

Una coyuntura que no fue

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

Max Hernández-Calvo¹

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

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

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

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

Aunque la bienal fomentó activamente las prácticas artísticas "no tradicionales" como la instalación, también contribuyó a su aparente desgaste, pues ese "terreno de posibilidad", delineado por la bienal, no se extendía. Es decir, no se extendía espacialmente dentro del aparato institucional, sino temporalmente (con eso de la bienal anual), evidenciando sus restringidos límites.

La periodicidad sin descanso de la bienal reveló todo lo que tenía de "artificio". Si bien cualquier evento así siempre es un artificio, en este caso, los cambios artísticos fomentados por la bienal sólo se manifestaban en la bienal. La escena de galerías no daba señas de transformación y las posibilidades de exploración artística parecían

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

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

La actualización –más que forzada, forzosamente– de las prácticas artísticas impulsada por la bienal tuvo serios inconvenientes porque implicaba que el espacio para explorar y aprender otras formas artísticas era, a la vez, la vitrina más importante para ellas. Muchos de los artistas que optamos por la instalación simplemente no teníamos la experiencia necesaria. Otros jamás habían evidenciado guiño contemporáneo alguno, hasta que participaban en la bienal. Al internalizarse, el artificio se naturalizaba.

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

aspiraciones de la bienal, fuese estructural a su organización. Por ello, aunque se ofreció apoyo en cuestiones técnicas para los artistas que optasen por prácticas "actuales", el apoyo ofrecido no podía ser efectivo porque el "desfase" artístico no concernía a un universo de recursos técnicos. Dado el vacío imperante, el apoyo que hubiese sido necesario era *curatorial*. Pero no hubo atisbo alguno de asistencia a nivel discursivo. Considerando este trasfondo, no sorprende que en varias ocasiones se hubiese presentado trabajo considerablemente malo en la bienal, que daba una idea equivocada –y contraproducente– acerca de formas artísticas como la instalación. Ciertamente no había presupuesto, pero tampoco había rigor para hacerle frente a las circunstancias.

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

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

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

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

Una coyuntura que no fue

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

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

Las peleas en torno al museo

pródiga en narrativas filo-heroicas –irremediablemente románticas– que giraban en torno a la desempoderización (y contra lo que se piensa, la posición marginal es una posición de poder), patrocinó un modelo de artista y de sujeto profundamente conservador, que socavaba las pretensiones de renovación a la que aspiraban las obras. Con el cambio de milenio se configuró otra alternatividad, la "cosmopolita facebook *boho-chic*" que, como el nombre que propongo sugiere, exhibía fuertes inclinaciones por el *networking* y en donde la escena artística parecía confundirse con un *dating scene*. Ni la figura resucitada del *dandy* (en *remake*) ni la fantasía del París de comienzos del XX –pero con *wifi*– resultaban particularmente innovadoras tampoco. Además, considerando la precariedad de la institucionalidad artística en el Perú de entonces, toda iniciativa alternativa se tornaba en *establishment* por defecto. Volviendo a la bienal, incidir en ella como instancia emblemática de la institucionalidad artística peruana, apunta a reconocer los límites de las posibilidades de un cambio de modelos artísticos en dicho momento (no en vano era el evento artístico en el Perú). En términos de la vigencia de modelos artísticos, la "institucionalidad oficial" es una medida de las cosas y si hablamos de un cambio *asumido*, es el circuito *mainstream* el que tiene que dar cuenta de ello. Otro aspecto clave sobre la "alta institucionalidad" tiene que ver con las posibilidades de recepción de lo que allí se expone. Debido a la mayor visibilidad y los mecanismos de difusión propios de dichos circuitos, las posibilidades de repercusión de las prácticas artísticas allí acogidas son mucho mayores. Sin duda las bienales se constituyeron en la plataforma principal que expuso sistemáticamente a los estudiantes de arte al arte contemporáneo y a algunas de sus formas internacionalmente comunes, pero localmente

inusuales y especialmente ajenas a las prácticas fomentadas en sus casas de estudios. Estar expuesto a prácticas artísticas diferentes a las académicamente avaladas tiene que haber tenido un efecto significativo en los estudiantes, idealmente ampliando el horizonte de su imaginación artística, y éste es un impacto del que las instituciones pedagógicas deben haber sido plenamente conscientes. Diez años antes de la 1ra Bienal Iberoamericana se realizó la 3ra Bienal de Trujillo, en 1987. Yo había ingresado a la Facultad de Arte ese año y mis compañeros estaban organizando excursiones a la ciudad norteña de Trujillo para ver la bienal. Pero eso no era visto con buenos ojos por nuestros profesores, que decían incluso que los estudiantes más jóvenes "no debían ir a la bienal", porque supuestamente no iban a poder entender las obras. Lo irónico es que, si se considera la formación ofrecida por la facultad en ese entonces, ni siquiera los alumnos del último año hubiesen estado en condiciones de "entender" muchos de los trabajos expuestos en Trujillo. Intuyo que el problema era que las prácticas más "experimentales" podían darles "ideas raras" a los alumnos. Es decir, los alumnos no debían ser expuestos a cierto tipo de prácticas, no debido a su incomprendibilidad, sino porque su paradigma artístico ponía en cuestión la vigencia de las enseñanzas impartidas, evidenciando la brecha entre la formación recibida y la producción artística más interesante de la época. Siendo justo, el cambio que la creación de la Bienal impulsó implicaba un proceso mucho más lento; de cualquier modo constituye un hito histórico y una iniciativa encomiable. Justamente en esos años (1997-1998), se produce en la escena artística peruana un cisma, considerando, por un lado, lo que se presentaba y se premiaba en las bienales y, por otro, lo que se premiaba en los nuevos concursos (Johnnie Walker, Tele-

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

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

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

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

patentes porque la repercusión de la bienal en las provincias parecía aun más dudosa.

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

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

Bienvenida
Mariana Speroni
al egregio club **ramonil**

¡Gracias
Pamela Desjardins por
renovar tu apoyo!