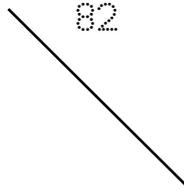


Estructuras alrededor del vacío. “El Museo de arte borrado” y la construcción del arte contemporáneo en el Perú

Stephan Gruber¹ / Mijail Mitrovic²

82



1 Pontificia Universidad Católica del Perú, stephan.grubern@gmail.com

2 Pontificia Universidad Católica del Perú, mijailmitrovicpease@gmail.com

Revista Torax / Volumen 1 / Número 1 / Julio 2017, pp. 82-99

Documento disponible en línea:

<http://revistas.pucp.edu.pe/index.php/Torax/>



Esta es una publicación de acceso abierto, distribuida bajo los términos de la Licencia Creative Commons Reconocimiento-No-Comercial-SinObrasDerivada 4.0 Internacional (<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>), que permite el uso no comercial, compartir, descargar y reproducir en cualquier medio, siempre que se reconozca su autoría. Para uso comercial, póngase en contacto con: revista.torax@gmail.com

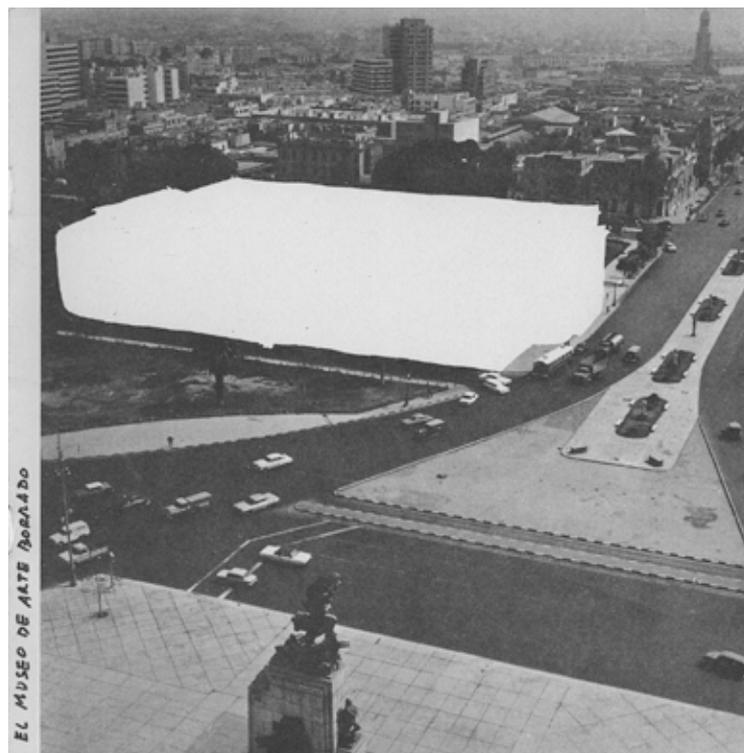


Figura 1. Hernández Saavedra, E. (1970). El museo de arte borrado. Parte del catálogo de la exposición *Galería de Arte*. (Lima, 1970).

1. El Museo de arte borrado y su progresión geométrica

En 1970 el artista Emilio Hernández Saavedra (Junín, 1940) produjo una imagen de 21,5 x 22 centímetros en donde la estructura arquitectónica del Museo de Arte de Lima aparecía en blanco. Una fotografía del paisaje urbano donde la institución queda doblemente negada a través de la imagen y una elocuente frase escrita a mano en el margen izquierdo: “El museo de arte borrado” (figura 1). La imagen forma parte del catálogo derivado de la exhibición *Galería de Arte*, realizada en la galería Cultura y Libertad en junio del mismo año, que tuvo como principal móvil el análisis de las determinaciones sociales que estructuran la galería de arte como institución.¹ Cuarenta y seis años más tarde, esta misma imagen, ahora convertida a un óleo de gran formato —220 x 200 cm.— por la artista Sandra Gamarra, articulaba la masiva muestra *Vacío Museal: medio siglo de museotopías peruanas* (1966-2016), curada por Gustavo Buntinx y emplazada en el Museo de Arte Contemporáneo de Lima (MAC).²

1 La exhibición estuvo compuesta por imágenes fotográficas montadas sobre las paredes, donde aparecían los individuos que ocupaban distintos roles en la administración de la galería (director, secretaria, asesor artístico, empleado). Además, Hernández desplegó mapas de la ubicación de la galería en el entorno urbano, junto a un plano del local.

2 Hacemos referencia al óleo sobre tela llamado *El Museo de Arte borrado (d'après Emilio Hernández Saavedra, 1970)* de Gamarra, producido entre 2008 y 2009. (Disponible en la web de Micromuseo) La exhibición del año pasado presentó un catálogo de museotopías —siguiendo la propuesta curatorial— que incluyó proyectos de Fernando Bryce, Sandra Gamarra, Huanchaco, Susana Torres, Giuseppe Campuzano, Elliot Túpac, etc.

Este breve recorrido señala que la imagen de *El Museo de arte borrado* (en adelante EM-DAB) se ha abierto paso desde su inicial aparición marginal hasta ocupar un lugar central en el imaginario del arte contemporáneo local. Incluso puede ser vista como una obsesión común a los intentos de pensar la historia del arte contemporáneo en el Perú de forma articulada. En el año 2011, por ejemplo, el Museo de Arte de Lima (MALI) la empleó como portada del catálogo de la muestra *Arte al Paso*, que recorrió algunas ciudades latinoamericanas (Sao Paulo, 2011; Bogotá, 2013). Antes, en el 2007, Emilio Tarazona y Miguel López la presentaron en la muestra *La persistencia de lo efímero. Orígenes del no-objetualismo peruano: ambientaciones / happenings / arte conceptual (1965-1975)* en el Centro Cultural de España, donde la ampliaron hasta alcanzar 124 x 124 centímetros. A su vez, el óleo de Gamarra fue producido tras una propuesta de Buntinx —o Micromuseo— a la artista, y formó parte de anteriores exhibiciones del curador.³

