

003

**PROYECTO REFRACCIONES**

**PRIMER ENCUENTRO DE ARTES VISUALES "REFRACCIONES" (2013)**

**EGRESADOS, PROBLEMÁTICAS Y PERSPECTIVAS EN EL MEDIO ARTÍSTICO LOCAL**

**DÍA 3**

**MIÉRCOLES 23 DE OCTUBRE DE 2013**

**5:30 - 8 PM.**

**PROBLEMAS Y DESAFÍOS, ARTISTAS Y PERSPECTIVAS DEL MUNDO *GLOCAL***

PONENTES: AUGUSTO DEL VALLE (LAMBAYEQUE, 1963) / MIGUEL LÓPEZ (LIMA, 1983) / SHARON LERNER (LIMA, 1979)

MODERADORA: NATALIA IGUÍÑIZ (LIMA, 1973)

NATALIA: Ya, ¿empezamos? Listo, hola ¿cómo están? Bueno, estamos en lo que estudiantes del Centro de Estudiantes de la Facultad de Artes han llamado el Primer Encuentro de Artes Visuales de la PUCP. Quería comentarles que quizás ahí teníamos que pensar en un nombre que diera más cuenta que esto es una actividad hecha por estudiantes, sin apoyo, sin trabajo coordinado ni con la facultad, ni con los profesores de la facultad más allá de comentarios, digamos más sueltos, en ese sentido es más allá de los pros, los contras, los aciertos y desaciertos del encuentro. Que Raúl va a narrar al final ¿no? Lo importante es que se ha hecho ¿no? Lo importante es que se ha discutido cosas, que se ha traído gente que los estudiantes sentían que querían saber sobre opinión que, sobre el arte general, pero también que se ha podido hacer portafolios, revisión de portafolios, incluso de varios artistas. Y él en el año que he sentido desde las conversaciones que hemos ido teniendo con Raúl y las cosas que he venido escuchando ha sido el ánimo que también tuvimos en algún momento algunos profesores y algunos alumnos cuando hicimos la revista *Prótesis*, que es traer a la Facultad, traer a formación cosas que sienten que no están ¿no? Poder conversar sobre temas que no tienen un espacio más articulado en sus cursos y ganas de conversar con gente que está haciendo cosas en la escena local y que quieren verse en un posible diálogo entre lo que ustedes ven en sus estudios ¿no? Y lo que estas personas pueden traer o representar en su propio trabajo. Yo creo que quizás mi única sugerencia en términos del nombre del evento es justamente ahorita se están dando dos coloquios de estudiantes que también está el octavo coloquio de Diseño Gráfico y el quinto coloquio de estudiantes de Ingeniería Industrial y quizás una manera de darle continuidad a este encuentro sea situarlo como un Coloquio de estudiantes que hay en toda la universidad además y que tenga una continuidad como decía Gustavo Buntix, lo revolucionario en el Perú no es mirar las instituciones que existen sino que fortalecer las instituciones que queremos que permanezcan porque la falta de institucionalidad y la precariedad que muchos de los eventos de los encuentros que se van produciendo hacen que cada vez que se hace un evento sea hacer una cosa nueva y empezar de cero. Eso es lo que también ha pasado a ustedes ¿no? Primer encuentro como si no hubiera habido nunca un encuentro, es como además Primer Encuentro de Artes Visuales de la PUCP entonces

sabes si es analizado por la facultad ¿no? O por los estudiantes y creo que ahí es importante reivindicar que todo esto ha sido una iniciativa de ustedes ¿no? Y ya vemos qué cosas trajo y qué cosas se podrán ir mejorando. Ahora tenemos en la mesa de hoy se llama problemas y desafíos: artistas del mundo *glocal*, vamos a comenzar esta mesa con Augusto del Valle que es licenciado en filosofía por la Universidad de San Marcos, también estudió ahí historia del arte como doctorado y también en la PUCP, él es crítico y curador independiente profesor de estética y comunicación de la facultad de artes y ciencias de la comunicación acá en la universidad. Este año ha sido curador de la exposición Expedición Amazonas, para la galería Pancho Fierro y está trabajando la obra ontológica de Sabino Springett en el IPCNA.

Después va a hablar Miguel López que es artista visual, investigador y curador independiente, ex integrante del Espacio La Culpable y de la Oficina De Artes Visuales de Lima, él estudió fotografía en el Centro de la Imagen cursó un cronograma de estudios independientes del MACBA (Museo de Arte Contemporáneo de la ciudad de Barcelona), ha trabajado en la zona de recuperación de experiencias críticas del arte peruano de 1960 y 1990. Y forma parte de la red de conceptualismos del sur.

Sharon Lerner, que es ex alumna de acá, de la especialidad de Pintura egresó en el 2004, estudió la Maestría en prácticas curatoriales del Californian College of the Arts en el 2010, trabajó para la fundación Cádiz y el Instituto Wattis entre el 2010 y el 2011 y es curadora de arte contemporáneo del MALI desde el 2012. También es profesora de la maestría de Historia de Arte en la PUCP. O sea que los dejo con ellos, vamos a hacer una ronda de 15 minutos para cada uno y después vamos a comentar y hacer un diálogo con ustedes, para luego abrirlo con ustedes. Muchas gracias.

AUGUSTO: Quiero agradecer la invitación para participar en esta mesa, el entusiasta Raúl, he sentido que él ha tenido una voluntad en el sentido curatorial porque ha tratado de manejar la situación desde los contenidos y articular las mesas y se ha reunido con cada uno, ha tratado de ver qué cosas puede hacer uno respecto a nuestros temas de interés, no has fabricado unas preguntas, unos temas de discusión, es decir, es la más rancia tradición de la curaduría con los ponentes. Yo voy a comenzar tratando de decir unas cosas respecto a estas preguntas, aunque siento que son inquietudes que él nos ha trasladado. Respecto de una primera situación, creo que hay un interés por ver qué cosa se entiende por arte y en el medio local, obviamente en el medio global, pero la pregunta iba dirigida al medio local específicamente, y ¿cómo esto se puede articular con cuestiones culturales? Si es que esto es posible o esto es imposible o cómo es esta situación. Yo, me gustaría comenzar enfocar esto a partir de una breve historia muy rápida porque no hay mucho tiempo. Creo que la articulación entre arte y cultura en el medio local ha sido una en donde, por ejemplo, las vanguardias han estado muy alejadas de las prácticas artísticas. En arte, lo que ha sido la artes plásticas o artes visuales busca vanguardias en Perú en la cultura, en general

ilustrada en el Perú va a encontrar sobretodo en la poesía muy poco en el ámbito de las artes visuales. Eso es una constatación casi empírica. Algunos podrían decir que Sabogal tenía algo de vanguardista cuando es involucrado en la enseñanza de Bellas Artes que se abre en el 19 a los alumnos, pero bueno, sí podría decir que la poesía de César Moro es vanguardista ¿no? Podría de repente encontrar algunas pinturas de César Moro y hacer una exposición de pintura en una línea surrealista, eso es parte de la historia de Perú o podría involucrar a Eguren con las pequeñas fotografías que ya se han conocido y son muy interesantes y entender por ese lado una práctica algo distinta y en ese sentido vanguardista. Hay unas prácticas que son más vinculadas a la noción de arte mucho más cerradas de sí mismas ¿no? Yo diría que la visión del arte es más cerrada sobre sí mismas son una de los asuntos más interesantes que ocurren en Perú, tanto en un momento anterior a la década del 50 o a la posguerra, desde la fundación de la escuela en Bellas Artes hasta lo que ocurre inmediatamente después del año 45. Cerrado puede haber sido el indigenismo, frente a las modas foráneas en los modernismos de la época ¿no? Digamos que si ustedes han tenido la ocasión de ir a la exposición del MALI podrá venir conmigo que las fuentes de Sabogal no son exactamente las fuentes de un artista conectado con lo más actual de ese momento, digamos de los años 20 o 30. Sin embargo, es un artista súper importante para la escena local. De hecho, la avanzada moderna luego de la II Guerra Mundial con la aparición de una nueva generación de pintores, como Szyszlo, Piqueras, Larraín, Eielson que también era poeta, rompen un poco con esta dependencia endógena de arte atribuido a Sabogal para apostar por otra cosa, pero antes que esta generación hay otro conjunto de pintores interesantes que tienen una actitud distinta a la de Sabogal, pero tienen algo en común con Sabogal y a los indigenistas, me estoy refiriendo a los independientes. Esos independientes son interesantes para todo aquel que se dedique a la pintura porque de la mano de Ricardo Grau que llega en el año 37 al Perú de Francia, él vivió casi toda su vida ahí, él trae la idea de que la pintura es autónoma. Es decir, es un conjunto de líneas y colores y que una buena pintura tiene que juzgarse solamente a partir de esos criterios y no de esos criterios externos al propio lenguaje pictórico. Esa idea es de Ricardo Grau. Este grupo que se llaman, en la historia del arte peruano, moderno, los artistas independientes todos son interesantes no han sido muy valorados porque la generación de Szyszlo después de la II Guerra Mundial fue la que hegemonizó la historia más conocida del arte peruano, a partir del concepto de arte contemporáneo ¿no? Del surgimiento de esta institución que centraliza un poco las actividades en Lima contrariamente a otras actividades que tenían a Sabogal de instituto de arte indigenista, al libre y al natural. Otras actividades en los años 30 tienen que ver con la salida de Sabogal a provincia, los regionalismos en la pintura, etc. Entonces esa hegemonía otra vez nos convoca a una nueva redefinición entre el vínculo entre arte y cultura en la década del 50. Tensiones vanguardistas existieron, si uno tuvo ocasión de ver la exposición de Szyszlo en el MALI hace un par de años, digamos que uno puede encontrar un interesante video o película de corte surrealista o en todo caso asociada al surrealismo en su estética

que fue colocada en el mundo de las salas que es película en la que incluso creo que actúa Rodríguez Larraín sino me equivoco. Entonces, en esa década del 50 hay una redefinición de este vínculo y yo diría que... uno de los autores más interesantes que surge a partir de Szyszlo y otros pintores asociados al IAC. El IAC era una plataforma de exposiciones en Lima que traía a gente de otros países. No solo América Latina, no solo de otros países sino también de Europa y Estados Unidos ¿no? Un conjunto de industriales, arquitectos, etc. Estaban respaldando la gestión de esta institución es el antecedente directo del MAC actual en Barranco ¿no? Entonces, en resumidas cuentas, uno de los actores decía que en esa década al final era Juan Acha que es un crítico de arte que viene a innovar el discurso moderno. Empieza por ahí. Juan Acha es amigo entrañable de Carlos Bravo, y está vinculado a ese grupo de los independientes. Esa es la misión de defender a los independientes, su idea de pintura un poco de ir a contrapelo de historias oficiales. Y Ricardo Bravo hace, digamos, convoca a un conjunto de personas que se reunían todo el tiempo para discutir mociones de arte en las que estaba el poeta Bendezú, los hermanos Max Braun y Herman Braun, Springett y otros artistas importantes de la década del 40. Es interesante que Szyszlo en una entrevista, que le da a Mirko Lauer en el año 75, dicho sea de paso, es el primero libro de Mirko Lauer editado sobre arte peruano. No es Introducción a la música peruana del siglo XX el primer libro sino es otro. Se llama Indagación y *collage*, y en ese libro hay una mención a cuando Szyszlo regresa de Europa y Mirko Lauer le pregunta: ¿quiénes estaban cuando tu generación llega a hacer pintura? ¿Quiénes habían cuando llegan con estas novedades vinculadas al surrealismo o ciertas vanguardias que son trabajadas en clave moderna? No son trabajadas en más radical sino más moderna y ahí no había nadie. Y le repite Lauer, estaba Springett, estaba Sérvulo, ellos no jugaban nada. No eran importantes ¿no? Es interesante que el primer texto de Juan Acha que sale en periódico es acerca de la pintura de Fernando Vega y, es más, Braun. Esos son datos empíricos, eso no se puede arrugar y tirar a un tacho, así como así. Con el tiempo, Juan Acha a partir del año 64, va a hacer el que va a introducir los temas de la vanguardia y es una vanguardia distinta, en clave más contemporánea. Es allí donde ocurre a partir de la venida de un artista norteamericano Alberts al Perú y que de alguna manera la lectura de lo contemporáneo es la salida de la pintura desde las estructuras geométricas, las pinturas se ponen en entredicho para el lugar a otras formas de entender lo artístico en donde el entorno las acciones geométricas, pasan a tener una importancia de primer nivel. A partir de eso, Acha tiene que relacionarse con gente más joven que él y para el 64 ya tenía una buena cantidad de años, se junta con joven y favorece una vanguardia cuyo suceso es instituciones que son paralelas al IAC, la Fundación para las Artes la dirige Max Braun, convoca a concursos para darle Baca a Jóvenes del 65, 66 y uno de los ganadores me parece que es Vela y a otros... Este es el primer concurso me parece. La fundación para las artes no es el IAC, hay todo un suceso ahí porque... me acuerdo que es bien criticado en la I Bienal de Lima, hay enfrentamientos entre lo moderno y lo contemporáneo leído en clave vanguardista favoreciendo con lo vanguardista a la fundación para

