

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD
CATÓLICA DEL PERÚ**

Escuela de Posgrado



Uso de la práctica artístico-curatorial como herramienta crítica
dentro de la práctica artística contemporánea en Lima

Tesis para obtener el grado académico de Maestro en Historia del Arte y
Curaduría que presenta:

Valter Alexis Arica Franco

Asesora:

Alejandra Ballón Gutiérrez

Lima, 2024

Informe de Similitud

Yo, Alejandra Ballón Gutiérrez , docente de la Escuela de Posgrado de la Pontificia Universidad Católica del Perú, asesor(a) de la tesis titulada(o) “Uso de la práctica artístico-curatorial como herramienta crítica dentro de la práctica artística contemporánea en Lima”, de el autor Valter Alexis Arica Franco, dejo constancia de lo siguiente:

- El mencionado documento tiene un índice de puntuación de similitud de 11 %. Así lo consigna el reporte de similitud emitido por el software *Turnitin* el 15 de julio de 2024.
- He revisado con detalle dicho reporte y la Tesis o Trabajo de investigación, y no se advierte indicios de plagio.
- Las citas a otros autores y sus respectivas referencias cumplen con las pautas académicas.

Lugar y fecha:

Lima, 16 de julio de 2024.

Apellidos y nombres de la asesora: Ballón, Gutiérrez, Alejandra	
DNI: 07635878	Firma 
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-9977-4916	

RESUMEN

El presente trabajo de investigación tiene como principal objetivo demostrar la importancia de las prácticas curatoriales experimentales artísticas en el medio de las artes visuales peruanas, específicamente de Lima, y reflexionar sobre ella.

Se busca evidenciar la trascendencia de estas prácticas en el desarrollo de espacios adecuados, dentro un contexto contemporáneo del arte, donde se fomente la reflexión crítica respecto de este. De esta manera, se espera generar proyectos que contribuyan al buen desarrollo del medio y que beneficien a las prácticas relacionadas con las artes visuales.

Se pretende hacer una primera revisión del desarrollo de las prácticas curatoriales dentro del ámbito contemporáneo, particularmente en relación con las prácticas artísticas, y cómo es que se llega a identificar una práctica contemporánea que sea difusa en sus roles y utilice recursos que sean propios de cada práctica en una misma propuesta, de modo que tenga un impacto positivo dentro de su medio.

Como resultado final, se propone un proyecto artístico curatorial que sirva a la vez para evidenciar la importancia de estas prácticas y para fomentar un propuesta crítica y reflexiva que contribuya el desarrollo de la investigación y la reflexión en cuanto a las artes visuales en nuestro medio.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	3
CAPÍTULO 1: DEFINICIONES SOBRE CURADURÍA	8
1.1. CURADURÍA EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO	10
1.2. TIPOS DE CURADORES	14
1.2.1. <i>Curador museístico</i>	15
1.2.2. <i>Curador como mediador</i>	15
1.2.3. <i>Curador artístico</i>	16
CAPÍTULO 2: REFLEXIONES SOBRE LA CURADURÍA EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO	25
2.1. ESTADO DEL ARTE	25
2.2. FRED WILSON, FRANCYS ALLÿS Y SANDRA GAMARRA	35
<i>Fred Wilson: Mining the Museum</i>	35
<i>Francis Allÿs: La Fabiola</i>	39
<i>Sandra Gamarra: LiMac</i>	42
2.3. OFICINA M20 HOTEL SAVOY	46
CAPÍTULO 3: PROYECTO ARTÍSTICO CURATORIAL	71
3.1. METODOLOGÍA	73
3.1.1 <i>LiMac</i>	75
3.1.2 <i>Políticas del Display</i>	76
3.1.3 <i>Progresión Geométrica</i>	78
3.1.4. <i>MURO Museo Rodante</i>	80
3.1.5. <i>Oficina M20. Hotel Savoy</i>	81
3.2. DISPLAY	83
3.3. DESCRIPCIÓN DEL PROYECTO	87
3.4. CONTEXTO	90
3.5. OBJETIVO	91
CONCLUSIONES / ¿A DÓNDE VAMOS?	92
LISTA DE REFERENCIAS	96
BIBLIOGRAFÍA	96
<i>Fuentes referentes a proyectos artísticos</i>	96
<i>Fuentes relacionadas con el contexto de los proyectos</i>	97
<i>Fuentes relacionadas con las prácticas artístico-curatoriales dentro del ámbito contemporáneo</i>	100

ANEXOS	104
ANEXO 01: TRANSCRIPCIÓN DE AUDIO SOBRE PRESENTACIÓN DE PONENCIA DE RAFAEL MAYU NOLTE EN LA IV SEMANA DE LA MAESTRÍA EN HISTORIA DEL ARTE Y CURADURÍA.	104
ANEXO 02: ENTREVISTA CON MIGUEL A. LÓPEZ SOBRE SU TRABAJO COMO ESCRITOR, INVESTIGADOR Y CURADOR.	116
ANEXO 03: ENTREVISTA CON GISELLE GIRÓN Y MARISABEL ARIAS SOBRE EL PROYECTO OFICINA M20 - HOTEL SAVOY.	122
PROYECTO CURATORIAL DE TESIS	126



INTRODUCCIÓN

En el año 2011 se realizó una exposición del artista Francis Allÿs en el Museo de Arte Italiano de Lima, un museo que alberga una colección de obras de artistas italianos de inicios del siglo XX. La muestra tenía como título *La Fabiola* y consistía en la intervención de los espacios del museo con una colección de obras que reproducían una misma imagen de referencia. La muestra llamaba la atención por lo que podía considerarse una ambigüedad: ver cómo utilizaba lo que parecía ser una instalación artística, pero como un montaje propio de un guión museográfico hecho por un curador.

El encuentro con esta puesta en escena, luego de tres años de haber egresado de la Facultad de Arte de la PUCP, permitió al autor de esta investigación ver con más claridad las posibilidades de estudiar y reflexionar sobre la articulación de la práctica artística con la curatorial; sobre todo si se toma en cuenta la magnitud del impacto de esta última, a partir del protagonismo que ha ganado en la última década en el Perú.

Esta revelación estuvo precedida por la experiencia de haber participado en un colectivo llamado aim.art/movilización, en donde se asistió a Miguel López y Emilio Tarazona en algunos proyectos curatoriales como el de Teresa Burga. Ambos tienen formación artística y su práctica curatorial es precedida por un trabajo de investigación y escritura crítica cuyo objetivo es rescatar aquello que marcó la historia del arte en el Perú, aunque no haya sido registrado debidamente por los historiadores.

Lo expuesto anteriormente generó el interés por investigar sobre ambas prácticas, la artística y la curatorial, cuyos límites se muestran difusos e incluso inexistentes, y donde el discurso crítico es protagonista al no estar necesariamente vinculado con un espacio institucional o intereses únicamente comerciales.

Por otro lado, durante sus estudios en la Maestría de Historia del Arte y Curaduría de la PUCP, para la cual se presenta este trabajo, el autor de esta investigación fue asistente del simposio titulado «La crítica de arte en el Perú: estado de la cuestión y perspectivas», como parte de la celebración de la IV Semana de la Maestría de Historia del Arte y Curaduría de la PUCP. En el mencionado acto académico destacaron las ponencias de la mesa titulada «Procesos, espacios y condiciones de la crítica de arte en el Perú del siglo XXI», particularmente de Rafael Mayu Nolte y David Flores-Hora, quienes trataron sobre la transición de la crítica en la escena artística limeña en este periodo. La transcripción de la ponencia de Nolte forma parte de las referencias de este estudio. Será este tema el que se plantee como uno de los principales para entender el estado de la escena artística local y la necesidad de estos proyectos para promover el medio.

Sobre esta base se plantea en el presente estudio la siguiente pregunta de investigación: ¿cómo contribuyen las prácticas artístico-curatoriales como las de *Oficina M20 Hotel Savoy* al desarrollo de la investigación y el pensamiento crítico sobre el arte contemporáneo en el medio artístico limeño?

La presente investigación se propone demostrar la permeabilidad entre el ejercicio curatorial y la práctica artística, cuyos límites y diferencias de roles han estado bien marcados a través de la historia, pero que en ciertos momentos como lo vamos a ver más adelante, estas dos se alimentan, se estimulan, unen los límites desdibujando esas fronteras en el contexto de la práctica del arte contemporáneo en el Perú; de igual modo, intenta comprobar lo saludable de estas prácticas para el medio artístico limeño, tomando como referencia la experiencia del proyecto *Oficina M20 Hotel Savoy* en la ciudad de Lima, entre octubre del 2018 y octubre del 2019.

El objetivo general de esta investigación es realizar un estudio sobre las prácticas artístico-curatoriales en el medio artístico limeño en medio de un contexto de arte contemporáneo, e incentivar a la investigación y reflexión sobre la misma. Los objetivos específicos serán dar a conocer la naturaleza de estas prácticas dentro del arte contemporáneo limeño. Por otro lado, reconocer diferentes prácticas artístico-curatoriales y su importancia para poder generar pensamiento crítico sobre ellas.

La hipótesis que se plantea es que estas prácticas artístico-curatoriales, son fundamentales no solo como espacios que promueven la creación, reflexión y el pensamiento crítico en relación con el arte contemporáneo de nuestro medio y su contexto, sino también para su estudio, difusión y promoción de la investigación.

La metodología a utilizar será hacer en primer lugar un estado del arte sobre las prácticas artístico-curatoriales en el ámbito del arte contemporáneo. Luego se realizará un análisis de diferentes casos vinculados a las prácticas artístico-curatoriales, desde un plano global hacia el ámbito local. Y finalmente, plantear un proyecto expositivo que permita generar un espacio de difusión y reflexión con relación a estas prácticas y también la posibilidad de impulsar el pensamiento crítico frente al arte contemporáneo y al medio artístico en el Perú.

Esta investigación consta de tres partes: una primera titulada «Definiciones sobre curaduría»; la segunda, «Reflexiones con relación a la curaduría desde el arte contemporáneo»; finalmente, la propuesta del proyecto artístico-curatorial y las conclusiones.

En el primer capítulo se pretende demostrar cómo se pueden reconocer las diferentes prácticas desde lo curatorial en el ámbito del arte contemporáneo, para lo cual se ha utilizado el método comparado de tipologías, que ha demandado una revisión sistemática de la bibliografía sobre el tema a partir de autores como

Josephine Tressler (2019), Natalie Heinich (2002), Pierre Bourdieu (2006) y Juan José Santos Mateo (2018).

En el segundo capítulo analiza tres casos de estudio como el proyecto *Mining the Museum* del artista Fred Wilson, presentado en 1992, en la ciudad de Maryland; *La Fabiola*, del artista Francys Allÿs, presentado por primera vez en el año 2007, en la ciudad de Nueva York y *LiMac*, de la artista peruana Sandra Gamarra (2002, Lima). Los tres casos fueron escogidos por ser propuestas en torno a la práctica curatorial desde una perspectiva y reflexión del artista contemporáneo; se plantea, a través de estos artistas, un repaso desde una perspectiva global, hegemónica, hacia lo latinoamericano; es decir, partir de Allÿs para finalmente aterrizar en una propuesta que responde a un contexto local limeño. En el *LiMac* de Sandra Gamarra se sugiere una reflexión directa sobre la situación de precariedad de las instituciones en el medio artístico peruano, donde a la vez se sirve de elementos propios de la práctica curatorial como un medio para poder realizarlo. Finaliza el capítulo con un análisis de *Oficina M20 - Hotel Savoy* de Giselle Girón y Marisabel Arias, proyecto artístico-curatorial peruano hecho en Lima entre los años 2018 y 2019 donde, a partir de una selección de proyectos realizados en este espacio, se pretende mostrar algunas características importantes sobre las metodologías utilizadas para contextualizarlas dentro de la práctica del arte contemporáneo y de esta manera demostrar que tanto la práctica curatorial y la práctica artística pueden compartir los mismos roles creativos, donde las estrategias de aproximación a cada una de las problemáticas formales pueden ser las mismas.

En el tercer capítulo se presenta el proyecto artístico-curatorial titulado *La cura y la enfermedad. La curaduría artístico-experimental en la escena de las artes visuales en Lima 2002 - 2022*, planteado como una exposición itinerante, a manera

de instalación en el espacio público. La intención es evidenciar el proceso de investigación sobre la práctica artístico-curatorial en Lima y promover la reflexión crítica en torno a esta y al medio artístico limeño; de este modo se pone al alcance del público las fuentes utilizadas con el fin de generar el diálogo a partir del intercambio y de las posibilidades de investigación.

De esta manera se pretende demostrar la necesidad de prácticas contemporáneas como estas, ya que permiten liberarse de los roles establecidos y promover una participación más activa y crítica, con la finalidad de generar espacios que contribuyan a hacerle frente a la precariedad heredada del medio artístico local.



CAPÍTULO 1: DEFINICIONES SOBRE CURADURÍA

En este capítulo se revisará la práctica curatorial dentro del ámbito del arte contemporáneo occidental como un proceso de cambios iniciados desde mediados del siglo XX, como lo plantea Giunta (2014: 13). A partir de la exploración bibliográfica es posible identificar algunos aspectos específicos respecto de la relación entre artista y curador, y cómo devienen estos en el arte contemporáneo.

Una primera definición de la práctica curatorial lleva a pensar en su origen, pero también al de la palabra *curador*, que en primera instancia podemos asociarla con conceptos tradicionales como 'cuidador' o 'restaurador' de una colección o de objetos de valor (Tressler, 2018: 13-14). Pero la finalidad de este capítulo requiere una mirada más actualizada de este término, como la que ofrecen Heinrich (2017) o Tressler (2018), quienes revisan el concepto de la práctica curatorial frente al contexto del arte contemporáneo.

La definición de la práctica curatorial ha sido un tema de discusión reciente en todo el mundo, en vista de la necesidad de entender el rol cada vez más visible y establecido de este actor en el medio artístico, desde los años sesenta hasta la actualidad (Krochmalny, 2010: 70). La práctica curatorial en el Perú, específicamente la desarrollada en Lima, no ha sido ajena a este fenómeno. Así como en otros medios artísticos latinoamericanos, en el Perú estas prácticas, tal y como las conocemos en el presente, empiezan a establecerse hacia fines de la década de los 90, conjuntamente con los cambios que empezaron a darse en el medio artístico (Del Valle, 2016: 103 - 109); sobre todo en los paradigmas de la producción artística y en la influencia de un modelo económico hegemónico en la puesta en valor de lo que se considera objeto de arte (Krochmalny, 2010: 70). En consecuencia, se generaría una

proliferación de producción artística y de espacios de exhibición como galerías, museos, bienales, ferias, etc. de modo tal que el comisario o curador empezaría a diversificar su práctica y a ganar mayor notoriedad y visibilidad dentro del medio (Santos, 2018: 18 - 24).

En el caso peruano, este fenómeno contemporáneo fue inmediatamente posterior al periodo de inestabilidad política causada por el conflicto interno entre el Estado y los grupos subversivos Sendero Luminoso y MRTA, y al periodo posconflicto marcado por una dictadura. Es en este contexto que, en 1997 en un seminario sobre crítica de arte titulado El lugar de la crítica, realizado en el Museo de Arte de Lima (MALI), el crítico y curador peruano Jorge Villacorta evalúa el estado de la crítica de arte en el Perú, entendiendo como crítica de arte aquella asociada a la prensa escrita. Villacorta plantea dos hipótesis: la primera acerca de una crisis de la crítica de arte, reducida al formato de «crónica de visita», sin una presencia crítica propiamente dicha y complaciente frente a los discursos propuestos; todo esto dentro de un marco político donde la prensa escrita fue tomada por los brazos extraoficiales de la dictadura fujimontesinista. La segunda hipótesis alude a un giro de la crítica hacia otras prácticas como la curatorial, que en palabras del propio Villacorta sería como pasar del «dicho al hecho» (Nolte, 2018). Este giro responde a una internacionalización del arte como producto de la exposición, apertura e intercambio que se dio en el contexto de las bienales de Lima y que generó la necesidad de migrar hacia la práctica curatorial, rol que asumieron naturalmente los críticos de arte (Peralta, 2009).

Vemos que en este período predomina una crítica de arte debilitada, que se inscribe dentro de un discurso institucional marcado por una lectura histórica y una mirada colonialista (eurocentrista, discriminatoria, tradicionalista, etc.) que por un lado

alimentó la invisibilización de las artes visuales del Perú en medio de las nuevas lecturas que surgían sobre el arte latinoamericano en la escena internacional (López, 2009) y que, por otro lado, dejó fuera del mapa histórico de nuestro devenir artístico a todas las prácticas y manifestaciones artísticas producidas al margen de estas. Frente a esta falta de creación de un discurso crítico dentro de la escena artística¹ y frente a las exigencias de la presencia de un mercado internacional es que surge la necesidad de contar con un personaje como el curador contemporáneo (tal y como lo conocemos actualmente) quien se encargaría de consolidar las dinámicas dentro de una propuesta internacional sobre el campo del arte.

1.1. Curaduría en el arte contemporáneo

Para hablar de curaduría en el arte contemporáneo habría que revisar la literatura existente sobre arte contemporáneo, cómo funciona y algunas características importantes sobre el tema, e identificar cómo funciona y el rol de sus diferentes actores en el medio.

En un inicio, habría que mencionar un primer planteamiento que la define como «una red institucionalizada (...), una subcultura internacional activa (...) con sus propias estructuras de permanencia y cambio» (Smith, 2012: 299). Esta definición según el profesor de Historia y teoría del Arte contemporáneo Terry Smith, es aquella con la que el propio arte contemporáneo se autodefine. En tal sentido, el citado autor indica que el arte contemporáneo, a diferencia de lo que se entiende por arte moderno y posmoderno (al cual determina como un tránsito de la modernidad hacia la contemporaneidad en el arte), es pluralista y diverso en todos sus aspectos; no tiene

¹ Teniendo en cuenta que el discurso crítico como tal (Mirko Lauer y Gustavo Buntinx en los 80) pierde escenario y pasa a predominar una «crítica» a modo de crónica, complaciente con los discursos hegemónicos y tradicionales, (Nolte, 2018).

un estilo dominante, sino que es importante por el diálogo establecido entre los medios utilizados. El arte contemporáneo se produce en todo el mundo, deja de lado aquella idea de centro y periferia propio del modernismo y adopta distintas características en cada lugar. Finalmente, también añade que este se produce y se exhibe de una manera mucho más rápida por artistas más jóvenes, en respuesta a la proliferación de las abarrotadas ferias de arte alrededor del mundo y sus coleccionistas voraces (Smith, 2012). Por otro lado, Smith plantea acercarse a una definición más precisa reconociendo tres corrientes que juntas dan forma al arte contemporáneo: la estética de la globalización, los procesos de descolonización, y las propuestas personales, modestas y de pequeña escala.

Sobre la estética de la globalización, se refiere a la utilización de estrategias de las propias vanguardias modernistas. Por otro lado, a través de los procesos de descolonización se analizan de manera crítica y muestran los movimientos globales del nuevo orden. Por último, sobre la tercera corriente, estos artistas toman elementos de las dos primeras corrientes con un desinterés marcado por las estructuras de poder y los estilos en pugna.

“Los tres relatos que se enfrentan hoy dentro del discurso del arte son señales de cambios más profundos en su práctica. (...) Las corrientes están ligadas entre sí de manera incómoda, pero necesaria” (Smith, 2012: 334). Es importante mencionar que esta aproximación hacia una definición del arte contemporáneo nos ayudará en los próximos capítulos a poder identificar su particular desarrollo en el medio artístico limeño.

Las prácticas artísticas contemporáneas, en especial aquellas relacionales, han buscado conscientemente eso: modificar, transformar lo común. Éstas han dejado de ser prácticas de las de qué hablar y ver, para ser

ellas las que hablan. Ahora ellas también “tienen competencia para ver y calidad para decir”. (Fabelo Corzo, 2013: 211)

En cuanto demarcar temporalmente el origen de lo contemporáneo en el arte, Giunta (2014) sostiene:

Si bien los síntomas de estas transformaciones sobre la forma de hacer arte se perciben en los años sesenta, es en los noventa, hacia el fin de siglo, cuando se generalizan. La contemporaneidad en el arte no comienza en una fecha precisa. No existe un hecho demarcatorio, único, que fije el nacimiento de un nuevo estilo [...]. Se trata, en verdad, de muchas emergencias cuyas manifestaciones nos remiten a un nuevo estado del arte (Giunta, 2014: 96-97).

En consecuencia, su aparición no responde a una fecha específica sino a un proceso que se inicia en la época de posguerra en Europa y se llega a consolidar hacia finales del siglo pasado.

Es en este contexto que se enmarcará a la figura del curador, quien no ha sido ajeno a estos cambios en el devenir de los paradigmas con respecto al arte. Como ya se ha señalado al inicio de esta investigación, los orígenes de la palabra «curador» están relacionados con acciones de cuidado, conservación y restauración de objetos de valor. Esta definición funcionó bien para el origen de la práctica del curador dentro de los museos, donde se le reconocería con el término «comisario». Según Heinich (2017), la palabra «curador», tomado del inglés *curator*, engloba las definiciones tanto de conservador como de comisario y denota la autonomización de la práctica curatorial propia del paradigma contemporáneo.

Syd Krochmalny (2010) hace un breve seguimiento al origen de los términos curador y comisario, desde el Imperio romano, pasando por la Modernidad, cuando su práctica se desacraliza, hasta llegar a asociarse a la emergencia de los museos modernos, de finales del siglo XVIII hasta la mitad del siglo XX. En este periodo empiezan a aparecer ciertos actores cuyas prácticas denotaron diversos cambios que Krochmalny identifica como factores institucionales, transformaciones en la organización y del campo, complejidad de la organización y la inteligibilidad de la circulación de las obras de arte. Agrega que con la aparición de curadores como Harald Szeemann y Walter Hopps en los 60 surge el perfil del curador contemporáneo que se constituirá como un actor emergente ya en los años 90. Es interesante cómo Krochmalny analiza el término «mediador» que también utiliza Heinrich para referirse a la labor del curador y le da una connotación autoral a esta práctica, puesto que la mediación —a diferencia de la intermediación— transforma, distorsiona y modifica el significado de la producción artística (2010: 71). De este modo, reconoce en la práctica curatorial contemporánea el atributo autoral como algo inherente a su concepción.

Por consiguiente, existe una relación directa, casi natural de causa-efecto entre el desarrollo de una práctica artística contemporánea y el establecimiento de la práctica curatorial como la conocemos hoy en día.

Por último, en cuanto a la curaduría en Latinoamérica, es hacia finales de los años 90 que el panorama artístico latinoamericano se ve fortalecido por una serie de acontecimientos internacionales, como ya vimos en lo correspondiente al arte contemporáneo; a lo que se suman las celebraciones por el quinto centenario del descubrimiento de América en 1992, que impulsaron el arte en Latinoamérica y una revisión y reflexión sobre su desarrollo (Santos, 2018: 22-26).

1.2. Tipos de curadores

La revisión en líneas anteriores de la evolución del concepto de curador revela que esta actividad ha pasado por diferentes etapas de acuerdo con el desarrollo histórico en el que se enmarca. En la antigua Roma, el término aparece relacionado con dos tipos de oficios: el cuidado de lunáticos y otro el **cuidado y gestión** de una comunidad. Tiempo después, la labor de curador se vincula con los gabinetes de curiosidades existentes en Alemania entre los siglos XVII y XVIII; el curador era la persona encargada de cuidar la colección. En la Modernidad, el curador no solo cuidaba las exhibiciones, sino que también las organizaría en diferentes lugares; finalmente llegamos al curador del arte contemporáneo, tal como lo conocemos actualmente, que ha ganado mayor autonomía, además cumple el rol de crítico de arte y administrador (Tressler, 2019).

Heinich comenta la importancia del rol del curador a través de este breve repaso histórico, indicando que es «directamente proporcional al grado de especialización e innovación de la creación», es decir, al grado de «autonomización» del campo artístico, haciéndose más necesaria en el contexto del paradigma del arte contemporáneo (2017: 199).

En el contexto del arte contemporáneo, la práctica curatorial no es ya una labor exclusiva de un especialista; hoy en día es diversa y ejercida por distintos tipos de profesionales que a su vez pueden plantear propuestas de diferente naturaleza. En tal sentido, se pueden reconocer variados tipos de curadores según su práctica y la intención de su propuesta, los cuales será mencionados en líneas posteriores. De este modo podrá entenderse la intención de esta investigación respecto de cómo en nuestro medio artístico se presentan situaciones que reflejan el devenir de estas prácticas a través del tiempo.

1.2.1. Curador museístico

El curador museístico corresponde en gran parte a aquella definición tradicional de curador: la persona encargada de gestionar el cuidado y mantenimiento de la colección de un museo, cuyo antecedente data de los albores de los gabinetes de curiosidades en los siglos XVII y XVIII, en Alemania. Serían estos gabinetes de curiosidades los relacionados directamente con los inicios del coleccionismo y con los inicios del museo (Tressler, 2019: 14).

El curador es un especialista en acervos y bodegas de colecciones. Conoce los valores de los objetos y busca preservarlos, conservarlos y difundirlos, mediante la construcción de discursos museográficos en los espacios expositivos, discursos que interpretan dichos acervos (Rojo F., 2015: 19).

Según la investigadora y curadora mexicana Carolina Nieto, el concepto de curador museístico se va a desarrollar durante este tiempo y estará asociado intrínsecamente a la disciplina científica de la Historia del Arte, aparecida a finales del siglo XVIII (2014: 11-13); mientras que la práctica curatorial, desde inicios del siglo XX, no solo estará enmarcada dentro de un paradigma contextualista que enfatiza el contexto social e histórico de las obras de arte para organizarlas, sino que atenderá a otro paradigma que responderá a las nuevas exigencias expositivas de las vanguardias de inicios de siglo y sus diferentes exploraciones, lo que nos lleva hacia el siguiente tipo de curador.

1.2.2. Curador como mediador

El curador como mediador también se vincula con una definición tradicional, pero que a diferencia del anterior, guarda mayor correspondencia con las prácticas artísticas propias de inicios del siglo XX, en Occidente. Su práctica también funciona

como intermediaria entre la obra de arte y el público, pero a diferencia del curador museístico, esta se inscribirá dentro de un paradigma formalista. Esto quiere decir que considerará los elementos formales del arte (línea, forma, color, etc.) y los medios de expresión para interpretar la obra artística y tratar de acercar al espectador la intención del artista y su obra. Este cambio se debe a la aparición de las vanguardias, las que se caracterizaron por su búsqueda constante por romper los cánones hegemónicos sobre la propia definición del arte y alejarse de la representación mimética de la realidad para dar paso al arte abstracto y su ruptura total (Nieto, 2014).

1.2.3. Curador artístico

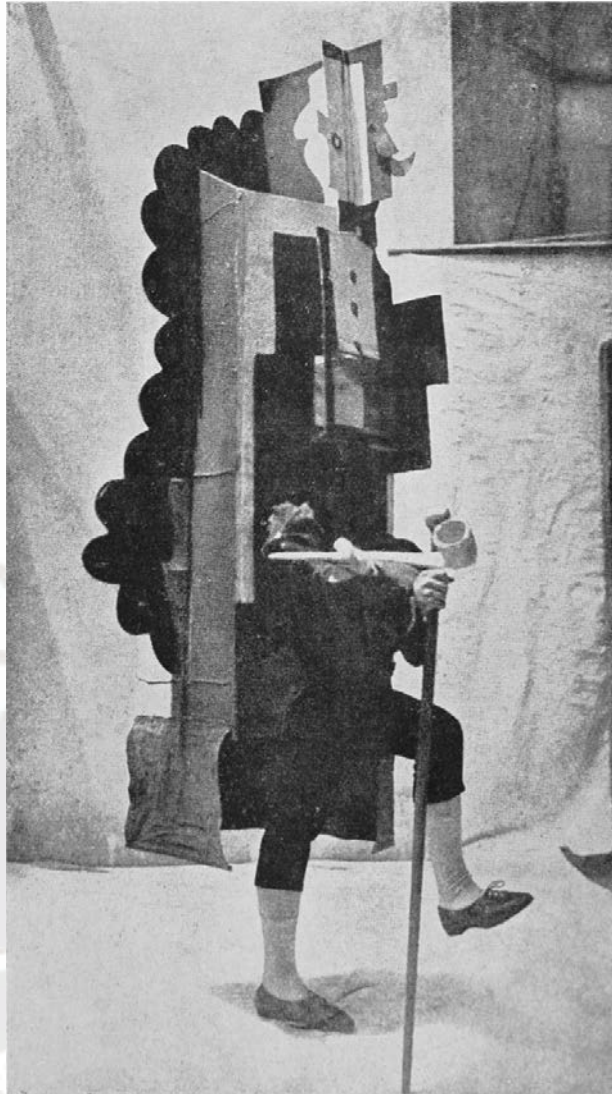
En este subcapítulo se hace hincapié en el estudio de Tressler (2019) sobre la relación de la práctica artística con la curatorial, quien encuentra indicios de que esta habría sido influenciada por artistas de vanguardia de inicios del siglo XX (influencia en su carácter creativo, propia de la práctica curatorial contemporánea). Tressler analiza tres muestras de inicios del siglo XX, donde la participación de artistas modernos como Pablo Picasso, entre otros, remecen la escena artística del momento con propuestas que podrían encontrarse en la práctica curatorial actual (2019:30-35).

