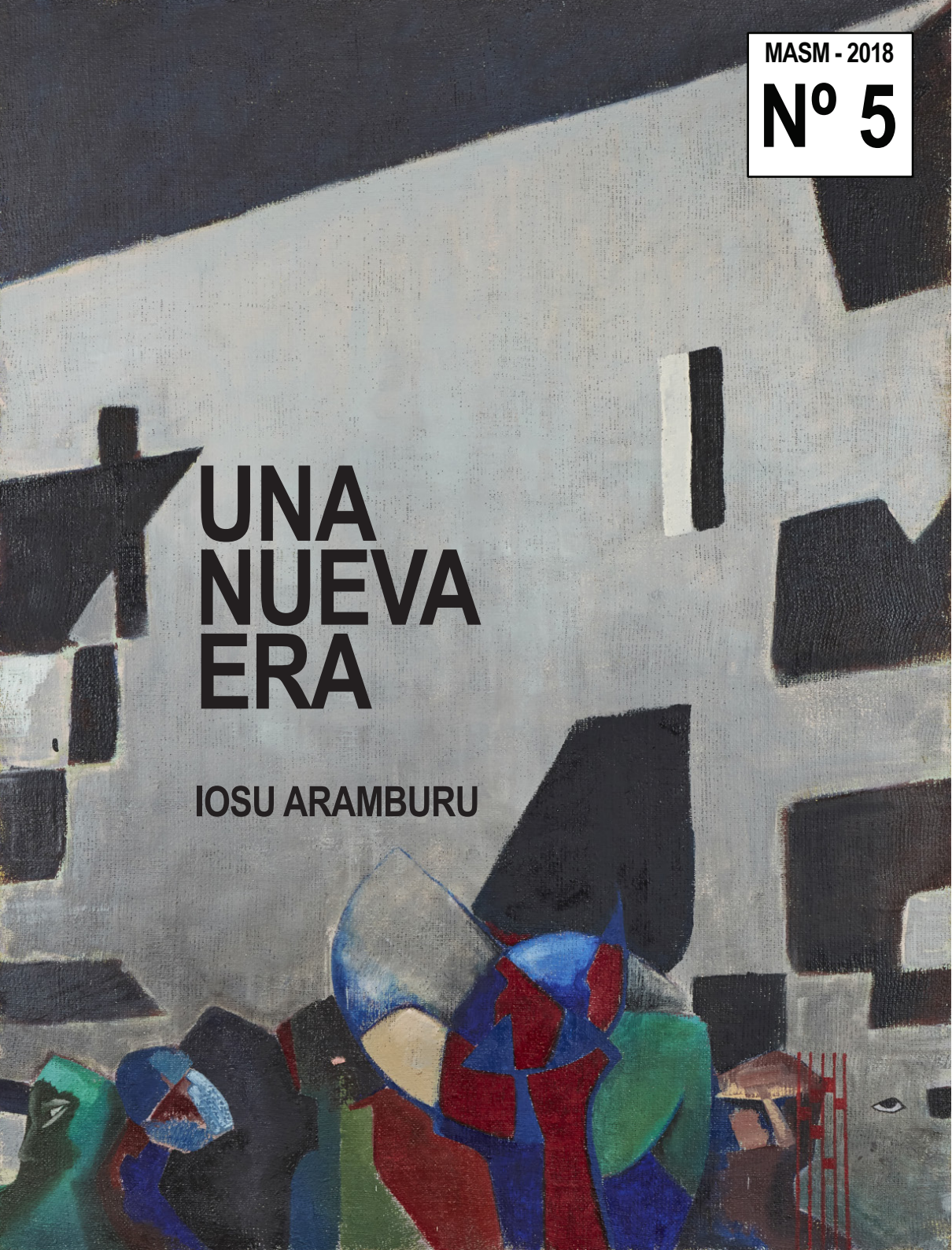
MASM - 2018
Nº 5

UNA NUEVA ERA

IOSU ARAMBURU



UNA NUEVA ERA

IOSU ARAMBURU

08 de junio - 21de julio, 2018
Sala Juan Acha, Patio de Ciencias

Museo de Arte - Centro Cultural de San Marcos

El MASM presenta este proyecto, ganador de la convocatoria de noviembre de 2017, para la Sala Juan Acha y sus exposiciones temporales de este año, 2018. Esta sala se propone observar, desde nuestro museo universitario, los procesos del arte contemporáneo peruano. *Una nueva era* es una exposición que articula, en su mirada, las estéticas de la vanguardia moderna con elementos distintos a estas, asociados al culto. Se coloca en un límite en el que, de pronto, surge una fascinación por la antigua energía moderna de fe en el progreso y, al mismo tiempo, dicha fascinación es elaborada como si se tratara de una puesta en escena para-religiosa. Se propone, con ello, un juego de distancias interesante, entre lo sublime que empequeñece al ser humano y una distancia irónica que nos lo devuelve, acaso, en un nuevo predicamento.

Fig. 1. Vista de la exposición.
Una nueva era. 2017-2018. Óleo sobre yute. 14 paneles de 183 x 140 cm c/u.

Las miradas de «Una nueva era»

Karina Curillo Mena / Oficina de Investigación MASM, 2018

La Sala Juan Acha del Museo de Arte de San Marcos acoge, en su programa de exposiciones, aquellas propuestas artísticas que se caracterizan por el uso de lenguajes visuales del arte contemporáneo: instalaciones, intervenciones, fotografía, audiovisuales, archivo de procesos y otros lenguajes híbridos. Bajo este enfoque *Una nueva era* es una propuesta que ofrece, bajo este lineamiento, diversos puntos de partida para su interpretación.

Empecemos con la particularidad que resalta a primera vista. La puesta en escena de catorce paneles de grandes dimensiones (184 x 140 cm) colocados uno al lado del otro dispuestos en todo el espacio de la sala (Fig. 1).

Ninguna de las pinturas se apoya en las paredes, estas cuelgan del techo y están ancladas al suelo con pequeñas pesas de concreto. Esta disposición de las piezas arma un obligado recorrido que el espectador debe realizar para poder observar todo el conjunto (Fig. 2). En este recorrido, veremos que el artista incluyó en su propuesta tres obras de la Colección de Arte Moderno y Contemporáneo del MASM. Se trata de *Bañista*, un óleo de 1926 de Emilio Goyburu; un óleo de Julia Codesido, titulado *Tormenta*, de la década de 1950 y *Cojudos*, una serigrafía pequeña del "Grupo" Huayco EPS de los primeros años de la década de 1980. Además de estas obras, Iosu ha colocado una pequeña pintura figurativa *Abundancia y paraíso*, de su autoría, la cual representa a un ave.

Las imágenes que ofrecen los paneles en su conjunto contiene elementos tanto abstractos como estilizaciones de elementos figurativos, en algunos casos, claramente reconocibles y otros desaparecidos. Dentro de este despliegue de

formas con acento modernista, Iosu ha incluido ciertos elementos simbólicos recurrentes, por ejemplo, unos ojos que se repiten a lo largo del muro flotante que forman sus pinturas.

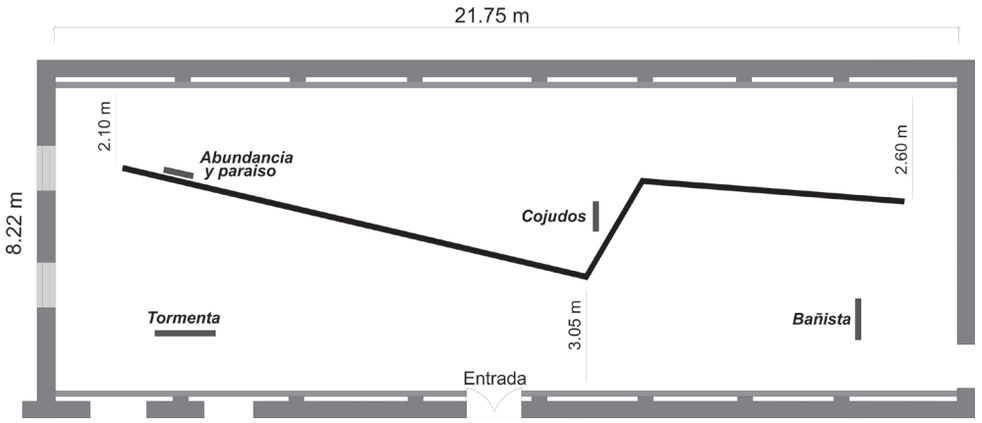


Fig. 2. Croquis de Sala Juan Acha con diseño de *Una nueva era*.

Uno de los referentes que Iosu ha tomado para la concepción de su obra es una serie de pinturas cusqueñas del siglo XVIII[1], en las cuales se representa la procesión del Corpus Christi . En las pinturas cusqueñas las figuras en primer plano son espectadores del paso de los santos en procesión, que se ubican en segundo plano, pero uno que otro personaje observa también al espectador.

En su serie, Iosu coloca a sus espectadores en primera fila y, como fondo, se observan las formas abstractas-geométricas que dan una idea visual asociada al muralismo. Aquí, se puede ver un guiño a esa doble mirada a la que alude la serie cusqueña, pero en este caso, podemos pensar que se trata de una mirada expectante por el futuro, el advenimiento de algo nuevo, pero también de una mirada al pasado.

