

Universidad Católica de Santa María
Escuela de Posgrado
Maestría en Historia del Arte Peruano



**EL ROL DEL CURADOR: TRES ESTUDIOS DE CASO EN LAS EXPOSICIONES
DE ARTE CONTEMPORANEO EN LIMA ENTRE LOS AÑOS 2015 AL 2017**

Tesis presentada por la Bachiller:

Núñez Noriega, Amada

para optar por el Grado Académico de

Maestro en Historia del Arte Peruano

Asesor:

Dr. Tomaylla Quispe, Ygnacio

Salvador

Arequipa- Perú

2021

UCSM-ERP

UNIVERSIDAD CATÓLICA DE SANTA MARÍA
ESCUELA DE POSTGRADO
DICTAMEN APROBACIÓN DE BORRADOR DE TESIS

Arequipa, 27 de Febrero del 2021

Dictamen: 002858-C-EPG-2021

Visto el borrador del expediente 002858, presentado por:

2016014252 - NUÑEZ NORIEGA AMADA

Titulado:

**EL ROL DEL CURADOR: TRES ESTUDIOS DE CASO EN LAS EXPOSICIONES DE ARTE
CONTEMPORANEO EN LIMA ENTRE LOS AÑOS 2015 AL 2017**

Nuestro dictamen es:

APROBADO

**1970 - ALEMAN ACHATA YEMY ASUNCION
DICTAMINADOR**

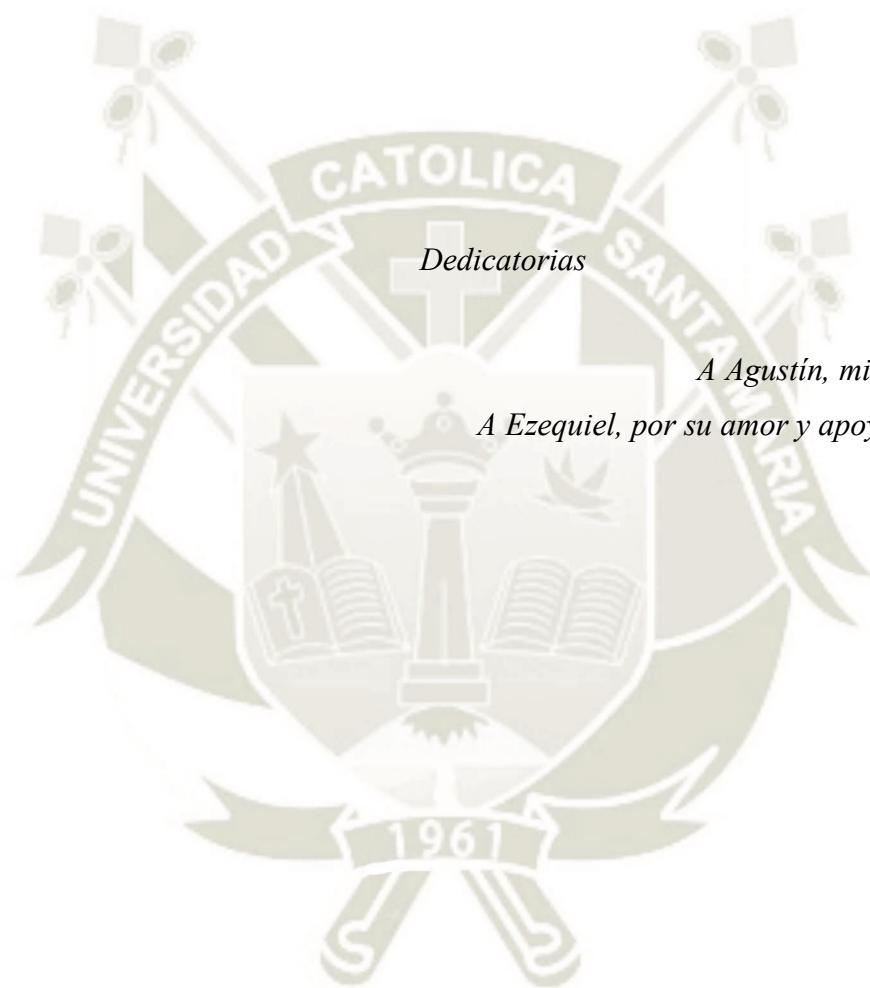


**2299 - GUTIERREZ AGUILAR ANANI MERCEDES
DICTAMINADOR**



**2893 - DUCHE PEREZ ALEIXANDRE BRIAN
DICTAMINADOR**





Dedicatorias

A Agustín, mi principal motor.

A Ezequiel, por su amor y apoyo incondicional.

A mis padres.

Agradecimiento

Un agradecimiento especial debe ser hecho a todas aquellas personas que de alguna manera u otra contribuyeron a la realización de esta investigación.

A Pablo Herrera y Cristina Dreifuss quienes enriquecieron este trabajo con sus valiosas críticas y comentarios.

A Luis Lama, cuya ayuda, conocimiento del tema y experiencia significaron un aporte invaluable para este trabajo.

A los curadores, Sharon Lerner, Max Hernández y Juan Peralta, por permitirme entrevistarles y ahondar sobre su rol en el ámbito artístico local.

A mis padres, esposo y hermana sin cuyo afecto y apoyo hubiese sido imposible emprender esta aventura.

RESUMEN

La presente tesis, tiene como objetivo principal analizar cual es el rol del curador en tres estudios de caso en las exposiciones de arte contemporáneo en Lima, entre los años 2015 al 2017. Los curadores seleccionados son Max Hernández, curador independiente, en la muestra *5 Proyectos* realizada en el Centro Cultural de la Pontificia Universidad Católica del Perú (CCPUCP); Juan Peralta, al momento del estudio, curador del Museo de Arte Contemporáneo de Lima (MAC) en la muestra *Ramiro Llona. Grandes formatos (1998-2016). El lugar de la pintura*; y Sharon Lerner, en el momento del estudio, curadora de arte contemporáneo del Museo de Arte de Lima (MALI), en la muestra *MALI in situ. Tribuna. Ishmael Randall Weeks*.

El estudio investiga cuales fueron las principales funciones y responsabilidades de cada curador en la realización de la muestra artística, la relación que mantuvieron con la institución durante este proceso y su nivel de influencia en la gestión de la misma. Para lograr dichos objetivos, se realizó una entrevista abierta y luego una estructurada a cada curador. Adicionalmente, se revisó literatura especializada y se examinaron registros fotográficos en repositorios digitales, catálogos y periódicos de las exhibiciones. El análisis demostró que el rol del curador se define por su tipología. Un curador institucional tiene mayores funciones y responsabilidades, lo cual afecta directamente en el grado de influencia que tiene en la gestión de la exposición. Este es mayor que la de un curador independiente que cuenta con funciones limitadas y acotadas por la institución por la cual es contratado. Los resultados demuestran que es posible evaluar el rol curatorial dentro de la escena artística local.

Palabras claves:

Curador, exposición de arte, funciones, nivel de gestión

ABSTRACT

The main objective of this thesis is to analyze the role of the curator in three cases of study in contemporary art exhibitions in Lima, between the years 2015 and 2017. The curators selected are Max Hernández, independent curator, in the exhibition *5 Projects*, carried out at the Cultural Center of the Pontificia Universidad Católica del Perú (CCPUCP); Juan Peralta, at the time of the study, curator at the Museum of Contemporary Art of Lima (MAC) in the exhibition. *Ramiro Llona. Large formats (1998-2016). The place of painting*; and Sharon Lerner, at the time of the study, curator of contemporary art at the Lima Art Museum (MALI), in the exhibition *MALI in situ Tribuna. Ishmael Randall Weeks*.

The study investigates what were the main functions and responsibilities of each curator in the realization of the art exhibition, the relationship they maintained with the institution during this process and their level of influence in its management. To achieve these objectives, an open and then a structured interview was conducted on each curator. Additionally, specialized literature was reviewed and photographic records in digital repositories, catalogs and newspaper articles of the exhibitions were examined. The analysis showed that the role of the curator is defined by its typology. An institutional curator has a bigger role and more responsibilities, which directly affects the degree of influence he has on the management of the exhibition. This influence is greater than that of an independent curator who has limited functions given by the institution for which he is hired. The results show that it is possible to evaluate the curatorial role within the local art scene.

Key words:

Curator, art exhibition, functions, management level

ÍNDICE

DICTAMEN APROBATORIO

DEDICATORIA

AGRADECIMIENTO

RESUMEN

ABSTRACT

INTRODUCCIÓN.....1

CAPÍTULO I.....3

PLANTEAMIENTO TEORICO3

1. PROBLEMA DE INVESTIGACIÓN.....3

1.1. Planteamiento del problema.....3

1.2. Enunciado del problema.....5

1.3. Justificación.....6

2. OBJETIVOS12

2.1. Objetivo general.....12

2.2. Objetivos específicos12

3. MARCO TEORICO13

3.1. Conceptos Básicos13

3.1.1. El Curador.....13

3.1.2. La exposición de arte.....19

3.2. Antecedentes Investigativos27

4. HIPOTEISIS.....28

CAPÍTULO II.....30

PLANTEAMIENTO OPERACIONAL.....30

1. TÉCNICAS E INSTRUMENTOS.....30

1.1. Técnicas	30
1.2. Instrumentos	30
2. CAMPO DE VERIFICACIÓN	31
2.1. Ámbitos.....	31
2.2. Temporalidad.....	31
2.3. Unidades de estudio.....	31
3. ESTRATEGIAS DE RECOLECCIÓN DE DATOS	32
3.1. Organización	32
3.2. Recursos.....	32
CAPITULO III.....	34
RESULTADOS.....	34
1. PRESENTACIÓN Y RESULTADOS DE LOS CASOS DE ESTUDIO.....	34
1.1. Max Hernández Calvo: 5 Proyectos	34
1.1.1. Sobre el curador	34
1.1.2. Sobre la exposición	34
1.1.3. El rol del curador en la exposición.....	40
1.2. Juan Peralta: Ramiro Llona. Grandes formatos (1998-2016): El lugar de la pintura.....	46
1.2.1. Sobre el curador	46
1.2.2. Sobre la exposición	47
1.2.3. El rol del curador en la exposición.....	54
1.3. Sharon Lerner: MALI in situ. Tribuna. Ishmael Randall Weeks.....	61
1.3.1. Sobre el curador	61
1.3.2. Sobre la exposición	61
1.3.3. El rol del curador en la exposición.....	67
2. ANALISIS DE LOS DATOS.....	73
3. APROXIMACIONES SIGNIFICATIVAS SOBRE LA INVESTIGACIÓN.....	80

3.1. Reflexiones de Luis Lama, Carlo Trivelli, Augusto del Valle, Max Hernández Calvo, Juan Peralta y Sharon Lerner	80
CONCLUSIONES	83
RECOMENDACIONES	84
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	85
ANEXOS.....	95



ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 1.1. Número de Tesis sobre curaduría en universidades a nivel nacional que ofrecen carreras y posgrados ligados al campo de las artes	6
Tabla 1.2. Cursos y talleres en curaduría realizados por instituciones en los últimos 5 años en el Perú	8
Tabla 1.3. Número de artículos que mencionan al curador y críticas de arte escritas en El Comercio, La República y Perú 21	9
Tabla 2.1. Criterios de selección y unidades de estudio	31
Tabla 3.1. Como se inicia el trabajo curatorial en las exposiciones de arte contemporáneo 73	
Tabla 3.2. Funciones y responsabilidades que tuvieron Juan Peralta y Sharon Lerner como curadores institucionales	74
Tabla 3.3. Funciones y responsabilidades que tuvo Max Hernández como curador independiente	76

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1.1. Funciones y Responsabilidades, Resultados y Desafíos de un Curador Institucional.....	16
Figura 1.2. Funciones y Responsabilidades, Resultados y Desafíos de un Curador Independiente.....	17
Figura 1.3. Thomas Allom, La Gran Galería del Louvre, 1844.....	20
Figura 1.4. Vista de la primera exposición del MoMA dedicada a Cézanne, Gauguin, Seurat y Van Gogh.....	21
Figura 1.5. Ai Weiwei Inoculación, Buenos Aires, 2017.....	22
Figura 1.6. Anish Kapoor, Descension, Brooklyn Park, 2017.....	22
Figura 1.7. Gestión de una exposición de arte.....	26
Figura 3.1. Planta Primer Nivel, Galería de arte CCPUPC.....	35
Figura 3.2. Planta Segundo Nivel, Galería de arte CCPUPC.....	36
Figura 3.3. Lo que aún no sucedió, lo que puede suceder (2015), Sandra Nakamura.....	37
Figura 3.4. Site Specific (2015), Juan Salas.....	37
Figura 3.5. Interpolaciones (2015), Andrea Cánepa.....	38
Figura 3.6. El espacio exhibido (2015), Sachiko Kobayashi.....	38
Figura 3.7. Ciclos y Variaciones (2015), Verónica Luyo y Álvaro Icaza.....	39
Figura 3.8. Maqueta de la instalación Ciclos y Variaciones, Verónica Luyo y Álvaro Icaza 42	
Figura 3.9. Juan Salas durante la instalación de su obra Site Specific.....	43
Figura 3.10. Max Hernández realizando una entrevista para la revista .edu, PUCP.....	44
Figura 3.11. Plano de zonificación del MAC.....	48
Figura 3.12. Fachada frontal del MAC durante la exposición “Ramiro Llona. Grandes formatos (1998-2016). El lugar de la pintura”.....	49

Figura 3.13. Distribución interior de la exposición “Ramiro Llona. Grandes formatos (1998-2016). El lugar de la pintura”, MAC.....	50
Figura 3.14. Vista interior de la exposición “Ramiro Llona. Grandes formatos (1998-2016). El lugar de la pintura”, MAC	51
Figura 3.15. Lo que va a venir (2004). Ramiro Llona. 720 x 300m	52
Figura 3.16. La expulsión del paraíso (2013-2014). Ramiro Llona. 325 x 300 cm.....	52
Figura 3.17. Memento Mori (recuerda que morirás) (2014), Ramiro Llona. 650 x 300m.	53
Figura 3.18. Maqueta de la exposición “Ramiro Llona. Grandes formatos (1998-2016). El lugar de la pintura”, MAC	56
Figura 3.19. Juan Peralta participando del traslado y montaje de las obras	57
Figura 3.20. Catálogos de la muestras “Ramiro Llona. Grandes formatos (1998-2016). El lugar de la pintura” y “Ramiro Llona. Grandes formatos (1998-2016). El gesto informado”, MAC	58
Figura 3.21. Armado del Catálogo de la exposición	59
Figura 3.22. Planta Primer Nivel y ubicación de obras de arte, Museo de Arte de Lima MALI	62
Figura 3.23. Apacheta, Ishmael Randall Weeks (2017).....	64
Figura 3.24. Tribuna, Ishmael Randall Weeks (2017)	66
Figura 3.25. Instalación de esculturas Apacheta y Tribuna en el MALI.....	69
Figura 3.26. Folleto de Mano. MALI in situ. Tribuna. Ishmael Randall Weeks.....	70
Figura 3.27. Sharon Lerner en la exposición Tribuna, MALI	71
Figura 3.28. Gestión de los curadores en las exposiciones de arte contemporáneo.....	77

INTRODUCCIÓN

En el ambiguo y muchas veces poco entendido mundo del arte contemporáneo, existe una figura que guía nuestra experiencia con él, a través de las exposiciones. El curador, por medio de su conocimiento, es el responsable de crear una narrativa donde el protagonista puede ser el artista, una obra, un concepto o un momento particular en nuestra historia. Su práctica crea un contexto y abre un discurso en torno a lo que vemos. Es por la importancia de su labor como generador de cultura, que creemos debe ser estudiado.

La presente investigación nace a partir de un interés personal por conocer cuál es el rol curatorial en la historia reciente de la escena artística local. He de confesar que siempre fui asidua a muestras de arte contemporáneo y por tal, nació la curiosidad de entender de qué manera esta figura, poco visible y muchas veces no entendida, moldea nuestra experiencia por medio de su labor en las exposiciones.

A pesar de que, en los últimos cinco años, el curador ha tenido cada vez más visibilidad en el campo del arte contemporáneo peruano, este aun sigue siendo una figura poco estudiada en el ámbito académico. Como veremos más adelante, no existe ninguna investigación previa sobre su labor en el Perú y cuenta con poca presencia en los medios de comunicación, haciéndolo un personaje escasamente reconocido por el ciudadano a pie y débilmente instaurado en el imaginario colectivo.

Por tales motivos, el estudio que presentamos a continuación busca investigar cuales son las funciones y responsabilidades del curador local tomando como ejemplo tres curadores; la relación de los mismos con las instituciones y el nivel de influencia que tienen en la gestión de las muestras seleccionadas entre los años 2015 al 2017. Los curadores seleccionados son Max Hernández, curador independiente; Juan Peralta, al momento del estudio, curador del MAC; y Sharon Lerner, al momento del estudio, curadora de arte contemporáneo del MALI.

En el Capítulo I veremos el planteamiento teórico de la investigación: el planteamiento del problema, objetivos, bases teóricas e hipótesis. En el Capítulo II veremos el planteamiento operacional y en el Capítulo III, los resultados de la investigación, el análisis de datos y

aproximaciones significativas de otros curadores pertenecientes al medio que nos darán una visión más amplia del rol del curador. El enfoque de la investigación propone visibilizar la práctica curatorial y abrir posibles líneas de investigación futuras.



CAPÍTULO I

PLANTEAMIENTO TEORICO

1. PROBLEMA DE INVESTIGACIÓN

1.1. Planteamiento del problema

Conforme la manera de hacer arte y presentarlo ha ido cambiando, el rol del curador lo ha hecho también. Antes, el arte tradicional como la pintura o la escultura eran expuestos en museos. Hoy en día las nuevas formas de hacer arte, como las instalaciones, el video, los performances y el grafiti, toman las calles, y rompen las barreras del espacio expositivo. El arte se vuelve cada vez menos elitista, teniendo un contacto más directo con el público. Con el progreso en la tecnología y la presencia de las redes sociales, enterarse sobre una exposición y hasta formar parte de ella, está a solo a un *click* de distancia. (Cernei, 2014, p.2)

La internacionalización del arte es producto del mundo globalizado en el que vivimos, que trae a su vez la ampliación de los mercados y la alta difusión de los mismos. Como menciona Hans Ulrich Orbrist (2014) “Antes de 1800, pocas personas iban a exposiciones. Ahora cientos de millones de personas las visitan cada año. Es un medio de masas y un ritual. El curador la configura para que se convierta en una experiencia extraordinaria y no solo en ilustraciones o libros especializados” (párr. 5). García Canclini (2010) ahonda en esta idea al comentar: “La difusión mundial por Internet, que permite conocer obras exhibidas en muchos países, así como las críticas y las polémicas al instante, redujo el secreto y la exclusividad de esos santuarios”. (p.10)

¿De que manera el rol del curador se ha adaptado a estos cambios en la forma de hacer arte y presentarlo? A nivel internacional, el rol del curador tiene una larga historia. Su trabajo, hasta mediados del siglo XX fue tras bastidores, ayudado a moldear nuestra concepción del arte por medio de las exposiciones. De acuerdo con O’Neil (2007) es a partir de 1960 que se pone en evidencia su rol como mediador, independiente de los museos, organizando exposiciones de arte e influenciando en la opinión pública. Para la década de 1980 el curador

ya es visto como autor de exhibiciones y en 1990 empieza su gran visibilidad como creador de discursos curatoriales contemporáneos.

Sin embargo, a diferencia de Europa y Estados Unidos, la práctica curatorial en América Latina es una actividad reciente. Si comparamos los primeros programas creados en estas dos regiones del mundo: el programa del *Whitney Museum of American Art* creado en 1968 en Nueva York (Whitney Museum of American Art, 2020), el curso de 10 meses dedicado al estudio de la curaduría en 1987 del *École du Magasin* en Grenoble en París (Alessandrini, Gablier & Nabeyrat, 2018), y la Maestría en Curaduría en *el Royal College of Art* de Londres en 1992 (Royal College of Art, 2020); vemos que aún nos queda un largo camino por recorrer.

En nuestro país la profesionalización de la práctica es nueva. La Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP) agregó la curaduría dentro del campo de enseñanza de su Maestría en Historia del Arte en el año 2014, convirtiéndose en la Maestría en Historia del Arte y Curaduría (PUPC, s.f., Escuela de Posgrado,). Por otro lado, su institucionalización es sumamente reciente, con la creación de la Asociación de Curadores del Perú en el 2017. (Asociación de Curadores del Perú, Historia de su creación, párr. 1)

En Chile, la Universidad Adolfo Ibáñez cuenta con un Diplomado en Curaduría (UAI, s.f., Facultad de Artes Liberales). En Argentina, el Instituto Universitario ESEADE ofrece la licenciatura de Curaduría y Gestión del Arte (ESEADE, s.f., Carreras); la Universidad Nacional de las Artes (UNA) ofrece la Licenciatura en Curaduría en Artes (UNA, s.f., Estudiar en crítica de artes); y la Universidad del Museo Social Argentino (UMSA) cuenta con la Licenciatura en Curaduría e Historia de las Artes (UMSA, s.f., Carreras de grado). Así mismo, desde el año 2017, la Universidad Torcuato de Tella ofrece un programa de Módulos Curatoriales (Universidad Torcuato di Tella, s.f., Facultad de Artes). Vemos que, tanto en América Latina como en nuestro país, existen pocos programas especializados en curaduría y muy recientes como para ver los resultados. Jesús Fuenmayor, curador venezolano, opina que “hay una ausencia de alcances académicos para la disciplina. No hay un entrenamiento profesional orientado a estimular la investigación en niveles teóricos o estudios especializados.” (como se citó en *On Curating*, 2008, p.1)

Adicionalmente a la falta de profesionalización con respecto a la práctica, nos encontramos con una débil institucionalidad. En el Perú tenemos 317 museos, de los cuales 76, es decir el 25%, se concentra en Lima, donde solo hay uno dedicado exclusivamente al arte contemporáneo, el Museo de Arte Contemporáneo (MAC) creado en el 2013; en comparación con los 895 y 3,194 museos en Argentina y Brasil respectivamente, nos indica que contamos con un menor número de visitantes anualmente (Observatorio Iberoamericano de Museos, 2015). Este bajo número de instituciones limita la demanda por curadores en las exposiciones de arte. En una entrevista realizada a Max Hernández Calvo (citado por Augusto del Valle, 2016) este último comenta “como nuestra institucionalidad es súper débil y hasta hace poco hemos tenido un museo que ha funcionado sin curadores, ¿cómo no se va a haber instalado la idea de que estos [los curadores] no se necesitan?”. Así mismo, Fuenmayor (como se citó en On Curating, 2008) añade que las instituciones no siempre ven el rol del curador como indispensable dentro de las exposiciones de arte:

Afuera de las entidades en las que se desarrolla la curaduría, no es conocida y cuando se desarrolla tiene un crecimiento desigual. Puede ser para algunos una necesidad urgente, como la creación de nuevos espacios para su desenvolvimiento y en otros puede ser vista como un exceso de requisito. (p.1)

Con estos tres aspectos: los cambios en las exposiciones de arte hacia una estructura contemporánea, la poca profesionalización de la práctica curatorial y la poca demanda de curadores proveniente de las instituciones en Lima, contextualizamos la problemática con el fin de tener una primera aproximación al desarrollo de este estudio.