Artistas como curadores (antecedentes)

El primer ejemplo incluido en estas muestras es la participación de Pablo Picasso en el Ballet Parade, desarrollado entre 1915 y 1917. Picasso fue invitado a participar por Jean Cocteau, junto con Erik Satie y el coreógrafo ruso Léonide Massine. Picasso parece intervenir no solo en la parte visual de la propuesta, sino que además une las prácticas de gestión y creación, en donde la autora se anima a proponerlo como un agente curador, tal y como lo conocemos actualmente (Tressler, 2019: 31).

Figura 1

Imagen de vestuario del Ballet Parade.



Diseño de vestuario por Pablo Picasso para la representación de Parade de los Ballets Rusos de Serge Diaghilev en el Théâtre du Châtelet de París. 18 de Mayo de 1917. Fuente: Raynal (1921)

Como segundo ejemplo, Tressler menciona un grupo de exhibiciones que buscan innovar en el uso del espacio expositivo, convirtiéndose en parte del contenido principal de la obra de arte. Entre ellas presenta una exhibición de Kazimir Malevich titulada *La última exhibición futurista* (1915-16), donde expone una de sus obras montada sobre una de las esquinas del espacio expositivo, en vez de presentarla de

la manera convencional sobre una superficie plana, haciendo referencia a más de una connotación simbólica (2019: 31).

Figura 2

Exhibition, 1915, Petrograd



Una sección de obras suprematistas de Kazimir Malevich expuestas por primera vez.

Fuente: Wikimedia

También menciona la *Abstract Cabinet*, del artista ruso El Lissitzky; en esta propuesta, presentada en 1927, el espacio expositivo en sí era la obra de arte, una obra que seguía los parámetros de la abstracción. Como tercer ejemplo, Tressler destaca la participación de Marcel Duchamp en la muestra *Exposition Internationale des Surrealismes*, en la *Galerie des Beaux-Arts*, ubicada en París, en el año 1938. Aquí resalta el tipo de montaje de las obras, presentadas sobre puertas rodantes de hotel, una cama, un taxi y maniqués intervenidos, además de la iluminación en donde había que entrar con una linterna a falta de luces naturales o artificiales, con el fin de crear una aproximación más íntima con las obras (2019: 33).

Tressler muestra con esto un precedente sobre la inclusión de la noción de autoría propia de la práctica artística en estas intervenciones, que se pueden entender como tempranas prácticas curatoriales en un contexto de búsqueda de las vanguardias artísticas. Estas pueden leerse como antecedentes directos de prácticas posteriores, donde la curaduría de autor empezaría a predominar como parte de una transición de la práctica curatorial hacia la contemporaneidad (2019: 38). El investigador y curador argentino Jonathan Feldman coincide con esta idea:

La curaduría como práctica autónoma se desarrolla a partir de una necesidad derivada de las rupturas vanguardistas con las nociones de arte y de obra de arte; ante los nuevos formatos de obras se requieren nuevas configuraciones expositivas y, con ello, surge el curador como una figura que se encarga de idear exhibiciones de arte (2013: 4).

Es interesante resaltar que los antecedentes de la práctica curatorial contemporánea los encontramos en trabajos y experimentaciones de los propios artistas de vanguardia quienes, por la necesidad de sus propias obras, ellos mismos se aproximaron a estas prácticas curatoriales, antes que las personas que estaban relacionadas con estas prácticas.

Curadores como artistas o curaduría de autor

Es en este contexto que aparece la figura del curador suizo Harald Szeemann, quien será uno de los primeros en proponer la idea de curador independiente, desligado de la agenda o la colección de un museo o de instituciones de arte como la Kunsthalle Berna, según refiere Nieto:

En la década de los sesenta del siglo XX, el temblor iniciado por las vanguardias terminó por generar profundas rupturas. El arte, la crítica, el museo y el canon se fracturaron y pluralizaron. Lo mismo sucedió con la figura del curador. Aunque hubo curadores que se mantuvieron en la postura tradicional generando exposiciones dentro de museos con base en los paradigmas contextualista y formalista, también comenzaron a producirse nuevas manifestaciones curatoriales deslindadas de la historia del arte. Su iniciador fue Harald Szeemann en 1969, cuando planteó dos posibilidades: la de ser un curador independiente, deslindado de una institución artística fija y la de ser un curador que no utiliza la metodología tradicional sino una propuesta personal alterna. Ambas posibilidades dieron vida a una curaduría artística, la cual se volvió una línea atractiva para los nuevos curadores a partir de la década de 1980 a la fecha (2014: 20).

Nieto se refiere al año 1969, en el que Harald Szeemann culmina un periodo fructífero de ocho años como curador de la Kunsthalle Berna en Suiza, con la muestra *When Attitudes Become Form: Live in Your Head*, en la que reúne a un grupo de sesenta y nueve artistas provenientes de Estados Unidos, Italia, Alemania, Francia, Inglaterra, Bélgica y Suiza. Convierte la Kunsthalle Berna en un taller de experimentación, donde plantea una nueva forma de proponer una exhibición de arte, lo que él llama el «*structured chaos*»:

Sesenta y nueve artistas, europeos y americanos, tomaron la institución. Robert Barry irradió el tejado; Richard Long hizo un paseo por las montañas; Mario Merz fabricó uno de sus primeros iglús; Michael Heizer abrió la acera; Walter de Maria produjo su pieza telefónica; Richard Serra mostró esculturas de plomo, la pieza del cinturón y una pieza de salpicaduras; Weiner arrancó un metro cuadrado de la pared; Beuys hizo una

escultura de grasa. La Kunsthalle se convirtió en un auténtico laboratorio y nació un nuevo estilo expositivo: el del caos estructurado (Obrist, 1996: 111).²

Tal fue el impacto que tuvo esta muestra —positivo y negativo— por romper las convenciones tradicionales esperadas de una institución de arte, que Harald Szeemann fue presionado a retirarse.

El gobierno de la ciudad y el parlamento se involucraron. Finalmente decidieron que podía seguir siendo director si no ponía vidas humanas en peligro, pues pensaban que mis actividades eran destructivas para la humanidad. Peor aún, el comité de la exposición estaba compuesto principalmente por artistas locales y decidieron que a partir de ese momento ellos dictarían los programas (Obrist, 1996, 111).³



Figura 3

La Depresión de Berna

² La traducción es propia, se transcribe la cita original:

Sixty-nine artists, Europeans and Americans, took over the institution. Robert Barry irradiated the roof; Richard Long did a walk in the mountains; Mario Merz made one of his first igloos; Michael Heizer opened the sidewalk; Walter de Maria produced his telephone piece; Richard Serra showed lead sculptures, the belt piece, and a splash piece; Weiner took a square meter out of the wall; Beuys made a grease sculpture. The Kunsthalle became a real laboratory and a new exhibition style was born—one of structured chaos.

³ La traducción es propia, se transcribe la cita original:

The city government and the parliament got involved. Finally they decided that I could remain the director if I didn't put human lives in danger—they thought my activities were destructive to humankind. Even worse, the exhibition committee was mainly composed of local artists and they decided that from now on they would dictate the programs. (Obrist, 1996, 111).



Balthasar Burkhard. La Depresión de Berna de Michael Heizer, Berna 1969.

Después de estos sucesos es que Harald Szeemann, ese mismo año, crea la Agentur für Geistige Gastarbeit o Agencia Intelectual de Trabajador Invitado, a través de la cual busca generar proyectos curatoriales estableciendo así por primera vez la figura del curador independiente. De esta manera vemos con Harald Szeemann cómo la práctica curatorial se ve transformada y la exposición pasa a ser un objeto de autor, y las ideas de cuidado y preservación pasan a segundo plano.

Los artistas que utilizan la práctica curatorial como investigación y propuesta artística

Luego de revisar los cambios de la práctica curatorial a demanda de los que se producen en el ámbito de la cultura, y cómo en sus respuestas a esos cambios la curaduría va cobrando protagonismo dentro del medio artístico. Es necesario analizar cómo desde la práctica artística se han generado también reflexiones sobre diversos aspectos de esta práctica curatorial. Como ya se ha mencionado, muchos artistas de la vanguardia de inicios del siglo XX protagonizaron hechos que marcaron antecedentes para este proceso de cambio, como fue el caso del artista belga Marcel

Broodthaers. En su obra titulada *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles* (1968-1972), Marcel Broodthaers se propuso elaborar una crítica al museo tradicional. Como es notorio, el proyecto de Broodthaers es simultáneo a la experiencia expositiva planteada por Szeemann en Suiza, y responde de alguna manera a una aproximación hacia la experiencia artística planteada también por artistas contemporáneos como Joseph Beuys.

El proyecto de Broodthaers fue anunciado en 1968, cuando el artista se declaró director de su propio museo, al que llamó *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles*, y renunció a su práctica artística previa.

En lugar de dedicarse a la exposición de objetos de arte, a menudo se centraba en las actividades de apoyo de un museo —como la documentación, la publicidad y las finanzas—, que Broodthaers representaba mediante anuncios, publicaciones, películas, proyecciones de diapositivas y objetos (MOMA, 2016).⁴

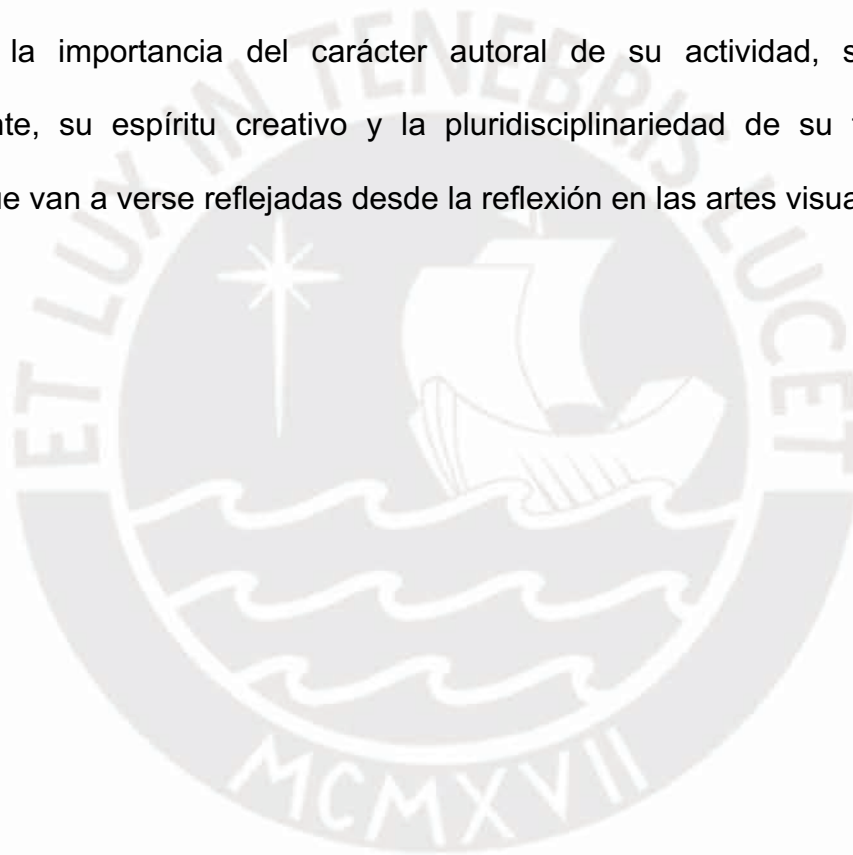
Al renunciar a su práctica artística para dedicarse como director de su propio museo, Broodthaers buscará hacer una crítica a la institución del museo y su rol frente a los cambios de paradigmas del arte, a las nuevas necesidades de la exhibición artística y a su posición dentro del medio hasta ese momento.

Concebido a raíz de las protestas estudiantiles de 1968 contra la guerra de Vietnam y la desigualdad en todo el mundo, el proyecto de Broodthaers ofrecía un comentario rico en matices sobre el papel del arte y la función del museo en la sociedad. Asumiendo el papel de una figura de autoridad, criticó el museo desde dentro. A lo

⁴ Traducción propia, se transcribe la cita original: Instead of being dedicated to the display of art objects, it often focused on a museum's supporting activities—such as documentation, publicity, and finance—which Broodthaers represented through announcements, publications, films, slide projections, and objects. (MOMA, 2016).

largo de cuatro años, Broodthaers llevó a cabo doce exhibiciones temporales del Musée d'Art Moderne, a las que denominó «secciones», en siete ciudades europeas. Disperso geográficamente y en gran medida efímero, el proyecto nunca fue concebido para ser visto como un todo (Moma, 2016).⁵

Este ejemplo no solo suscita la reflexión sobre la institucionalidad del museo frente a las prácticas contemporáneas del arte, sino también cómo se pone en debate el nuevo paradigma de la práctica curatorial desde la práctica artística; discusión en torno al curador, a la importancia del carácter autoral de su actividad, su condición independiente, su espíritu creativo y la pluridisciplinariedad de su trabajo. Son aspectos que van a verse reflejadas desde la reflexión en las artes visuales.



⁵ Traducción propia, se presenta la transcripción de la cita original:

Conceived in the aftermath of the 1968 student protests against the war in Vietnam and inequality worldwide, Broodthaers's project provided a richly layered commentary on the role of art and the function of the museum in society. Assuming the role of an authority figure, he critiqued the museum from within. Over the course of four years Broodthaers rolled out 12 temporary presentations of the Musée d'Art Moderne, which he called "sections," in seven European cities. Dispersed geographically and largely ephemeral, the project was never intended to be viewed as a whole. (Moma, 2016)

CAPÍTULO 2: REFLEXIONES SOBRE LA CURADURÍA EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO

La práctica curatorial tal y como la conocemos hoy en día es el resultado de cambios que responden a diversos factores; entre los que más nos interesan, aquellos que surgieron de la propia experiencia de la práctica artística y que han generado un aporte a estos cambios. Casos como los de Pablo Picasso, Kazimir Malevich, Marcel Duchamp y Marcel Broodthaers han sido fundamentales para poder hablar de la curaduría como se hace hoy.

En este capítulo se revisa el estado del arte del tema investigado, a partir de la literatura existente sobre las relaciones entre la práctica curatorial y la práctica artística en el arte contemporáneo.

Existe distintas posturas con relación al tema, desde las más conservadoras con respecto a qué se considera práctica curatorial, hasta las que se enfocan en las relaciones de poder dentro del medio artístico. Y finalmente hay otras que sostienen que ambas prácticas, la artística y la curatorial, constituyen una sola. La presente investigación se apoya en estas últimas para realizar un análisis posterior.

Finalmente, se analizan tres ejemplos de las que consideramos son parte de este tipo de prácticas, donde se plantean propuestas respecto de la práctica curatorial desde la práctica artística. El análisis parte de un ámbito global hacia uno local, específicamente limeño.

2.1. Estado del arte

En este capítulo interesa revisar algunos textos para entender el panorama de las reflexiones que se han hecho sobre la práctica curatorial en el arte contemporáneo. Se mencionarán algunas publicaciones y revistas especializadas que han tratado este tema desde distintas posturas, como la revista OnCurating Issue

19 con el título «On Artistic and Curatorial Authorship»; la revista *Art Lies* N.º 59 con el título «Death of the curator», donde se va a mencionar el caso de manera específica en dos artículos «Between Hype and Attitude. Motivations, Presentation Strategies and Fields of Conflict for “Curartists”» de Winfried Stürzl y «Art as Curating≠Curating as Art», de Jens Hoffmann, respectivamente. También se mencionarán algunos textos como «Artista como curador, curador como artista», de Ricardo Cano, «La curaduría en las artes visuales: meta-autoría y posproducción», de Jonathan Feldman y «Hacia una curaduría artística», de José Ramón Fabelo Corzo, Isabel Fraile Martín y Carolina Nieto Ruiz.

Tomando como referencia el último texto mencionado, es posible conocer las diferentes posturas en cuanto al debate sobre las prácticas curatoriales contemporáneas independientes, que en el texto son denominadas «experimentales». Se plantean tres grandes miradas sobre este tema: la primera es asumida por quienes no consideran este tipo de prácticas (de curaduría experimental) como una curaduría; en este grupo se identifican muchos curadores ligados a la idea tradicional de esta práctica. La segunda agrupa a todos aquellos que no consideran estas prácticas curatoriales como obras artísticas, sobre todo muchos artistas que no quieren que su obra sea parte de la metaobra de un curador. En esta línea se identifica, por ejemplo, al artista Anton Vidokle, creador de *E-flux*, plataforma de publicación y archivo sobre arte contemporáneo. Y, finalmente, la tercera es asumida por aquellos que consideran estas prácticas como curaduría y obras de arte; en esta posición encontramos a sus propios productores quienes ven viable presentar la obra de varios artistas bajo un mismo concepto (Fraile Martín et al., 2013: 200).

En el artículo «Between Hype and Attitude. Motivations, Presentation Strategies and Fields of Conflict for “Curartists”», del curador Winfried Stürzl,

publicado en la revista *OnCurating Issue 19* con título «On Artistic and Curatorial Authorship», en el año 2013, el autor comenta la experiencia que se tuvo en el simposio *Why Artists Curate* (julio, 2011), realizado en la Kunstbüro del Kunststiftung Baden-Württemberg en Stuttgart, y cómo en este se abordaron diversos aspectos relacionados a los «curartists».

Las relaciones de poder y el reparto de papeles en el sistema del arte fueron los temas centrales, así como la cuestión de si los artistas como comisarios podían aportar una contribución diferente a la de los comisarios de exposiciones «tradicionales» o si los comisarios utilizaban en su trabajo las estrategias artísticas que habían propiciado su ascenso en primer lugar (Stürzl, 2013: 7).⁶

Stürzl comenta sobre algunos puntos tratados por los participantes de este simposio en sus presentaciones. Del comentario a la presentación *Ruthless Openness* del artista Andreas Schlaegel, podemos rescatar los tres posibles motivos por los cuales los artistas ejercen de curadores, según este autor. Estos motivos serían: el beneficio personal, la autopresentación y la expresión artística. También destacó los retos a los que se enfrentan los curadores en el sistema artístico actual, en el que el papel del curador ha ganado protagonismo.

El sistema del arte ha cambiado en los últimos años. Entre tanto, la profesión del curador se ha hecho tan popular que en el semanario alemán DIE ZEIT, poco antes de nuestro simposio, se podía leer bajo el irónico título *Die Macht der Geschmacksverstärker* (El poder del potenciador del gusto) que el curador

⁶ Traducción propia, se transcribe la cita original:

Power relations and the distribution of roles in the art system were the focus there, as well as questions of whether artists as curators could make a different contribution to “traditional” exhibition-makers or whether curators were perhaps making use of artistic strategies in their work that had led to their rise in the first place.

había tomado el relevo del artista, el poeta o el director como el «trabajo soñado de la vanguardia juvenil» (Timm, 2011). A esta gran expectativa generada, como todos sabemos, le ha seguido no solo una popularización, sino también una creciente profesionalización del trabajo, de modo que ahora se ofrecen cursos de estudio sobre «curaduría» en muchas facultades y universidades de todo el mundo; también hay un gran número de importantes premios o programas de residencia para curadores. Y por último, pero no por ello menos importante, «curaduría» se ha establecido desde hace tiempo como un concepto fijo fuera del ámbito más restringido del arte (Stürzl, 2013: 9).⁷

Finalmente, comenta que el simposio sirvió de plataforma para reflexionar sobre la ambivalente relación entre artistas y curadores y planteó cuestiones sobre la autoría y la colaboración en el contexto de las prácticas curatoriales. Reconoció la evolución del sistema artístico, en el que la curaduría ha ganado popularidad, y abogó por una comprensión más profunda de las motivaciones y estrategias de los artistas curadores.

Entre otras cosas, podemos rescatar el interés por entender cómo muchos artistas en la actualidad toman la práctica curatorial como parte de sus posibilidades de expresión, en un contexto donde la práctica curatorial adquiere una importancia fundamental dentro del medio artístico contemporáneo, y se generan escenarios

⁷ Traducción propia, se transcribe la cita original:

The art system has changed in recent years. The profession of the curator has become so popular meanwhile that in the German weekly newspaper DIE ZEIT shortly before our symposium one could read under the ironic title Die Macht der Geschmacksverstärker (The Power of the Taste Enhancer) that the curator had taken over from the artist, poet or director as the «dream job of the youthful avantgarde» (Timm, 2011). This hype, as we all know, has been followed by not only a popularisation but also an increasing professionalising of the work, so that now study courses in «Curating» are offered at many colleges and universities all over the world; there are also a large number of important curator's awards or residency programmes. And last but not least, «curating» has also been long established as a fixed concept outside the narrower field of art (Stürzl, 2013: 9).

donde los artistas pueden ser considerados actores importantes dentro de la creación de propuestas curatoriales y, asimismo, los curadores pueden tomar estrategias propias de la creación artística como parte de sus procesos.

En otro artículo de esta revista, la historiadora del arte alemana Dorothee Richter explora la dinámica entre artistas y curadores en el contexto de la autoría en las artes. Se pregunta si los artistas y curadores son competidores, colaboradores o trabajan en equipo en lo que respecta a la autoría, y cómo han evolucionado sus funciones y atribuciones a lo largo del tiempo. Es interesante cómo examina este devenir entre estos dos actores a través de tres casos específicos en la historia del arte: el primer caso a partir de una fotografía de Harald Szeemann tomada durante la Documenta 5, donde fue el director artístico. Szeemann marca un quiebre sobre el concepto que se tenía de curador y sus prácticas con la muestra *When Attitudes Become Form: Live in Your Head* en la Kunsthalle Berna en Suiza en 1969. Tres años después, es invitado a encargarse de la exhibición de arte Documenta en Kassel, Alemania. Era una muestra originalmente organizada en la Bundesgartenschau (una exposición de jardinería) para acercar el arte moderno, que había sido considerado degenerado por el Nacionalismo alemán. Esta muestra, dirigida por Harald Szeemann, significó también la continuación y consolidación de la figura de Szeemann como curador independiente o creador de exhibiciones, como él se denominaba. Con esta muestra estableció la imagen del curador como productor autónomo y creativo, capaz de organizar exposiciones independientemente de las instituciones. Szeemann, como único curador, tenía potestad para definir el tema de la Documenta 5 y seleccionar a los artistas participantes, lo que suponía un cambio con respecto al enfoque anterior, basado en comités. Este caso pone de relieve la aparición del curador como individuo con poder de autor. En el segundo caso

expuesto, Dorothee Richter habla sobre *Fluxus*, de cómo sus prácticas buscaron subvertir la posición del arte frente a la política, y la reformulación desde la esfera privada hacia la pública. Comenta cómo los artistas de *Fluxus* trataron de desafiar las nociones tradicionales de arte y autoría, haciendo hincapié en el proceso por encima del producto final. También menciona cómo su enfoque colaborativo e interdisciplinario difuminó las fronteras entre artistas y curadores, cuestionando las jerarquías establecidas y la autoridad en el mundo del arte. Finalmente, expone el caso de Curating Degree Zero Archive (CDZA) que inició con Barnaby Drabble en el 2003, donde pretenden crear un espacio en el que las atribuciones y los papeles puedan ser más flexibles y negociables, permitiendo un enfoque colaborativo y fluido de las prácticas artísticas y curatoriales.

Es pertinente rescatar de este análisis cómo a través de CDZA y proyectos similares los papeles tanto de artistas como de curadores se difuminan y ambos grupos se convierten en productores culturales implicados en procesos de significación. Richter hace hincapié en que a través del término «productores culturales» se reconoce esta convergencia, en la que artistas y curadores colaboran y entrecruzan roles desde sus respectivos ámbitos. Algunos curadores incluso se consideran artistas, y las prácticas artísticas pueden contener elementos de la práctica curatorial. Finalmente, la autora menciona que es esencial examinar situaciones en particular para comprender cómo se desarrolla la dinámica de poder en cada caso, sobre todo porque la naturaleza mercantilista del arte hace hincapié en la autoría individual y pasa por alto relaciones y procesos de significación complejos (Richter, 2013: 56).

En última instancia, propone como objetivo crear espacios en los que el público pueda participar activamente, no solo como observador pasivo, sino como

participante comprometido. Sin embargo, también propone que es crucial ir más allá de la participación simbólica y garantizar que las dinámicas de poder sean reversibles, y que la autoría siga siendo diversa y negociable (Richter, 2013: 56).

En *Art as Curating :: Curating as Art*, de la revista *Art Lies* N.º 59, con título «Death of the curator» (2008) Jens Hoffmann, escritor, creador de exhibiciones y director de la galería Hoffmann, Maler y Wallenberg, y Julieta Aranda, artista mexicana contemporánea basada en Nueva York y Berlín, discuten sobre las intersecciones que se dan entre arte y curaduría, cada uno desde sus experiencias comparten esa información pero además hacen hincapié en las posibilidades creativas que surgen de su intersección. Por un lado, Hoffmann como curador reconoce una influencia de la práctica artística en la curaduría actual, pero subraya la necesidad de no confundirlas. Resalta el carácter creativo y autoral que puede llegar a tener la práctica curatorial en la actualidad, sin embargo no debe considerarse por eso artística, y que muchas veces aspectos administrativos propios de la práctica curatorial pueden llegar a sorprender a los artistas. Aranda por su lado, como artista que ha participado en varios proyectos de exhibición, reconoce que actualmente existen estos espacios de intersección donde ambas prácticas se confunden, hecho que cuestiona la distinción entre exposiciones curadas por curadores o por artistas y favorece un enfoque más flexible. Ambos, desde diferentes perspectivas, coinciden en aceptar que existe una práctica que se aleja de la idea tradicional de curaduría, pero difieren en atribuir a las exhibiciones un carácter artístico.

Estos textos muestran una mirada del estado de la práctica curatorial en el arte contemporáneo. Y a pesar de que existen diferentes posiciones en cuanto a reconocer o brindar nuevas definiciones, y en demarcar o no sus límites, todos

coinciden en reconocer que en la práctica actual del arte contemporáneo se encuentran situaciones en las que estas definiciones y límites se difuminan.

Es importante destacar cómo confluye el texto de Dorothee Richter con las opiniones expuestas por Julieta Aranda en conversación con Hoffmann. La primera nos muestra con *Fluxus* y CDZA la importancia de flexibilizar aquella búsqueda por definir límites entre la práctica curatorial y artística, así como la necesidad de enfatizar en el aspecto colaborativo y en subrayar los procesos. Como ya hemos mencionado, con su proyecto CDZA rescata el término «productores culturales» con el cual evita conflictos a la hora de definir el rol de quien esté involucrado en la realización de estos proyectos. Aranda por su parte, menciona también la necesidad de promover un enfoque más flexible, dada la existencia de estos espacios de intersección entre ambas prácticas.

Por otra parte, Hongjohn Lin, artista, escritor y curador de origen taiwanés, en su artículo «What is Curatography?», en el *journal* electrónico *Curatography*, nos brinda mayor alcance con la revisión de las diversas aproximaciones a lo que conocemos como práctica curatorial y plantea algunos términos para responder al título de su artículo. En primer lugar, hace una diferencia entre la curaduría, que denomina la acción en sí de montar exhibiciones, y lo curatorial, que se refiere a una dimensión autorreflexiva y crítica de hacer curaduría. Lo curatorial para Lin sería un concepto que ayuda a entender una práctica inscrita dentro de un sistema artístico contemporáneo.⁸

⁸ Para complementar esta definición Lin cita a la curadora sueca Maria Lind, quien en una discusión que tuvo con Jens Hoffmann, escritor y creador de exhibiciones, titulada «To show or not to show» para la revista *Mousse* N.º 31 en diciembre del 2011, se refiere a lo curatorial como (algo que) va más allá (de la acción de montar una exhibición) e implica una metodología que toma al arte como punto de partida, pero luego lo sitúa en relación con contextos, tiempos y cuestiones específicas para desafiar el *statu quo*. Y lo hace desde varias posiciones, como la de un curador, un editor, un educador, un comunicador, etcétera (Lind, 2011). Finaliza afirmando que entre la curaduría y lo curatorial existe una diferencia cualitativa.

Lin muestra que actualmente la curaduría no se ciñe a exhibir una obra de arte o un corpus de obra en función de una lectura que sirva de marco para estas, sino que la señala como una práctica cultural y artística a la vez. «La curaduría no es solo un medio de comentar el arte, sino una práctica cultural y artística en sí misma: la práctica del arte como acto crítico» (Lin, 2020). Con esto, se puede reconocer que Lin coincide de alguna manera en identificar una práctica curatorial que podría considerarse difusa, y que existen situaciones en las que los límites entre estas prácticas pueden ser imprecisos.

Estos espacios imprecisos que se identifican en las prácticas curatoriales contemporáneas se pueden complementar con lo que plantea Boris Groys, quien menciona que, así como la voluntad de visualización es un aspecto constitutivo del arte, este también viene a ser parte fundamental de la práctica curatorial (2008: 46). Esto agrega un aspecto sustancial sobre la importancia del aspecto público, también inherente a estas prácticas, que ha sido mencionado también por Lin.

Adicionalmente, es importante mencionar el texto *La problemática del estilo en la contemporaneidad para una investigación acción visual*, de Gustavo Damelio, Jimena Pezzucchi, Edicita Sarragoicochea, Natalia Zabaljauregui y María Bibiana Anguio, como parte de la investigación UNA No34/0336 dirigida por esta última para la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata. En el capítulo «Algunas aproximaciones para abordar el arte en la contemporaneidad» de inicio se plantean la interrogante sobre cómo se deja de hablar de modernidad y se da paso hacia lo contemporáneo en el arte, identificando un primer hito importante en la caída del relato histórico luego del fin de la polaridad U.R.S.S. – EE. UU., esto supone la identificación de una multiplicidad cultural e ideológica producto de la ruptura de los relatos hegemónicos de Occidente, que conlleva a la consolidación de la propia

construcción de la idea del tiempo y su abordaje como un aspecto fundamental de la obra de arte, escapando así la obra de arte de la materialidad para devenir en la importancia del momento, del tiempo.