Aquí un aspecto sobresaliente es el uso, sin preocupación, de la otra cara de las pinturas en un sentido literal. En el instante en que se decide colocar los cuadros de manera flotante en el espacio de la sala, se da la posibilidad de poder visualizar libremente la

[1] Comunicación personal con el artista, abril de 2018.

parte de atrás de las obras, permitiendo ver los detalles de su fabricación, la tela, los bastidores, algunas manchas de pintura, inscripciones que pone el autor para su identificación (Fig. 3). Son elementos que enriquecen la lectura en el recorrido, ya que no solo nos da información adicional de las obras, que aquí se comparte con toda libertad, sino que sirven de fondo para la exposición de dos obras antes mencionadas: *Cojudos,* y *Abundancia y paraiso*, que representa a un ave, esta última, pareciera jugar un rol lúdico o de descanso al final del recorrido.

Por último, queremos comentar, brevemente, sobre el modernismo inscrito en la concepción de este proyecto. En general la historia del arte se refiere al arte moderno a aquel que nace en entreguerras, a finales del siglo XIX y primeros años del XX. Y su característica más resaltante, para intentar resumir de forma rudimentaria el tema, fue la desaparición de lo figurativo en oposición a la tradición clásica y/o académica del arte. Esto abrió un abanico de posibilidades que se manifestaron en las llamadas «vanguardias históricas» del siglo XX, las cuales influyeron desde sus centros urbanos (Europa o Estados Unidos de América) a los artistas de todo el mundo. En el caso del Perú, este modernismo llega a través de los artistas que lograron tener formación en el extranjero y que, al regresar al Perú, portan dicho conocimiento. La década de 1950 sería testigo del triunfo tardío de este espíritu modernista, oposición y debate, con la acogida del arte abstracto geométrico.

En ese sentido, es posible plantear que el lenguaje modernista, en la propuesta que Iosu presenta en el MASM, le otorga a su obra el aura que ofrecieron aquellas vanguardias artísticas en su época. Y esto está simbolizado por las obras del MASM integradas en su idea, las cuales rompieron con la tradición clásica del arte para su tiempo, marcando una ruptura con el pasado. Aquí, el artista nos pone ante una suerte de «distancia» frente al ideal de modernidad, simulando aquel instante de ruptura, de espera anhelante, a veces interminable, de un nuevo tiempo por venir.

Fig. 3. Vista posterior de *Una nueva era*

Conversatorio

UNA NUEVA ERA

Participan: Iosu Aramburu, Giselle Girón, Giuliana Vidarte y Augusto del Valle

Augusto del Valle Cárdenas (ADVC): Buenas noches con todos. Estamos iniciando esta conversación sobre la exposición *Una nueva era* de Iosu Aramburu en el Museo de Arte de San Marcos, hoy día martes 26 de junio de 2018. La mecánica es que Iosu va a realizar una breve introducción a partir de unas imágenes, luego será una conversación libre con nuestras invitadas y finalizaremos con la participación del público presente.

Está con nosotros Giuliana Vidarte, ella es investigadora, escritora y curadora independiente. Ha estudiado Literatura y es magister en Historia del Arte por la Pontificia Universidad Católica del Perú. Es docente en dicha universidad y en la Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas. También estamos con Gisselle Girón, egresada de la Universidad de Essex, Inglaterra en el 2015 donde obtuvo el grado de bachiller y maestría en Historia del Arte y Teoría. Forma parte de la plataforma digital Gifggenheim y del proyecto artístico expositivo Victoria Sánchez. Se desempeña como investigadora en temas sobre Historia del Arte Contemporáneo en Latinoamérica y trabaja como analista en diferentes estudios de mercado. Nos acompaña, desde luego, Iosu. Está también con nosotros Ana Chambi, responsable del área de Comunicación y Eventos del MASM

Iosu Aramburu (IA): Muchas gracias a todos por venir. La pintura que muestro parte de una idea, –que no es exclusiva pero sí central a cómo se entiende el arte en la primera mitad del siglo XX– de estar frente a un momento en el que el tiempo se divide y en el que se puede pensar en lo que viene de acá hacia el futuro como algo distinto de lo que pasó antes. Esa era la idea a partir del cual empecé a trabajar la exposición. Luego, cuando aceptaron el proyecto en el museo, tenía claro que

quería ver la manera de incluir la obra de Emilio Goyburu (1897 – 1962), *Bañista*, una pintura de 1926, que personalmente me gusta mucho pero que además me interesa porque siento que es una pintura que no encaja en la narrativa del arte peruano o, en todo caso, no como yo la conocía o como normalmente se presenta. Es una pintura que no se sabe muy bien que hace ahí, pero me parece que es importante. A partir de eso, decidí poner otras dos piezas de la colección: *Tormenta* de Julia Codesido (1883 – 1979), de 1950 aproximadamente y el grabado *Cojudos* de Huayco EPS[1], de 1980. De alguna manera muy libre estas tres piezas arman esta especie de cronología de un espíritu de la vanguardia. A su vez, yo pienso que es como una cronología circular por el grabado de Huayco, donde está representado Vallejo, que es como el abuelito de la vanguardia.

Por otro lado, está la idea de cómo desde el presente, proyectar el futuro. Esto también funciona hacia el pasado: cómo el pasado se construye a partir de un presente. La historia se construye desde el presente, pero también se puede convertir en una pregunta: ¿Cómo construir la historia que nuestro presente necesita? Y, a partir de esto, empezar a discutir. Es por eso que invité a Gisselle y a Guiliana, que son amigas, pero también son jóvenes historiadoras del arte. Me interesaba no tanto pedirles una ponencia si no que me ayuden a orientar esta conversación colectiva donde todos ustedes puedan empezar a participar y compartir algunas ideas.

Juntos estábamos discutiendo que ahora, en distintas geografías se está atacando con mucha fuerza una historia o una construcción hegemónica del pasado. Por ello, escogimos algunos proyectos bastantes recientes en lo que, de alguna manera, esto se ataca desde distintos puntos.

El primero es la muestra, *Postwar: Art between the pacific and the Atlantic, 1945–1965* de Okwui Enwezor, Katy Siegel y Ulrich Wilmes, en la *Haus der Kunst* en el 2016[2]. Esta es una muestra en la que decidieron tratar el arte de las dos décadas posteriores a la segunda guerra mundial, pero pensarlo desde una manera global, no como normalmente se había narrado desde la experiencia de EEUU solamente. Es una muestra donde si bien se incluye la experiencia de EEUU, también está

[1] Colectivo artístico peruano activo durante los primeros años de la década de 1980.

[2] Se proyectaron imágenes de la página web: https://postwar.hausderkunst.de/en/

muy visible la presencia de Japón, después de la bomba atómica. Narra una línea paralela entre el arte de EEUU y Europa occidental, por un lado, y el realismo socialista asociado al bloque de los países comunistas de la Europa del este, por el otro. Todo ello como si se tratara de dos versiones de la modernidad. En general, es una muestra que trabaja mucho en construir las relaciones que estaban sucediendo en todo el mundo y poder pensar en este periodo, según los curadores, como un primer momento realmente global del arte.

Gisselle Girón (GG): Se trata de hablar sobre las conversaciones que hay entre países que normalmente no hemos considerado, o que por lo menos la historia canónica de la historia del arte ha tratado de armarlo de cierta forma. Como este tipo de contacto que tuvieron los muralistas mexicanos con los chinos. O el tipo de comunicación que tuvieron los muralistas mexicanos con los brasileños. Todo eso lo evidencia una suerte de curaduría donde se ponen los trabajos de esos diferentes grupos de artistas.

IA: Otro ejemplo que probablemente conocen es el de la colección de Patricia Phelps de Cisneros[3] y algo que nos llamaba mucho la atención: el año pasado ella donó un número importante de obras al MOMA (*Museum of Modern Art*). La manera en que esto apareció en la prensa y, la manera cómo ella lo describía, era como si se tratara del triunfo de su trabajo. Un trabajo realizado durante muchos años, que habría sido coronado con que todos estos artistas entren al museo. Esa colección ha terminado construyendo una narrativa: *otra* narrativa del Arte Latinoamericano, a partir de la compra de obra pero también de financiar becas, exposiciones y darle trabajo a curadores e investigadores durante muchísimo tiempo. Casi todos los curadores que tienen que ver con esta narrativa del Arte Latinoamericano geométrico y abstracto, de Venezuela y Brasil; casi todos han pasado de alguna manera por su colección.

Este es otro caso, la colección de la Fundación de Arte Barjeel del sultán Sooud Al Qassemi[4], quien es un millonario de Sharjah en los Emiratos Árabes. Se trata del mismo proceso que ha seguido Patricia Phelps de Cisneros, pero lo que él está

[3] Se mostraron imágenes de la página web: http://www.coleccioncisneros.org/es/content/una-donaci%C3%B3n-transformadora-al-museo-de-arte-moderno-ny

[4] Se mostraron imágenes de la página web: http://www.barjeelartfoundation.org/

haciendo es construir una colección muy grande de arte moderno de todos los países árabes. Tiene un perfil muy académico y presta muchas obras a museos. Se ha convertido en la colección principal del Museo de Arte de Sharjah. Nuevamente está la idea de construir una narrativa alterna a partir del coleccionismo.

Esta es *Verbo América*, la muestra que ha curado Andrea Giunta y Agustín Pérez Rubio del Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA)[5]. Con la colección del MALBA, que tiene un poquito de obras de toda Latinoamérica, han armado esta exposición que no se coge de una narrativa cronológica o de describir ciertos movimientos o ciertas regiones, sino que empieza a construir salas temáticas con temas centrales para la experiencia de las modernidades en Latinoamérica. Es una curaduría hecha con mucha inteligencia donde, por ejemplo, la relación entre dos obras puestas juntas dice mucho más que las obras por sí solas.