1.2. Enunciado del problema

El problema de la presente investigación se establece a través de la siguiente interrogante:

El rol del curador: Tres estudios de caso en las exposiciones de arte contemporáneo en Lima entre los años 2015 al 2017.

Además, se generan problemáticas específicas referentes a:

- ¿Cuáles son las funciones de los curadores en los tres casos de estudio en las exposiciones de arte contemporáneo en Lima?
- ¿Cuál es la relación del curador en los tres casos de estudio con las instituciones?

- ¿Cuál es la influencia de los curadores en la gestión de los tres casos de estudio en las exposiciones de arte contemporáneo?

1.3. Justificación

En la actualidad no existen estudios sobre el rol del curador en el Perú. En el campo de la investigación, no hay una tesis o trabajo de estudio dentro de las universidades que ofrecen en pregrado licenciatura en artes y en posgrado maestrías relacionadas con ella (Tabla 1.1). Esto pone en evidencia el poco dialogo que hay en la comunidad académica sobre la labor curatorial.

Tabla 1.1

Número de Tesis sobre curaduría en universidades a nivel nacional que ofrecen carreras y posgrados ligados al campo de las artes

Nivel de estudio	Universidad	Lugar	Facultad	Licenciatura	No. de tesis en curaduría
	Pontificia Universidad Católica del Perú PUCP ^a	Lima	Facultad de Arte y Diseño	Licenciatura en Pintura, Escultura, Grabado, Educación Artística, Diseño Gráfico, Diseño Industrial, Arte Moda y Diseño Textil, Formación General Artística	0
Pregrado	Universidad Nacional Mayor de San Marcos UNMSM ^b	Lima	Facultad de Letras y Ciencias Humanas	Licenciatura en Arte	0
	Universidad Nacional del Altiplano UNAP ^c	Puno	Facultad de Ciencias Sociales	Licenciatura en Artes Plásticas, Música, Danza	0
	Universidad Nacional Pedro Ruiz Gallo UNPRG ^d	Lambayeque	Facultad de Ciencias Histórico Sociales y Educación	Licenciatura en Arte	0

	Universidad Señor de Sipán USS ^e	Lambayeque	Facultad de Derecho y Humanidades	Licenciatura en Artes y Diseño Gráfico Empresarial	0
	Universidad Nacional de San Agustín UNSA ^f	Arequipa	Facultad de Filosofía y Humanidades	Licenciatura en Artes con mención en Música o en Plásticas	0
	Pontificia Universidad Católica del Perú PUCP ^g	Lima	Facultad de Posgrado	Maestría en Historia del Arte y Curaduría	0
Posgrado	Universidad Nacional Mayor de San Marcos UNMSM ^h	Lima	Facultad de Letras y Ciencias Humanas	Maestría en Arte Peruano y Latinoamericano con mención en Historia del Arte	0
	Universidad Nacional de San Agustín UNSA ⁱ	Arequipa	Facultad de Filosofía y Humanidades	Maestría en Arte	0

Fuente: a Pontificia Universidad Católica del Perú, b Universidad Nacional Mayor de San Marcos, c Universidad Nacional del Altiplano, d Universidad Nacional Pedro Ruiz Gallo, e Universidad Señor de Sipán, f Universidad Nacional de San Agustín, g Pontificia Universidad Católica del Perú, h Universidad Nacional Mayor de San Marcos, i Universidad Nacional de San Agustín

Como vemos la única especialidad en curaduría es en posgrado, no existiendo, como hay en otros países, una carrera en pregrado que dedique más tiempo a su estudio. En Lima este programa es ofrecido por la Pontificia Universidad Católica del Perú. Cécile Michaud (2013) directora de este último, menciona lo siguiente en cuanto a la importancia de la enseñanza de la laboral curatorial:

Es ya casi un cliché, pero hay que repetirlo hasta el cansancio, hasta que entre en todas las mentes: el Perú tiene un patrimonio material histórico y artístico todavía poco reconocido y valorado por sus ciudadanos. La consecuencia de ello es que este patrimonio –desde las huacas prehispánicas hasta las elegantes villas limeñas de la primera mitad del siglo XX; desde la pintura colonial cuzqueña hasta el arte contemporáneo amazónico– ha sido muy poco investigado y, peor aún, en muchos casos poco protegido y cuidado. Es por esta evidente y sencilla razón que el Perú necesita producir historiadores del arte y curadores que investiguen, cuiden y transmiten conocimiento sobre sus excepcionales riquezas artísticas –textualmente, a través de la investigación y la producción científica; oralmente, con la docencia, las actividades académicas y de divulgación; y visualmente, gracias al trabajo de curaduría. (párrf. 1 y 2)

Otros modos de enseñanza de la curaduría están relacionados con cursos de corta duración. Si bien hoy en día, gracias a la tecnología, existen varias plataformas que dictan cursos *online* sobre el tema, son pocas las iniciativas que se han dado en el país. En los últimos cinco años ha habido únicamente 4 programas ofrecidos, dos de ellos por el Museo de Arte de Lima.

Tabla 1.2

Cursos y talleres en curaduría realizados por instituciones en los últimos 5 años en el Perú

Moderador	Año	Curso/ Taller	Institución
Manuel Munive Maco	2015	Curaduría y diseño de exposiciones	Asociación Cultural Arte Corpus a
Sharon Lerner	2015	Curaduría en Arte Contemporáneo	MALI b
Sairah Espinoza Toledo	2020	Curaduría y Gestión de exposiciones de arte contemporáneo	MALI c
Mónica Hoff	2017	Curaduría, arte y educación: procesos de creación, cruces epistemológicos, y lo que viene después	Espacio- Fundación Telefónica d

Fuente: La Mula (2015), b MALI- Museo de Arte de Lima (2015), c MALI Educación (s.f.), d Espacio Fundación Telefónica (s.f.)

Es importante mencionar el valor de la enseñanza de la curaduría, pues esta actúa como medio de validación del objeto artístico, especialmente en un ámbito como el del arte contemporáneo, donde los límites no están siempre bien definidos y donde la autoridad intelectual del curador es primordial para legitimar el carácter y la condición de las piezas. La preparación de profesionales es necesaria para instaurar en la mente colectiva un correcto entendimiento de la figura del curador y sus responsabilidades.

En los medios de difusión, como la prensa escrita, existe poco espacio dedicado a la curaduría. En el siguiente cuadro podemos ver los artículos publicados en los últimos años, por tres grandes medios de comunicación en el Perú: El Comercio, La República y Perú 21. En ellos, vemos la cantidad de escritos que hablan sobre el curador y aquellos dedicados a

la crítica de arte. Consideramos este espacio dedicado a la crítica sumamente importante, pues cuenta con cierta regularidad en un periódico, dándose semana o mensualmente, resultando un lugar donde el público se puede informar sobre la escena artística local y mantener un dialogo con la misma.

Tabla 1.3.

Número de artículos que mencionan al curador y críticas de arte escritas en El Comercio, La República y Perú 21

Diario	Temática del artículo	Año	No. de Artículos
El Comercio a	Curador de arte	2015	3
		2016	3
		2017	3
		2018	5
		2019	5
		2020	2
	Crítica de arte por Max Hernández Calvo	2015	1
		2017	12
		2018	20
La República b	Curador de arte	2017	16
		2018	49
		2020	13
	Crítica de Arte	-	-
Perú 21 c	Curador de arte	2016	2
		2019	1
		2015	44
		2016	52
		2017	32
	Crítica de arte por David Flores- Hora	2018	5

Fuente: a El Comercio, b La República, c Perú 21

Como podemos ver, en El Comercio la cantidad de artículos que mencionan al curador son pocos. La crítica de arte realizada por el curador y crítico, Max Hernández Calvo, se dio en su mayoría durante el 2018, con 20 reseñas publicadas. Por otro lado, la República no tiene una columna de crítica de arte. Sin embargo, los artículos donde se hace mención al curador son muchos más que los existentes en los otros dos medios, un total de 78. Perú 21, cuenta con pocos artículos sobre curadores y con varias críticas de arte escritas por el crítico y curador David Flores- Hora entre los años 2015 y 2018, un total de 133.

La crítica de arte está ausente de los periódicos desde el 2018. De acuerdo con Flores-Hora (2020) quien actualmente es coordinador de Artes Visuales en el Ministerio de Cultura, esto se debe a lo siguiente:

Una buena crítica de arte debe guiar al lector y tener un carácter pedagógico. Sin embargo, en el Perú, esto no siempre ha sido así. La crítica de arte ha sido visto como algo intelectualizado y complicado de entender, que no conecta con los nuevos públicos que tenemos hoy en día. Recién, como mucho, desde hace diez años, se habla en el Perú de nuevos públicos. Este, ya sea, debido a su condición emergente, bajo nivel de educación o por no haber tenido contacto con la cultura desde temprana edad, no ha llegado a las artes visuales y a su vez, los que pertenecen al campo de las artes visuales, no les ha interesado generar nuevos vínculos con él. Lo único que podría sacarnos de este escenario de crisis y que la escena artística se legitimase, es si hubiese nuevos públicos, que dejen de ver el espacio expositivo como un lugar donde se debe guardar silencio, un santuario, para ser visto como un sitio de conocimiento e integración. (D. Flores- Hora, comunicación personal, 7 de agosto de 2020)

Por otro lado, con respecto a la figura del curador en los medios, Flores-Hora (comunicación personal, 7 de agosto de 2020) menciona que si bien su función es cada vez mas requerida en el contexto de las artes visuales, pues que una institución contrate a un curador para una exposición implica que ésta quiere tener una posición profesional, este no está instalado en el contexto mediático y general de la cultura peruana. Existen encuestas de consumo cultural que realiza el Ministerio de Cultura, donde las exposiciones de arte están en los últimos rangos. Si comparamos cuantas personas van a una exposición con cuantas personas ven una serie de televisión nacional, la diferencia es de millones. El ciudadano a pie no conoce el mundo de las artes visuales y el curador no es una persona que asocien rápidamente con este, como sí lo es la del artista. Esto tiene que ver con un tema educativo y de vinculación con nuestra escena cultural.

A pesar de que la práctica curatorial no es siempre comprendida por el público en general, esta se ha hecho cada vez más visible. Esto se debe a la creación de ferias de arte contemporáneo como Lima Photo (2010), ArtLima (2013) y PARC (2013); así como la participación del país en la Bienal de Arte de Venecia, eventos que reactivan la escena artística local y promueven el rol del curador como un eje primordial en su desarrollo.

Sin embargo, esta visibilidad no siempre ha sido positiva, ya que en los últimos años han surgido un par de acontecimientos que han puesto en evidencia carencias con respecto a su trabajo y a su valoración dentro del medio. En octubre del 2016, el curador Nicolás Tarnawiecki fue acusado de realizar plagio en los textos curatoriales escritos para el concurso promovido por la Alianza Francesa, *Pasaporte para un Artista*. Tarnawiecki se disculpó, comentando que el texto enviado a imprenta pertenecía a un archivo anterior donde no había citado las fuentes. Sin embargo, luego se dio a conocer que existían partes adicionales del texto no citado que también habrían sido plagiados. El crítico y curador de arte Luis Lama (2016) comentó al respecto:

Este fraude del que se habla no es un accidente. Tampoco «es un plagio no intencional». - ¿existen los plagios no intencionales? - Eso nos pasa porque en Lima cualquiera se cree curador y la gente lo convoca porque quiere solucionar un problema sin un mínimo de rigor (...). Es una vergüenza. Razones como esta es la que han hecho que el oficio del curador se haya devaluado totalmente en nuestro país. (párr. 1 y 3)

¿Qué implica que el texto curatorial del concurso haya sido un montaje de plagios? Pues, más allá de demostrar que el curador no ha realizado una reflexión sobre la obra, ni ha generado nuevos conceptos entorno a la misma, nos muestra la poca preparación y seriedad académica que hay en el medio, de profesionales que se dedican al campo.

Otro hecho importante, que tuvo mayor trascendencia, fue la crisis de institucionalidad en el Pabellón Peruano de la 57 Bienal de Venecia 2017. Ese año la propuesta ganadora del concurso, promovido por el Patronato Cultural del Perú, fue del curador Rodrigo Quijano. En mayo, este denunció irregularidades durante el proceso, mediante una carta dirigida a los organizadores, negándose a viajar a la Bienal pues la muestra que se exponía fue llevada arbitrariamente, en contra de su opinión y de la integridad de la obra del fallecido artista peruano Juan Javier Salazar. Esto debido a que la obra del artista, usada en un inicio para cubrir y desaparecer el monumento de Francisco Pizarro, en un gesto anticolonial, iba a ser expuesta como una cortina en el pabellón. De acuerdo con Quijano como se citó en Red Conceptualismos del Sur (2017) “no sólo desactivaron la intención política del artista convirtiéndola en decoración ridícula y autoexotizada, sino que se inventaron una pieza, y eso es falsear la historia y abusar de ella.”

A raíz de esta situación, los miembros de la comunidad artística recomendaron la elaboración de un contrato que especifique los roles, compromisos y responsabilidades de todas las partes, así como que se garantice la integridad de las obras seleccionadas para futuras ediciones de la Bienal. (Cieza et al., 2017)

Esta crisis también llevo a la creación de la Asociación de Curadores del Perú en octubre de 2018. Esto marcó un hito importante, para la practica curatorial en el Perú, pues la asociación no solo tiene como objetivo, difundir y fomentar la importancia del rol del curador sino, promover la profesionalización de la practica, hecho que como hemos visto es primordial para que este se establezca y sea valorado de una manera seria en la escena artística local. (Asociación de Curadores del Perú, s.f., sección Asociación)

Es por lo aquí expuesto: la falta de estudios en la comunidad académica sobre el rol del curador; la escasa propuesta de programas en pregrado, y posgrado que promuevan su profesionalización; su poca visibilidad en los medios de difusión; su baja instauración por medio de la práctica, en la comunidad artística y el publico en general; que consideramos necesaria la investigación propuesta. Esta nos dará una mirada actual sobre sus funciones y responsabilidades; su relación con las instituciones; y su influencia en la gestión de las muestras. Confiamos en que los resultados nos brindarán un panorama más amplio sobre su labor y que se evidenciarán problemáticas que puedan promover futuras líneas de investigación, que a su vez generen una mejora sustancial en el desarrollo de las exposiciones y la interrelación de los agentes que participan en ella; así como afianzar y generar un mayor reconocimiento de la figura curatorial.

2. OBJETIVOS

2.1. Objetivo general

Analizar el rol del curador en tres casos de estudio en las exposiciones de arte contemporáneo en Lima entre los años 2015- 2017.

2.2. Objetivos específicos

- Describir las funciones del curador en los tres casos de estudio en las exposiciones de arte contemporáneo en Lima.
- Describir la relación del curador con las instituciones en los tres casos de estudio.
- Determinar la influencia de los curadores en la gestión de los tres casos de estudio en las exposiciones de arte contemporáneo.

3. MARCO TEORICO

3.1. Conceptos Básicos

3.1.1. El Curador

- **Definición y formación**

La palabra curaduría viene de curador, de la palabra en latín *curator*, la cual hace referencia a una persona que cuida de una cosa.¹ Antes de que este termino sea relacionado con el ámbito artístico, la palabra tenía una connotación religiosa, pues pertenecía a los sacerdotes quienes eran los responsables de cuidar las almas. En la actualidad el curador es aquel que interpreta y le da sentido a las piezas artísticas por medio de un discurso que plasma a través de una exposición.

Existen dos maneras de hacer curaduría. La primera relacionada con las funciones museísticas, un poco más estructuradas, como la de investigar, coleccionar, preservar, catalogar y exhibir objetos artísticos; y la segunda referida con la creatividad, donde el curador concibe un discurso curatorial entorno a las obras de arte y el espacio, para transmitir un mensaje o idea al público². Un enfoque es más técnico y el otro reflexivo. Mientras que

¹ “Etimológicamente, la palabra curador tiene su origen en el latín *curator* o *curatoris*, refiriéndose esencialmente a “cuidador”. Tiene un sentido más ambiguo, ya que no es un término propio del ámbito artístico ni se aplica solo en este contexto; más bien, está relacionado a la medicina y al sacerdocio católico, no a los museos. En la Antigua Roma, la labor del curador era supervisar departamentos de obras públicas. Por otra parte, en la Edad Media, el término se correspondía con los curas o sacerdotes, quienes cuidaban las almas. Posteriormente, el oficio de curador pasó a definirse como el autor intelectual de la exposición artística y, a la vez, como el protector del patrimonio que se expone. Desde el enfoque actual, el objetivo de la curaduría es interpretar el sentido que transmite en su esencia la pieza artística. Esto con el propósito de reconstruirla y presentarla al público en un discurso que se vincule a su realidad inmediata con proyección al futuro”. (Escuela de Posgrado PUCP, 2020)

² “La curaduría tiene dos aspectos: la curaduría de museos y la curaduría creativa. La primera se define a partir de la triada que soporta un museo: Conservar (coleccionar es uno de los pasos de este proceso), estudiar (investigar y describir), comunicar (exhibir y difundir son su extensión). Además, reporta dos niveles de beneficios: uno directo para la comunidad porque procura la preservación del patrimonio cultural por medio de actividades tales como: coleccionar, catalogar, conservar y otro para el visitante individual a través de la exhibición, la interpretación. La curaduría creativa se define a partir del discurso que concibe el curador con base en objetos creados por otros. A través de esos objetos y de un espacio, llámese museo, galería o sala de exposición, los curadores representan, simbolizan o expresan una

la noción del curador, desde el primer enfoque se emplea en los museos con un corte histórico, científico y arqueológico, donde el rol del curador tiende al anonimato; el reflexivo se emplea con más frecuencia en el ámbito del arte contemporáneo, donde el curador tiene un papel principal, incluso, a veces, más allá del artista, jugando diversos roles, como experto en arte, *dealer* o crítico. (Mosco, 2016, p.76)

En el arte contemporáneo, donde las piezas e instalaciones realizadas no son siempre entendibles para el público, el rol del curador adquiere mayor visibilidad e importancia, pues es a través del discurso curatorial y los aportes que hace, donde se genera un diálogo entre la obra y el espectador, lo cual le permite a este último, comprender la intención y las bases conceptuales del artista.

La formación de un curador está fuertemente relacionada con el estudio de las artes visuales y la historia, así como con el campo de la estética y la filosofía. Antes de la profesionalización del campo, el curador era una persona con un amplio conocimiento en el arte y su historia, cuyo rol primordial era el de crear exposiciones y cuidar de los objetos pertenecientes a las colecciones de los museos. Todo esto cambia a partir de la segunda mitad del siglo XX, donde las muestras artísticas se transforman y hay un interés por conocer la historia de la curaduría. Max Hernández (citado por Del Valle, 2016) curador y crítico de arte peruano, comenta al respecto:

En líneas generales, la aparición de la curaduría como un campo disciplinar en el mundo académico y el estudio de la curaduría como una suerte de “objeto histórico”, coinciden. El primer programa se desarrolló en Francia en 1987 y el primer grado vinculado a la curaduría data de 1992 (...). Cuando aparecen los programas universitarios de curaduría, surge también la necesidad de historizar la propia práctica y darle una dimensión académica. Es así que la revisión histórica sobre la curaduría va a desarrollarse decididamente. Lo que está en juego es entender de dónde viene uno, pero también legitimarse

idea. Saben que ese es el lenguaje con el que se tienen que dirigir al público, aunque ese lenguaje no les pertenece, ha sido inventado por otro, llámese obrero, artista, arquitecto, artífice o artesano. El curador se apropia del objeto y del espacio y con ellos crea otras cosas relacionadas con el arte”. (Museo Nacional de Colombia: s.f.; p. 2)

académicamente. Necesitas tener una historia de ti mismo y saber tus orígenes para tener algún tipo de presencia en ese ámbito. (p.106-107)

En Latinoamérica el estudio profesional de la práctica vino mucho después. Como hemos visto, en el Perú, la primera maestría en Historia del Arte y Curaduría, dictada por la PUCP se inicia en 2014. Lo cual quiere decir que, en la actualidad, existen pocos curadores en Lima que tienen estudios académicos en curaduría, y los que hay normalmente tienen títulos obtenidos en el exterior. La gran mayoría no tiene estudios especializados y son profesionales en los campos ya mencionados. Esta falta de profesionalización, junto con una institucionalidad muy débil y la falta de visibilidad en la escena artística, han hecho que la figura del curador no sea siempre vista como necesaria.

La importancia de la formación de un curador radica en que, aquellas escuelas de pensamiento que ha absorbido, se ven reflejadas en las exposiciones que hace. Es allí donde podemos apreciar su formación teórica, pues están sus bases conceptuales, tanto en los textos, como en los objetos seleccionados e interpretados, que se muestran en el espacio expositivo. Su estudio y conocimiento tiene una implicancia directa en la realización de una exposición de arte.

Otro elemento que afecta la labor curatorial son las funciones del curador en relación a la institución con la cual trabaja, si es un curador institucional o un curador independiente. A continuación, explicamos la diferencia entre ambas.