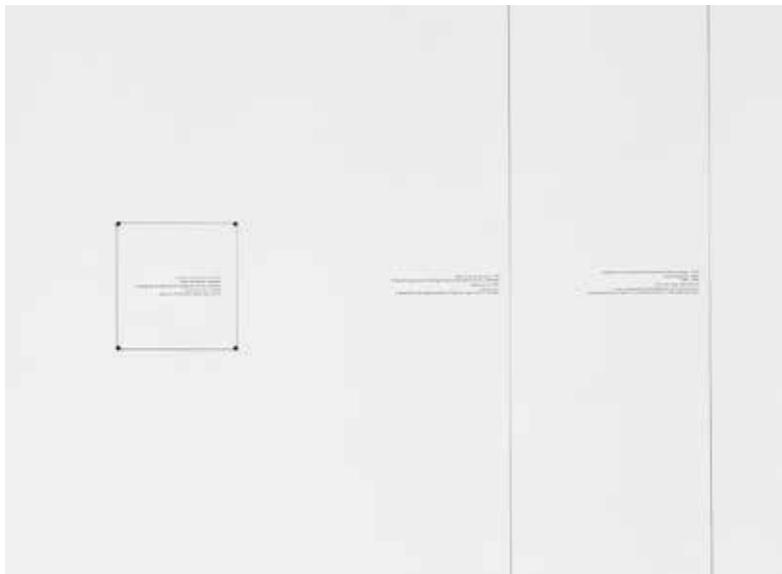
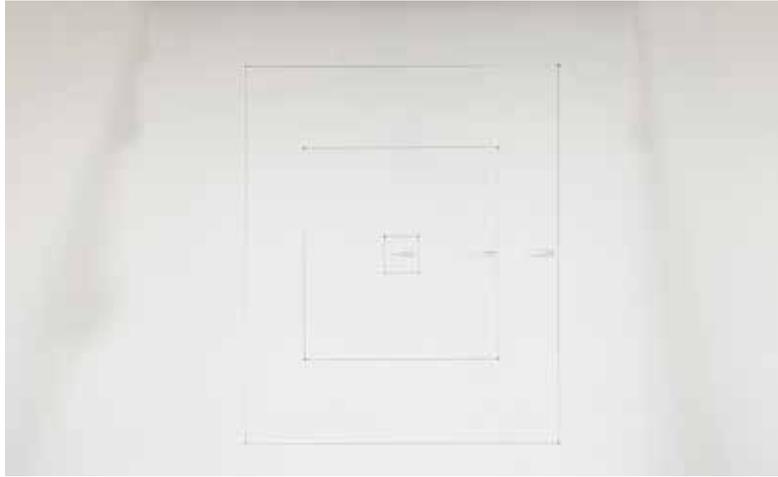
Es posible tener esta perspectiva gracias al trabajo de Juan Salas, quien en la exhibición *Progresión Geométrica* (2015) recopiló y ordenó todos los documentos (catálogos, textos críticos, *brochures*, etc.) donde fue reproducida la imagen de EMDAB desde su producción hasta la actualidad. A través de la puesta en escena de documentos, líneas de tiempo y textos extraídos de publicaciones, Salas logró visibilizar esa densidad discursiva que académicos y curadores, interesados en pensar la historia del arte contemporáneo local, han producido alrededor de esa imagen.⁴

Aquellos discursos de algún modo recuperan la lectura de la muestra que el crítico Juan Acha realizó en 1970. Como mencionan López y Tarazona (2007), además de hacer patente el deseo del artista de recusar el modernismo —entendido únicamente como formalismo greenbergiano—, Acha sugirió que las imágenes fotográficas presentadas en *Galería de arte* debían entenderse como “información fehaciente”, es decir, como *evidencias* que dan cuenta de la indudable realidad de lo que nos muestran. En ese sentido, persiste la idea de que la imagen de EMDAB —que no era estrictamente parte de la muestra— apoyaba desde el catálogo el ejercicio de *crítica institucional* operado por Hernández, permitiendo situar la galería Cultura y Libertad dentro de una problemática mayor, a saber, el carácter indiferente del museo de arte (la “institución oficial”) ante las prácticas artísticas del presente —*modernas* entonces, *contemporáneas* luego—.⁵

3 Sobre la estrecha relación conceptual entre Micromuseo y la pieza aquí examinada, véase Buntinx (2006).

4 Véase: Buntinx (2007); López y Tarazona (2007); Quijano y Cuevas (2011); Lerner (2013).

5 La crítica institucional es un tipo de arte político que se desarrolla en los años sesenta y setenta en los Estados Unidos y Europa, que buscará reflexionar sobre sus propias determinaciones institucionales (el museo, la galería y los poderes económico-sociales detrás de estos, etc.). Sin embargo, habría que considerar en qué medida esta lectura —presentada por López y Tarazona (2009) como una crítica políticamente radical a la institución artística, análoga a otros proyectos de la época como los realizados por Rafael Hastings— no respondería a otra clase de determinaciones. En el conversatorio final de la muestra Vacío museal (2016), el artista comentó que con la imagen de EMDAB buscaba dejar constancia de su retiro de la escena artística: una *queja* antes que una *crítica* que apunte a transformar el campo del arte. A partir de ello, podría discutirse la lectura de esa imagen como un gesto cargado de potencial utópico. En el conversatorio participaron Emilio Hernández Saavedra, Juan Salas y Alfredo Márquez, además del curador Gustavo Buntinx. De alguna manera, este texto es nuestra respuesta a lo allí debatido.



Figuras 2, 3 y 4. Salas, J. (2015). Perspectiva. Sala L'imaginaire de la Alianza Francesa de Lima.

Sin embargo, la muestra de Salas nos permite algo más que reportar visualmente las obsesiones de la escena: el *display* minimalista de *Progresión Geométrica* plantea una postura distanciada —y, por tanto, potencialmente crítica— ante el devenir de la imagen de EMDAB. Esto se condensa, por ejemplo, en el dispositivo analítico titulado *Perspectiva*, donde compara los tres tamaños que la imagen adquirió desde su producción hasta su última reproducción ampliada por Gamarra (figuras 2, 3 y 4). Es decir, al reemplazar la densidad discursiva de los relatos urdidos alrededor de la imagen por la asepsia lograda al mostrar la variación cuantitativa de sus dimensiones, Salas plantea preguntas que no figuran en los discursos existentes: ¿Por qué se ha ampliado la imagen original? ¿Por qué persiste a través de las décadas donde una institucionalidad local, finalmente, se ha ido constituyendo? ¿Qué sentidos han quedado condensados en ella? ¿A qué relaciones sociales responden sus trayectorias históricas? Aunque *Progresión Geométrica* no responda a estas preguntas directamente, al organizar esas huellas materiales podemos pensar la imagen por fuera de los relatos privilegiados, permitiendo además una revisión crítica de las historias del arte contemporáneo local narradas en las últimas décadas.