El tiempo de manipulación y de comprensión va más allá del acto de «completar» la obra con la mirada. El aura del arte ya no se sitúa en el mundo representado por la obra, ni en la forma misma, sino delante, en medio de la forma colectiva temporaria que produce al exponerse (Damelio et al., 2016: 3).

Esto último, considerando lo mencionado por Groyes sobre la voluntad de visualización, termina por cerrar un aspecto inherente a ambas prácticas, que será el espacio de socialización de la obra como un aspecto fundamental para concluir el sentido de esta. Algo que viene planteado desde los llamados «Conceptos Espaciales» de Lucio Fontana, pasando por *Fluxus* y su enfoque colaborativo e interdisciplinario comentado por Richter.

Luego de la revisión de estos referentes bibliográficos, como parte del análisis del estado del arte, es posible reconocer algunas ideas que ayudarán a entender en qué contexto se van a desarrollar los proyectos que se mencionarán en adelante. Aspectos importantes como los mencionados por Stürzl sobre la necesidad de los artistas por explorar la práctica curatorial como parte de sus posibilidades de expresión. Hasta llegar a reconocer algunas ideas centrales como las expuestas por Richter, Lin y Aranda, como la necesidad de espacios para la confluencia entre la práctica curatorial y la práctica artística, y en estos la importancia de rescatar el trabajo colectivo tanto de artistas como curadores, donde las dinámicas de poder queden en segundo plano, en oposición a las necesidades de individualización del mercado. Así

como la importancia de reconocerlos y reflexionar de acuerdo con sus propias particularidades.

2.2. Fred Wilson, Francys Allÿs y Sandra Gamarra

Los trabajos del artista norteamericano Fred Wilson, del belga Francys Allÿs y de la peruana Sandra Gamarra son clave para entender algunas de las aproximaciones desde la práctica artística hacia la práctica curatorial. En las siguientes líneas se presenta la obra de cada uno de ellos, partiendo desde un ámbito global, en el que se inscribe Wilson, pasando por Allÿs, que desarrolla su obra en el ámbito latinoamericano, para finalizar con Gamarra, quien aborda problemáticas locales correspondientes al arte peruano contemporáneo.

Fred Wilson: *Mining the Museum*

Esta instalación fue realizada en 1992 con la colaboración única de dos museos de Baltimore: The Contemporary y The Maryland Historical Society. El primero es una institución que busca conectar el arte contemporáneo con la sociedad y promueve la interacción entre artistas, audiencias y comunidades; mientras que The Maryland Historical Society, una institución con 150 años de antigüedad, con una importante colección conservada en una exhibición permanente. La exhibición fue diseñada para tratar problemas que eran comunes a muchos museos, independientemente de su disciplina, a través de la mirada del artista Fred Wilson.

Wilson es una artista de ascendencia afroamericana y del Caribe, en sus instalaciones cuestiona los distintos medios con los que las prácticas curatoriales afectan la interpretación y conocimiento sobre la colección de un museo. Antes de esta exhibición, Fred Wilson había trabajado instalaciones haciendo reproducciones y artefactos fabricados para «falsos museos». En *Mining the Museum*, el artista tiene

la oportunidad de trabajar por primera vez con los objetos que son parte de la misma colección del museo y de poner en práctica sus reflexiones, esta vez en el mismo ambiente donde los curadores trabajan (Corrin, 1993: 303).

Una de las obras más representativas y que nos ayudará a entender esta muestra es *Cabinetmaking, 1820-1960* o también mencionado como *Whipping post and chairs*, donde el artista presenta un grupo de cuatro sillas victorianas del siglo anterior dispuestas frente a un poste de azotes que también proviene del mismo periodo. Estos elementos forman parte de la colección de este museo, no estaban exhibición, por lo que Fred Wilson los encuentra luego de un trabajo de «excavación» en los almacenes del recinto. Al disponerlas en el espacio, Wilson juega con las connotaciones que pueden traer consigo estos elementos y las diversas tensiones que se puedan crear entre ellos de acuerdo con los usos y la historia a la que han estado vinculados.

Como el mismo Wilson lo comenta en una entrevista a Art21 (2024) solo cambiando la posición de los elementos cambia el significado, la relación entre ellos y lo que puedes pensar sobre ellos. El “poste de azotes”, un objeto trabajado en madera, no con fines decorativos, sino como instrumento de castigo para la comunidad esclava de la época, frente a sillas victorianas fabricadas con el mismo material, cuya función es servir de mobiliario y decoración para el grupo social acomodado y opresor de la misma época. De esta manera, Wilson busca subvertir la manera en que una de las instituciones más antiguas y tradicionales, como es el caso de este museo, cuenta la historia a través de su museología.

Figura 4

Fred Wilson. *Whipping post and chairs, Maryland 1992*



Nota: Imagen de la instalación Cabinet Making, también conocida como Whipping post and chairs. Fuente: Mdhistory,2013.

En *Mining the Museum*, Wilson utiliza métodos tradicionales de presentar objetos, que son parte de las técnicas del *display* inherentes a la curaduría en este tipo de instituciones, pero no las utiliza para tener una lectura histórica de estos artefactos, sino para reflexionar respecto de la construcción de significados sobre la base del contexto del museo y sus prácticas. Se puede decir que Fred Wilson toma los métodos tradicionales de presentar objetos en la configuración de un museo y les da la vuelta.

En consecuencia, en *Mining the Museum*, Fred Wilson desafía una narrativa hegemónica que se utilizaba en este espacio institucional, al emplear el *display* curatorial como una instalación para cuestionar y subvertir esta narrativa histórica dominante. Al rescatar objetos ignorados o pasados por alto en la colección del museo, Wilson revela una historia más diversa y compleja sobre el racismo y la opresión en la historia y la cultura estadounidense. Por ejemplo, así como en

Whipping Post and Chairs, en la obra titulada *Metalwork, 1793-1880*, Wilson presenta unos grilletes utilizados en la esclavitud hechos de un metal de poco valor como el hierro, con un trabajo artesanal bastante austero, dada su finalidad. Y los pone en una instalación junto a objetos cotidianos como teteras y utensilios de cocina, hechos de plata repujada, lo que obliga al espectador a confrontar una historia de diferencias abruptamente marcadas detrás de estos elementos. Al rescatar y agrupar objetos encontrados como parte de la colección y el mobiliario del museo y mostrarlos en otro contexto, Wilson genera un nuevo discurso a partir de ellos, haciendo que el espectador los vea desde una nueva perspectiva. Al subvertir así la narrativa histórica dominante, Wilson también desafía la autoridad de los museos y plantea preguntas importantes sobre la función y la responsabilidad de estos en la sociedad.

Como se observó en el subcapítulo anterior, la propuesta de Wilson se puede inscribir dentro de una práctica curatorial experimental, primero porque utiliza un espacio institucional —en este caso el museo— para montar una exhibición y además hace uso de la práctica curatorial para transmitir ideas y conocimiento a partir de la disposición de los artefactos de una colección en el espacio; es además una práctica curatorial artística, ya que por un lado no está sujeta al discurso histórico propuesto por la propia institución donde se realiza este proyecto, sino por el contrario, lo cambia con la finalidad de cuestionarlo y mostrar aspectos que estuvieron invisibilizados (rescata obras del almacén, que no han sido exhibidas anteriormente) creando un discurso crítico con respecto al hegemónico. Además, al utilizar elementos de diversos contextos en una sola instalación, busca crear su propio discurso histórico, cumpliendo con algunas de las características del arte contemporáneo.

El caso de Wilson evidencia que la práctica curatorial dentro del arte contemporáneo ha ido transformándose, y se han ido desarrollando diferentes

aproximaciones con respecto a ella desde la práctica artística, en respuesta a las diversas necesidades que se han originado en cada contexto histórico. Wilson toma elementos no expuestos de un museo tradicional para replantearlos y confrontarnos.

Francis Allÿs: La Fabiola

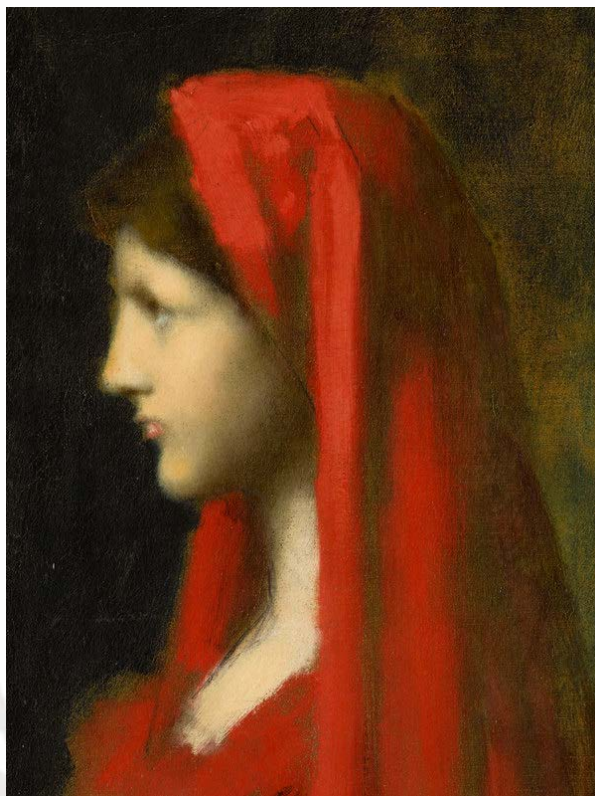
En la misma línea de Wilson, de trabajar bajo el propio lenguaje de los museos, el artista Francis Allÿs se propuso crear una colección de obras de arte amateur para ser utilizadas como instrumento de reflexión sobre la base de los diferentes establecimientos donde se presenta y cómo se arma un *display* curatorial que varía según el espacio de exhibición y que cuestiona el estado del arte, su valoración y circulación.

Francis Allÿs es un artista belga radicado en México desde 1986, llega a este país como arquitecto y es a comienzos de los años 90 que inicia su carrera artística con proyectos inscritos desde un primer momento dentro de su experiencia de vida en esta ciudad; de este modo aparece *Fabiola*.

Fabiola es en sí misma una colección de arte. Esta surge a partir de un primer ejercicio de recolección de obras encontradas en sus constantes visitas a mercados de pulgas, con el fin de conformar una colección de obras de arte consagradas a partir de reproducciones hechas por aficionados al arte, o artistas de fin de semana, o artistas amateurs. Esta intención inicial se diluye conforme avanza con la colección y empieza a transformarse en el proyecto que hoy se conoce cuando Allÿs nota en estas visitas que una imagen desconocida para él en ese momento se ve reproducida en varios de estos mercados de pulgas, tanto en México, Bélgica y en algunos otros países que visita.

Figura 5

Jean-Jacques Henner. Mujer con velo rojo, 1885 - 1890



(Tomado de: <https://musee-henner.fr/collection/objet/femme-au-voile-rouge>)

La imagen muestra el retrato de una mujer vista de perfil, que mira hacia el lado izquierdo del lienzo con un velo rojo que cubre casi toda su cabeza, dejando solo al descubierto su rostro. A partir de este primer impulso el artista logra conformar una colección de esta imagen que posteriormente será identificada como Fabiola *con velo rojo*, basada en una antigua representación hecha por el artista francés Jean-Jacques Henner y presentada en el salón de París en 1885. Esta imagen desaparece a inicios del siglo XX, creando así mayor misterio alrededor de ella.

Con respecto a la imagen, se basa en una santa romana y cristiana del siglo IV d. C., quien contrajo primeras nupcias con un esposo abusivo, por lo que se casó de nuevo y enviudó finalmente. Después de estos episodios, la santa decide convertirse al cristianismo y luego de hacer pública su penitencia por el pecado de haberse divorciado, dedica todo su tiempo y fortuna para ayudar a los más

necesitados, de esta manera se convierte en la santa de los más necesitados y de las enfermeras.

No será hasta mediados del S. XVIII, cuando el texto del cardenal inglés Nicholas Wiseman, basado en la primera historia contada sobre este personaje por san Jerónimo, se vuelve popular. Asimismo, la historia de esta santa también se volvió relevante y un referente para las jóvenes de la época. El retrato que hizo Jean-Jacques Henner en 1885 es el único referente visible sobre esta mujer, cuya creciente popularidad generó tanta demanda de su imagen que trascendió el tiempo, incluso mucho después de haberse perdido el cuadro pintado por Henner.

Figura 6

Vista de instalación



Francis Allÿs. *Fabiola*, 2009. Vista de instalación - National Portrait Gallery, London

(Tomado de: <https://www.npg.org.uk/whatson/display/2009/francis-allys-fabiola>)

Francis Allÿs recoge la imagen de la *Fabiola* interesado por las diferentes formas de producción artesanal y de cómo la estructura del mercado del arte impacta en las economías de producción. Un mercado del arte donde aún la idea clásica y modernista de la obra de arte original e irrepetible se guarda para los grandes artistas.

Al tratarse de una imagen cuyo referente inicial está perdido, y dada la simplicidad de su composición, de alguna manera ha fomentado que sus copias sean

realizadas por artistas amateurs o pintores de fin de semana que ofrecen sus trabajos en estos espacios de venta como los mercados de pulgas.

La importancia de esta obra radica en cómo a partir de un cuerpo de obras, una colección, el proyecto se adapta y dialoga con el espacio que lo alberga (espacios institucionales del arte como museos, galerías, centros de arte, etc.) sobre la base de un tema transversal, donde la imagen de la protagonista se repite en las diferentes representaciones. Estas copias artesanales y amateurs de un artefacto que ya no existe cobran valor e importancia desde el momento en que son llevadas a estos espacios de validación artística contemporánea. Generan una reflexión sobre cómo conviven en un contexto contemporáneo artefactos creados bajo conceptos ajenos a la idea de contemporaneidad, en espacios tradicionalmente canónicos que se han adaptado a los nuevos paradigmas de lo contemporáneo y a la vez forman parte de un proyecto artístico que solo puede darse dentro de este contexto.

El juego que hace Allÿs con estos elementos es interesante ya que es consciente del contexto en el que está trabajando, lo que le permite utilizar componentes propios de otras prácticas tradicionalmente ajenas a la práctica artística, como el *display* curatorial y la conformación de una colección de arte ajena a los cánones de valoración del arte hegemónico para poder generar diferentes discursos sobre la base del contexto en el cual se albergue.⁹

Sandra Gamarra: *LiMac*

El proyecto *LiMac*, Museo de Arte Contemporáneo de Lima, es una obra de la artista peruana Sandra Gamarra (Lima, 1972). En general, su obra reflexiona sobre

⁹ Es importante también mencionar otro de los temas que subyacen en la obra de Allÿs, teniendo en cuenta que la *Fabiola* es la santa patrona de las mujeres maltratadas. No es gratuito que Allÿs lo desarrolle en parte en México, país donde reside, y que registra uno de los índices más altos de feminicidio en Latinoamérica y en el mundo.

su relación con la pintura y cómo, a través de esta, ella ve que se han construido históricamente discursos propios de una mirada occidental hegemónica que se han establecido a través de una construcción estética; es por esto que su propuesta conceptual busca —mediante la pintura o la reflexión sobre ella— deconstruir estos discursos y reflexionar con respecto a ellos.

Para comenzar a analizar *LiMac* es pertinente referirse a su propia definición como propuesta:

LiMac se presenta como un museo de proyectos y, al mismo tiempo, como un proyecto de museo. Su propósito es, justamente, el de proyectar. Este museo propone la exhibición, más que de los objetos en sí mismos, de las relaciones entre estos. (*LiMac*, 2002)

Este museo nace en el 2002 como una propuesta crítica ante un contexto artístico y cultural en Lima bastante precario, puesto que la ciudad capital no contaba con un museo de arte contemporáneo. Ante esto, el planteamiento de Sandra Gamarra nace como una propuesta virtual, la página web de un museo cuya colección contaba con algunas obras de ella y de otros artistas, que luego aparecería en diferentes museos y galerías como la instalación de un stand del propio museo, con algunos artículos de *merchandising* en él.

En su definición deja notar la finalidad de este museo como proyecto, ya que más que hacer hincapié en el sentido de su colección o de qué artistas son parte de este, enfatiza la capacidad de construcción de relaciones entre ellos.

Por otro lado, como parte de la información compartida en su misma página, en el apartado correspondiente a la muestra de este proyecto en el MUSAC (Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León), en España que, data del 2006, se

pregunta «¿Puede el museo ser parte de la obra de un artista y no a la inversa?»
(*LiMac En MUSAC*, 2006)

Es aquí donde este proyecto de «museo en movimiento» propuesto por Sandra Gamarra es también importante, por su planteamiento como obra conceptual. Ya que es un ejemplo importante de cómo la artista hace uso de recursos propios de la práctica museal, entre ellas el de la práctica curatorial como lo plantea la ICOM (Desvallées & Mairesse, 2010), para hacer una reflexión crítica no solo del contexto artístico peruano, sino también de la institución del museo en general, sus límites y su solidez institucional en el ámbito contemporáneo.

Esta obra no es el único proyecto que ha buscado generar una reflexión crítica a partir de la idea del museo como referencia o punto de partida, ya que como se ha mencionado antes, el contexto artístico peruano ha estado marcado por una constante crisis institucional derivado de un contexto político general marcado por la precariedad, por lo que la imagen del museo de arte en el Perú ha estado marcada por decir lo menos de cierta controversia.

Entre otros de estos proyectos es esencial mencionar al museo Hawai (1999) del artista peruano Fernando Bryce. Este proyecto consistió en un proceso mimético de apropiación de imágenes sobre un periodo específico de la historia peruana, a través del archivo de biblioteca encontrado en Berlín. Un archivo casi olvidado que revela de manera crítica la construcción de la idea de nuestra nación generadas en la prensa extranjera, comparada con algunas investigaciones sobre las prácticas extractivas del guano en el Perú. Se reflexiona respecto de cómo estos amagues no oficiales para crear una imagen nacional hacia el exterior quedaron en nuestro imaginario, o en la construcción de nuestra propia identidad como nación.

También es importante mencionar al museo Neo Inka (1999-2011) de la artista peruana Susana Torres. A través de una colección conformada por elementos recolectados principalmente de productos comerciales que contienen la palabra Inca o Inka, nos invita a reflexionar sobre las connotaciones de esta palabra dentro de nuestro acervo cultural y dentro de la construcción de nuestra identidad.

Por último, mencionaremos al Proyecto Museo Travesti (2003), del filósofo y *performer* travesti Giuseppe Campuzano, cuyo proyecto es muy importante, ya que a través de la configuración de una colección no institucional e informal construye un nuevo discurso histórico acerca del travestismo en el Perú. Una historia idealizada, ficticia, pero con elementos de la realidad, con el fin de crear una institución, un museo en el cual el mismo artista se sienta identificado y se sienta parte de la construcción de estos discursos institucionales, los cuales como podemos notar a partir de esta obra han sido totalmente discriminados e invisibilizados.

También es importante mencionar otros proyectos de artistas peruanos que han utilizado la idea del museo como dispositivo crítico, como Puno MoCA (2007) del artista César Cornejo: el Museo Itinerante Arte por la Memoria (2007) del colectivo del mismo nombre (conformado por Orestes Bermúdez, Karen Bernedo, Rosario Bertrán, Kristel Best, Mauricio Delgado, Catherine Meza, Jorge Miyagui y Carlos Risco), el Museo del Relave (2012) del artista Ishmael Randall, y el Museo Rodante de la Educación - MURO (2015) de la artista Isabel Guerrero.

Hasta este punto vemos cómo a partir de diversos proyectos artísticos se busca generar reflexiones y pensamiento crítico sobre ciertas problemáticas afines en el medio artístico peruano, muchos de estos son propuestos a partir del uso de recursos afines a la práctica curatorial y que han sido importantes e incluso decisivos para el desarrollo de la escena artística, tanto local como internacional.

En las líneas posteriores se analizará un espacio en el que las prácticas artísticas y curatoriales se difuminan de tal manera que no se puede determinar si es de alguna de ellas de donde parten sus procesos o cuál es la que predomina, ajustándose de esta manera a algunos de los referentes vistos en el estado del arte de la presente investigación. Por ejemplo, la experiencia de Curating Degree Zero Archive (CDZA) mencionada por Dorothee Richter, en la que se resalta la convergencia de ambas prácticas y la importancia de estos espacios, donde a partir de la flexibilidad de estos roles se generan relaciones y procesos de significación más complejos.

2.3. Oficina M20 Hotel Savoy

En este subcapítulo se busca reconocer el espacio Oficina M20-Hotel Savoy como una práctica artística peruana (limeña en particular) que puede identificarse como contemporánea a partir de algunas características propuestas por Smith (2012), haciendo hincapié en una propuesta crítica sobre los procesos tradicionales y sus límites (arte y curaduría), así como la importancia del trabajo colectivo. La necesidad de insertar elementos locales y cotidianos y confrontarlos con elementos propios de la contemporaneidad, y en la utilización de plataformas digitales como parte del soporte de su propuesta a través del tiempo.

El espacio Oficina M20-Hotel Savoy surge como una iniciativa impulsada por la artista Marisabel Arias y la curadora e historiadora del arte Giselle Girón:

El 17 de septiembre de 2018 Marisabel Arias y Giselle Girón obtuvieron una llave para la oficina M20, después de pagar dos meses de alquiler del local que suman 600 soles. Ubicada en el segundo piso del antiguo Hotel Savoy, la

oficina en el centro de Lima era un sueño que las perseguía hace un año. Quizás brotó antes pero definitivamente se volvió imperante en los últimos meses después de una clara llamada al respeto laboral. Marisabel ha estudiado la capacidad de reinvención de la calle Paruro, el ahora desaparecido cine Tauro y sospecha de las muchas historias todavía por contar detrás de edificios de una modernidad que cada día desaparece un poco más. Por otro lado, Gisselle estaba en búsqueda de un escritorio de cara a la vida real, uno ubicado mirando a la calle donde cotidianamente suceda algo y así poder trabajar todos los días en un estricto régimen laboral. Una urgencia compartida por un espacio laboral el cual se pueda habitar, donde el trabajo se valore, la investigación de la cotidianidad se pueda llevar a cabo y se trabaje con gente aún por conocer. Fue así como el anhelo por el trabajo y el respeto de este mismo se volvieron los motores detrás de esta oficina. (Girón, 2019:1-2)

El texto citado evidencia, en primer lugar, un interés por abordar la valoración del trabajo relacionado a las artes visuales; en segundo lugar, una conexión o una búsqueda por acercarse a la «vida real» a la «calle», y en este sentido es pertinente reseñar de manera breve lo que sucedía en ese momento dentro del medio.

Contexto

Para entender el contexto en el que surge Oficina M20-Hotel Savoy, se deben revisar algunos de los eventos políticos y sociales más resaltantes relacionados con el arte peruano en ese momento; eventos que generaron una reacción natural como

la manifestada por el grupo Por una comunidad de Artes Visuales, en la revista Textos Arte:¹⁰.

Entre los años 2014 y 2017 fuimos testigos de múltiples exabruptos dentro del sector de las artes visuales locales. Por mencionar algunos, en 2014, la gestión municipal del alcalde Luis Castañeda (responsable de la eliminación de la Bienal Iberoamericana de Lima) ordenó el borrado de quince murales artísticos ubicados en el Centro de Lima. En paralelo, su gestión manifestó su apoyo a la Feria de Arte ArtLima, lo que dejó en claro la falta de interés de dicha organización privada por el carácter público de la cultura y las artes visuales. Más adelante, en octubre de 2016, se reveló que el texto curatorial [escrito por el entonces docente Nicolás Tarnawiecki] de la XIX edición de «Pasaporte para un Artista», uno de los concursos de artes visuales más importantes en el ámbito nacional, había sido resultado de plagio. Meses más tarde, en abril 2017 se destaparon los vínculos de lavado de activos asociados a «Fugaz», proyecto que ya había sido asociado a un caso de gentrificación, mediante el uso de la cultura y las artes visuales en la zona Monumental del Callao. En ese mismo mes comenzaron las discusiones a partir de la gestión y curaduría de la exhibición *Land of Tomorrow* en el Pabellón Peruano de la 57 Bienal de Venecia. Finalmente, en 2018, la muestra de la carpeta colaborativa Resistencia visual 1992, en el Lugar de la Memoria (LUM), causó la salida de su director Guillermo Nugent, a pedido de Salvador del Solar, ministro de Cultura en ese entonces. (Elera et al., 2018: 71)

¹⁰ Textos Arte es una revista de la especialidad de Escultura de la Facultad de Arte y Diseño de la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP), fundada por Johanna Hamann; el volumen 6 al cual se alude, estuvo a cargo de Úrsula Cogorno como editora invitada.

Es importante mencionar que el proyecto *Fugaz* consiste en la puesta en valor, a través de diversas iniciativas culturales, de un espacio urbano ubicado en el centro histórico del Callao. Y como se menciona en el texto citado, se presume que estaría asociado a un proceso de gentrificación a largo plazo; además, Gil Shavit, uno de sus promotores e inversionistas, estaría presuntamente involucrado en un caso de corrupción por lavado de activos con el Gobierno Regional del Callao. Esto significó para la escena artística limeña un parteaguas entre aquellos artistas y actores culturales que se desvincularon de este proyecto inmediatamente, evidenciando su posición crítica con respecto a los intereses que al parecer se iban destapando,¹¹ en contraposición con aquellos que se mantuvieron vinculados con el proyecto y mostraron una posición acrítica e indiferente ante los cuestionamientos que salieron a la luz.

Asimismo, surgió otra iniciativa con el fin de «generar lo que hace falta en nuestro medio», como lo comenta el artista Rafael Mayu Nolte en la descripción del evento Picnic de Trabajadores del Arte (2015)¹², iniciando el post con la siguiente frase: «Dado el actual estado de emergencia en el que se ha puesto al medio cultural y a toda la ciudad», en clara referencia a la gestión municipal de Lima liderada por Luis Castañeda por ese entonces, pero también alude a una situación de precariedad del medio artístico en general, al ser esta invitación la tercera que se venía desarrollando cada año, como lo señala Hare (2015).

Otra iniciativa destacable es INCA, un proyecto fundado por la artista Alejandra Ballón en coordinación con el curador Augusto del Valle y el arquitecto Paulo Dam, que consistió en un primer momento en la conformación y difusión de un archivo sobre

¹¹ Como la posición crítica de los integrantes de Por una Comunidad de Artes Visuales, contra estas situaciones que menoscaban el buen desarrollo de la escena artística.

¹² Creado el 22 de abril del 2015, en la misma página del evento que fue organizado por el Comité de Trabajadores del Arte 1° de Mayo.

crítica de arte, con la finalidad de aportar a la investigación y a la crítica, y de ese modo promover una mirada sobre la escena artística visual que sirva de plataforma para generar diversos proyectos que tengan a la investigación como eje (Ballón & Quijano: s.f.). Cabe resaltar que esta investigación ha utilizado esta plataforma como un medio de consulta recurrente, del cual se ha servido para esclarecer y complementar sobre los antecedentes de la escena crítica en el país.

Entre los años 2017 y 2018 surgen los Lunes de Crítica (Elera et. al 2018:72) a cargo del colectivo Por una Comunidad de Artes Visuales (coorganizado por los artistas y curadores Andrea Beteta, Andrea Elera, Christian Luza, Diego Fernandini, Gustavo Gonzales, Jerson Ramírez, Labslov Miranda, Linda Velásquez, Maria Fe Kohata, Michael Hurtado, Omar Castro, Rafael Nolte, Raúl Silva, Sandra Flores, Úrsula Cogorno, Viviana Balcázar, Yssia Verano, con el apoyo de Augusto del Valle, Ana Chambi y Alejandra Ballón). Como ya hemos visto, esta iniciativa se da en respuesta a una serie de hechos relacionados con las artes visuales que generaron un debate que evidenció la falta de espacios de reflexión y crítica, no solo sobre las prácticas relacionadas con la creación artística, sino también respecto de las diferentes prácticas asociadas al medio en el que se desenvuelve. Esta falta de espacios pone sobre la mesa el tema de la precariedad en la cual se desarrolla nuestro medio artístico, lo que ha generado algunas iniciativas que han pretendido responder a esto, como es el caso de Por una Comunidad de Artes Visuales, cuyos Lunes de Crítica y otras acciones y proyectos decantaron en la creación de una web (Elera et al, 2018) como parte del proceso del trabajo de archivo que se realizó durante este periodo.

En agosto del 2017 nace la Asociación de Curadores del Perú (AC) en respuesta también a muchos de los acontecimientos antes mencionados, con lo que

se busca responder a la falta de comprensión y al nivel de conocimiento sobre su práctica dentro de la propia comunidad artística.

Las diversas circunstancias nos dejaban frente a una **evidente informalidad laboral** del sistema artístico local, así como ante la ausencia de cohesión de sus actores y el mutuo reconocimiento de sus prácticas para determinar una transformación desde la colectividad; en otras palabras, se hacía patente la falta de un trabajo por recuperar la subjetivación crítica y el rol de ciudadanía. Ante la necesidad de pronunciarnos sobre las muchas carencias de nuestro escueto sistema artístico local, nos preguntamos: ¿Es realmente posible la organización? (Elera et al., 2018: 72) [El destacado es del autor de la investigación].

Todo esto se enmarca en un devenir histórico de las artes visuales en el Perú que subrayan la precariedad del medio. Tanto desde la crítica¹³, desde el espacio institucional¹⁴ y desde la historia del arte¹⁵.