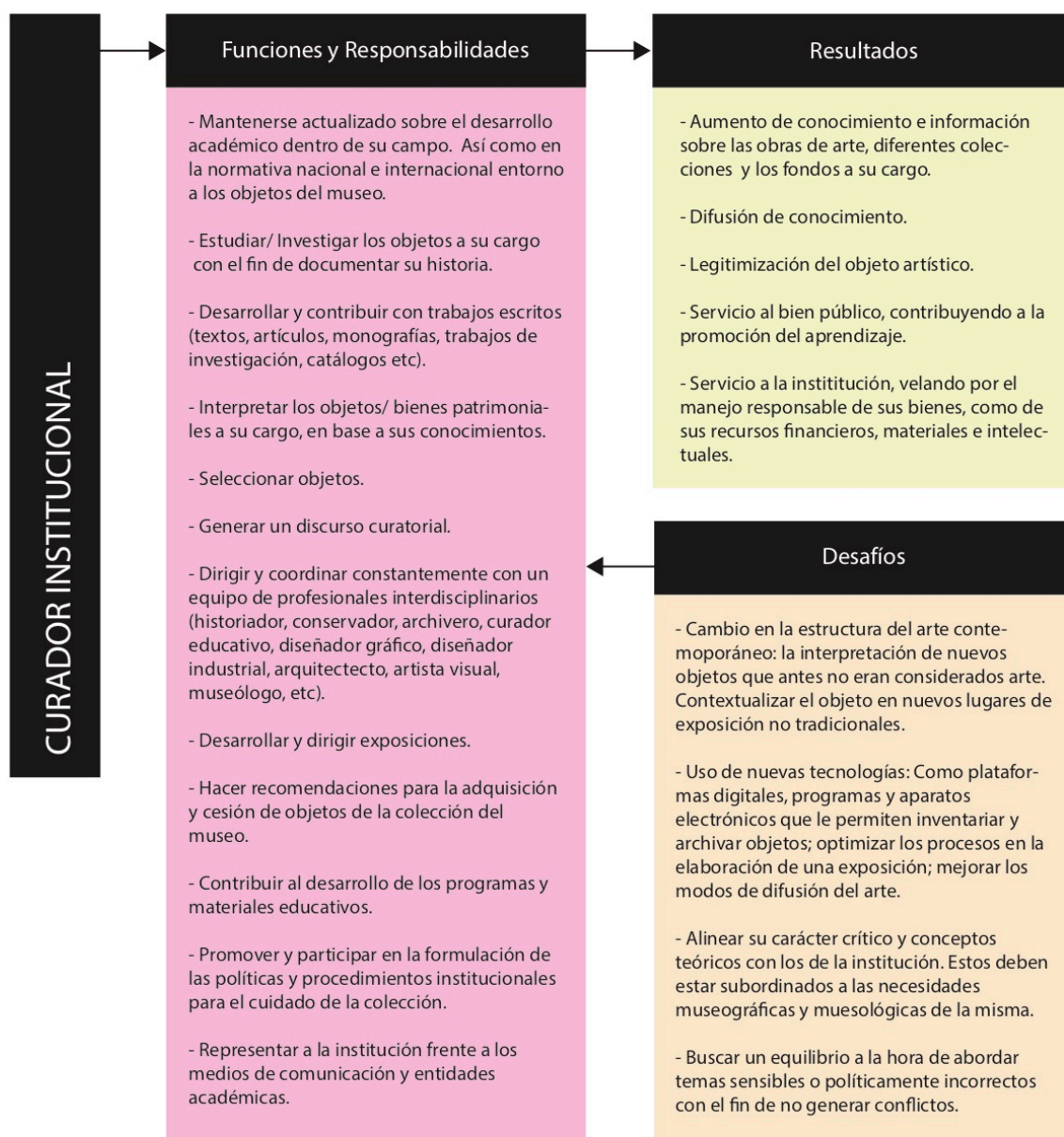
- **Tipos de curador**

En el mundo del arte existen dos tipos de curadores. Aquellos institucionales, que trabajan contratados a tiempo completo por un museo, galería de arte, centro cultural, entre otros; y los independientes que suelen hacer exposiciones en lugares menos tradicionales, fuera de las mismas. Algo importante de mencionar con respecto a este último tipo de curador, es que el hecho de que sea independiente no significa que no pueda ser convocado por una institución para realizar una muestra sobre un tema o artista específico. Es más, en el ámbito local esto ocurre con frecuencia. Por ejemplo, un centro cultural, que suele no tener un curador a tiempo completo, contrata a un curador independiente para realizar una curaduría. En Lima, las únicas instituciones que tiene curadores *in situ* son los museos.

A continuación, mostramos a través de figuras cuales son las funciones y responsabilidades, resultados y desafíos que enfrenta cada tipo de curador, para luego comentar sobre las diferencias más importantes entre ambos, lo que nos permitirá tener un mejor entendimiento sobre su labor.

Figura 1.1

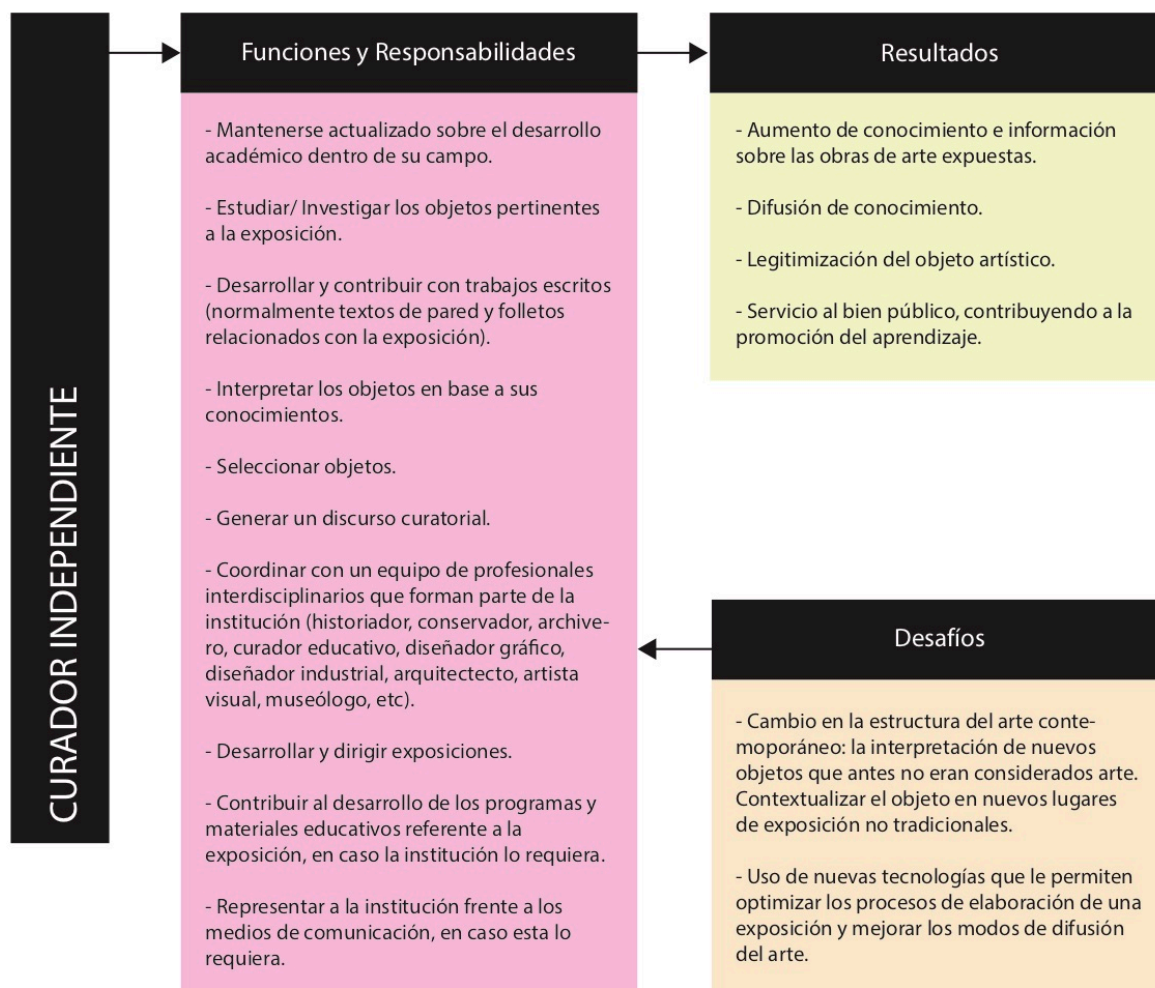
Funciones y Responsabilidades, Resultados y Desafíos de un Curador Institucional



Fuente: Adaptado de F.A. Rojo Betancur (2015)

Figura 1.2.

Funciones y Responsabilidades, Resultados y Desafíos de un Curador Independiente



Fuente: Adaptado de F.A. Rojo Betancur (2015)

A parte de las funciones que hemos visto hace un curador: estudiar objetos, interpretarlos creando un discurso curatorial y dirigir una exposición, podemos ver que sus responsabilidades varían dependiendo de la relación laboral que mantengan con la institución. Las de un curador institucional son más que la de un curador independiente, esto debido a que el primero tiene, para empezar un equipo a su cargo ya establecido. Adicionalmente, el curador institucional debe investigar los objetos de la colección a su cargo. Esto involucra realizar trabajos escritos y publicaciones en medios especializados. Sharon Lerner, curadora de arte contemporáneo en el MALI, reflexiona:

Ser un curador institucional implica muchas cosas. Es un productor, un agente intelectual, hasta un museógrafo, porque ve la distribución de las obras en el espacio. Es un mediador que tiene que lidiar en muchos niveles, entre el artista y la institución, entre la institución y el público, entre la obra y el público. Es una persona que tiene que estar constantemente velando por la buena relación entre las partes para la buena constitución del proyecto. Un curador institucional también tiene que ver con el armado de una colección. Tiene un rol mucho más complejo y a veces también burocrático. (S. Lerner, comunicación personal, 23 de noviembre de 2016)

Así mismo, un curador institucional debe asesorar en las adquisiciones que realiza el museo para su colección³ y contribuir con el desarrollo del área educativa. Esto implica capacitar y coordinar con el curador educativo y guías que están en la sala, sobre el contenido y temas tratados en la exposición. Si una institución decide convocar a un curador independiente para una muestra, este deberá también coordinar con esta área, entre otras. Sin embargo, el alcance que tiene en la gestión de la exposición es menor.

Los resultados obtenidos de una curaduría son iguales entre ambos tipos de curador: el aumento de conocimiento sobre la obra de arte, la legitimización del objeto artístico, la difusión de conocimiento y el servicio al bien público. En los del curador independiente, no se incluye el servicio a la institución, pues este no necesariamente trabaja para una. Finalmente, en cuanto a los desafíos que enfrentan ambos, en el caso del curador independiente no se ha considerado que se alineen sus ideas y conceptos con los de la institución, así como tampoco, que haya un equilibrio en temas sensibles o políticamente incorrectos, pues las ideas expuestas en una curaduría independiente no siempre contemplan estos aspectos.

³ “Armar una colección es algo difícil, pues se implementan mecanismos de seguridad y se siguen procedimientos muy complejos. El comité de adquisición de arte contemporáneo se basa en el modelo del TEI, donde varios coleccionistas ponen plata, pero ellos no deciden qué se compra. El Comité de Asesores de Arte Contemporáneo (CAAC) les presenta propuestas y los coleccionistas votan por qué quieren que entre y qué no. Pero ellos tampoco dicen qué entra. Que se va a comprar pasa por la aprobación de un segundo comité. Es un comité académico de gente mayor, de distintas disciplinas que aprueba o veta las adquisiciones. Entonces, tienes dos mecanismos de seguridad que no pasan ni por los coleccionistas ni por los miembros del consejo directivo. El comité curatorial, que asesora al CAAC, lo dirijo yo y se van rotando los curadores que en él trabajan. Siempre tenemos uno local y uno internacional.” (S. Lerner, comunicación personal, 23 de noviembre de 2016)

3.1.2. La exposición de arte

- **Definición de una exposición de arte**

De acuerdo con la Real Academia Española (2020) una exposición es la presentación pública de artículos de la industria o de las artes y las ciencias con fines comerciales o culturales. Así mismo, los objetos expuestos tienen un valor cultural y son de interés para el espectador. Este interés es igual de diverso como los valores investidos en las obras. La puesta en escena de piezas es interpretada y comunica un relato. Está compuesta por dos elementos que se relacionan entre sí y con el público, los cuales: los objetos de exhibición y el espacio expositivo.

- **Los objetos de exhibición**

El objeto de exhibición es la obra de arte que se muestra en una exposición. A lo largo de la historia del arte, los objetos exhibidos han ido cambiando de su forma tradicional (pintura, escultura, grabado) a otras menos tradicionales (performances, instalaciones, videoarte, etc.). Estos cambios a su vez trajeron una transformación en cuanto a la percepción estética por parte del público, así como en la relación de este último con la obra de arte. Hernández y Martín (1998) comentan lo siguiente:

Uno de los fenómenos más significativos en el panorama artístico contemporáneo es la implicancia cada vez mayor del público- el espectador- en el proceso de creación artística. Este público ha pasado de ser mero receptor pasivo de una obra ya concluida- y cerrada- a intervenir activamente en ella, bien interpretándola, manipulándola o incluso formando parte físicamente de sus componentes. El disfrute de la obra se plantea como una interpretación y una ejecución, y en este disfrute la obra revive en una perspectiva original. (p. 45-46)

La pieza de arte, se vuelve entonces en algo vivo, constantemente cambiante. Umberto Eco (1992) comenta que en el arte contemporáneo, el objeto artístico tiene un mensaje ambiguo que contiene varios significados que habitan en un solo significante. Esta pluralidad de significados permite que el objeto sea visto, interpretado y vivido de diferentes maneras,

marcando una gran diferencia con el arte de siglos anteriores donde la intención del artista y la interpretación de la obra por parte del público era más clara y directa.

- **El espacio expositivo**

El espacio expositivo es aquel donde se desarrolla una exposición de arte. En él, se muestran las piezas de arte al público, resultando en un punto de encuentro entre ambos: objeto y espectador confluyen y se interrelacionan. La concepción y apreciación del espacio de exposición ha ido variando a lo largo de los años. En el siglo XIX las obras de arte eran exhibidas una al lado de otra en los grandes salones europeos. El montaje perfecto era considerado aquel donde no sobraba espacio en la pared (Figura 1.3.).

Figura 1.3.

Thomas Allom, La Gran Galería del Louvre, 1844



Fuente: Thomas Allom (1844)

En el siglo XX, con el arte moderno, nace la idea del cubo blanco y la concepción del espacio como una especie de santuario, impoluto, fuera del tiempo (Figura 1.4.). En él, las obras parecen ser invaluable y eternas, lo cual sirve a los objetivos del mercado del arte, donde las piezas se venden a precios altos. O' Doherty (2011) en su obra *Dentro del cubo blanco. La ideología del espacio expositivo*, analiza como el contexto de este tipo de galería afecta al objeto artístico y al espectador, hasta convertirse en el objeto en sí; y critica este tipo de espacios por apartar al objeto de su contexto y del tiempo. Pues hoy en día el arte se produce con gran rapidez y está insertado y relacionado con el ahora.

Figura 1.4.

Vista de la primera exposición del MoMA dedicada a Cézanne, Gauguin, Seurat y Van Gogh



Fuente: Paul Cézanne, Paul Gauguin, Georges Seurat y Vincent Van Gogh (1929)

En la actualidad se están dando cambios en la concepción de la relación espacio expositivo-público que tiene que ver con la integración de ambos. En una realidad económica, social y política que es cada vez más difícil y confusa, el museo debe estar unido a su contexto. Manuel Borja-Villel (Expósito, M. 2015), director del Museo Reina Sofía comenta:

El museo estaría enlazado a un territorio, a un contexto específico y a una memoria local (...) Eso requiere plantear la relación del museo con la ciudad de un modo dinámico, una ciudad que comprende tanto la memoria local como las transformaciones globales que la afectan (...) Un museo nunca puede ser un reflejo de esa realidad, sino que de un modo o de otro interviene en ella (Expósito, M: 2015).

Como hemos visto, por los múltiples modos de expresión que tiene el arte contemporáneo, el objeto artístico ya no busca, como en la época moderna, distanciarse del espacio expositivo, resaltando dentro de un espacio neutro, sino entablar un diálogo real con este. El artista, a través de su obra, requiere insertarse en el tiempo y espacio en el que vivimos, cuestionándolo, implicando al público y muchas veces incentivándolo a trascender los límites del espacio en sí (Figura 1.5.). Pues hoy en día las exposiciones no solo se realizan en espacios tradicionales como museos, centros culturales o galerías, sino que ocupan el espacio público, propiedad privada y hasta la naturaleza (Figura 1.6.). Las nuevas tendencias buscan romper con el estereotipo de museo- santuario, donde no se puede comer, hablar o tocar, para generar nuevos espacios de encuentro, donde el arte tiene un carácter integrativo y resulta una fuente de conocimiento y una experiencia en sí misma.

Figura 1.5.

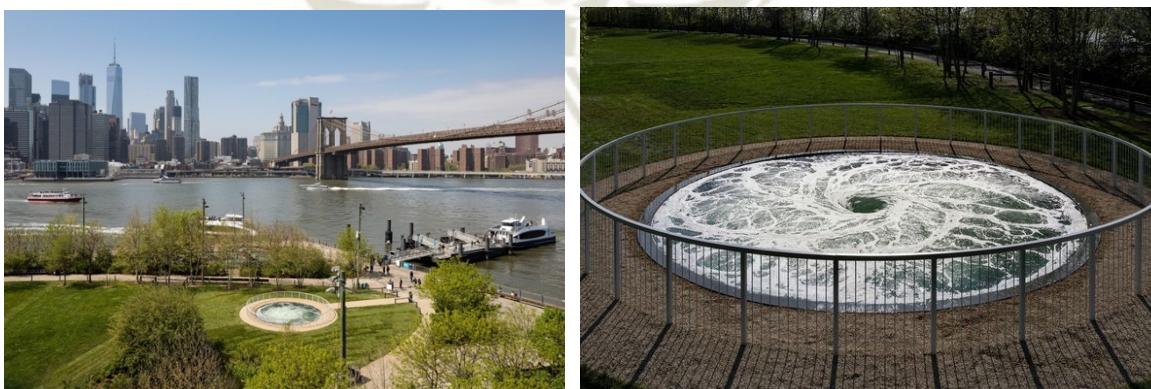
Ai Weiwei Inoculación, Buenos Aires, 2017



Fuente: Ai Weiwei (2017)

Figura 1.6.

Anish Kapoor, Descension, Brooklyn Park, 2017



Fuente: Anish Kapoor (2017)

- **Tipos de Exposición de Arte**

Hay varias maneras de clasificar una exposición de arte. López (1993) en su *Manual de Montaje de Exposiciones* identifica que estas se pueden subdividir en varios tipos de acuerdo a su duración y movilidad y a su contenido.

a) Exposiciones según su duración y movilidad

- **Exposiciones permanentes:** se mantienen abiertas al público por un tiempo indefinido y en un solo lugar.
- **Exposiciones temporales:** se mantienen abiertas al público por un tiempo definido, pueden ser semanas o meses. Se dan en un solo lugar.
- **Exposiciones itinerantes:** Son aquellas muestras diseñadas para seguir un itinerario y ser montadas en diferentes lugares. Por lo tanto, son fáciles de transportar y se adaptan a distintos recintos.
- **Exposiciones periódicas:** se montan dentro de una serie y con intervalos de tiempo constante. Pueden ser anuales, bienales, etc.

b) Exposiciones según su Contenido

Esta clasificación no se puede hacer por temas, dado que estos son infinitos. Sin embargo, hay dos grandes clasificaciones:

- **Exposiciones Individuales y colectivas:** Son exposiciones de artes plásticas donde pueden participar uno o más artistas. Las exposiciones individuales pueden mostrar la obra más reciente de un artista o las realizadas en un periodo de tiempo determinado. En las exposiciones colectivas se agrupan artistas de un mismo campo o que traten un mismo tema.
- **Exposiciones Documentales y no documentales:** Esta clasificación se basa en el grado de profundidad que se le da a la documentación e investigación de los objetos. Las exposiciones documentales son aquellas donde se ha hecho un estudio sobre el objeto de arte y se busca ilustrar sobre el tema expuesto. Mientras que las muestras no documentales se centran en la contemplación del objeto, sin

llegar a profundizar en su análisis. Es importante mencionar que estas dos categorías no son excluyentes.

- **Gestión de una exposición de arte**

La muestra de arte sigue una serie de actividades que resultan imprescindibles para que esta finalice de manera exitosa. De acuerdo con Josefina Blanca Armenteros⁴ (s.f.) la coordinación de la exhibición estará en función a varios aspectos, como el patrocinio expositivo que puede ser individual o colectivo, y el lugar en donde se realice la muestra. Toda la planificación dependerá del presupuesto dado al área de coordinación, y que depende del tipo de exposición a realizarse. Este presupuesto abarca desde el trabajo hecho por el curador, hasta el del equipo de limpieza, pasando por el arquitecto o diseñador, el montaje expositivo, la empresa o área encargada de realizar el catálogo, la restauración, el transporte y seguro de las piezas, la seguridad de la sala, entre otros (ver Figura 1.7.).

Una vez definidos los proveedores y el equipo de profesionales a cargo del proyecto, se realiza la petición de piezas a los museos y/o coleccionistas privados. El listado de las obras es dado por el curador, quién es el encargado de seleccionarlas, con el fin de crear un discurso curatorial. Es importante el contacto directo del curador con las instituciones o coleccionistas que poseen las piezas, pues esto facilitará la labor de petición de las mismas por parte del equipo de coordinación. En caso una obra sea desestimada, será el curador el encargado de seleccionar otra pieza.

Para pedir una pieza, el área encargada debe mandar una carta de solicitud a la entidad o persona prestadora, donde se le comenta sobre el equipo científico que participará y el sentido que esta tiene la obra para la realización de la muestra. Así mismo, se le garantiza que el objeto será asegurado y manipulado por empresas especialistas en obras de arte. Adicionalmente se suele adjuntar a esta carta un listado de obras, un formulario de préstamo para devolver, una ficha técnica del equipo interventor en la exposición, el informe técnico de la sala (condiciones medioambientales, luminosidad, seguridad, vigilancia) y en donde estará colocada la pieza. (Blanca Armenteros, s.f., p. 2-3)

⁴ Directora de exposiciones de la Fundación Caja Madrid.