Nuestra intención aquí es articular una mirada crítica a esta obsesión e inflación de la imagen de EMDAB. Para ello tenemos que ahondar más en aquellos relatos, buscando dar cuenta de lo que permiten (y lo que niegan) respecto a la relación entre el arte, la institucionalidad y la política local. La obra de Salas nos servirá como una plataforma de partida: si podemos resumir el efecto crítico de esta muestra, este consiste en sugerir que el lugar de EMDAB en la historia del arte contemporáneo local se ha *hecho a mano*. Es decir, se trata de un proceso que nada tiene de espontáneo ni natural, cuyos elementos normativos deben ser explicitados y evaluados.

2. Vacío museal

La centralidad de EMDAB en la historia del arte contemporáneo en el Perú no debe ser buscada únicamente en sus menciones en distintos catálogos y textos críticos, sino allí donde aparece como piedra angular de un discurso que busca dar cuenta de la relación concreta entre arte e institución en el contexto local. Recordemos que la tensión entre la práctica artística y su institucionalización es una de las columnas vertebrales de las distintas teorías del arte contemporáneo, desde aquellas genealogías que ubican en Marcel Duchamp el inicio de una práctica artística que opera a través del gesto demiúrgico del artista —el “esto es arte” (De Duve, 1996); pasando por las teorías institucionalistas que descentran el gesto del artista, generalizando la operación indicativa a la institución-arte o al “mundo del arte” (Danto 1964; Dickie, 1974); hasta, finalmente, las teorías del arte contemporáneo que, nutriéndose de la tradición de la estética y de las vanguardias del siglo XX, lo consideran una práctica *anti-institucional* que resiste, no siempre con éxito, todo intento de absorción por parte de la cultura o de las convenciones que normalizan la experiencia subjetiva. (Adorno, 2004 [1970]; Rancière, 2011 [2003])—.

Una vez reconocida esa tensión entre arte e institución, se entiende mejor un concepto como el de *vacío museal* propuesto por Buntinx, quien sostiene que la histórica ausencia de un museo de arte moderno y contemporáneo en Lima es uno de los rasgos característicos del campo artístico local, y agrega que ese vacío implica siempre ya un deseo por ser colmado: “Donde hay un vacío, hay un deseo” (Buntinx 2007, S/F) afirma. Esta gran

falta, entonces, específica al arte local en oposición a otras ciudades, donde la existencia de un museo de arte contemporáneo estableció un marco institucional consistente para su desarrollo. Se trata de una *ausencia estructurante* que, siguiendo al autor, organiza las condiciones locales para la práctica artística.

Su propuesta contempla un reverso que no debe ser pasado por alto: sostiene que “para entender el vacío museal peruano es necesario hurgar al mismo tiempo las museotopías construidas sobre esa falta, esa ausencia, ese abismo.” (2007, p. 9; 2009, p. 40) ¿Qué implica esta afirmación? Pues que la ausencia del museo, además de especificar las condiciones de la práctica artística local, la determina *vía negativa*: las museotopías serían esas prácticas realizadas *a espaldas de una institución inexistente*, que buscan llenar el vacío institucional al tiempo que afirman su radical independencia respecto de la institución *en general*, de *toda* institución por fuera del arte en sí.

En este sentido, el argumento de Buntinx habilita varias jugadas. Por un lado, presenta la desidentificación histórica de ciertos artistas con la institución reinante, preparando el quiebre vanguardista hacia lo contemporáneo. EMDAB habría realizado esa *objetivación crítica* de la institución-arte necesaria para el surgimiento de las vanguardias históricas, como planteaba Peter Bürger (2009 [1974]). Sin embargo, la institución local respondería a una ausencia, antes que a una presencia efectiva que lleve a la vanguardia a deshacer las convenciones imperantes. Por otro lado, propone una diferencia específica para la escena local, a saber, la institución faltante o indiferente como índice de una modernidad irrealizada. No se trata simplemente de una confrontación directa de una vanguardia contra la institucionalidad, sino de algo más contradictorio y sobredeterminado: las museotopías serían una forma de llenar ese espacio vacío, donde su condición precaria y su carácter efímero serían su fortaleza antes que su debilidad. En suma, aquello que les permite insuflarse de un potencial crítico al *hacer de la necesidad virtud*. Así, el argumento de Buntinx transita de plantearse como restringido a las utopías museales como un tipo *específico* de crítica institucional —que, desde luego, puede identificarse en el arte local—, a generalizarse sobre *toda* la producción artística local de voluntad crítica posterior a los años setenta, estableciendo que la oposición entre vacío museal-museotopías y una institución inexistente funciona como una *contradicción productiva*.⁶

Estamos ante un tropo central de la explicación sociológica del Perú contemporáneo, aquí aplicada al arte: así como los peruanos han logrado sobrevivir las sucesivas crisis económicas y políticas, siempre abandonados por el Estado, los artistas habrían generado una destacable producción que hoy puede ya ser reconocida tanto en términos cuantitativos —cada vez hay más “arte contemporáneo”— como cualitativos —un arte que responde siempre a nuestras condiciones sociales, políticas y económicas—. Una suerte de subversión “desde abajo”, de la precariedad de la vida en el país, que aplicaría tanto al arte como a la vida social en general.⁷

6 La serie de exhibiciones *Lo impuro y lo contaminado* es un ejemplo de esta transitividad discursiva. Véase Buntinx (2007).

7 Un examen crítico de las múltiples formas en que dicha historia ha sido interpretada por las ciencias sociales peruanas ha sido propuesto por Martuccelli (2015).

3. ¿Cómo estar en contra de algo que no existe?

Como sugiere la muestra de Juan Salas, la proliferación de referencias a EMDAB responde a una progresión geométrica. Si entre los setenta y noventa su circulación fue muy limitada, en los últimos diez o quince años ha incrementado exponencialmente su presencia en el campo artístico. Esto significa que la imagen, al igual que el argumento del vacío museal, empieza a tener más impacto en los últimos años, precisamente cuando la institucionalidad artística limeña se amplía y consolida: abrió sus puertas el Museo de Arte Contemporáneo en Barranco, aquel que albergó el año pasado la monumental exhibición de Buntinx; incrementó la colección contemporánea del MALI (y tendrá pronto una nueva ala de arte contemporáneo); y, no hay que olvidarlo, se configuró en una nueva escala la institucionalidad artística de carácter privado en la ciudad (un ampliado circuito de galerías comerciales y ferias de arte, etc.). Todos esos fenómenos dan cuenta de la consolidación del campo del arte local, más allá de las deficiencias y críticas a las que invite dicha situación.