Con el paso del tiempo, se fue creando este espacio de trabajo. Nacía como respuesta a «Una urgencia compartida por un espacio laboral el cual se pueda habitar, donde el trabajo se valore, la investigación de la cotidianidad se pueda llevar a cabo y se trabaje con gente aún por conocer» (Boletín no. 3). **Un espacio, también, como respuesta a la precariedad del trabajo artístico:** “Nos esperan encuentros, exposiciones, tipeos, diseños de páginas webs, recorridos, vitrinas, escritos, conversaciones, bailes... todo el trabajo todavía

¹³ Entrevista al crítico y curador Jorge Villacorta sobre una conferencia dictada en 1997 sobre el estado de la crítica en nuestro país. (López, 2008)

¹⁴ En la página citada del Micromuseo, proyecto de Gustavo Buntinx, sobre su definición y objetivos, en los dos primeros extractos de textos presentados se menciona claramente que nace ante la necesidad, hasta ese momento, de un espacio institucional dedicado a las artes visuales. (Buntinx, 1983 - 2022)

¹⁵ Miguel López (2017) menciona en la introducción de este libro la necesidad de contar aquello que fue obviado o invisibilizado por la historia oficial del arte en nuestro medio.

por hacer el cual nos permitirá hablar y vivir Lima de otras formas a pesar de la aparente estrechez de recursos y precario sentido de respeto hacia el trabajo artístico. Esta vez lloraremos, bailaremos, trabajaremos y haremos de todo, o eso intentaremos, desde estos trece metros cuadrados en el antiguo Hotel Savoy (Gómez de la Torre, 2019: 13) [El destacado es del autor de la investigación].

Para finalizar con la introducción del presente capítulo, es necesario hacer hincapié en la precariedad del medio como una constante evidente en este breve repaso, a través de diferentes situaciones y que serán una de las motivaciones centrales para el desarrollo de la Oficina M20-Hotel Savoy. Ante esta precariedad, Oficina M20 buscará introducirse y adoptar las estrategias de otros medios laborales «formales», como los que cohabitan en este espacio del antiguo hotel Savoy y sus alrededores, y que también buscan sortear de alguna manera la precariedad inminente a la que las conllevan nuestras políticas de Estado.

Un ejemplo de esto último se observa en el caso del Patronato Cultural del Perú; según su página web, es una institución privada sin fines de lucro creada el año 2010 para contribuir con el desarrollo del país y desde el año 2014 tiene el encargo, a través de la Fundación Wiese, del Grupo El Comercio y del Estado peruano (Mincetur) de los pabellones correspondientes al Perú en las Bienales de Arte y de Arquitectura de Venecia (Mincetur, 2014). Esta colaboración público-privada para la organización de los proyectos participantes en la Bienal de Venecia, deja de lado cualquier participación de una entidad gubernamental especializada en este campo, como el Ministerio de Cultura. Se puede interpretar por lo menos como cuestionable y una evidente falta de claridad en las políticas culturales del país.

Finalmente, como ya se ha mencionado, debido a una denuncia pública por parte del curador del proyecto de exhibición, Rodrigo Quijano, participante en la 57ª Exposición Internacional de Arte 2017 de la mencionada bienal, renunció a su cargo de curador, debido a que los organizadores tomaron decisiones que eran propias de su función sin tomar en cuenta su opinión, lo que desvirtuó la propuesta curatorial y afectó la naturaleza de la obra del artista participante, el recientemente fallecido Juan Javier Salazar (Quijano, 2017). Como ya se ha visto, esta situación se sumó a una serie de eventos que generaron como reacción la aparición de diversas iniciativas «en busca de lo que haga falta en el medio» (Mayu, 2015), un medio sin políticas culturales claras o articuladas.

Sobre el objeto de estudio:

El proyecto Oficina M-20 Hotel Savoy podría denominarse un espacio de ensayos sobre la idea de lo contemporáneo en el arte peruano, en el que las prácticas desarrolladas en ella se liberan de las categorías dictadas desde la historia del arte, por tanto, los límites entre la práctica curatorial y la práctica artística se diluyen, desaparecen, debido a que existe una clara voluntad de establecerlo así y de convertir el lugar en un espacio de aprendizaje. En el capítulo anterior hemos visto cómo estas categorías sobre curador y artista han ido alejándose de las definiciones propuestas por una mirada tradicional desde la historia del arte, abriéndose diferentes posibilidades desde la práctica contemporánea.

Por otro lado, hay una clara intención crítica contra lo establecido como «institucional» en el arte peruano y su precariedad, apostando por insertarse en una comunidad laboral que también surge de la precariedad de su medio. Complementario a esto, es importante resaltar lo que las integrantes de este espacio nos comparten a partir de la pregunta de cómo surge Oficina M20:

La oficina nace de una urgencia para experimentar el arte contemporáneo desde la cotidianidad. Pensar el arte desde un horizonte de un trabajo como otros, en un horario laboral común, ir a un espacio y forjar una rutina de labores. También nació por deseos compartidos de hacer proyectos expositivos, de hacer eventos, que no tenían necesariamente un espacio que los pudiera acoger en la escena artística limeña. (Girón, 2024)

Figura 7

Vista exterior de Oficina M20 - Hotel Savoy.



Nota: Los Helares de Cherry Pop. Foto: Benjamín Cieza Fuente: Oficina M20 Savoy, 2019.

Figura 8

Vista exterior de Oficina M20 - Hotel Savoy.



Imagen de Oficina Bailable. Foto: Benjamín Cieza. Fuente: Oficina M20 Savoy, 2019.

Los proyectos elegidos de Oficina M20, en un primer momento, trataron de evidenciar algunos ejes que responden a la organización del espacio y su agenda, pero para realizar un análisis acorde con lo propuesto en esta hipótesis, se propone revisar, antes que proyectos desarrollados en este espacio, algunos elementos específicos del archivo que podemos encontrar en su página web, como registros de actividades organizadas.

Figura 9

Vista interior de Oficina M20 - Hotel Savoy.



Imagen de Oficina Bailable. Fotos: Benjamín Cieza. Fuente: Oficina M20

Savoy,2019.

Figura 10

Vista interior de Oficina M20 - Hotel Savoy.



Vista interior de Oficina M20 - Hotel Savoy. Fotos: Benjamín Cieza. Fuente: Oficina

M20 Savoy,2019.

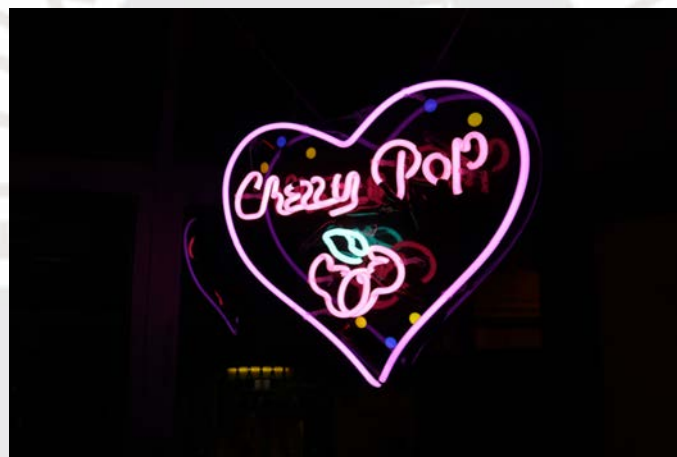
Interesan, en un principio, *Los Manglares de Cherry Pop* y *Los Helares de Cherry Pop*, ambos proyectos se encuentran en su propia página web, dentro de la columna de Actividades, y en el afiche o invitación colgadas en ella se puede leer una definición en común a ambas actividades: «Un espacio para pensar el trabajo», al final de cada texto en el inicio del párrafo final (Oficina M20- Hotel Savoy, 2018; Oficina M20- Hotel Savoy, 2019). Ambos proyectos fueron diseñados como una serie de actividades distribuidas en una agenda que duró dos semanas cada una. Se invitó al público a utilizar los diferentes servicios que les ofrecía la oficina durante este tiempo.

También se está tomando como referencia la exhibición *Arquito, Arco, Arcaso. Un campeonato ontológico*, que pretende jugar con la palabra que le da nombre a la feria internacional de arte ARCOmadrid, donde Perú fue invitado en el 2019.

Finalmente, cabe mencionar también el *Primer Censo Internacional de Gatitos de Cailloma*, esta actividad es parte de una constante voluntad de acercarse al entorno en el cual estaba inserto el proyecto y de alguna manera interactuar desde prácticas que se manejaban en este espacio.

Figura 11

Los Helares de Cherry Pop.



Nota: Oficina M20 - Hotel Savoy. Foto: Benjamín Cieza. Fuente: Oficina M20 Savoy, 2019.

Los Manglares de Cherry Pop (2018) y *Los Helares de Cherry Pop* (2019), ambas actividades tomadas como un solo proyecto o iniciativa, surgen a partir de una deriva que Marisabel Arias y Giselle Girón realizan alrededor de la oficina en el centro de Lima, como parte de sus actividades cotidianas dentro del horario de trabajo de la oficina, donde se topan con una lámpara de luces de neón con el nombre Cherry Pop, el cual sería el punto de partida e inspiración para el desarrollo de dos «actividades»

como denominan en su página a *Los Manglares de Cherry Pop* (2018) y *Los Helares de Cherry Pop* (2019).

En esta oportunidad la querida Cherry Pop nos visita por segunda y última vez. Para aplicar sus normas debemos trabajar lo más cómodas posibles, por lo tanto volvemos a trabajar al ras del suelo y desde ahí trabajaremos en **contacto directo con la superficie que nos da contexto**. Sin embargo, debido a este frío invierno, el piso como buen cemento estará helado, esta circunstancia obliga a la Cherry Pop a cubrirnos con su polar blanco antártico. De modo que la oficina M20 estará cubierta del más cálido material (Oficina M20- Hotel Savoy, 2019) [El destacado es del autor de la investigación].

Una agenda propuesta durante dos semanas acompaña al público invitado a trabajar en sus instalaciones y los insta a ser parte de actividades propuestas relacionadas con aquello que se reconoce que hace falta dentro del medio artístico limeño, «espacios críticos» en donde el «trabajo» artístico sea reconocido y valorado por la comunidad: conversatorios, asesorías sobre mercadeo, espacios sobre #contemporaryart, capacitaciones en creación y manejo web, difusión de películas y documentos en PDF, invitados especiales, etc. Espacios necesarios para pensar sobre el trabajo del arte contemporáneo en nuestro medio la cual vemos que es la principal motivación.

Figura 12

Agenda de Actividades

Martes 20	Miercoles 21	Jueves 22	Viernes 23	Sabado 24	Domingo 25
Inauguración del Manglar desde las 3P.M. Chorreo Random Style	Conversaciones Paganas	HotGlue Day HotGlue Day HotGlue Day HotGlue Day	Asesoría sobre mercadeo	USB day Pdf Películas Documentos	CERRADO CERRADO
Lunes 26	Martes 27	Miercoles 28	Jueves 29	Viernes 30	Sabado 01
CERRADO CERRADO	Conversaciones Paganas Invitad@ Especial	¿Cómo aplicar el consenso en su vida?	#contemporary art	Chorreo perpetuo Trae tus drogas	Random Style Bye Bye Cherry Pop

Nota: Los Manglares de Cherry Pop. Fuente: Oficina M20 Savoy, 2019.

Figura 13

Agenda de Actividades

Viernes 23	Lunes 26	Martes 27	Miercoles 28	Jueves 29	Viernes 30
Inauguración del Helar desde las 4P.M. Chorreo Random Style	Conversaciones Paganas	HotGlue Day HotGlue Day HotGlue Day HotGlue Day	Asesoría sobre mercadeo	#contemporaryart #contemporaryart #contemporaryart	USB day Pdf Películas Documentos
Lunes 02	Martes 03	Miercoles 04	Jueves 05	Viernes 06	
Conversaciones Paganas	Conversaciones Paganas	¿Cómo aplicar el consenso en su vida?	#contemporaryart #contemporaryart #contemporaryart	Chorreo perpetuo Trae tus drogas	

Nota: Los Helares de Cherry Pop. Fuente: Oficina M20 Savoy, 2019.

También se desarrolla una ambientación de la oficina, la cual es intervenida con una serie de elementos inspirados en este personaje Cherry Pop y que da cuenta

de un trabajo en conjunto entre las dos integrantes de este proyecto, una propuesta colectiva que de alguna manera invisibiliza el rol que tuvo en este proyecto cada una.

Figura 14

Vistas del montaje de exhibición.



Nota: Los Manglares de Cherry Pop. Foto: Benjamín Cieza. Fuente: Oficina M20

Savoy, 2019.

Figura 15

Vistas del montaje de exhibición



Nota: Los Helares de Cherry Pop. Fotos: Benjamín Cieza. Fuente: Oficina M20

Savoy, 2019.

Figura 16

Vistas del montaje de exhibición



Nota: Los Helares de Cherry Pop. Fotos: Benjamín Cieza. Fuente: Oficina M20

Savoy, 2019.

Figura 17

Afiche de Arquito, Arco, Arcaso



Nota: Arquito, Arco, Arcaso: Un campeonato ontológico. Fuente: Oficina M20 Savoy, 2019.

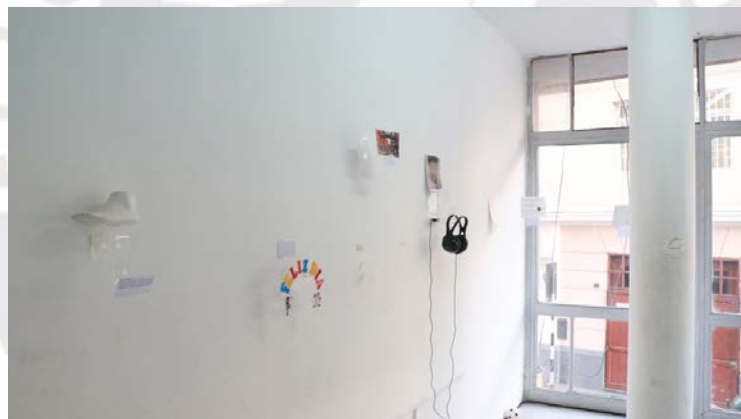
La exhibición *Arquito, Arco, Arcaso. Un campeonato ontológico* fue una muestra creada a partir de una mirada crítica a la participación del Perú como país invitado a la Feria de Arte ARCO en Madrid, una aproximación en tono de broma o burla es el punto de partida ante una serie de publicaciones tanto desde la prensa como de redes sociales que daban cuenta de una «gran representación» de la escena artística peruana contemporánea. En el tiempo de duración de la exhibición se dan una serie de eventos complementarios, como una visita guiada a la muestra, un campeonato relámpago de fútbol, y un paseo artístico-turístico.

La plataforma de exhibición utilizada en este proyecto, a diferencia de *Los Manglares* y *Los Helares de Cherry Pop*, permite trabajar con objetos que serán parte

de esta muestra, donde se juega con la palabra «arco» para potencializar la capacidad de juego e ironía. Estos objetos son presentados de manera convencional, utilizando las paredes del espacio; pero a su vez no son presentados con un autor, sino como parte de un proyecto de la oficina, como si fuera el escenario de lo más importante: la visita guiada «por especialistas», el campeonato relámpago de fútbol femenino y el paseo artístico-turístico «por especialistas», por ellas mismas, donde nuevamente los roles de cada una quienes provienen de la práctica artística y la curatorial que, como ya lo hemos mencionado, se diluyen o se pierde la necesidad de identificarlas como tales.

Figura 18

Vistas del montaje de exhibición.



Nota: Arquito, Arco, Arcaso: Un campeonato ontológico. Fuente: Oficina M20 Savoy, 2019.

Figura 19

Vistas del montaje de exhibición.



Nota: Arquito, Arco, Arcaso: Un campeonato ontológico. Fuente: Oficina M20 Savoy, 2019.

Figura 20

Vistas del montaje de exhibición.



Nota: Arquito, Arco, Arcaso: Un campeonato ontológico. Fuente: Oficina M20 Savoy, 2019.

Figura 21

Vistas del montaje de exhibición.



Nota: Arquito, Arco, Arcaso: Un campeonato ontológico. Fuente: Oficina M20 Savoy, 2019.

Figura 22

Vistas del montaje de exhibición



Nota: Arquito, Arco, Arcaso: Un campeonato ontológico. Fuente: Oficina M20 Savoy, 2019.

Finalmente, el *Primer Censo Internacional de Gatitos de Cailloma* es una actividad que finaliza en una exhibición de todos los formatos utilizados para realizar este censo en los alrededores de la oficina. Además de realizar el recojo de información sobre las mascotas que vivían por los alrededores, se

hace también un mapeo de los espacios de trabajo, tanto tiendas y ópticas, entre otros, que son parte de la comunidad donde se desarrolla la oficina. Nuevamente la exhibición de estos registros no tiene una autoría, pese a que cada una cuenta con una ilustración a mano de cada uno de los animales censados; de este modo se subraya el carácter colectivo del proyecto, sin determinar los roles de cada una. Así como lo mencionan Giselle Girón y Marisabel Arias:

En la oficina había una intención que las miradas [...] se piensen y se elaboren como un trabajo colectivo en donde las ideas no brotan de uno o de otro lado, sino de la intersección o confluencia de diversas experiencias. [...] En lo personal, esta intención de pensar el arte desde procesos infinitamente colectivos nos ha nutrido en pensar (en) la riqueza de voces que participan detrás de un proyecto artístico o un proyecto expositivo. (Girón, 2024)

Figura 23

Vistas del montaje de la exhibición



Nota: Imagen del montaje del Primer Censo Internacional de Gatitos de Cailloma.

Fuente: Oficina M20 Savoy, 2019.

Figura 24

Vistas del montaje de la exhibición.



Nota: Imagen del montaje del Primer Censo Internacional de Gatitos de Cailloma.

Fuente: Oficina M20 Savoy, 2019.

Figura 25

Vistas del montaje de la exhibición



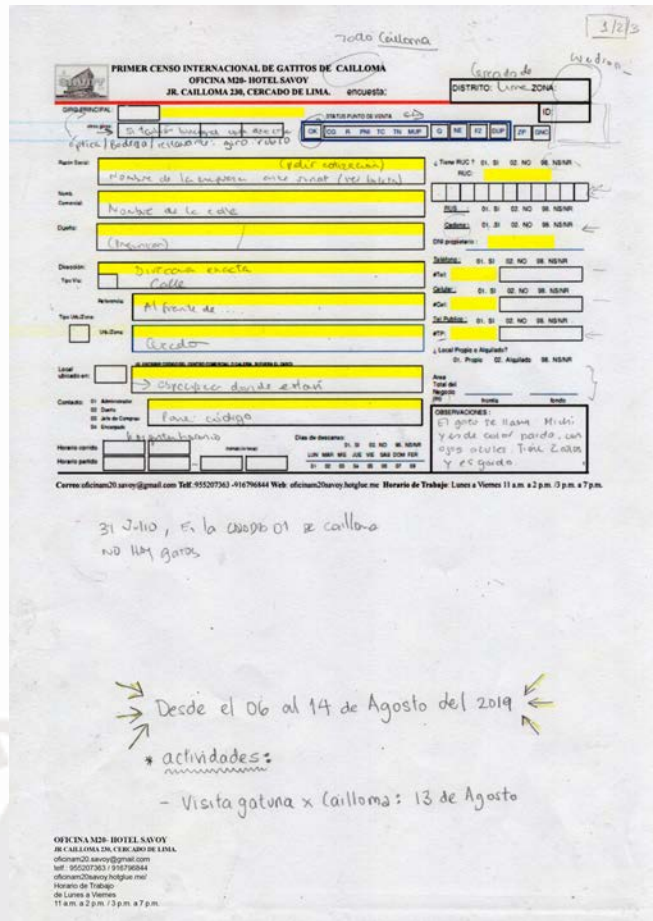
Nota: Imagen del montaje del Primer Censo Internacional de Gatitos de Cailloma.

Fuente: Oficina M20 Savoy, 2019.



Figura 26

Afiche de la exhibición



Nota: Imagen del afiche del Primer Censo Internacional de Gatitos de Cailloma.

Fuente: Oficina M20 Savoy, 2019.

Estos proyectos muestran la intención de constituir un espacio de aprendizaje antes que un espacio de arte convencional, un espacio de aprendizaje; como lo dicen sus mismas integrantes, una escuela. Desde la perspectiva de esta investigación: un proyecto contemporáneo de arte, un espacio de ensayos en torno a las problemáticas que aquejan al medio artístico limeño, y una respuesta a la necesidad de espacios alejados de algunos parámetros que pueden estar marcados por el mercado y por la falta de institucionalidad; y por ende, de formalidad en las prácticas relacionadas a las artes visuales.

Al ser considerado un proyecto en su totalidad, también se puede determinar su contemporaneidad, en que los medios utilizados son diversos y no están marcados

por una práctica específica (Smith, 2012: 299), y en el que se le da un valor especial al proceso y a su registro en un archivo, al cual se puede acceder a través de su página web. En muchos de sus boletines (llegaron a 12, entre ellos dos reportes económicos compartidos por correo electrónico con su base de datos) Marisabel Arias y Giselle Girón se dirigen al lector del futuro y en distintos momentos se hace hincapié en la temporalidad del proyecto y su futuro como archivo contenido en su página web.

Estos proyectos son muy necesarios ya que abren la posibilidad de crear plataformas críticas sobre cómo se construye el arte contemporáneo en nuestro medio desde diversas perspectivas. Críticas desde que buscan cuestionar con sus proyectos, de manera permanente y transversal, la labor del arte contemporáneo dentro del medio artístico limeño, el pensar el arte contemporáneo como un trabajo formal dadas las características del medio ya descritas, la falta de políticas culturales, la precariedad institucional, la ausencia de una crítica cultural, etc.

Finalmente, en un proyecto como un archivo a futuro invita a repensar cada uno de los proyectos presentados por este espacio y las actividades y servicios ofrecidos, ya que se tiene conciencia de la necesidad del documento como elemento esencial para generar valor y dar la posibilidad de darle continuidad a la obra, en este caso al proyecto.

Además, también es importante pensar en la urgencia del archivo en una escena artística latinoamericana, y especialmente peruana, donde la recuperación de registro y documentación de muchas manifestaciones artísticas y culturales disidentes al relato hegemónico ha sido y sigue siendo una tarea ardua y de largo aliento. Como indica López (2017) en la introducción al libro *Robar la historia, contrarrelatos y prácticas artísticas de oposición*:

El título de este libro (...) evoca los procesos de agenciamiento frente a los intentos de expropiación de la capacidad de enunciación que han sufrido aquellos cuerpos constituidos históricamente como periferia social por sus diferencias de clase, raza, capacidad física, sexualidad y género. Ante esos procesos sistemáticos de invisibilización, muchas veces la tarea de resistencia consistió en serle infiel a la historia, traicionarla, tomar el control de su aparato narrativo. Es a través de ese proceso que muchos cuerpos y colectividades — a quienes largamente se les había negado su condición de «humano» o «ciudadano»— reclaman el derecho de ser agentes políticos de producción de conocimiento (2017:16-17).

El hecho de contar con este archivo y acceder a la información correspondiente a este proyecto, para muchos que no han sido capaces de ser parte de sus propuestas, ha sido importante ya que permitió realizar esta investigación y aportar en el desarrollo de un pensamiento crítico y reflexivo ante la urgencia de generar espacios que partan de la necesidad de crear y reflexionar de manera crítica en un medio donde la producción visible en general es promovida y delimitada por el mercado y los intereses de la empresa privada.

CAPÍTULO 3: PROYECTO ARTÍSTICO CURATORIAL

Luego de revisar cómo la idea de lo contemporáneo propuesto por Smith (2012), reconoce un marco donde el propio devenir de la práctica artística y la práctica curatorial llegan a confluir. Y cómo es que a partir de esta podemos hacer un análisis de la importancia de las prácticas artístico-curatoriales en diferentes medios, y en especial en el caso limeño, a través del proyecto Oficina M20 – Hotel Savoy. Es que podemos resaltar la necesidad de reconocer y rescatar estos espacios en donde se

promueve la necesidad de generar una reflexión crítica sobre el medio artístico de Lima. Una mirada que trata de desmarcarse de intereses particulares, comerciales o institucionales, que como hemos visto, son los que muchas veces prevalecen en este medio.

Este proyecto titulado *La cura y la enfermedad. La curaduría artístico - experimental en la escena de las Artes Visuales en Lima 2002 – 2022*, hace referencia a lo expuesto por Boris Groys (2008) quien afirma que la curaduría en su relación simbiótica con el arte representa su cura y enfermedad (2008: 46 – 47). A su vez que, tomando como referencia su origen etimológico también es un acto de curar la imagen, en su afán por exponerla y hacerla visible, acto que no podría por voluntad propia. Al vincularlo a esta idea, resultará como consecuencia que la curaduría en su afán por presentarse como un experto o cercano a las imágenes (iconófilo), a su vez con el afán de hacer visible la obra hará uso de argumentos iconoclastas, propios del ámbito contemporáneo. Lin (2019) también tomará esta idea para preguntarse de quién cura o protege la curaduría a la obra de arte, de ella misma, del curador o del público, concluyendo que al hacerse cada vez más democrático su acceso en la actualidad, estos presupuestos se hacen más difíciles de abordar. Además, en un afán por hacer mención el aspecto precario del medio artístico en Lima es que se ha tomado la idea de la enfermedad como un eufemismo. En nuestro caso nosotros lo tomaremos como un punto de partida para darle nombre a nuestro proyecto, el cual busca integrar a todos los actores bajo un mismo objetivo de generar pensamiento, reflexión y espacio crítico.

3.1. Metodología

A partir de la revisión bibliográfica del devenir de las prácticas artístico-curatoriales en la historia del arte y de la revisión de algunas de estas prácticas en el Perú en las últimas décadas, se han podido establecer algunos lugares en común en los que estas prácticas confluyen.

Como se ha visto en este estudio, la práctica curatorial, a través del tiempo, ha respondido a los cambios de paradigmas sobre el arte y sus necesidades de exposición. Para los fines del análisis sobre la relación de la práctica curatorial y la artística, se tuvo en cuenta primero qué se entiende por arte contemporáneo, para poder enmarcar y entender una práctica curatorial que responde a las necesidades de este.

De lo contemporáneo, se rescata en primer lugar la ruptura con los relatos hegemónicos de Occidente con el fin de la Guerra Fría (Damelio et al., 2016), esto supone dos cosas a tomar en cuenta: En primer lugar, la identificación de otras realidades culturales e ideológicas, como las que reconocemos en nuestro propio medio artístico a través de los proyectos y textos que vamos a revisar. Y en segundo lugar la consolidación de la construcción de la idea de tiempo como parte fundamental de la obra de arte, lo que tomamos como referencia al plantear un proyecto en donde la finalidad es poder compartir información con una intención académica, incluso pedagógica esperando generar un espacio de intercambio e interacción.

Luego se ha visto cuáles son las distintas formas de curaduría que se pueden reconocer a lo largo de su historia, llegando a una práctica curatorial que es realizada por los mismos artistas y una curaduría realizada por artistas que no pretende enmarcarse solo como curaduría, sino que aspira a transgredir estos límites. A estas

prácticas se les enmarca dentro de lo que se conoce como curaduría artística experimental o lo que aquí denominamos prácticas artístico-curatoriales.

De acuerdo con este estudio y los aspectos implicados en estas prácticas, como la difuminación de los límites entre lo que implica una práctica artística y una práctica curatorial. Es posible reconocer por lo menos algunos de estos proyectos que se han dado en el medio artístico peruano, específicamente en el limeño.

Para plantear este proyecto artístico-curatorial se están considerando algunas obras tanto artísticas como curatoriales, y artístico-curatoriales, que son de especial interés porque en su propuesta toman en cuenta aspectos propios de la práctica curatorial como de la artística o pretenden voluntariamente desmarcarse de estos presupuestos establecidos de los que ya hablamos. Así mismo, otro aspecto esencial de estos proyectos es que abordan temas que surgen de un interés o una necesidad relacionada a la urgencia de una reflexión crítica frente al medio artístico limeño o a la coyuntura social y política local, abordadas desde el ámbito del arte y la cultura.

Los proyectos contemplados son los siguientes:

1. Sandra Gamarra: LiMac (2002)
2. Alejandra Ballón: Políticas del Display (2009)
3. Juan Salas: Progresión Geométrica (2015)
4. Isabel Guerrero: MURO Museo Rodante (2015 - 2019)
5. Marisabel Arias y Gisselle Girón: Oficina M20. Hotel Savoy (2017)

Estos proyectos han sido seleccionados, no por una cuestión de considerar su efectividad o éxito, sino por cumplir con los aspectos antes mencionados con respecto a su propuesta reflexiva y crítica sobre la coyuntura del medio artístico de lima, una reflexión acerca del arte contemporáneo en nuestro medio y por el hecho de coincidir en el uso de prácticas relacionadas a lo curatorial y artístico.

3.1.1 LiMac

Como se ha visto antes, LiMac es una obra de Sandra Gamarra, quien mediante un juego de palabras define su propuesta como «museo de proyectos y, al mismo tiempo, como un proyecto de museo» (*Acerca De LiMac*, 2002) y enfatiza la falta de un espacio institucional dedicado al arte contemporáneo en Lima. Gamarra plantea la posibilidad de jugar desde el arte contemporáneo para crear una obra que será al mismo tiempo el lugar que la pueda albergar, proponiendo una reflexión crítica sobre la situación del museo frente al ámbito del arte contemporáneo.

Figura 27

Vistas del montaje de la exhibición en el Centro Botín.