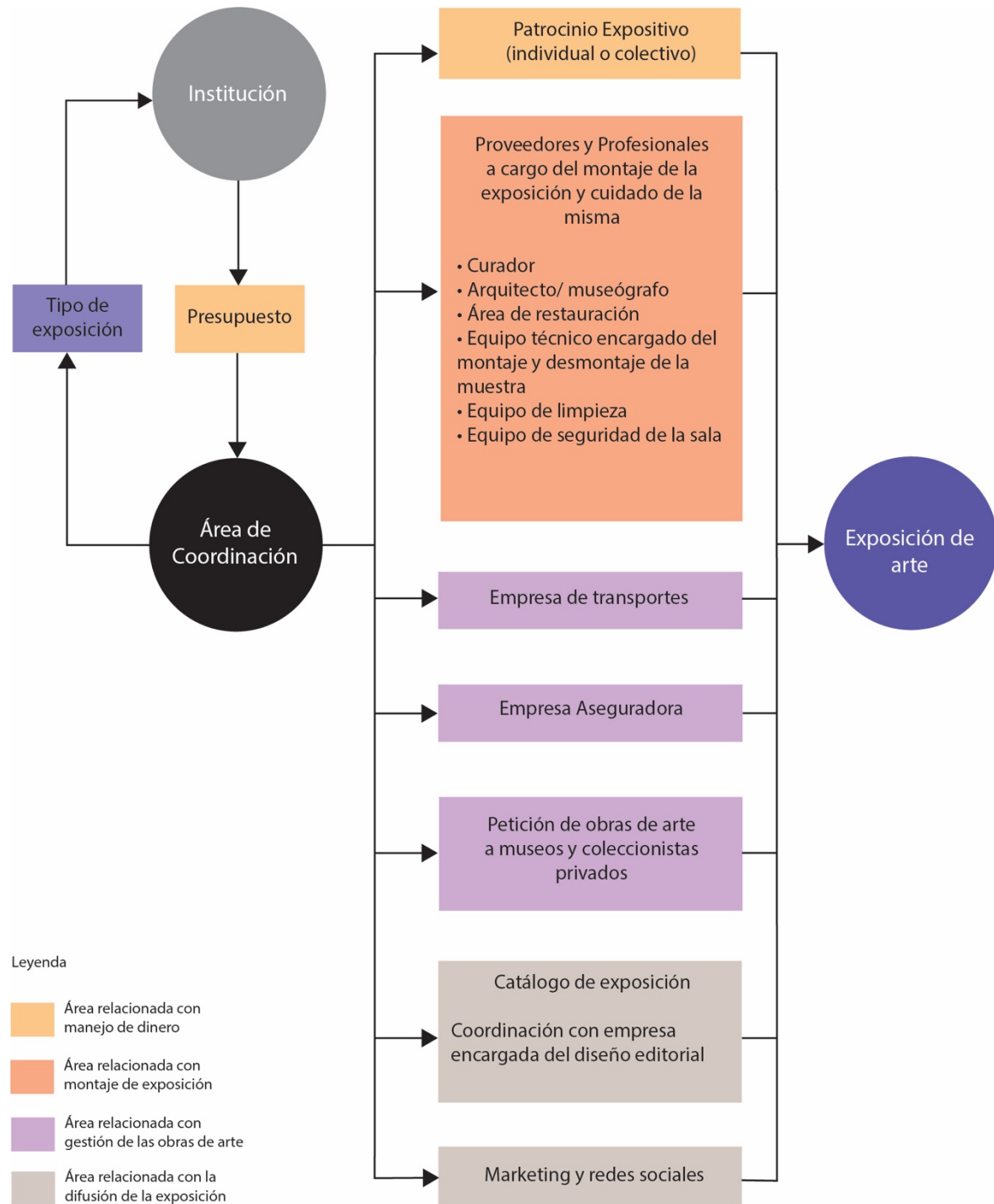
Una vez aceptado el préstamo por parte del museo y/o coleccionista, el equipo de coordinación evalúa las exigencias y condiciones impuestas por los prestadores. A pesar de que hay una normativa internacional al respecto, en muchas ocasiones la obra requiere de ciertas condiciones específicas para ser mantenida acordemente. Además, el prestador puede solicitar trabajar con una empresa aseguradora o de transporte específica, así como mandar a un “correo”, una persona que acompañará a la obra durante su traslado y montaje. Una vez cerrada la lista de las piezas que participaran, el equipo deberá coordinar con la empresa o empresas que van a asegurar las obras de arte, así como con la compañía transportista, quién no solo se encarga del traslado, sino también del embalaje y desembalaje de la pieza, dejándola hasta pie de muro para su instalación. (Blanca Armenteros, s.f., p. 2-3)

Para montar una exposición, el equipo encargado debe coordinar con los proveedores y profesionales contratados o que trabajan *in situ*. En este proceso participan activamente el diseñador o arquitecto de la sala, así como el curador, quien dispone la posición de las obras en el espacio. Posteriormente, un equipo técnico pone en marcha lo establecido, desde el montaje, hasta la iluminación de las piezas. Durante la exposición el coordinador debe estar atento a la conservación de las obras, comunicándose constantemente con el equipo y asegurándose que el ambiente expositivo esté siempre a una temperatura adecuada.

Otra labor importante que se debe supervisar, es la creación del catálogo de exposición. Si bien, en la mayoría de los casos se contrata a una compañía editorial, el coordinador es el responsable de la petición de permisos de reproducción de imágenes y textos, así como de coordinar con los autores del catálogo, la entrega a tiempo de sus textos. Este debe reunirse con el curador y el editor con el fin de definir un diseño que vaya acorde con el de la exposición. Al final de la muestra el coordinador debe redactar un informe que contiene documentación esencial, como los planos del montaje, un registro fotográfico, un dossier de prensa, estadística de visitantes, etc. Es importante mencionar que la gestión descrita va acorde con instituciones formales que cuentan con áreas capacitadas para llevar a cabo muestras de gran envergadura. En el ámbito local, sólo los museos y algunos centros culturales tienen la infraestructura necesaria.

Figura 1.7.

Gestión de una exposición de arte



Fuente: Adaptado de Josefina Blanca Armenteros (s.f.)

3.2. Antecedentes Investigativos

En la investigación realizada de los antecedentes, no se encontraron investigaciones previas sobre el rol del curador a nivel nacional, mas si a nivel internacional. A continuación, mencionamos las que consideramos más relevantes y permitieron ampliar las bases teóricas explicadas anteriormente.

- **Cernei, R. (2014).** *The rol of curator in the context of Contemporary Art* [Tesis de Maestría, Universidad do Algarve].

En la tesis *El rol del curador en el contexto del Arte Contemporáneo*, se expone el estudio realizado por Cernei en el año 2014 en Portugal. El autor propone investigar el rol del curador en el arte contemporáneo bajo un enfoque internacional, desarrollando tres temas. 1) Como los cambios en la historia del arte, han moldado la figura del curador. Para esto investiga sobre la historia de la curaduría desde tiempos antiguos con el fin de ofrecer un marco histórico y un contexto para su investigación. 2) En el segundo tema hace una separación entre el rol del curador institucional y el rol del curador independiente, abordando los cambios que han atravesado dichos papeles en el mundo artístico. Así mismo hace mención sobre la curaduría del día a día, donde todos podemos ser curadores de nuestras páginas personales en las redes sociales. 3) Finalmente investiga la vida y actividad de dos grandes curadores: Harald Szeemann y Hans Ulrich Obrist, quienes son un ejemplo del curador de arte contemporáneo y de los cambios que han ocurrido en la profesión en los últimos años.

- **Restauri, J. L. (2012).** *“Not only creators, but also interpreters”: Artist/Curators in Contemporary Practice* [Tesis para obtener el grado de magister en Arte]. Baylor University.

En la tesis *“No sólo creadores sino también intérpretes”: Artista/Curador en la práctica contemporánea*, Restauri aborda la dualidad del artista/curador proveniente de los últimos cambios en la historia del arte contemporáneo y de la necesidad en el ámbito de los museos y universitario de diversificar su personal y contar con nuevos programas. Así mismo pretende analizar el rol de estos dos profesionales en el museo de Arte Contemporáneo y la

Galería Universitaria, definiendo su evolución y la necesidad de este doble rol en la modernización y supervivencia de estas dos instituciones. Por último, aborda el cuestionamiento si la curaduría puede ser considerada, o no, como una forma de arte.

- **O'Neil, P. (2007). The culture of curating and the curating of culture(s): the development of contemporary curatorial discourse in Europe and North America since 1987 London: Middlesex University.**

En la tesis, La cultura de la curaduría y la curaduría de la(s) cultura(s): el desarrollo del discurso curatorial contemporáneo en Europa y Norte América desde 1987, O'Neill se centra en el desarrollo de la curaduría independiente en un periodo de 20 años, desde 1987 al 2007 y su aporte, mediante el discurso curatorial, en la producción de significado y de conocimiento en el mundo del arte contemporáneo.

El estudio se aborda en tres partes. 1) Un estudio histórico de los más importantes desarrollos dentro de la curaduría. 1a) El surgimiento del discurso curatorial desde finales de los años 1960 hasta el 2007. 1b) La Cultura de la Bienal: curando en el contexto de Bienales Internacionales y exposiciones temporales a gran escala desde 1989. 1c) La curaduría como medio: la convergencia del arte y la práctica curatorial desde los años noventa. 2) En la segunda parte aborda la importancia de la Investigación como práctica curatorial, analizando cuatro exposiciones curatoriales con tres categorías principales de organización: El Fondo, el Medio-Plano y el Primer Plano. 3) La última parte consta de cuarenta y cuatro entrevistas originales con curadores, artistas/curadores, historiadores y críticos de arte que trabajaron entre 1987 al 2007.

4. HIPOTEISIS

Fundamento

Debido a que no hay una visibilidad del curador en el campo académico y medios de difusión ni un correcto entendimiento de la práctica en el campo de las artes visuales y el público en general

Deducción

Es probable que su rol en las exposiciones de arte contemporáneo en Lima no se encuentre bien establecido y definido.



CAPÍTULO II

PLANTEAMIENTO OPERACIONAL

1. TÉCNICAS E INSTRUMENTOS

1.1. Técnicas

Para realizar la investigación se emplearon las siguientes técnicas:

- **Entrevista estructurada**

Se realizó una entrevista estructurada a cada uno de los casos de estudio, por medio de la cual se analizó su rol en la exposición de arte en la que trabajaron.

- **Entrevista abierta**

Adicionalmente se realizaron entrevistas abiertas a los curadores sujetos a estudio, así como a otros en el medio, con el fin de tener un panorama general sobre su rol en el mercado de arte limeño. Estos curadores son Luis Lama, Carlo Trivelli y Augusto del Valle.

- **Registro fotográfico**

Para evidenciar el resultado final del proceso curatorial de las exposiciones se utilizaron fotografías tomadas por el investigador, por terceros y/o ubicadas en repositorios digitales.

- **Catálogos y periódicos de exposiciones artísticas**

Se revisaron los catálogos y publicaciones sobre los casos de estudio.

- **Bibliografía especializada**

Se visitaron bibliotecas especializadas como la de la Pontificia Universidad Católica del Perú, Corriente Alterna y el Museo de Arte de Lima. Así como artículos y tesis de maestría y doctorado en repositorios digitales.

1.2. Instrumentos

Se empleó un guion de entrevista estructurada que se realizó a los tres casos de estudio (ver Anexo 1).

2. CAMPO DE VERIFICACIÓN

2.1. Ámbitos

Se consideraron las exposiciones de arte contemporáneo en la ciudad de Lima.

2.2. Temporalidad

Se consideraron aquellas exposiciones que se desarrollaron entre los años 2015 al 2017.⁵

2.3. Unidades de estudio

Para escoger las unidades de estudio se tomaron en cuenta como criterios de selección los indicadores de las variables independiente y dependiente. De esta manera se eligió trabajar con los siguientes curadores y exposiciones de arte contemporáneo que se realizaron en Lima entre los años 2015-2017:

- **Max Hernández:** 5 Proyectos
- **Juan Peralta:** Ramiro Llona. Grandes Formatos (1998- 2016): El lugar de la pintura
- **Sharon Lerner:** MALI in situ. Tribuna. Ishmael Randall Weeks

Tabla 2.1.

Criterios de selección y unidades de estudio

Criterios de selección/ Indicadores	Max Hernández	Juan Peralta	Sharon Lerner
	5 proyectos	Ramiro Llona. <i>Grandes formatos (1998-2016): El lugar de la pintura</i>	<i>MALI in situ. Tribuna. Ishmael Randall Weeks</i>
Formación del curador	Licenciado en Arte en la PUCP. Maestría en curaduría en Bard College, EEUU	Licenciado en Historia del Arte en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos	Licenciada en Arte en la PUCP. Maestría en <i>Curatorial Practices</i> en el California College of the Arts, EEUU
	Independiente	Institucional	Institucional

⁵ Se agregó información actualizada en los últimos tres años

Curador independiente o
institucional

Objetos de exhibición	Instalación (5)	Pintura (22)	Instalación (1) y escultura (1)
Espacio expositivo	CCPUCP	MAC	MALI
Tipo de exposición	Colectiva – No documental	Individual- Documental	Individual – No documental

Fuente: Max Hernández (2018), Juan Peralta (2018) y Sharon Lerner (2018)

Como podemos ver, de la lista aquí expuesta, dos de los curadores tienen estudios de curaduría (Sharon Lerner y Max Hernández). Así mismo, como curadores institucionales trabajan Sharon Lerner para el Museo de Arte de Lima (MALI) y Juan Peralta para el Museo de Arte Contemporáneo (MAC)⁶. Como curador independiente Max Hernández en el Centro Cultural de la Universidad Católica (CCPUCP).

3. ESTRATEGIAS DE RECOLECCIÓN DE DATOS

3.1. Organización

Para efectos de la recolección de datos, se hicieron las coordinaciones pertinentes con los curadores seleccionados para la investigación. Se realizaron las entrevistas en un lugar estipulado por el entrevistado. De este no poder asistir presencialmente se organizó una reunión en una plataforma virtual.

3.2. Recursos

- **Recursos humanos**
 - Director de Tesis
 - Asesor en metodología
- **Recursos materiales**

⁶ Actualmente Sharon Lerner no trabaja en el MALI y Juan Peralta no trabaja en el MAC.

- Materiales: Insumos y útiles de oficina. Impresora, memoria externa. Libros especializados
- Servicios: Internet, fotocopias, impresiones. Transcripción de entrevistas

- **Recursos financieros**

Todo gasto del estudio fue cubierto por el investigador.



CAPITULO III

RESULTADOS

1. PRESENTACIÓN Y RESULTADOS DE LOS CASOS DE ESTUDIO

1.1. Max Hernández Calvo: 5 Proyectos

1.1.1. Sobre el curador

Max Alfredo Hernández Calvo es un curador independiente, crítico de arte, artista, investigador y docente. Se licenció en Arte con mención en Pintura en la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP). Tiene una Maestría en Estudios Teóricos en Psicoanálisis en la PUCP y una maestría en Estudios Curatoriales en el Center for Curatorial Studies de Bard College. Actualmente vive en Lima y es docente en la PUCP; en pregrado en la Facultad de Arte y Diseño y en la Escuela de Posgrado en la Maestría de Historia del Arte y Curaduría.

Entre sus logros más reconocidos está el haber ganado la Beca Cisneros para Curadores Latinoamericanos (2005), haber sido Director de Programas Educativos para el Dia Art Foundation en Nueva York (2007-2009), investigador para el departamento de Economía y Administración de Empresas de la Universidad de Málaga (2009-2011), así como haber sido el curador del Pabellón del Perú en la 56 Bienal de Venecia (2015).

1.1.2. Sobre la exposición

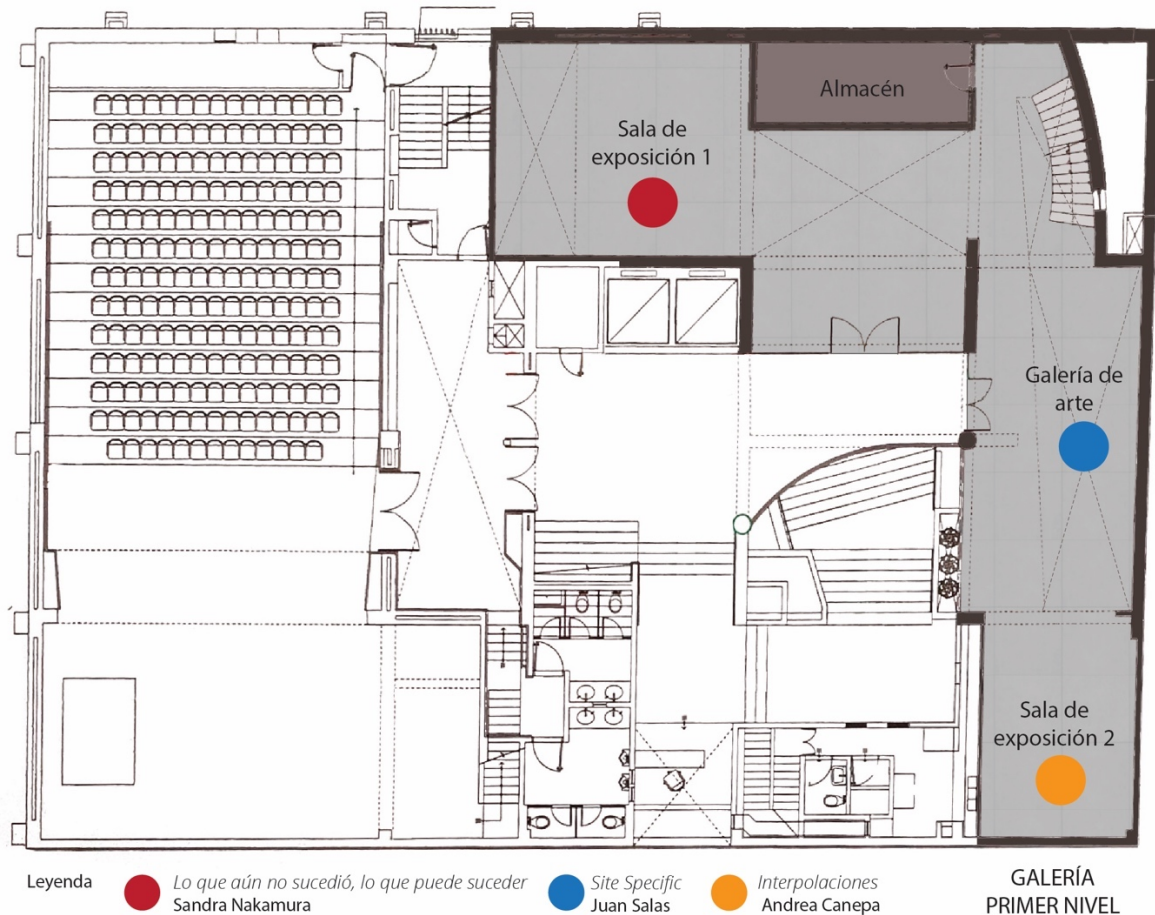
La exposición *5 Proyectos* es una muestra colectiva, no documental, realizada en el Centro Cultural de la Pontificia Universidad Católica del Perú (CCPUCP) en el año 2015. Max Hernández, curador de la muestra, reunió a seis artistas locales que, mediante su obra buscaron explorar, transformar o remarcar distintos aspectos de la exposición misma. Se tomó como referencia el espacio expositivo para crear 5 instalaciones, distintas en su material, forma y temática, pero que juntas engloban una misma idea, la de romper con la espectacularidad de la imagen y su consumo acelerado, para instalarse en un espacio con

otra temporalidad que invita a la reflexión y a la pausa. Este rechazo al impacto visual permitía al espectador prestar atención a la obra para comprender sus diferentes significados, así como experimentar y pensar el espacio de una manera activa, sensorial y reflexiva. (Centro Cultural PUCP, s.f.)

La sala de exhibición del CCPUPC está ubicada en un segundo piso y cuenta con dos niveles. Tiene dos ingresos desde el hall y dos salas de exposiciones a ambos extremos. Una escalera en el ambiente de la derecha lleva al espectador al segundo piso desde donde los ambientes se conectan a través de pasarelas, generando espacios de dobles alturas, que fueron aprovechados por los artistas. El espacio expositivo no es el típico cubo blanco, sino que presenta una serie de desafíos, para el curador y los artistas. En las siguientes figuras podemos ver las plantas de la galería y la ubicación de los proyectos en las mismas.

Figura 3.1.

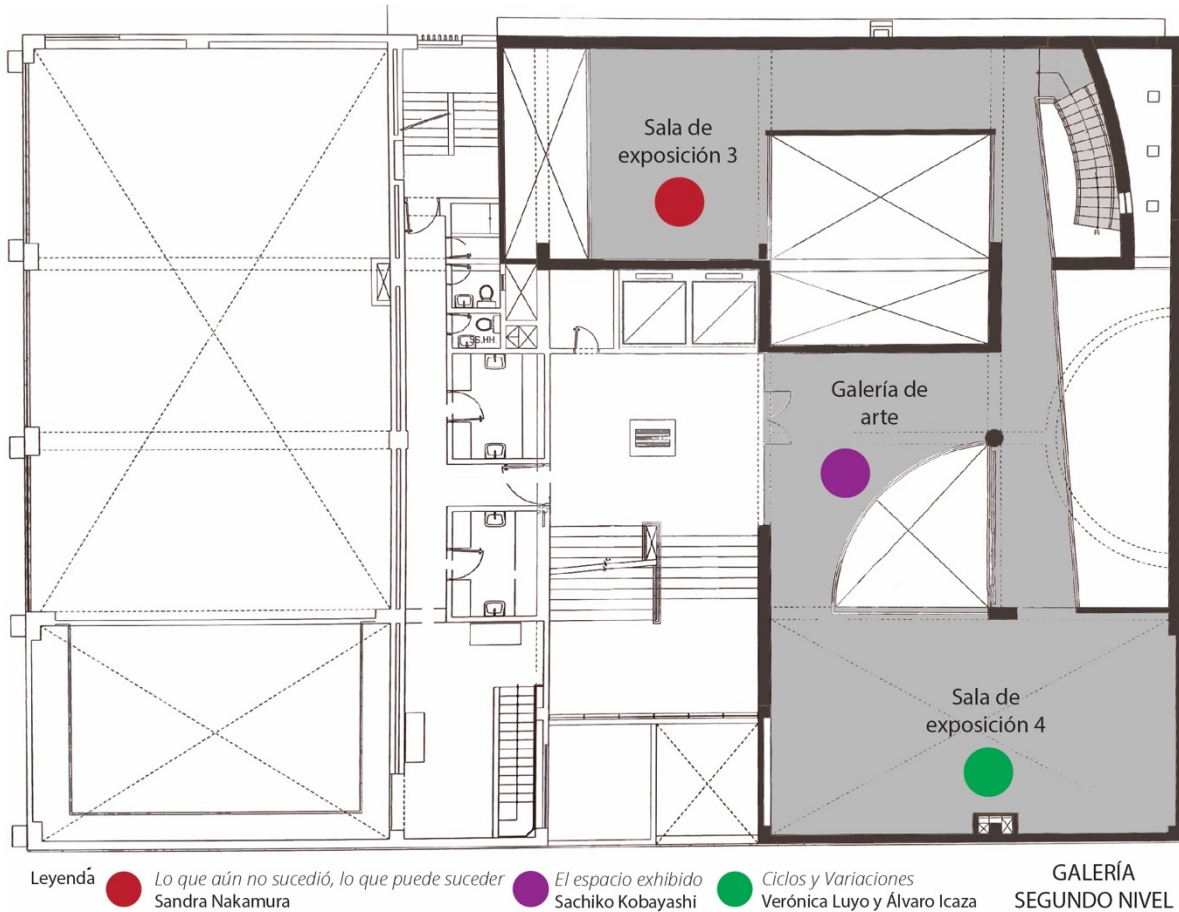
Planta Primer Nivel, Galería de arte CCPUPC



Fuente: Adaptado de CCPUPC (2020)

Figura 3.2.

