin jerarquía, más creativos y festivos. Los portafolios que en un momento llegamos a programar casi todos los jueves del mes se convirtieron en ese espacio de discusión, aprendizaje y sociabilización literalmente horizontal por la cantidad de gente, la

falta de sillas y lo prolongado de las sesiones. Creo yo que, entre otras cosas, fueron el asambleísmo, el no tener responsabilidades definidas dentro del accionar del grupo y lo prioritario del trabajo personal los factores que aceleraron la disolución de La Culpable y no nos permitió llegar a ser el espacio crítico que pudimos haber sido.

Han pasado varios años desde el *Escusado* y si bien muchas cosas han cambiado y parte de ese cambio se le atribuye a La Culpable, en lo sustancial las cosas siguen igual. Es verdad que se ha ido armando algo parecido a una escena y que vivimos la ilusión de cierta cosa contemporánea con más galerías y más coleccionismo, pero las nuevas generaciones de artistas, en general, siguen más preocupadas por fichar con una galería y entrar al mercado rápidamente que por su propio proceso o por la generación de espacios propios fuera de la institución. Los espacios de discusión, crítica o generación de redes son aún muy escasos o nulos.

RESEÑA DE LIBRO

Después de una batalla

¿Qué balance podemos extraer hoy de la decisiva batalla cultural que rodeó la muestra retrospectiva de León Ferrari en el verano del 2004-2005? Un nuevo libro aporta una copiosa documentación que nos invita a una reflexión más distanciada sobre ese histórico hecho, sobre el artista y su obra, y también sobre una polémica que desbordó ampliamente las fronteras del ambiente artístico.

José Fernández Vega

El caso Ferrari. Arte, censura y libertad de expresión en la retrospectiva de León Ferrari en el Centro Cultural Recoleta, 2004-2005

Andrea Giunta (comp.)

Ediciones Lycopodio

Buenos Aires, 2008

516 páginas

Cuando le preguntaron si las películas de Luis Buñuel eran las de un hereje, un cura del colegio de jesuitas al que éste había asistido respondió: “Si Buñuel blasfema se debe a que es un creyente. Incluso en sus películas irreligiosas se encuentran las marcas de la religión”.¹ A León Ferrari acaso no le agradaría un comentario semejante a propósito de su obra, o de una relevante parte de ella, consagrada a denunciar la violencia dominante en la visión católica del castigo a los pecados, a la que compara con la tortura de las dictaduras, y de la que encuentra terribles muestras en la historia del arte “occidental y cristiano”. Pe-

ro con la Iglesia argentina no parece correr ningún riesgo de recibir una réplica a la vez profunda y astuta como la del profesor jesuita de la España de Franco.

Lo que Ferrari ha recibido más bien como comentarios a sus trabajos sobre la doctrina católica fueron siempre ataques, incluso físicos, a su obra, y amenazas a su persona por parte de grupos ultramontanos, tolerados en silencio más que condenados con energía por las autoridades eclesiásticas. El clímax de esta clase de actitudes se alcanzó en la exposición “Retrospectiva León Ferrari. Obras 1954-2004”, inicialmente programada entre el 30 de noviembre de 2004 y el 28 de febrero de 2005 en el Centro Cultural Recoleta de Buenos Aires, y curada por Andrea Giunta. La muestra recibió cuatro amenazas de bomba y una clausura judicial que duró 18 días y fue luego revocada por un fallo ejemplar.² Durante la exhibición hubo actos de vandalismo, y la gente vinculada a su organización soportó amenazas anónimas y pleitos en tribunales. Hastiado de ese clima hostil, Ferrari pidió en enero de

1> “Un cinéaste de notre temps. Luis Buñuel”, documental para TV de Robert Valley (1964). Disponible en internet:

<<http://video.google.com/videoplay?docid=-3044175528304993465>>
2> ramona publicó el voto del juez Corti

en su número 48 (2005). El libro citado abajo contiene también el dictamen del juez Cataldo sobre otro expediente.

