

Vía Satélite

Panorama del video y la fotografía en el Perú contemporáneo

José-Carlos Mariátegui y Miguel Zegarra

El satélite es el vehículo de transmisión de un registro específico; la imagen paradigmática de la periferia, en tanto punto y mirada externa focalizada en un centro al que informa de su situación. El registro transmitido a este centro configura imágenes fragmentarias del paisaje periférico dentro de un esquema de redes de información y estructuras subordinantes.

El Perú está situado en la periferia del paisaje cultural global. A través del proyecto *Vía Satélite* esta naturaleza lo vincula con otros puntos en el mapa global que recibirán su información medial. Los diferentes puntos satelitales delimitan una nueva red de información bajo una estructura de intercambio cultural que se encuentra al margen de los ejes de subordinación.

Estos nuevos ejes conceptuales permiten que tanto los artistas como los curadores peruanos se conviertan en satélites, teniendo como objetivo elaborar información y transmitirla, respectivamente. Es así como la producción cultural cruza fronteras para participar de la configuración de una nueva e híbrida imagen global.

1

La Vía Tecnológica

Como formas artísticas postindustriales, el vídeo y la fotografía no son sólo modalidades de *arte a máquina*, sino que desempeñan funciones sociales como instrumentos culturales de poder y de entretenimiento. En la actualidad son las formas más precisas de retratar y documentar una sociedad contemporánea acelerada y productivista.

La fotografía y el video son quizás los desarrollos más innovadores y críticos en la escena artística peruana contemporánea. Esta producción no sólo denota las propuestas de una generación de jóvenes creadores que emplean la técnica como parte integral de su cotidianidad, sino iniciativas que cuestionan -desde diferentes perspectivas y metodologías- las estructuras culturales mediáticas locales y globales, sus posibilidades, limitaciones y signos de referencia.

Un eje temático articulador de esta producción es la experiencia urbana. Esta experiencia produce distintos registros y lecturas del entorno, referidos a vivencias privadas y/o sociales. La diversidad de la experiencia urbana en el Perú y sus representaciones fragmentarias componen sus nuevos panoramas culturales. Estos panoramas definen los criterios temáticos que agrupan las diferentes propuestas de *Vía Satélite*.

Un primer acercamiento nos permite observar con cierta claridad que las propuestas están vinculadas a situaciones distintas, como a la crítica de la influencia de los medios en la configuración de nuevas identidades y nuevos paisajes; a la experiencia “portátil” del paisaje urbano, en el registro del transeúnte o pasajero, presente en la producción medial; o a la elaboración de documentos, a partir de la lectura crítica de los hechos sociales y sus protagonistas por parte de los artistas, al relacionarlos entre sí y construir nuevas historias. El artista medial peruano no lidia con una sola de estas situaciones, sino que las entremezcla dando origen a una hibridación de metodologías y contenidos.

2

Media mass / art media

Las prácticas del artista contemporáneo tienen múltiples facetas, ya que no se adscriben a un conjunto delimitado de medios o planteamientos artísticos. En el caso de los *media artist*, el soporte material es complementario del sentido de la propuesta, y ésta última puede requerir de soluciones muy distintas. Sus producciones no forman parte de los medios históricamente autónomos o tradicionales, ni son privilegio de única autoría, sino que integran procesos colectivos de elaboración técnica.

Las artes visuales han entrado en una peligrosa alianza con los *mass media*. La tradición por el reciclaje, en la que buena parte de la producción medial actual se ha transformado, está inmersa en el contexto del desarrollo de los *media* y sus tendencias: las modas y los estereotipos. El fenómeno de los *reality shows*, el *video clip* o el estilo “cámara en mano” han acabado por convertirse en una simple aplicación fotogénica de los medios de comunicación masivos. Sin embargo, frente a los efectos uniformizadores de la TV, el arte medial puede y debe interpretar activamente las tensiones entre realidades psicológicas y sociales, estableciendo un espacio-imagen hipotético al margen de la realidad accesible desde los *media*.

En el ámbito de la crítica a los media, el video arte peruano actual ha reaccionado volviendo a las virtudes de las primeras manifestaciones mediales de los años sesenta y setenta¹, como la investigación en las propiedades estructurales del audiovisual, en un intento por abordar los procesos de producción de la imagen. En *Paisaje*, Iván Esquivel cuestiona mediante un gesto mínimo no tecnológico –un vidrio transparente con la inscripción “paisaje”- la eficacia del medio tecnológico para el registro de un paisaje determinado. Elabora así una versión portátil del paisaje al enmarcar -como lo haría un lente fotográfico o de video- cualquier espacio en el que sea colocado. Aquí, la mirada del espectador completa la acción de registro. De esta manera se regresa a un principio básico: el ojo se convierte en el mecanismo biológico que activa la reproducción de múltiples posibilidades de

¹ Esto se debe quizá a su tardía incorporación al espacio artístico local, a fines de los años noventa.

imagen. Este cuestionamiento al medio también está presente en el video-pastiche *La imagen*, de Angie Bonino, de abierta crítica a *la pantalla*² como medio de distorsión de la realidad.