Planta Segundo Nivel, Galería de arte CCPUPC



Fuente: Adaptado de CCPUCP (2020)

Los objetos exhibidos fueron realizados por los artistas participantes: Sandra Nakamura, Juan Salas, Andrea Cánepa, Sachiko Kobayashi, Verónica Luyo y Álvaro Icaza. De los seis, cuatro trabajaron de manera individual y dos como dúo. A continuación, imágenes de los 5 proyectos.

Figura 3.3.

Lo que aún no sucedió, lo que puede suceder (2015), Sandra Nakamura



Fuente: Sandra Nakamura (2015)

Figura 3.4.

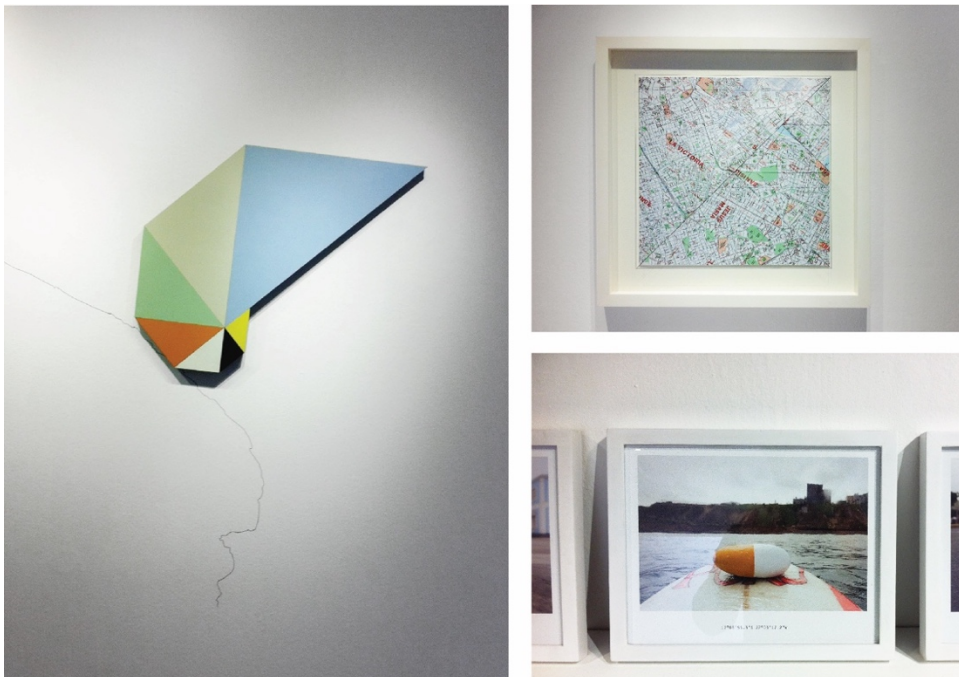
Site Specific (2015), Juan Salas



Fuente: Juan Salas (2015)

Figura 3.5.

Interpolaciones (2015), Andrea Cánepa



Fuente: Andrea Cánepa (2015)

Figura 3.6.

El espacio exhibido (2015), Sachiko Kobayashi



Fuente: Sachiko Kobayashi (2015)

Figura 3.7.

Ciclos y Variaciones (2015), Verónica Luyo y Álvaro Icaza



Fuente: Verónica Luyo y Álvaro Icaza (2015)

La instalación de Sandra Nakamura (Figura 3.3) abarca ambos pisos de la sala y consta de vigas de acero curvas que atraviesan el espacio, se incrustan en los muros, vigas y techo, generando una tensión, donde el espectador debe recorrer cuidadosamente el lugar, mientras que registra las diferentes cualidades constructivas de la sala, resaltadas por la obra. La instalación y su nombre, respondían a un problema urbanístico de la zona que atravesaba un boom inmobiliario y de construcción.

La instalación de Juan Salas (Figura 3.4.) se enfoca en los tragaluces que hay en el techo, desde donde entra luz natural al espacio. El artista colocó dos cámaras de video en estos orificios y proyectó las imágenes mediante una pantalla de dos caras que se encontraba en el primer piso de la sala. El objeto creado permite al visitante observar lo que ocurre en el exterior, mientras que toma consciencia del lugar donde está: la galería. *Interpolaciones* de Andrea Cánepa (Figura 3.5.) define la ubicación actual del visitante de una manera más conceptual que las anteriores. Esta consta de tres piezas. En la primera la artista marca un hito donde está la galería por medio de un mapa; en la segunda muestra una serie de

triángulos, cuyas áreas suman un cuadrado; en la tercera podemos ver fotografías con límites territoriales, como el mar, una calle, una plaza, entre otros. La obra refleja un análisis en términos de ubicación y distancia, más que responder a la arquitectura misma, como lo hacían las piezas anteriores.

La obra de Sachiko Kobayashi, *El espacio exhibido* (Figura 3.6.), cuestiona y reflexiona en torno al concepto del espacio expositivo. Estos cuestionamientos vienen desde el siglo XIX, con el nacimiento del “cubo blanco” como área de exposición y que luego son discutidos por O’ Doherty⁷, entre otros estudiosos, como un intento fallido de neutralidad. Esta obra nos muestra las luces, la pared, los pisos y todos aquellos elementos que se nos pide olvidar cuando se mira al objeto artístico.

Finalmente, la obra de Verónica Luyo y Álvaro Icaza (Figura 3.7), es una instalación sonora que divide el espacio en dos. En el primer sitio nos encontramos con una pared falsa donde hay parlantes que reproducen un sonido repetitivo, metálico y mecánico que podemos visualizar en unos televisores. Al pasar al segundo ambiente nos encontramos como una serie de mecanismos en movimiento, donde podemos escuchar el sonido que hacen al funcionar. Por medio de estos mecanismos, los artistas intervienen y transforman el espacio.

1.1.3. El rol del curador en la exposición

Por medio de una entrevista realizada a Max Hernández (ver Anexo 2), curador de la muestra, podemos comprender con mayor exactitud cual fue el rol que ejerció en la exposición.

Max Hernández llega a formar parte de la exhibición por medio de Ana Osorio, coordinadora de la galería del Centro Cultural del la PUCP. En una conversación que tuvieron en el año 2014, Hernández queda en hacer una propuesta curatorial, donde Osorio le da carta libre sobre el tema a trabajar. De acuerdo con este, esta es una situación inusual en el ámbito artístico local, pero que se da: el curador plantea el tema a la institución, con quien, en conjunto, ajustan detalles, llegando al resultado final. (M. Hernández, 8 de febrero de 2018, comunicación personal)

⁷ Ver el “espacio expositivo” en el Marco Teórico (Capítulo 1) de la presente investigación.

Más que un argumento central, lo que propuso Max Hernández (8 de febrero de 2018, comunicación personal) fue trabajar con un modelo curatorial:

Me interesaba trabajar con comisiones, tratar de manera directa con los artistas y generar un tipo de diálogo que considero enriquecedor. Me parecía atractivo poder intervenir el espacio; que los artistas pudiesen trabajar cosas que se adecuasen a este y no que realizasen algo pensado para encajar en una arquitectura completamente diferente (...) El tipo de trabajo elegido tiene que ver también con lo que a mí me resulta estimulante, en mi trabajo curatorial y de lo que pudiera aprender. (p.1)

En una muestra colectiva, como esta, el curador es una especie de autor, de director de orquesta, que trabaja con los artistas. Actúa como un facilitador, haciendo preguntas, sugerencias, para generar un diálogo e intercambio de ideas en el equipo, guiándolo hacia un resultado en conjunto. Este tipo de exposición coloca al curador en el centro, como un eje primordial, donde sus funciones y responsabilidades son esenciales para llevar a cabo el evento.

- **Funciones y responsabilidades**

Lo primero que hizo Max Hernández fue definir de qué iba la muestra y que artistas iban a participar. Esto como vimos, fue propuesto él al CCPUCP y aceptado. Para la elección de los artistas, el curador tomó en cuenta sus trayectorias, que hubiesen trabajado con instalaciones anteriormente, y que estos fueran generacionalmente contemporáneos⁸, ya que no solo le interesaba un diálogo entre las piezas de arte sino también entre los autores. (M. Hernández, 8 de febrero de 2018, comunicación personal, p.1)

Durante el proceso, el curador tuvo reuniones presenciales con los artistas⁹, donde conversaban ideas y conceptos sobre el tema central y como las piezas podían dialogar entre

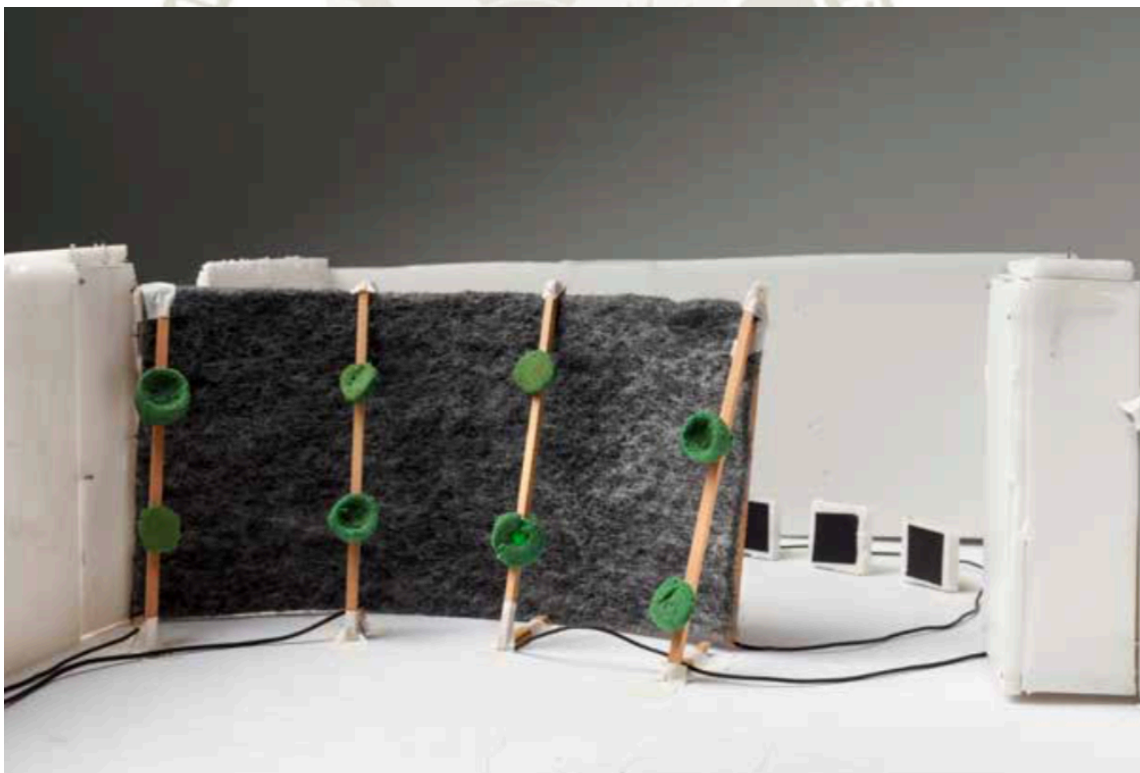
⁸ “Si acaso hay algo que los seis tienen en común es un sentido claramente contemporáneo de la práctica artística—informado por las tradiciones del conceptualismo, del minimalismo y acogiendo las implicaciones de una práctica “post-studio” y la condición “post-medium”—y una comprensión del campo artístico como un espacio para un encuentro reflexivo y crítico entre espectador/a y obra” Hernández, M. (2015). 5 proyectos. Catálogo CCPUCP.

⁹ Excepto con Andrea Canepa, que participo virtualmente, pues en aquel momento se encontraba viviendo en Berlín, viniendo sólo para la parte final del montaje (Hernández, 2018, p.2.)

sí. La elección de que espacio iba a intervenir cada artista fue dándose de manera natural entre ellos. Paralelamente Hernández trabajo individualmente con cada artista. Iba a sus talleres, acompañando el proceso de cada pieza a realizarse (idea, realización y resultado final). Veía maquetas, planos y modelos de las propuestas que iban a ser finalmente instaladas en la sala (Figura 3.8.). El proceso final, el montaje de cada pieza, fue definido en el área de exhibición con cada participante. Por ejemplo, en el caso de Sandra Nakamura, la artista hizo una maqueta inicial, pero la posición final de los fierros que atravesaban el espacio se definió en sala. Pues es en el ambiente real donde uno puede ver con exactitud el efecto de luz que genera la pieza y la tensión real de los elementos que lo atravesaban (M. Hernández, 8 de febrero de 2018, comunicación personal, p.2). Algo similar pasó en el montaje de la instalación de Juan Salas, donde se reguló la altura de las pantallas en el espacio expositivo (Figura 3.9.).

Figura 3.8.

Maqueta de la instalación Ciclos y Variaciones, Verónica Luyo y Álvaro Icaza



Fuente: Hernández, M. (2015)

Figura 3.9.

Juan Salas durante la instalación de su obra Site Specific



Fuente: Hernández, M. (2015)

El curador comenta que los retos más difíciles de este proceso aquí descrito tuvieron que ver con la parte del montaje y como aterrizar la idea, adecuándola al espacio; así como estar atento al presupuesto y que cada obra se ajustara al mismo.

La realidad presupuestaria, es uno de los criterios más importantes. Si yo quiero traer una pieza fantástica de Tombuctú, pero hacerlo cuesta un millón de dólares, entonces no estoy aterrizando mi propuesta a la realidad. Esto es clave. En este sentido, mi visión es la que se puede realizar. La visión que yo no puedo realizar tiene tanto valor como mis sueños, maravillosos y fantásticos, pero privados; y el campo curatorial es un campo de compartir. Y para compartir tengo que buscar la manera en que la obra pueda mostrarse, pueda hacerse. Entonces, con los artistas, tuvimos que buscar la manera de ajustar cada propuesta, dentro del presupuesto dado por la institución. Creo que la idea general era que la exposición fuese un espacio para un aprendizaje grupal, incluyéndome a mi también; y una oportunidad de intercambio, de compartir

nuevas ideas, que también presente retos a los artistas participantes ((M. Hernández, 8 de febrero de 2018, comunicación personal, p.4.).

Por otro lado, el curador participó en la realización del catálogo de la exposición, recopilando información y homogenizando los currículos de los artistas, redactando ensayos y haciendo diagramas de cada propuesta. También tuvo que escribir los textos de pared que van en diferentes lugares de la sala de exposiciones. Con respecto al financiamientos, tuvo que coordinar con el Centro Cultural, los honorarios de los artistas y el pago por la producción de la obra, siendo este último inusual en ámbito local, pues no siempre se le paga al artista por esta última. Finalmente tuvo que hacer entrevistas y colaborar con el área de marketing, prensa y redes sociales para difundir el evento (Figura 3.10.).

Figura 3.10.

Max Hernández realizando una entrevista para la revista .edu, PUCP



Fuente: Revista .edu (2015)

- **Relación con la institución**

De acuerdo con el curador, la relación con la institución fue muy buena. De hecho, ha trabajado en un par de oportunidades más, con la misma. La primera en el año 2017, donde hizo la curaduría de Diego Lama, en la muestra *Liminal*; y la segunda en el año 2019 con la

curaduría colectiva de *Sorry Not Sorry: posiciones, disposiciones y oposiciones*, donde reunió a ocho artistas, nacionales e internacionales para realizar una propuesta artística de carácter exploratorio. Max Hernández (comunicación personal, 19 de noviembre de 2016) define de la siguiente manera su responsabilidad hacia con la institución:

Yo soy lo que se llama un “curador independiente”, lo que quiere decir que trabajo con distintas instituciones en el medio y no soy parte de la planilla de ninguna de ellas. Puedo colaborar con alguna concreta, de vez en cuando. La responsabilidad hacia con ellas tiene que ver con hacer un trabajo que funcione, que sea realmente de calidad, y según la idea que uno tenga. Responder a esa exigencia es mi responsabilidad fundamental. (p.2)

De tal manera, el diálogo con el Centro Cultural fue constante, cumpliéndose los protocolos institucionales. Las funciones y responsabilidades del curador fueron claras desde un inicio y hubo siempre buena disponibilidad por ambas partes por resolver conflictos que pudiesen surgir a lo largo del proceso. Así mismo, el hecho de que el CCPUCP le diera a Hernández carta libre para la propuesta expositiva, mostró un grado de confianza alto por parte de la institución. Confianza en su trayectoria curatorial, que finalmente se vio reflejada en el producto final.

- **Influencia en la gestión de la exposición**

De acuerdo con el curador, la influencia en la gestión de la exposición fue limitada. El CCPUCP le pidió una propuesta de trabajo, que luego fue aceptada por ellos y la gran mayoría del resto de actividades estuvieron a cargo de Ana Osorio, coordinadora de la galería, y su equipo. Al ser Hernández un curador independiente, esta influencia fue acotada a aquellas actividades específicas solicitadas por la institución.

Por ejemplo, al definir Hernández que la exposición sería hecha por obras comisionadas a los artistas, este tuvo que coordinar con estos últimos el valor de sus honorarios y de las obras, asegurándose que este calzara con el presupuesto otorgado por el CCPUCP. Así mismo, tuvo que hacer la labor curatorial por lo cual fue contratado, acompañando a los artistas en su proceso creativo y guiándolos hacia un eje central, con el fin de crear un

discurso curatorial. Adicionalmente estuvo a cargo de la supervisión del montaje realizado por un equipo técnico y los mismos artistas. Participó con textos e investigación en el catálogo de exposición y ayudo a la difusión de la exhibición por medio de entrevistas en diferentes medios de prensa y redes sociales.

Las actividades que no gestionó el curador, estuvieron relacionadas con la búsqueda de patrocinio para la muestra, la coordinación con la empresa de transportes y empresa aseguradora. Esto estuvo a cargo de la institución. Finalmente, como se trabajaron con obras comisionadas, el curador no tuvo que participar en la petición de obras a otros museos o coleccionistas.

1.2. Juan Peralta: Ramiro Llona. Grandes formatos (1998-2016): El lugar de la pintura

1.2.1. Sobre el curador

Juan Miguel Peralta Berríos es un historiador de arte, crítico, curador e investigador. Se licenció en Historia del arte en la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos (UNMSM). Tiene un Diplomado en Segunda Especialidad en Políticas Educativas y Desarrollo Regional de la Facultad de Educación de la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP). Al momento en que se llevó acabo la muestra, *Ramiro Llona. Grandes formatos (1998-2016): El lugar de la pintura*, Peralta ocupaba el cargo de Director de Exposiciones y Colecciones del Museo de Arte Contemporáneo de Lima (MAC), teniendo a su cargo la curaduría de varias exhibiciones. Actualmente trabaja como curador independiente, director y organizador de diferentes proyectos expositivos.

Entre sus trabajos más importantes, está el haber sido jefe curador de la Bienal de Lima entre los años 1999 y 2002 y curador de la IV Bienal de Grabado del ICPNA en el 2013. Desde el 2020, ocupa la Dirección de Promoción Cultural de la Escuela Nacional Superior Autónoma de Bellas Artes del Perú (ENBA). Adicionalmente es docente en la PUCP, en la Facultad de Arte y Diseño, en la especialidad de grabado, siendo editor de la revista *Rinoceronte*, perteneciente a la especialidad y casa de estudios en mención. Entre sus curadurías más recientes, se encuentra la realizada al artista peruano Francisco Vélchez,

Profundo Carmesí, en el Instituto Cultural Peruano Norteamericano (ICPNA), en el distrito de San Miguel, en enero del 2021.