2005 que se adelantara el cierre, cosa que ocurrió el día 29. Para ese momento, sin embargo, la muestra ya se había convertido en un fenómeno social y político sin precedentes. Ninguna otra exhibición de un artista activo logró suscitar en Argentina semejante atención por parte de los programas de televisión y de las primeras planas de los diarios, que en total le dedicaron un millar de notas. Las controversias se multiplicaron y los espectadores también (se calcula que llegaron a 70.000). Si hubiera que enumerar motivos para este extraordinario y polémico suceso, la tosca campaña de la Iglesia contra la obra de Ferrari (como también su ambivalente actitud ante la “acción directa” de algunos “laicos radicalizados”) debe ocupar, desde luego, un lugar relevante. Umberto Eco explicó hace tiempo que la censura más eficaz es la que se realiza a través de la saturación del mensaje que se pretende neutralizar. Su multiplicación rutinaria pronto suscita la indiferencia social. La inveterada atmósfera antimodernista que respiran amplios sectores de la Iglesia argentina, que los vuelve

casi personajes indispensables de un modernismo ya pasado para todos excepto para ellos, les impide captar algunas lógicas mediáticas para ponerlas a su servicio. Por ese motivo, distintas iniciativas católicas se lanzaron a una ofensiva frontal contra la retrospectiva de Ferrari, lo que no sólo incluyó pedidos de clausura a los jueces y exaltadas manifestaciones con el fin de crear un clima que aconsejara su cierre, sino que se llegó a destruir algunas piezas de la exposición a poco de su apertura. Todo eso generó el contraefecto de un debate público cada vez más extendido y un flujo de visitantes que jamás se hubiera soñado atraer. Invocando prohibiciones sólo se estimuló la curiosidad masiva. Ninguna campaña publicitaria hubiera resultado más eficaz. Un libro compilado por la curadora y titulado *El caso Ferrari* documenta ampliamente el largo, intenso, accidentado verano de esa muestra del artista.³ Incluye una serie de materiales heterogéneos, desde correos electrónicos de apoyo hasta dictámenes judiciales, pasando por notas periodísticas, algunos comentarios dejados por los espectadores en

3> El volumen incluye notas de la curadora, una amplia bibliografía y un

reportaje al artista debidos a Andrea Wein, y testimonios del entonces Secretario de

Cultura del GCBA, de la directora y también de la montajista del C.C. Recoleta.

varios libros de firmas y, por cierto, mensajes más o menos anónimos que contienen amenazas o condenas. La compilación retrata un episodio en la evolución de las ideologías argentinas en un momento especialmente denso en tensiones: apenas distanciado de la crisis de 2001-2002 y de la inauguración de la era Kirchner en mayo de 2003. Cuando se intentaron articular racionalmente, los argumentos contra la exposición pretendían dar por sentada la ofensa y el agravio que las obras de Ferrari producían a la "mayoría católica" del pueblo precisamente en tiempos de advenimiento. Insinuaban también descalificaciones artísticas contra Ferrari. Alegaban que su muestra dividía a la sociedad y la cargaba de violencia, y se mostraban contrariados por la cesión de un espacio oficial para ella, que había sido en el pasado un claustro franciscano y que, además, se hallaba lindero a una iglesia frecuentada por gente particularmente bendecida. Para estos sectores, a veces declaradamente católicos y otras sólo conservadores, el arte no debía ofender a nadie, ni provocar con sus opiniones; el artista era casi un vocero social que debía observar las reglas de convivencia. Nada más deseable en un parlamento burgués; nada más infecundo para el temperamento artístico contemporáneo. Los jueces que revocaron la ridícula clausura o impidieron otras afirmaron, en cambio, que no existe en el Estado de derecho una moral única, que la libertad de culto no había sido puesta en riesgo por Ferrari y que la censura al arte estaba prohibida por ley. La función de la justicia, explicaron, no es garantizar la reproducción de la opinión mayoritaria o respaldada en instituciones sólidas, sino justamente proteger los derechos a la expresión de ideas minoritarias, díscolas o desamparadas, sólo limitados por infracciones al código penal. Lo que en esos dictámenes llegaba a ser una sorprendente lección de tolerancia y una insólita exhibi-

ción de cultura del poder judicial, derivaba hacia el lugar común en la conversación social o la expresión periodística: llegaba a transformarse en salmodia constitucional y en repetitiva moralina cívica.