las artes. Yo creo que estoy en el tiempo, yo quería darles este recorrido breve. En la década del 70 las vanguardias peruanas surgidas a fines de los 70 son vanguardias vinculadas a otra gente joven diferente a la de la generación del 60 y que no necesariamente guardan una conexión con esta primera. Es curioso que, por ejemplo, Mario Timo se haya conocido con Teresa Burga viviendo en la misma década y siendo agentes importantes en el arte peruano de la época vinculada a la vanguardia. El mítico E.P.S. Huayco no tiene un origen que ha sido investigado en el año 69 lo que existía era un colectivo entre artistas y poetas que se llamó Paréntesis, que hicieron las primeras acciones que sacaron el arte de galería o del taller a la calle, al espacio público, que fue en el Parque Municipal de Barranco, una serie de intervenciones, performances que en ese momento le llamaba Festival de Artes Total.

Para la década de los 80s empieza a surgir un interés desde el arte ya renovado de por ejemplo las intervenciones en el espacio público. En ese momento no tenía un nombre, a partir de lo que hace Signo por Signo en el año 81 sobretodo para el primer color que da el arte urbano, es un nombre larguísimo, es del año 81 y una acción interesante de Signo por Signo, o de este grupo de artistas, es en mayo de ese año y en ese momento llega a su fin esta escalada de arte distinto, entre 82 y 83. Hasta 84 podría ser. Creo que el rumbo comienza a cambiar con la Bienal de La Habana [1984]. Podría preguntarle a Mosquera qué rol tuvo La Habana como espacio para recolocar el arte de otros continentes en la agenda global de ese momento. A partir de ahí se puede hablar de nuevas formas estéticas en el arte general que de alguna manera se pueden exhibir al costado de otras formas estéticas más convencionales en las que podrían estar la pintura, la escultura y los géneros más tradicionales. Creo que he respondido a este vínculo de arte y cultura y como decían acá Sharon o Natalia, cada una de las preguntas de Raúl son como para una larga charla. Entonces yo opté por esta parte histórica, así que cuando me toque en la segunda parte empezaré a dar algunos *tips* de las otras preguntas. Muchas gracias.

MIGUEL: Buenas tardes, en primer lugar, quiero agradecer la invitación. Yo he hecho unas anotaciones de repente un poco inconexas, pero intentan simplemente colocar unas ideas para poder conversar en colectivo. Y, básicamente, me ha interesado alguna de las preguntas y la manera en la cual están interrogando sobre esa suerte... lo que ellos llaman el desafío que tiene el artista ¿no? Luego de esta... o su vinculación con la educación, con el campo cultural ¿no? Entonces, voy a leer, tengo unas imágenes, te aviso cuando tú las pasas. ¿Te parece bien si yo te aviso? Ok, perfecto. Voy a leer son 4 páginas, es breve.

Quisiera situar el lugar donde nos encontramos, debería ser evidente para todos que un tiempo en esta parte el conocimiento ha sido trabajado por los discursos e intereses empresariales. Eso no es necesariamente nuevo, el ideal de cultura que promueve la Universidad, que ha promovido la Universidad siempre ha estado vinculado al poder y a la preservación de una estructura social donde

son precisamente aquellos sectores ilustrados y cultos los encargados de dirigir y garantizar la supervivencia del sistema.

Así, lo que la Universidad pone en juego es una serie de saberes que son distinguidos de un conjunto mayor de saberes en función de una supuesta utilidad en la vida social o por decirlo pragmáticamente, en función de su eficacia para insertarse en el mercado de trabajo y con ello garantizar algún tipo de retorno de la inversión realizada. En pocas palabras, la formación es un negocio, lo que está ocurriendo en tiempos recientes, sin embargo, es una forma extrema de operación mimética entre industria y Universidad.

Son hoy las empresas las interesadas en rentabilizar el conocimiento y la investigación en función de sus futuras ventas a través de la creación de nuevas universidades incubadoras o también llamadas de base tecnológica, como la nueva UTEC fundada recientemente por Eduardo Hochschild, de paso que es uno de los principales coleccionistas de arte contemporáneo en este país.

¿A qué voy con esto? Una de las principales preguntas que me enviaron para este conversatorio era sobre los desafíos y aquí cito: que tiene el artista en el momento insertarse en el contexto artístico y cultural". Creo que la pregunta adolece un término clave: TRABAJO. Considerar esta palabra implica desplazarnos de una noción abstracta de artista y su inserción etérea en el campo cultural hacia una noción específica de trabajador del arte, cuya práctica está permanentemente atravesada de relaciones sociales, políticas y económicas desequilibradas. Es decir, nos permite situarnos en un marco donde la explotación, la precariedad, las relaciones de poder, la diferencia de género, la competitividad, la responsabilidad social y la especulación son parte indesligables de los procesos de producción del valor de aquello que llamamos arte.

Más aún en un momento donde la idea misma de creatividad es uno de los atributos más importantes en la vida corporativa. Claramente, lo que el sistema demanda son mercancías cognitivas que puedan satisfacer sus apetitos de hiper productividad y acumulación. Y ante ello lo que los participantes de este sistema, es decir, los futuros artistas, entre otros, necesitan preguntarse acerca de las condiciones en las cuales van a ingresar a trabajar. Entendiendo que los procesos de circulación simbólica de objetos e imágenes no producen únicamente el valor económico sino valor social y valor político. Quiero plantear tres ideas muy breves para la conversación que va a seguir y quiero usar algo de mi experiencia para ello.

La primera idea es sobre colectividad y producción de valores, no puedo dejar de pensar en cómo mi formación, mi experiencia y mi trabajo está indesligablemente vinculada al trabajo colectivo. Ya sea a través de grupos de estudiantes organizados para producir debates a través de editoriales de publicaciones, colectivos de investigación o grupos curatoriales. Desde los Congresos de las Artes en Bellas Artes hace ya una década que pretendí interrogar la estructura académica de la escuela hasta la revista Prótesis que mencionó Natalia en su momento, que sacamos con varios compañeros

en esta universidad, hace casi 10 años. Mi participación en el espacio La Culpable, luego de terminar de estudiar fotografía, hasta luego involucrarme y formar parte de redes de investigación en América Latina, Europa y otros contextos. En la Culpable, por ejemplo, entre el 2006 y el 2008, apostamos por abrir las puertas un día a la semana para discutir e informar libremente sobre la producción de algún aspecto cultural invitado que nos permita abrir el diálogo sobre experiencias e ideas y conocimientos que ninguna galería o instituciones en está produciendo. De igual forma surgió la revista Juanacha, estrechamente vinculada a nuestro trabajo independiente de imaginar otras formas de discutir en la escena limeña. Esta serie de conversaciones semanales convirtió así la casa en Barranco que teníamos, en un espacio de reunión, espacio de taller, proyectos especiales, plataforma de activación ciudadana, eventual recinto de exposiciones, de emergencia y cómo no, el lugar de fiesta, parrillada y otros delirantes festejos. Operar en colectivo es siempre una posición política, y demanda estrategias experimentales. Por ejemplo, en algunas redes en las cuales colaboro son las propias afinidades y urgencias, las que definen la manera de organizar los grupos de trabajo y los modos de investigación. Tener una estructura plural y diversa, es decir, trabajar en colectivo, permite articular reflexiones mucho más complejas sobre el campo cultural y social que surgen con la idea de lo cultural. Pero también permiten abordar de una manera más sincera y frontal la precariedad del trabajo cultural y la pregunta sobre cómo hacer accesible los recursos y materiales que producimos.

En un momento como el actual, marcado radicalmente por la lógica de la escasez, nuestro trabajo debe procurar reinventar la idea misma de valor y buscar la forma de que el conocimiento que producimos sea común y participe activamente en la formación de una esfera pública crítica.

La segunda idea es en torno a la importancia de redefinir las percepciones del éxito y el fracaso al interior de las demandas mercantiles a lo que dan forma y llamamos el campo del arte. Nuevamente, me remito a mi experiencia, en el 2008 tuve el privilegio de ser becado en el programa estudios independientes del MACBA donde fui parte de un programa de pedagogía radical camuflado bajo la figura de estudios museísticos el cuál intersectaba teoría marxista, que su análisis, política, tecnología del género, el deseo, urbanismo y economía. De todo. Sin embargo, lo más significativo para mí fue la inmersión en teoría feminista, teoría marica y todo un producto un horizonte de producción política promiscua que estaba decidido a relativizar los aparatos sociales de producción de verdad a partir de una serie de nociones y conceptos menores, depreciados, ridiculizados, excluidos, durante mi estancia en el MACBA, en Barcelona, y a través del taller intenso sobre teoría transfeminista, pusimos en marcha un laboratorio para repensar las formaciones discursivas que habían terminado en la visibilidad de ciertos episodios y proyectos frente a otros al interior de la llamada Historia del Arte. Es decir, interrogar sus normas de valoración y criterios de organización. Y eso dio pie también para discutir sobre

los conceptos y palabras que aplicamos a nuestras operaciones de producción de discursos. Sea artístico, crítico o curatorial ¿A qué voy con esto? A que las ideas que manejamos y que ponemos en juego despliegan formas específicas de visibilidad, modelan la subjetividad, afectan de manera impredecibles el comportamiento, se inmiscuyen en los deseos de la sociedad, estoy hablando de imágenes, de palabras, de objetos, de cualquier entramado sensible ¿no? Con el cual nos encontramos. Existe toda una masa informe de prácticas que no condicen las retóricas en las que el estado y la hegemonía estética determinan como válidas y adecuadas. Que nunca van a entrar a un museo, que nunca van a tener en su tiempo los reflectores del arte y la cultura, y son probablemente ellas las que nos van a dar las pistas más agudas para pensar el futuro.

En mi propio trabajo, una de mis inclinaciones es precisamente la observación de esas micro historias y su capacidad de tejer alianzas del fracaso. La misma idea de fracaso me parece políticamente útil, alternativas a los modelos de éxito habitualmente masculinos, blanco, heterosexuales o vinculados a métodos legitimados de la producción del saber. Ahí quizás mi inclinación por archivos periféricos y cierta teoría menos, materiales olvidados, cuerpos enfermos, perseguidos, experiencias híbridas que fueron elegidas en su momento, por ejemplo, el cruce de conceptualismo y género en la obra de Teresa Burga o ahora mismo el trabajo de Sergio Zevallos que se va a presentar en el MALI en menos de un mes se trata de un artista, Zevallos quien desplegó estrategias de travestismo místico y religioso en los años 80 para subrayar entonces contra todo consenso que el origen de la violencia política no era solamente ideológico sino que tenía una fuerte matriz colonial, sexual, heterosexual y normativa. Inscribir en el museo este trabajo, despreciado y perseguido porque además no solamente fueron ridiculizados en la prensa cuando se exhibieron por primera vez en los años 80, por ser homosexuales y que además fueron acusados y irresponsablemente de hacer apología a Sendero Luminoso por lo que nunca pudieron volver al país luego de irse en los años 80. Inscribir en el museo ese trabajo despreciado y perseguido no solamente es un trancazo a la historia del arte del cual fue expulsado, sino que además, una oportunidad para abrir un marco de discusión pública sobre la urgencia de nuevos marcos de reconocimiento y comparación sexual igualitaria que ensanchen la idea de democracia y cuestionen una perversa moralidad que expulsa de la vida pública una serie de cuerpos considerados enfermos o anormales. Yo creo que todo lo que está pasando ahorita con la ley de Unión Civil, Matrimonio Igualitario y toda la resistencia que está haciendo, es un marco preciso para utilizar este tipo de imágenes para articular debate público y político.