Pese a lo antes descrito, el argumento del vacío museal continúa reproduciéndose. Tal como Acha lo comentara en 1970, las imágenes producidas por Hernández operan como evidencias que permiten constatar realidades concretas. Así como los retratos de los individuos implicados en la galería Cultura y Libertad apuntaban a las relaciones sociales que sostenían dicho espacio expositivo, la hipótesis de Acha se generalizó a las imágenes del catálogo. Así, muy lejos de la poética que pudo haberse desprendido de la imagen de EMDAB, sus usos narrativos —historiográficos y curatoriales— se restringen a asumirla como una *evidencia indiscutible* de la ausencia de una institucionalidad propia del arte contemporáneo local.⁸

Si la oposición entre vacío museal-museotopías y la institución inexistente respondía ya a una contradicción, podemos ahora emplazarla en un carril histórico: ¿Cómo articular ese discurso resuelto —“donde no hay institución hay museotopías”— con el hecho de que hoy resulta imposible negar la institucionalidad artística en la ciudad? Encontramos la escenificación de estas contradicciones en la muestra *Vacío Museal* (2016), donde Buntinx reafirma la ligazón inextricable entre su argumento y la imagen de EMDAB —una relación necesaria, no contingente, al parecer—. Pero ahora no solo se trata de una prefiguración histórica del vacío museal, sino también de EMDAB como ícono de la exhibición toda.⁹ La ironía se encuentra en presentar una muestra que recolecta museotopías —aquellas que se definen por su carácter efímero e intransigente frente a la institucionalización— en el propio MAC.

8 También es afirmada como la evidencia *profética* del vacío museal tal como fue articulado por Buntinx —bajo el seudónimo de Sebastián Gris— en 1984, en la exhibición *Las vanguardias de los años sesenta*, en el espacio hoy conocido como la Sala Luis Miró Quesada Garland de la Municipalidad de Miraflores. Ver Buntinx (2009, p. 40).

9 Vale la pena también señalar que en el 2014 Micromuseo presentó sucintamente su argumento en la feria ArtLima. Allí la obra de Hernández se encontró con la versión ampliada de Gamarra, junto al “Museo de arte en llamas” (1990) de Jaime Higa.

Es verdad que Buntinx no teme a las contradicciones, sino más bien las toma por productivas.¹⁰ Lo mismo vale para nosotros, aunque de otra manera: al señalar estos impasses no pretendemos negar la pertinencia de EMDAB para la historia del arte contemporáneo local, pero consideramos que la validez de los discursos curatoriales e históricos que la han interpretado merecen discutirse y evaluarse en función de lo que permiten —o impiden— en los contextos concretos donde operan. De forma más concisa: debemos pensarlos a través de lo que ponen en marcha y de lo que paralizan. En ese sentido, no nos basta con una celebración de la contradicción como repositorio de una suerte de dimensión crítica del arte, pues se hace necesaria una evaluación de la forma concreta en que las contradicciones entre la institución, el arte y lo social se entrelazan. Si partimos de allí, podemos discutir los discursos que construyen la historicidad del arte contemporáneo en el Perú.

4. Dos tesis sobre el arte contemporáneo local

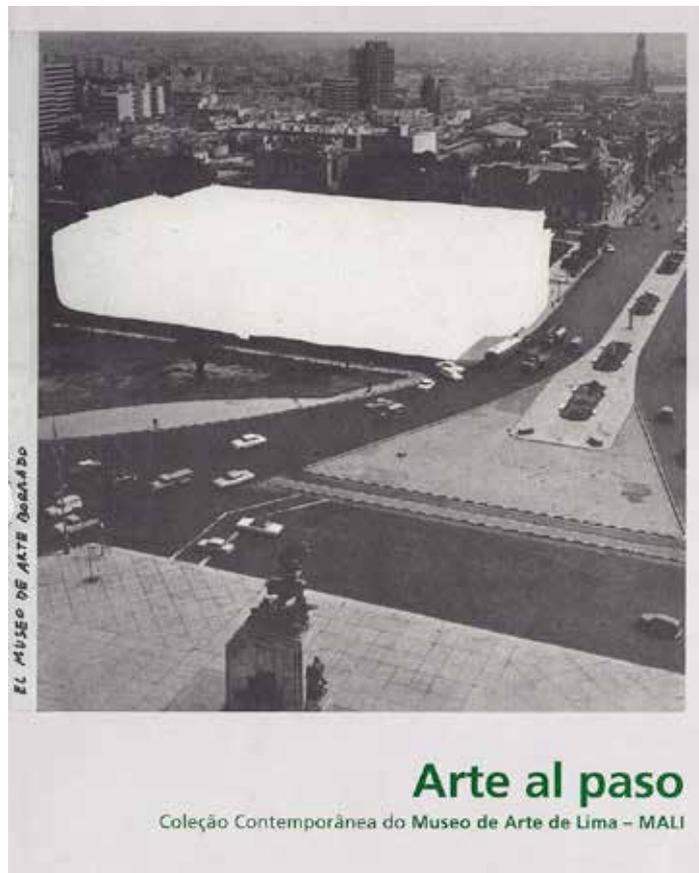


Figura 5. *Arte al paso. Coleção Contemporânea do Museu de Arte de Lima* [Arte al paso. Colección contemporánea del Museo de Arte de Lima] (2011). Catálogo de la exhibición curada por Rodrigo Quijano y Tatiana Cuevas en la Estación de la Pinacoteca del Estado de Sao Paulo.

10 Frente a la ironía de escenificar el discurso del vacío museal en el MAC, Buntinx ha reconocido que es necesaria una reformulación de este argumento en tiempos presentes. En la conferencia de clausura de su muestra, apuntó hacia una especie de “ruralización del arte” y una vuelta a su carácter espiritual, lo que parece una renovada búsqueda de un escape del arte contemporáneo y sus vicios. Véase, en esa misma línea, la nota publicada por Daniel Merle (2015) reportando sobre una conferencia de Buntinx en Buenos Aires.

No será la ironía de EMDAB emplazado en el MAC el lugar para analizar esta contradicción, sino una imagen anterior: la portada del catálogo de la exhibición *Arte al paso*, donde el MALI exhibía por primera vez su colección de arte contemporáneo, curada por Rodrigo Quijano y Tatiana Cuevas (figura 5). Para empezar, vemos que la ironía aquí es incluso mayor: el museo que fue borrado, décadas después, asume la imagen donde su borradura se hacía patente como el ícono que caracteriza su colección contemporánea. De alguna manera, el MALI asume no solo la verdad de la demanda histórica contra el museo, sino que reclama su vigencia crítica. Desde la perspectiva del lector —por cierto, esta exhibición nunca fue montada en Lima—, el vacío que aparece desde el primer vistazo al catálogo será colmado con todo el contenido que el libro alberga, pero el vacío en sí queda establecido inequívocamente como el punto de partida.