Sin embargo, es importante señalar que en la escena internacional la reflexión artística sobre los *media* es una temática superada por el espíritu de nuevos paradigmas. Como afirmara Peter Weibel, “el imaginario cinematográfico es ahora el principal medio de referencia y debate del video. Y no se trata del cine de vanguardia sino de las producciones de Hollywood”³. En este contexto, propuestas como *La muerte de Eros*, de Diego Lama, nos devuelven los encuadres formales de cine combinados con la liberación que ofrece el video, así como las integraciones con otras artes, como el teatro, para formar una producción híbrida pero que conserva elementos del imaginario cinematográfico. Pese a la complejidad de su producción, ésta tiene elementos fácilmente distinguibles que la acercan al lenguaje del cine comercial y a la procura de la perfección visual de las “superproducciones” actuales.

Se abre así nuevamente una vieja discusión sobre el cine y el video, pero en un momento en el que los soportes de realización tienen características técnicas muy similares. Hoy, mucho del lenguaje visual y narrativo del cine se emplea como elemento de atracción y comunicación en las propuestas artísticas, estrategia similar a la que enfrentó el video arte y la TV en los años 60. Sin antagonismos aceptamos la condición mediática en el público y apelando a ella introducimos por este canal nuevos datos y negociaciones, como discutiremos posteriormente.

Fruto de esta negociación, el cine comercial también viene desarrollando formas alternativas de producción, acercándose más a lo experimental -y medial-. Y si bien la producción cinematográfica abunda, también abunda la inmediatez en sus contenidos y la rápida caducidad de sus mensajes.

3

El simulacro y la experiencia urbana

Las grandes ciudades se han convertido en el escenario principal del arte contemporáneo. En ellas la experiencia del tiempo en relación a la duración de los acontecimientos da origen a una sensación particular de aceleración del ritmo de vida.

² Flusser, Vilém. *Hacia una filosofía de la fotografía*. Trillas / Sigma, México, 1990. p. 12. Flusser desarrolla en este texto el poder de las imágenes técnicas para reestructurar la realidad y transformarla en un escenario o simulacro. En un principio, las imágenes, en tanto superficies de información que absorben elementos de la realidad, sirven como herramientas mediadoras para el hombre. Flusser observa como a largo de la historia los roles de poder hombre - imagen se han invertido. Las imágenes se convierten en “pantallas” que no presentan al mundo sino que lo representan, desplazándolo y colocándose en su lugar frente a los ojos del hombre. Surge así un fenómeno de idolatría en el que “el hombre vive en función de las imágenes que él mismo ha producido y las imágenes técnicas omnipresentes reestructuran la realidad.”

³ Weibel, Peter. “Art and the Cinematographic Imaginary in the Age of Panoptic Data Processing”, en: Crandall, Jordan. *DRIVE*. Hatje Cantz Publishers, Austria, 2002, pp 1-2.

Hasta hace dos décadas, como consecuencia del fenómeno migratorio del campo a la ciudad, Lima estaba sitiada –geográfica y socialmente- por distintos flancos denominados “asentamientos humanos”, “pueblos jóvenes” o “cinturones de pobreza”. Ahora ha dejado de estarlo para asimilar sus antiguos márgenes y convertirse en una metrópolis sobrepoblada. Un nuevo ordenamiento urbano se ha impuesto y el antiguo régimen oligárquico de la ciudad damero, sus jardines y balnearios, ya no gobierna ni siquiera sobre espacios geográficos y sociales reducidos. Si Lima era una ciudad amurallada durante el Virreinato del Perú para protegerse del ataque de piratas, ahora su población se encuentra integrada por una versión *neo-pirata* corregida y aumentada. Sus antiguos enclaves de vigilancia integran, desde hace algunos años, una “combinación pirata”, como acertadamente describe el proyecto web *7sabores.com*⁴, de Iván Lozano. En él imágenes icónicas en movimiento se agrupan a manera de *comics*, reflejando el fetichismo iconográfico de la urbe limeña e integrando el comportamiento humano a esta nueva configuración.

Los procesos urbanos de homogenización tienen origen en la universalización de las estructuras de consumo. Aplicadas a contextos de subdesarrollo, en los que no existen las condiciones necesarias para el consumo postindustrial, estas estructuras reproducen fenómenos de alienación a través de una precaria imitación o simulación de los paradigmas mediales dominantes. Es así que se sientan las bases del fenómeno del simulacro en una población familiarizada con los medios de la industria cultural -primero la radio, luego la TV y ahora la Internet⁵-, marcada por dicotomía de la “realidad vivida” –llena de carencias no satisfechas- y la “realidad observada” o mediáticamente consumida, que salda virtualmente el sino existencial de la necesidad. Pareciera entonces que la universalización de la experiencia del consumo implicara un incremento de la receptividad pasiva no creativa⁶. Sin embargo, en contextos como el peruano, la virtualidad de esta experiencia imprime nuevas franquicias⁷ en el imaginario colectivo. Estas franquicias dan origen a ensamblajes culturales, productos híbridos o *mixes* de creatividad.