La tercera y última idea es sobre uno de los sentidos del trabajo artístico, la producción de ficciones y pensar cómo estas ficciones pueden también producir realidad. Es decir, ¿cómo una estética puede ser un espacio de imaginación radical? Para mí un referente decisivo en este caso es el Museo Travesti del Perú, un proyecto de escritura marica, la llamada historia del Perú, impulsado desde el 2004 por el *Drag Queen* y filósofo Giuseppe Campuzano. Me fascina la manera



en que sus cartografías rechazan las identificaciones y utilizan descaradamente conceptos ficticios para articular historias antes inimaginables. Por ejemplo, cuando invoca la palabra "pluma" para escribir una historia que conecta el vestido del líder del Imperio Inca, Manco Cápac, representado en los dibujos del Indio Huamán Poma de Ayala, con las pinturas de guerreros alados y ángeles apócrifos de la Escuela Cusqueña colonial y los clamorosos trajes *Drag Queen* contemporáneos o la micro cartografía que Campuzano define como mestizaje donde teje representaciones que dan cuenta de migraciones étnicas sexuales. Como las tapadas limeñas del siglo XIX, presencias ambivalentes y por eso mismo subversivas, un cantante de Ópera china, en una de sus presentaciones a fines del siglo XIX. En Lima, como parte de los espectáculos de teatro de la comunidad de migrantes en donde los actores masculinos se travestían y maquillaban para representar los roles femeninos. O las imágenes de negros y maricones representados por los acuarelistas representados por las imágenes de expediciones del Pacífico del siglo XIX. En otras cartografías Campuzano toma como excusa la coreografía y el baile para enlazar las máscaras diablas con las vestimentas de danzas andinas con los testimonios de hombres travestidos registrados por el cronista Guamán Poma de Ayala en el siglo XVI, imágenes religiosas y los pregoneros mestizos contemporáneos que modifican su cuerpo con espuma para simular la venta de golosinas. Esta escritura punk que perfora el tiempo y el espacio y vandaliza el modelo clásico de historia y teoría, me resulta simplemente deliciosa. Lo cual nos devuelve a pensar el carácter performativo de toda historia ¿no? La capacidad de la historia, perdón de la ficción de intervenir en la realidad, de producir realidad. Eso es lo que más parece más importante, que produce realidad. Y con eso termino. Para pensar en las posibilidades de la ficción, de cuestionar la hegemonía y cuestionar lo social desde perspectivas menores quisiera leer un texto escrito por la artista norteamericana Zoe Leonard en 1992 distribuido como un flyer anónimo como parte de sus campañas activistas del colectivo lésbico, "Fierce Pussy", se titula "I want a dyck for president". Dyck, como ustedes saben, es un término que se utiliza como una injuria para lesbianas, digamos en castellano sería algo como camionera o machona ¿no? Esa es una producción mía, quiero una camionera por presidente. "Quiero una camionera por presidente, una persona conocida para presente y quiero un maricón para vicepresidente y quiero a alguien de seguridad social y que haya crecido en un lugar donde la tierra estaba tan contaminada con residuos tóxicos que no había tenido otra opción que tener leucemia. Quiero un presidente que haya tenido un presidente que haya tenido un aborto a los 16 y no quiero tener que votar por el candidato menos malo, quiero un presidente que haya perdido a su amante por culpa del SIDA, que lo vea en sus ojos cada vez que se recuesta al descansar, que sepa lo que es abrazar a alguien que muere. Quiero un presidente sin aire acondicionado, un presidente que ha tenido hacer cola en el hospital, en la oficina de empleo que sepa lo que es estar sin trabajo y que haya sido acosado sexualmente, golpeado por ser maricón y deportado. Quiero a alguien que haya pasado una noche en la cárcel, que haya visto arder una cruz en su jardín y que haya sobrevivido a una violación. Quiero a alguien que se haya

enamorado y que haya sido herido, alguien que respete sexualmente a los demás, que haya cometido errores y que haya aprendido de ellos. Quiero una mujer negra de presidente, quiero alguien con la dentadura estropeada y con actitud, alguien que haya probado la peor comida de un hospital, alguien que se trasvista, alguien que haya tomado drogas y haya estado en terapia. Quiero alguien acusado de desobediencia civil, y quiero saber por qué todo esto no es posible. Quiero saber en qué momento empezamos a creer que un presidente debe ser un payaso, siempre un caficho y nunca una puta. Siempre un jefe y no un trabajador. Siempre un mentiroso, un ladrón que finalmente queda impune". Gracias.

SHARON: Hola, antes que nada gracias a Raúl por la invitación, a Natalia por la presentación, como dijo Augusto, Raúl nos mandó millones de preguntas y todas son súper amplias, muy difíciles de abarcar y en realidad yo no tengo pequeños extractos de textos o algunas ideas para discutir con ustedes porque Raúl nos ha preguntado cosas que van desde la educación artística, el sistema del arte local, la diferencia entre la escena local y la escena internacional, los desafíos para la inserción entre una y otra, etc. Yo quisiera partir de un lugar que quizás Augusto dejó en su presentación con la pequeña mirada histórica a la escena para después discutir un poquito sobre qué es lo que los espera a ustedes como artistas que recién están empezando, a qué se han metido, qué se van a encontrar ahora que salgan y abrir un poquito el espacio para preguntas que sería más interesante. La mesa tenía como título: Problemas y desafíos: problemas y desafíos de artistas en el mundo *glocal*. Lo *glocal*... primero hay que partir de la premisa del título de manejo, donde se plantea la pregunta ¿no? Lo *glocal* que nos hace preguntarnos por el valor de cambio de artistas recientes locales en un contexto global y plantea la pregunta de la inserción y la brecha de la producción en este medio y el contexto internacional. Muchos autores, muchos críticos locales siempre dan vueltas a la idea de que, en el Perú, lo moderno ha sido un peso tardío que ha llegado a destiempo y se entiende como conservadora respecto a lo que se ha producido gente en otros contextos que han entrado en contacto con la modernidad europea, por ejemplo. Una de las ideas que Rodrigo Quijano siempre trabaja o esboza es que lo que hace la producción local más interesante o lo que hace un poco la... lo local a lo global en la modernidad es precisamente su especificidad, un poco como la clase de Mirko Lauer sobre el Perú popular moderno ¿no? Pero, Augusto del Valle habló de algunos artistas modernos que se formaron en Europa y en particular de Jorge Eduardo Eielson, el poeta, Larraín o Piqueras quienes aunque pertenecían a la misma generación de artistas que estaban alineados con un modernismo más tradicional era en el año 50 ¿no? Encontraron otras coordenadas de trabajo desde el autoexilio golpero, pero donde entraron en contacto con otros modos de experimentación y de producción que están asignados por el espíritu vanguardista europeo. También en su retorno a Lima en la década del 80, Rodríguez Larraín con un coherente cuerpo de trabajo que incluye pinturas, esculturas, maquetas e intervenciones de sitio específico como varios referentes en donde se podía identificar una pauta alegórica en la que buscaba dar a entender su particular mirada

sobre el mestizaje. Por otro lado, Eielson que fue conocido por ser uno de los mayores poetas de su generación, prestó igual atención a la producción literaria como a la pintura, a la escultura, el accionismo, la instalación, y la fotografía transitando incluso por el conceptualismo y la experimentación. Muchas de estas experiencias de vanguardia, una de esas experiencias es que privilegiaba el proceso sobre la obra acabada, en su momento parecían experiencias insulares en nuestro medio ¿no? Y yo considero que hasta cierto punto deberían ser entendidas o constituirse como una suerte de referente para jóvenes artistas trabajando en la actualidad. En el Perú, en los últimos años por lo menos en el momento en el que yo egresé de la universidad, en el 2004, hasta el día de hoy, parece haberse producido un incremento o un crecimiento en el sistema artístico. En gran medida y quizás, y de modo más palpable, en el sistema del mercado. Ha habido la aparición dos ferias de arte en paralelo, una cosa inusitada en cualquier lugar, la aparición de algunas galerías jóvenes y también la aparición de un nuevo grupo de coleccionistas que aunque reducido, es importante porque son coleccionistas de arte contemporáneo que antes no había en nuestro medio.

Hasta cierto punto se podría decir que la escena limeña experimentó un cambio radical hacia lo contemporáneo si se quiere, con la aparición de la primera Bienal Iberoamericana en Lima a finales de 1997. Probablemente muchos de ustedes no la vieron, no la experimentaron, me acuerdo que las Bienales se dieron cuando yo estaba entrando en la universidad y con las justas podía hacer tiempo para salir a mis clases de composición, de dibujo natural, etc. Para llegar a ver algunas cosas y eso porque en esa época no se llegaba a ver fácilmente al Centro de Lima. Es un contexto distinto al de ahorita. Este evento parecía haber puesto un punto final al presunto alejamiento del arte local con el llamado *mainstream* ¿no? El arte en boga, internacionalmente ¿no? La instalación de las bienales nacionales, como iberoamericanas, tuvo un efecto, la polarización de la escena que no estaba del todo cohesionada, la producción que coincidía con los estándares internacionales, lo que tuvo como efecto y poco preparado boom del accionismo local, por ejemplo. Y todas respondía menos a una necesidad de propuestas e investigaciones mismas y una cosa que salía de los lenguajes. Mientras que por un lado, la Bienal permitió el acceso del público general, el público de a pie, el público que además iba al Centro del Lima, a proyectos de artistas internacionales y se posiciona a Lima en el mapa del arte contemporáneo de la década del bien llamado Bienalismo, si es que se fijan hay una publicación que se llama "La década manifiesta" donde se hace una suerte de línea del tiempo de todos los eventos globales de las bienales y la única aparición del Perú es por la Bienal, la bienal de Lima es la única mención al Perú en todo el libro. Por otro lado, la Bienal asume la forma de una cosa posada y sin contexto. En este marco, y en los años posteriores, donde en una fascinación por los nuevos medios, la mirada espectacular, la expresión de la noción de simulacro que se hace particularmente patente por su aparición en Lima de otros eventos de corte regional como el Festival de Videoarte electrónico que tuvo como una presencia fuerte en esos años. La llegada al nuevo milenio encuentra a Perú

atrapado en la resaca de la reconstrucción democrática, este periodo marca un nuevo panorama para las artes visuales donde se observa un constante cuestionamiento a la autonomía del arte y la dirección en torno a los materiales y procesos de producción y una preocupación por los aspectos discursivos proponen a la obra en una instancia de igual interés por lo conceptual. Muchos artistas de esta generación se lanzan al abordaje crítico de distintos discursos asumidos cuestionando como criterios étnicos, raciales o de clase han sido naturalizados y asociados a la construcción de discursos asociados a la idea de lo nacional. Pensando, por ejemplo, en algunos artistas en esa época nosotros estábamos empezando a mirar a Prótesis, el que ingresamos Milagros de la Torre, Flavia Gandolfo y apuntando a las contradicciones inherentes a nuestros sistemas institucionales. La década posterior a la caída de la dictadura de Fujimori, entre el 92 y el 2000. Fue un tiempo inusitado por el crecimiento económico y la inserción de algunos artistas peruanos en la escena artística internacional.