Más allá de la ironía, esta imagen merece ser analizada porque plantea una relación *explícita* entre la imagen de EMDAB y el título de la primera exhibición del taller E.P.S Huayco, *Arte al paso* (Galería Fórum, 1980), y logra articular dos de las principales tesis sobre la emergencia y desarrollo histórico del arte contemporáneo local.¹¹ Enunciémoslas de forma separada, aunque danzan dialécticamente:

- a. El arte contemporáneo en el Perú tiene un carácter a-institucional (inexistencia) pero también anti-institucional (contra la escueta institución “realmente existente”): por un lado, desplegará las “estrategias de supervivencia” propias de un contexto desamparado institucionalmente; por otro lado, podrá compartir con el arte contemporáneo global su beligerancia con la institucionalidad *en general*.
- b. El arte contemporáneo en el Perú es el resultado del encuentro entre la burguesía progresista y el mundo popular-emergente, lo que le imprime un sentido democratizante, una orientación social y una función catalizadora de los procesos que, “desde abajo”, configuran históricamente la experiencia nacional-urbana contemporánea.

Estas tesis nos hacen más evidente la naturaleza de la contradicción con la que se ha venido trabajando. Por un lado, el vacío museal es una denuncia de algo que falta, de una base social e infraestructural para el arte contemporáneo —ese arte cuya experimentalidad y riesgos, a diferencia del moderno, se desplazan hacia lo social; por otro lado, la fórmula “arte al paso” condensa una trayectoria que planteó la demanda estético-política por dejar las formas institucionalizadas y canónicas de hacer y entender el arte, para encontrar al arte fuera de sí, en un espacio externo—. Un afuera tanto físico —fuera del museo y del circuito— como sociológico, en la experiencia y sensibilidad de lo popular.¹²

11 Para la documentación básica sobre E.P.S. Huayco, ver Buntinx (2005). Para discutir las interpretaciones sobre el papel de aquella experiencia colectiva en la historia del arte contemporáneo local, ver Mitrovic (2016a).

12 El curador argentino Agustín Díez Fischer ha encontrado inclusive en el proyecto LiMAC de Sandra Gamarra un nivel donde museotopía y mundo popular se encuentran: “...desde el año 2002 el LiMAC ha problematizado los distintos aspectos que conforman el museo, desde los *souvenirs* y las visitas guiadas, hasta la colección y la librería. Inicialmente exhibido como “museo-manta”, en él los *souvenirs* y objetos se mostraban emulando la figura del vendedor ambulante urbano, que hace suyo un lugar en la ciudad para ofrecer sus mercancías.” (2012, p. 7)

Esto implica un alejamiento del deseo de una institucionalidad fuerte, para abrazar ese espacio social donde, finalmente, arte y vida podrán fundirse bajo condiciones locales específicas.¹³

Desde aquí, la imagen del catálogo puede ser leída de la siguiente forma: en el arte se desea algo —la institución— que no se tiene ni se quiere realmente, pues existe ya en la realidad social una institución-otra (lo popular) que carga de sentido a la práctica artística.¹⁴ Así, el argumento del vacío museal ofrece una articulación particular de estas dos demandas, que permite construir la identidad del arte contemporáneo en el Perú a partir de la falta de institución y de su imposible (pero sobre todo *indeseable*) llenado.¹⁵ Quijano y Cuevas (2011), por su parte, sintetizan lo anterior en lo que podría llamarse la *actitud crítica general* del arte contemporáneo producido en Lima en las últimas décadas:

El surgimiento de una visión contemporánea de las artes visuales en el Perú (...) se produjo, y se produce todavía, a contrapelo de la desinstitucionalización y las ausencias aún irresueltas que le dan a primera impresión un aire de orfandad a tantas de las experiencias artísticas del Perú contemporáneo, pero que son en realidad la expresión de la necesaria e inevitable independencia que se diría precisa toda modernización local en la cultura respecto de las instituciones públicas, ausentes y presentes. (p. 14)

La ausencia de institucionalidad da cuenta del carácter no-moderno del campo cultural local, pero esa situación ha sido contestada por el arte en la medida en que ha tematizado esa ausencia. A falta de una institución propia, el arte local devino *siempre ya crítico*, de manera que no tendría que distanciarse de sus compromisos institucionales, sean éstos públicos o privados. Aunque la falta de institucionalidad supuso la precariedad de la iniciativa artística, ésta habría logrado sobreponerse al hacer de la carencia o necesidad una virtud. El resultado sería un arte contemporáneo propio, no derivativo o imitativo, sino uno cercano a la sociedad de la que emerge —una narrativa cercana al *ethos* empresarial popular que tan de moda se puso hacia fines de los 80 y que encontró su solución política bajo el fujimorismo—. Este razonamiento analógico se repite también en la publicación reciente de la colección contemporánea del MALI, donde sostienen que la imagen de Hernández:

[...] logra captar, a través de una sencilla pero elocuente imagen uno de los aspectos críticos del proceso artístico en el Perú de ese momento: la ausencia de un museo de arte moderno y, a partir de esa misma idea, la ausencia de institucionalidad en la realidad peruana. (Lerner, 2013, p. 176)

13 Para una reflexión sobre la "matriz vanguardista" que animó los deseos de salir del arte por parte del taller E.P.S. Huayco, y sus relaciones con el pensamiento social de la época, ver Mitrovic (2016a).

14 Siguiendo a Dickie (1997), la primera parte de lo enunciado no sería un asunto estrictamente local, sino que el "mundo del arte" en todo el mundo parece percibir la formalización como algo que amenazaría su carácter disruptivo o novedoso.

15 Acaso en la fórmula de Buntinx se emplea literalmente la definición lacaniana del deseo como aquello que orbita alrededor de un vacío, y que siempre se vuelve a lanzar toda vez que encalla en un objeto particular.