En su afán documental *El caso Ferrari* acumula amplias muestras de solidaridad con el artista, hechas con las mejores intenciones, pero siguiendo líneas a menudo demasiado convencionales que, si las hicieron entonces indispensables, las volvieron ahora olvidables. Es claro que el momento de la confrontación, cuando está en juego la libre expresión cultural, obliga a estrechar filas y adoptar consignas; en apariencia, es la circunstancia menos propicia para permitirse vagos ejercicios interpretativos. Con todo, hubo intervenciones en medio de la histórica disputa que registra este volumen en las que se buscó expandir el horizonte de comprensión. El contexto político en que se desarrolló la retrospectiva fue percibido con agudeza por algunos analistas. La coyuntura se caracterizaba por el intento del gobierno, que había asumido un año y medio antes, de acumular la base de poder que las elecciones no le habían logrado conferir. Con ese fin buscaba exhibir gestos de autoridad que desafiaran la tradicional capacidad de interferencia y veto de las corporaciones. Este conjunto, por supuesto, incluía a la Iglesia, habituada a cogobernar bajo el menemismo en cuestiones de familia y salud reproductiva. La Iglesia entendía que sus relaciones con el Estado se estaban redefiniendo, y sentía como una afrenta las iniciativas oficiales de enseñanza sexual a los jóvenes, la provisión de preservativos en los hospitales y los proyectos legislativos para autorizar uniones civiles de personas de un mismo sexo. Fue durante la muestra que grupos católicos irrumpieron en la conferencia de una médica holandesa que recorría el mundo en un barco donde se practicaban abortos y había anclado en Buenos Aires.

Por otro lado, en aquellas vísperas del año nuevo 2005, el gobierno de la Ciudad, que enfrentaba las mayores presiones a favor del cierre de la retrospectiva exhibida en un centro cultural bajo su control, quedó en el centro de una de las mayores catástrofes argentinas. En “Cromagnon”, un local donde se organizaban recitales, casi 200 jóvenes murieron intoxicados por el humo del incendio producido por unas bengalas encendidas en el interior del lugar. Al mismo tiempo, las intimidaciones a la muestra de 400 obras de Ferrari no parecía detenerse, ni limitarse sólo a aquellas de “ofensivo” contenido religioso. Fue entonces cuando el artista de 84 años prefirió pedir que adelantaran su cierre.

Pero como resultado de esta áspera batalla, de una *Kulturkampf* argentina del siglo XXI, algo se había transformado. La jerarquía eclesiástica, que pretendía manifestar la opinión de una indiscutida “mayoría católica”, se mostró incapaz de generar apoyos explícitos en la sociedad porteña fuera de los elementos más radicales y obtusos de su grey, de algunas confesiones que se solidarizaron pero que no exigían ninguna clausura, y de unos cuantos voceros del conservadurismo mediático, desde Grondona en la oportuna derecha hasta Botana en el extremo centro.⁴ Sin embargo, más allá de Buenos Aires y de algunas otras ciudades del país, el poder de veto artístico de la Iglesia católica, acatado por funcionarios y custodiado por grupos piadosos –pero no por intelectuales o artistas– se mantenía incólume y lograba, como sucedió en Córdoba o San Luis, censurar exhibiciones. El campo cultural y artístico apoyó en bloque a Ferrari y defendió su amenazada liber-