1.2.2. Sobre la exposición

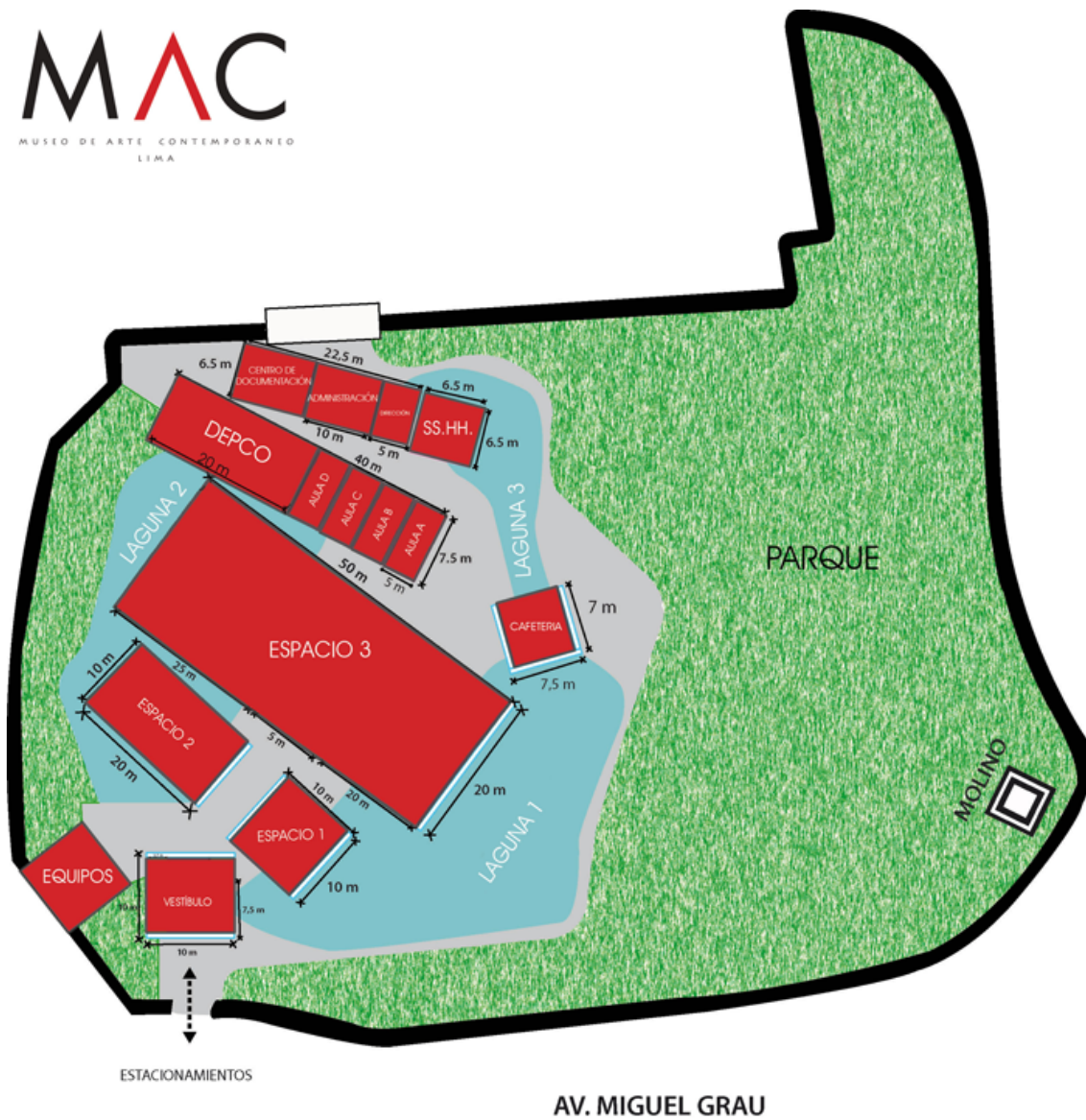
La exposición *Ramiro Llona. Grandes formatos (1998-2016). El lugar de la pintura*, es una muestra individual, retrospectiva y documental realizada en el MAC, que expone 22 cuadros del artista Ramiro Llona hechas en óleo sobre tela. Esta exposición, realizada posteriormente a la exhibición retrospectiva en el MALI (1973-1998), cuenta con piezas más recientes que marcan el inicio de un nuevo periodo en el trabajo de Llona, determinado por la exploración de nuevos formatos, cada vez más grandes, que lo llevan al desarrollo de otros procesos técnicos y lenguajes expresivos. La exhibición aquí descrita, se expuso en simultáneo con la del Centro Cultural Británico, *Ramiro Llona. Grandes formatos (1998-2016). El gesto informado*, donde se mostró una selección de piezas realizadas sobre papel. (Peralta, s.f., p.1)¹⁰

El espacio donde se realizó la exposición, fue en la sala principal del MAC, el Espacio 3 (Figura 3.11). Este tiene la forma de una caja rectangular y mide 1000 m². La iluminación viene desde el techo por medio de tragaluces que corren a lo largo del volumen y por la fachada frontal, toda de vidrio, con vista a la laguna 1. Las puertas laterales también son de vidrio, permitiendo una permeabilidad entre el exterior y el interior. Para la exposición, se cerró la fachada frontal con un muro (Figura 3.12), con lo cual el visitante tenía la sensación de estar adentro de un cubo blanco, sumergido en los pequeños universos que plantea el artista, como veremos más adelante.

¹⁰ Si bien Juan Peralta, colaboró también con la muestra realizada en el Centro Cultural Británico, en esta investigación analizaremos únicamente la muestra de pintura realizada en el MAC, pues nos interesa conocer el rol de Peralta como curador institucional.

Figura 3.11.

Plano de zonificación del MAC



Fuente: MAC (s.f.).

Figura 3.12.

Fachada frontal del MAC durante la exposición “Ramiro Llona. Grandes formatos (1998-2016). El lugar de la pintura”



Fuente: Museo de Arte Contemporáneo- Lima (2016)

Dentro del espacio expositivo, se colocaron 4 paneles interiores. Estos generaban nuevos espacios, dándole dinamismo y un sentido de recorrido a la muestra (Figura 3.13). Las obras fueron colocadas a lo largo de las paredes, con una distancia prudente entre cada una, para que el espectador pudiese apreciar las piezas por separado. Por ser obras de gran formato, este último debía alejarse unos cuantos pasos para poder observar cada objeto en su totalidad. De acuerdo con Peralta (9 de febrero de 2018, comunicación personal), los cuadros más grandes y recientes, que tenían dos o tres cuerpos, fueron colocados, en su mayoría, en el perímetro de la sala, pues los muros allí están hechos de placas metálicas ancladas al piso. A la panelería interior se le dio una altura de 3 metros y se le colocó una estructura soldada interna, que aguantase el peso de las obras colgadas por ambos lados (p.2) (Figura 3.14).

Figura 3.13.

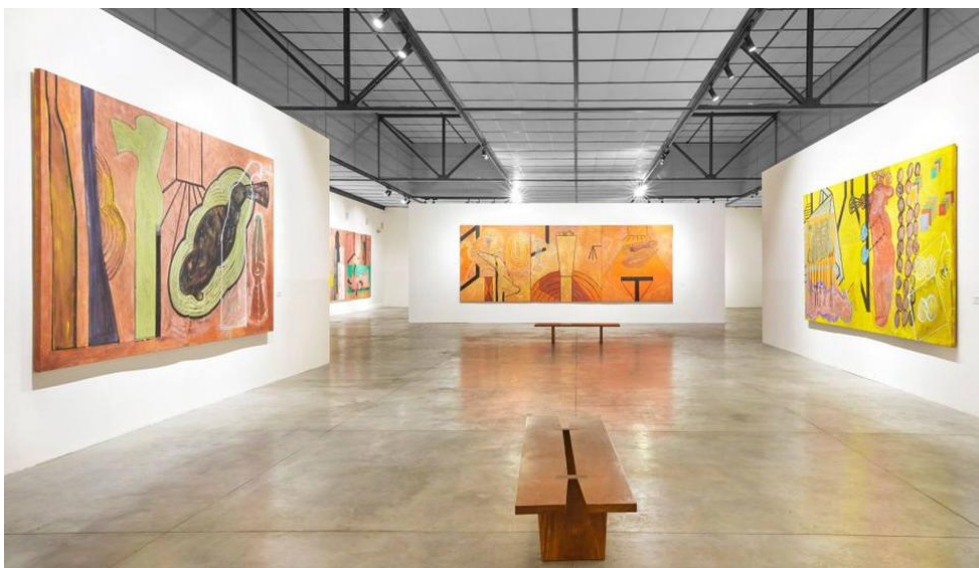
Distribución interior de la exposición “Ramiro Llona. Grandes formatos (1998-2016). El lugar de la pintura”, MAC



Fuente: Adaptado de A12 Revista de Arquitectura PUCP (2018)

Figura 3.14.

Vista interior de la exposición “Ramiro Llona. Grandes formatos (1998-2016). El lugar de la pintura”, MAC



Fuente: Perú 21 (2016)

La obra exhibida es un compendio, donde se combina el expresionismo, el minimalismo, lo abstracto, lo geométrico y los símbolos, para crear universos e historias. Los cuadros destacan, no solo por su gran tamaño, sino también por los colores intensos empleados, las figuras geométricas y los extraños nombre de las piezas, que parecen ser grandes escenografías que cuentan un relato visual.

De allí el reto de su obra al exigir al espectador, otras formas de concebir y asumir la experiencia pictórica al enfrentarnos a un lenguaje sensorial, cromático, gestual e icónico que nos permite entender su pintura como grandes escenografías a las que uno se ve involucrado como parte de un proceso creativo en las que se combinan sus intervenciones y correcciones, sus decisiones y cambios de giro y que nos muestra el acto creativo como una lucha entre las convicciones y las indecisiones, acciones y correcciones perceptibles en esas enmendaduras o reescrituras pictóricas conocidas “palimpsestos”. (Peralta, 2016, párr. 6)

A continuación, mostramos tres, de las 22 obras expuestas, con el fin de observar el lenguaje pictórico con el que trabajó el curador para realizar el discurso curatorial de la muestra.

Figura 3.15.

Lo que va a venir (2004). Ramiro Llona. 720 x 300m



Fuente: Ramiro Llona (2004)

Figura 3.16.

La expulsión del paraíso (2013-2014). Ramiro Llona. 325 x 300 cm



Fuente: Ramiro Llona (2013-2014)

Figura 3.17.

Memento Mori (recuerda que morirás) (2014), Ramiro Llona. 650 x 300m



Fuente: Ramiro Llona (2014)

Como podemos ver, hemos tomado como ejemplo una pequeña área de la exposición. Las tres obras seleccionadas están colocadas una al lado de otra (números 1, 2, y 3 en la Figura 3.13.). El uso de colores y una expresión pictórica similar entre las obras, le permitió a Peralta conectarlas con mayor facilidad. No solo empleó un orden, en las fechas de las piezas, como hemos visto, sino que también uso los nombres de los cuadros para sugerir una historia al espectador. De tal manera, el primer cuadro se llama *Lo que va a venir*, seguido por, *La expulsión del paraíso* y el tercero, *Memento Mori (recuerda que morirás)*. La secuencia sugiere que lo que va a venir es la expulsión del paraíso, que trae consigo la caída del hombre y el recordatorio de nuestra propia mortalidad.

En los cuadros también podemos observar diferentes espacios, delimitados por líneas gruesas y delgadas, en donde habitan figuras geométricas, algunas estáticas y otras con un gesto fluido, que parecen moverse y apropiarse del lienzo. Llona uso mucha precisión en el delineado, tanto para los trazos rectos, como en los gestos fluctuantes. Por otro lado, podemos observar el uso de símbolos. Por ejemplo, en la obra *Lo que va a venir*, apreciamos en la parte superior central, un rectángulo, con líneas diagonales que salen de él. Este símbolo evoca el camino hacia un portal, una especie de túnel entre la vida y la muerte. En resumen, cada obra expuesta, es una existencia en continuo movimiento y cambio. Un universo que nos regala el artista, para nuestra libre interpretación y creación de mundo imaginarios.

1.2.3. El rol del curador en la exposición

Por medio de una entrevista realizada a Juan Peralta (ver Anexo 2), podemos apreciar con mayor claridad, cual fue su rol como curador dentro de la exposición.

Peralta empieza a trabajar en el MAC en el año 2013, como asistente del área de exposiciones. A finales ese mismo año, Ramiro Llona exhibía en el museo una muestra fotográfica, *Barranco a pie*, por lo que ambos, curador y artista, trabajaron parcialmente algunos temas relacionados a la muestra. Paralelamente, Álvaro Roca Rey, en ese entonces director del museo, le plantea Ramiro Llona hacer una muestra de pintura, definiendo como fecha octubre del 2016. En una reunión posterior de coordinación, Llona le propone a Peralta que sea su curador y este acepta.

El eje central de la exposición nace a partir de una revisión previa propuesta por Peralta, de lo que el artista conservaba en su taller. Este encontró dibujos, pinturas, libros, folletos, catálogo, recortes de periódico, entre otros. Mientras se realizaba este proceso, se estableció un diálogo constante entre ambos, en donde Llona iba trabajando y Peralta investigando. Hubo momentos de pausa y abstracción, que le permitieron al curador reflexionar sobre lo que se estaba dando. Una vez que el inventario estuvo listo, Peralta le propone a Llona hacer una segunda retrospectiva, a partir de 1998, época en donde empieza a trabajar con formatos de cada vez mayor tamaño. Más adelante, con los trabajos encontrados en papel, se organiza una muestra en el Centro Cultural Británico, que iría paralelamente con la del MAC.

- **Funciones y responsabilidades**

Una vez que se define el tema principal de la muestra, Juan Peralta empieza un estudio a profundidad sobre la obra del artista. Recordemos que él tiene una formación como historiador del arte, por lo que la investigación es algo principal en la mayoría de las curadurías que realiza. Creemos importante mencionar que a Peralta no le gusta usar el término “curador”, pues considera que la base de la curaduría es la investigación y prefiere el término “investigador en arte contemporáneo”, como aquel que describe mejor su

trabajo¹¹. Sin embargo, en la presente investigación lo llamaremos curador, considerando que es el título formal que se le da a su labor, tanto en el ámbito artístico siendo investigado, como en el académico, del cual forma parte este estudio.

Al ser esta una muestra retrospectiva, fue necesario que el curador estudiara e indagara la obra del Ramiro Llona y el periodo en el que esta se realizó, con el fin de más adelante generar un hilo histórico que conllevaría a la propuesta de un discurso curatorial sólido. El estudio en mención resultó en un catálogo de tres tomos, del cual hablaremos más adelante.

Debido a que Juan Peralta es un curador institucional, sus funciones y responsabilidades fueron más extensas. Con respecto a su labor como curador, Peralta (9 de febrero de 2018, comunicación personal) considera que este fue un trabajo en conjunto con el artista. Ramiro Llona tiene más de 40 años de trayectoria y su obra tiene contenido y un discurso, lo cual no siempre es así en un artista joven, donde la labor del curador se enfoca muchas veces en dirigir procesos para generar un discurso. En el caso de Llona, el enfoque fue crítico y reflexivo. Ambos, artista y curador, compartieron opiniones, llegando a un punto medio. (p.1-2)

La selección de obras la hicieron en conjunto, eligiendo aquellas que mejor se articulaban entre sí, que mostraban un proceso y reflejaban una mirada retrospectiva. La ubicación de las piezas también fue hecha entre los dos. Como vimos anteriormente, esto significó un reto por el gran tamaño y peso de las obras. Para tener una mayor claridad se hizo una maqueta y se imprimió los cuadros en escala (Figura 3.18).

¹¹ “A mí no me gusta el término curador. A mí me gusta marcar una diferencia con respecto al medio. No me gusta llamar la atención. Lo que pasa es que para el medio todo el mundo es un curador. En cambio, yo valoro mucho la investigación como base. Soy historiador del arte y mi línea viene de la humanística. Encuentro un concepto que me permita generar una línea de pensamiento, una búsqueda, una investigación constante. Por eso el término curador no va conmigo. Es el concepto más banalizado y más mal entendido en todo sentido, inclusive por los mismos artistas. Pienso que, para mí, el término investigador en arte contemporáneo, me acomoda mejor” (J. Peralta, comunicación personal, 15 de noviembre de 2016).

Figura 3.18.

Maqueta de la exposición “Ramiro Llona. Grandes formatos (1998-2016). El lugar de la pintura”, MAC

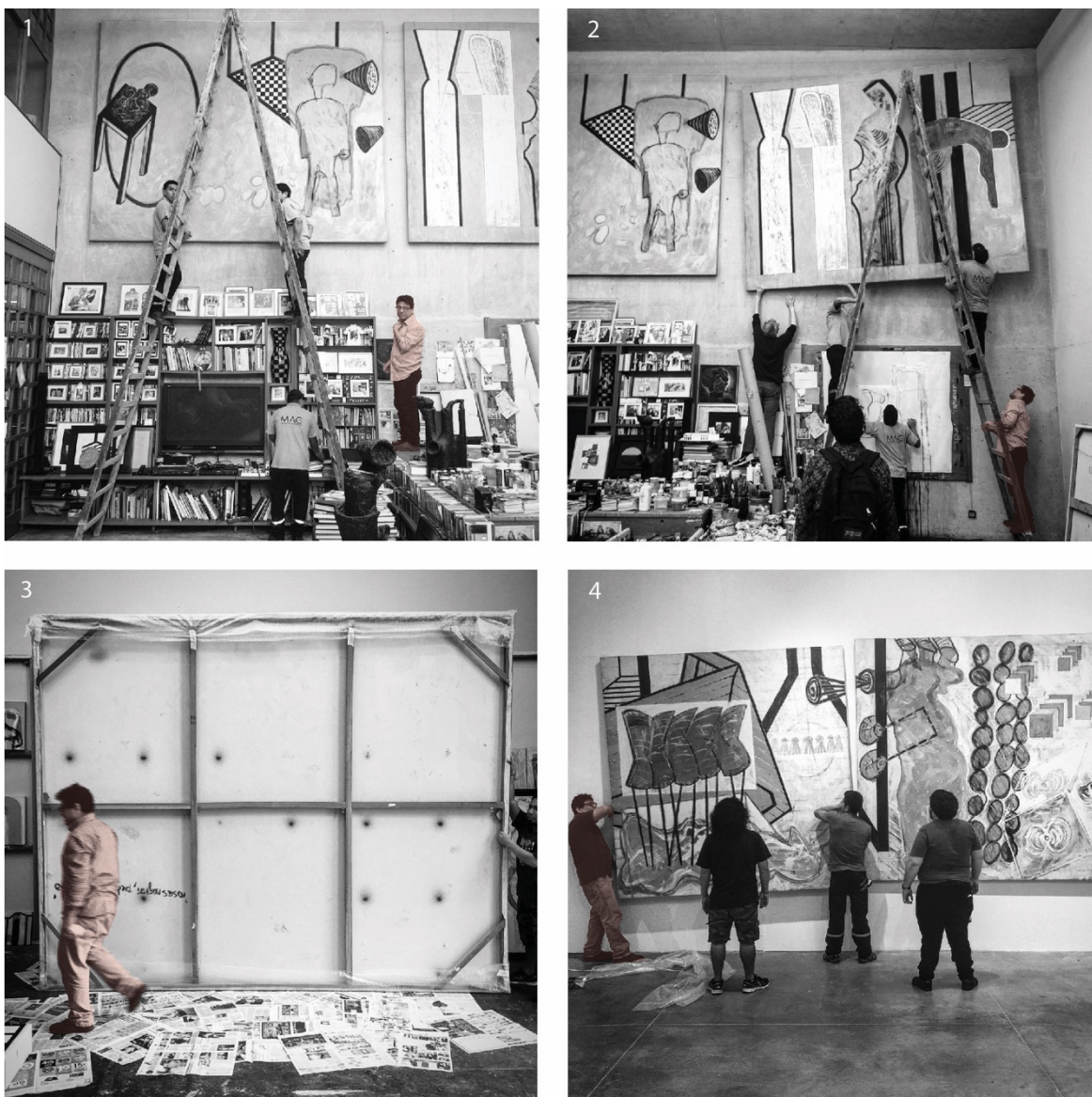


Fuente: Ramiro Llona (2016)

Peralta estuvo muy involucrado en el traslado de las obras, pues él supervisó directamente toda la logística del transporte. Desde el desmontaje de las obras en el taller de Ramiro Llona, el embalaje, la llegada al museo y el montaje de las mismas en la sala de exposiciones. En la siguiente imagen (Figura 3.19.) podemos ver al curador participando activamente de estas actividades.

Figura 3.19.

Juan Peralta participando del traslado y montaje de las obras



Fuente: Adaptado de Ramiro Llona (2016)

Nota. 1 - 2 Juan Peralta supervisando el desmontaje de las obras en el taller del artista en Barranco, 3 Juan Peralta supervisando el embalaje en el taller del artista, 4 Juan Peralta participando del montaje de una obra en la sala de exposiciones del MAC

El curador se encargó de seleccionar los textos de pared. Estos fueron fragmentos sacados de publicaciones hechas sobre reflexiones y apreciaciones de la obra de Llona, los cuales le daban al espectador una mirada distinta sobre el artista y las piezas. Para la muestra se hizo un catálogo mostrando los cuadros expuestos y detalles de los mismos, fotografías inéditas y entrevistas (Figura 3.18). Adicionalmente se hizo otro para la exposición en el Centro Cultural Británico, que muestra los trabajos sobre papel. Peralta le sugirió al artista hacer

algo distinto, un recuerdo bibliográfico, extractos de análisis hechos sobre el contenido de los catálogos. Este pasó a ser una biografía comentada, un tercer catálogo, de menos grosor, que iba en conjunto con los otros dos en un estuche (Figura 3.20) y escrita junto a Jeremías Gamboa, escritor y periodista peruano. De acuerdo con el autor, este fue el reto más difícil de la exposición:

Hacer la bibliografía comentada para ambos libros, me demandó mucho trabajo. Hacía un análisis o una interpretación de lo que los autores decían sobre un momento determinado de la obra de Ramiro y luego cerraba con una cita textual. A veces hacía la selección de un extracto, que podía ser la esencia de todo un artículo. Esto me demandó también mucha lectura. (J. Peralta, 9 de febrero de 2018, comunicación personal, p.2)

El artista participó en el armado del catálogo, reuniéndose con el curador para revisar el contenido (Figura 3.21.). Por último, Peralta tuvo que coordinar con la empresa editorial encargada del diseño e impresión de los catálogos, la entrega de los textos e imágenes.

Figura 3.20.

Catálogos de las muestras “Ramiro Llona. Grandes formatos (1998-2016). El lugar de la pintura” y “Ramiro Llona. Grandes formatos (1998-2016). El gesto informado”, MAC



Fuente: Museo de Arte Contemporáneo de Lima (s.f.)