En años recientes, los espacios para motivaciones y creación parecen haberse desplazado, la escena artística peruana ya no se encuentra en el mismo lugar que hace 13 años, con una creciente presencia del mercado, como les dije, y la aparición en la escena local de un nuevo coleccionismo que está vinculado con estas ferias, por ejemplo, pero también con un trabajo internacional. También con la consolidación de algunas galerías que están teniendo presencia en el país, se mueven en otros circuitos y artistas jóvenes que se movilizan digamos en circuitos internacionales y vienen del Perú, pareciera que el panorama va a seguir cambiando. Sin embargo, ese horizonte aparentemente auspicioso en un sentido muy mínimo y en un pequeño núcleo que se mueve ese sistema ¿no? No ha estado exento de contrariedades y problemas en un país marcado aún por el centralismo y donde todavía se perciben grandes dosis de desigualdad y de exclusión social en ciertos estratos de la población. Muchos artistas jóvenes han migrado al exterior, eso pasa desde la época que estaba estudiando acá, yo me acuerdo que eso habrá sido en el año 2002, una promoción completa de escultura desapareció. Había una ausencia, la promoción una antes o después todos se fueron a Londres, una promoción vacante en escultura. Muchos jóvenes artistas han migrado al exterior en busca de plataformas educativas, escenas más consolidadas y espacios de exhibición. Otros, desde lo local, exploran nuevas estrategias en respuesta a distintas coordenadas en diferentes contextos del Perú actual. En muchos casos lo que se observa es una preocupación de estos artistas, parece interesante que cuando se observa un espacio de producción de conocimiento e inclusión de sujetos políticos cerrados, con una mirada de comunidades específicas. En sistema artístico local hay carencias, sí. Y, sobre todo, por lo menos uno de los problemas que yo tenía, una de las cosas que me parecía que no terminaba de entender en la universidad es cuál es la vinculación de un artista recién egresado con las instituciones.

¿Qué es lo que implica entrar en una institución y cuáles son los agentes que se mueven en la escena artística local? ¿no?

Más allá de la formación académica o no académica lo que se percibe en una carencia de espacios de sociabilidad y convivencia para las generaciones más jóvenes.

No he comentado que en las últimas dos mesas o tres mesas han mencionado Prótesis varias veces, Miguel lo ha vuelto a mencionar y yo lo vuelvo a mencionar porque para mí la participación en esa revista fue mi primer contacto con prácticas contemporáneas, con el trabajo de mis pares, con los artistas que estoy trabajando ahorita y respondió principalmente a la misma inquietud que ha tenido Raúl y varios de ustedes por saber qué es lo que nos falta como formación, cómo suplir eso y cómo organizarnos para de alguna manera resarcir esas carencias ¿no?

Espacios de sociabilidad y convivencia, la investigación, ¿debe ser el arte una fuerza para el cambio y la renovación o una mercancía? ¿radical o de entretenimiento? ¿Es el artista un productor? Yo creo que el artista y su posición se encuentra dentro de la producción necesariamente. Hay la necesidad de generar proyectos en el Perú y de que surja otro tipo de alternativas, institucionales, que la escena se diversifique. No sé cuánto tiempo nos queda Natalia ¿queda un rato no? Muy rápidamente yo quería pasar un video que Miguel mostró el día de ayer y me parece muy interesante, está inglés así que lo que voy a hacer es leerles un poquito un resumen de lo que se trataba. Era un corto de Youtube en el que hablaban de una ponencia de una historiadora del arte, especialista en teoría feminista y *queer* que se llama Julia Byan-Wilson, que estaba en el marco de un panel respecto al tema de la profesionalización en el arte.

La pregunta por la profesionalización en el arte, si existe tal cosa o no. Al responder en el panel sobre la pregunta sobre la profesionalización, ella comienza diciendo o haciendo una aclaración sobre el móvil de la categoría artista. Que no existe una sola categoría o una sola definición que aglutine las distintas registraciones de lo que puede ser un artista ¿no? Y ella decía que ser un artista se trata de gente que produce una obra pero que se sostiene con la docencia para pagar la renta, en un contexto donde no hay mucho apoyo estatal para las artes, un artista puede ser un marino recién graduado de la escuela de arte y tiene deudas económicas, un artista también son los artesanos que se organizan en colectivos para defender sus tradiciones culturales, en general gente que realiza distintos tipos de actividad, distinto tipo de identidades en contextos divergentes, para términos legales o como se maneja por ejemplo, el MINCUL, es bien difícil desagregar cierto tipo de categorías ¿no? Son tal las diversificaciones del término que Byan-Wilson que el término comienza a quebrarse en su orden, no se sostiene y que en vez de preguntarnos adaptadoramente sobre si los artistas deberían profesionalizarse o no, la pregunta debería ser o lo que se debería de hacer es prestar atención a las circunstancias sociales y a las historias específicas en las que este tema pueda replicarse de modo desigual. Comienza diciendo que el siglo XIX cuando el arte comenzó a definirse como una vocación, en vez de un llamado, el arte comenzó a profesionalizarse de modo que está más específico desde la década de 1860, esto en particular

en un contexto norteamericano donde aparecen los programas de maestrías financiados marcados solo para artistas profesionales y cursos dedicados a la práctica profesional ¿no? Los artistas deberían luchar contra la tendencia de empaquetarse a sí mismos para un consumo fácil. ¿Cómo plantearse o sobrellevar la ruta de la vida haciendo su trabajo? Ella dice que hay un espacio para la escuela de... ella plantea la pregunta si es que hay un espacio para el arte fuera del Estado y fuera del mercado. Ella dice que se trata de un espacio de "embodiment" que no sé cómo traduciría... como encarnación, no termina de ser una palabra, que se encarna, que el cuerpo lo toma, corporización y que se encuentra separado del espacio de la administración de la vida cotidiana. Y desde este campo que se debe entender el profesionalismo en las artes, que no significa necesariamente dar un paso hacia un espacio Neoliberal, sino que significa administrarse a uno mismo y practicar una política de cuidado al relacionarse con los otros. Que el profesionalismo se vuelva una palabra simplista y casi sucia, pero que nadie pretende que los artistas deberían moverse rápidamente y hacer dinero fácil. ¿Cómo quieren asumir su propia producción del contexto y la economía comprometida? Comprometida por un mercado, por liberales, etc. Ella propone ser estratégico, propone con cómo se aporta a esas estructuras económicas, hay que ser tácticos con cómo retrasar o contrarrestar la lógica, ruda o sin piedad que tienen estos sistemas porque lo que sí no se puede pensar es que se puede estar fuera de ese sistema. Esa es una premisa muy inocente y se tiene que estar consciente desde el momento en el que sale. Ella plantea, y ahí tiene un juego de palabras en inglés que es un poco difícil de traducir, pero dice que los artistas, en vez de profesionalizarse, lo que deberían hacer es profesar, se puede interpretar como ejercer ¿no? Y dice que profesar tiene muchos significados, uno de ellos significa declararse uno mismo habilitado para transferir conocimiento pero que también puede dictar el profesar como reclamar algo, tratar de volver una idea o convencerla. Ella cree que los artistas deben ejercer, profesar, al aceptar sus conocimientos específicos, ironizando y poniendo en cuestión la profesionalización y ahí termina con una parte muy performática que no puede repetir, pero lo que dice es lo siguiente: los artistas críticos, deberían profesar lo que creen, ser más transparentes sobre las implicancias que producen y cómo se sostienen. Deben ser conscientes de su propia circulación en contextos de poder, de su rol en sistemas más grandes para el lanzamiento y autogestión. Deben abogar por sí mismos y en un sentido más amplio, por la justicia social, entendiendo sus peleas pueden llegar a tener una resonancia mucho más grande de las que piensan y las preguntas que pueden plantear respecto a la desigualdad en muchos casos llegan a más gente para ponerlo de alguna manera. Que los artistas deben ser y organizarse con la conciencia que tienen el privilegio de clase, que es debido al capital cultural, incluso cuando ese capital cultural se traduce directamente en poder político o en seguridad financiera a largo plazo. Los artistas deberían ficcionalizar en vez de financiar, falsificar, infiltrar, los artistas con formación académica deben ser conscientes que a pesar de estar a veces sub pagados no significa que encuentran en una condición inferior. También habla de los críticos e historiadores

que deberían reconocer su papel privilegiado como imitadores de gusto y finalmente hace un llamado diciendo que todos deberíamos tomar más riesgos, pero reconocer que los riesgos que tomamos en muchos casos... incluye a muchos otros rubros. Entonces eso es todo.

NATALIA: Habíamos quedado en poder establecer algunos vínculos entre las cosas que hemos ido conversando. Quizás uno máximo 5 minutos cada uno de ustedes, si les provoca, y ahí pasamos a preguntas.

AUGUSTO: Bueno, yo me circunscribí a este vínculo entre arte y cultura pretendiendo que hay cuestiones que puede uno percibir las vinculadas a la actividad de las prácticas artísticas propiamente dichas y otros aspectos que quedan fuera de esto. Y en esta historia pues retrocedí hasta la escuela de Bellas Artes, etc. ¿no? Me ha llamado la atención la presentación de Miguel en colocar su interés en esos aspectos que aparecen como digamos... construcciones culturales cuyos sujetos son como sujetos otros, alter ¿no? Estos... por ejemplo, el Museo Travesti de Campuzano ustedes ven que si ustedes piensan desde su perspectiva algunos que estudian pintura por ejemplo, este tipo de prácticas parecen estar en el otro lado de la valla de lo que se entiende por un horizonte de práctica artística vinculada a la pintura. Es decir, estaría más vinculado a la cultura que al arte y lo que me parece muy interesante en este Museo Travesti es que cada una de las imágenes que ha mostrado Miguel, ustedes iban viendo que había distintas imágenes en el PPT del mismo MTP, pero lo que entiendo yo es que la articulación de todas estas imágenes en una propuesta que se llama a sí mismo MTP es lo que tiene relevancia ¿no es cierto? Entonces, ahí uno puede que en general en estas prácticas artísticas que por ejemplo Miguel reivindica como prácticas artísticas contemporáneas el elemento conceptual es una especie de sombrilla que articula a la mención estética, digamos ¿no? Y eso me hace pensar en un libro más o menos reciente, creo que ya tiene unos 3 años, en donde Camnitzer presenta el conceptualismo latinoamericano como en el horizonte estas prácticas contemporáneas son digamos... cómo América Latina se ha apropiado o se ha articulado a la esencia global, internacional, etc. Y lo presenta desde dos dimensiones que siempre ha habido en las prácticas culturales desde el siglo XIX que son el ámbito de la educación y el ámbito de la literatura. Es decir, Simón Rodríguez que fue, me parece el maestro de Simón Bolívar, tiene unos textos que ya desde su forma en cómo se colocan en el papel tienen una dimensión performática, o sea te piden que hagas algo, el que lee el texto sale motivado para hacer algo, quiere cambiar las cosas, quiere moverse, y luego pues se pasa a revista en cada uno de los países de América Latina para ir articulando su propuesta de este conceptualismo Latinoamericano en ese caso ¿no? De alguna forma, yo creo que un alumno que está estudiando pintura, por ejemplo, se preguntará cómo entran mis prácticas artísticas, no solamente en la escuela sino me imagino que voy a terminar de estudiar esto y cómo yo puedo hacer valer esto frente a estas otras propuestas que de pronto veo que tienen aceptación, propuestas que tienen esta sombrilla conceptualista que no se termina de digerir, podría decir ¿no?