Nota: Imagen de la instalación en el Centro Botín (2005, Santander – España) Fuente: Centrobotin

Un aspecto para destacar de este proyecto es la posibilidad de jugar con la idea de la metaobra: como ya se mencionó, este proyecto de museo alberga obras de arte contemporáneo o réplicas de ellas como parte de su colección. Además, en el proyecto que se propone como parte de esta

investigación, la obra es una propuesta artístico-curatorial sobre el devenir de la curaduría experimental o propuestas artístico-curatoriales.

El proyecto se propone como una instalación que sea a la vez un espacio expositivo itinerante, que contenga material de archivo relacionado con esta investigación; es decir, los proyectos planteados como objetos de estudio y el material de consulta revisado.

3.1.2 Políticas del Display

La artista e investigadora Alejandra Ballón propone un proyecto de exhibición con el fin de desarrollar y compartir arte sin mercancía a través de una economía del *display* (Ballón, 2008), con el fin de activar el pensamiento crítico del medio. Desarrolla una muestra autosostenible cuidando de alguna manera no verse influenciada por los intereses del mercado; entre estas estrategias podríamos referirnos a la elección del espacio de exhibición y a la elaboración de una obra donde el aspecto crítico sea crucial. Interesa en particular la instalación participativa *Biblioteca, ediciones inéditas* en la que se comparte un archivo conformado por una colectividad de artistas e investigadores a través de la fotocopia.

Figura 28

Vistas del montaje de la exhibición



Nota: Imagen de una de las instalaciones realizadas en la Galería [e]Star.

Fuente: alejandraballon.net

Nuevamente aquí encontramos una obra que hace referencia a la falta de plataformas de acceso al registro o archivo del arte contemporáneo, y a la promoción de la producción de pensamiento crítico. Sobre esta obra, además del aspecto colectivo con los autores o productores de cada documento, se vuelve colectivo en su aspecto participativo; trasciende la propuesta física de la instalación hacia la posibilidad de promover el conocimiento del discurso crítico local y la investigación en arte.

Es a partir de esta obra que se toma como referencia el hecho de plantear un proyecto que por un lado, tome el aspecto participativo del público al buscar también promover el pensamiento crítico sobre la historia reciente del arte contemporáneo en Lima, y reflexivo en cuanto al contexto en el que se desenvuelve. Buscando contribuir a la producción de proyectos de investigación, como ya se ha mencionado antes.

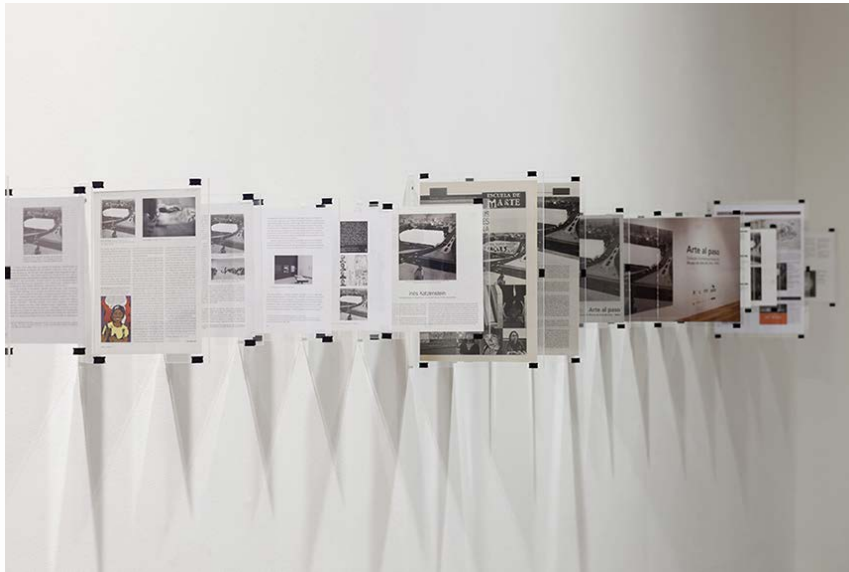
3.1.3 Progresión Geométrica

Este proyecto de exposición del artista Juan Salas, presentado en la Alianza Francesa de Miraflores, en Lima, nos muestra el seguimiento que hace sobre la imagen de la obra *El Museo de Arte borrado*, realizada por el artista Emilio Hernández Saavedra en 1970 para el catálogo de la exposición *Galería de Arte* presentado en la Galería Cultura y Libertad, la cual a modo de crítica sobre la institución del museo interviene una imagen fotográfica borrando al Museo de Arte de Lima. Es una muestra donde se evidencia, mediante la observación y el análisis, el trabajo basado en un archivo recolectado sobre el devenir de esta imagen en el tiempo y su impacto en diferentes actores del medio a la cual hace mención.

Como ya se ha visto antes, la imagen original es una fotografía que fue parte de un catálogo y ha sido intervenida y reproducida repetidas veces, con el afán de hacerle referencia, rescatarla o resaltar su intención. En este trayecto, la imagen adoptaría diferentes formatos, incluso diferentes soportes, llegando hasta una reproducción pictórica de gran formato a cargo de la artista peruana Sandra Gamarra.

Figura 29

Progresión Geométrica (Detalle).



Nota: Vistas del montaje de la exhibición. Fuente: juansalascarreno.com

Figura 30

Progresión Geométrica (Detalle).



Nota: Vistas de detalle del montaje de la exhibición. Fuente:

juansalascarreno.com

Lo que se quiere rescatar de esta obra es la manera en que dispone del archivo y la información recogida a partir de su análisis para convertirla en parte de su propuesta expositiva. La propuesta artística se vale de los argumentos formales de proyectos propios del ámbito crítico y curatorial de una propuesta

artística, para volver a una propuesta expositiva como un conjunto de obra artística.

El hecho de resaltar a través de un proyecto expositivo/instalación una obra y rescatarla para volver a reflexionar en torno a ella, haciendo uso de material de archivo rigurosamente referenciado con el fin de debatir y difundir estas prácticas poniéndolas nuevamente en vigencia a través de una revisión histórica de la misma. El proyecto que aquí se plantea también busca trabajar con el material de archivo debidamente referenciado para generar una herramienta pedagógica y de debate y dar así a conocer estas prácticas y el material en el que se ha buscado sustentarlas a través de esta investigación.

3.1.4. MURO Museo Rodante

Es importante mencionar este proyecto de la artista peruana Isabel Guerrero, ya que utiliza el concepto de museo y lo adapta a las necesidades de reflexión que plantea respecto de la educación. A partir de lo que Guerrero llama Transesculturas, conjuntos de objetos y documentos de archivo sobre la educación, la artista busca aludir a estos espacios en común en la memoria colectiva del público, con los que los confronta en diferentes espacios abiertos a través de la ciudad. Estas Transesculturas son utilizadas como el medio por el cual este museo conecta con el público. En una suerte de construcción colectiva donde comparte y recoge información a través del testimonio de sus visitantes.

Figura 31

Museo rodante (MURO).



Nota: *Vistas de intervención en espacio público - Parque de la Exposición, Lima.* Fuente: isabelguerreroe.com

Al tomar esta obra como referencia se pretende rescatar su carácter público y participativo. El proyecto de esta investigación tomará como referencia el hecho de salir a espacios públicos al encuentro con el público, buscando conectar y generar así mismo intercambio y reflexión. Con el fin de buscar crear estos espacios en común frente a la realidad del medio artístico peruano, y así compartir recursos de interés con el fin de generar la difusión y el intercambio.

3.1.5. Oficina M20. Hotel Savoy

Finalmente, después de haber hecho hincapié sobre este proyecto en el capítulo anterior, es pertinente resaltar su relevancia como un proyecto artístico contemporáneo crítico y necesario en nuestra escena, para su difusión y estudio. Es importante rescatar tanto su archivo material como su carácter de espacio de encuentro y reflexión para promover la producción y el pensamiento crítico.

Figura 32

Oficina Bailable



Nota: Vistas del montaje de la exhibición Fuente: Oficina M20 Savoy, 2019.

La importancia de tomar estos proyectos en consideración, como ya se ha mencionado es con la finalidad de rescatar ciertos aspectos que han sido señalados y que servirán como referencia para la planificación de esta propuesta.

Así como en MURO de Isabel Guerrero, se hará uso de un elemento simbólico que sirva como plataforma física de este proyecto y que a la vez permita su traslado hacia diferentes espacios, y que incluso hasta pueda cambiar su apariencia de acuerdo con las necesidades del espacio. En este caso el elemento simbólico propuesto es el de un andamio, el cual permitirá poder ser utilizado como una estructura ligera, móvil y a la vez versátil ya que puede cambiar o transformarse.

Este proyecto también pretende ser itinerante, para poder provocar encuentros entre el material de archivo de esta investigación con diferentes públicos y en espacios diversos, con la finalidad de generar conocimiento, reflexión e intercambio.

Los espacios donde se pretende intervenir están pensados en ser cercanos o colindantes con espacios reconocidos como ejes del circuito artístico contemporáneo de Lima, como centros culturales, galerías, museos o centros de formación artística que han sido relevantes en los últimos años.

Y así también como se ha mencionado en el proyecto Políticas del Display de Alejandra Ballón, la idea de utilizar el material de archivo consultado para esta investigación sirve a su vez como un material de difusión, reflexión y de promoción de la investigación. Y también será parte de la selección que conformará una suerte de propuesta curatorial en el espacio físico de la intervención/instalación en el espacio público, donde el proyecto de investigación tomará forma de andamio.

Es en esta misma línea que se pretende generar una plataforma virtual con acceso a la información como bibliografía, textos y registro de estos espacios de encuentro, también para un público del futuro como se planteara en Oficina M20 – Hotel Savoy. Y finalmente, tomando como referencia el LiMac de Sandra Gamarra y la obra Progresión Geométrica de Juan Salas, la idea de ser una metaobra como en estos casos estaría planteada como una propuesta artístico-curatorial a partir de un archivo de investigación sobre las prácticas artístico-curatoriales.

3.2. Display

Inspirado en la investigación y recolección de archivo sobre las intersecciones entre el trabajo curatorial y el artístico en nuestro medio, considerando su carácter crítico en los ejemplos ya mencionados, y ante la necesidad de fomentar la difusión y creación de estos espacios, es que se plantea este proyecto artístico curatorial para rescatar muchas de las características resaltadas en los proyectos mencionados en el subcapítulo anterior.

La propuesta de display plantea, así como en muchos de los proyectos mencionados, la oportunidad de generar diálogo, rescatar los discursos críticos y crear instancias de reflexión en el espacio público mediante intervenciones en distintos puntos estratégicos y lugares que son parte del circuito artístico y contemporáneo local (museos, galerías, espacios de exhibición, centros culturales, etc.).

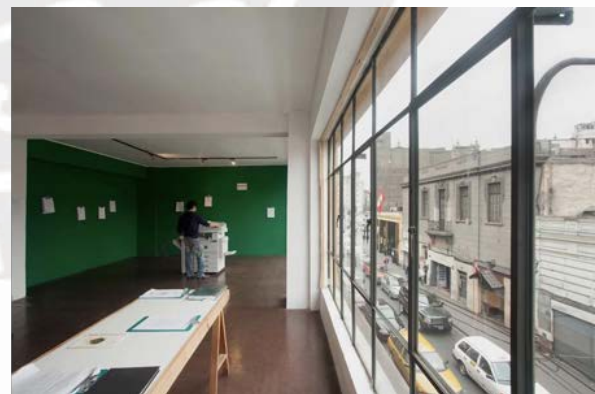
Para esto, la disposición del material de investigación como dispositivo itinerante y un archivo a compartir estará inspirada en algunos referentes específicos, algunos de ellos ya mencionados:

Alejandra Ballón - Biblioteca. Ediciones inéditas

Instalación dentro de la exposición individual Políticas del Display. Espacio Star (2009).

Figura 33 y 34

Políticas del display



Nota: Vistas del montaje de la exhibición. Fuente: alejandraballon.net

Gilda Mantilla y Raimond Chaves - No hay futuro por delante, solo hay tiempo

Instalación como parte de la exhibición en la Alianza Francesa de Miraflores 2013.

Figuras 35 y 36

No hay futuro por delante, solo hay tiempo



Nota: Vistas del montaje de la exhibición. Fuente: (Cogorno, 2019)

Sandra Gamarra - Proyecto Li - Mac

Instalación. Centro Botín, Santander (2005).

Figuras 37 y 38

Li-Mac



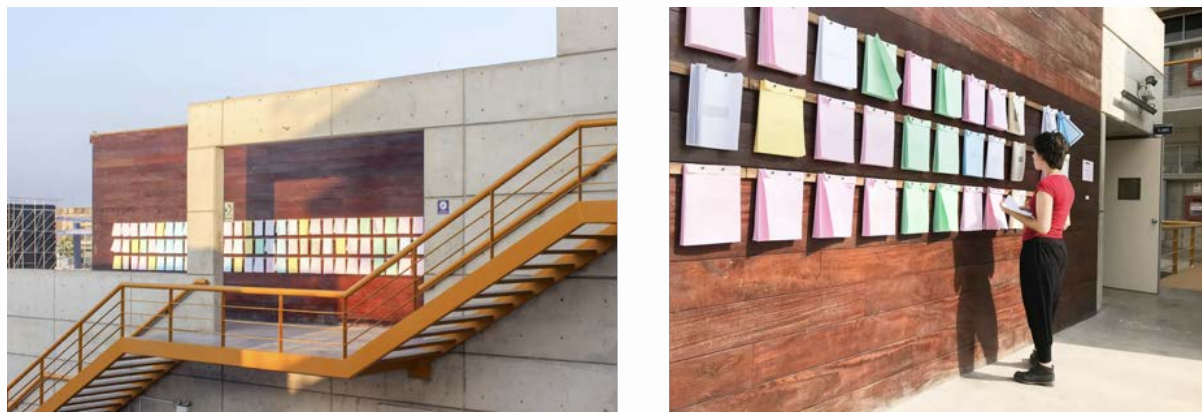
Nota: Vistas del montaje de la exhibición. Fuente: Centro Botín

Úrsula Cogorno – La otra mirada FAD

Instalación participativa en la Facultad de Arte y Diseño PUCP (2017)

Figuras 39 y 40

La otra mirada FAD



Nota: Vistas del montaje de la exhibición. Fuente: (Cogorno, 2019: 81 - 82)

Marcia Tello

Obra presentada en *La rebelión de los objetos - Haciendo Contexto VI - 2023* – Proyecto Amil, Lima.

La Rebelión de los Objetos es el nombre de la VI edición del laboratorio colaborativo de arte contemporáneo Haciendo Contexto, organizado por Proyecto Amil y dirigido por los artistas Martín Gustavsson y Rodrigo Gómez Olivos.

De esta obra queremos rescatar para efectos del display de nuestra propuesta, el aspecto formal de esta intervención en el espacio. El uso del andamio como elemento simbólico en contraste con los elementos que en este se utilizan, por ejemplo, el uso de una tela pintada, aludiendo como en el caso de Allÿs a connotaciones propias de la pintura canónica tradicional.

Figuras 41 y 42

Obra de Marcia Tello en la exposición La rebelión de los objetos.



Nota: Imágenes con vistas de la instalación de la obra. Fuente: Instagram

@andreaveneroc

3.3. Descripción del proyecto

Este proyecto se plantea como un espacio educativo, de difusión, encuentro y reflexión itinerante. Para esto se tiene planeado hacer uso de un objeto que es cotidiano dentro del contexto de la ciudad de Lima, vinculado al proceso de construcción o de reparación, como es el andamio. Este también permite poder movilizar el proyecto por la ciudad, así como brindar una estructura para poder hacer el montaje del proyecto.

La palabra nos sirve también para hacer mención del concepto de andamiaje utilizado en el ámbito educativo, el cual se refiere a aquellos elementos que van a permitir a una persona construir conocimientos de manera autónoma, brindándole los materiales que podrían servir para lograr una plataforma que promueva la reflexión, la investigación y el pensamiento crítico.

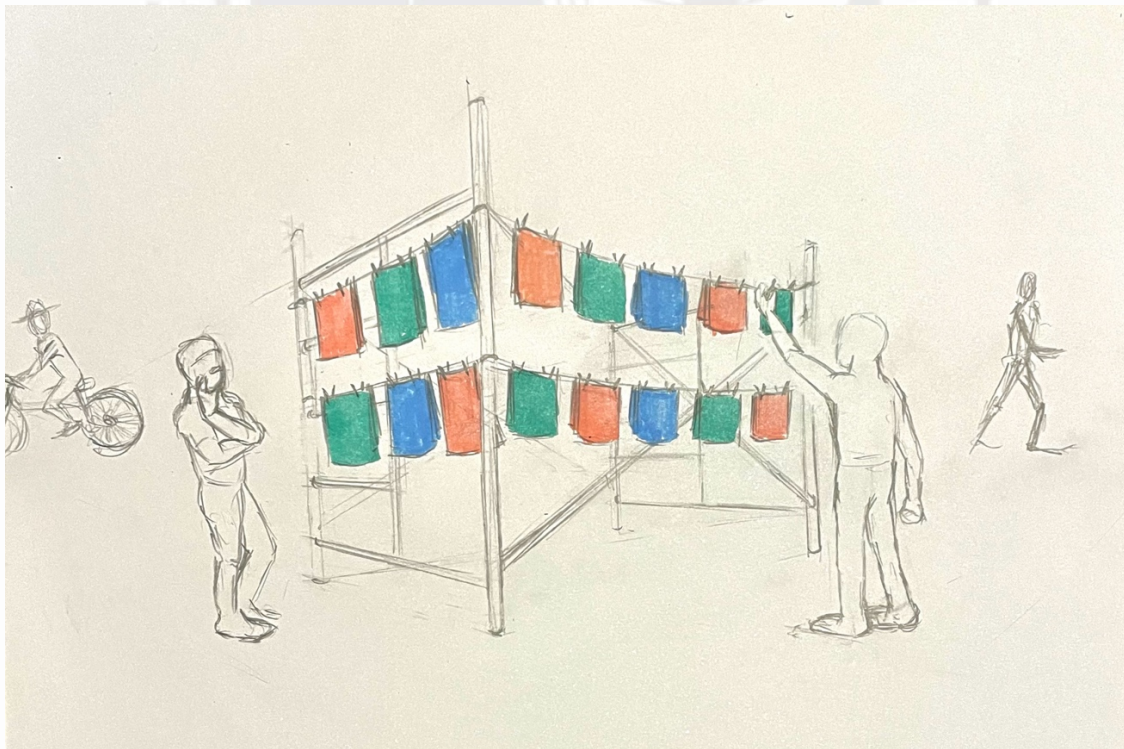
Es en esta plataforma, en este andamio, que se van a disponer los materiales utilizados en la bibliografía de esta investigación para su consulta y difusión. Compartiendo solo los extractos que han sido parte de este proyecto, citas, links a páginas web públicas y a las diversas plataformas en formato de archivo que se

encuentran disponibles y que han sido mencionadas. Este proyecto no tiene la finalidad de ser comercial, sino que pretende funcionar como una plataforma de difusión, información y como un medio para promover la investigación y la reflexión crítica en relación con el medio artístico contemporáneo y a las prácticas artístico-curatoriales a las cuales se hacen referencia en esta investigación.

El archivo va a ser dividido en diferentes partes que estarán diferenciadas por colores. Por un lado, estarán identificadas las directamente relacionadas con los proyectos propuestos; por otro lado, las que se refieren al contexto en el que se originan o a las que hacen mención en su propuesta crítica y por último un archivo general que permita entender algunos aspectos de las prácticas artístico-curatoriales dentro del ámbito contemporáneo.

Figuras 43

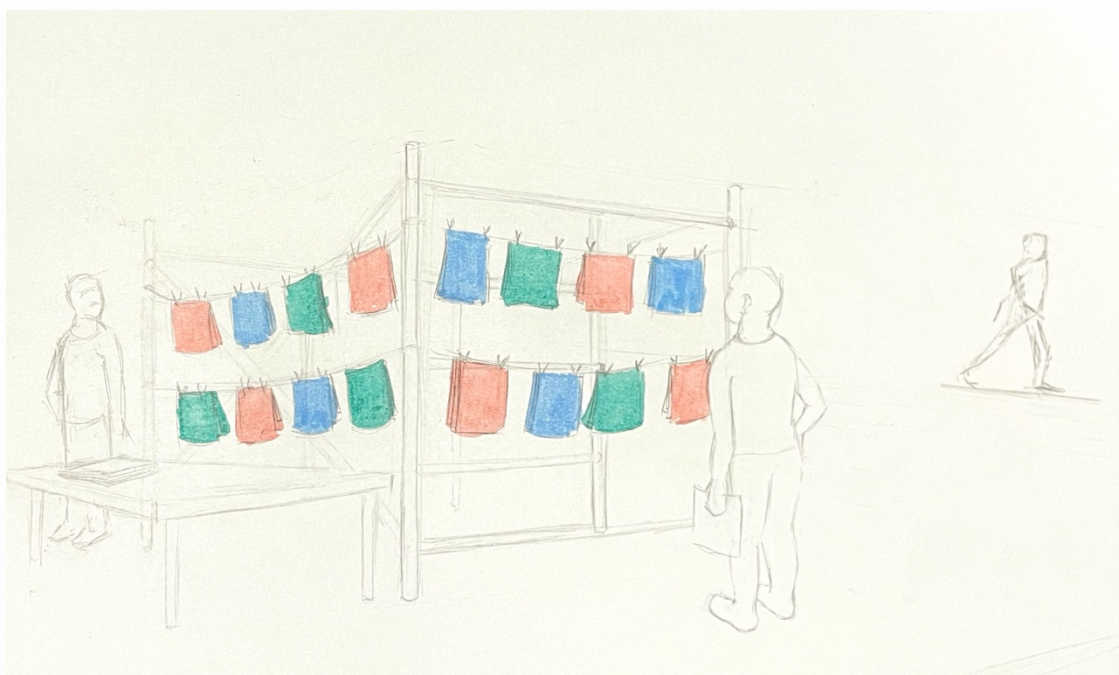
Boceto a lápiz sobre la instalación propuesta.



Nota: Imagen con vista de la instalación de la obra.

Figura 44

Boceto a lápiz sobre la instalación propuesta.



Nota: Imagen con vista de la instalación de la obra.

También se buscará generar una plataforma virtual como son los blogs y las redes sociales para darle continuidad al proyecto y de esta manera también conectar con las demás plataformas que ya existen, de ese modo se generarán redes donde la idea de compartir la información sea lo principal.

Esta iniciativa funciona como una selección de un archivo no solo de obras artístico-curatoriales peruanas, sino también como un archivo de consulta sobre la reflexión en torno a los diversos factores que han influido en el desarrollo de estas obras. Es de vital importancia en el contexto actual, en el que la represión, la censura y el desconocimiento de la realidad de nuestros diferentes sectores culturales, por decir lo menos, han sido parte de diversos sectores del gobierno.

3.4. Contexto

No está de más mencionar algunos ejemplos de este contexto, como la toma de dos de las más importantes escuelas de formación en artes visuales de Lima como Corriente Alterna y el Centro de la Imagen. Estas fueron adquiridas por parte de un conglomerado empresarial como el grupo Intercorp, el cual ha dejado en evidencia que sigue su propia agenda comercial, ajena a las necesidades de la formación de profesionales con el perfil necesario para el fortalecimiento del medio artístico.

Por otro lado, cabe mencionar también el cierre temporal del Lugar de la Memoria, por parte de los representantes de la Municipalidad de Miraflores ejecutado a fines de marzo del 2023. La medida fue muy cuestionada, ya que los motivos para justificar el cierre parecían infundados, por lo que se alegó que responderían a intereses políticos vinculados con el partido Renovación Popular, al que pertenece el alcalde de Miraflores. El líder de dicha agrupación política, y actual alcalde de Lima había manifestado opiniones en contra de este museo.

Otro hecho necesario de destacar es la censura al caricaturista y exdocente de la Universidad Nacional Diego Quispe Tito del Cusco, por haber realizado una escultura denominada *La Descarada* como parte del desfile de alegorías presentado en las últimas celebraciones por fiestas patrias en el Cusco. Esta alegoría hacía alusión a una mano negra que manejaba a un personaje que representaba a la presidenta del Perú Dina Boluarte. La obra era una crítica directa hacia los actos de violencia perpetrados por las fuerzas del orden y el ejército contra diversas manifestaciones a lo largo del país y que causaron la muerte de manifestantes y civiles también en esta región. Finalmente la escultura desapareció y su autor fue despedido de la universidad.

Por último, es oportuno hacer una breve mención del proyecto de ley presentado recientemente por la legisladora Adriana Tudela en el Congreso del Perú. El proyecto pretende «promover» el cine peruano, pero en su texto se demuestra un gran desconocimiento de la realidad de esta industria cultural en el país. Su autora no realizó ningún tipo de consulta a los principales gremios y representantes del medio ni tomó en cuenta la actual Ley del Cine Peruano que ya existe para promover a dicho sector. Por lo que ha sido duramente cuestionado por los cineastas, expertos, asociaciones y gremios vinculados con el sector.

3.5. Objetivo

El objetivo de este proyecto es promover el pensamiento crítico dentro del medio artístico peruano, el cual es fundamental para generar un ambiente creativo libre, donde el artista sea consciente de su realidad y de sus propias necesidades. Al ser un proyecto expositivo que funciona como una instalación performática itinerante, no depende de un espacio fijo establecido, sino que la plataforma puede llevar a esta experiencia a distintos espacios; puede dirigirse no solo a un público en general, sino también a uno vinculado al ámbito de las artes visuales. Por este motivo, como primer planteamiento se ha propuesto llegar a cuatro puntos estratégicos, cercanos a espacios institucionales vinculados a las artes en Lima, como la Facultad de Arte y Diseño de la PUCP (FAD) en San Miguel, el Museo de Arte de Lima MALI en el Centro de Lima, el Museo de Arte Contemporáneo de Lima MAC LIMA, en Barranco, el Proyecto Amil también en Barranco y el Museo de Arte de San Marcos / Escuela de Bellas Artes en el Centro de Lima.

Con esto se pretende promover la reflexión sobre la práctica del arte contemporáneo en Lima, a partir de los proyectos que son parte del objeto de estudio. La experiencia permitirá entender las diferentes formas en que se manifiesta el arte

contemporáneo en Lima y no quedarse solo con aquellas que se encuentran dentro del circuito comercial de galerías. Además, al evidenciar y hacer memoria acerca de las diversas problemáticas que se dan en nuestro medio, se vuelve evidente esta necesidad de contar con estos espacios críticos, para aprovecharlos y asegurar su continuidad.

CONCLUSIONES / ¿A dónde vamos?

Pensar en la práctica curatorial y su relación con la práctica artística ha sido importante para entender cómo esta llega a impactar en el medio artístico y en sus formas de producción. Esta relación va a ser fundamental, para revelar ciertos aspectos interesantes de la práctica curatorial y entender cómo es utilizada como un medio de expresión artístico o, en algunos casos, llega a ser fundamental para generar situaciones que en otras circunstancias no existirían o serían desestimadas.

Como ya se ha visto, la práctica curatorial ha devenido en un cambio de paradigmas que responden de alguna manera a los que ha tenido el arte a lo largo del tiempo; si bien es un concepto que data de inicios de la cultura occidental, será recién a mediados del siglo XX que su práctica cobrará mayor relevancia e independencia en el ámbito artístico, debido a su rol mediador frente a la obra y a su carácter de autor.

Un aspecto inherente de la obra de arte contemporáneo es su necesidad de ser expuesta para completar el sentido de esta (Damelio et al., 2016: 3) al vincularse en el espacio y tiempo con el espectador, por consiguiente, es factible relacionar la finalidad de la práctica artística con la curatorial.

Además de tener como premisa que ambas existen por la relación simbiótica con el contexto contemporáneo en el que se producen, que Smith (2012) define como

una subcultura internacional marcada por la posthistoria, la multiculturalidad, la diversidad y su producción global que no se limita a un discurso hegemónico, es que también se puede afirmar que en esta diversidad, tanto geográfica como temporal, estas obras comparten una postura crítica hacia diversos aspectos dentro del medio artístico donde se desarrollan. Por ejemplo, en el caso de Wilson y su obra *Minning the Museum*,¹⁶ el artista hace una crítica desde «adentro» al poder de generar discursos por parte del Museo; a su aparato de exhibiciones y su poder de escribir una historia sesgada que finalmente sirve de relato hegemónico e institucional que, de alguna manera, prescinde de cierta parte de la historia, discriminando así a parte de la sociedad con la cual el Museo convive.

En la obra *La Fabiola* de Francis Alÿs, el artista empieza con la conformación de una colección particular para luego proponer en diferentes escenarios distintos proyectos expositivos que dialogan con el espacio institucional que las alberga. Por ejemplo, en el caso de la exhibición realizada en Lima, Perú, el artista presenta su colección en el Museo de Arte Italiano, construido en 1923 y cuya colección corresponde a obras de este país de inicios del siglo XX. La exposición busca dialogar, según lo revisado a partir de la obra de Alÿs, con presupuestos sobre la tradición pictórica y conceptos del arte que datan de una época pre-contemporánea que son predominantes en la colección de este museo, pero que sobreviven en algunos escenarios como en la compra y venta de arte en mercados de pulgas, lo que pone en cuestión la idea del aura de una obra de arte. De este modo, presenta su serie de reproducciones de una misma imagen, en este caso de una imagen que ya no existe; traslada el «aura» de esta nueva obra de instalación hacia la propia

¹⁶ Cabe mencionar que esta obra es parte de la segunda ola de la vanguardia denominada Crítica Institucional (Institutional Critique).

condición de reproducción de una imagen, lo que motiva a reflexionar sobre la connotación religiosa de esta imagen en particular, lo que lo llevaría a presentarla en otros espacios que también generarán reflexiones en relación con este aspecto. Francis Alÿs también quiere resaltar el trabajo no profesional en el arte y ponerlo en valor, el trabajo del artista no académico y amateur, llevándolo al espacio de un museo el cual está tradicionalmente reservado para aquellas obras de arte académico y cuyos artistas son respaldados no solo por la historia, sino también por el mercado del arte canónico.