Figura 3.21.*Armado del Catálogo de la exposición*

Fuente: Ramiro Llona (2016)

El seguro de las obras de arte lo coordinó la parte administrativa del museo con la empresa aseguradora. Lo que sí hizo el curador fue alcanzarle al área una lista de las obras con sus valores, para que se pueda tramitar y sacar el seguro. El presupuesto de la exposición fue realizado por Peralta, mas él no se encargó de ver la financiación de la muestra, ni de buscar patrocinadores, eso lo vio directamente el área de financiamiento. Con respecto a la publicidad, esta la vio el área de comunicaciones del museo. Peralta participó entregándoles los textos y las imágenes que debían ir en la prensa escrita y redes sociales. Así mismo, participó en entrevistas para medios escritos y audiovisuales. Finalmente, colaboró con el área educativa del museo para instruir a los guías y a los encargados de los diferentes programas sobre el contenido de la muestra, para que esta información fuese pasada al público visitante.

- **Relación con la institución**

De acuerdo con Juan Peralta la relación con el Museo de Arte Contemporáneo de Lima durante la exposición fue muy buena, pues le dieron total libertad de hacer una propuesta

curatorial, realizar la elección de las piezas, su ubicación en el espacio, elegir los textos de pared y plantear la realización de los tres catálogos. Recordemos además que luego de la investigación realizada en el taller del artista, el curador propone formar una alianza con el Centro Cultural Británico para exhibir los trabajos en papel realizados por el Llona. Esta decisión fue también respaldada por la institución.

- **Influencia en la gestión de la exposición**

Como hemos podido ver, las funciones y responsabilidades de Juan Peralta en la exposición fueron diversas, esto debido primero a que fue el curador de la muestra y segundo por el puesto que tenía como Director de Exposiciones y Colecciones en el museo, haciendo que su gestión en la exposición fuera mucho más amplia.

Por lo descrito anteriormente, Peralta participó en el presupuesto; coordinó con la empresa de transporte; supervisó el desmontaje de las piezas del taller del artista, el embalaje y la llegada de las mismas al museo, donde con el equipo técnico a su cargo, controló e incluso participó del montaje. Además, supervisó la instalación de los paneles interiores, la iluminación, la pintura y la colocación de los textos de pared en la sala, y que todo quedara listo para la inauguración. Con respecto al catálogo, seleccionó las imágenes que irían; investigó y seleccionó los extractos que analizaban la obra de Ramiro Llona y escribió el texto comentando sobre los mismos. También coordinó con la empresa editorial para entregarle el material recopilado.

Si bien no participó directamente en el desarrollo de otros aspectos pertenecientes a la gestión de la exposición, tuvo que brindarles material a las áreas encargadas. Por ejemplo, le brindó la lista de valores de los cuadros al área administrativa para que coordinara con la empresa aseguradora y pasó las imágenes y los textos al área de comunicaciones para que esta pudiera hacer el marketing de la exposición, además de participar en entrevistas para diversos medios.

1.3. Sharon Lerner: MALI in situ. Tribuna. Ishmael Randall Weeks

1.3.1. Sobre el curador

Sharon Lerner es una curadora, investigadora y artista peruana. Se licenció en Arte con mención en Pintura en la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP). Tiene una maestría en Prácticas Curatoriales del Programa Curatorial Practice en el California College of the Arts. Actualmente vive en Lima. Es curadora independiente de arte contemporáneo y docente en la Escuela de Posgrado en la Maestría de Historia del Arte y Curaduría de la PUCP.

Entre sus reconocimientos más importantes esta el haber sido la única becaria latinoamericana en ser seleccionada por el Instituto Goethe para integrar el equipo de la documental¹² en Kassel, Alemania (2007), así como obtener una beca de Southern Exposure para realizar un proyecto que investiga la historia y transformación arquitectónica de salas de cine abandonadas en San Francisco, Estados Unidos (2010)¹². En agosto de ese mismo año obtuvo el 101 Curatorial Fellowship dada por el Wattis Institute for Contemporary Arts, desempeñándose como investigadora en el Kadist Art Foundation en San Francisco. (Arte Informado, s.f.)

En Lima ha trabajado para espacios culturales reconocidos, como la Sala Luis Miró Quesada Garland de la Municipalidad de Miraflores, donde formó parte del equipo de Artes Visuales (2008), y el Museo de Arte de Lima (MALI), donde se desempeñó como curadora de arte contemporáneo por 8 años (2012- 2020). Fue durante este periodo de tiempo que curó la muestra que forma parte de esta investigación, *Mali In situ. Tribuna. Ishmael Randall Weeks*.

1.3.2. Sobre la exposición

La exposición *Tribuna* del artista peruano Ishmael Randall Weeks es una muestra individual, no documental realizada en el Museo de Arte de Lima (MALI) en el año 2017 y curada por

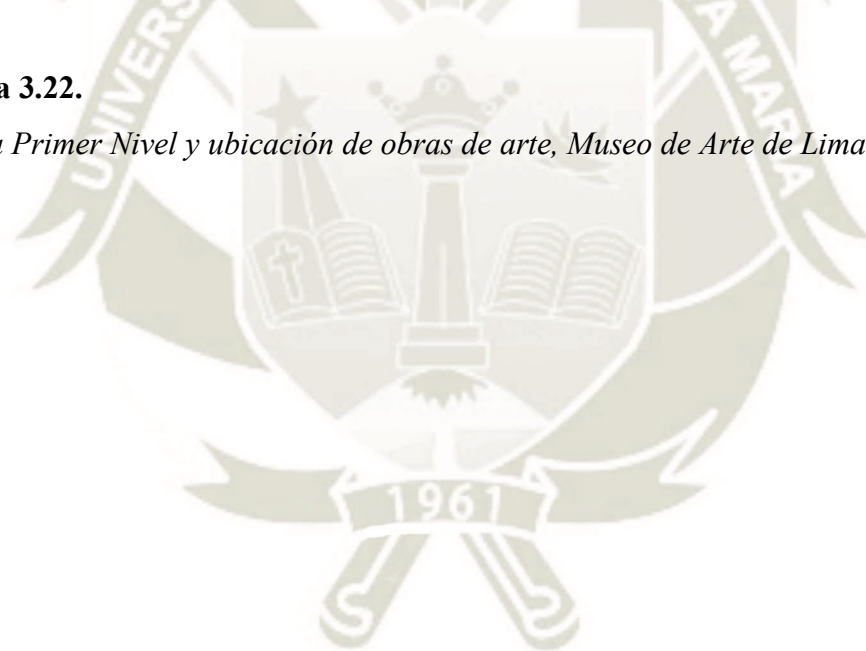
¹² Proyecto *Mission Afterviews* realizado Junto con las curadoras Xiaoyu Weng y Michele Fiedler.

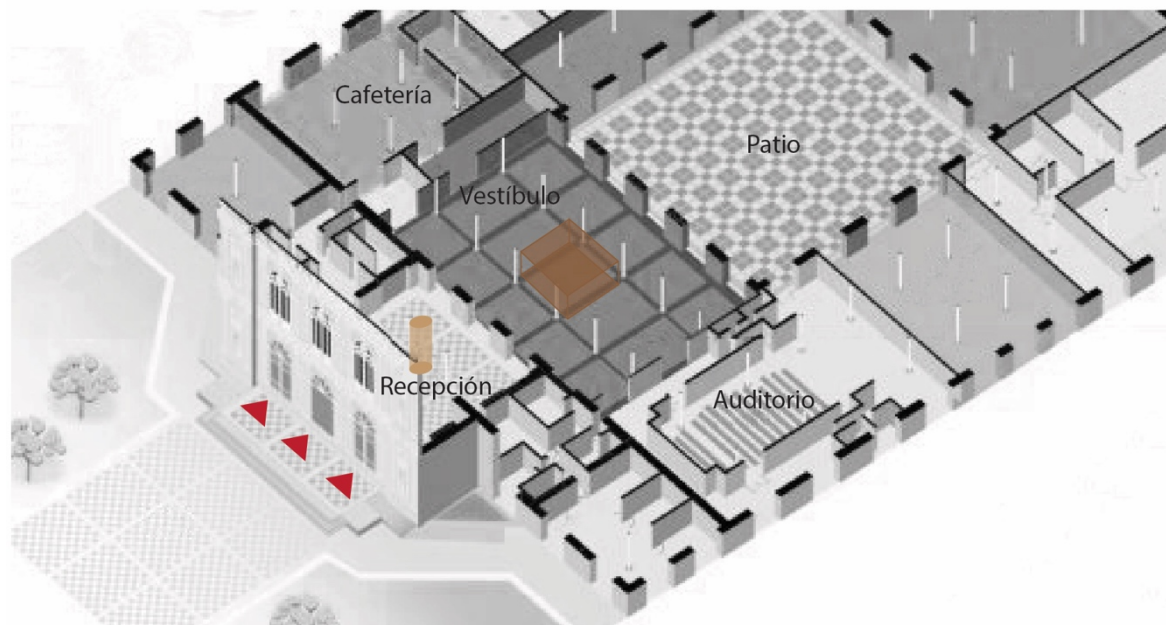
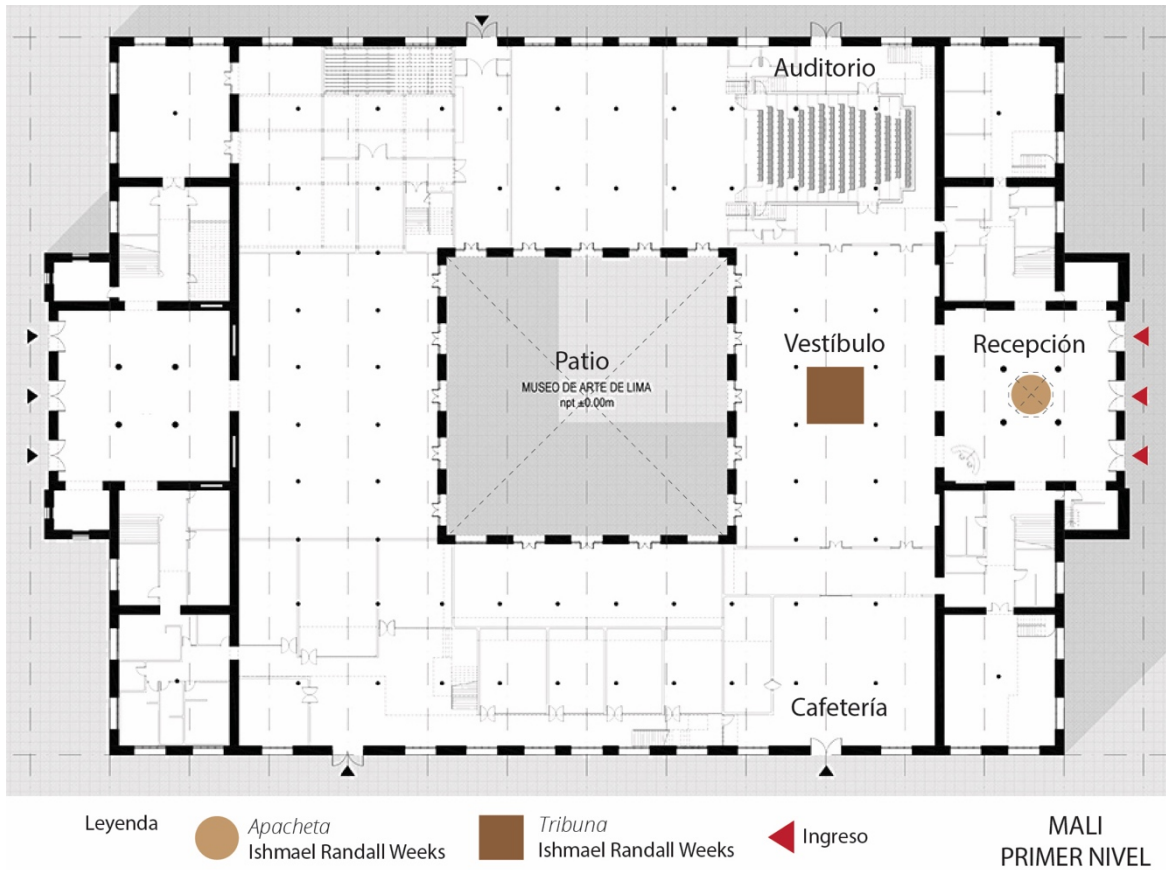
Sharon Lerner. Esta forma parte del programa MALI in situ y presenta dos esculturas de gran formato ubicadas en la recepción y el vestíbulo del museo.

La recepción de la institución tiene un vacío en el centro desde donde se puede apreciar un gran tragaluz en el techo. Este se hizo durante la remodelación del Palacio de la Exposición para la apertura del segundo piso, donde se encuentra actualmente la exposición permanente del museo. Es una manera de conectar ambas plantas y darle unidad al espacio. La primera escultura, *Apacheta*, se instaló en el centro de este espacio y abarcó ambos niveles. La segunda escultura, *Tribuna*, se centró en el vestíbulo del MALI, un espacio amplio rectangular, que conecta el auditorio a la derecha y la cafetería a la izquierda. Es un espacio de transición entre la recepción y el patio principal desde donde se accede a las salas de exposición en la parte de atrás. En el siguiente plano podemos ver la ubicación de ambas obras de arte.

Figura 3.22.

Planta Primer Nivel y ubicación de obras de arte, Museo de Arte de Lima MALI





Fuente: Campo Baeza, A. (s.f.), Arte nuevo (2010)

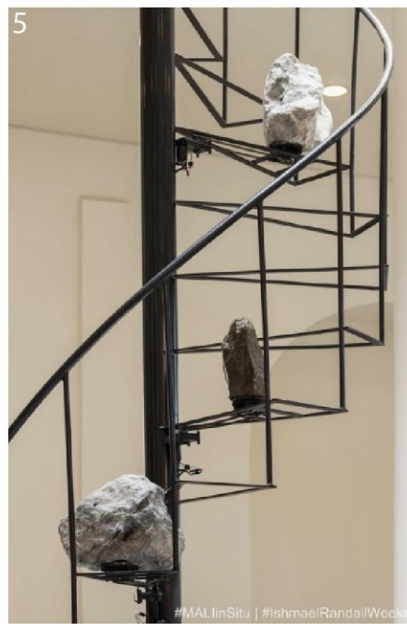
La escultura *Apacheta* (Figura 3.23.), está hecha de una estructura metálica en forma de escalera de caracol. El perfil de la misma es delgado, lo cual le da una transparencia en relación con el espacio donde se ubica. No es un tótem que invade el vestíbulo, sino que se camufla en él.

El título de esta pieza alude a la costumbre –extendida en los Andes peruanos– de apilar un montículo de piedras en los caminos a modo de recuerdo o signo de devoción, pero parece evocar también a la recuperación de formas vernáculas en oposición a una concepción puramente modernista de la escultura como un objeto estético autónomo. Mientras que el movimiento giratorio parece referir a un tiempo cíclico, su forma podría asociarse a la estructura básica de una molécula de ADN, o a las tecnologías utilizadas en la explotación del territorio y sus recursos. (MALI, 30 de marzo de 2017, párr. 4)

La obra cuenta con un doble movimiento envolvente. En la base tiene un motor que hace que la pieza gire hacia un sentido y en los peldaños, donde se encuentran rocas de cobre y de plata en estado bruto, tiene otro que gira de manera inversa (ver detalle en imagen 2, Figura 3.23.). De esta manera mientras que la estructura va de un lado, el material rocoso va del otro. La escalera, no llega a ningún lado, lo que hace es cuestionar conceptos, sobre la minería y sus efectos en nuestra sociedad, los peldaños de la escala social y el progreso. (Dale, V., 13 de abril de 2017)

Figura 3.23.

Apacheta, Ishmael Randall Weeks (2017)



Fuente: 1-3.Revolver Galería (s.f.), 4-5 MALI (2017)

La escultura *Tribuna* emplazada en el vestíbulo, tiene forma de chacana, la cruz de los andes, y está hecha de 15 toneladas de mayólicas. Los cuatro módulos que conforman la pieza crean angostos pasadizos, por donde el espectador puede recorrer la obra y apreciarla. Esta escultura también se podía ver desde arriba, desde una escalera móvil colocada en una esquina. Veremos, que la vista peatonal, difiere mucho de la aérea (Figura 3.24.). En la primera, el visitante tiene la sensación de estar en medio de una topografía monocromática, que nos recuerda a aquella dejada por desplazamientos de tierra o huaycos; mientras que en la segunda se pueden apreciar los colores de las mayólicas. De acuerdo al artista cuzqueño, lo que se aprecia desde arriba evoca una connotación espiritual andina, relacionada a cambiar el material de la casa de adobe a uno noble y enchararlo. Los colores representan el modernismo vernáculo peruano. (Randall Weeks en Dale, V., 13 de abril de 2017)

Figura 3.24.

Tribuna, Ishmael Randall Weeks (2017)



Fuente: 1-2 MALI (2017), 3-5 Artishock (2017)

Lo que se ve desde afuera es una estructura metálica negra que sostiene las graderías de mayólica. Entre el material empleado vemos lomos de libros, con nombres relacionados a la

historia, geografía, educación, administración y conflicto armado en el Perú (ver detalle en imagen 4, Figura 3.24.). Estos parecen enterrados entre el material de construcción. De alguna manera, la educación que no llega a todos los niveles sociales, las mayólicas y el material expuesto sin tarrajear representan la estructura y cimientos de nuestra sociedad, física y conceptualmente.

1.3.3. El rol del curador en la exposición

Por medio de una entrevista realizada a Sharon Lerner (ver Anexo 2), podemos apreciar con mayor claridad, cual fue su rol como curadora de la exposición.

En el año 2010, Tatiana Cuevas, predecesora de Sharon Lerner como curadora de arte contemporáneo en el MALI, crea el programa *MALI in situ*, como parte del programa *MALI Contemporáneo*. *Mali in situ* le da la oportunidad a artistas locales e internacionales de intervenir diferentes espacios de tránsito del museo con obras de arte. De esta manera, su objetivo es activar y promover la creación artística, dándole visibilidad al artista y a su obra. Cuando Lerner, entra a trabajar al museo en el año 2012, decide continuar con dicho programa, pues considera que le proporciona dinamismo y vitalidad a una institución, que tiende a tener un carácter más enciclopédico.

De acuerdo con la curadora, Randall Weeks le había propuesto tiempo atrás hacer un proyecto en el MALI. Ella vio el mejor momento y decidió invitarlo para hacer la edición número 9 de *MALI in situ*, que se inauguró en marzo del 2017. La elección de Ishmael Randall Weeks, por parte de Lerner, responde a su buen manejo de escalas monumentales gracias a sus obras de gran formato. Al extender la invitación, la curadora le puso como pie forzado al artista que la propuesta debía responder al espacio y su gran escala, a los elementos arquitectónicos que tiene el museo y a la circulación del mismo.

- **Funciones y responsabilidades**

Una vez que el artista aceptó la invitación, le fueron comisionadas dos obras por parte del museo. La primera debía ir en la recepción, donde antes estaban los módulos de atención y boletería, y la otra en el vestíbulo. De acuerdo con Sharon Lerner, la primera propuesta de

Randall Weeks, fue hacer un performance en el ingreso, a lo que la curadora le sugirió un cambio, pues no iba acorde a la escala y el manejo del espacio a doble altura. Lerner (12 de febrero de 2018, comunicación personal) comenta lo siguiente sobre el proceso curatorial que siguió con el artista:

El tema central partió del artista y yo apoyé en su desarrollo. Le hice un seguimiento y le di ideas. En el camino fuimos haciendo modificaciones que fueron de distinta índole. A veces en lo conceptual y otras estaba relacionado con la logística o la producción. Fue un trabajo en equipo y dialogado. La decisión formal y final de las piezas la tomó Ishmael. Él las concibió y las ejecutó, pero uno de alguna manera, encaminó de distintos modos su aplicación y desarrollo. Fui como un editor, hasta cierto punto. No como un editor que corta, sino como alguien que acompaña el proceso y que ayuda a formar. (p.2)

El resultado final, como vimos, fueron las esculturas *Apacheta* y *Tribuna*. Ambas tocaban conceptos relacionados a nuestra realidad como país, ya sea en nuestra estructura social, política, en nuestros recursos naturales, aspectos constructivos o ideologías. Las piezas, no solo tenían un discurso concreto, sino que también cumplieron con el objetivo principal dado por la institución. teniendo en cuenta la escala espacial, funcionando como ejes de circulación y obligando al visitante a reflexionar sobre su lugar en el museo.

En cuanto a sus responsabilidades, Lerner (12 de febrero de 2018, comunicación personal) comenta que a diferencia de un curador independiente, no tuvo que ver directamente todos los aspectos de la muestra, pues contaba con un equipo con el que trabajaba¹³. De tal manera, no supervisó directamente el proceso de montaje de las piezas, en el que, si estuvo el artista, junto con la empresa de transportes contratada por el museo y el equipo técnico del MALI, quienes en conjunto colocaron las obras en el lugar de exhibición (Figura 3.25). De acuerdo con la curadora, Randall Weeks es un artista consolidado en el medio y cuenta con un equipo que lo apoya, como una arquitecta que le asiste y estuvo presente en el montaje. En tal sentido, se trabajó a un mismo nivel.

¹³ “Este [curador independiente] normalmente se tiene que cargar al hombre muchas cosas que un curador institucional no necesariamente hace directamente porque tienes un equipo con el que trabajas. Si eres un curador independiente que esta haciendo una muestra en una sala pequeña en Barranco, entonces probablemente te encargues de todo: del alquiler del local, de la limpieza, del montaje, del transporte y demás” (Lerner, 12 de febrero de 2018, comunicación personal, p.2.).

Figura 3.25.

Instalación de esculturas Apacheta y Tribuna en el MALI



Apacheta



Tribuna

Fuente: MALI- Museo de Arte de Lima (2017), El Comercio (2017)

El transporte de las piezas y el seguro de las mismas, fue vista por el área administrativa del museo. Con respecto a los textos en el folleto de mano (Figura 3.26) y los de la pared, fueron escritos por Sharon Lerner. La exposición no requirió la elaboración de un catálogo.¹⁴

Figura 3.26.