Esta libertad acelerada de crear, traspasando y trasponiendo los límites tradicionalmente permisibles para ofrecer una nueva imagen de la ciudad es el resultado del desarrollo acelerado de las periferias en Lima. Los procesos

⁴ <http://www.7sabores.com>

⁵ La proliferación de las cabinas públicas de Internet en el Perú es un fenómeno particular que permitió un crecimiento expansivo del mismo. En la actualidad, más del 90% de los cibernautas peruanos se conectan por medio de cabinas. (<http://cabinas.rcp.net.pe>)

⁶ Jiménez, José. *Teoría del Arte*. Colección NeoMETRÓPOLIS (Alianza Editorial / Tecnos), Madrid, 2002, p. 211.

⁷ En su texto *Franquicias Imaginarias. Las opciones estéticas en las artes plásticas en el Perú de fin de siglo* (Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, 2002) los críticos peruanos Max Hernández y Jorge Villacorta aluden justamente a la incorporación de referentes culturales globales, de un lenguaje internacional artístico y extraartístico (información de medios masivos, elementos de la sociedad de consumo contemporánea), por las últimas generaciones de artistas peruanos. Sitúan el desarrollo de este fenómeno a partir de la década del noventa, construyendo la figura de la “franquicia” para indicar esta asimilación y re-producción local de estructuras culturales globales.

migratorios y el desborde popular han desencadenado un complejo y vertiginoso crecimiento en los últimos cincuenta años⁸. En el transcurrir de este periodo se consolidaron fallidos procesos de urbanización que dieron origen a nuevos espacios urbanos anexos a la parasitaria ciudad matriz o arcadia colonial⁹. Hoy se puede decir que coexisten seis ciudades dentro de Lima¹⁰, situación que hasta hace poco sólo era percibida empíricamente por la congestión, la precaria conquista o invasión de terrenos, las transformaciones culturales urbanas y la escasez de infraestructura y servicios públicos. El panorama cultural urbano se presenta así, como un panorama de fragmentos, como un paisaje de yuxtaposiciones o de elementos no integrados.

En *Peruanidad Technicolor*, Beatriz Velarde hace una lectura semiótica deconstructiva del espacio urbano en el Perú. Nos presenta a una “ciudad esquizofrénica” de colores chirriantes, que sigue las pautas de una “concepción estética posmoderna del urbanismo”, reflejo de una cultura emergente basada en la multiplicidad de combinaciones. Se trata de un mapa de simbologías trastocadas y elementos acumulados sin orden ni jerarquías. La memoria colectiva, histórica y religiosa, se funde con las imágenes del consumo: libertadores, vírgenes, griegos, héroes militares y guerreros moche¹¹ se entrelazan con el casino, la publicidad, y la escritura yanqui. Éstas son las nuevas estructuras del progreso en el Perú, que ponen en evidencia a la tradición del pasado como signo de malestar y pobreza en el imaginario colectivo. Por esta razón en las obras públicas prevalece la vocación por lo nuevo y la avidez por lo ajeno, poniendo de manifiesto, de una u otra forma, una carencia de identidad nacional.¹²

4

Un nuevo rostro

Como diría Abraham Valdelomar -célebre escritor peruano de la vanguardia de principios del siglo XX- al hacer un análisis deductivo sobre la realidad nacional: “El Perú es Lima. Lima es el Jirón de la Unión. El Jirón de la Unión es el Palais Concert. Luego, el Perú es el Palais Concert.” Valdelomar estaba en lo correcto: setenta años después, por las calles del Jirón de la Unión, donde se encontraba el Palais Concert, se desplazan cada día grupos humanos provenientes de todos los rincones del Perú¹³. Esta reflexión sobre el centralismo social nos enfrenta al

⁸ En 1940, Lima contaba con solo 661,000 habitantes. El fenómeno migratorio la ha convertido en la actualidad en una ciudad de más de 8 millones de habitantes, es decir, una de las capitales más pobladas del mundo.

⁹ Definida así por el intelectual limeño Sebastián Salazar Bondy (Lima, 1924–1965) en su obra de crítica y crónica cultural *Lima la horrible*. Editorial Universidad de Concepción, Talcahuano, 2002, cuarta edición, p. 137.

¹⁰ Un reciente estudio de Apoyo Opinión y Mercado divide a Lima en seis grandes ciudades en formación: Lima Norte, Lima Antigua, Callao, Lima Este, Lima Moderna y Lima Sur.

¹¹ Moche fue una cultura precolombina asentada en la zona norte del Perú, en el valle de Lambayeque. A ella pertenecen los hallazgos arqueológicos de Sipán por Walter Alba (1989).

¹² Beatriz Velarde. Texto de proyecto.