No sé qué tan sorprendente pueda ser la toma de posición de Miguel para cada uno de ustedes ¿no? No lo puedo saber de antemano ¿no? Uno que ya ha visto esta propuesta está familiarizado con ella. Y cuando uno dice, por ejemplo, cómo la historia del arte local vinculada a estas formas más endógenas ya sea hacia adentro como el caso Sabogal, ya sea a una noción de pintura cerrada sobre sí misma, como Grau que paradójicamente la continuación de Juan Acha que... el defensor de algo nuevo a partir de los 60. ¿Cómo es que se articula esto? Esa es la pregunta, pero no solamente es una pregunta de carácter histórico, es una pregunta de cómo se articulan las prácticas del arte local en donde uno, por ejemplo, si uno va, se asoma a un pueblo... una ciudad como Huaraz, de pronto ve que la única sala que hay es una que depende de la Municipalidad que hay una escuela regional y que uno se da cuenta que todas las escuelas regionales están desarticuladas en el territorio y que tienen sistemas pedagógicos casi decimonónicos. Por otro lado, hay aceptación de facto de gente que hace arte, que son destinados como artistas que están vinculados en prácticas que serían anacrónicas en ese contexto global por un lado. Entonces yo creo que esa es la situación, me parece. Me parece que si uno tiene el mapa del Perú y quiere ver en qué espacios geográficos funciona una concepción del arte ya sea moderno o contemporáneo va a encontrar que son en algunos lugares nada más. Pero si uno lo ve desde el punto hegemónico, si el arte es un espacio de hegemonía de la cultura de élite o de la cultura global sobre sus espacios locales o qué cosa es, uno está justamente en la brecha de la pregunta ¿no?

Uno está en una escuela, enseña una serie de pautas para participar de esta escuela, de las reglas de la pintura, en el caso de esta escuela y tiene que salir y ver cómo se vincula con el resto de cosas. Por ahí creo que yo... son las inquietudes que yo he cogido lo que Raúl me preguntaba y creo que hay de facto un abismo, entre esa historia local y esta otra historia en medio del contexto global.

MIGUEL: Bueno, de pronto puedo retomar alguna de las cosas que decías Augusto y quizás lo primero que me parece muy interesante cuando hablabas de esa suerte de figura y otras en el relato... digamos, más allá de esa suerte de dimensión de otredad que en realidad yo no lo siento así, lo que sí me parece que es interesante advertir es que de lo que parte un proyecto como el de Giuseppe, de lo que parte es justamente de la profunda desigualdad ¿no? En relación a la valía que tienen unos cuerpos en relación con otros en términos públicos ¿no? Digamos, dar cuenta de esa desigualdad no necesariamente colocarse en una dimensión autoexotizante, digamos. Creo que ahí hay un asunto que es... que tiene que ver con que hay una serie de cuerpos que están siendo permanentemente pulsados en lo público, que le están siendo negado su condición de ser humano, su condición de ciudadano que se le está recortando derechos que se le está injuriando y digamos, uno como el proyecto de Giuseppe, el MTP opta por trabajar desde esa figura y es precisamente porque intenta devolver a la mirada pública esos asuntos que están siendo borrados ¿no? A mí me parece sumamente importante el colocar estos asuntos, porque tengo una afinidad particular con el proyecto de Giuseppe pero además



porque me importa pensar cómo la ficción es capaz de producir un tipo de realidad ¿no? Con la escuela nosotros nos podemos vincular y nos vamos a poder tejer un tipo de sociabilidad, de afecto, que puede efectivamente fracturar los caminos por los cuales tejemos la historia. Yo creo que... si bien me interesa el sentido político que está en el trasfondo del proyecto de Giuseppe, de ahí me interesaba pensar las maneras en las cuales la ficción puede permitirte imaginarte de otra manera ¿no? Es igual como el texto que leí al final que me parece extraordinario, me encanta, porque sí coloca el deseo ¿no? Sobre la mesa sobre cómo podemos compartir el deseo porque finalmente cuando uno hace algo, cuando escribe algo, cuando produce un imagen, cuando pone en circulación una palabra, un objeto, lo que está haciendo es compartir el deseo, yo diría compartir el deseo y compartir la rabia porque creo que debería haber un mix de ambas cosas y compartir el amor porque hay una suerte de urgencia, digamos ¿no? Que está marcada por ese sentido. Entonces, me parece interesante ver cómo estas sensaciones de urgencia viven en estas cosas ¿no? Creo que estos ejemplos que elegí son un poco también a la carrera porque es una cosa que escribí en la noche de un tirón, rápido, pero que más o menos están intentando, por un lado, pensar esa idea de ficción vinculada... o la posibilidad de la ficción de producirlo... lo primero que mencioné en torno a la colectividad porque sí me parece que es sumamente importante creo que el trabajo de la posibilidad de lo colectivo, genera un tipo de situación ¿no? De relacionalidad que no es comparable en ningún caso con la individualidad. Y creo que eso es importante, yo no sé en realidad el trabajo en la Facultad porque no estudié arte aquí. De hecho, cuando trabajé con la revista Prótesis yo lo hice de una manera externa, creo que era la única persona de ese comité editorial que no estaba estudiando en la universidad y lo hice porque me interesaba a partir del arte la inclusión, había además un espacio amigable, muy bonito de trabajo de intercambio. Entonces, creo sí que la colectividad es un asunto importante y lo segundo era en torno a la idea de éxito y fracaso. Es decir, aquello que es visible y aquello que no es visible y aquello que es visible y aquello que no en realidad es siempre está vinculado con la manera en la cual está determinado una estructura. De decir, lo que nos enseñan la historia... eso que nosotros asimilamos como historia del arte, lo que nos dicen en realidad es siempre un filtro y es una cosa absolutamente antojadiza y falsa. La historia es falsa, toda la historia es falsa, la historia es una ficción, tenemos que utilizar la etnohistoria de manera políticamente útil para nosotros, construir aquello que creemos que es importante para nosotros. O sea, construir el lugar en el cual queremos habitar, el cual sentimos que podemos existir ¿no? Yo siento que es de Giuseppe, que es un proyecto que está marcado con urgencia, él crea un proyecto que puede existir porque él no siente que cabe en las taxonomías que existen, construye esta realidad para poder existir, para poder habitarlo ¿no? La idea de éxito y fracaso que yo creo que está más o menos implícita como sugerida en estas preguntas que nos enviaron, creo que es importante relativizarla y siempre pensar que en realidad las maneras sociales son contingentes ¿no? No están determinadas más que por relaciones de poder, por intereses mercantiles... Ah ya, termino. Bueno, eso.

AUGUSTO: Solamente quería decir que lo visible en términos de lo que estás diciendo tú en este momento sería la exposición de Binter ¿no? Que se va a inaugurar mañana, lo visible institucional y lo invisible sean probablemente todas esas preocupaciones que cargan los alumnos que están en su proceso educativo, que no tienen a veces dónde meter sus inquietudes ¿no? O que traen imágenes, cuestiones psicológicas, una máxima de, por ahí así diría un filósofo, una máxima de significaciones que están ahí y no saben cómo negociar con eso que es visible ¿no? Si eso es comportamiento marica, si es que subjetividad romántica, si es lo que sea, es algo que está invisible y creo que de eso quieren discutir nada más.

SHARON: En verdad no tengo mucho que decir respecto... con toda discusión. Solamente quería rescatar algo, unas cositas en función al contexto en el que nos encontramos. Por ejemplo, no sé si lo mencionaste, pero a mi parecer la relación que mencionaste que Chaclacayo había sido expulsado de la historia ¿no? O algo así, la vinculación de proyectos como ese con la Facultad de Arte de la PUCP, no sé si lo mencionaste, pero ellos fueron estudiantes que se conocieron en la PUCP y efectivamente no sé si los expulsaron o se salieron de acá para... se exiliaron con un profesor invitado que vino en las afueras de Lima, en Chaclacayo, en una casa donde empezaron a realizar sus trabajos y desarrollaron en colectividad una serie de exploraciones y experimentaciones que sentían que iban de la mano con lo que les interesaba saber y que ellos en ese momento no encontraban un espacio que respondiera sus inquietudes de momento probablemente.

Y otra cosa a lo que quería... es Augusto está comentando que hay una brecha entre el contexto local y el internacional, pero efectivamente hay muchas brechas dentro del contexto local también, es muy difícil hablar de una escena cohesionada y tener cosas que pasan por ahí. Es una escena centralizada en Lima, tomando también en cuenta las escuelas de provincia de por sí hay un abismo de lo que sucede acá en la PUCP y lo que ocurre en provincia, entre lo que ocurre entre Corriente Alternativa, la PUCP y Bellas Artes, que creo que ahora ha tratado de entablar puentes con este tipo de iniciativas y que yo sepa es una de las primeras iniciativas después del Congreso de las Artes y esas cosas son importantes porque tejer es algo que tiene que partir de agentes que estén activos, de alguna institución específica que está funcionando bien o necesariamente del Estado, pero una escena se teje y se teje con sus agentes y esa es la teatralización de estos vínculos, estas conexiones que ustedes van a poder crear sinergia para que las cosas se empiecen a mover y bueno, un poquito la idea de los colectivos que mencionaba Miguel, yo creo que hay algo muy importante en el trabajo colectivo más allá de que el trabajo colectivo finalmente sirva para construir obras, para ser comercializado, exhibible, lo que fuera. El trabajo colectivo es importante para crecer, para crecer como artistas a todo nivel. Hace mucho tiempo que no se ve mucho trabajo colectivo en algún momento me mencionaste... yo me perdí a la charla de Christian, él es una persona muy adecuada para hablarles de esas

cosas, pero me parece que, a inicios de los 80s, 90s en los momentos que estaba apareciendo una fuerza muy grande de colectividad y me preguntaba hace un rato a qué idea quieren responder ustedes ahora, es una pregunta que solamente ustedes pueden responder. Una gran idea un poco peregrina.

AUGUSTO: Yo quiero contar una anécdota muy breve, posteé algo de una chica española, joven que ha tenido una experiencia de un par de meses en Perú y escriben compatriotas de por qué venir al Perú y que podría ser interesante vivir en el Perú frente a toda al centralismo europeo y español ¿no? Económica y una de las cosas que más me llamaba la atención de Perú es que hay muy poca gente profesional, en este caso podrían ser artistas egresados de la escuela de arte de la PUCP, muy pocos profesionales les gusta salir a provincia. Y que para eso puede ir mucha gente, seguro van a tener éxito en el Perú.

NATALIA: Listo, bueno, pasamos a las preguntas. Creo que se escucha perfecto.

GONZALO (persona del público): Yo tengo dos preguntas. Quería preguntarle sobre lo exótico a Miguel para los dos y para Augusto, si eres artista, como lo dice Sharon, (...) Los artistas ¿qué profesan con las plataformas que consiguen? ¿Cómo hacen que... o con los artistas con los que trabajan, con los colectivos, desde sus espacios o donde quieran qué es lo que profesan como línea nueva o línea que estado haciendo? Y esa pregunta es para los dos. Los dos son artistas egresados... bueno, fotógrafo y artista.

MIGUEL: O sea, digamos más allá de si hago o no arte... más allá de lo que hago o no, si hago fotografía, lo que me importa de las cosas que hago tiene que ver con pensar el tipo de participación que pueden tener en lo público. Eso es básicamente, de qué manera pueden intervenir y colaborar en la construcción de la esfera pública crítica, eso es lo principal. Es decir, recolocar una serie de asuntos que de pronto no están suficientemente discutidos, pueden fortalecer una serie de debates ¿no? Pueden permitir mirar desde otro lugar ciertas discusiones, pueden generar algún tipo...o sea, digamos, puede recolocar conflictos, antagonismos o posiciones yo creo que igual el campo cultural y crítico tiene que estar...digamos... ¿cuál es la palabra? Urgido, de ese tipo de conflictos y me importa básicamente eso cuando trabajo con alguien, me importa pensar cómo articular plataformas para que ese material pueda participar en la manera en la cual estamos construyendo comunidad. O sea, eso es... ahora si eso resulta o no resulta, por ejemplo, si ahora que la exposición que vamos a hacer en el museo de arte de Lima de Sergio Zevallos se articula a un debate vivo, se articula con un debate moderado, si generó polémica, hace resistencia, veremos, pero bueno es importante y me gustaría mucho que esas imágenes sean reapropiadas por la sociedad civil y que las hagan suyas y las utilicen como un espacio de tensión, de lucha, yo creo que ese es un poco el sentido. Eso es lo que a mí me importa ¿no? Y claro, me fascinan esas pequeñas cosas que de pronto no parecen ininteligibles, parecen tontas,

parecen no sé, creo que tengo una obsesión por lo ridículo. Hay una cosa que estoy trabajando ahorita este... que el título en inglés es "comic ridiculous" el que tiene que ver justamente con esa condición digamos espuria, tonta, cursi, estúpida, toda esa suerte de conocimiento que aparentemente no tiene ningún valor y creo que es importante... yo creo que uno trabaja de las cosas a las cuales se siente cercano ¿no? O sea, digamos yo hablo de Giuseppe no solo porque me interesa intelectualmente sino porque yo me siento parte del Museo, yo veo esas imágenes y me reconozco. Entonces realmente me siento feliz, me siento contento, me siento alegre, me inspira poder hablar de ello y compartirlo porque lo siento como mío y yo creo que es importante este tipo de sinceridad ¿no? No poder hablar, poder casi como construir una historia una serie de episodios, encadenarlos en... y sentirse acogido y eso para mi es importante. Probablemente porque en ninguna otra cosa no me he sentido tan acogido, yo creo que es una situación en fin que es... creo que hay muchos matices... Estas imágenes que no me interesan tanto, me refiero a proyectos y obras.