Este es el Instagram de Adriano Pedrosa, Director del Museo de Arte de Sao Paulo (MASP). Esta semana inauguran la exposición *Historias afro-atlánticas*[6] sobre el comercio atlántico de esclavos y la experiencia de la diáspora africana a partir de eso. La exposición está construida con obras de museos importantes de todo el mundo, y narra una historia que ninguno de estos museos sabe cómo enfrentar. Por ejemplo, esta es una pared que muestra retratos de Géricault (1791 – 1824) de gente africana. Todos son retratos que están en colecciones de museos hegemónicos, pero creo que ninguno de estos museos sabe cómo enfrentarse a qué son estas imágenes.

Esto otro es un video que acaba de salir esta semana que grabaron Beyoncé y Jay-Z en el Museo del Louvre[7]. Durante todo el video se ven estas imágenes en las que hay estos cuerpos negros enfrentados a las pinturas que están ahí.

Quería mostrar estos proyectos, no tanto para hablar de ellos, sino porque es algo que estábamos discutiendo y, a mí me parece muy fuerte ahora. Es decir, se están enfrentando estas narrativas y se están enfrentando desde varios frentes. Me

[5] Se mostraron imágenes de la página web: http://www.5malba.org.ar/evento/verboamerica/

[6] Se mostraron imágenes de la página web: https://www.instagram.com/explore/tags/hist%C3%B3riasafroatl%C3%A2nticas/

[7] Ver: https://www.youtube.com/watch?v=kbMqWXnpXcA

interesaba poder discutir cómo eso se está haciendo acá, si se está haciendo, o qué significa, cómo enfrentamos la historia del arte peruano para poder discutir acerca de cuál es la historia que necesitamos en nuestro presente.

Para empezar la conversación, Giuliana nos puede comentar sobre su experiencia con el arte de Iquitos. Tú has trabajado muy de cerca el cómo se ha construido esa historia, qué se incluye y qué se excluye…

Giuliana Vidarte (GV): Pienso, en relación con los ejemplos que hemos estado revisando, algo que también ha mencionado Iosu, que existe una necesidad de hacer visibles estas narrativas que habían quedado silenciadas. De lo que se trata es de generar estas nuevas narrativas para la historia del arte, algo que a mí me parece interesante analizar. Pero, además, pensar que esas nuevas narrativas también vienen cargadas de una nueva serie de estereotipos y traen nuevos problemas. En mi propio trabajo me pregunto y me cuestiono, muchas veces, sobre qué carga nueva, qué estereotipo nuevo estoy volcando yo al construir esta nueva narrativa sobre este material al que me enfrento.

Y con lo que quiero empezar, tiene que ver con algo que veníamos conversando con Gisselle y que también Iosu ha mencionado, algo que viene de la curadora de la muestra de *Post War*…

GG: Una de las curadoras, Geeta Kapur, está ayudando en todo lo que es arte de la India[8]. Ella menciona, justamente cómo, al crear esta exposición, encaró el hecho de que tradicionalmente la historia del arte, especialmente, dentro de la etapa del arte moderno, ha construido antítesis casi dogmáticas entre *forma* versus *contenido*; entre *abstracto* versus *pictórico* y entre *local* y *global*. Y de cómo esos dogmas aplicados haciendo las veces de títulos y rótulos a ciertos trabajos y artistas no se pueden contradecir. Ella, en su práctica con muchos artistas de la india, había encontrado que la contradicción es eterna y constante. Estos dogmas y antítesis

[8] Geeta Kapur, «Material Facture». en: Okwui Enwezor et al., *Postwar. Art between the Pacific and the Atlantic*, München: Haus der Kunst / Prestel, 2016, p. 226-231 y Geeta Kapur, *Recursive Narrative: ways of producing art history*, en: *Postwar at Hausderkunst*, blog digital del *Haus der Kunst*, transcripción de la ponencia principal en el *Haus der Kunst* el 14 Octubre de 2016.

dentro de los cuales se ha armado la historia del arte de la India no encajaban con lo que ella estaba encontrando en la práctica. Y se pregunta ¿Por qué los historiadores del arte no han podido encarar anteriormente estas contradicciones? Postula que muchas veces —si bien ha habido el material a disponibilidad de los investigadores— la tentación de querer crear una narrativa continua y sin disrupciones tentaba a muchos de ellos a crear una historia en la cual la realidad no se aplica. Sin embargo esta es mucho más rica, contradictoria y compleja de lo que nos imaginamos. Y es una historia la cual, aplicada especialmente para ejes no tradicionales de la historia del arte, se muestra mucho más contradictoria. Geeta Kapur habla mucho sobre cómo ella había aceptado ser parte del proyecto porque el Sr. Okwui Enwezor, curador y jefe de todo el proyecto, postula que debería haber una curaduría de la contradicción y cómo la exposición, a diferencia de la investigación académica, nos permite poder efectivamente ahondar en esas contradicciones y hacer partícipe al público en la construcción de esta nueva narrativa.

GV: Lo que pensaba primero, en relación con lo que comentaba Gisselle, tenía que ver con un fotógrafo de Iquitos, que trabaja en la primera parte del siglo XX, Antonio Wong Rengifo (1910 – 1965), quien tiene un estudio fotográfico entre 1927 y 1960. A mí me resultaba fascinante la práctica de este fotógrafo. Lo primero es cómo, en la prensa de Iquitos de la época, se identificada a Antonio Wong y a un pintor, Cesar Calvo Araujo (1910 – 1970), como los dos grandes exponentes del arte amazónico y, abiertamente, se defendía el valor artístico de las fotografías de Wong. Y esto cuando todavía en EEUU y en Europa se estaba discutiendo acerca del valor artístico de la fotografía. O, también, la pregunta sobre la fotografía como «arte» o «medio» o cosas de ese tipo. Esto me parecía bien interesante y lo pensaba en torno a estas contradicciones. Estamos hablando de la ciudad de Iquitos que además tiene una tradición pictórica que, valga la redundancia, es muy tradicional y fuera de las vanguardias. En este ámbito Iquitos tiene esta visión mucho más cercana, no sé si decir «moderna», fuera de esta mirada tradicional y convencional.

Luego pensaba en la relación que aparentemente tiene Antonio Wong con otros fotógrafos extranjeros que tienen una práctica muy similar. Antonio Wong no necesariamente hizo fotografías fuera de la ciudad de Iquitos, no se sabe del

contacto que haya tenido por fuera, pero tiene un perfil muy similar a otros fotógrafos. Pensaba en el caso de un fotógrafo norteamericano, Charles Perry Weymer (1904 -¿?), quien llega a Iquitos para hacer fotografía en esta ciudad. Recibe, además, encargos para hacer películas. Perry entra en contacto con Wong (esto lo supe porque encontré una fotografía que él la había autografiado y se la dedica a Wong). Perry fue muy reconocido como documentalista en su época. El perfil es muy parecido a Antonio Wong: ambos son cineastas y fotógrafos. Además, tienen una manera semejante de trabajar. El contacto que hubo entre ambos me llama bastante la atención. La lectura que normalmente se le da a Antonio Wong es la del fotógrafo que representa la identidad regional y no, necesariamente, la de alguien que se conecta, mediante un dialogo, con otros artistas fuera del espacio de esta elite urbana de la Amazonía. Y lo otro que pensaba —viene de mi análisis o de la investigación de las fotos— es lo cercano que podía ser la forma de fotografiar Antonio Wong a la de los documentalistas norteamericanos. Sus fotos son —aunque con una exposición con problemas—, muy *The family of man*[9]. Es como una forma de trabajar que podría establecer diálogos hacia afuera. Lo pensaba porque siempre me llamaron la atención algunos de estos hechos, pero nunca me di cuenta que tal vez ese era el camino para plantear una mirada sobre el trabajo de Antonio Wong. Basarme mucho más en esos hechos que para mí generan una especie de quiebre con la mirada tradicional. Porque lo que normalmente he hecho o hemos hecho en los proyectos en donde trabajo, y creo que ahora cuestiono, es contribuir más bien en reconocer una tradición pictórica regional para la ciudad de Iquitos basada en el paisaje.

Acabo de dictar un curso sobre arte amazónico y lo que hice fue mostrar un paisaje muy parecido de muchos autores diferentes y probar mi hipótesis de que se crea una tradición. Todos pintan igual y todos representan la Amazonía de la misma

[9] Exposición de fotografías realizada por primera vez en 1955 en el Museo de Arte Moderno de Nueva York y, curada por Edward Steichen. La muestra reunió el trabajo de una gran cantidad de fotógrafos de la época. Buscó reflejar conceptos, aparentemente, inherentes a la identidad de todos los seres humanos, como la familia o el trabajo, por sobre las diferencias culturales. Además, Steichen sustenta la exposición con la definición de la fotografía como espejo de la realidad.

manera y, entonces, hay una visión de lenguaje en común. Pero claro, también ahora me ponía a pensar en qué tan útil terminaba por ser eso para contribuir en generar una lectura interesante y valiosa para este presente sobre la obra de estos artistas. Me pregunto si yo misma no estaba volviendo a contar una historia que podía parecer de inicios del siglo XX, o, peor, una historia que se superpone a una narrativa que ya existía previamente, igual de estereotipada.

IA: Quería preguntarte, ¿cómo piensan esta narrativa que están construyendo dentro de una historia del arte peruano? Porque creo que, a veces, se presenta como esta cosa independiente y, a veces, como un capitulo dentro "de", ¿cómo lo piensan?

GV: Creo que siempre fue importante dentro de la investigación que empecé a hacer para mi tesis de maestría, cuando trabajaba sobre la obra de César Calvo de Araujo, de tratar de integrarlo en una narrativa mayor de la historia del arte peruano. Creo que el punto de partida de mi proyecto de investigación y los proyectos de Bufeo —el proyecto mayor para el que trabajo— ha sido siempre, como por defecto, la idea de hacer visible una práctica que ha quedado bastante invisibilizada dentro del discurso oficial de la historia del arte peruano. Y eso siempre ha sido medio dogma, ahora que lo pienso un poco.