¹³ El Palais Concert era un punto de reunión de la élite intelectual peruana de principios del siglo XX. Se ubicaba en el Jirón de la Unión, una de las pocas calles pedestres que aún queda en el

resquebrajamiento del estereotipo del “criollo” como único ciudadano “limeño puro”. Lima se ha ruralizado y andinizado desafiando las jerarquías étnico-sociales tradicionales, transformando así el rostro del Perú.

Los artistas visuales han documentado el rostro de los protagonistas de este cambio social al ir en busca de sus espacios de interacción. Éste es el caso de *zooms* sociológicos ejemplares, como el proyecto de retratos callejeros del fotógrafo Sergio Urday en la populosa zona comercial de Mesa Redonda¹⁴. En esta propuesta, Urday retoma las pautas del retrato escenográfico de estudio del siglo XIX, acercándolo al transeúnte común a través de un puesto de retrato fotográfico ambulante, mostrándonos el nuevo rostro de lo limeño.

Por otro lado, el proyecto *La Otra* de Natalia Iguñiz, nos muestra a trabajadoras del hogar junto a sus empleadoras compartiendo un mismo retrato. Esta propuesta propone un espacio de clara confrontación social en el que *el rostro es el campo de batalla*, a través de una imagen relacional que revela rezagos coloniales, pero también transformaciones en los patrones étnico-sociales tradicionales que marcaban tradicionalmente los vínculos de subordinación en el entorno cotidiano.

Así también, encontramos el retrato de cuerpos de resistencia a los fenómenos de homogenización socio-cultural. En *Atipanacuy*, Álvaro Zavala “se concentra en las bastante extendidas visiones turístico-folcloristas que circulan en el mundo como imágenes del Perú (...) Las veloces imágenes de Zavala constituyen un *etnodrama kitsch* y dan cuenta de las estructuras dramáticas en que ocurre el cambio cultural. A través de estereotipos culturales, este artista desenmascara al discurso sobre el *fin de la Historia* como mero palabrerío vacío, para afirmar en su lugar que *la Historia es inextinguible* (...) Las máquinas individuales y mediales de hacer mitos colocan las estructuras arcaicas y la más reciente tecnología en una perspectiva vital para la crítica medial radical, y nos desafían a reflexionar nuevamente sobre las relaciones que establecen¹⁵. El video representa aquí, paradójicamente, el renacimiento de una lucha cultural a través de la reivindicación de un arte tradicional. El danzante de tijeras no es un personaje autóctono purista, sino esencialmente híbrido, al incorporar elementos culturales foráneos y mezclarlos con los tradicionales, en un proceso de constante evolución: al arpa y el violín acompañan ahora los pasos del *break dance* y el *hip hop*¹⁶.

centro de Lima y que hoy es circundada por el comercio y transitada por miles de personas diariamente.

¹⁴ Ubicada en el centro de la ciudad. En este espacio comercial de comercio informal formalizado en galerías, se produjo un gran incendio el 29 de diciembre de 2001, que dejó un total de 291 muertos. El origen del incendio, que consumió cinco manzanas de establecimientos comerciales, fue la explosión de material pirotécnico (fuegos artificiales) de venta generalizada durante las fiestas de Navidad y Año Nuevo. A partir de este hecho se prohibió la venta comercial de dichos productos. Pese a ello, las revisiones municipales han encontrado en los últimos años abundante material comercializado clandestinamente.

¹⁵ Haustein, Lydia. *Machu Picchu Interactiv*. Frankfurter Allgemeine Zeitung, Nr. 194, 22 de agosto, 2000, Alemania.

¹⁶ Mariátegui, José-Carlos. « Video-Arte-Electrónico-en-Perú 2.0 ». En : *Perú/Video/Arte/Electrónico. Memorias del festival internacional de video/arte/electrónica*. Lima : Alta Tecnología Andina / Universidad Ricardo Palma, 2003. pp. 17

5

Globalización “a mi manera”

Las nuevas identidades se generan no solo a través de los medios globales, sino de las complejas articulaciones que se dan dentro de un panorama socio-político inestable y de un contacto local que media su relación y respuesta frente a lo global. Es decir, existe una ambivalencia que se transforma en una visión crítica frente a los valores culturales occidentales tal y como es representada por los *media*. Por ello no es cuestión sólo de identificar a nuestra realidad local con la tradición y al mundo occidental con la modernidad, sino de hablar de un proceso de diferentes identidades y percepciones múltiples.

Las capitales “fuertemente” globalizadas de América Latina le dieron muchas veces la espalda a las provincias, cosa que debemos tomar en cuenta para poder enfrentar la situación en la que nos encontramos y asumir que muchas veces es complejo definir el concepto de “nación”. Recientemente en el Perú, la Comisión de la Verdad y Reconciliación¹⁷ anotó que durante los últimos 20 años de guerra interna que vivió el país, más de 60 000 personas murieron. La población campesina fue la principal víctima de la violencia. Del análisis de los testimonios recibidos resultó que un 75 por ciento de las víctimas fatales del conflicto armado interno tenían el quechua u otras lenguas nativas como idioma materno. Fue un conflicto que reveló brechas y desencuentros profundos que aún existen en la sociedad peruana. El proceso de violencia puso de manifiesto la gravedad de las desigualdades de índole étnico-cultural que aún prevalecen en el Perú.