SHARON: A ver Gonzalo, yo primero no soy artista, no me considero artista y no tomo pinceles desde... el año 2005, 2006, un año de que salí de la Facultad. O sea, yo salí de la Facultad de Pintura hice lo más que pude para salir de acá, aprendí todo lo que tenía que aprender y agradezco mucho a los profesores de Pintura, de verdad hay muchas cosas que de verdad en otros lugares no te dan. Igual, lamento mucho que no haya habido las cosas que debieron haber tenido y que tenía que parchar por mi cuenta y todavía sigo parchando ¿no? Pero no me considero artista. En un momento en el que yo comencé a trabajar el proyecto con Villacorta, las últimas Prótesis, no volví a producir o pensar en mí misma como una artista visual. Ese es el punto número 1.

El punto número 2 a diferencia de Miguel, yo me encuentro trabajando en un marco institucional. O sea, estoy trabajando en el MALI y el MALI tiene una agenda específica, yo puedo actuar de distintos modos, pero tiene un programa más pauteado y hay áreas de acción predeterminadas. Una de ellas son colecciones, donde trabajo con Miguel y donde la premisa es un poco es construir un acervo que sea representativo de lo que consideramos como curadores que no solo somos nosotros, que son muchos curadores que han participado a lo largo de los años, que es importante que quede para construir una historia, aunque sea una ficción del arte local reciente ¿no? Sobre todo, para... desde 1960 que no han sido registradas dentro de ninguna colección semi pública si se quiere a nivel local porque el MALI tiene una misión pública, no es como un coleccionista privado que su colección finalmente la pone en su casa y no la ves. Ya, da lo mismo. Otra cosa que se hace en el museo es la política de exhibición, pero también está marcada por varias necesidades que tiene la institución, de cubrirse todo hasta que haya otros espacios que también lo hagan. Exhibiciones internacionales, presentar algunas cosas de fuera, realizar algunas muestras históricas o dar espacios para artistas que consideramos que son relevantes, importantes por más que a veces presenten riesgos a nivel institucional como las de

Miguel, por ejemplo. Recuperación de ciertas figuras, darle espacio a artistas que no han tenido las retrospectivas que se merecen, muchas de ellas... por ejemplo Augusto. Y el trabajo de publicación que es un trabajo muy fuerte de Museo y que estamos constantemente trabajando, porque por cada exhibición se trata de sacar una publicación e investigar, investigar qué es lo que está pasando, pero con una perspectiva histórica, no exclusivamente como un espacio de activación de la escena local, pero es un poco la misión del MALI. Y por si acaso la parte del éxito que mencionó Miguel también va para ti ¿no?

(Persona del público): De pronto a pesar... para responder a Gonzalo o a la pregunta de Gonzalo vinculado esto de profesar a los artistas que pudieron haber sido mencionados en el libro (...) Que sea una etapa superada o no de alguna manera. Pero simplemente quería recordar algo que me ha ido a lo largo de los años desde un taller de videoarte del que habló ayer Juan que dictó Jorge Villacorta en comunicaciones que fue organizado por alumnos también y en el cuál él cuando hablaba de su lanzamiento a la crítica de arte lo que él retrataba era ver a la crítica como un acto de creación. Entonces, he estado escuchando las cosas que ustedes hacen, que suelen hacer o que cualquier persona interesada en la crítica, la curaduría, la historia del arte, ficcionalizar, ya sea visual, justamente la medida en la que está mostrando otras realidades posibles... De algo que previamente no existía y que no existiría sin que esta persona esté mediando ¿no? Creo que en ese sentido hay este factor creativo y potencialmente transformador. No hay que restringirlo a la producción de lo visual y algo que pensaba al comienzo de la charla y de pronto por algo que dijo Augusto es recordar cómo hay algunos teóricos que les interesa mucho plantear una división entre lo que ellos consideran que es el arte y lo que consideran que es la cultura ¿no? Pueden estar entendiendo la cultura como aquello que aglutina a la gente, como aquello que nos permite coexistir, confraternizar, como reconocernos parte de un todo y más bien ven al arte o quisieran pesarlo como lo que más bien debería estar rompiendo este orden cultural. O sea, también debería estar permitiendo un corte en lo que supuestamente nos reúne, aunque tal vez Miguel como dijo al comienzo está clavado por divisiones ¿no? Creo que por un lado es importante lo que ustedes han mencionado en varias versiones, en varios niveles, en el sentido de recordarnos a los que hemos tenido acceso a un tipo de educación o quienes la tienen al presente, en el privilegio en el que estamos las responsabilidades que conllevan a estos privilegios que cada uno los puede interpretar de modos distintos ¿no? Y que nos hacen a veces, u ojalá nos hagan pensar solamente en las cosas que carecemos y que queremos demandar sino en lo que podemos hacer para disfrutarlas de una manera menos pasiva y quizás vincular esta posible diferencia entre estas construcciones de arte y pintura y esta breve historia de las vanguardias que hagan uso y preguntándoles a ustedes ¿por qué creen que hay tan poco o de este arte disruptivo? Quizás, como tradicionalmente y recientemente, aunque Miguel ha mostrado algunos ejemplos ¿no? Pero creo que no es lo que caracteriza lo local...

AUGUSTO: Lo que a mí me llama profundamente la atención es cuando, por ejemplo, a Miguel sus intereses puedo entenderlos, pero mientras más entiendo sus intereses, más difícil se me ha visualizar la forma estética que correspondería a esos intereses. Es decir, claro vemos algunos casos que ha mostrado como el grupo Chaclacayo o el MTP, pero son solamente dos casos. Es difícil imaginar las formas estéticas no sé si semejantes o, en fin, en fricción en estas, del MTP o del grupo Chaclacayo porque obviamente lo que va a presentar que estabas hablando de Sergio Zevallos, me parece, tú decías que te gustaría que eso interaccione y sea devuelto a la sociedad civil. El MALI tiene una situación curiosa porque es un edificio que hace adentro, invita a una serie de gente que tiene un corte en su subjetividad muy diferente a aquella puebla y que está todo el tiempo en el parque que es el gran parque de Lima. Y la sociedad civil está ahí, le preguntaría a Miguel hasta qué punto las formas estéticas que corresponden a estos intereses ¿no? Van a hacer recuperadas por esa sociedad civil que va al parque de Lima ¿no?

MIGUEL: Yo creo que lo más interesante del arte es su... la capacidad impredecible que tiene a vincularse con otros cuerpos. Es decir, el arte es una situación de experiencias y situaciones en las cuales la experiencia estética escapa a cualquier control. Escapa de la persona que dirige el museo, por ejemplo. Escapa a la persona que cuida la puerta, ¿no? Es una situación donde el encuentro entre esos dos cuerpos ¿no? Produce algo. Algo que no sabemos qué es. Esa impredecibilidad me gusta y siempre me gusta dejarla como ese ámbito de negociación singular ¿no? Subjetiva. No sé. Digamos, por eso te digo no sé, pero sí creo que las imágenes que van a estar exhibidas tienen un nivel de ¿cómo puedo decirlo? Me parecería difícil, no digo que, en todo, pero si tú ves una fotocopia de Santa Rosa convertida en una suerte de orgía, digamos ¿no? Sodomita, es difícil no tener un tipo de vinculación ¿no?

AUGUSTO: Pero Miguel, nos van a poner en un afiche, así como han puesto las pinturas de Sabogal para traer a la gente...

SHARON: Estamos seleccionando la imagen.

MIGUEL: Pero, es algo... no olvido ningún tipo de censura a ningún material. O sea, y eso me parece fantástico y la verdad es que agradezco mucho Sharon públicamente el compromiso del Museo por colocar un material que ciertamente todos sabemos va a tener reacciones ¿no? Por el tipo de imágenes que nos... en fin están ahí. Me parece necesario, este material se ha hecho para eso y yo creo que el material se ha hecho para eso. Gran parte de este material no ha sido exhibido en su momento, tuvieron una sola exposición en el MALI ¿no? Que fue parcialmente censurada ¿no? Aquí no quiero entrar a hablar en detalle sobre eso porque ya lo van a ver, pero bueno, en fin, a lo que voy es que, yo creo que va a tener un tipo de... va a generar un tipo de situaciones o me parece... vamos a ver qué es lo que ocurre. Ahí me estaban preguntando algo antes...Sí, ya lo olvidé.

ELIANA (persona del público): No. ¿Qué aproximación tienen desde la teoría sobre la ausencia del arte disruptivo?

MIGUEL: Lo que pasa es que yo creo desde dónde se han mirado las cosas. Yo creo que realmente... Es decir, ahorita hay dos o tres figuras que están recuperando una historia del feminismo en América Latina desde el campo visual que es una cosa que ha sido mínimo, que no ha existido, pero en realidad lo que ha ocurrido siempre es que ha habido miradas masculinas ¿no? Que han colocado categorías de valor y que han colocado jerarquías en relación a esos materiales y efectivamente de esas categorías de valor, hay una serie de materiales, de elementos, de objetos que no son aptos para calificar. Entonces, una de las cosas más interesantes y por eso probablemente es otra respuesta Augusto, de incorporar una suerte de epistemología marica ¿no? Es que justamente quiebra o puede quebrar el lugar o esta suerte de prisma hegemónico heterosexual desde el cual creemos que todo tiene que leerse, porque todo está construido desde relatos heterosexuales y están naturalizados y creemos que está bien ser así porque así fue siempre y así va a ser hasta el final y no, así no es. En realidad, creo que es necesario intervenir en esos relatos, en esos prismas que creen tener la potestad de leer y si hay cosas que no... que no han sido disruptivas es porque probablemente no han sido legibles, porque no hay habido un marco de lectura para esas cosas ¿no? Y eso es muy interesante. Trabajando con Jaime Higa para la muestra que acabamos de inaugurar en Qori Wasi, unos collages espectaculares donde él utiliza revistas porno ¿no? Así gay increíbles donde los ponía en interiores domésticos, así como estos collages de Martha Roca en los 60 que se llaman "Bringing War Home". Donde él utilizaba estos interiores burgueses para poner estos cuerpos desnudos en una pequeña orgía acumulativa sino en alusiones a la escena subte que es todo en paralelo a los cuadros increíbles que él hace y que han sido mil veces comentado, que Gustavo Buntix hizo una retrospectiva en el museo de arte italiano, que ha sido reproducido, que el IPCNA tiene piezas, pero esas pequeñas piecitas gays nunca han sido comentadas. Nunca jamás. Ni siquiera han sido exhibidas una sola vez. Entonces yo creo que es interesante pensar a qué se debe esto. Esto no es casual, esto no es un descuido y esto implica tener marcos de lectura políticos que puedan ingresar en la conflictividad de esa situación.