Pese a reproducir la forma general de la contradicción, Quijano y Cuevas son mucho menos optimistas que Buntinx respecto a la relevancia actual del potencial crítico articulado alrededor del vacío museal y su llenado por medio de una imagen popular.¹⁶ Para los curadores, la imagen de Hernández constituye no solo el punto de partida histórico de la exhibición, sino la matriz interpretativa desde la cual leer el resto de obras presentadas. Es a partir de dicha imagen que nociones como “desinstitucionalización”, “desamparo institucional”, “orfandad” (entre otras) adquieren pleno sentido, presentándola como una imagen-testigo de una larga tradición de ausencia. Pero más importante que su sentido profético o inaugural resulta su contraposición ante esa “...nueva fuerza social en rápida emergencia”, a saber, el mundo popular urbano. (Quijano y Cuevas 2011, p. 15) Los curadores son explícitos al señalar este vínculo: por una parte, se trata de una institucionalidad ausente que, por un momento (entre la imagen de Hernández y la obra de Huayco) se verá interpelada a través de la reivindicación del mundo popular, para luego ser dejada de lado en los noventa —junto a los debates que alimentaban dicha tensión—. (Quijano y Cuevas, 2011, pp. 16-20).¹⁷

Ante ello, quisiéramos arriesgar otra lectura de EMDAB, desde una lógica retroactiva: en ella el museo ha sido borrado dejando un espacio vacío que no prefigura *cómo* sería llenado posteriormente, ni por *qué tipo* de instituciones. Lejos de desmerecer al MALI y sus esfuerzos actuales, sabemos hoy que el espacio en blanco fue llenado por una alianza público-privada que ha asumido las funciones de un museo nacional de arte. Además, siguiendo nuestras reflexiones previas, podemos acordar que el auge de una institucionalidad privada en los últimos quince años ha hecho manifiesta la desaparición de la agenda crítica que el par institución ausente-mundo popular emergente parecía comportar hace unas décadas, para dar paso a otras configuraciones de la institución-arte que tienen como centro a nuevas galerías, colecciones, ferias y profesionales del arte contemporáneo. Por cierto, ese nuevo entramado opera a espaldas de todo debate sobre la necesidad de una institucionalidad pública que sostenga la práctica artística.¹⁸ En esta nueva situación, los discursos sobre la institución inexistente y la sensibilidad popular sencillamente ya no son capaces de pensar concretamente el arte contemporáneo local.

Acaso convenga señalar que EMDAB fue reeditada bajo un nuevo formato el año pasado, esta vez por propia voluntad del artista: impresa por inyección de tinta sobre papel de algodón, en un formato de 53.5 x 50 centímetros, la nueva edición de diez ejemplares consolida la eliminación del texto en la imagen inicial de 1970. Fue presentada en la

16 Nótese que el mundo popular como respuesta al vacío museal se encuentra a la base del nombre mismo del proyecto-colección de Buntinx, Micromuseo. Ver Buntinx (2009).

17 La productividad de esta interpretación radica precisamente en que presenta, de forma más precisa, sus determinaciones históricas, y por ello mismo puede ser discutida.

18 Siguiendo el razonamiento analógico entre proceso artístico y proceso social, podríamos decir que esa “falta de institucionalidad” en la realidad peruana también merece ser discutida en función de qué tipo de instituciones son las que se han sedimentado en la vida social local, sobre todo después de la dictadura fujimontesinista. Por otra parte, esa sensación de urgencia y precariedad que convierte a todo espacio artístico en una suerte de “oportunidad” —es decir, que es visto como una necesidad a ser satisfecha por cualquier forma institucional— debería informarnos sobre lo complicado que resulta establecer claramente una división entre lo “oficial” y lo “alternativo”. Para discutir aquel problema en el campo artístico local a fines de los noventa, ver Hernández-Calvo (2009).

galería Henrique Faria de Buenos Aires en el contexto de una exhibición titulada *Perú*.¹⁹ Una museotopía que vuelve a circular bajo una nueva aura, propia de una institución no tematizada en su apuesta crítica: el mercado.

5. Hacia una contradicción determinada

Podríamos pensar que la configuración de una nueva dinámica institucional en el arte no sería nada más que un proceso contingente en el que el arte contemporáneo, a su pesar, se ha visto involucrado. Esto acompañaría bien la idea de que el arte local, orientado hacia formas museotópicas, se enfrenta críticamente a todo tipo de institución social sedimentada. Incluso se podría decir que esta cualidad contradictoria de nuestro arte —ese estar entre la a-institución y la anti-institución— lo tornaría inmanejable para cualquier discurso o institución formal que quisiera aprovecharse de él. Así, a pesar de la maraña institucional-mercantil que empieza a rodear al arte, los discursos que enmarcan buena parte de la producción artística reciente declaran la necesidad social del arte como una característica ontológica del arte *en general*, de manera que su virtud crítica queda efectivamente situada en un ámbito más allá del carácter público o privado de las instituciones que lo sostienen.

Recientemente, Suhail Malik (2016) ha distinguido entre dos formas de institucionalidad en el arte: la formal, compuesta por museos, mercados, galerías, escuelas, etc., y la informal, aquella del mundo-del-arte en sentido amplio, incluyendo al arte que no forma parte de la institución formal. La tesis del vacío museal correspondería a una crítica de la institución formal, mientras que las museotopías ocuparían la institucionalidad informal. La lógica del arte contemporáneo consistiría en presionar desde las instituciones informales para transformar las formales. Por ejemplo, la inscripción museotópica en el propio MAC, o EMDAB como portada de la muestra clave del MALI, serían precisamente índices del éxito de las instituciones informales sobre la sedimentación formal. De allí se seguiría la necesidad de proteger las prácticas informales para poner siempre en desafío a la institución formal.

Para traducirlo a nuestra discusión: esa insistencia en la particularidad de nuestro arte contemporáneo responde a la necesidad de dotarlo de potencial crítico frente a la institución. Sin embargo, esa “crítica inmanente” solo tiene sentido si asumimos que la informalidad es *un problema* para la institución formal en primer lugar.²⁰ Como ya lo sugerimos a partir de la propuesta de Salas, hay al menos una correlación temporal entre la inflación visual y discursiva de EMDAB y la ampliación de una institucionalidad privada. En este punto es útil recordar que una de las características principales del capitalismo neoliberal es su marcado anti-institucionalismo, o mejor dicho, su apuesta por hacer de las insti-

19 Abierta al público entre setiembre y octubre de 2016, la exhibición reunió trabajos de Fernando ‘Coco’ Bedoya, Rafael Hastings, Jaime Higa, Emilio Hernández, Herbert Rodríguez, entre otros artistas locales. El crítico Augusto Del Valle le dedicó un breve ensayo al conjunto de piezas exhibidas. Ver Faria (2014)

20 Hace unos años Martín Guerra Muelle (2012) planteó la necesidad local de una “vía artística del afuera” —en diálogo con el par vacío museal-museotopías— que discuta por qué un “arte acrílico y apolítico” se ha consolidado en la escena limeña. Pese al giro crítico buscado, su apuesta sostiene el recurso del adentro y el afuera como categorías que permiten dar cuenta de la institucionalidad *contra* el arte verdaderamente crítico, en vez de notar que tanto lo “oficial” como lo “alternativo” se nutren de una retórica común propia del arte contemporáneo global.

tuciones del Estado mecanismos de fomento del mercado.²¹ Entonces, la pregunta que debe ser trabajada con urgencia es si el esquema del vacío museal sigue siendo efectivo al enfrentarse no solo al museo o las galerías —o si realmente desea enfrentarlas—, sino a esas otras formas de institucionalización propias del arte contemporáneo global, donde permean las industrias creativas y la flexibilidad laboral.²² En suma, dinámicas que responden a los procesos globales de acumulación capitalista a todo nivel y en las que la precariedad se afirma como norma del trabajo.