Es aquí cuando evidenciamos que los análisis sobre el desarrollo del arte a escala global tienen muchas veces un desarrollo teórico sofisticado pero empíricamente pobre, construyendo argumentos conceptuales pulidos que poco recogen de la realidad. Por ello el desarrollo de propuestas críticas que transgredan las esferas globales y locales se hace cada vez más necesario.

Desde una perspectiva global lo regional se presta también para hacer un análisis crítico frente a nuestra propia situación local. *No-Latin Party*, de Diego Lama, propone una mirada crítica sobre la influencia de artistas pertenecientes al *mainstream* en los eventos artísticos internacionales de mayor influencia -como las Bienales internacionales-, que muchas veces está determinada por criterios de poder económico más que artístico. Es decir, se trata de una pequeña ‘mafia’, como lo evidencia Lama utilizando una secuencia emblemática de la serie *El Padrino* de Francis Ford Coppola, en la que los personajes se reparten un pastel. Aquí el trabajo de Lama es contundente en relación a un mercado del arte que según Gerardo Mosquera podría abrirse y hacerse más justo para todos: “importante resulta la construcción de arte y cultura internacional y contemporánea de un modo cabalmente internacional: en las diferencias y desde las diferencias. Esto es, accionando la diferencia más que representándola y por lo tanto conformando activamente el “lenguaje internacional” de muchos modos. Es

¹⁷ <http://www.cverdad.org.pe>

necesario cortar el pastel global no sólo con una variedad de cuchillos, sino también con una variedad de manos, y después compartirlo en forma acorde”¹⁸.

De un modo similar, el video *Power Animation*, de Iván Esquivel se dedica a cuestionar conceptualmente a la sociedad en la que vivimos tomando los ejemplos del lenguaje *mainstream* y ubicando al video como el medio favorito de reflejar hoy el poder del circuito del arte y cómo el artista participa de este sistema.

El campo de la imagen global se ve redefinido y recontextualizado constantemente por los jóvenes creadores, lo cual lo hace sumamente dinámico y nos permite medir los efectos que la cultura medial tiene en las nuevas generaciones. En muchos casos la riqueza no sólo se basa en el cuadro o la imagen, sino en la producción de una obra donde el lenguaje sonoro y visual tiene igual valor, creando proyectos de singular valor estético. Desde *9Hz*, de Jorge Luis Carbajal, proyecto que se acerca a un corto experimental mediante la relación que la producción sonora abstracta le da a la imagen, hasta la serie de animaciones *Magna Ópera*, de Rafael Besaccia, donde el autor relaciona técnicas tradicionales de pintura con sofisticadas animaciones en 3D que se conjugan en el intento de crear una obra de arte de todos los tiempos.

El video es un lenguaje internacional de productores nómades. Dentro de esta lengua medial existen “dialectos locales” que probablemente sean mejor identificados o más exitosos entre el público o ‘consumidor’ local. *SP Super Peru*, de Carlos Letts y Jorge Luis Chamorro, descompone nuestra típica visión de las imágenes que vemos asociadas con la melodía ceremoniosa del Himno Nacional del Perú: héroes, monumentos, imágenes folclóricas, emblemas nacionales de dudoso orgullo. Es un ensayo visual que alude a una reflexión sobre “Ser Peruano” tomando elementos de la impávida realidad cotidiana y, principalmente, de los media, poniendo en evidencia la precariedad de muchos de los iconos creados por la TV mediante el uso del medio mismo para criticarlo o ridiculizarlo.

6

El documento social

A pesar de estar inmersos en el macro y microcontexto de la globalización, que genera lenguajes homogenizadores de amplio radio, aún persisten problemáticas de incomprensión de realidades internas. Se trata de fenómenos de distintas zonas culturales que coexisten en una misma zona geográfica. Como observamos anteriormente, los análisis sobre el desarrollo del arte a escala global construyen discursos teóricos sofisticados pero pobres en lo referente a recoger fuentes de realidades diversas. Por ello, la construcción de distintas vías narrativas de memoria cumple un rol fundamental que debería extenderse a los diferentes ámbitos de la investigación. En este contexto, los artistas se convierten en los productores de nuevas fuentes o documentos para la investigación crítica, al

¹⁸ Mosquera, Gerardo. “Notes on Globalisation, art and cultural difference”, Rijksakademie van beeldende kunsten y RAIN, 2001, pp. 26-36.

revisar procesos sociales y culturales específicos, que son complejos y que requieren necesariamente de perspectivas de interpretación más allá de las periodísticas o estereotipadas.