En relación con lo que comentabas, algo que siempre destaco, —algo que en verdad siempre se ha hecho desde la Amazonía— es enfrentar la propuesta de los artistas amazónicos a la de los indigenistas, por ejemplo. Desde siempre existió el mito que Calvo de Araujo se peleó con Sabogal en la escuela. Según esto él habría decidido ir a la Amazonía para plantear su propia visión de lo que debía ser la pintura, lo cual, ahora ya lo sé, es medio mentira (risas), pero siempre se marcó este asunto de esa manera. Lo que sí creo que se marca como una cierta «resistencia» es otra cosa: los artistas amazónicos nacidos —o que trabajan en la Amazonía— se enfrentan a la mirada que se da desde Lima sobre lo que es la Amazonía. Esto ocurre, especialmente, en el contexto de la exposición amazónica de 1943, cuando todos los artistas que se incluyen para el pabellón de Bellas Artes son artistas, en su mayoría, de Lima. Ahora, por investigaciones de Morgana Herrera[10], sabemos que

[10] Investigadora francesa de la *Université de Toulouse Jean Jaurès*.

Calvo de Araujo estuvo dentro de la muestra, pero que no recibe ningún premio ni nada parecido. Y, además, lo que también hemos encontrado —gracias a las investigaciones de Morgana— es que Calvo de Araujo envía una carta al comité de la exposición amazónica seis meses antes de la inauguración, pidiendo que se incluya a artistas, investigadores y personas de la Amazonía en general para trabajar el proyecto, porque de esa manera la exposición iba a tener un matiz amazónico. Y esto que digo está tomado literalmente de la carta, pues, lo que el sentía era que no había absolutamente nada de Amazónico en esa exposición. Entiendo que lo que decidió hacer la comisión es "bueno, vamos a invitar a Calvo para que se quede callado" y no hicieron mucho más. Entonces, pensando en esa relación, creo que trata de la mirada del pintor regional que quiere representar la Amazonía y del punto de vista que se construye desde Lima sobre lo que es la región.

De hecho, otra cosa que se puede relacionar con esto es el tema de la representación en José Sabogal (1888 – 1956). Sucede que en muchos casos a él se le critica esta representación del Perú, marcadamente andino. En 1937, viaja a Iquitos con Camilo Blas (1910 – 1985) y hacen algunas pinturas de tema amazónico y, después de esta visita, hacen esta exposición que no recuerdo en qué año es que se llamó *Perú integral*. De modo que como ya fueron a Iquitos —soy bien irónica con eso— entonces ya pueden hablar de todo el Perú porque ya visitaron la Amazonía. Estuvieron pocos días, pintaron algunas escenas de personajes ribereños y, a partir de eso, supuestamente ya tenían esta mirada.

IA: Esa sería como una orilla del asunto. Pensar lo que pasa en Iquitos en relación a cómo se ve desde Lima. De repente la otra orilla a la que ustedes se están enfrentando es con el arte indígena. Cabe preguntarse ¿Dónde está?, ¿En qué momento eso forma parte de la historia que están construyendo? De repente, para abrir la conversación, el problema no es solo con el arte indígena, también con el arte popular, pensando en lo que están empezando a trabajar desde el Museo de arte de San Marcos (MASM), con muestras como las que colocan en el vestíbulo de la sala Juan Acha, donde están tratando de construir estos diálogos entre piezas de sus diferentes colecciones.

ADVC: Lo primero que me gustaría decir es que hay distintas tradiciones regionales,

eso me parece bastante obvio[11]. No solamente hablando de la zona de la Amazonía sino también del sur andino. Hay una serie de trabajos que conectan al sur andino, no tanto con él mismo, sino con Buenos Aires. Luego, en esa misma línea, dentro del sur andino tienes toda la fotografía en los trabajos hechos, por ejemplo, Max T. Vargas (1874 – 1959), que sería el maestro de Martín Chambi (1891 – 1973). Juan Manuel Figueroa Aznar (1878-1951) es otro de estos personajes, por ejemplo, que sale de Lima sin ser calificado como artista propiamente y va a un entorno como el de Cusco y ahí sí se considera como tal. El rol que tiene la fotografía en el sur, que ocupa el lugar del arte, es algo también de interés en ese mismo momento.

El tema de los indigenistas también se fricciona con esas tradiciones porque, por ejemplo, en Cusco tienes al fundador de la escuela Diego Quispe Tito, que es Mariano Fuentes Lira (1905 – 1986), en una vertiente que no se puede decir que sea exactamente indigenista. A él lo trae José María Arguedas de Bolivia, es decir, hay una serie de alternativas que quizás han quedado al margen de esa historia oficial.

Pero también me gustaría saber, para ponernos de acuerdo, a qué le estamos llamando historia oficial, si estamos llamando historia oficial del arte a la escrita por Mirko Lauer en el libro «Introducción a la pintura peruana del siglo XX» [12], si esa es la historia oficial, o ¿cuál es? Si nos ponemos de acuerdo en esos términos sería interesante. Por ejemplo, para hablar de ese texto que ha sido tan leído, una de las cosas que Mirko Lauer descubre es que el paisaje no había sido donado por la representación en la pintura, o sea, no hubo una tradición del paisaje en la pintura peruana. Uno puede deducir entonces que no fue hasta después de que los fotógrafos proponen el paisaje como una donación en la imagen. Ahí fácilmente aparece una hipótesis interesante, por ejemplo, acerca de la acuarela clásica del sur andino, en la que se representan caminos rurales, torrecitas, iglesias, etcétera.

[11] Y dentro de ella está la Colección y Archivo de Pintura Campesina, que el MASM custodia desde el año 2004 y que es, propiamente, arte indígena para hablar en los términos que propone Iosu. La colección se formó a partir de un concurso para miembros de comunidades campesinas y amazónicas: existió desde 1984, cada 24 de junio para celebrar el Día del campesino. La colección del MASM tiene cerca de 3500 piezas.

[12] LAUER, Mirko. *Introducción a la pintura peruana del siglo XX*. Lima: Mosca Azul Editores, 1976.

En dicha hipótesis esta acuarela de paisaje tendría su antecedente en la fotografía pictorialista. Primero estaría la imagen fotográfica y después la imagen pictórica. Y la hipótesis se deduce de los materiales compilados por Mirko Lauer, no en lo que se refiere a la pintura, pero sí respecto del paisaje. Entonces, sería interesante definir a qué nos referimos con historia oficial, de repente la historia oficial podría ser el tratamiento de la historia del arte en los trabajos de Alfonso Castrillón, «Tensiones generacionales»[13], con una secuencia más o menos esquemática y cuyas categorías son directamente tomadas de un contexto hegemónico. Por otro lado, las ideas de Lauer las retoma Natalia Majluf, cuando escribe sobre la fotografía del ferrocarril, en una publicación titulada «Registros del territorio»[14], donde se mostraron fotografías del siglo XIX que tiene en su colección.

IA: Definitivamente, cuando hablo de esta historia hegemónica, creo que sí estamos pensando en el texto de Mirko Lauer, pero también de una tradición que viene, quizás, desde Juan Ríos y luego Mirko Lauer y quizá Castrillón, que es un poco la narrativa con la cual está montada, por ejemplo, el segundo piso del MALI o de la pinacoteca del MUCEN. Es como esta tradición historiográfica que ha construido una secuencia…

ADVC: Sí, también es posible hablar de una puesta en escena más o menos esquemática de la Colección de Arte Moderno y Contemporáneo del MASM. Pero,

[13] La primera exposición publicó el catálogo *Tensiones generacionales: Un acercamiento a las generaciones de artistas plásticos peruanos*. (Tensiones generacionales; 1). Lima: ICPNA, 2000. La segunda fue *Los independientes: Distancia y antagonismos en la plástica peruana de los años 37 al 47*. (Tensiones Generacionales; 2). Lima: ICPNA, 2001. La tercera *La generación del 68: Entre la agonía y la fiesta de la modernidad*. (Tensiones generacionales; 3). Lima: Banco Sudamericano, 2003. Y por último *La generación del ochenta. Los años de la violencia*. (Tensiones generacionales; 4). Lima: ICPNA, 2004. Todo ello fue compilado en *Tensiones generacionales*. Lima: Universidad Ricardo Palma, Instituto de Investigaciones Museológicas y Artísticas, 2014.

[14] MAJLUF, Natalia. *Registros del territorio. Las primeras décadas de la fotografía 1860 – 1880*. Lima: MALI, 1997. Sobre el tema de la fotografía y el paisaje ver: *Rastros de un paisaje ausente: fotografía y cultura visual en el área andina*. En caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA). No 3 | Año 2013. URL: http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.p hp?pag=articles/ article_2.php&obj=126&vo l=3

en ese sentido, también el Indigenismo estaría encerrado en un esquema. Si uno piensa, por ejemplo, en Julia Codesido, a fines de la década de 1940, ella viaja sola a la Amazonía y, a partir de allí, se produce todo un cambio en su pintura: para la década de 1960, incluso uno de sus trabajos es usado para el afiche del concurso de Esso, que es un concurso de arte abstracto, realizado en 1964, a nivel de toda la región de América Latina.Digamos que, en ese momento, Codesido ya no es Indigenista. Además, para ese entonces ya había fallecido Sabogal. Codesido tiene pinturas excelentes, con mucho color que no son muy conocidas por la mayoría y que, al margen de estos cambios, sigue siendo identificada con el estereotipo del Indigenismo.