No se trata, como sostiene Buntinx (2009) más recientemente, de re-nombrar la contradicción como una entre “[...] el fetichismo de la mercancía que todo lo penetra y homogeneiza” (p. 42) y las museotopías —que serían, ante todo, formas no-mercantiles del arte—, sino de investigar nuestra historia a partir de coordenadas menos abstractas. No por declarar que Lima es hoy el centro de una “revolución capitalista” en las artes —que, en apariencia, modificaría su propuesta inicial—, se esclarece la historia local de la articulación del arte y las dinámicas del mercado.²³ Limitar el discurso crítico entre los polos de una *mercantilización absoluta* y una resistencia extra-institucional produce un mapa demasiado abstracto, que no permite ubicar las formas específicas en que las prácticas y discursos artísticos se articulan con las distintas economías políticas que configuran el capitalismo contemporáneo.²⁴ Estas coordenadas complican el ejercicio de navegación crítica que desean habilitar.

Lejos de que los discursos analizados contravengan la reciente institucionalización del arte contemporáneo en la ciudad, son algunas de las principales razones para su eficacia. Esto supone la construcción retroactiva de la historia local como condición para participar del circuito académico y comercial del arte contemporáneo internacional. Entrar en dicha dinámica implica también traducir ciertos discursos historiográficos al contexto local, y es por ello que encontramos en el vacío museal un análogo a cómo se ha sublimado o recuperado la herencia de las vanguardias en el arte contemporáneo global. La llamada neovanguardia de los cincuenta y sesenta, no vista ya como la repetición fallida del programa de las vanguardias históricas —como planteara Burger—, ha sido reivindicada como una búsqueda por salir del arte que, paradójicamente, lo reinscribe en la praxis vital y consigue producir un arte cada vez más crítico de la sociedad. (Foster, 2001; Giunta, 2014). Así, la vanguardia peruana —de la que EMDAB sería un claro ejemplo— cumpliría con estas condiciones para insertar al Perú en el circuito global del arte contemporáneo.

Finalicemos con un último examen de la contradicción que hemos intentado aislar. Por una parte, el arte contemporáneo local presenta la particularidad de ser a-institucional, mientras que responde, en un plano general, al carácter anti-institucional del arte contemporáneo global. Llamemos a esto una *contradicción abstracta*, presente en los discursos

21 Para una discusión sobre cierta “crítica institucional neoliberal”, inaugurada en el Perú por Hernando De Soto, ver Mitrovic (2016b).

22 Hito Steyerl (2009) señala que el desafío de la crítica institucional contemporánea consiste en lidiar con la neoliberalización institucional que se encarna en la precarización del empleo artístico y la informalización de las relaciones de producción hacia formas más flexibles.

23 Véase Buntinx, citado en Iza (2017).

24 Para una discusión más amplia sobre los problemas de la teoría de la absorción absoluta del arte al capitalismo, ver Gruber (2017).

sos que hemos examinado. Frente a ello, podríamos plantear una *contradicción concreta* que responda a la anterior en sus dos aspectos, abriendo las puertas a una discusión histórica sobre las transformaciones del arte contemporáneo local: a la imagen de un arte a-institucional, se le opondrá la historia concreta del desarrollo de la institución-arte y cómo, en muchos casos, la inexistencia de la institución es más un discurso ideológico que una realidad social efectiva; a su vez, al discurso global sobre la anti-institucionalidad del arte contemporáneo habremos de confrontarle el hecho simple de que, si adoptamos una premisa razonablemente realista, *el arte es una institución socialmente determinada*. No importa cuán enérgico sea el discurso que pretende opacar la naturaleza de la práctica artística —y sus dinámicas de producción, circulación y consumo—, consideramos que la oposición arte-institución niega precisamente su carácter social.

Al plantearse en términos abstractos —y en muchos casos como fórmulas generales que buscan explicar el arte contemporáneo local en su conjunto—, los discursos sobre el arte contemporáneo en Lima nos alejan de una comprensión de la dinámica social concreta que articula su historia. Pero sobre todo invitan a repetir las fórmulas sin preguntarnos por sus condiciones históricas de emergencia y su aplicabilidad a la configuración actual del campo artístico, ocultando las formas en que el arte se articula a la dinámica capitalista en el Perú. Como sostiene Derrida (1989), “...la coherencia en la contradicción expresa la fuerza de un deseo” (p. 384), y los deseos que vehiculan nuestros discursos históricos parecen no tener un objeto definido. Lejos de celebrar las contradicciones y su supuesta productividad crítica inherente, sostenemos, con Brecht, que se hace necesario *organizarlas*. Aquel será el primer paso para definir mejor los deseos históricos que estructuran las contradicciones de nuestro campo artístico, y encauzarlos hacia nuevos horizontes.

Referencias

- Adorno, T. (2004 [1970]). *Teoría estética*. Madrid, España: Akal Ediciones.
- Buntinx, G. (2006). Una musealidad mestiza, una musealidad promiscua. Nuevas rutas para un micromuseo. En M. Borja-Vilel y Y. Romero (eds.), *10.000 francos de recompensa (El museo de arte contemporáneo vivo o muerto)* (pp. 165-197). Madrid, España: ADACE, SEACEX, Universidad Internacional de Andalucía.
- Buntinx, G. (2007). *Lo impuro y lo contaminado: pulsiones (neo)barrocas en las rutas de Micromuseo (“Al fondo hay sitio”)*. [Catálogo de exhibición] Lima, Perú: Micromuseo.