Artistas que transitan en el análisis de los hechos políticos como Eduardo Villanes en *Identity Transfer-After Denis Openheim* ejemplifican el papel del documento social y el papel del artista como investigador o periodista de información por crearse, diferente o simplemente crítica a la lectura de los media. Mediante la presentación de las dos únicas fotografías conocidas, en aquella época, del mayor Martín Rivas, presumiblemente identificado como el autor intelectual de la masacre de Barrios Altos¹⁹, Villanes nos entrega un nuevo documento en el cual él mismo se hace, en forma conceptual, una transferencia de identidad.

Asociada desde siempre a una objetividad, la fotografía suele ser considerada un documento al ofrecer una información, un testimonio o una evidencia²⁰. En *El Cuaderno de Nancy*, Flavia Gandolfo elabora un diagnóstico de la crisis cultural y social en el Perú. A partir del tratamiento de las brechas socio-culturales producidas por la educación pública, se descubren los conflictos de identidad en relación con determinados símbolos asociados a la vaga y precaria construcción de *lo nacional* en el imaginario colectivo. El análisis visual de Gandolfo parte de la sistematización de la experiencia de fotografiar cuadernos de escolares peruanos en colegios nacionales²¹.

Finalmente el trabajo con documentos históricos de la religión, como es el caso del video *Daniel* del artista y publicista Humberto Polar, denota una reflexión sobre el carácter político e ideológico de lo sagrado en la actualidad, y nos permite reflexionar sobre el vetusto poder de la religión en comparación con el actual poder de los media.

Crear lecturas alternativas de la realidad en base a la recolección de sus documentos enfrenta al artista directamente con la “realidad oficial”, la realidad ejercida por los mecanismos del poder. Aquí se dan a conocer testimonios y sentimientos que muchas veces son ocultados, opacados o pasan inadvertidos por los medios masivos tradicionales. El gran reto de este tipo de propuestas artísticas es editar la información y representarla como una experiencia. En esta situación, el trabajo del artista no está sólo en mostrar una obra, sino en participar de una serie de preguntas y precisiones para completar un planteamiento narrativo con una actitud crítica.

¹⁹ En 1991 agentes del Servicio de Inteligencia del Ejército (vinculado al asesor Vladimiro Montesinos) asesinaron a balazos a 15 personas durante un evento de recaudación de fondos para la quinta en donde moraban estos últimos en una humilde zona de Barrios Altos, en Lima.

²⁰ Majluf, Natalia y Jorge Villacorta. *Documentos. Tres décadas de fotografía peruana*. Museo de Arte de Lima, Lima, 1997, p. 15.

²¹ En el Perú, la crisis de la educación es una realidad que nos asedia durante toda la historia contemporánea. La precariedad de la educación en los colegios nacionales es el signo principal de esta crisis, que forma generaciones –pertenecientes a los sectores más pobres de la población- en la incertidumbre de la ignorancia y el olvido.

De la espectacularización a los sistemas de vigilancia

Como afirmara Foucault, los poderes ocultos tras los mecanismos de vigilancia están soportados por cimientos libidinales. La sociedad contemporánea ha transitado del espectáculo a la vigilancia, y de esta situación a la espectacularización de la vigilancia. Hoy el vigilar se ha vuelto parte constitutiva del ojo público en el contexto de una sociedad marcada por el *voyeurismo*²².

La paranoia política durante la última dictadura en el Perú (1990 – 2001), plasmada en la agudización de los sistemas de control social y vigilancia, contrastaba con una ciudad abierta de horizontes en expansión. Pero como toda ciudad colonial, Lima conserva los restos de una modernidad cancelada y decadente, que es observada desde sus esquinas, plazas y orificios.

Sobre este panorama podemos distinguir distintos tipos de miradas. Por un lado se define una mirada *silenciosa* –y no por ello acrítica-, que retrata las construcciones culturales yacentes del poder metropolitano. Esta es la mirada de Philippe Gruenberg y Pablo Hare en el desarrollo de investigaciones estratigráficas, de integración concreta-armada de interiores y exteriores de una ciudad que se convierte en una nueva caverna de sombras²³. En ella se disuelven los fantasmas de los antiguos paradigmas de modernidad de la burguesía y la oligarquía urbanas entre moles disfuncionales. Son los signos de los tiempos de un poder corroído por las estructuras burocráticas del vigilar y el castigar.

Los artistas, en tanto testigos activos de su historia, no reciben de forma pasiva las imágenes proyectadas por los medios en el umbral de la caverna, sino que las buscan, citan y transforman empleando las herramientas dispuestas por la magia tecnológica. Se constituye así una crítica al poder de los medios en la distorsión de la información, desde la construcción de una imagen que cambia en función de poderes políticos y económicos transitorios bajo el formato del espectáculo. Como reconoce el artista español Antoni Muntadas: “una de las tareas de los artistas actuales es la de hacer visible el lado invisible de la imagen”. Se debe promover una sensibilidad crítica y una responsabilidad social en el artista, que debe ser transmitida al público.