SHARON: Es básicamente esto ¿no? Yo no creo que no haya habido situaciones críticas... que están registradas, no hay políticas editoriales extendidas en el país. O sea, la gente... son 5 o 6 personas que trabajan en esto, no hay crítica en prensa, la gente mal que bien puede escribir estas cosas porque ha investigado algunos episodios o porque se ha involucrado y ha tratado de recuperarlo, pero en forma creada para que eso ocurra ¿no?

Me contaba Raúl que, por ejemplo, en el curso de Historia del Arte que tienen ustedes siguen teniendo, no sé si siguen teniendo 6 historias del arte. No, ya no, bueno, antes había 6 historias del arte y no sé hasta dónde se lleguen en el tiempo, pero cuando yo ingresé llegué hasta 1920 ¿no? Más o menos, y después algunos huecos,

en el siglo XX hacíamos un seminario internacional de las artes en esa época. Entonces, ahí muchos de ustedes no conocen ese libro, varios en este cuarto donde se trata de documentar qué ha pasado en los últimos 20 años y muchas publicaciones que documenten qué ha ocurrido en el arte peruano presente ni ya no tan reciente, ya no existe. Esa documentación y esa documentación que la poca que hay no está circulando en espacios educativos. Entonces, no es que hay es que no se visibilizar. En parte por cuestiones políticas. Porque yo sí creo que hay un componente grande apatía y codear con ciertas estructuras y simplemente hay que moverse.

AUGUSTO: Gracias Eliana por la pregunta. Hay iniciativas de hecho la iniciativa del propio Miguel y Emilio Tarazona de recuperar la vanguardia de los 60s, fue parte de esa especie de búsqueda hacia atrás. En mi caso, a partir de cierta convicción de lo que puede ser formas estéticas que son por decir así, híbridas ¿no? Es decir, tener una forma estética puede entrar fotografía, video, instalación, puede ser video performance. Hay una serie de formas que son híbridas porque tienen cabida no una sola forma, no es escritura exclusivamente. En ese punto cuando uno tiene una entrada a partir de esas formas híbridas y mira hacia atrás en esa historia del arte peruano y luego empiezas a encontrar hitos ¿no? Puedes encontrar hitos en esa historia y a partir de eso una documentación. De hecho, hay ya documentación al respecto ¿no? De pronto uno descubre que la irrupción en la enea [¿?] es una de las primeras performances que uno podría retroceder a los años 10 con la zona planteó en su libro del accionismo del Perú, pero hay hitos y en esos hitos uno puede documentarlos. Tenemos un proyecto que está por ser lanzados en un mes y medio antes de ser lanzado, pero el trabajo de archivo en la web y todos sus hitos, esos archivos van desde artículos de periódicos, artículos de revistas, capítulo de algún libro olvidado que de repente uno encontró en amazonas, cosas así. Y hay bastante documentación que vista toda junta permitiría eventualmente reconstruir una historia distinta ¿no? Historia no sé si... digamos, de esas corporalidades que habla Miguel en parte también. De hecho, Museo Travesti es así, de una sensibilidad que mira hacia atrás, se permite en parte imaginar, en parte documentar cómo pudo haber si una historia de esa subjetividad hecha cuerpo o ese cuerpo hecha subjetividad o esa manera de entender los fluidos.

(Persona del público): Bueno, yo soy una aficionada del arte. Vengo de la literatura y bueno, empezar un poco hablando que digamos, las vanguardias han sido rescatadas por la poesía. Digamos que a mí lo que veo en la mesa es la tensión que hay entre esta modernidad y estas... igual los poetas y si piensan solamente en el caso de Eielson, empezó a escribir una poesía bien culta ¿no? Primera muerte de María y yo qué sé, era poesía muy culta y solamente cuando salió del Perú pudo escribir cosas muy diferentes. Es más, fue muy criticado, incluso en sus instalaciones ¿no? El Perú vamos, es un país conservador. Entonces, pero sí me interesa, por ejemplo, las pocas que he visto en la Facultad es que esto solo me parece interesante y por eso les dije a mis alumnos que vengan a escucharlos porque es como una especie de ser joven y no romper esta cosa que me pone un



poco ¿no? Como que ¿qué pasa? ¿Por qué son tan conservadores no? Y por otro lado, me parece interesante la dificultad que hay entre cuando uno quiere hacer otra cosa como lo que propone Miguel, siempre que las escucho a Villacorta sobre las cosas nuevas, o las cosas que comprábamos cuando voy a exposiciones el MALI tiene cuadros y gráficas y me pregunto ¿cómo se puede ser no sé... cómo se puede concordar un arte tan radical políticamente o lo que está proponiendo ahora Miguel con una política institucional y cómo eso donde tú proponías con Miguel esta pequeña discusión igual me parece interesante esto cómo no puede ser hegemónico en un punto si el museo itinerante, o el Museo Travesti, tiene que ser fijo, que quiere proponerse un archivo entonces siempre está ese riesgo permanente entre lo hegemónico, lo subalterno, lo público, lo privado, quienes compran, quienes no compran y estas peleas detrás de eso. Eso como un comentario para que ustedes...

MIGUEL: Yo pienso que lo político siempre es una lucha por la hegemonía. O sea, creo que lo político siempre tiene que litigar, entrar a pleitear con ese ámbito por la hegemonía. Eso es un ámbito que no se puede dejar de luchar. Este...dudo eventualmente que eso sea hegemónico, tengo muchísimas reservas de pensarlo. Sí, el propio Museo Travesti está lejos de ser hegemónico. O sea, el propio Giuseppe ahorita tiene esclerosis y se está muriendo prácticamente no puede hablar, no tiene un centavo, se muere en la pobreza más terrible y penosa y se acabó. Y eso, o sea a mi realmente me indigna, me da mucha rabia, y por eso es que también me siento en la urgencia de compartir lo increíble de un trabajo que es muchísimo más visionario que de lo que podemos imaginar. La pregunta sobre la institución es sumamente compleja y yo todo el tiempo me planteado cuando me invitaron a formar para para tomar decisiones para el museo, me la planteé también. Sí, creo que no hay manera de encontrar una vía fácil, pero sí creo que el hecho de colocar eso en un espacio público que tiene una cantidad de visitantes tan grandes permite algo. Ahora, la pregunta es cómo se pone, qué se narra, qué relaciones establece, cuantos riesgos se asume. Eso es un poco lo que le da sentido porque el espacio está ahí, los espacios tienen que ser tomados y más aún un espacio que tiene un carácter público tan grande ¿no? Yo siento creo y lo converso mucho con Sharon porque las historias que narramos tienen que ser muy complejas, o sea tienen que sea...tienen que atreverse a imaginar otras cosas. Trabajo como curador es siempre intentar elaborar hipótesis que den forma al futuro, qué futuro queremos, cómo podemos modelar al futuro, cómo imaginamos eso que queremos, aquello que queremos alcanzar vamos a darle forma y eso es lo que se puede materializar. Yo creo que eso hay mucha responsabilidad en los relatos curatoriales y eso tiene que discutirse. Creo que hay muy poca discusión en torno a lo que se ha narrado, a lo que se puede narrar, a lo que se puede decir, cada curador es libre de hacer lo que quiera, yo no estoy diciendo que todos tienen que jugársela o hacer lo que sea en esta manera un poco rígida de entender la política, pero sí creo que puede ser una cosa absolutamente ortodoxa e inanimada, como puede ser una pieza viva, o una piza rabiosa ¿no? Puede ser una pieza peligrosa, creo que ahí está en juego muchas cosas y de hecho incluso las

instituciones en cierto momento pueden salvarles la vida a algunas obras. Por ejemplo, hablando de NN precisamente la única vez que se exhibió una pieza NN luego de que fue hecha porque la Carpeta Negra que debe ser esa a la que te refieres no está en el MALI lamentablemente, nos gustaría tenerla, pero no es posible conseguir porque la gente la destruyó cuando se hizo, se hizo 20 copias y de distribuyeron de mano en mano intelectuales a gente que estaba vinculado a la política, grupos feministas y prácticamente no sobrevivió. Entonces, esa pieza nunca se exhibió en espacio de galería hasta entrado el año 2000. Una de las piezas de NN que se exhibió en la Bienal de La Habana en el 89 llegó aquí y Alfonso Castrillón pidió exhibirla en el año 90 en el Museo de la San Marcos y gracias a esa exhibición y aquellos decidieron donarla y esa pieza está ahí. Es una de las únicas piezas que ha sobrevivido de esa experiencia digamos, comunismo radical del colectiva NN y que es muy compleja, que tiene muchísimos matices y creo que merece un análisis detallado, pero gracias a que esa pieza está ahí, es posible discutir sobre ello. Entonces, creo que no hay una salida fácil, creo que la solución es siempre compleja, siempre ambivalente yo creo que lo que tenemos que hacer es intentar de preservar esos materiales de la mejor manera posible y luego utilizarlos inteligentemente, utilizarlos políticamente, creo que eso es lo que tenemos que hacer.

SHARON: Muy brevemente el MALI es un espacio institucional pero no es un espacio esquizofrénico, si es que uno piensa un poco en lo que decía Augusto de que algunas muestras le están dando la espalda al parque. Por otro lado, están las de Sabogal que... mucha gente entra a verlo. Cuando ya tiene muchas facetas y se la juega con varios públicos también, un poco juega con eso también para poder insertar contenidos mucho menos digeribles ¿no? A públicos más amplios como decía Miguel, de que las cuelgas, las cuelgas, pero otra de las cosas más allá de que conservar es un material para la historia, para salvarlo para investigación, es salvarlos del mercado porque una vez que estos materiales empiezan a ser investigados, exhibidos en algún sitio, sale una publicación hay coleccionistas privados de cualquier parte del mundo que están ahorita a la cacería de documentos del pasado o de experiencias radicales, etc. Entonces yo creo que en muchos casos es la misión de tratar de salvar esos documentos y público tiene una función también porque hay pocas entidades coleccionado a nivel local y es un riesgo que siempre se corre y sí hay un riesgo, por supuesto, de acallar estas experiencias, pero depende de cómo sean presentadas curatorialmente, en 50 años, en 150 años ¿no?

AUGUSTO: Claro, ustedes han intentado o han respondido a estas preguntas que se deberían... que era si el museo es el lugar más apropiado para recuperación de esos discursos subalternos, el tipo de sujetos, si la intención es de volver a esos sujetos a una sociedad civil, quizás la itinerancia en espacios de municipalidades podría ser el mejor lugar para... de ahí lo que ustedes han contestado como me han contestado me parece están ahí digamos abogando por la institución como un espacio de recuperación de saberes y de archivo en parte también. Yo... me gustaría entrar... contestar y hablar un

poquito de la poseía que me parece interesante por la vanguardia un poquito. Si, por ejemplo, uno considera una vanguardia poética como ahora, uno se da cuenta que la biblioteca de la Universidad Católica creo que no hay me parece ningún poemario, no sé por qué. La política de la biblioteca es no comprar ese tipo de literatura ¿no? Y la otra vanguardia poética interesante el Acero Cloaca por ejemplo para relacionarlo a las artes visuales, el artista de Cloaca era Polanco, y Polanco tiene un tipo de pintura figurativa que va dentro de los cánones más o menos tradicionales. De alguna manera la vanguardia poética en ese momento, Santibáñez, Ramos y otros, estarían más próximos en lo que corresponde a las artes plásticas, a un momento anterior de las búsquedas conceptuales que había empezado en la década del 60 y para América Latina también, mediados del 50 se podría decir. Ahí otra vez hay esta especie de paradójico "retraso" de esta cosa punzante de una vanguardia que siendo vanguardia poética no dialoga hasta... después Roger de un tiempo con lo que en ese momento no se habla más de vanguardia, creo que en 60 ya se hablan de las neo vanguardias y se habla de otra cosa también. Como que el término vanguardia tampoco significa lo mismo. Creo que lo que ocurre después en los 90s si es que... con la globalización hay una mayor entrada a la cabeza de las vanguardias poéticas y se une con las artes visuales entendido de otra manera.