- Buntinx, G. (2009). Que la diferencia refulja. Vacío museal y tiempos terminales: la praxis de Micromuseo. *Ramona*, (89), 39-44. Buenos Aires, Argentina.
- Buntinx, G. (Ed.). (2005). *E.P.S. Huayco: Documentos*. Lima: Perú: MALI, IFEA.
- Bürger, P. (2009 [1974]). *Teoría de la vanguardia*. Buenos Aires, Argentina: Las Cuarenta.
- Danto, A. (1964). The Artworld. *The Journal of Philosophy*, 61 (19), 571-584 American Philosophical Association.
- De Duve, T. (1996). *Kant after Duchamp*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Derrida, J. (1989). La estructura, el signo y el juego en el discurso de las ciencias humanas. *La escritura y la diferencia* (pp. 383-401). Barcelona, España: Anthropos.
- Dickie, G. (1974). *Art and the Aesthetic: An Institutional Analysis*. Ithaca, Nueva York: Cornell University Press.
- Dickie, G. (1997). Art as Social Institution. En D. Goldblatt, y E. Brown, *Aesthetics: A Reader in the Philosophy of the Arts*. Londres, UK: Routledge.
- Díez Fischer, A. (2012). El museo del artista: estrategias institucionales en Lima y Buenos Aires. *Intervención*, Año 3, (5), 5-13.
- Foster, H. (2001). *El retorno de lo real: la vanguardia a finales del siglo*. Madrid, España: Akal.
- Giunta, A. (2014). ¿Cuándo empieza el arte contemporáneo? Buenos Aires, Argentina: Fundación arteBA.
- Gruber, S. (2017). Mercantilización sin mercantilización. Sobre destinos del arte en el sistema capitalista. *Bisagra003*, 8-15. Lima, Perú.
- Guerra Munte, M. (2009). Sobre contra-museos y otras derivas. *Guaragua* (31/32), 59-68.
- Hernández-Calvo, M. (2009). Una coyuntura que no fue. *Ramona* (89), 26-30. Buenos Aires, Argentina.
- Hernández Saavedra, E. (1970). *Galería de arte*. Catálogo de exhibición en galería Cultura y Libertad, Lima, Perú.

- Iza, F. (2017). Curar desde la precariedad. *Bisagra002*, 84-91.
- Lerner, S. (Ed.). (2013). *Arte Contemporáneo. Colección Museo de Arte de Lima*. Lima, Perú: Museo de arte de Lima.
- López, M. y Tarazona E. (2007). *La persistencia de lo efímero. Orígenes del no-objetualismo peruano: ambientaciones / happenings / arte conceptual (1965-1975)*. Catálogo de exhibición. Lima, Perú: Centro Cultural de España.
- López, M. y Tarazona E. (2009). Otra revolución posible. La guerrilla cultural en el Perú de 1970. *Illapa* (6), 73-86. Lima, Perú.
- MAC, Lima (2016). Vacío museal. Medio siglo de museotopías peruanas (1966-2016). Nota de prensa [online]. Recuperado de: <http://www.macli-ma.pe/?exposiciones=vacio-museal-medio-siglo-de-museotopias-peruanas-1966-2016>
- Malik, S. (2016, 27 de abril). Contemporary art again and again. Formal and Informal Institutionalism. Charla en el Museo de Arte Moderno de Varsovia. Recuperado de: <https://vimeo.com/170151652>
- Martuccelli, D. (2015). *Lima y sus arenas. Poderes sociales y jerarquías culturales*. Lima, Perú: Cauces Editores.
- Merle, D. (2015) Se muere el arte. [Mensaje en un blog]. El blog de Merle. Recuperado de: <http://blogs.lanacion.com.ar/merle/arte/se-muere-el-arte/>
- Micromuseo (s.f.). Vacío museal (sinopsis curatorial e imágenes). Recuperado de: <http://micromuseo.org.pe/rutas/vacio-museal/sinopsis.html>
- Mitrovic, M. (2016a). El 'desborde popular' del arte en el Perú. *Ecuador Debate* (99), 59-78.
- Mitrovic, M. (2016b). Arte conceptual (neoliberal) en *El Otro Sendero*. *Illapa* (13), 26-27. Lima, Perú.
- Quijano, R. y Cuevas, T. (2011). *Arte al paso. Coleção Contemporânea do Museu de Arte de Lima* [Arte al paso. Colección contemporánea del Museo de Arte de Lima]. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo.
- Ranciére, J. (2011 [2003]). *El Malestar de la Estética*. Buenos Aires, Argentina: Capital Intelectual.

Steyerl, H. (2009). The Institution of Critique. En G. Raunig, y Gene Ray (eds.) *Art and Contemporary Critical Practice. Reinventing Institutional Critique*. Londres, UK: Mayfly Books

Figuras

- Figura 1. Hernández Saavedra, E. (1970). El museo de arte borrado. Parte del catálogo de la exposición Galería de Arte. (Lima, 1970). [Impresión en offset sobre papel, 21.5 x 22 cm.]. Lima, Museo de Arte de Lima. Comité de Adquisiciones de Arte Contemporáneo.
- Figuras 2, 3 y 4. Salas, J. (2015). Perspectiva. [Hilo, tornillos y vinyl adhesivo sobre pared]. Fotografías por Edi Hirose.
- Figuras 3. Salas, J. (2015). Perspectiva. [Hilo, tornillos y vinyl adhesivo sobre pared]. Fotografías por Edi Hirose.
- Figuras 4. Salas, J. (2015). Perspectiva. [Hilo, tornillos y vinyl adhesivo sobre pared]. Fotografías por Edi Hirose.
- Figura 5. Cuevas, T. y Quijano, R. (2011). *Arte al paso. Coleção Contemporânea do Museu de Arte de Lima* [Arte al paso. Colección contemporánea del Museo de Arte de Lima]. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo. Fotografía de los autores.

Stephan Gruber

Stephan Gruber (Domazlice, 1991), economista por la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP). Ha publicado ensayos y artículos en temas de crítica cultural, teoría crítica y economía política. Dicta temas de teoría del arte y filosofía contemporánea en la Escuela Corriente Alternativa, así como filosofía e historia económica en la PUCP, ha sido también profesor de temas de arte y política en Bellas Artes. Actualmente realiza una tesis sobre la relación entre arte y política en Jacques Rancière para la maestría en Filosofía en la PUCP.

Mijail Mitrovic Pease

Mijail Mitrovic Pease (Lima, 1989) es licenciado en antropología por la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP). Ha publicado textos en diversas revistas y trabaja como docente en la PUCP y en escuelas de arte en Lima. Actualmente investiga las intersecciones entre arte y sociedad en el Perú contemporáneo. Ha publicado recientemente *Organizar el fracaso. Arte y política* en la Carpeta Negra (Garúa Ediciones, 2016).