tad artística. Lo que arrojó como resultado esta batalla fue la comprobación de que el catolicismo era incapaz de generar alternativas artísticas valoradas por toda la sociedad. Su política cultural era sólo doctrinaria y defensiva, aunque muy agresiva. Una cultura como la católica, conformadora de algunas de las mayores expresiones literarias europeas y protectora de las artes visuales durante un período crucial de la historia de Occidente, se mostraba ahora espiritualmente agotada. El capítulo argentino de esta decadencia no era una excepción, sino un ejemplo casi extremo. Fuera de fuerzas de choque y rancias columnas periodísticas, ¿qué alternativa intelectual o artística de influencia tenía para brindar el mundo de la Iglesia? ¿Qué grupo de pintores, de músicos, de intelectuales de relieve o de escritores reconocidos apoyaron sus reclamos o condenaron a Ferrari o señalaron un camino alternativo para el arte? *El caso Ferrari*, de cuyo relevamiento ecuménico nadie puede dudar, no registra ningún nombre.

El páramo cultural en que está sumida la “mayoría” católica y la impotencia estética que proyecta sobre ella su milenaria institución cosmopolita –históricamente vinculada a figuras del arte, desde Miguel Ángel a Chesterton– está lejos de representar un hecho novedoso. Desde el increíble mirador cultural en que convirtió su celda en la prisión del fascismo, Antonio Gramsci ya se mostraba sorprendido por la escasez de escritores que en la Italia de su tiempo pudieran ser llamados católicos (la gran excepción era Giovanni Papini). “En realidad –concluyó Gramsci–, el catolicismo italiano es estéril en el campo literario como en los otros campos de la cultura”.⁵

4> Según se informa en el libro (v. p. 311, n. 31), Natalio Botana no autorizó la reproducción en él de su columna sobre el caso Ferrari aparecida en *La Nación* del 06-01-2005, que puede consultarse en

internet: <http://www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota_id=668785>. Allí Botana defiende la continuidad de la muestra y cuestiona al artista por no levantarla él mismo, siguiendo el civilizado ejemplo de

un programa cómico de la BBC.
5> Antonio Gramsci, *Quaderni del carcere*, (Editado por V. Gerratana), Torino, Einaudi Editore, 1975, vol. III, pág. 2230

Lo interesante es que “El caso Ferrari” puede ser visto como un ejemplo, pero –sin ironía– también como un argumento *contrario* a la infecundidad cultural y artística del catolicismo local. En este libro pueden encontrarse comentarios al pasar, pero extraordinariamente perceptivos, sobre las obras de Ferrari. Entre ellos, hay dos miradas críticas de peculiar importancia. Hermenegildo Sábat afilia esas obras a la genealogía de los grandes pintores místicos; Luis Felipe Noé las encuadra dentro de universo del arte religioso. El propio artista

afirma en una nota escrita en medio del fragor de la batalla: “Mis obras están destinadas a la Iglesia y a quienes la acompañan en la amenaza del castigo a los supuestos ‘pecadores’”.⁶ Estas observaciones no son satíricas o retóricas, tienen la sinceridad de la declaración escrita, en un tono personal que la exalta, por una espectadora en el libro de firmas: “León, soy cristiana, católica, ex monja dominica: ¡La muestra me encantó! Usted interpreta el mensaje de Cristo como muchos en América Latina deberíamos hacerlo. Mirta”.

6> Cfr. *El caso Ferrari*, pp. 75 y 103. Para el siguiente comentario citado, véase p. 331.