La visión panóptica y apaisada del paisaje urbano en la propuesta de Andrea Miranda nos muestra un nuevo registro del paisaje en relación a los media. Desde esta perspectiva, el nuevo paradigma del sistema medial de vigilancia, la TV, se ubica como monolito omnipresente y omnisciente. Es sintomáticamente crítica y

²² Foucault, Michel. *Vigilar y Castigar. Nacimiento de la prisión*. Siglo Veintiuno Editores, Madrid, 1990.

²³ En la serie fotográfica *Lima 01*, un mecanismo *low tech* da origen a una reflexión visual y política. El punto de partida es transformar el interior de un viejo edificio en una cámara *pin hole* para reflejar de modo invertido el exterior –el paisaje de la nueva ciudad- sobre sus viejos muros. Al respecto puede verse “La ciudad: el camello por el ojo de la aguja”, ensayo del crítico de arte peruano Rodrigo Quijano sobre *Lima 01*, proyecto de Philippe Gruenberg y Pablo Hare para la XXV Bienal de Sao Paulo, Ediciones Galería del Escusado, Lima, 2002.

desafiante la circunstancia medial *off* de la TV en esta propuesta, en el contexto específico de su producción. Ahora el monolito vigilante –la cámara ausente o la TV presente- mira de frente a Palacio de Gobierno armado con su silencio desde la plaza mayor: desafía el *antiguo régimen*, cancelando simbólicamente el sistema de corrupción mediática implantado por la dictadura de Alberto Fujimori²⁴.

En *Hola y Chau*, de Roger Atasi, vemos como el autor busca la manera más irónica de ser partícipe del “acto abiertamente mediatizado de la corrupción” como quien aparece en Gran Hermano, es decir, el hombre común que se vuelve estrella de la noche a la mañana, síntesis de muchas series televisivas y *reality shows* con la realidad cruda pero igualmente mediatizada.

No es el arte en video la única forma de extraer “algo” de la TV, el espectáculo se vuelve parodia cuando se vinculan las escenas de lo público con lo privado. El trabajo *A day in the Life*, de Max Hernández nos enfrenta al contexto familiar y la creación de la vida, frente a escenas de sexo barato: el placer frente a lo reproductivo. Usando como recurso absurdo un disfraz, parodia como se muestra en los medios masivos una comedia ridícula.

La negación del paisaje medial artificial se ve reflejada en *Qué lindos son tus ojos*, de Álvaro Zavala. Este trabajo nace en respuesta a la nula intención de incorporar nuevas tecnologías, creatividad e inversión al género del musical popular vernacular, claramente comercial y a la vez fuerte herramienta de identidad nacional. Si bien este género musical nace en los espacios andinos, hoy se canta casi en su totalidad en castellano, dejando de lado el quechua y acogiendo el bajo eléctrico, el arpa y la batería electrónica para no dejar de sonar los instrumentos tradicionales. De esta manera deja en claro que este género resulta de una mezcla de tradiciones pero con claros prejuicios sociales nacidos de la centralista capital.

Si bien pueden existir perspectivas idílicas del paisaje urbano, implican siempre miradas de conflicto. Una mirada distinta de la ciudad nos la da el descubrimiento de tensiones entre el espacio público y el privado. En este último se desenvuelven historias de nostalgia, anhelos y expectativas generacionales. A estos espacios llega la cámara a registrar y transformar instantes hacia una memoria de lo cotidiano. Este es el caso de José Carlos Martinat, fotógrafo que sacude la costra de polvo que preserva del olvido antiguas viviendas y fantasmas, descubriendo

²⁴ Alberto Fujimori, presidente peruano reelecto inconstitucionalmente por dos períodos consecutivos (1990-2001). En 1992 declara un “autogolpe” militar, después de ser democráticamente electo en 1990, y cierra el Congreso de la República. Su régimen se caracterizó por utilizar a los medios de comunicación masivos –la prensa, la TV- como mecanismos de control social a favor de su gobierno. En el año 2001, después de un proceso de fraude electoral, y un gobierno ilegítimo de constantes atentados contra los derechos humanos y ciudadanos, se descubre el primer “vladivideo”. Se trataba del registro en video de la reunión clandestina entre Vladimiro Montesinos, asesor del presidente y jefe del Servicio de Inteligencia Nacional, y un miembro de la clase política, al que el primero le hacía una entrega de dinero. El video fue transmitido por los canales de TV abierta locales. Este hallazgo mediático de corrupción en el sistema político del gobierno fue el detonante de la salida de Fujimori y su renuncia vía fax desde Japón el año 2001.

viejas y nuevas historias. Martinat abre orificios en el gris concreto de *Lima la horrible*²⁵, coloreando y manipulando espacios que encierran el rancio olor limeño de *todo tiempo pasado fue mejor*.

Epílogo:

La construcción de nuevos paisajes

La experiencia de registro del paisaje es universal. El paisaje adquiere una condición portátil y mediática al ser llevado en la película de una cámara o grabado en una cinta de video, para luego ser reproducido o simulado. Las diferentes vías tecnológicas contemporáneas –como la Internet- nos ofrecen nuevas posibilidades de configuración de paisajes. Éste es el caso de la creación de espacios artificiales o virtuales que remezclan imágenes de la realidad, construyendo innovadores escenarios.