GV: Yo pensaba en lo que mencionabas Augusto, sobre la tradición pictórica que se funda en la fotografía. En el caso de la Amazonía ocurre exactamente lo mismo. Son las fotografías de las expediciones que llegan a la región amazónica que son el punto de partida para luego nutrir esta tradición pictórica y, eso me lleva a relacionar esto con la narración que se puede estar construyendo, específicamente sobre la historia de la pintura amazónica. Además, me lleva a pensar en muchas cosas porque el tema del arte, en el caso de la Amazonía, siempre tiene como gran protagonista a la pintura y no necesariamente a otros géneros y técnicas. En toda esta narrativa que se ha empezado a construir desde investigadores de veinte o treinta años atrás, siempre se le da un espacio bastante central al tema de la pintura como tradición.

Y algo que me pregunto y que me interesa pensar es, cuando estamos construyendo estas narraciones, ¿Cuál debe ser nuestro punto de partida? Cuando hablamos de historia de la pintura Amazónica, por ejemplo, alguien como Luis Alfonso Navarro Cáuper[15] lo que hizo fue recuperar perfiles de pintores del siglo XX, que él había conocido. Y, entonces, hace un libro sobre la historia de la pintura amazónica[16]. Pero, ¿Dónde empezamos? Empezamos con los expedicionarios europeos que crean estas primeras imágenes que se trasladan al formato del grabado. ¿Ese es el punto de partida de la historia amazónica? Ahí volvía un poco a la pregunta que hacía

[15] Periodista de la ciudad de Iquitos (1895-1941).

[16] NAVARRO CÁUPER, Luis Alfonso. *Pintores de la Amazonía peruana*. Iquitos: Concejo Provincial de Maynas, 1975.

Iosu, con relación a la voz de los artistas indígenas. Entonces, si vamos más atrás, ¿hasta dónde retrocedemos? Estuvimos pensando en las investigaciones de Ruiz y Pavón[17], con representaciones en las ilustraciones botánicas que también muestran una imagen del territorio y también conectan con la tradición pictórica que viene después. ¿Cuál es el punto? Ir hasta la arqueología amazónica. Los ceramios que se han encontrado del pueblo Shipibo ¿Son el punto de partida?, ¿Son las imágenes fundacionales “para”? O, en realidad, no deberíamos hacer ese conteo hacia atrás. Es algo que yo todavía no me respondo, pero sí creo que uno se enfrenta a esa pregunta cuando está tratando de plantear esta narración y cuando, además, está buscando crear la imagen de la primera intención de una tradición pictórica regional del siglo XX con esta elite de pintores urbanos.

ADVC: Mi opinión provisional, es que uno tiene que ser menos ambicioso con respecto a las narrativas. Vamos agrupando piezas que tienen un lenguaje visual y conceptual semejante y que aluden a contextos específicos y, de a poco, vamos avanzando. Quizás corresponda a un momento posterior ver una especie de ensayos localizados y armar una gran narrativa pero, por el momento, no sería tan ambicioso respecto de esas grandes narrativas. Al menos, no con la Sala Vinatea Reinoso del MASM, por ejemplo. Y, así, de la misma manera, en el vestíbulo de la sala Juan Acha hay cinco piezas; una de cada colección del MASM. Todas son piezas con estéticas diferentes provenientes de épocas y contextos desiguales y, sin embargo, podemos conversar con el arte contemporáneo. Igual pasa en la sala Vinatea, donde conversamos con el arte tradicional, ya no sé si llamarlo popular, o qué nombre ponerle. En ese sentido, no me importa hacer caso a categorías rígidas. Igual pasa en la sala Víctor Humareda, donde hemos encontrado una especie de genealogía regional pequeña, donde se va desde los grabados de Sabogal, en tacos de madera, lo que son xilografías asociados a la tradición andina del mate burilado, pasando a cosas del propio Víctor Humareda (1920 – 1986), —litografías que tienen como tema escenas de la justicia peruana en la década de 1970— hasta llegar a los

[17] Expedición botánica dirigida por los españoles Hipólito Ruiz y José Antonio Pavón al Virreinato del Perú entre 1777 y 1788. Se pueden ver las obras que publicaron digitalizadas en: www.bne.es/es/Micrositios/Guias/12Octubre/CienciaExploracion/RuizPavon. Consultada el 19 de julio de 2018.

grabados de Luis Torres Villar (1974), sin dejar de mencionar a la pintura de Enrique Polanco (1953). Allí hay una genealogía interesante de carácter local. A algunas personas no les gusta ese tipo de estética, pero igual, uno va juntando piezas y se arman micro narrativas, por así decir.

GV: Lo que yo creo es que en el caso del arte amazónico existen ya muchas de esas investigaciones y, más bien, lo que suele ocurrir con el trabajo que se ha hecho es tratar de agrupar y proponer lo que mencionas, que es bien valioso, es que pasan las generaciones y se olvidan del trabajo previo. Entonces, más bien, el reto es poder recuperar todas esas miradas y tratar de plantear esta mirada más amplia, que reúna un poco todas estas puestas en valor y propuestas de lectura que se han dado en diferentes generaciones.

ADVC: Una anécdota. Algo que recuerdo de una investigación sobre la famosa polémica, a inicios de 1976, sobre el retablo y Joaquín López Antay (1897 – 1981). Uno de los miembros del jurado que le otorgó el premio nacional a López Antay fue Alfonso Castrillón. Él siempre decía que lo que se buscaba era equiparar el arte moderno al arte popular. Su término era *equiparar*. Luego, investigando, encontré ese término en un texto de 1958, de Raul Mendizábal Losak[18]. Todo ello forma parte de la investigación de archivo. Uno encuentra un texto antiguo, lo lee, lo sistematiza, y lo actualiza en términos del debate más contemporáneo.

GG: Sí creo que es súper valioso rescatar esto, pero también creo que la pregunta de Giuliana de ¿Dónde comienzas? Es importante. Sí creo que Bufeo está en una posición en la cual está creando esta gran meta narrativa a las cual se va a recurrir a los documentos de Bufeo para, efectivamente, poder leer y tener una lectura mucho más profunda sobre el arte amazónico. Sí creo que por lo que has descrito y por lo que hemos compartido están en un punto en el cual están discutiendo dónde van a empezar y por qué van a empezar en ese punto, y qué historias o qué lecturas se van a considerar y qué otras no. Creo que ese punto es sumamente difícil. No sé

18 Mendizábal Losak, Emilio. *La difusión, aculturación y reinterpretación a través de las cajas de imaginero ayacuchanas*. En: *Del Sanmarkos al retablo ayacuchano*. Lima: Universidad Ricardo Palma/ ICPNA, 2003, pp.104-180. En ese sentido habría que preguntarle al propio Castrillón si, en ese momento, tenía o no en mente el viejo texto de Mendizábal Losak sobre el retablo ayacuchano.

si alguien tiene otra experiencia relativa a la creación de metanarrativas que quiera compartir.

ADVC: Yo le preguntaría a Giuliana, sobre una charla que realizó hace quizás dos años o tres, en la galería Lucía Wallqui, puede haber sido en 2015. Hablaban de una actitud hacia el arte amazónico que calificaban como *amazonista*. No sé si ese calificativo sigue siendo vigente o lo ha cuestionado ella misma para proponer algo diferente.

GV: *Amazonista* es un término que siempre lo utilizamos, lo trabajamos, pero con plena conciencia de que hay mucho que discutir. Es más, lo proponemos como una posibilidad de pensar de qué forma podemos dar un cierto sentido a esta práctica. El sentido que tiene en la publicación, que se hizo el año pasado [2017], era con vistas a recuperar las prácticas de artistas que no necesariamente venían desde la Amazonía, pero que estaban desarrollando proyectos de investigación sobre problemáticas, mitología, cosmovisión o temas diversos de la Amazonía peruana. Se trata de hacer uso del término para poder plantear una lectura o reconocer a todos estos artistas en común. ¿Por qué?, pues porque en el caso de la Amazonía —y de eso conversaba con Giselle— nos enfrentamos a una definición del artista amazónico y el arte amazónico que, en muchos sentidos sirve más que para cerrar las posibilidades que para establecer diálogos. ¿«Artista amazónico» solo es «artista indígena»? O, ¿tiene que haber nacido en la Amazonía para ser arte amazónico, sino no lo es? Lo que a mí me ha tocado ver, por ejemplo, en la escuela de Bellas Artes de Iquitos, es esta idea: "No,…[no hagas esto o aquello]… tienes que pintar tema amazónico, porque eres un artista amazónico". Entonces, estamos hablando de enfrentarnos un poco a este concepto rígido y tratar de darle un giro para proponer otra cosa… abrir los conceptos para discutirlos. Creo que en el caso de la Amazonía en particular, el uso de esos términos te da mucho para pensar.

GG: ¿Qué tanta tensión hay cuando dices "artista latinoamericano", es decir, qué es "arte latinoamericano"? ¿Siempre va a haber esas tensiones cuando le pones una etiqueta?

GV: El problema es que en el caso de la Amazonia enfrentas, creo, la problemática de la identidad indígena. Estoy pensando en cómo a los artistas indígenas amazónicos se

les exige mucho. Por ejemplo, siempre se les exige que pinten con tintes naturales, que trabajen siempre sobre materiales también naturales. Y, se piensa que si empiezan a explorar con acrílico o con óleo están un poco renegando de su identidad. Creo que esto es algo bien complejo y que, en todo ello, entra un poco en esta definición que, a veces, se da de manera cerrada, acerca del «artista amazónico».

GG : Creo que también es una cuestión de dónde viene o quién le otorga ese título. Si es que el título viene impuesto desde un espacio de poder, le estas otorgando casi un rol dogmático identitario a esa otra comunidad, desde donde se origina. Lo que me dicen lo relaciono mucho con unos artistas afroamericanos en la década de 1970 quienes trataban de crear sus propios espacios. Entonces la misma comunidad le decía a ellos: ¿Por qué no pintan cosas políticas que tienen que ver más con nuestra realidad en vez de estar pintando estas otras cosas? Creo que es importante preguntarse de dónde viene el rótulo. Es algo muy complicado, tiene un rol político y hay que ser muy cuidadosos.