muestras

espacio	muestra / artista	fecha
713	Gigantes dormidos / Mariela Vita	12.03 al 18.04
ÁPICE	Dibujos del '60, '70 y obra reciente / Miguel Dávila	24.04 al 29.05
Arcimboldo	Encuentro multidisciplinario de soporte performático	06.04 al 08.04
	Pintura textil 1999 - 2009 / Pablo Penchaszadeh	13.04 al 25.04
	Adriana Ramos Taboada	27.04 al 16.05
Arte x Arte	L. Ortego, L. Saint Girons, D. Muttis, A. Ballester, y otros	18.03 al 17.04
Braga Menéndez	Juan Tessi, Miguel Mitlag, Valeria Maculan	10.03 al 11.04
Canasta	¿Si París, qu' est-ce que das a luz ? / Lola Goldstein, Guillermo Ueno	14.03 al 17.04
Casona de los Olivera	Infancia / P. Mattioli, M.L. Vázquez, L. Sens, F. Sabattini, y otros	04.04 al 14.06
CC Borges	La vida en línea / Susana Rodríguez	Abril
CC Recoleta	En el nombre de Noé / Yuyo Noé, Noé Jitrik	10.03 al 12.04
	Res	13.03 al 12.04
CCEBA (Sede Florida)	Ficción encendida / Julia Masvernat, Marcolina Dipierro	03.03 al 17.04
Chateau CAC (Córdoba)	24 bit. Ciclo arte sonoro-video-multimedia / C. Castillo Agüero, C. Nicolai	03.04 al 19.04
Daniel Abate	Sos un sueño / Mariela Scafati	11.03 al 15.05
Del Infinito Arte	Solo Show / Mara Facchin	Abril
Elsi del Río	Tratado de los animales ocultos / Celina Saubidet	15.03 al 30.04
Enlace	Carlos Masoch	12.03 al 02.05
Ernesto Catena	Norte, allá arriba / Guadalupe Miles, Florencia Blanco, Jonathan Delacroix	07.04 al 05.05
Espacio Fundación Telefónica	Bluesky: laboratorio de laboratorios / Francisco Ruiz de Infante	27.03 al 14.06
FNA	Provisorio Permanente	14.04 al 11.05
Fundación OSDE	El futuro ya no es lo que era / J. Macchi, V. Grippio, G. Kosice, y otros	26.03 al 30.05
Fundación PROA	Libros de artista de la Colección Luigi Pecci - Prato	14.03 al 26.04
	Las comidas de La Boca / Julia Masvernat, Karina Granieri	14.03 al 26.04
	Art in the Auditorium. Exposición itinerante organizada por Whitechapel	14.03 al 26.04
	Instalación Block / Jorge Macchi	14.03 al 26.04
	El consultorio del Psicoanalista / Leandro Erlich	14.03 al 26.04
Isidro Miranda	E. Nieves, V. Vilar, A. Moiseeff, S. de Pamphilis, T. Villoslada, N. Tiyoux	10.03 al 10.04
Jardín Oculto	Cotelito, Rosalba Mirabella	27.03 al 19.04
	San Poggio, Gabriela Gutiérrez	24.04 al 14.05
MAC / UNL (Santa Fe)	Ecuaciones y personajes / César Costanzo	03.04 al 03.05
macro (Rosario)	Kuropatwa en Technicolor	13.03 al 03.05
	P. Fast, G. Ueno, J. Pantoja, G. Miles y otros	13.03 al 03.05
	Inside/Installation en América Latina	13.03 al 30.04
Malba	Fotografía / Manuel Álvarez Bravo	12.03 al 25.05
	Obras 1900-1960. Colección pictórica del Banco Nacional de México	12.03 al 25.05
	Festival ArtFutura Buenos Aires	23.04 al 26.04
masotta-torres	Sur le motif / F. Böhlingk, D. Crubellati, y otros - Porteñas / Erin Currier	13.03 al 10.04
MMAMM (Mendoza)	C/temp / S. Dragotta, M. Gandolfo, E. Murillo, L. Quesada, y otros	05.03 al 19.04
MNBA	Still Life / Cayetano Arcidiacono	10.03 al 10.05
	Visión Revelada / Abelardo Morell	03.03 al 19.04
Museo Caraffa (Córdoba)	PHOTOSuisse - Cazadores de sombras - Autocine Guzmán	26.02 al 26.04
Museo de Arte Tigre (Tigre)	D. Bianchi, M. Di Girolamo, A. Asseff, M. López, G. Taquini, y otros	12.03 al 12.04
Museo Sívori	LIII Salón de Artes Plásticas Manuel Belgrano	14.03 al 10.05
Oficina Proyectista	Pulso Variable / Camilo Guinot	01.04 al 30.04
Pabellón 4	La gota en el corazón / G. Álvarez - En el cielo las espinas / N. Pendas	14.04 al 02.05
	Proyecto cubo: Swinger / J. Opazo, C. Schliebener, M. Potenza, E. Rivero	14.04 al 23.05
Petit Gallerie	Esto no es un almohadón	22.03 al 19.04
Ruth Benzacar	Time Notes: Mercado de futuros / Gustavo Romano	18.03 al 20.04
	Rohayhu / Leo Chiachio & Daniel Giannone	18.03 al 20.04
Taller de marcos para cuadros (Santa Fe)	Un minuto que no tiene sesenta segundos	20.02 al 10.04
Van Riel	Besos de Retina / Ana Casanova	19.03 al 18.04
VVgallery	VER / M. Brodsky, L. Szankay, D. Levy, S. Porter, A. Lestido, y otros	12.03 al 18.04
Wussmann	Gabriel Grün	Abril
Zavaleta Lab	Gian Paolo Minelli, Leonardo Pellegrini	19.03 al 02.05