Es así que la ciudad puede ser abstraída por los artistas, al utilizarla como interfase en un intento por convertirla en *otro* espacio. En *Ciudad*Postal. Colección en construcción*, Gilda Mantilla utiliza el formato *web* para encontrar un nuevo vehículo de comunicación del paisaje. Con los antecedentes de *Lima*Perú* y *Lima para llevar* -que utilizaron el formato de la postal y el medio del correo físico- Mantilla logra ahora sistematizar en una web interactiva el envío virtual de postales y la transmisión de la experiencia del paisaje urbano en distintos puntos de América Latina -como Lima, Bogotá o Puerto Rico-. Este proyecto reivindica los fenómenos del desplazamiento y la comunicación como formas artísticas coleccionables, que trascienden la condición inmueble de un lugar determinado o un acontecimiento específico. Esta interfase queda abierta a constantes construcciones, por la incorporación de nuevos paisajes y experiencias por parte de los visitantes.

Y sincero... (*Videokatarsis 2*), de Carlos Letts, enfatiza el carácter portátil y artificial de la imagen, es decir, cómo se entrelaza la realidad con la fantasía en la búsqueda del sentimiento nostálgico. Haciendo un cuestionamiento visual entre el mirar y ser mirado, el autor se vuelve un DJ de todas aquellas canciones románticas, queridas y añoradas, ejecutando así una radio-composición que además tiene, como en la radio tradicional, momentos de *inserts* que generan “ruidos” ya sea sonoros o visuales, irrumpiendo en la tranquilidad del paisaje artificial y volviéndonos por un momento a la realidad.

Un paisaje es capaz de condicionar e influir en el espectador. Como afirmara Luca Galofaro: “Todo el mundo vive y observa el paisaje. Sin embargo a menudo algo se escapa o mejor, ya no podemos acostumbrarnos a entrar en contacto con el mundo que nos rodea. El arte posee la capacidad de detenernos, de ralentizar nuestro ritmo y de restituir el valor del tiempo a la lentitud de la contemplación. El

²⁵ Salazar Bondy. op.cit

arte despierta de nuevo nuestro interés por todo lo que nos rodea, suprime las reglas y reescribe el espacio en que vivimos”²⁶.

En la actualidad la intervención en el paisaje es una necesidad que da forma a la cultura moderna. El paisaje y el arte se han convertido en instrumentos con los cuales es posible representar una idea de espacio que muchas veces es difícil o inútil representar físicamente. El paisaje es por ello un sistema activo directamente relacionado con la acción creativa.

Por ello, el paisaje ya no es una entidad pasiva sino activa, en una transformación constante que remite a nuevas aplicaciones y reinenciones del territorio. La Internet permite transportar información que deja el formato establecido para irrumpir en la pantalla del computador de cualquier usuario y establecer un diálogo que tiende a volverse una necesidad de comunicación. Mediante proyectos como los de Iván Lozano o Gilda Mantilla podemos afirmar que los nuevos paisajes portátiles buscan la participación del público y no simplemente su pasividad frente a la imagen.

Lo que se produce es un intercambio entre el mundo real y un mundo inmaterial entrañado: la Internet genera arquitecturas y deseos imaginarios, la inmersión en estructuras que podemos construir a nuestro antojo y de las que podemos salir con sólo hacer “clic”. Se reemplaza así la experiencia física por la visual: el espacio se desmaterializa, y el mundo de lo medial se vuelve tangible.

Con la Internet volvemos a definir el sistema de información como un conjunto de relaciones que se mantiene y se transforma, independientemente de los elementos que relaciona. Como menciona Foucault, “con anterioridad a toda la existencia humana, a todo pensamiento, existía ya un saber, un sistema que redescubrimos”²⁷. Podemos entonces decir que estamos volviendo nuevamente a definir la realidad mediante estructuras teóricas o de pensamiento, formas en que las personas experimentan y reaccionan a situaciones, que cambian con los tiempos y las sociedades, pero que están presentes en todos los tiempos.

De una forma similar, la fotografía, el cine y el video definen lo que vemos. Las tomas y encuadres que nos hacen vivir una experiencia particular en un paisaje definido nacen fruto del acto de apropiación del autor, aprovechando la propiedad del arte de abstraer al público y llevarlo hacia nuevas formas de ver el paisaje.

La construcción de un nuevo paisaje irrumpe en el arte peruano contemporáneo. Anticipándose con osadía a un discurso situado al borde del arte formal del *mainstream* local, nos devuelve con sinceridad muchas de las ilusiones que algún día creímos perder.

²⁶ Galofaro, Luca. *Artscapes: el arte como aproximación al paisaje contemporáneo*. Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2003, p. 102.

²⁷ Foucault, Michel. *Saber y Verdad*. Ediciones de La Piqueta, Madrid, 1985, p. 33.