GV: No tengo idea clara sobre el tema, pero, una cosa que también pensaba en torno a lo que mencionábamos sobre el tema de los artistas amazónicos es que, por un lado, se les exige esta cuestión de una marca identitaria pero hay otro aspecto. Por ejemplo, visité hace poco una galería de arte indígena amazónico y la gran mayoría de piezas no tenían nombre de autor, entonces funcionaban como arte amazónico en general, pero la persona o el artífice, el que había llevado a cabo la pieza no aparecía por ningún lado, entonces era como una cuestión general de pueblo como identificación, pero estaba el hacedor. Pero bueno, eso entra en otra discusión.

ADVC: Voy a entrar a otro tema, pero luego podemos volver a lo que estábamos discutiendo sobre el arte amazónico. El asunto Goyburu, que quedó pendiente y creo que es interesante ahondar un poco en este. Creo que al principio Goyburu aparece como un gran solitario, pero eso es pura apariencia porque la primera exposición cuando todavía era estudiante la hace con Carlos Quizpez Asín (1900 – 1983) y con un pintor que curiosamente es un artista de la Amazonía…

GV: ¿No lo hace con Víctor Morey?

ADVC: Víctor Morey (1900 – 1965), exactamente. El afiche de la exposición tiende a

un aspecto simbolista. Goyburu también hace la gráfica para *5 metros de poemas*, el famoso poemario de Carlos Oquendo de Amat. Entonces es obvio que hay una relación con la vanguardia poética. Si uno vio la exposición de Sabogal que se hizo en el MALI, hace unos cinco años, había unos trabajos de Sabogal de inicios de la década de 1920, en esa misma línea gráfica de aproximación a la estética simbolista. Y si uno ve, por último, la revista Amauta publicada por José Carlos Mariátegui, también va a ver esas cosas en esa misma línea. De forma similar ocurre con los trabajos iniciales de la pintura y dibujo de César Moro (1903 – 1956).

En el libro que publican Ramón Gutiérrez y otros, sobre la relación Cusco - Buenos Aires, también hay algunas piezas que entran es esa clave. Después Goyburu, en las décadas de 1930 – 1940, en cierto sentido está luchando visualmente con el Indigenismo. Hace piezas que se parecen un poco a *Los andes* de Sérvulo Gutiérrez (1914 – 1961): unos personajes macizos que conversan con los personajes de Quizpez Asín, quien regresa al Perú después de 1937. Este último era muy amigo de Goyburu y se había ido a Europa a inicios de la década de 1920, mientras él se quedó en Lima. Su pintura empieza a cambiar hacia fines de la década de 1940 por su diálogo tardío con el cubismo. Pero, sorprendentemente, a partir de 1951 hace solo arte abstracto geométrico hasta casi su muerte, en 1962, cuando regresa un poco a la figuración. No es una figuración inmediata ni nada, solo con reminiscencias del primer Goyburu, es decir, del de *5 metros de poemas*. Es una conversación con la cercanía a la muerte. Parece que fueran unas cosas cristianas, bien extrañas e interesantes. Una anécdota, a la pregunta, ¿Por qué no hay hemerografía sobre la obra de Goyburu? Se suele contestar: porque el diario *El Comercio* era de la familia Miró Quesada y Goyburu era aprista (risas). Estaba prohibida su publicación, su difusión, etcétera, por el poder simbólico ejercido por este diario.

IA: Claro. Goyburu se convierte en, se diría, un personaje secundario dentro de la historia del arte peruano. Y creo que esto tiene que ver con cuáles son los criterios que un artista entra en esa historia hegemónica de la que estábamos hablando. El por qué Goyburu es un personaje secundario como César Moro o como Quizpez Asín. Y creo que también tiene que ver con que era aprista (risas).

ADVC: Era solo una anécdota nada más.

IA: Pero no creo que sea solo anécdota. Va de la mano con lo que estabas diciendo sobre lo de construir estas narrativas más grandes y que quizá esto era muy ambicioso. Existe una narrativa grande que se necesita para poder comunicarse de alguna manera. Y claro, al final hay una serie de fallas en esta narrativa que hace urgente replantearla para que dejen de ocurrir. Esa es una. Otra muy evidente es la no inclusión de mujeres.

ADVC: En la línea del Giuliana Vidarte, el cambio de un paradigma del arte moderno reciente, eso se viene comentando con fuerza: se ha cambiado de pensar que había un modelo asociado a la pintura moderna peruana o latinoamericana vinculada al surrealismo o al lirismo —en la que estaría Szyszlo como la gran estrella— para colocar en su lugar el modelo geométrico, sintonizando con la Colección Cisneros etcétera (risas). Es decir, cambió y se instaló nuevos estereotipos. La narrativa oficial ha ido por ahí. Creo que todo el mundo había creído que la vertiente fuerte de la pintura abstracta era gestual, informalista en algún sentido surrealizante, etcétera, en la década del 1950 – 1960, incluso asociada a alguna idea de lo mágico y arcaico. Y de pronto se visibiliza una vertiente geométrica muy diferente a todo lo anterior. Todo está muy bien pero, en esa misma vertiente tienes una división: artistas como Emilio Rodríguez Larraín (1928 – 2015), "Morros" (Benjamín) Moncloa (1927 – 2018), Jorge Piqueras (1925), han quedado asociados a la recordada Agrupación Espacio; mientras hay otros artistas más asociados a la tradición de la Escuela Nacional de Bellas Artes (ENBA), todavía poco visibilizados. Por ejemplo, Ricardo Sánchez (1912 – 1981), que tiene pintura que, aunque no es abstracta pura, puede asociarse a un cubismo tardío. Acá en el MASM tenemos una obra muy interesante de él, un paisaje urbano. Y, por supuesto también está Goyburu. Es cierto, lo que tiene que hacerse es revisar toda esa producción. Curiosamente tanto en la recordada Agrupación Espacio como en la otra vertiente geométrica hay poca presencia de artistas mujeres. Ahora que es el centenario de la ENBA y se viene varias exposiciones todo ello forma parte de lo que puede y debe visibilizarse.

GG: Está bien, es parte de la labor curatorial buscar. El problema es que añadir no cambia la estructura de la historia del arte la cual desde su concepción como disciplina de estudio no ha permitido que mujeres no hayan entrado en esta historia. A mí me preocupa que solamente sea añadir, añadir, añadir y que la estructura sea la misma, y que dentro de 50 años pase lo mismo y que alguien más tenga que añadir, añadir, añadir.

Participación del público

Alejandra Monteverde: Creo que la idea es añadir y generar un cambio a partir de hoy. O sea, sí puedes hacer un cambio de hoy a mañana. Pensar que no va a cambiar es como "mejor no hago nada" (risas). Creo que añadir sí genera un cambio. Nuevas propuestas que, justamente, generen quiebres e inicien una discusión.

Daniel Tremolada: Depende de qué tan aprehensivo hacia un cambio, una innovación o una discusión actualizada de un concepto nuevo estén los sectores de poder de acuerdo a estas añadiduras. Porque tú puedes tener una historia establecida y, en paralelo, surgen un montón de nuevas investigaciones, pero si no la estás discutiendo en un contexto general no se actualiza nada, simplemente queda en algo que sucedió en paralelo y no aporta algo nuevo. Porque, finalmente, son terminologías que están construyéndose contantemente.

ADVC: Yo creo que, en el mismo espíritu de lo que mencioné más temprano, se van construyendo genealogías de a pocos. Tienes una pieza, por ejemplo, de Juana Terry, que ha sido una pintora abstracta, quien participó en la Primera Exposición de Arte Abstracto del MALI, en 1958. Y así, tienes otras pinturas. Y, entonces, vas viendo. No porque una sea informalista o gestual no se puede colgar, en una exposición, al costado de otro tipo de abstracción. Y entonces vas juntando por familias o por constelaciones: familias visuales y conceptuales. Es un trabajo «micro». Otra vez: no estoy partiendo de una categoría para ver si la pieza entra o no entra en esa categoría sino que, con las piezas que voy encontrando, voy armando esas micronarrativas de las que estaba hablando. Al menos aquí en el museo en eso estamos. No tenemos *grandes líneas*, porque hemos puesto en cuestión la existencia misma de dichas *grandes líneas* de las que hemos estado hablando.

Benjamín Cieza: Quizás esté un poco pensando en voz alta, pero por lo que recuerdo de la presentación que hizo Iosu en un inicio, creo que era muy posible responder en curadurías a estas grandes tareas completas, ordenar o categorizar grupos de

obras y períodos de tiempo. Y más bien, pregunto para los que se consideran o se ponen en la trinchera de investigar o de hacer historia. Creo que —no sé si sea muy atrevido decirlo acá— se está haciendo un ejercicio semejante a lo que mostró Iosu desde la curaduría hasta tareas completas de historia del arte. Se está haciendo una exhibición en una sala con pinturas hechas en el 2018 que están respondiendo a una narrativa de la que, por lo que hemos estado conversando, la tarea todavía no está completa. Entonces, ¿cómo piensan ustedes, habiendo tarea que cumplir hacia para atrás?, ¿cómo ven o cómo se sienten frente a lo que está sucediendo ahora?. Si es que no hay un piso sobre el cual responder o sobre el cual ubicarse. Lo que mostraste eran curadores, exhibiciones respondiendo a tareas completas, a historias que están súper escritas en piedra y, bueno, las respondían subvirtiéndolas, o dándoles la contra o una lectura un poco distinta. Y lo que se está comentando es que acá en Lima, en Perú, nuestras tareas hacia atrás aún no están completas…

GV: No solo en Lima y en Perú…

IA: Son proyectos internacionales que quisimos mostrar, Pero sí creo que es algo en lo que se está trabajando mucho acá. Algunos ejemplos son lo que está haciendo Giuliana, los trabajos que ha venido haciendo Augusto en los últimos años, lo que está haciendo Mijail Mitrovic en las investigaciones que está siguiendo, muestras como la de Elena Tejada-Herrera, que ha curado Florencia Portocarrero y el catálogo que ha editado. Creo que todos son esfuerzos, que apuntan a estas preguntas y se dirigen a cuestionar una cierta historia que estaba planteada y hacía pensar en qué respuestas se pueden dar para plantear nuevas historias. Y hay otros que no he mencionado, como lo que está haciendo Sharon Lerner[19] en la colección de Arte Contemporáneo en el Museo de Arte de Lima (MALI), que se va a ver todavía en un futuro, o lo que ha tratado de hacer el Museo del Banco Central de Reserva (MUCEN) ahora. Creo que hay varios esfuerzos en esa dirección.