Éstas y muchas más muestras y espacios en www.ramona.org.ar

espacios

713	Defensa 713	LU-SA: 13 a 19hs
ÁPICE	Juncal 685 PB	LU-VI: 10 a 19hs
Appetite	Chacabuco 551	LU-SA: 14 a 19hs
Arcimboldo	Reconquista 761 PB 14	LU-VI: 15 a 19hs; SA: 11 a 13hs
Arte x Arte	Lavalleja 1062	LU-VI: 13 a 20hs
Braga Menéndez	Humboldt 1574	LU-SA: 13 a 20hs
Canasta	Delgado 1235	MA y VI: 10 a 13 y 17 a 20; SA: 14 a 20
CC Borges	Viamonte esq. San Martín	LU-SA: 10 a 21hs; DO: 12 a 21hs
CC Parque de España (Rosario)	Sarmiento y el río Paraná	MA-DO: 15 a 20hs
CC Recoleta	Junín 1930	LU-SA: 11 a 22hs
CC Rojas	Av. Corrientes 1543	LU-SA: 11a 22hs; DO: 17 a 20.30hs
CC San Martín	Sarmiento 1551	LU-DO: 11 a 21hs
CCEBA - CC de España en Buenos Aires - Sede Florida	Florida 943	LU-VI: 10.30 a 20hs; SA: 10.30 a 14hs
CCEC - CC de España en Córdoba (Córdoba)	Entre Ríos 40	LU-VI: 10 a 20hs
CAC - Centro de Arte Contemporáneo Chateau (Córdoba)	Av. Cárcano y Piamonte s/nro.	MA-DO: 15 a 19hs
Dabbah Torrejón	El Salvador 5176	LU-VI: 15 a 20hs; SA: 11 a 15hs
Daniel Abate	Pasaje Bollini 2170	A combinar: 4804-8247
Daniel Maman	Av. del Libertador 2475	LU-VI: 11 a 20hs; SA: 11a 19hs
Del Infinito Arte	Av. Quintana 325 - PB	LU-VI: 11 a 20hs; SA: a combinar
Elsi del Río	Arévalo 1748	MA-VI: 15 a 20hs; SA: 11 a 14hs
Enlace	Guido 1725	LU-VI: 12.30 a 20hs; SA: 13 a 16hs
Ernesto Catena	Honduras 4882	MA-SA: 12 a 20hs
Espacio Fundación Telefónica	Arenales 1540	MA-DO: 14 a 20.30hs
FNA - Fondo Nacional de las Artes	Alsina 673	LU-VI: 10 a 18hs
Fundación Klemm	Marcelo T. de Alvear 626	LU-VI: 11 a 20hs
Fundación OSDE	Suipacha 658 - 1°	LU-SA: 12 a 20hs
Fundación Proa	Av. Pedro de Mendoza 1929	MA-DO: 11 a 19hs
Isidro Miranda	Estados Unidos 726	MA-DO: 12 a 19hs
Jardín Oculto	Venezuela 926	MA-DO: 12 a 20hs
La Casona de los Olivera (Parque Avellaneda)	Av. Directorio y Av. Lacarra	MA-VI: 14 a 20 hs; SA-DO: 11 a 20hs
MAC - M de Arte Contemporáneo de la UNL (Santa Fe)	Bv. Gálvez 1578	MA-VI: 9 a 13 y 16 a 20hs; SA-DO: 16 a 20hs