Por último, con Oficina M20 se propone un ejemplo que se aleja de los demás mencionados, en el sentido de que no busca cuestionar desde un espacio institucional, sino que alude al espacio precario, propio del escenario laboral del centro de una ciudad capital como Lima. Es a partir de este espacio no institucional, en el que inician un proyecto que busca dialogar e interactuar con el medio artístico, haciendo hincapié no solo en el espacio físico, sino también en la consigna de crear un registro que conforma el archivo contenido en su página web y sus redes sociales, los cuales trascienden y llevan la experiencia de las diferentes propuestas que se desarrollaron en ella.

Trasciende ya que a pesar de haber tenido poca afluencia (Buquetrece, 2019) en comparación con otros espacios formales, Oficina M20 tuvo relevancia por el uso pertinente de diversos recursos digitales, como, sus redes sociales, su página web y su boletín informativo, a través del cual dan cuenta de los diferentes discursos que van proponiendo, a la par de sus proyectos.

En todos los ejemplos abordados se puede notar el uso de recursos propios de la práctica curatorial para plantear reflexiones en cuanto a lo que estas representan, hasta llegar a un encuentro en donde las prácticas se difuminan y las

acciones participativas, la práctica performática, la instalación y la práctica curatorial pierden la noción de los límites o la necesidad de establecerlos; conviven en este espacio creado finalmente para la reflexión crítica sobre una serie de aspectos o situaciones urgentes, propios de un medio artístico como el nuestro.

Finalmente, utilizar esta investigación sobre la práctica artístico curatorial en nuestro medio artístico local como un recurso para proponer un proyecto artístico curatorial sobre esto pretende no solo cuestionar las formas en que entendemos el arte contemporáneo en Lima y a su vez las formas en que sus obras son distribuidas y entendidas, sino que pretende evidenciar la necesidad de acceder a más espacios críticos y de reflexión en nuestro medio, y también señalar la importancia de facilitar este acceso mediante proyectos como los que hemos mencionado en este texto.

Por último, cabe resaltar que hay aspectos no mencionados en este estudio, como algunos aspectos críticos sobre los proyectos abordados que se tendrán en cuenta para desarrollar a futuro; algunos aspectos que han quedado pendientes por limitaciones que escapan a nuestras capacidades en este momento y que esperamos se puedan desarrollar de manera complementaria más adelante. De igual manera, la realización de esta investigación y la reflexión sobre los diferentes proyectos que se han resaltado, en especial el de Oficina M20 Hotel Savoy ha sido importante ya que como se ha expuesto en esta investigación consideramos que son necesarios en nuestro medio.

LISTA DE REFERENCIAS

BIBLIOGRAFÍA

Fuentes referentes a proyectos artísticos

Acerca de LiMac.

2002 LiMac. Consulta: 14 de Enero de 2023
<https://li-mac.org/es/about-2/about-limac/>

Ballón, A.

2008 *Políticas del Display*. Alejandra Ballón. Consulta: 15 de enero de 2023
<http://alejandraballon.net/fr/?/projects/politicas-del-display/>

Ballón, A. & Quijano, R.

s.f. *Proyecto de pensamiento crítico, recuperación de archivo y memoria visual desde el arte contemporáneo peruano*. INCA. Investigación nacional, crítica y arte. Consulta: 23 de julio de 2023
<http://www.inca.net.pe/nosotros/>

Buquetrece

2019 *Oficina M20 Hotel Savoy* [Podcast]. Buquetrece. Emisión: 8 de octubre de 2019. Consulta: 7 de julio de 2023
<https://podcasts.apple.com/pe/podcast/buquetrece/id1511570426?i=1000473550379>

Girón, G.

2019 Boletín N°1. In *Boletín1*. Oficina M20 - Hotel Savoy. Consulta: 3 de junio de 2022.

<https://oficinam20savoy.hotglue.me/?boletin1>

LiMac en MUSAC

2006 LiMAC. Consulta: 13 de julio de 2023

<https://li-mac.org/es/exhibitions/temporary-exhibitions/limac-at-musac/#tab2>

Oficina M20- Hotel Savoy

2018 *Los Manglares de Cherry Pop*. Oficina M20- Hotel Savoy.

Consulta: 20 de enero de 2023

<https://oficinam20savoy.hotglue.me/?Losmanglaresdecherrypop>

Oficina M20- Hotel Savoy

2019 *Los Helares de Cherry Pop*. Oficina M20- Hotel Savoy.

Consulta: 13 de enero de 2023

<https://oficinam20savoy.hotglue.me/?Loshelaresdecherrypop>

Fuentes relacionadas con el contexto de los proyectos

Buntinx, G.

1983 – 2022 *Qué es y qué quiere ser Micromuseo*. Micromuseo. «Al fondo

hay sitio». Consulta: 27 de enero de 2023

<https://micromuseo.org.pe/manifiesto-de-viaje/>

1983 – 2022 *Manifiesto de viaje*. Micromuseo. Consulta 15 de agosto de

2023

<https://micromuseo.org.pe/manifiesto-de-viaje/>

Del valle, A.

- 2016 La curaduría como mediación, una entrevista a Max Hernández.
Conexión, (5), 103 - 109.
- Elera, A., Gonzales, R. & Silva, R.
- 2018 Lunes de Crítica 2017 - 2018. Convulsión y. *Textos Arte*, 6, 220.
- Gómez de la Torre, B.
- 2019 Oficina M20-Hotel Savoy Construcción de Los Plátanos
Voladores dictada por escritura telepática. *Oficina M20 Hotel Savoy .Pdf _Final_Final*, 94.
- Hare, A.
- 2015 *Arte, acción y pan con chicharrón: 3er Picnic de Trabajadores del Arte*. Redacción mulera. Consulta: 28 de Agosto de 2023
<https://redaccion.lamula.pe/2015/04/28/arte-accion-y-pan-con-chicharron-3er-picnic-de-trabajadores-del-arte/andreshare/>
- López, M.
- 2008 *Villacorta: Ten years after*. arte nuevo. Consulta: 3 de enero, 2023
<http://arte-nuevo.blogspot.com/2008/01/villacorta-ten-years-after.html>
- 2009 Boo(o)m: Morir de éxito (o preparar futuros distintos). *Ramona*, [online] (89), p.22.)
- 2017 *Robar la historia: contrarrelatos y prácticas artísticas de oposición* (1st ed.). Ediciones Metales Pesados.
- Mayu, R.
- 2015 *3er Picnic de los trabajadores del arte*. Facebook. Consulta: 20 de julio de 2023

https://web.facebook.com/events/439127746247171/?active_tab=discussion

2018 *El retiro de la crítica, aproximaciones socioculturales sobre su desaparición hacia el 2000 en Lima.* IV Semana de la Maestría de Historia del Arte y Curaduría de la PUCP. Lima, Perú.
(Trancripción en Anexo2)

Mincetur

2014 *Ministra Magali Silva informa que Perú contará por primera vez con pabellón propio en la próxima versión de la Bienal de Venecia – Mincetur.* Ministerio de Comercio Exterior y Turismo.
Consulta: 23 de enero de 2023

<https://www.mincetur.gob.pe/ministra-magali-silva-informa-que-peru-contara-por-primera-vez-con-pabellon-propio-en-la-proxima-version-de-la-bienal-de-venecia/>

Patronato Cultural del Perú

2012 *¿Quiénes somos?* Patronato Cultural del Perú. Consulta: 13 de enero de 2023

<https://www.pcp.org.pe>

Quijano, R.

2017 *A quien pueda interesar-*. Facebook. Consulta: 13 de Enero de 2023

<https://www.facebook.com/photo/?fbid=10155378840693982&set=a.467705418981>

Fuentes relacionadas con las prácticas artístico-curatoriales dentro del ámbito contemporáneo

Corrin, L.

- 1993 Mining the Museum: An Installation Confronting History. *Curator: The Museum Journal*, 36(4), 302 - 313. Consulta: 13 de julio de 2023
<https://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/j.2151-6952.1993.tb00804.x#:~:text=CORRIN-,Lisa%20Corrin%20was%20co%2Dcurator%20of%20Mining%20the%20Museum.,First%20published%3A%20December%201993>

Damelio, G. J. et al.

- 2016 *La problemática del estilo en la contemporaneidad para una investigación acción visual*. Facultad de Bellas Artes - UNLP.

Desvallées, A., & Mairesse, F.

- 2010 *Conceptos claves de museología*. Armand Colin.

Doubtfire, J., & Ranchetti, G.

- 2015 *Curator as Artist as Curator*. CuratingtheContemporary (CtC). Consulta: 13 de setiembre de 2023
<https://curatingthecontemporary.org/2015/04/30/curator-as-artist-as-curator/>

Feldman, J.

- 2013 *La curaduría en las artes visuales: meta-autoría y posproducción*. UNA. Consulta: 7 de julio de 2023

https://repositoriosdigitales.mincyt.gob.ar/vufind/Record/RIDUNA_e4f234945be4dea50230b9ee91f59251

Fraile, I., Fabelo J. R. & Nieto, C.

2013 Hacia una curaduría artística. En *Universalidad y variedad en la estética y el arte* (1.^{ra} ed., Vol. 4, pp. 197 - 214). Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Facultad de Filosofía y Letras. Consulta: 7 de enero de 2023
http://cmas.siu.buap.mx/portal_pprd/work/sites/fuente/resources/PDFContent/775/04_Universalidad-y-variedad-en-la-estética-y-el-arte_Libro_Completo.pdf

Giunta, A.

2014 *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo? / When Does Contemporary Art Begin?* (1.st ed.). Fundación arteBA.

Groys, B.

2008 *Art Power*. MIT Press.

Heinich, N.

2017 *El paradigma del arte contemporáneo: estructuras de una revolución artística* (A. Temes, Trans.). Casimiro Libros.

Krochmalny, S.

2010 El curador como intermediario cultural. *Perspectivas Metodológicas*, 10(10), 67-89.

Lin, H.

2020 What is Curatography? *Curatography*. Consulta: 12 de abril de 2023

<https://curatography.org/what-is-curatography/>

Lindt, M., & Hoffmann, J.

2011 To show or not to show – Mousse Magazine and Publishing.
Consulta: 29 de enero de 2023
<https://www.moussemagazine.it/magazine/jens-hoffmann-maria-lind-2011/>

MoMa

2016 *Marcel Broodthaers: A Retrospective*. MoMA. Consulta: 20 de julio de 2023
<https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1542>

Nieto, C. C.

2014 *Historia de una actitud ante la forma: De la curaduría tradicional a la curaduría artística*. Carolina Nieto Ruiz.

Obrist, H. - U.

1996 Mind over matter Hans-Ulrich Obrist Talks with Harald Szeemann. *Art Forum*, 35(3), 74 - 125. Consulta: 12 de abril de 2022
<https://www.artforum.com/print/199609/curator-interview-33047>

Rojo, F.

2015 El rol del curador en el museo frente al arte contemporáneo y las nuevas tecnologías. *Artes la revista*, 14(21), 18 - 36.

Santos, J. J.

2018 *Curaduría de Latinoamérica: 20 entrevistas a quienes cambiaron el arte contemporáneo*. CENDEAC.

Smith, T. E.

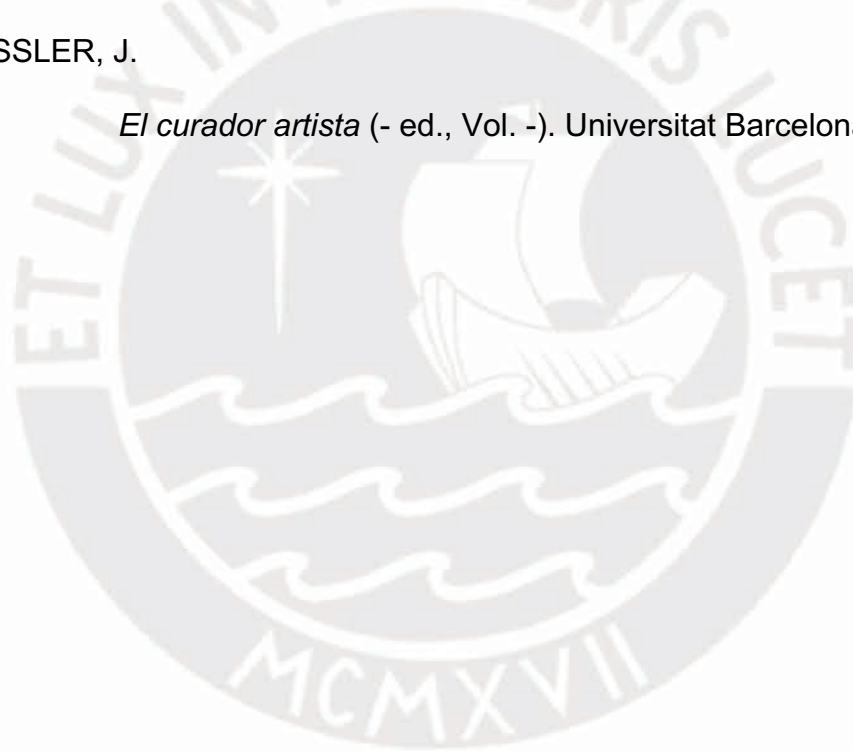
2012 *¿Qué es el arte contemporáneo?* (H. Salas, Trans.). Siglo Veintiuno Editores.

Stürzl, W.

2013 *Between Hype and Attitude. Motivations, Presentation Strategies and Fields of Conflict for «Curartists».*
Oncurating.org, (19), 6 - 13. Consulta: 15 de junio de 2023
<https://www.on-curating.org/issue-19-reader/between-hype-and-attitude-motivations-presentation-strategies-and-fields-of-conflict-for-curartists.html>

TRESSLER, J.

2018 *El curador artista* (- ed., Vol. -). Universitat Barcelona.



Anexos

Anexo 01: Transcripción de audio sobre presentación de ponencia de Rafael Mayu Nolte en la IV Semana de la Maestría en Historia del Arte y Curaduría.

Rafael Mayu: Bueno, en primer lugar, quiero agradecer la inesperada invitación a este evento. Me parece importante hablar de crítica de arte, pues entiendo que en su historia y en su ausencia hay claves cruciales para entender el estado del ámbito artístico de hoy en día.

En segundo lugar, quiero agradecer a Jorge Villacorta, Rodrigo Quijano, Miguel López, Alejandra Ballón y Mijail Mitrovich, pues sus aportes para este pequeño texto fueron muy importantes.

Y finalmente, quiero agradecer los comentarios de Raúl Silva, que ayudaron a darle forma. Las reflexiones que leeré hoy han sido informadas principalmente por dos fuentes, el texto de Rodrigo Quijano para el catálogo de la serie de exposiciones Puntos Cardinales de 2001 y el número 89 de la revista Argentina Ramona, dedicado a Lima y aparecido en el 2009 y que fue editado por Quijano y Eliana Otta.

Debo reiterar que yo no soy historiador y tampoco he terminado una formación académica, soy artista y en el momento de componer este texto he tratado de tener en cuenta esa posición. El título, viéndolo en perspectiva, tiene un punto de vista muy certero que utilizaré como momento crucial, pero que abordaré de manera más práctica.

La noción de que no hay crítica, el origen y las consecuencias de esta ausencia, y la forma de hacerse [...] desde hace algunos años. Parte de esa preocupación viene del interés porque mi obra llegue a un espacio en el que pueda

ser discutida y tener perspectivas sobre ella, que vayan más allá de apreciaciones simples. Es un interés egoísta, visto de alguna manera.

La otra parte viene por un impulso crítico propio, que ve —en general— el desarrollo del arte en Lima con poco optimismo. Es en términos personales, pero también están las posibilidades de la cultura sobre el arte de emplear las perspectivas sobre la producción artística en general y contribuir a la creación de una esfera pública que sirva como espacio para debates sobre la propia sociedad. Dicho sintéticamente, románticamente, me interesa la posibilidad de la crítica de intervenir y dar sentido a la realidad.

La idea precisa de esta ponencia surgió en una entrevista inédita que hice a Jorge Villacorta en octubre del año pasado, por los 20 años de charla en el Museo de Arte en Lima, sobre el lugar de la crítica; y de la entrevista que hicieron Rodrigo Quijano y Eliana Otta sobre ese mismo evento para la revista *Juanacha*, del desaparecido espacio de La Culpable llamada *Villacorta 10 Years After*. Fue realizada para esta intermitente iniciativa de crítica de arte que gestiono con Raúl, llamada Mañana.

Al preguntar sobre qué pensaba, por qué, qué había sucedido hacia fines de los 90 con la crítica de arte en prensa, y por qué se dio su desaparición casi completa luego de los años 2000, aventuré unas ideas que me han servido como hipótesis. En primer lugar, planteó que las personas vinculadas al arte y a la cultura no previeron a tiempo que el ataque a todo pensamiento crítico sucedido en los 90, generado por la crisis política de fin de los medios de comunicación «chicha», que haría que muchos espacios como periódicos cierran o corten por completo sus publicaciones culturales y los reemplacen por otros dedicados al entretenimiento.

En segundo lugar, porque el giro hacia la curaduría de muchos críticos, él incluido, hizo que las personas que sabían y discutían sobre arte pasen a ser actores de otro tipo. Pasar del dicho al hecho, por así decirlo, sin reparar en lo que ello conllevaría a largo plazo. Esta ponencia se guiará entonces con esas dos premisas, sin embargo, me gustaría empezar un poco más atrás para entender la naturaleza de la crítica cultural y de arte a la que me refiero. En una ponencia para el Lunes de Crítica, evento realizado el año pasado en el Centro Cultural de San Marcos. Mijail Mitrovich expuso un esquema en donde separaba dentro de la historia de la crítica cultural en Lima las coyunturas críticas de los programas críticos. Coyunturas que serían entonces situaciones producidas por algún evento que desata una oleada de intervenciones en el medio, mientras que los programas críticos plantean ciertas premisas teóricas y metodológicas para articular la crítica de arte con problemas más generales, que exceden a su campo específico de intervención.

Entonces personas con programas críticos fuertes podemos mencionar a Fernando de Szyszlo, Luis Miró Quesada Garland y su apuesta junto a la agrupación Espacio por la abstracción. A Juan Acha en su etapa tardía con su apuesta por el no-objetualismo, a Mirko Lauer con la teoría social del arte y a Roberto Miró Quesada, como vimos ayer, con una crítica ampliada teóricamente con sus apreciaciones desde el socialismo. Debo hacer notar que los programas críticos están compuestos en un componente ideológico sin duda, pero viendo la trayectoria de Acha podemos observar que incluso con las variaciones que tuvo en su posición política y su apreciación estética durante su carrera, siempre obedeció a un programa propio. [...] Por otro lado, podemos mencionar justamente las polémicas sobre el modernismo en los 50, la discusión del premio a López Antay en los 70, la discusión sobre el arte en el [...] derivado del coloquio de Medellín en 1981. Ciertamente, podemos fusionar

numerosas otras [...] artísticas desde ese momento hasta hoy. Un caso reciente fue la denuncia por la policía del terrorismo a la serie de tablas de Sarhua Piraq Causa, en donde la indignación sobre el suceso pone en discusión la manera en que se entiende la historia reciente de la violencia y surgen múltiples artículos y comentarios sobre el tema.

Pero es posible afirmar que, desde el fin de los ochenta en adelante, los programas críticos han menguado en número e intensidad, y sin ellos las coyunturas aparecen y desaparecen, pero los debates no tienen continuidad. Esto hace que cada discusión se sienta como un déjà vu. Nos enfrentamos a situaciones que [...] reacciones repetidas, usualmente en [...], pero cuyos temas de fondo no son examinados ni en el paso del tiempo ni en sus factores determinantes. Mi impresión es que la cuestión social aquí es el cambio de etapa. Caída de la Unión Soviética, crisis generalizada del país y el desentrañamiento ideológico que cancela la idea del programa como forma de constitución de un actor crítico. Visto con distancia, estas consignas que parecen [...] se ven de manera [...] en el ámbito que nos reúne hoy.

Tampoco me gustaría presentar la crítica de los años 80 como una situación ideal, los mismos escritores de la época hablan con recelo y decepción de la discusión cultural que se podía leer. [...] y Mirko Lauer plantean que no hay crítica desde que se fuera *Juan Acha* a inicios de los 70 y Luis Lama, en una notable entrevista a Luis Freire titulada *El poder no lo tiene el crítico sino los medios de comunicación*, explica que aquí desde hace tiempo es posible leer en diarios que se consideran serios, improvisados encargados de cubrir una nota cultural que no solo producen el vergonzoso ejemplo de un cliché literario que desprestigia la crítica de arte.

Con eso en mente, retomando el recuento cronológico, entramos a los 90 en plena crisis, la cual también afectó obviamente a los medios de comunicación. Pero

lo que al inicio yo entendía como una crisis extendida y agravada por la llegada de Internet, algo que se atrasaría hasta mediados de los años 2000, en realidad la crisis fue de otro tipo, una crisis de formato. Me refiero al cambio cultural generado por la prensa «chicha». Periódicos económicos de colores distintos tomados de la cultura popular con noticias que giraban alrededor del espectáculo y sus policiales de formato corto, simple y coloquial. Se discutió mucho sobre su utilización por parte del régimen de testimonio para atacar a los adversarios y difundir información falsa, pero creo que a largo plazo lo que generó fue una transformación de los medios serios para poder mantenerse a flote frente a estos nuevos formatos.

Empezaron a suceder dos cosas. Los periódicos apostaron por rediseños, pero [...] los cuales incluyeron, hasta cierto punto, esquivas a los espectáculos en un plazo de lo que antes era asignado a la cultura, en un aspecto más amplio y profundo, algo que podríamos denominar el efecto de luces. Y se empezaron a fusionar los artículos de noticias con los de análisis, lo cual no es necesariamente malo, pero disminuye una elaboración de fondo sobre los temas. Por otro lado, los periódicos que no hicieron o no acertaron con el rediseño desaparecieron. Esto es parte de lo que Rodrigo Quijano llamará una tendencia globalizada hacia los nuevos formatos publicitarios del periódico. Por otro lado, Carlos Iván Degregori ha indagado sobre los cambios de fondo que operaban ahí y su relación con la política fujimorista.

La propaganda masiva a favor del gobierno, el desarrollo de campañas de difamación y el control a través del miedo fueron desplegados en general en la sociedad peruana. [...]. El presidente no necesita discursos hablados o leídos porque ahora hablan las imágenes. Usa un lenguaje de gestos, actos simbólicos, rituales. Fujimori desarrolla así un liderazgo mediático. Pasamos de esta forma, de la política como espectáculo, al espectáculo como política.

Básicamente, reemplazando la palabra política por cultura, creemos que se suprime la noción compleja de cultura por la del espectáculo, desprovisto en lo posible de toda discusión, y además instrumentalizada a favor del rechazo. Para avanzar un poco más, me permito hacer un breve diagnóstico que hizo Alejandra Ballón en una conversación que tuve con ella recientemente, sobre la situación crítica en el cambio de siglo. La crítica era oral, clandestina, [...] y masculina. Podía haber en la esfera pública comentarios críticos, pero crítica sería a partir de investigación muy poca. Todos los críticos y teóricos de peso eran hombres, excepto Elida Roman. Y en los escasos casos en que se daba la crítica, no se difundía de manera amplia y por ende no generaba el impacto necesario crítico en el que solo Luis Lama en *Caretas* y Élide Román en *El Comercio* seguían escribiendo, lo que podemos denominar un formato tradicional ya muy alejado de lo que hacían personas como Lauer o Gustavo Buntinx décadas atrás.

Cabe preguntarse la dimensión que juega ya en ese primer momento el mercado y en adelante el cálculo de las relaciones sociales versus el comentario crítico sobre arte.

Pero esto no significa que la crítica de arte desapareciera en sí. Desde ese momento podemos mencionar la revista *Prótesis* de los alumnos de la Facultad de Arte de la Universidad Católica, la iniciativa *Pie de Página*, [que inicia en el año 2003 y que fuera el primer archivo digital de arte contemporáneo en América] que posteriormente de la mano de Alejandra Ballón, Augusto del Valle y Pablo Damm, daría vida a INCA, página sin la que este texto hubiera sido el doble de difícil de hacer.

También está la corta vida de *Juanacha*, la revista del espacio La Culpable. Pero, sobre todo, mi interés es mencionar *Arte Nuevo*, blog de Miguel López, y *Escuela de Marte*, blog de David Flores Hora. Pues con el medio digital al alcance y

la simple voluntad de discutir concentran de manera bastante clara lo sucedido en su tiempo. La diferencia quizá es que en otros países estas iniciativas se consolidaron en espacios como *Esfera Pública*, en Colombia, portales de debate sobre las artes con una difusión más amplia y diversos colaboradores. Es una pena que eso no sucediera, pero mi impresión es que también responde a que encontraron el asidero local necesario para expandirse de esa manera. Por eso considero que, a este momento, en el cambio de siglo, es la [...] definitiva de la dimensión pública de la figura del crítico hacia la curaduría en nuestro medio. Sin duda las figuras no han estado [...] en la historia del arte, pero este giro implica una predominancia de una sobre otra. No solo en los mismos críticos curadores, sino en el espacio social en donde se desempeñan.

La curaduría como profesión surge en los 70 y los 80, pero la primera maestría en curaduría apareció alrededor de 1992 en Inglaterra. Entiendo que la aparición de un grado académico se desprende de una demanda de la esfera global del arte y por ello ilustre elocuentemente la ansiada inserción del Perú en el ámbito del arte contemporáneo internacional con la llegada de la curaduría al país. La llegada justamente de esta figura en su función contemporánea se haría en el proceso de actualización que generó el incipiente mercado del arte y la apertura de la economía en el 92. El momento crucial fue la bienal iberoamericana de Lima en 1997, en la cual, en palabras de Max Hernández en una entrevista reciente con Augusto del Valle, se difundió en la escena por primera vez el término curador. Las Bienales de Lima, realizadas entre 1997 y 2002, son un caso particular en el que el apoyo institucional de la Municipalidad de Lima, gestionado por Luis Lama en su Departamento de Artes Visuales, devuelve resultados asombrosos de atención internacional, interacción con el público local y dinamización de la escena.

Se buscó decididamente acabar con el aislamiento de la escena de artes visuales peruanas asumiendo una estrategia que Dorota Bieczel relaciona con la aparición de la Bienal de La Habana más de una década antes, posicionando a Lima como un espacio marginal de identidades subalternas y desatendidas por el arte global. No se prestó atención, sin embargo, al resultado de la forzosa modernización y actualización en el ámbito de las artes peruanas al internacional, más aún en un espacio sin aparatos pedagógicos ni institucionales que funcionen conjuntamente, supuso que en los artistas surja una producción paralela y un forzamiento a medios actuales como el video y la instalación. Algo descrito por Max [Hernández] en el texto «Una Coyuntura que no fue». Lo cierto es que la demanda del sistema global del arte de la figura de curador, como ente regulador, validador, articulador, etc., se hizo presente en Lima, y lentamente los críticos se tornaron prácticamente más en curadores.

La aparición de las instituciones como el Museo de Arte de Lima y el Museo de Arte Contemporáneo posteriormente culminan este proceso. Para mí, *Miradas de fin de siglo* sería la exposición de cuatro críticos [convertidos] en curadores, Rodrigo Quijano, Jorge Villacorta, Gustavo Buntinx y Augusto del Valle hacían un balance de época en el Mali; fue el punto determinante. En palabras de Rodrigo, en retrospectiva, la investigación y la crítica cambian sus objetivos por el de la institución, o los negocian con los de la institución. Pero el momento cumbre que finaliza todo este proceso es quizá el nombramiento de Tatiana Cuevas como curadora de arte contemporáneo en el Museo de Arte de Lima. Para la época, es decir, 2007-2008-2009, Villacorta ya asociaría en forma negativa la noción de estrellato a la de curador, lo cual también implica la percepción social de esta labor. Y hoy se me ocurre en esos términos, quizá un poco despectivos la palabra «Influencer».

Para terminar y pensar este punto, no hace falta más que ver el programa de este evento. Jorge [Villacorta], Max [Hernández], Sharon [Lerner], Florencia [Portocarrero], Augusto [Del Valle], Miguel [López], todos están dedicados principalmente a la labor curatorial, lo cual no quita que en ocasiones y en distintas medidas publiquen textos e intervengan como críticos en la escena. Entonces, hasta cierto punto, la hipótesis era correcta. La prensa, por presiones del mercado y el cambio de formato redujo su nivel de espacio de crítica de arte y la internacionalización fomentada por la llegada de las bienales que consideró importante la curaduría, determinó la migración de críticos a esta labor. En cierto sentido, lo que sucedió con la crítica es lo que sucedió con una parte del arte. Las demandas de inserción al mercado global determinaron una orientación específica que se aprovechó en tanto surgieron exposiciones muy importantes en varios sentidos históricos, de armar discursos de la época, pero que terminó produciendo otras formas de intervenir en la escena.