MIGUEL: Yo discreparía un minuto porque hay una crónica de Polanco, sea necesariamente una figura conservadora. Es decir, la pintura de Polanco es absolutamente desfachatada y dudo que entre de una manera muy cómoda dentro de ciertos estándares de pintura burguesa. Es decir, hay cosas que son realmente violentas y, por otro lado, Roger Santibáñez sabía qué estaba haciendo Huayco, es una de las pocas personas que ha escrito de manera consistente desde los inicios de Huayco, de hecho, antes de Gustavo [Buntix]. Es decir, documentó y además acompañó a NN, conoció a Alfredo Vargas en el 85, produjo una pieza con NN que es una pieza que nunca se ha exhibido que se llama Vallejo es una pistola que está tomado de un poema de Cloaca que es una pieza fantástica también, porque son piezas postales y digamos, él yo sí creo que ha habido un diálogo. Yo no siento ese descalce que tú sientes entre lo conservador y poseía de vanguardia no lo veo.

AUGUSTO: Digamos que en los colectivos de arte hay una sección dedicada a la pintura. Entonces si tú quieres colocar la pintura de Polanco por ejemplo a las fotografías de Herman Shzwartz o junto a otras formas de pintura, está ok. Eso nos permite entrar a la discusión de qué tipo de pinturas puede acompañar los procesos más radicales y contemporáneos que es una pregunta difícil de responder, pero yo estaba pensando sobre todo en las complicidades de gente que teniendo un discurso político vinculado a la vanguardia y también haciendo poseía, no tiene ciertas armas de carácter conceptual que me parecían que en ese momento necesarias. A eso es lo que voy, creo que eso no estaba ahí presente. Podía haber cierta radicalidad en el uso de ciertas formas del vínculo con lo popular si quieres ¿no? Es decir, Shzwartz es alguien interesante por su trabajo de fotografía en la calle. Polanco es interesante por sus formas de

presentación a las que accede, pero en términos de la reflexión estética sobre el sentido de un arte que empieza a cuestionar la misma forma estética, creo que ahí sí hay un techo. Y yo creo que ellos mismos se vuelven a leer a ellos mismos y se reinventan.

NATALIA: Una última pregunta y de ahí cerramos.

(Persona del público): Me ha encantado, no sé si hayan nuevas posibilidades de producir imaginarios, creo que eso es fundamental y retomando un poco, claro lo que ha dicho Augusto, estas nuevas formas de imaginar requieren nuevas formas de exponer y de circular también. Si bien creo que eso no quiere decir que está exento el Museo, me parece fundamental cómo el MALI se redefine porque las instituciones también se pueden redefinir, pero necesitan nuevamente una forma de exponerse, circular y relacionarse con la sociedad. Y acá lo que veo es más que todo un comentario, lo que me parece que no se ha mencionado es el estado y definitivamente si bien claro, el Estado o se critica, pero no se había mencionado el Estado y la cuestión pública un poco preocupante porque en conversatorios anteriores no se ha mencionado al Estado, pero, en fin, se menciona, el no mencionar significa que estamos asumiendo que no hay nada que se haga y que no le debemos de reclamar. Me parece. Entonces, ha habido momentos que se ha podido efectivamente hacer una mirada crítica a la cuestión del Estado. Creo que Augusto lo mencionó brevemente para la articulación de las bibliotecas municipales, las escuelas regionales, etc. Pero en estas nuevas maneras de imaginar incluso para nuestra condición de escena artística, una nueva manera de imaginar, sería imaginar al Estado y exigiendo al Estado ¿no? Algo que para contextos no es nada nuevo, para nosotros sí sería bueno y empezar por ahí.

SHARON: Creo que tienes toda la razón, yo lo tenía como un punto para discutir pero como se fue por otro lado la discusión por un lado más histórica y digamos puntos específicos, pero el tema del Estado es fundamental y sobre todo si pecamos por omisión porque evidentemente es obvio que hay una omisión muy grande.. Me parece que Christina sí mencionó el tema de la ley para artistas visuales.. yo me parece que mencioné que veo colecciones públicas, o sea realmente que estén en una política activa, pero sí hay mucho que trabajar desde el Estatal, por ahí no hay nadie..Definitivamente merecería un panel completo para hablar de esto.

MIGUEL: Bueno, sí, entiendo, yo creo que más bien ahorita hay un momento muy particular con la Municipalidad de Lima que se está involucrando en generar programas culturales que una cosa inédita ¿no? Y yo creo que eso es impresionante y que deberíamos alentar a que continúe. Ojalá que la Municipalidad y la gente que esté ahí pueda dejar estructuras suficientemente fuertes para que sea difícil cortar, pero lo sabemos que aquí la política es absolutamente absurda y puede ocurrir cualquier cosa.

Por otro lado, es importante de qué manera el Estado puede participar en una institucionalidad cultural, pero al mismo tiempo respetando su independencia porque, por ejemplo, una exposición de Sergio Zevallos sería absolutamente imposible en un museo del Estado. Yo agradezco que el MALI no está ayudando y lo estoy haciendo con ellos porque no son el Estado, porque si fuera el Estado va a ocurrir como pasó la sala Miro Quesada cuando censuraron la pieza de Cristina Planas cuando indubitos católicos de Miraflores empezó a decir que era con su plata y que con su plata no se paga ese tipo de arte, una cosa así ¿no? Entonces en realidad el Estado aquí se manifiesta y hay una dependencia muy perversa.

En otros contextos la institucionalidad tiene independencia y tiene recursos y tiene capacidad para cuestionar. De hecho cuando yo estaba en el MACBA, el director era un marxista leninista demente y él realmente estaba construyendo cosas muy peligrosas para el propio gobierno de Cataluña que le estaba dando la plata como generar talleres para los grupos organizados sociales que iban a protestar contra el G8 a darles herramientas de protesta en la movilización social y los talleres eran en el propio museo y una vez la policía intervino el museo y rompieron y el Manolo tuvo que salir a declarar y toda una locura. Eso es tener independencia y tener proyecto político. Por eso, la verdad es que no sé cómo sería posible que algo así ocurra acá. O sea sobretodo en un contexto tan conservador, tan religioso ¿no? Tan atado a estructuras, es súper complejo. Creo que la discusión del Estado va por ahí ¿cómo generar autonomía? ¿Cómo generar autonomía? Para que los proyectos críticos sobrevivan a pesar del Estado.

AUGUSTO: Creo que... yo me entusiasmé con el programa de Cultura Viva de la Municipalidad de Lima, pero no he escuchado ya más noticias, creo que la situación de la coyuntura de la revocatoria y después que salieron los concejales y una serie de cosas que han salido con esta gestión digamos que le han quitado viada a todas esas posibilidades latentes.

Inventar, pensar en la sociedad civil, pensar en la posibilidad de un arte que se ve, que disputa su noción de estética con los vínculos entre las personas y no tanto entre la forma objetual contemplativa, me parece fundamental ¿no? Y esas interacciones están en la cultura viva y creo que eso es parte del futuro, me parece, pero me hubiera gustado traer a alguien de la Municipalidad para que vea cómo están ocurriendo esos procesos.

NATALIA: Bueno, en realidad se abren un montón de temas que podríamos seguir discutiendo y nada quiero agradecer a Augusto, Miguel y a Sharon por haberse dado un tiempo para estar aquí con nosotros en la Facultad. Creo que esta mesa cumple con el deseo de traer lo que no se enseñan, no nos enseñaron o no enseñamos ya sea desde la perspectiva de la historia en el contexto peruano que sentaron las bases de las tendencias en el contexto peruano en la que se gestaron las bases que aún sobreviven en nuestra formación de la facultad, de la propia experiencia de trabajo colectivo y las capacidades

transformadoras del arte o la transformación de visibilizar o documentar experiencias marginales a lo hegemónico.

Lo que hagamos los docentes y los alumnos con lo que han traído ustedes y su capacidad de mover algo en la Facultad o en el campo más amplio de nuestra vida cotidiana dependerá de nosotros y quisiera invitar a Raúl y al equipo que ha realizado este encuentro que nos cuenten un poquito más sobre, nada qué tal ha salido el encuentro y esperemos que en un encuentro como este no sea como Prótesis que nos la pasamos recordando ¿no? O como la Bienal de Lima y pueda ser algo que tenga más continuidad y pueda ser mejor organizado y más provechoso. Gracias.

RAÚL SILVA (Miembro de Refracciones): Primero, agradecerle a los cuatro por el apoyo que nos están brindando. No solo los 4 sino la enorme lista de personas que han venido a los eventos en estos días. El proyecto del encuentro empezó en agosto o fines de julio y de hecho fue una iniciativa de un proyecto de gestión que estaba haciendo John y empezó a fines del ciclo pasado, posiblemente mayo en lo que se estaba planteando justamente cuáles eran las falencias que existían o que se percibían dentro de la pedagogía que se llevaba en el otro pabellón [Antiguo] ¿no? Específicamente de la especialidad de pintura, se empezó a generar plataformas de diálogo de las cuales parece que se organizaron esas plataformas para que dialoguen de su experiencia los de 4to y 5to año y en ese punto esas plataformas o laboratorios empezaron a funcionar y empezaron a seguir avanzando hasta que en agosto me llama, me parece que Junior me avisa de que... el Centro de Estudiantes captó la iniciativa, fue más sólida y me avisaron a mí también para que apoye la iniciativa. Está el Centro de Estudiantes, que no hay nadie acá, Ibrain Plácido, Jimena Miranda, Gustavo, ellos son del Centro de Estudiantes que trabajan de manera autónoma dentro de la unidad académica y tuvieron esta iniciativa y tenían presupuesto mediano para esto y nos reunimos en el grupo... cinco y conmigo y empezamos a elaborar para fines de agosto el gran bloque que se estaba pensando. Tardamos un mes en solo plantear el título que tiene ciertos problemas, no quería que sea... había un problema de semántica, porque los coloquios a veces proponen más que talleres... en realidad el encuentro en muchos aspectos encerraba mucho mejor la idea de lo que se estaba planteando. Se plantearon 3 días que se manejaron desde las experiencias de los artistas, hasta la crítica, talleres, gestión, se planteó... tuvimos que seguir haciendo todo el trabajo, todo el proyecto y cuando empezaron que habían clases fue que más o menos empezaron a ponerse más difíciles porque todos tenían que hacer las labores... este... de hecho fue bastante complicado y en este punto es que quiero hacer un hincapié que esto es una iniciativa de algunos, que ha sido financiada por el Centro de Estudiantes, y la Facultad de Arte no ha apoyado en nada y lo tengo que decir con todas las letras porque tuvimos como 5 o 6 reuniones y queríamos espacios, queríamos sillas, desde el micrófono hasta incluso poner publicidad. En fin, tantas cosas que pudieron salir mejores y él [El decano de ese entonces, Alberto Agapito] simplemente decía hagan una solicitud. Se envió una solicitud porque queríamos este salón, y toda la burocracia que se podía solucionar

con él simplemente... ni siquiera procedimientos más simples. Entonces es increíble porque voy a letras... Tengo que hacer hincapié en esto por cómo están funcionando las cosas ahorita y al mismo tiempo es un incentivo de que sí se pueden tener cosas de manera autónoma ¿no?

En el devenir de toda la organización del encuentro, surge otra iniciativa, que es el título inicial, que se llama Refacciones que se extiende mucho más del encuentro que estamos organizando en este momento. Refacciones que es una plataforma que se está creando y está creada es la que ha gestionado... no todos los estudiantes iniciales, Johnny y a mí, no todos somos de Refracciones pero estamos... pero lo que intenta es seguir generando espacios y seguir circulando y seguir funcionando para que justamente las cosas que sentimos que no están bien se puedan compensar de alguna manera ¿no? Entonces, el mes que viene habrá cosas más claras y espero que en vacaciones se puedan gestionar más cosas para que apenas empiece el año se puede gestionar. Bueno, después de eso lo único que puedo decir es que las tres últimas semanas, fácil 4, fueron la más agitadas. Y bueno, creo que eso es todo. Muchas gracias.