MAC - M de Arte Contemporáneo de Salta (Salta)	Zuviría 90	MA-VI: 9 a 13 y 17 a 20.30hs; SA-DO: 17 a 20.30hs
MACLA - M de Arte Contemporáneo Latinoamericano (La Plata)	50 entre 6 y 7	MA-VI: 10 a 20hs; SA-DO: 15 a 22hs
macro - M de Arte Contemporáneo de Rosario (Rosario)	Sarmiento 450	LU-VI: 14 a 20hs; SA-DO: 16 a 20hs
Malba - Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires	Av. Figueroa Alcorta 3415	JU-LU: 12 a 20hs; MI: 12 a 21hs; MA: cerrado
Mapa Líquido	Las Casas 4100	VI-SA: 17 a 23hs
masotta-torres	México 459	LU-SA: 10 a 18hs
MAT - Museo de Arte de Tigre (Tigre)	Paseo Victorica 972	MI-VI: 09 a 19hs; SA-DO: 12 a 19hs
MMAMM - M Municipal de Arte Moderno de Mendoza (Mendoza)	Plaza Independencia 550	LU-SA: 9 a 13 y 16 a 21hs; DO: 16 a 21hs
MNAD - Museo Nacional de Artes Decorativas	Av. del Libertador 1902	MA-DO: 14 a 19 hs
MNBA - Museo Nacional de Bellas Artes	Av. del Libertador 1473	MA-VI: 12.30 a 19.30hs; SA-DO: 9.30 a 19.30hs
Muntref - Museo Universidad Tres de Febrero (Caseros)	Valentín Gómez 4828	LU-VI: 8 a 21hs; SA: 9 a 18hs
Museo Caraffa (Córdoba)	Av. Hipólito Irigoyen 651	MA-DO: 10 a 20hs
Museo Castagnino (Rosario)	Av. Pellegrini 2202	LU-VI: 14 a 20hs; SA-DO: 13 a 19hs; MA: cerrado
Museo Sívori	Av. Infanta Isabel 555	MA-VI: 12 a 20hs; SA-DO: 10 a 20hs
Niundiasinunalinea	Defensa 1455	MA-VI: 15.30 a 20.30hs; SA-DO: 11.30 a 20.30hs
Oficina Proyectista	Perú 84 - 6to piso - Of. 82	MI-JU-VI: 18 a 20hs.
Pabellón 4	Uriarte 1332	LU-SA: 16 a 20hs
Palais de Glace	Posadas 1725	MA-VI: 12 a 20hs; SA-DO: 10 a 20hs
Petit Gallerie	Thames 1719	LU-SA: 11 A 20hs
Ruth Benzacar	Florida 1000	LU-VI: 11.30 a 20hs; SA: 10.30 a 13.30hs
Taller de marcos para cuadros (Santa Fe)	1 de mayo 2670	LU-SA: 8 a 12 y de 16 a 20hs
Van Riel	Juncal 790 PB	LU-VI: 15 - 20hs; SA: 11 a 13hs
VVvgallery	Aguirre 1153 - 2°	MI-VI: 16 a 20hs; SA: 15.30 a 18.30hs
Wussmann	Venezuela 570	LU-VI: 10.30 a 20hs; SA: 10.30 a 14hs
Zavaleta Lab	Venezuela 571	LU-VI: 11 a 20hs; SA: 11 a 14hs