BC: Se están haciendo bastantes cosas. Hay bastante tarea para todos. Es como cuando la tarea está que te persigue y la cosa sigue sucediendo hacia adelante, ¿cómo se sienten ante eso? Porque estamos en una muestra que está respondiendo a algo

[19] Sharon Lerner, curadora de arte contemporáneo del Museo de Arte de Lima (MALI) desde el 2012.

que todavía no se termina de historizar, entonces yo, poniéndome en el lugar del historiador, estaría con el piso recontra movido. Por eso les tiro la pregunta a ustedes.

ADVC: Creo que no hay piso…

GV: Creo que el piso nunca es sólido…

Sebastián Cabrera: Creo que si fuera muy ordenado sería un poco aburrido y estaba pensando porque estaban hablando de esos artistas que quedaron al linde y recogerlos de alguna manera, históricamente, poco a poco por momentos, sin mucha ansiedad, sin intentar iluminar todo el espacio sino, simplemente, ir por sectores. Creo que en un momento se hablaba de algún tipo de orden, un tipo de línea, pero yo creo que podría ser interesante pensar que estos agentes artísticos o artistas que están al linde de esta narrativa —o narrativas— paralelas, pueden servir precisamente para romper el orden de la narrativa. Es decir, si ya se crea otra narrativa, pero paralelamente ha habido esos agentes que no han sido iluminados de alguna manera, meterlos en esa narrativa para romperla y que ya no se genere un orden; y esos agentes precisamente rompan en más de un trozo esa especie de línea o de orden.

GG: Creo que puedo complementar un poco lo que acabas de decir. Yo sentía que los proyectos que mencionó Iosu, que se están haciendo localmente, aportan mucho. Que no solamente sean una investigación propicia de ciertos artistas. Puedo mencionar el caso de Elena Tejada, que no sea solamente una suerte de retrospectiva de sus videos, sino que también el texto de catálogo formule preguntas hacia esta estructura que se ha creado arte-históricamente, la cual ha relegado a artistas como Elena. En el catálogo elaborado por Florencia[20], se pregunta cuál es la diferencia sexual que ha condicionado la producción de lo simbólico y el consumo de cultura en nuestro contexto[21] . Creo que esta es una pregunta pertinente para

[20] Se refiere al catálogo de Elena Tejada-Herrera editado por Florencia Portocarrero y publicado por AMIL, 2018.

[21] La pregunta planteada por la curadora es: *¿Cómo la diferencia sexual ha condicionado la producción de lo simbólico y el consumo de la cultura en nuestro contexto?* En Florencia Portocarrero, *Elena Tejada-Herrera, videos de esta mujer*, Lima: Proyecto Amil, 2018, p.10.

cuestionar la estructura en la cual hemos estado construyendo y añadiendo o no a estas artistas. Entonces, haciéndonos esta pregunta es que podemos encontrar otras respuestas que nos hagan pensar y reflexionar sobre la estructura actual arte-histórica, y así en el futuro, después de muchos esfuerzos, poder encontrar otra u otras más viables. Esas preguntas son muy importantes lejos de poder encontrar una repuesta final a esa formulación de preguntas; creo que es fundamental para poder empezar este ejercicio y, así mismo, creo que se están haciendo también en este contexto.

Marisabel Arias: Iosu, ¿cómo te afecta todo ese pasado con el tema de la modernidad?

IA: ¿Cómo me afecta? No sé, yo empecé a trabajar con la idea de modernidad más por preguntas que tenía, como cosas que no entendía o cosas que sentía eran muy importantes para entender la realidad dentro del arte y de manera general. Eran preguntas sobre cosas que no me quedaban claras y a partir de esas preguntas es que empiezo a producir. Al final, creo que y, especialmente, con este tipo de trabajo esa idea de modernidad se empieza a expandir mucho hasta casi disolver sus límites de alguna manera. Y más que afectarme es como una parte central de mi trabajo. Sí, también soy artista y estoy, un poco, jugando a ser historiador de alguna manera, pero desde el arte…

Lorenzo Sandoval: Quería hacer una pregunta que tiene que ver con lo que se estaba discutiendo: los conceptos de historia. […] uno funciona de manera instrumental, que sería una idea de historia como más clásica, más hegemónica; y otro tipo de historia, que se ha hecho en algunos de los proyectos de los que se ha estado hablando, que son más de carácter dinámico y que está abierta a variaciones. Estas últimas me parecen mucho más interesantes porque en vez de crear espacios fijos de narración, crea espacios de negociación y, de esa manera, abre otro espacio social. La pregunta que quiero realizar es ¿por qué hay una insistencia y una persistencia aproximada a la historia, principalmente, desde lo visual —porque ustedes han estado hablando de fotografía, dibujo y pintura? Y ¿Si se está haciendo como sistema de trabajo donde estén incluyendo cosas que tienen que ver con el sonido, lo performativo, la danza, los tejidos y ese tipo de cuestiones? Porque creo

que gente que no tiene acceso a medios de producción pictórica, sí tiene formas de acceso a la producción sonora, como un ejemplo.

IA: No lo sé (risas)…

Lorenzo Sandoval: Estaba pensando en la película que vimos el otro día de Nora de Izcue, que tenía, por ejemplo, un sonido con el tipo de tradiciones de lo afroperuano. El sonido ahí sí aparece y abre otra dimensión totalmente diferente.

ADVC: Creo que quien ha trabajado más la parte sonora es Luis Alvarado desde sus exposiciones en Fundación Telefónica. En mi caso, me tocó escoger este tipo de piezas para una sección en una exposición a la que puse por nombre «Zona ciega», cuyo tema era el periodo 1975 y 1979. Allí puse piezas sonoras, para escuchar con audífonos, pero también en partituras visuales, porque Rafael Hastings[22] hacía algo semejante. Piezas que tenían una gráfica para que la pieza sonora se ejecute en el espacio, para producir una especie de situación sonora. Diseñaba una situación entre personas que parecía que se estuvieran pasando una pelota, pero, en realidad, se estaban pasando la voz. Y, entonces, salían unas voces muy extrañas para la situación específica que los asistentes podíamos experimentar. Tuve ocasión de escucharlas en una inauguración, cuando se presentó la exposición de Hastings en el ICPNA, curada por Miguel López. Y así, de éstas, había varias piezas, así por ejemplo, una variación de un poema a Vallejo, hecha por Bolaños, y así, entre otras.

Mijail Mitrovic: Bueno, una cosa que pensaría, y que me llama mucho la atención, tomando lo que dice Giselle, es que se debe añadir a las mujeres artistas al canon histórico, también lo pensaría en relación a los medios en el sentido de que ya hay pinturas-foto, entonces, se puede hacer una historia sonora y de cada uno por el costado. Sino que —y aquí te planteo mi pregunta— en el caso de tu exposición: El objeto de lo histórico o de la narración, tiene por una parte una estructura, un momento histórico-social en un sentido amplio, por ejemplo, ¿cómo periodizar la modernidad? Es una pregunta que me parece importante en el sentido de pieza que nos rodea. ¿Qué es la modernidad en el caso peruano? Y ¿Cómo la has

[22] HASTINGS, Rafael. *El futuro es nuestro y/o por un pasado mejor 1983 – 1967*. Lima: ICPNA, 2014.

enfrentado en esta pieza en particular? Y la otra pregunta que también me parece importante es: ¿Cómo la modernidad termina siendo un concepto-paraguas que se ha vuelto como el saco de golpes de la mayor parte de discursos artísticos?, no creo que el tuyo en particular, pero sí de algunos discursos artísticos de teóricos sobre el arte de la posmodernidad —de 1970 en adelante— y de alguna manera se ha perdido la idea de que la modernidad tenía un potencial utópico y una relación con el futuro bastante particular, y que aparece, al menos a mí, se está volviendo a aparecer como un horizonte que tiene que ser procesado de otra forma para pensar la historia del presente. La pregunta que se hicieron al comienzo me parece muy importante sobre qué historia necesita este presente y dentro de ella existe una especie de pregunta utópica explícita o de tufo utópico, y también me interesaría saber qué opinan de eso. Porque lo que decía Giselle del caso de las mujeres, yo también lo he visto bastante en un curso que dictaba de arte contemporáneo en Lima y, evidentemente, cuando uno ve los textos de carácter histórico que hay, uno se da cuenta que no existe una historia narrada desde el punto de vista de las mujeres. Y son muy pocos casos en particular que se han historizado, pero una cosa que también preguntaría en ese sentido es que, si no hay que añadir al canon, ¿qué es lo que hay que hacer? Porque lo que también me pregunto es, si no se necesita una estructura o gran narrativa mínima —como mencionó Iosu— dentro de la cual poder comunicarnos, en este caso: ¿Sería una narrativa distinta del arte desde las mujeres o sería otra cosa? O ¿no sé?, ¿cómo lo ven? Porque yo en particular no me ocupo de eso, me interesa, pero como también lo hemos discutido en clase algunas veces: ¿qué haces en un contexto donde esas producciones, que no todo el mundo dice que son necesarias, pero que nadie las está haciendo en ese sentido —de una narrativa grande— que te de una presentación general de este problema?