Siguiendo esta línea paralela al arte y sumando un factor más a la hipótesis, creo que es posible plantear que la pérdida del horizonte colectivo y utópico de los 80 clausurada definitivamente por Sendero luminoso y el Estado peruano y descrita de manera precisa y en relación a la base por Gustavo Buntinx en 1987 en la *Utopía perdida*, imágenes de la revolución bajo el segundo belaudismo, terminó por extenderse a la crítica de arte también, haciendo la secuencia completa. El desencantamiento llevó a la pérdida de los programas críticos fuertes, el cambio del formato en medios dejó sin espacio a la crítica en general en medio de los espacios de la crítica en general, la integración al sistema global del arte creó un espacio para los actores críticos dentro de los márgenes de la curaduría. Pero cabe preguntarse también si esa desaparición fue ya determinada años atrás por la pérdida de

importancia de la discusión sobre arte en la esfera pública, cuyo punto más álgido quizá no pasa de los 60 y que hoy está casi desaparecida y desarticulada en los centros que tendrían que sostenerla: la academia, el Estado, la institución privada y el público. Curiosamente, Rodrigo [Quijano], Miguel [López] y Jorge [Villacorta], cuando hablé con ellos, mencionaron que siguen pensando en sí mismos primeramente como escritores o críticos, o al menos que esa reflexión está presente en su pensamiento todo el tiempo. Aunque creo que la curaduría es una profesión crucial, pero cuyo lugar en el esquema de las cosas tiene, en primer término, una preponderancia de su aceptación en los noventa, de desestabilizar un sistema artístico, sobre todo en cuanto a su labor se confunde con la forma más simple de gestión o de presentación del arte; y en segundo término, los conflictos irresolubles con la crítica de arte, por el simple hecho de que un curador acompaña una obra, le da sentido y un crítico debería valorar esa cosa. Creo necesario aquí resaltar la importancia de la negatividad o de cierta forma de negatividad en la crítica del arte. Hoy, en términos locales reales, creo que la figura del crítico ha desaparecido por completo, y dudo de su capacidad de reaparecer como existió hacia fines del siglo pasado, por una razón que los procesos que he escrito ilustran claramente. Las condiciones materiales para su funcionamiento son pocas o nulas.

Dos revistas, *Ansible*, *Hueso Húmero*, y dos escritores en prensa, uno serio y uno semiserio, como dijo Jorge [Villacorta] ayer. La labor de la crítica entonces se ha diseminado entre todos los otros actores, artistas incluidos. Hay que asumir, creo, esa multiplicidad de roles que nos plantea la situación y ejercer a partir de ella también.

Creo que es crucial entender la crítica que hubo y a través de ella también el arte que existió, y me parece que no lo hemos estado haciendo. Quiero anudar todo este texto con un desvío hacia nuestros días. En la revista *Ramona* del año 2009

mencionada antes, se discutió casi principalmente sobre el ingreso del arte, perdón, sobre el ingreso del Perú a la escena internacional, con todo lo que eso supuso para artistas, coleccionistas, instituciones, trabajadores y trabajadoras del arte en general.

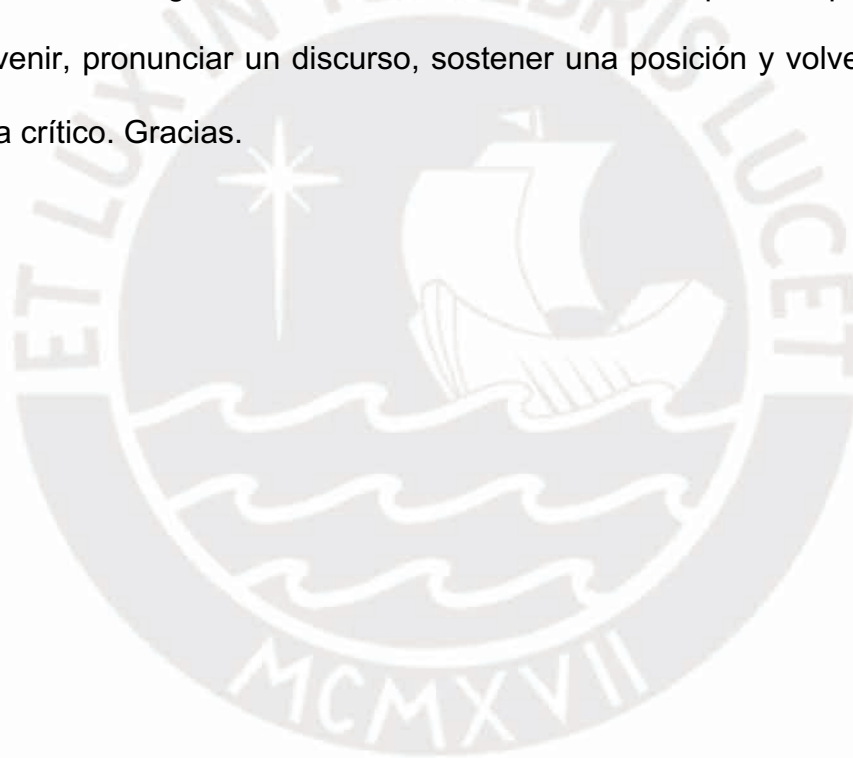
Pero de manera acuciosa, muchos de los que hablaron, y sobre todo Miguel López, en un texto titulado *Boom, morir de éxito o preparar futuros distintos*, notaron la naturaleza pasajera de la bonanza a pensar en esa época y que vive sus últimos días, si no son horas. Y no solo señalaron lo pasajero que era, sino lo que sería no adaptarse a ese funcionamiento motivado por el mercado, pero que en palabras de Gilda Mantilla, tenía brazos pero no torso ni cabeza. O, citando a Miguel [López], señalaba que se ha asumido de forma abstracta que el desarrollo de la escena artística se genera a través de la distribución adecuada de competencias que permitan ganar terreno en un marco de visibilidad y economía global y no en la producción de canales que impulsen una confrontación que dote de autonomía y fuerza crítica a los sujetos y grupos que integran la escena. El *boom* se acaba, y eso está bastante claro para los que hemos podido ver el funcionamiento del mercado de cerca. Y viendo el contexto, es difícil de creer que se prepararan futuros distintos. Empecé con una frase bastante romántica sobre la crítica, pero ¿a quién se dirige esta crítica y para qué sirve?

Una idea anticipada de la discusión pública en un sentido fuerte, más que anotaciones puntuales, ya cancelada la esfera pública, no sirve el mercado y si creemos en Elida Román y en Jorge Villacorta, casi nunca lo hizo. Entonces, en primer término, en primera persona, si se quiere, la crítica me sirve a mí como artista.

Por eso, me gustaría proponer algo un tanto polémico y bastante problemático, y con esto no apelo como a una gesta épica, sino, quizás al espíritu de supervivencia que deberíamos tener todos los que estamos preocupados por las artes visuales y su

estado actual. Creo que la crítica debería dedicarse a sí misma y reconstruirse partiendo del arte que le sea importante para ella misma, discutiéndolo en su complejidad real y permitiéndose cuestionarlo negativamente de ser necesario. Debe atender en las obras a una legitimidad propia y no la construida por otros entes de validación, pensando en reformular sus objetivos, retomando el curso con lo político, generando desde las nuevas prácticas formas de repensar nuestra producción y nuestro presente.

Como se demostró en los momentos incipientes de los portales web como Arte Nuevo, por nombrar alguna iniciativa, no es descabellado pensar que cualquiera puede intervenir, pronunciar un discurso, sostener una posición y volver a imaginar un programa crítico. Gracias.



Anexo 02: Entrevista con Miguel A. López sobre su trabajo como escritor, investigador y curador. (Entrevista realizada por Valter Arica – Agosto 2019)

Miguel López: (...)Cuando yo estaba empezando a investigar, a curar y fue entender que mi trabajo no consistía solamente o no podría consistir solamente en interpretar, sino que tenía que venir acompañado con hacer accesible las fuentes y los documentos que me permitieron a mí llegar a esas hipótesis. Y que eso era un acto casi ético en términos de investigación, porque no es suficiente para mí, al menos, y lo creo todavía, con ofrecer hipótesis sobre lo que está pasando, sino poder compartir los materiales que me permiten llegar a esas hipótesis, las imágenes, las referencias, los referentes, los testimonios, las fuentes, etcétera. Y yo creo que eso lo vi muy claro también muy tempranamente, cuando el MALI empezó a sacar una colección que quedó interrumpida, que se llamaba *Fuentes para la historia del arte*, que es una serie que empezó a sacar Natalia [Majluf].

Yo recuerdo haber conversado con Natalia [Majluf] en el año 2002 o 2003 sobre esta serie y hablar de lo importante que era hacer una colección de fuentes. Justamente para poder incentivar a que haya distintas lecturas de la historia. No solamente escribir la historia, sino ofrecer fuentes para que la historia pueda ser escrita de muchas maneras y desde muchos lugares. Y es algo que también hizo Gustavo [Buntinx] cuando publicó el libro de Huayco en el año 2005, que tiene un ensayo interpretativo muy largo al inicio y toda la segunda mitad del libro son básicamente fuentes, artículos manuscritos, documentos entre el año 78 y 80, algo que permite justamente entender cómo él llegó a los argumentos que estaba planteando en el ensayo principal. Entonces, creo que ese ejercicio doble, ¿en qué

consiste?, en ofrecer una interpretación, pero al mismo tiempo hacer accesible los materiales.

Para mí fue clave, por eso, de los primeros libros que saqué, comencé a incorporar materiales documentales, testimonios de los artistas, recortes periodísticos escaneados, incluir una bibliografía extensísima y rigurosa que permita además a los investigadores del futuro buscar esos materiales en la biblioteca, etcétera.

Tú vas a ver que el libro de Teresa Burga debe tener como cuatro páginas de bibliografía completa que incluyen artículos de prensa minúsculos en revistas, año por año, y eso es una cuestión de metodología. Eso tiene que ver con cómo un curador se aproxima a los documentos que está trabajando y cómo plantea una hipótesis. Eso es algo a lo que probablemente muy pocas personas prestan atención, al menos los que hacen investigación. Pero para mí implica una ética, y eso ya se consolida mucho más claramente con el libro de Sergio Zeballos.

Que tú también lo mencionas ahí en la exposición y todo porque ese libro efectivamente está compuesto incluso de dos partes, una de ensayos y la segunda que son básicamente fuentes documentales, fuentes visuales, audiovisuales. Pues el libro está pensado como un archivo, incluye cientos de imágenes que nunca habían sido publicadas, que más allá de ser un catálogo que lo que intenta es vender las obras, pues es un catálogo de otro tipo que procura ofrecer un archivo audiovisual para que otras personas puedan volver a esas imágenes y pensarlas.

Hay pósteres, hay documentos, hay partituras, hay, en fin, un montón de cosas, incluso un montón de notas de periódico publicadas en Alemania, traducidas al inglés, traducidas al español, documentos inéditos. Y todo eso era deliberado. O sea, era una forma de curar y de investigar y de pensar la historia, y eso es algo que yo he venido haciendo. El libro de Giuseppe Campuzano se piensa con la misma lógica, es

decir, hacer accesible los textos de Giuseppe, no para que otras personas puedan pensar la obra de Giuseppe, puedan pensar el presente, las cosas que él está trabajando.

Y es algo que yo he seguido haciendo hasta ahora con los libros que estoy sacando en Teorética, que se llaman *Escrituras locales*, posiciones críticas del Caribe desde América Central, Caribe y sus diásporas, que es una colección de ensayos de pensadores y escritores, curadores del Caribe y Centroamérica, donde básicamente se compilan los ensayos que ellos han realizado. Entonces ahí digo que hay una toma de posición y una manera de pensar la curaduría y la historia, que está basada en la noción de accesibilidad.

Yo pienso que, eso sí, de pronto marca una diferencia con relación a momentos anteriores cuando no existía tal vez un proyecto ni proyectos editoriales muy definidos hasta los 90, y que recién a mitad de los 2000 —analizando las publicaciones de arte contemporáneo que hay en el país— uno puede llegar a conclusiones muy interesantes en cómo se marca una diferencia en términos del modo en que se hace la historia, cómo se investiga y las posibilidades futuras que hay para volver a esa historia.

Incluso si tú ves los catálogos recientes que he hecho, como el de Alfredo Márquez, eso es un gran ejemplo. Te puedes dar cuenta de la manera en la cual edito, la manera en la cual elijo qué tipo de materiales se muestra. La cantidad de materiales inéditos que hay en ese libro es elocuente. Bueno, en fin, pienso que eso puede ser interesante, porque creo que sí hay un cambio en términos de cómo se publica y se edita hoy en el país a la forma en que se hacía hace 20 años y también a lo que era posible hacer en esa época. Porque tampoco hay que olvidar que las condiciones

políticas, económicas y sociales han cambiado, entonces sí hay que tomar en cuenta ese factor.

Y lo otro que te quería decir, cuando tú analizas cómo mi trabajo se mueve hacia lo institucional, de cómo hay un movimiento entre lo independiente, a partir de Sergio parece que se engarza con la institución. Pues yo ahí te añadiría un detalle que es importante, en el año 2012 yo empiezo a trabajar directamente con el MALI, como curador del Comité de Adquisiciones de Arte Contemporáneo junto con Sharon (Lerner), en el momento en que ella entra a ser curadora del MALI. Creo que Sharon y yo somos hoy los curadores de ese comité más antiguos, ya tenemos ocho años y eso cambia definitivamente mi relación con el museo. Yo ya estaba, digamos, colaborando con el museo de manera cercana, incluso antes de entrar formalmente a ese comité en el 2012, al inicio, o sea, entré a finales del 2011 para empezar a trabajar a inicio del 2012. Pero yo ya antes había estado colaborando con Tatiana Cuevas para la adquisición de obras de la colección de arte contemporáneo.

Tatiana fue la primera curadora de arte contemporáneo del MALI y también la primera curadora formal del museo de ese comité. Con ella se adquirieron obras de Teresa Burga para la colección. Entonces, digamos que sí había una reflexión en torno a cómo la investigación puede luego materializarse en patrimonio para las instituciones y cómo esa conversión permite que las instituciones narren de manera distinta o se vean obligadas a replantear sus relatos.

Entonces, ya entrar formalmente a ese comité implicaba empezar a construir, no a acumular, a reunir más que acumular. Tal vez reunir un conjunto de insumos materiales, estéticos no visuales, que permitan que el museo cambie de dirección. O sea, pienso que es justamente el trabajo quizá más invisible del Comité de

Adquisiciones, lo que posibilita que el museo tenga un espectro amplio de líneas para recorrer en términos de discurso, de análisis, de toma de posición.

Eso no necesariamente se ha visto reflejado de manera inmediata en la política de exhibiciones, y es algo que yo menciono también en uno de los ensayos del libro de *Ficciones disidentes*, (...) Y es como hay una especie de descalce entre lo que se adquiere a veces y lo que se exhibe. Pero bueno, eso es también un análisis muy específico que tiene que ver también con los tiempos de la institución, porque los tiempos de la institución son otros.

Y esa es la diferencia entre trabajar dentro de una institución como curador y trabajar desde afuera. En fin. Pero yo te recomendaría atender a ese punto en particular porque sí pienso que mi colaboración con el Comité de Adquisiciones también ha permitido que varios de los proyectos de investigación que yo he desarrollado vengan acompañados de adquisiciones importantes para el museo, desde una serie de como *Suburbios* de Sergio Zeballos, que se compró inmediatamente, o en el marco de la muestra que hice para el MALI, el museo compró también *Línea de vida*, la instalación grande de Giuseppe Campuzano, en el año 2015.

Digamos que de cada investigación que he puesto en marcha ha habido incorporaciones importantes, tanto de Alfredo Márquez el año pasado, de Natalia también hemos comprado ya una pintura y una fotografía. Tenemos varias cosas en mente, incluso decirle a (Cecilia) Vicuña, que es un proyecto que hice en paralelo y en el extranjero también hay una exposición, hay una obra importante en la colección del MALI, etcétera. Entonces creo que eso implica pensar la curaduría, como te decía hace un rato, como algo que está construyendo infraestructura y eso es fundamental: investigación, construir infraestructura para las instituciones, generar políticas

editoriales donde el acceso sea decisivo. Poder colocar sobre la discusión colectiva una serie de asuntos que son importantes con relación al momento en que se vive. Entonces creo que todo eso es como que está jugando de manera casi coreográfica.



Anexo 03: Entrevista con Giselle Girón y Marisabel Arias sobre el proyecto Oficina M20 - Hotel Savoy. (Entrevista realizada por Valter Arica - Marzo del 2024)

1. ¿Cómo es que surge la propuesta de Oficina M20 Hotel Savoy?

La oficina nace de una urgencia para experimentar el arte contemporáneo desde la cotidianidad. Pensar el arte desde un horizonte de un trabajo como otros, en un horario laboral común, ir a un espacio y forjar una rutina de labores. También nació por deseos compartidos de hacer proyectos expositivos, de hacer eventos, que no tenían necesariamente un espacio que los pudiera acoger en la escena artística limeña. Nosotras ya veníamos trabajando juntas desde Gifgenheim, otro proyecto colectivo que involucró a otras colegas, y pensábamos que sería buen momento de seguir trabajando juntas, ya que ambas buscábamos un escritorio donde formular nuestros proyectos y trabajar desde la colectividad y de reírnos y poder continuar trabajando en el arte.

2. ¿Cómo es que visualizan desde un inicio este proyecto? Tomando en consideración el haber documentado todo a través de boletines, publicaciones en la web y dirigirse a su público y lectores como "del futuro".

Queride lector del futuro, eres tú quien ha encontrado todas estas huellas de un pasado. En aquel momento, compartíamos una gran fascinación con el archivo, realmente considerábamos necesario documentar absolutamente todo lo que pasaba en la oficina, testificar que efectivamente se trabajó durante un año en una oficina de 13 metros cuadrados en el hotel Savoy en el centro de Lima. Que dos personas llevaron a cabo trabajos dentro de un

horario laboral en esta sede. También queríamos pensar que era (que es) posible trabajar cotidianamente desde el arte. Asimismo, creíamos en la historia, que la historia es generosa y que hay muchas personas que en un futuro podrían sentirse contagiados por el espíritu de la oficina, de tomar la vida y el trabajo seriamente con humor.

3. ¿Cuales fueron sus referentes al pensar en un espacio como el de Oficina M20?

Casos emblemáticos latinoamericanos como Biquini Wax en Ciudad de México, Belleza y Felicidad en Buenos Aires y Bella y Felicidad Fiorito. También el poder magnético del centro de Lima, su movimiento comercial y sus cambios por estaciones comerciales (navidad, día de los enamorados, campaña escolar, fiestas patrias, el señor de los milagros, halloween). En aquel momento nos sentíamos muy inspiradas por el trabajo de Kenji Quispe, artista bellasartino cuyos proyectos performáticos estaban dedicados a navegar el centro por cada puerta abierta que encontrase en su camino, navegar hasta donde se pueda

4. ¿Cuales creen que son las diferencias entre este proyecto y otro tipo de proyectos que se realizan en espacios como galerías de arte, centros culturales, etc. en Lima?

Había un ánimo de transparentar procesos, hablar desde lo personal y reírnos de nuestros propios anhelos. En el boletín hablábamos a nombre personal, y por ello nuestras vivencias y propias experiencias en la oficina estaban totalmente abiertas. Hablábamos como hablábamos en la oficina,

intercambiando sobre las pocas personas que venían a las exposiciones, el chisme que escuchábamos en las esquinas, el chisme que escuchábamos en las aperturas de exposiciones. A diferencia de instituciones y galerías de arte, nosotras teníamos un interés en revelar economías personales, que la oficina no generaba dinero alguno, y era más una inversión compartida entre nosotras. Abrazar la vida y el trabajo con mucho humor, y chisme, chisme siempre. De hecho, a las personas que nos visitaban, les preguntábamos por chisme. No dudamos que en instituciones y galerías abunde también el chisme, pero nosotras teníamos un ánimo más decidido de expresarlo.

5. ¿Qué ventajas o desventajas creen que hay de realizar un proyecto de este tipo en nuestro medio artístico?

Es extraño pensar en un proyecto como la Oficina M20 en parámetros de ventajas y desventajas, porque nunca tuvo un ánimo ni de generar ingresos ni de generar un impacto significativo para nuestras carreras en el arte, de la forma que quizás proyectos como galerías comerciales si lo tienen. Si existió una ventaja de la Oficina M20 fue la de seguir trabajando juntas, han pasado 5 años de la oficina y 8 desde que trabajamos juntas y seguimos trabajando entre nosotras. Estás más que invitada a "Drama Shopping Center" individual de Marisabel que inaugura el 27 de febrero en el ICPNA Miraflores, la curaduría es bajo Gisselle. Asimismo la Oficina marcó una manera, metodología y actitud de enfrentarse al trabajo artístico y curatorial, que hasta el día de hoy impacta la manera que trabajamos.

6. Acerca de esta *metodología y actitud de enfrentarse al trabajo artístico y curatorial*, ya que es el tema principal de esta investigación. Ha habido muchas experiencias en donde se encuentran el trabajo artístico y curatorial, tanto a nivel local como internacional, pero en el caso de Oficina M20 Hotel Savoy ¿Por qué lo plantearon de esta manera y cómo creen que a ustedes les sirvió? Me refiero al hecho deliberado de no tener que definir autorías ni roles. Recuerdo que en una presentación que hicieron ustedes en un curso de la maestría, mencionaron algo sobre no querer definir estos a pesar de que en el medio siempre se buscaba reconocerlos y diferenciarlos.

En la oficina había una intención que las miradas, desde la curaduría, la producción artística y la investigación de Lima, no se vean partidas o que se vean atadas a una sola persona, que se piensen y se elaboren como un trabajo colectivo en donde las ideas no brotan de uno o de otro lado, sino de la intersección o confluencia de diversas experiencias. Que la oficina no se sienta de una o de otra persona, sino de un espíritu de colectividad donde las voces se manifiestan como una sóla voz.

En lo personal, esta intención de pensar el arte desde procesos infinitamente colectivos nos ha nutrido en pensar la riqueza de voces que participan detrás de un proyecto artístico o un proyecto expositivo.

PROYECTO CURATORIAL DE TESIS

Título: La cura y la enfermedad. La curaduría artístico-experimental en la escena de las artes visuales en Lima 2002 - 2022.

Aspectos generales:

La presente exposición es una propuesta de carácter artístico e informativo, artístico ya que en su propia concepción busca establecerse en el límite entre la práctica artística y curatorial, con una instalación e intervenciones en el espacio público. Y de carácter informativo, ya que intenta acercar al espectador a la reflexión sobre el devenir de las prácticas artístico-curatoriales en Lima, poniendo a su alcance las fuentes y el material bibliográfico de referencia con el que se desarrolla esta investigación y funcionando a la vez de puente con otras plataformas de investigación, para activar el pensamiento crítico dentro del ámbito de las artes visuales en la ciudad de Lima.

De esta manera el archivo va a ser una parte importante de este proyecto, ya que en función de su disposición se va a dejar entrever la estructura de esta investigación. Las fuentes están dispuestas en tres grupos: las que se refieren a los proyectos artístico-curatoriales que son parte de su objeto de estudio, las fuentes relacionadas con el contexto que propician estos proyectos dentro de la ciudad de Lima, y por último los conceptos relacionados con el estado de las prácticas artístico-curatoriales en el ámbito del arte contemporáneo.

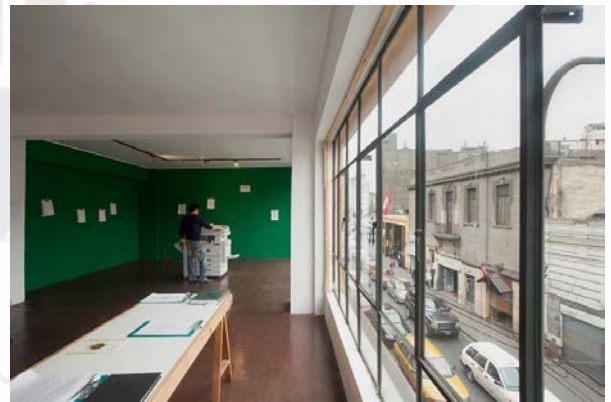
Las fuentes van a estar dispuestas de esta manera, en formato de copias en papel de color, de modo que cada color corresponda a uno de los tres grupos determinados, para reconocer a qué tema corresponde. Se están tomando como

referencia para el *display* de este archivo un grupo de proyectos de exposición que se detallan en las siguientes líneas.

Estas son algunas referencias que se considerarán para la realización del *display* de la obra:

1. Alejandra Ballón - Biblioteca. Ediciones inéditas

Instalación dentro de la exposición individual *Políticas del Display*. Espacio [e]star (2009)



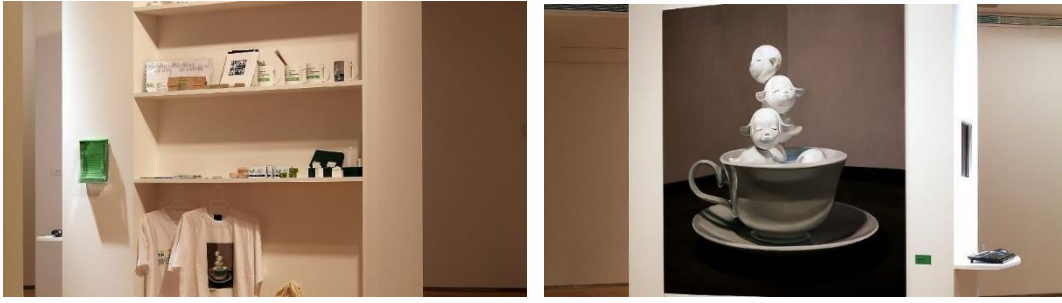
2. Gilda Mantilla y Raimond Chaves - *No hay futuro por delante, solo hay tiempo*

Instalación como parte de la exhibición en la Alianza Francesa de Miraflores (2013).



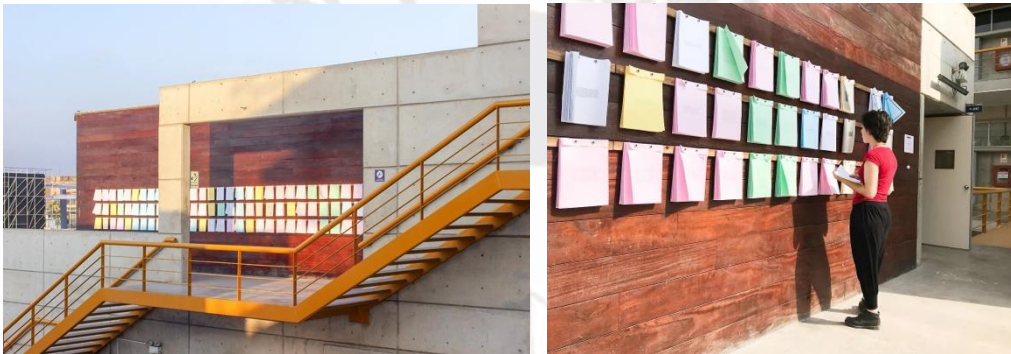
3. Sandra Gamarra - Proyecto Li –Mac

Instalación. Centro Botín, Santander (2005).