Florencia Portocarrero: Al escucharlos me preguntaba qué estamos entendiendo cuando hablamos de historia del arte y paralelamente pensaba en cómo la teoría crítica alimenta y/o tensiona los discursos que se generan desde dicha disciplina. El arte no es autónomo, por lo tanto su historia no debería ser solamente una concatenación de discursos en relación a los medios y su evolución formal, sino que debería plantear una reflexión en torno a la vida social y a los procesos políticos que inevitablemente impactan la practica artística.

Por otro lado, en relación a lo que estaba diciendo Giselle, yo creo que es importante traer a colación dos textos muy importantes que Giuliana Vidarte y yo anañilizamos en la clase de Feminismo y Cultura Visual en el Master de Estudios de Género en la PUCP. El primero es un ensayo de 1971 de Linda Nochlin, titulado *¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres?*[23], donde la autora explica cómo las mujeres han sido sistemáticamente vedadas del mundo del arte. En efecto, a diferencia de la literatura, que es una disciplina en la que basta con tener un "cuarto propio" para ser escritora; para ser artista hay que ser parte de una serie de instituciones y aprender ciertas técnicas a las que las mujeres -por estar relegadas al espacio doméstico- les ha sido imposible acceder. Luego está *Feminist Interventions in Art's Histories*[24] un texto de Griselda Pollock de 1988. A lo largo del ensayo Pollock sostiene que en la medida que el feminismo implica una revisión de las narrativas arte-históricas modernistas constituye una intervención política en el campo.

El uso del feminismo como herramienta crítica es bastante evidente en una exposición reciente: *Mujeres radicales: Arte Latinoamericano: 1965 y 1985*[25]. En su texto curatorial, Andrea Giunta y Cecilia Fajardo Hill, parten por afirmar de que bajo criteirios como el buen gusto y la calidad de la obra, una operación de censura masiva en contra de las artistas mujeres ha tenido lugar. Esta censura, sin embargo, es también una censura de la sensibilidad de la audiencia. Si bien, Mujeres Radicales es una exposición compleja y con muchas reivindicaciones, uno de los argumentos más potentes de las curadoras es que el el feminismo implica una ampliación de aquello que entendemos por arte y no pasa solamente por añadir más artistas mujeres a la historia del arte por su parecido al canon hegemónico moderno-masculino. En líneas generales, creo que Lima es bastante conservadora en sus instituciones y discursos artísticos. Entonces no estaría nada mal añadir un

[23] NOCHLIN, Linda. *Why Have There Been No Great Women Artists?*, originalmente publicado en *Art News*, vol. 69, núm. 9, enero de 1971.

[24] POLLOCK, Griselda. *Vision and Difference: Femininity, Feminism and the Histories of Art*, London: Routledge, 1988.

[25]Curada por Andrea Giunta y Cecilia Fajardo-Hill, la exposición se llevó a cabo en el *Hammer Museum* de Los Ángeles del 15 de diciembre al 31 de setiembre del 2017, en el *Bronx Museum* de Nueva York del 13 de abril al 22 de julio del 2018, e irá a la Pinacoteca de São Paulo del 18 de agosto al 19 de noviembre del 2018.

poco de teoría post colonial o feminismo a la manera en cómo narramos la historia del arte local.

IA: En relación con una parte de lo que decías, Florencia, yo tengo una pregunta que siempre he tenido en mi cabeza sobre Teresa Burga, es sobre cómo desde el arte se la presenta. En un momento está produciendo y por el medio deja de hacerlo, para luego ser rescatada ya en edad avanzada. Cuando ella habla de su experiencia de vida hay una continuidad, cuando describe el trabajo que hacía en las aduanas, y cómo su trabajo consistía en generar procesos que hicieran más funcional la relación de las nuevas leyes que salían con respecto a lo que hacían en la oficina. La manera en que lo describe es la misma manera en que describe sus obras, que también consiste en construir procesos. Entonces, hay esa continuidad que la historia del arte no sabe cómo procesar, el arte de un artista en las aduanas, que no es una obra, pero sí dentro de la experiencia del artista marca una clara continuidad. Con respecto a lo que preguntó Mijail sobre la modernidad, cuando yo empecé a trabajar la modernidad con esas preguntas tenían que ver con esta idea del saco de golpes. Para mí, no era claro cómo era y había varias cosas que se estaban quedando fuera de esta versión estereotipada de qué era la modernidad y, a partir de eso, empiezo a trabajar con ese concepto. Ahora aprovecho más que soy artista y que no soy historiador; y sí trato de tener lo más abierto posible la idea de qué es exactamente la modernidad. Y, bueno, en esta obra hay una idea de modernidad que tiene que ver con la vanguardia, pero también hay una idea de modernidad que se proyecta hasta la época de la colonia; juntamente con una idea que tiene que ver con el presente. Lo que trato de hacer es que no haya una definición exacta, porque creo que algo muy interesante de la idea de modernidad, es que tiene todas estas definiciones superpuestas. Si tú hablas de la modernidad desde la filosofía, hay una temporalidad distinta a cuando hablas desde el punto de vista de la historia del arte.

Ana Chambi: Quería comentarles algo sobre lo que mencionaste de cómo trabajar una exposición con otras artes (música). Por ejemplo, nosotros, como Museo de Arte si bien no hemos programado este tipo de propuestas, en realidad sí tenemos una ventaja como centro cultural, y es que tenemos la Oficina de Ballet. Ellos, el 2014, con la exposición de Ricardo Terrones (artista joven, cuyo trabajo se ha visto influenciado por Gerardo Chávez), tiene obras de grandes dimensiones y de

tendencia a la abstracción. Su propuesta causó gran interés en los alumnos de la Escuela de Ballet de San Marcos, generando que hagan una suerte de performance, que fue realizada en el marco de esta exposición. Además, se hicieron visitas guiadas que no fueron programadas, sino que, con la iniciativa de la Dirección de Ballet, de alguna forma también quiso participar. Y quizás se podría trabajar de esta manera, porque también hay otras exposiciones de tendencia costumbrista donde en una oportunidad iniciaron la inauguración con Sicuris, que también es considerada una propuesta. Tal vez tenemos esa ventaja de poder continuar con ese tipo de trabajo porque nos lo permite como Centro Cultural.

ADVC: Bueno, cerramos la conversación y les agradecemos que nos hayan acompañado esta noche.

Iosu Aramburu (Lima, 1986) egresó de la Pontificia Universidad Católica del Perú, en 2010, con mención en pintura. Ha participado en muestras y ferias internacionales, así como de proyectos de residencia en Europa y América. Su obra es parte de colecciones internacionales, como la Colección Patricia Phelps de Cisneros, el Museo de Arte de Lima, la Jorge M. Pérez Collection, la Colección Hochschild, entre otras. Ha sido profesor en la Escuela de Artes Visuales Corriente Alterna. Es miembro fundador de Charla Parásita y de Bisagra, ambos proyectos de discusión y difusión de arte contemporáneo en Lima.

Museo de Arte de San Marcos

Rector de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos
Dr. Orestes Cachay Boza

Director General del Centro Cultural de San Marcos
Ing. César Augusto Franco Torres

Director del Museo de Arte de San Marcos
Lic. Augusto del Valle Cárdenas

Asistente Administrativa
Gabriela Portillo Espinoza

Conservación, Restauración y Archivo
Victoria Morales Gaitan
Ivet Carrión Milla

Gestión Cultural
Sadid Reátegui Díaz

Investigación
Augusto del Valle Cárdenas
Karina Curillo Mena
Victoria Morales Gaitan
Gabriela Portillo Espinoza

Museografía y Diseño de Exposiciones
Edwin Huancachoque Soncco
Luis Sovero Vásquez

Planificación Administrativa y Producción
Abraham Tinoco Delgado

Programas Educativos, Comunicaciones y Eventos
Ana Chambi Ochoa

Equipo de apoyo:
Astrid Aguilar Valladares, Brigitte Huyra Zavaleta, Cinthya Álvarez Lock, Daniel Bernedo Chávez, Ema Gonzalez María de Jesús Chalco Araníbar

Curaduría
Oficina de Investigación MASM

Agradecimientos:
Florencia Portocarrero
Génesis Portillo
Gisselle Girón
Giuliana Vidarte
Juan Luis Balarezo
Livia Benavides
Muriel Holguín
Sebastián Cabrera.

De la publicación:

Textos:
Karina Curillo Mena
Conversatorio: Iosu Aramburu, Giselle Girón, Giuliana Vidarte, Augusto del Valle Cárdenas y publico asistente.

Transcripción:
Ana Chambi Ochoa
Gabriela Portillo Espinoza
Karina Curillo Mena

Corrección de estilo:
Sadid Reátegui Díaz

Diseño y diagramación:
Karina Curillo Mena

Fotos de carátula y contracarátula:
Una nueva era. Paneles o38l y o38t
Juan Pablo Murrugarra.

Museo de Arte de San Marcos:
Av. Nicolás de Piérola 1222,
Parque Universitario,
Centro Histórico de Lima.
Telf: 6197000 anexo 5214
E-mail: museoarte.ccsm@unmsm.edu.pe
Facebook: Museo de Arte UNMSM