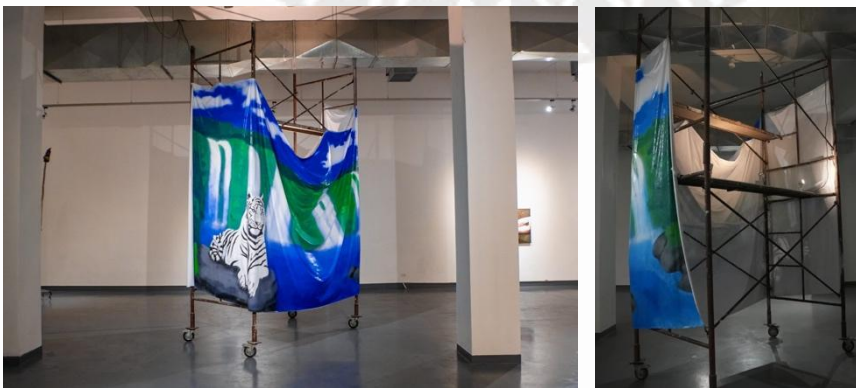
4. Úrsula Cogorno - La otra mirada FAD

Instalación participativa en la Facultad de Arte y Diseño PUCP (2017)



5. Marcia Tello

Obra presentada en *La rebelión de los objetos* - Haciendo Contexto VI – 2023

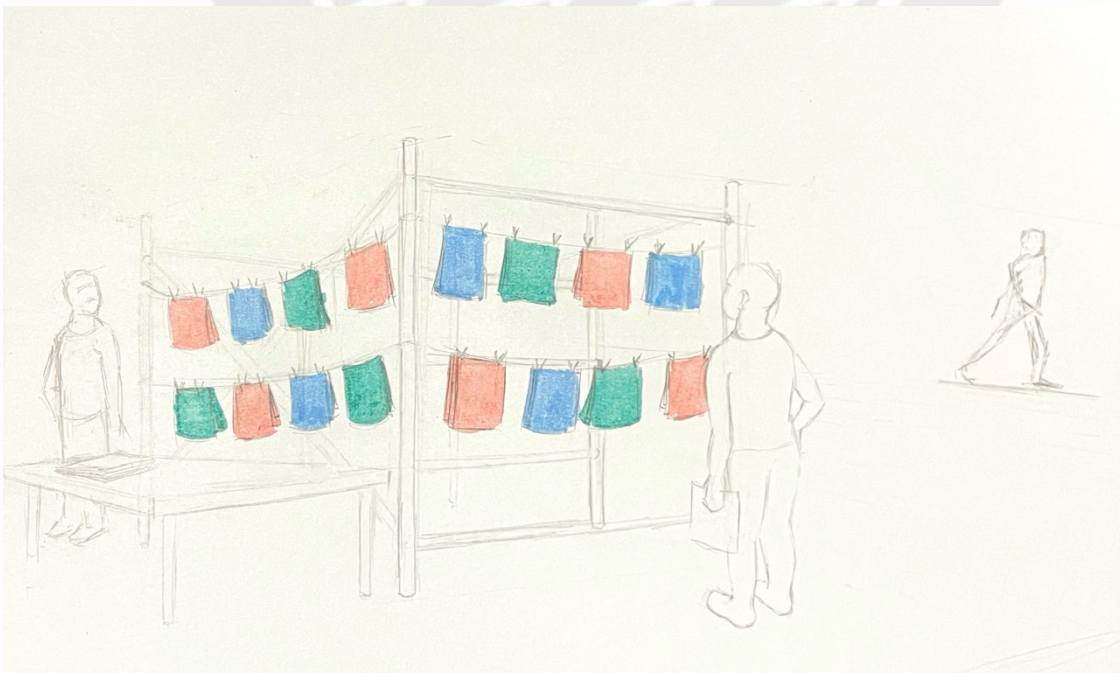
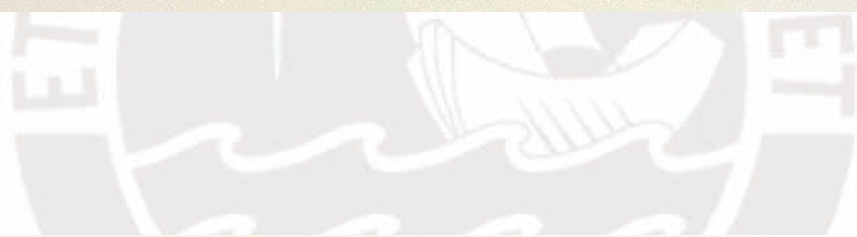
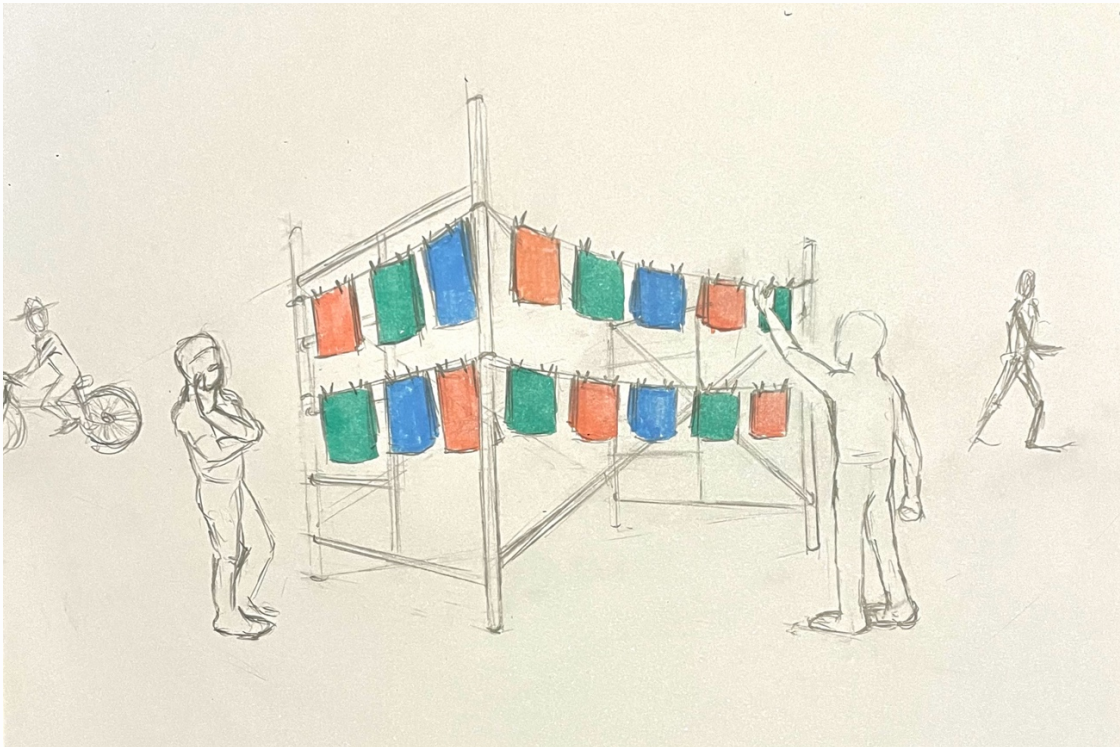


Este proyecto expositivo se presenta como una instalación itinerante en el espacio público y tendrá como característica principal el estar montado en una estructura de metal llamada andamio, tomando como referencia la imagen compartida de la obra de la artista Marcia Tello. Este andamio funcionará como soporte del material de archivo por compartir, y se tomará como referencia también el trabajo de Úrsula Cogorno, titulada *La otra mirada FAD*, donde las copias de una misma fuente estarán dispuestas en orden y distribuidas por colores para su rápida identificación y diferenciación intuitiva; también se ha tenido en mente la obra de Gilda Mantilla y Raimond Chávez titulada *No hay futuro por delante, solo hay tiempo*.

A continuación, se presentan algunas imágenes de referencia para brindar una idea más clara de las características de esta instalación expositiva:



A continuación, un boceto de cómo se vería con respecto al tamaño real de una persona:



De igual manera, este proyecto expositivo lo que busca es invitar al público general, y en especial al público relacionado con las artes visuales, a revisar las fuentes utilizadas como parte de esta investigación, para invitarlos a reflexionar sobre el estado del medio artístico limeño y generar un diálogo e intercambio para así incentivar el pensamiento crítico dentro de nuestro.

Es en esta línea que se ha escogido un grupo de experiencias que pretenden mostrar una práctica artística que a lo largo de un tiempo ha coincidido en ciertos aspectos importantes relacionados al uso de la práctica curatorial como insumo fundamental para la construcción de un cuerpo de obra, una propuesta que finalmente puede ubicarse en un espacio intermedio entre ambas prácticas.

A continuación, se mencionan las obras a las que se hace referencia en orden cronológico: el proyecto *LiMac* de Sandra Gamarra creado en el 2002; el proyecto itinerante basado en plataformas colaborativas *Políticas del Display* de Alejandra Ballón que se inició en el espacio Star en el 2009; la exposición individual *Progresión Geométrica* de Juan Salas, realizada en la Galería L'Imaginaire de la Alianza Francesa de Lima, en el año 2015; el espacio de trabajo Oficina M20. Hotel Savoy de Marisabel Arias y Giselle Girón, y finalmente la muestra *El Atlas del Modernismo Andino* de Iosu Aramburú, presentado en el año 2022, en la galería Livia Benavides.

Uno de los aspectos en común que presentan estas propuestas es que de alguna manera tratan de atender o llenar con una reflexión crítica un vacío que hace falta ante una precaria escena artística local,. Vemos que la mayoría de estas propuestas coincide en una mirada crítica ante la falta de un espacio institucional dedicado al arte contemporáneo.

La lista bibliográfica dispuesta para los tres temas ejes del proyecto es la siguiente:

Fuentes referentes a proyectos artísticos

ACERCA DE LIMAC.

2002 LiMac. Consulta: 14 de Enero de 2023
<https://li-mac.org/es/about-2/about-limac/>

BALLÓN, A.

2008 *Políticas del display*. Alejandra Ballón. Consulta: 15 de Enero de 2023
<http://alejandraballon.net/fr/?/projects/politicas-del-display/>

BALLÓN, A., & Rodrigo QUIJANO

s.f. *PROYECTO DE PENSAMIENTO CRÍTICO, RECUPERACIÓN DE ARCHIVO Y MEMORIA VISUAL DESDE EL ARTE CONTEMPORÁNEO PERUANO*. INCA. Investigación nacional, crítica y arte. Consulta: 23 de Julio de 2023
<http://www.inca.net.pe/nosotros/>

BUQUETRECE

2019 *Oficina M20 Hotel Savoy* [Podcast]. Buquetrece. Emisión: 8 de Octubre de 2019. Consulta: 7 de Julio de 2023
<https://podcasts.apple.com/pe/podcast/buquetrece/id1511570426?i=1000473550379>

GIRÓN, G.

2019 Boletín N°1. In *boletin1*. Oficina M20 - Hotel Savoy. Consulta: 3 de Junio de 2022.
<https://oficinam20savoy.hotglue.me/?boletin1>

LIMAC EN MUSAC

2006 LiMAC. Consulta: 13 de julio de 2023
<https://li-mac.org/es/exhibitions/temporary-exhibitions/limac-at-musac/#tab2>

OFICINA M20- HOTEL SAVOY

2018 *Los Manglares de Cherry Pop*. Oficina M20- Hotel Savoy.
Consulta: 20 de Enero de 2023
<https://oficinam20savoy.hotglue.me/?Losmanglaresdecherrypop>

OFICINA M20- HOTEL SAVOY

2019 *Los Helares de Cherry Pop*. Oficina M20- Hotel Savoy.
Consulta: 13 de Enero de 2023
<https://oficinam20savoy.hotglue.me/?Loshelaresdecherrypop>

Fuentes relacionadas al contexto de los proyectos

BUNTINX, G.

1983 – 2022 *Qué es y qué quiere ser Micromuseo*. Micromuseo. "Al fondo hay sitio". Consulta: 27 de Enero de 2023
<https://micromuseo.org.pe/manifiesto-de-viaje/>

DEL VALLE, A.

2016 La curaduría como mediación, una entrevista a Max Hernández. *Conexión*, (5), 103 - 109.

ELERA, A., G. GONZALES & R. SILVA

2018 Lunes de crítica 2017 - 2018. Convulsión y. *Textos Arte*, 6, 220.

GÓMEZ de la Torre, B.

2019 OFICINA M20-HOTEL SAVOY Construcción de Los Plátanos Voladores dictada por escritura telepática. *OFICINA M20 HOTEL SAVOY.PDF_FINAL_FINAL*, 94.

- HARE, A.
2015 *Arte, acción y pan con chicharrón: 3er Picnic de Trabajadores del Arte*. Redacción mulera. Consulta: 28 de Agosto de 2023
<https://redaccion.lamula.pe/2015/04/28/arte-accion-y-pan-con-chicharron-3er-picnic-de-trabajadores-del-arte/andreshare/>
- LÓPEZ, M.
2008 *Villacorta: Ten years after*. arte nuevo. Consulta: 3 de Enero, 2023
<http://arte-nuevo.blogspot.com/2008/01/villacorta-ten-years-after.html>
- LÓPEZ, M.
2017 *Robar la historia: contrarrelatos y prácticas artísticas de oposición* (1st ed.). Ediciones Metales Pesados.
- MANIFIESTO DE VIAJE
1983 – 2022 Micromuseo. Consulta 15 de Agosto de 2023
<https://micromuseo.org.pe/manifiesto-de-viaje/>
- MAYU, R.
2015 *3er Picnic de los trabajadores del arte*. Facebook. Consulta: 20 de Julio de 2023
https://web.facebook.com/events/439127746247171/?active_tab=discussion
- MINCETUR
2014 *Ministra Magali Silva informa que Perú contará por primera vez con pabellón propio en la próxima versión de la Bienal de Venecia – Mincetur*. Ministerio de Comercio Exterior y Turismo. Consulta: 23 de Enero de 2023
<https://www.mincetur.gob.pe/ministra-magali-silva-informa->

que-peru-contara-por-primera-vez-con-pabellon-propio-en-la-proxima-version-de-la-bienal-de-venecia/

PATRONATO CULTURAL DEL PERÚ

2012 *¿Quiénes somos?* Patronato Cultural del Perú. Consulta: 13 de Enero de 2023
<https://www.pcp.org.pe>

QUIJANO, R.

2017 *A quien pueda interesar-*. Facebook. Consulta: 13 de Enero de 2023
<https://www.facebook.com/photo/?fbid=10155378840693982&set=a.467705418981>

Fuentes relacionadas a las prácticas artístico-curatoriales dentro del ámbito contemporáneo

CORRIN, L.

1993 Mining the Museum: An Installation Confronting History.
Curator: The Museum Journal, 36(4), 302 - 313. Consulta: 13 de julio de 2023
<https://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/j.2151-6952.1993.tb00804.x#:~:text=CORRIN-,Lisa%20Corrin%20was%20co%2Dcurator%20of%20Mining%20the%20Museum.,First%20published%3A%20December%201993>

DAMELIO, G. J. y otros

2016 *La problemática del estilo en la contemporaneidad para una investigación acción visual*. Facultad de Bellas Artes - UNLP.

DESVALLÉES, A., & F. MAIRESSE

- 2010 *Conceptos claves de museología*. Armand Colin.
- DOUBTFIRE, J., & G. RANCHETTI,
- 2015 *Curator as Artist as Curator*. CuratingtheContemporary (CtC).
Consulta: 13 de Setiembre de 2023
<https://curatingthecontemporary.org/2015/04/30/curator-as-artist-as-curator/>
- FELDMAN, J.
- 2013 *La curaduría en las artes visuales: meta-autoría y posproducción*. UNA. Consulta: 7 de Julio de 2023
https://repositoriosdigitales.mincyt.gob.ar/vufind/Record/RIDUNA_e4f234945be4dea50230b9ee91f59251
- FRAILE, I., J. R. FABELLO & C. NIETO
- 2013 Hacia una curaduría artística. En *Universalidad y variedad en la estética y el arte* (1ra ed., Vol. 4, pp. 197 - 214). Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Facultad de Filosofía y Letras. Consulta: 7 de Enero de 2023
http://cmas.siu.buap.mx/portal_pprd/work/sites/fuente/resources/PDFContent/775/04_Universalidad-y-variedad-en-la-estética-y-el-arte_Libro_Completo.pdf
- GIUNTA, A.
- 2014 *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo? / When Does Contemporary Art Begin?* (1st ed.). Fundación arteBA.
- GROYS, B.
- 2008 *Art Power*. MIT Press.
- HEINICH, N.
- 2017 *El paradigma del arte contemporáneo: estructuras de una revolución artística* (A. Temes, Trans.). Casimiro Libros.
- KROCHMALNY, S.

- 2010 El curador como intermediario cultural. *Perspectivas Metodológicas*, 10(10), 67-89.
- LIN, H.
- 2020 What is Curatography? *Curatography*. Consulta 12 de Abril de 2023
<https://curatography.org/what-is-curatography/>
- MOMA
- 2016 *Marcel Broodthaers: A Retrospective*. MoMA. Consulta: 20 de Julio de 2023
<https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1542>
- NIETO, C. C.
- 2014 *Historia de una actitud ante la forma: De la curaduría tradicional a la curaduría artística*. Carolina Nieto Ruiz.
- OBRIST, H. - U.
- 1996 Mind over matter Hans-Ulrich Obrist Talks with Harald Szeemann. *Art Forum*, 35(3), 74 - 125. Consulta: 12 de Abril de 2022
<https://www.artforum.com/print/199609/curator-interview-33047>
- ROJO, F.
- 2015 El rol del curador en el museo frente al arte contemporáneo y las nuevas tecnologías. *Artes la revista*, 14(21), 18 - 36.
- SANTOS, J. J.
- 2018 *Curaduría de Latinoamérica: 20 entrevistas a quienes cambiaron el arte contemporáneo*. CENDEAC.
- SMITH, T. E.
- 2012 *¿Qué es el arte contemporáneo?* (H. Salas, Trans.). Siglo Veintiuno Editores.

STÜRLZ, W.

2013 Between Hype and Attitude. Motivations, Presentation Strategies and Fields of Conflict for «Curartists». *Oncurating.org*, (19), 6 - 13. Consulta: 15 de Junio de 2023 <https://www.on-curating.org/issue-19-reader/between-hype-and-attitude-motivations-presentation-strategies-and-fields-of-conflict-for-curartists.html>

TRESSLER, J.

2018 *El curador artista* (- ed., Vol. -). Universitat Barcelona.

Texto curatorial

La cura y la enfermedad. La curaduría artístico-experimental en la escena de las artes visuales en Lima 2002 - 2022.

Este proyecto se enmarca en una práctica que como su título indica transita entre las prácticas curatoriales y artísticas sin la necesidad de establecer límites fijos o incluso reconocibles entre ambas. Esto quiere decir que este proyecto también pretende moverse en este ámbito difuso para poder liberarse de ciertos presupuestos como el del espacio convencional para un montaje curatorial, y a su vez poder tomarse la libertad de hacer un planteamiento que juegue con la idea de una intervención e instalación en el espacio público.

El contenido de esta muestra, así como su objeto de estudio no será mostrado físicamente. Pero el material de investigación en torno a este será el protagonista de su montaje, un archivo generado a partir del trabajo de investigación que pretende funcionar como un andamiaje para ayudar a desarrollar en el público sus propias herramientas de conocimiento e investigación. Todo esto dentro del marco del reconocimiento de una escena artística contemporánea y su desarrollo particular en la ciudad de Lima.

Este proyecto artístico-curatorial pretende así generar el interés del público por estas prácticas dentro de la escena artística limeña en las últimas dos décadas, mostrar el contexto en el que esta se desarrollaron, poder hacer difusión del material utilizado, intercambio, y generar espacios de reflexión y pensamiento crítico en relación al propio medio artístico en el que se desenvuelve.

Justificación

El proyecto se suma a la generación de espacios que hablen sobre una historia reciente del arte peruano, específicamente de la práctica curatorial y la importancia de su rol en el desarrollo del medio artístico, que, como lo menciona la web de la Asociación de Curadores del Perú (AC), se formaliza recién en el año 2017, con la creación de esta asociación. Esta entidad surge ante el contexto de una «profunda crisis de institucionalidad (...) que había venido vulnerando la práctica curatorial, debido a la falta de comprensión de dicha labor por parte de la comunidad artística, cultural e institucional peruanas, así como el nivel de conocimiento sobre las prácticas curatoriales dentro de la propia comunidad», como mencionan en su página web. Es por este motivo que, desde la experiencia como artista plástico e investigador de artes visuales del autor de esta tesis, nace la necesidad de reflexionar también sobre cómo

esta práctica convive e influye en las prácticas artísticas locales y en otros escenarios del arte contemporáneo.

Objetivos:

- Realizar una revisión de algunas prácticas curatoriales en el Perú, en las que se denotar ciertas características propias de la curaduría experimental, especialmente las practicadas por artistas que proponen un discurso crítico frente al medio artístico.
- Analizar propuestas artísticas-curatoriales que busquen contribuir a una construcción diversa en torno a los relatos correspondientes al devenir del arte peruano contemporáneo, confrontando de esta manera la precariedad del medio.
- Realizar una propuesta artística utilizando la práctica curatorial como medio de generación de un discurso crítico, de esta manera crear una metaobra sobre la base de las obras seleccionadas para este proyecto.
- Servir de andamiaje para otros proyectos de investigación, compartiendo las fuentes de información obtenidas para este proyecto.

Público objetivo

Este proyecto está dirigido a investigadores y estudiantes de Arte e Historia del Arte, por la rigurosidad de los hechos y contextos con que se presenta cada proyecto artístico cultural. A gestores culturales, por la importancia de generar puntos de encuentro donde la investigación sobre las prácticas artísticas contemporáneas se desarrolle, y por el modo de proponerlas como una actividad artística. Del mismo modo a los críticos de arte, ya que es indispensable contar con su participación para

hablar del desarrollo de una crítica en nuestro medio. A curadores y artistas, ya que el estudio del devenir de sus prácticas y la generación de instancias donde ambas confluyan son importantes para el debate donde es necesario contar con sus aportes.

Y, finalmente, al público en general ya que es un tema de interés cultural que nos involucra como ciudadanos activos en nuestra ciudad.

Política y contexto

La exposición se inscribe dentro de un momento crítico para la cultura en el país, frente a una serie de eventos que socavan el buen desarrollo de la producción cultural desde sus distintas disciplinas. Solo para mencionar algunos ejemplos: la reciente clausura temporal del Lugar de la Memoria, que no generó mayor reacción, salvo algunos casos específicos desde otros ámbitos institucionales. Por otro lado, un evento más reciente fue la censura al artista caricaturista y exdocente de la Universidad Nacional Diego Quispe Tito, Cesar Aguilar «Chillico», autor de la escultura *La Descarada*, presentada en el desfile de alegorías por fiestas patrias que se realiza en la ciudad del Cusco. A consecuencia de esto, la escultura desapareció y el artista fue retirado de su cargo como docente, en una clara acción de censura por su posición crítica respecto del gobierno de turno. Finalmente, el proyecto de ley del cine propuesto por la congresista Adriana Tudela, que ha motivado sería críticas por una serie de medidas propuestas que lejos de fomentar todas las producciones locales por igual, propone beneficiar solo a algunas que y cuentan con cierto financiamiento, dejando de lado a la mayoría de proyectos; el proyecto revela poco conocimiento de la realidad cultural del país y nunca fue consultado a los sectores involucrados. Por esto, es imprescindible fomentar desde el arte una mirada crítica

que sepa reconocerse a sí misma y sus necesidades, sin la influencia de otros intereses ajenos a este. Es importante compartir la información que nos hace conscientes de esta realidad, así como las reflexiones críticas que ya se han hecho.

Periodo de duración

En el caso de una intervención en el espacio público, el periodo de duración dependería de los permisos con los que se pueda contar, días o semanas. La intención es que esta intervención en el espacio público, donde se utilizarán herramientas e información vinculadas a la práctica artístico-curatorial sea itinerante, y que su duración dependa de los diferentes espacios en los que se realice. La idea del proyecto es que se sostenga en el tiempo y se mantenga como una plataforma que se articule con diversos proyectos que tengan objetivos similares.

Localización del espacio expositivo

Este proyecto expositivo está pensado para ser itinerante, fuera del espacio institucional al cual muchos de los proyectos abordados hacen referencia a modo de crítica y reflexión. Se buscarán espacios no convencionales con afluencia de público estratégicamente ubicados, como plazas y parques aledaños a una institución artística, espacios en proceso de transformación, tomando como referencia otras experiencias artísticas y de crítica institucional local, como el Museo Travesti (2003) que no cuenta con una colección física en sí, sino con un «discurso crítico de una diversidad de documentos que van desde obras de arte hasta recortes de periódico» (Campuzano, 2013). O la Carpeta de Preferencias Estéticas del grupo Huayco (1981), intervención realizada en distintas plazas públicas, donde a modo de encuesta recolectan información sobre temas como la idea del arte para confrontarla con el discurso institucional sobre el mismo asunto. También podría ser presentada a

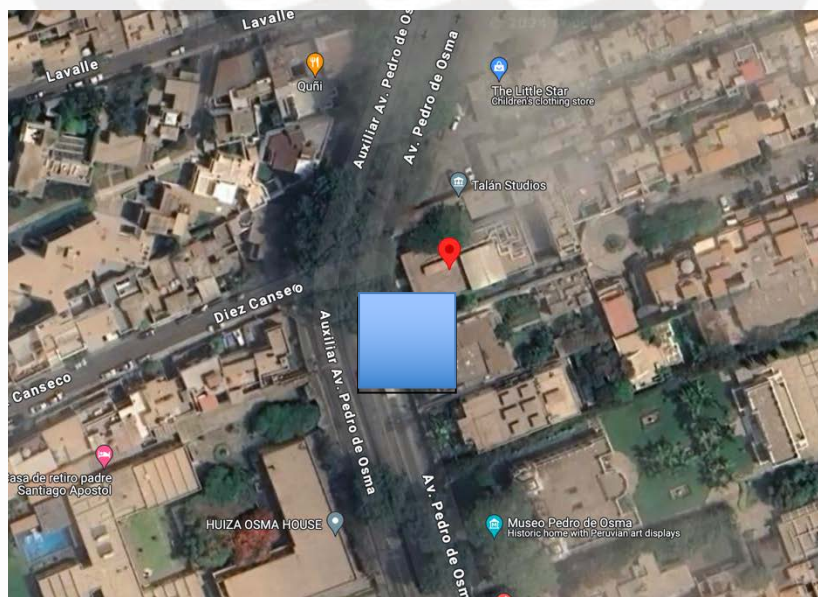
manera de proyecto conceptual en un espacio de exhibiciones como una galería, o un espacio cultural.

Se ha considerado tener en cuenta los siguientes espacios tentativos, los cuales están señalados con un recuadro de color azul:

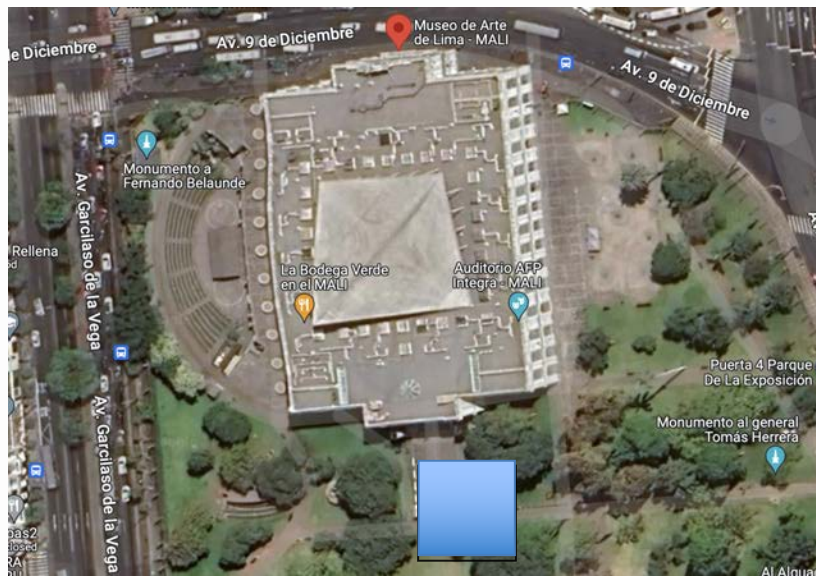
- PUCP - Campus educativo al lado de la FAD



- Avenida Pedro de Osma cuadra 4, cerca al Proyecto Amil.



- Parque de la Exposición, cerca al Museo de Arte de Lima



- Av. Miguel Grau con Pasaje de los Barranquinos ilustres, cerca del Museo de Arte Contemporáneo.



- Parque Universitario, cerca del Museo de San Marcos y la ENSABAP.



Recursos expositivos

Se organizará un conversatorio virtual con los siguientes artistas: Sandra Gamarra, Alejandra Ballón, Juan Salas, Marisabel Arias y Gisselle Girón, quienes disertarán las prácticas artístico-culturales en Lima y la importancia de generar espacios de creación y reflexión crítica en nuestro medio.

Además, se creará una plataforma web gratuita, ya sea un blog o una cuenta en redes sociales que sirva de contacto y comunicación para el intercambio y anuncio de actividades.

Se alquilará un andamio que será la estructura principal de montaje de este proyecto, el cual puede ser fácilmente trasladado y desmontado y se contará con papeles de colores y un servicio de impresiones disponible.

Recursos económicos y materiales disponibles

Se requerirá un fondo para la instalación del andamio que albergará los trabajos.

Requisitos específicos de seguridad

No aplica por las características de la propuesta: la muestra no cuenta con obras de arte en sí mismas, solo un archivo impreso y digital.

Conservación

los objetos por utilizar son copias de archivo sobre papel, y al encontrarse en el espacio público, existe el riesgo de su deterioro, que será tomado como parte del proceso.

Mantenimiento

No aplica para este proyecto por su condición itinerante y temporal.

Evaluación

- Interacción con el público. El material ofrecido como una copia, al ser recogido, genera un registro de cuántas veces fue tomado este material, consignando de alguna manera la cantidad de interacción con este.
- Visitas de redes y pagina web.
- Registro fotográfico.

Procedimientos administrativos:

- Se solicitarán los permisos correspondientes a las municipalidades e instituciones comprometidas con las intervenciones en el espacio público.
- Se tendrá un registro de los contratos de alquiler de mobiliarios, como el andamio.
- Se registrarán los contratos de servicio de transporte y de impresiones.

Cronograma detallado

		Sem 1	Sem 2	Sem 3	Sem 4	Sem 5
Preparación	Recolección de archivo					
	Desarrollo de página web					
	Impresión y montaje					
Exhibición	Intervención en espacio público					
	Registro de archivo					
Final	Desmontaje					

16. Presupuesto detallado.

Presupuesto		
Descripción	Proveedor	Monto en soles
Impresiones del archivo	T-Copia	400
Diseño de página web	Por cuenta propia	0
Alquiler de andamio	https://articulo.mercadolibre.com.pe/MPE-637526792-venta-y-alquiler-de-andamio-multidireccional-_JM#position=2&search_layout=stack&type=item&tracking_id=914d5a4f-c87c-4ba0-b63c-a7bbf7e1e9ab	20 x día
Ganchos	Sodimac	100
Cordel	Sodimac	100
Traslados (movilidad)	Por cuenta propia	200
Exhibición		
Montaje	Personal de apoyo	100
Registro fotográfico	Personal de apoyo	300
Final		
Desmontaje de andamio	https://articulo.mercadolibre.com.pe/MPE-637526792-venta-y-alquiler-de-andamio-multidireccional-_JM#position=2&search_layout=stack&type=item&tracking_id=914d5a4f-c87c-4ba0-b63c-a7bbf7e1e9ab	Incluido con el precio de alquiler
Desmontaje del archivo restante	Personal de apoyo	Incluido en el montaje
Mantenimiento de pagina web	www.Wix.com	320
Traslados (movilidad)	Por cuenta propia	200
TOTAL		S/. 1820