Folleto de Mano. MALI in situ. Tribuna. Ishmael Randall Weeks



Fuente: MALI (2017)

Otra de las responsabilidades de la curadora fue supervisar las actividades educativas en torno a la exposición, junto con Patricia Villanueva, encargada de la curaduría educativa y digital del museo. Sharon Lerner se juntó con esta última para comentarle sobre el tema y contenido principal de cada pieza. La capacitó, junto a los guías para que la información llegue de manera correcta al público visitante. Luego Villanueva se encargó de hacer un

¹⁴ En una entrevista realizada en el 2016 a la artista habla sobre sus funciones como curadora institucional en el MALI, esta comentó que hacer el catálogo de las exposiciones que así lo requieran, es algo en lo que está muy involucrada: “En el catalogo fungo de editor, no solo es la presentación del catálogo, sino que edito el catálogo. Por lo menos los catálogos que se hacen aquí son portafolio de obra. Entonces hago la introducción del portafolio de obra, superviso la fotografía de las piezas, las traducciones, el retoque de las piezas, la redacción y edición general. A parte, invito a otros autores a participar. En ese caso debo muchas veces perseguirlos para que tengan los textos listos y hacer la corrección de estilo” (Lerner, S., 23 de Noviembre de 2016, p.3) .

seguimiento riguroso de los cursos, talleres y visitas en torno a la muestra (Lerner, S., 23 de noviembre de 2016, comunicación personal, p.3). En el caso de la exposición, hubo una única actividad llamada *MALI Uno a Uno*, un conversatorio gratuito que se llevó a cabo en el auditorio del museo con la curadora, Sharon Lerner y el artista, Ishmael Randall Weeks.

El área de marketing se encargó de la difusión de la exhibición por medio de la prensa escrita, redes sociales y medios audiovisuales. Sharon Lerner participó de las entrevistas requeridas y colaboró entregándoles la nota de prensa y otros textos que necesitaran ser publicados.

Finalmente, Lerner vio todo lo relacionado con el presupuesto de la muestra y comenta que el reto más importante estuvo relacionado justamente con el financiamiento. Si bien el museo tiene un área que se encarga de búsqueda de patrocinio, *fund raising* y desarrollo de negocios, el programa *Mali in situ*, no cuenta con financiamiento y siempre es un hueco en el presupuesto del museo, y que aún así, lo logran llevar a cabo cada cierto tiempo. Al ser las piezas de arte comisiones grandes, la producción de las mismas no pudo ser cubierta en su totalidad. La institución participó con un 30% del presupuesto de producción y el otro 70% fue cubierto por el artista. La obra se quedó con él, de tal manera que pudiese venderla y recuperar la inversión. El resto de los gastos relacionados a seguros, transporte, logística y marketing, fueron cubiertos por el MALI.

Figura 3.27

Sharon Lerner en la exposición Tribuna, MALI



Fuente: Revista Cosas (2017), Británico Cultural (2020)

- **Relación con la institución**

De acuerdo con Sharon Lerner, la relación con el Museo de Arte de Lima fue muy buena durante la curaduría de la exposición. Le dieron carta libre para realizar la novena edición del programa *Mali in situ*, pudiendo ella elegir con que artista trabajar. A pesar del poco o nulo financiamiento que el programa tiene, el MALI apoyo la realización de las dos comisiones en gran formato con un tercio de su valor y fomentó su realización del evento.

- **Influencia en la gestión de la exposición**

La influencia en la gestión de la exposición, por parte de la curadora, fue amplia, pues “el curador institucional es como el director de orquesta que supervisa todos los movimientos de todas las áreas, pero no se encarga directamente de cada cosa” (Lerner, 12 de febrero de 2018, comunicación personal). De tal manera, Lerner se ocupó primero de organizar, teniendo en cuenta el cronograma de exposiciones ya programadas del museo, en que momento se haría la novena edición de *Mali in situ*. Hizo un presupuesto, el cual se fue adaptando a lo largo del proceso, teniendo en cuenta las obras realizadas por el artista y la logística requerida para llevar a cabo la muestra.

A parte de su labor curatorial en el desarrollo de las piezas, Lerner tuvo que darle la fecha de traslado, de acuerdo a su cronograma de trabajo, al área encargada de coordinar el transporte de las comisiones. y pedirle al área administrativa el aseguramiento de las piezas de acuerdo al monto dado por el artista. Si bien no supervisó directamente todo el montaje de las obras, el lugar donde debían estar ya había sido establecido por ella y había realizado la coordinación previa con el equipo técnico del museo que está a cargo esa labor.

La curadora colaboró con el área de marketing, proporcionándole los textos que irían en el folleto de mano y eligiendo las imágenes que irían en este. Así mismo, redactó la nota de prensa de la exposición y colaboró con entrevistas y actividades realizadas en torno a la muestra como el MALI Uno a Uno. Conversó con el área educativa sobre el contenido y conceptos en torno a la exposición y colaboró con el museo buscando patrocinio para poder llevar el programa a cabo.

2. ANALISIS DE LOS DATOS

De acuerdo a los resultados vistos en la sección anterior, hemos realizado una serie de tablas comparativas, que nos ayudarán a comprender mejor cual es el rol del curador en las exposiciones de arte contemporáneo de acuerdo a los objetivos de la investigación. Analizaremos primero como los sujetos de estudio llegan a trabajar en la muestra, para seguir con cuales fueron sus funciones y responsabilidades, su relación con la institución y su nivel de influencia en la gestión de la exhibición. Lo primero que examinaremos es como llega el curador a trabajar en la muestra.

Tabla 3.1.

Como se inicia el trabajo curatorial en las exposiciones de arte contemporáneo

	Max Hernández	Juan Peralta	Sharon Lerner
Inicio del trabajo curatorial	5 proyectos	Ramiro Llona. <i>Grandes formatos (1998-2016). El lugar de la pintura</i>	<i>Mali in situ. Tribuna. Ishmael Randall Weeks</i>
Cómo llega el curador a trabajar en la muestra	Le es propuesto por Ana Osorio, coordinadora de la galería de arte del CCPUPC	Le es propuesto por el artista	Forma parte de un programa ya establecido por el museo. La curadora elige en que momento realizarla
Quién propone el eje principal de la exposición	El curador a la institución	El curador al artista	El curador al artista

Fuente: Elaboración propia

La Tabla 3.1. muestra que el curador llega de diferentes maneras a trabajar en una exposición de arte contemporáneo. Para empezar, si un curador es independiente, como lo es Max Hernández, la institución le debe proponer hacer la muestra. En el caso de Juan Peralta y Sharon Lerner, quienes eran curadores institucionales, al momento del estudio, esto fue distinto. Si bien Juan Peralta trabaja para el MAC, como director de exposiciones y curador, y Sharon Lerner en el MALI como curadora de arte contemporáneo, esto no necesariamente significa que ellos estén encargados de realizar todas las curadurías en el museo. Muchas veces el artista puede decidir trabajar con un curador en especial o la misma institución, por

medio del curador encargado, puede invitar a otro curador que tenga un manejo sobre un determinado tema o ha investigado a algún artista en especial que a la institución le interés mostrar y es llamado para hacer una curaduría. En el caso de Peralta, fue el artista, Ramiro Llona, quien le pidió ser el curador de la muestra. En el caso de Sharon Lerner, al ser ella la encargada del programa *Mali in situ*, fue ella la curadora.

Por otro lado, vemos que, en los tres casos, los curadores fueron quienes hicieron la propuesta sobre el eje principal de la exposición. Max Hernández le propuso al CCPUCP trabajar con comisiones que se adaptasen al espacio; Juan Peralta le propuso a Ramiro Llona hacer una retrospectiva de su obra en gran formato; y Sharon Lerner le propuso a Ishmael Randall Weeks realizar dos comisiones que se adaptasen al espacio monumental del MALI. Vemos que, como Peralta y Lerner, trabajan para la institución, no es necesario que le hagan la propuesta a esta última y lo trabajan directamente con el artista.

En la Tabla 3.2 comparamos las funciones y responsabilidades que tuvieron Juan Peralta y Sharon Lerner en las exposiciones en las que trabajaron, con aquellas vistas en la Figura 1.1., donde se muestran todas aquellas funciones que se espera realice un curador institucional.

Tabla 3.2.

Funciones y responsabilidades que tuvieron Juan Peralta y Sharon Lerner como curadores institucionales

Funciones y responsabilidades	Juan Peralta Ramiro Llona. <i>Grandes formatos (1998- 2016). El lugar de la pintura</i>	Sharon Lerner <i>Mali in situ. Tribuna. Ishmael Randall Weeks</i>
CURADOR INSTITUCIONAL		
Mantenerse actualizado sobre el desarrollo académico dentro de su campo. Así como en la normativa nacional e internacional entorno a los objetos del museo.	X	X
Estudiar/ Investigar los objetos a su cargo con el fin de documentar su historia.	X	
Desarrollar y contribuir con trabajos escritos (textos, artículos, monografías, trabajos de investigación, catálogos etc).	X	X
Interpretar los objetos/ bienes patrimoniales a su cargo, en base a sus conocimientos.	X	X
Seleccionar objetos.	X	
Generar un discurso curatorial.	X	X

Dirigir y coordinar constantemente con un equipo de profesionales interdisciplinarios (historiador, conservador, archivero, curador educativo, diseñador gráfico, diseñador industrial, arquitecto, artista visual, museólogo, etc).	X	X
Desarrollar y dirigir exposiciones.	X	X
Hacer recomendaciones para la adquisición y cesión de objetos de la colección del museo.		
Contribuir al desarrollo de los programas y materiales educativos.	X	X
Promover y participar en la formulación de las políticas y procedimientos institucionales para el cuidado de la colección.		
Representar a la institución frente a los medios de comunicación y entidades académicas, cuando esta lo requiera.	X	X

Fuente: Elaboración propia

De acuerdo a la tabla, podemos ver como las funciones y responsabilidades de los curadores estuvieron condicionadas al tipo de muestra que hicieron. Juan Peralta, al trabajar en una muestra retrospectiva, tuvo que estudiar los objetos y hacer un estudio de los mismos. Recordemos que hizo un inventario del taller del artista, para luego proponer el tema central de la muestra. Así mismo, investigó lo que otros estudiosos habían reflexionado sobre la obra con el fin de seleccionar los textos de pared y realizar la bibliografía comentada que resultó en un catálogo adicional. En el caso de Sharon Lerner, al trabajar con comisiones, no fue necesario que estudiara los objetos pues estos los hizo el artista, bajo un proceso dirigido por la ella, siendo un trabajo en conjunto dando como resultado final la obra. Por otro lado, si bien la curadora contribuyó con los textos de pared, folleto de mano y nota de prensa, no redactó un catálogo ni hizo un trabajo investigativo extenso.

Ambos curadores tuvieron que interpretar los objetos artísticos para generar un discurso curatorial. Sin embargo, sólo Peralta tuvo que seleccionar las obras de arte que irían en la exposición. Ambos dirigieron y coordinaron con un equipo de profesionales y con las diferentes áreas del museo para llevar a cabo la muestra, contribuyeron con el área educativa en el desarrollo de programas y representaron a la institución en los medios de comunicación, prensa escrita y redes sociales.

Consideramos importante mencionar que, si bien los curadores no realizaron ciertas funciones en la tabla, porque la exhibición no lo requería, si las hacen a parte. Por ejemplo, Sharon Lerner sí investiga los objetos de arte contemporáneo realizados por un artista del cual se va hacer una muestra en particular, como fue el caso de la retrospectiva de Eduardo Eielson hecha en el MALI en el 2017. También hace recomendaciones de adquisiciones y

participa en el cuidado de la colección de arte contemporáneo del museo. (Lerner, S., 23 de noviembre de 2016, comunicación personal)

En la Tabla 3.3 comparamos las funciones y responsabilidades que tuvo Max Hernández en 5 proyectos con la Figura 1.2., donde se muestran todas aquellas funciones que se espera realice un curador independiente.

Tabla 3.3.

Funciones y responsabilidades que tuvo Max Hernández como curador independiente

Funciones y responsabilidades	Max Hernández
CURADOR INDEPENDIENTE	5 proyectos
Mantenerse actualizado sobre el desarrollo académico dentro de su campo.	X
Estudiar/ Investigar los objetos pertinentes a la exposición.	
Desarrollar y contribuir con trabajos escritos (normalmente textos de pared y folletos relacionados con la exposición).	X
Interpretar los objetos en base a sus conocimientos.	X
Seleccionar objetos.	
Generar un discurso curatorial.	X
Coordinar con un equipo de profesionales interdisciplinarios que forman parte de la institución (historiador, conservador, archivero, curador educativo, diseñador gráfico, diseñador industrial, arquitecto, artista visual, museólogo, etc).	X
Desarrollar y dirigir exposiciones.	X
Contribuir al desarrollo de los programas y materiales educativos referente a la exposición, en caso la institución lo requiera.	
Representar a la institución frente a los medios de comunicación, en caso esta lo requiera.	X

Fuente: Elaboración propia

Como podemos ver en la tabla, las funciones y responsabilidades de Hernández, estuvieron en base a la exposición curada. Al ser una exhibición que se basaba en comisiones, el curador no tuvo que investigar objetos. Tampoco tuvo que seleccionarlos, pues estos fueron realizados por los artistas antes de la exposición, en conjunto con Hernández, quien actuaba como guía. El curador no contribuyó con el área educativa pues el CCPUCP no siempre realiza actividades en torno a las muestras que exhibe.

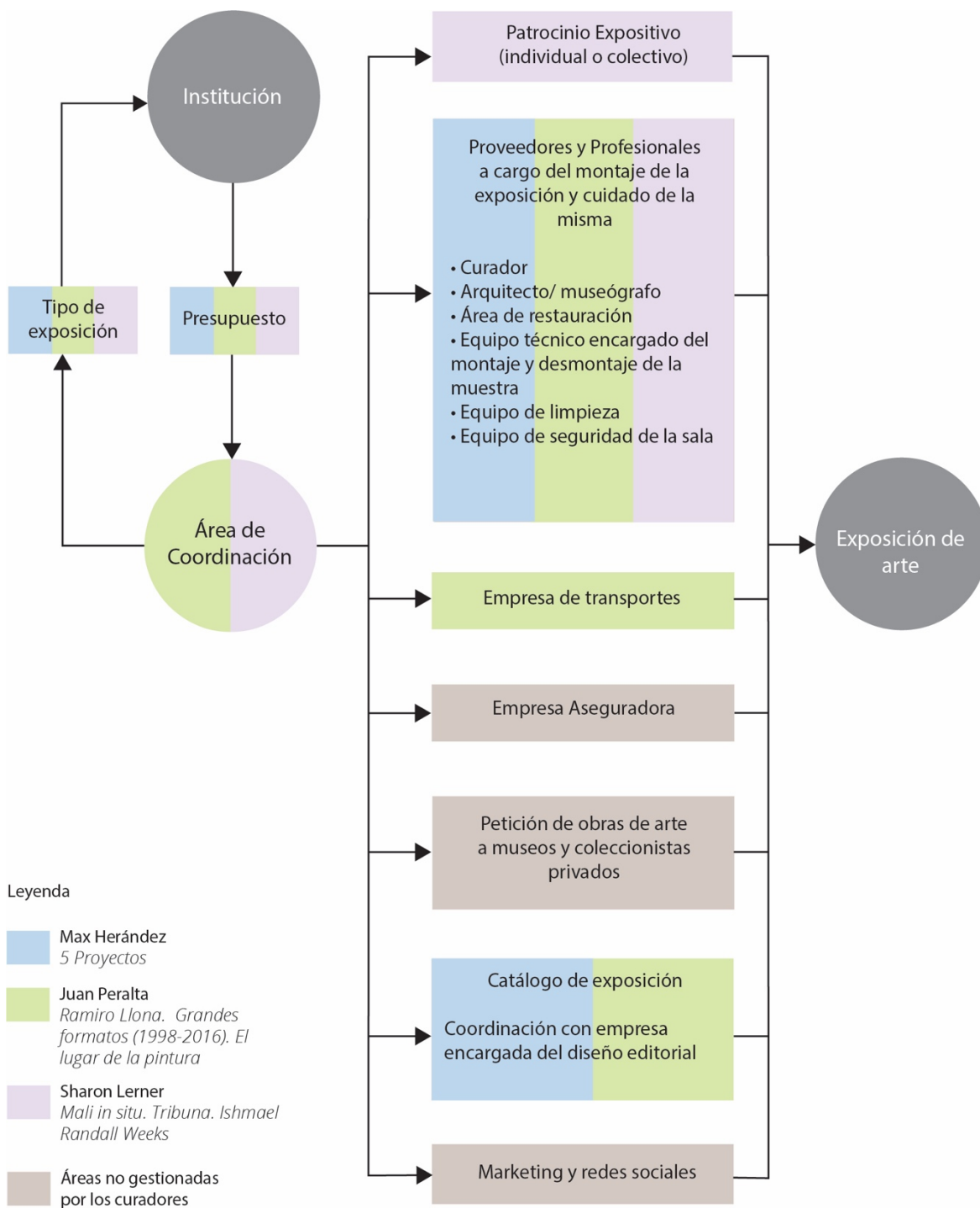
Las actividades que realizó fueron la redacción del catálogo de la muestra, el folleto de mano, textos de pared y demás textos necesitados para la prensa y diferentes medios de comunicación, en lo que además representó a la institución de acuerdo a sus necesidades. También interpreto los objetos creados con el fin de generar un discurso curatorial. Coordinó con el equipo de profesionales contratados por la institución, dirigiendo la exposición.

Las funciones y responsabilidades de los tres curadores, no sólo estuvieron definidas por si son institucionales o independientes, sino por el tipo de muestra curada. Por otro lado, con respecto a la relación que mantuvieron con la institución, los tres comentaron que fue muy buena. El museo o centro cultural confió completamente en sus propuestas y los respaldó en las decisiones que tomaron. Los resultados fueron buenos, teniendo las tres exposiciones buenas críticas en los diferentes medios de comunicación.

En la Figura 3.28. podemos ver cuál fue la influencia en la gestión de la exposición que tuvo cada curador, tomando como referencia la Figura 1.7.

Figura 3.28.

Gestión de los curadores en las exposiciones de arte contemporáneo



Fuente: Elaboración propia.

Como podemos observar, el inicio de la gestión, representada por la institución para la cual trabajan los curadores, y el resultado final, que vendría a ser la exposición de arte, no tienen un sombreado. Las áreas gestionadas por los curadores fueron sombreadas con colores que representan a la muestra y al curador motivo de estudio. Las que se encuentran en color gris claro, vendrían a ser aquellas áreas que no gestionaron directamente.

De tal manera, tenemos que el área de coordinación fue gestionada por los curadores institucionales Juan Peralta y Sharon Lerner, siendo ellos los responsables directos de que la muestra se lleve a cabo. Mientras que, en el caso de Max Hernández, la responsable fue Ana Osorio, coordinadora de la galería CCPUCP. Los tres curadores decidieron que tipo de exposición se haría, ya sea porque se lo plantearon a la institución o al artista (ver Tabla 3.1.) y a su vez tuvieron que realizarla en base a un presupuesto dado por la institución. En el caso de Hernández, el presupuesto le fue dado por Ana Osorio. Este, a diferencia del MALI, cubrió las comisiones y honorarios de los artistas.

Con respecto a la búsqueda de patrocinio, si bien Sharon Lerner no estuvo involucrada directamente, sí fue un área de la que estuvo que estar muy pendiente, pues al no contar el programa *Mali in situ* con financiamiento, ayudar a buscarlo fue necesario para llevarlo a cabo. Max Hernández y Juan Peralta no vieron este tema, que lo manejó las áreas encargadas en el CCPUCP y MAC respectivamente.

La coordinación con los profesionales y el montaje de la exhibición si fueron vistos por los tres curadores. Sin embargo, el alcance en la gestión fue distinta en todos los casos. Max Hernández, al ser un curador institucional, dirigió, en conjunto con los artistas, al equipo técnico del Centro Cultural, para llevar a cabo el montaje de las instalaciones. Por otro lado, la gestión de Juan Peralta fue más extensa. Él mismo participó en el montaje y coordinó con el equipo técnico los pormenores para que la sala estuviese lista para la inauguración. Sharon Lerner coordinó con el artista y la arquitecta que trabaja con él, el lugar donde irían las piezas exactamente. Además, le dio las instrucciones al equipo técnico del MALI para el montaje, el cual no supervisó directamente. En el caso de la coordinación con el área de restauración, esto es algo que sí ven los curadores institucionales, mas al ser las muestras de piezas recientes o nuevas, no fue necesario. Las otras áreas como el de limpieza de la sala y la seguridad son vistas por el área administrativa de las instituciones.

Con respecto al transporte de las obras, Juan Peralta fue el único curador que gestionó el transporte de las obras de arte y lo supervisó directamente. Ninguno de los tres curadores hizo el trámite con las empresas aseguradoras. Tampoco realizaron la petición de obras a coleccionistas privados, pues las exposiciones curadas por Hernández y Lerner fueron a comisión y la curada por Peralta fue hecha con la participación de un único artista. Las dos

exposiciones que tuvieron catálogo fueron las realizadas por Hernández y Peralta. Sin embargo, esta gestión es algo que también hace Lerner, en caso se así se decida para una muestra determinada.

Finalmente, los curadores no tuvieron que gestionar la difusión de la exhibición, esto estuvo a cargo de las áreas de marketing de las instituciones. Mas, sí colaboraron con textos necesarios para las notas de prensa, artículos y realizaron entrevistas. Vemos, en conclusión, que los curadores institucionales son los que tienen mayor influencia en la gestión de las exposiciones de arte. Con respecto a los casos de estudio, fue Juan Peralta quien tuvo mayor alcance en la gestión de la muestra estudiada.

3. APROXIMACIONES SIGNIFICATIVAS SOBRE LA INVESTIGACIÓN

3.1. Reflexiones de Luis Lama, Carlo Trivelli, Augusto del Valle, Max Hernández Calvo, Juan Peralta y Sharon Lerner¹⁵

A finales del año 2016, antes de definir el problema de investigación, se decidió hacer una serie de entrevistas a seis curadores del ámbito local (Anexo 3), con el fin de obtener mayor conocimiento sobre su rol las exposiciones de arte contemporáneo e identificar aquellos puntos que luego serían motivo de estudio en el presente trabajo. De esta manera, nos gustaría comentar algunas reflexiones sobre temas tratados que a veces difieren de los resultados obtenidos y que nos sirven para visualizar un panorama más amplio sobre la labor curatorial en el ámbito local.

Por ejemplo, con respecto a la relación del curador con la institución, en los casos de estudio, esta fue bastante positiva y favorable. Sin embargo, esto no es siempre así. Carlo Trivelli (comunicación personal, 15 de noviembre de 2016) comenta que un curador independiente

¹⁵ Los curadores entrevistados cuentan con una amplia experiencia en el ámbito curatorial. Luis Lama es un curador independiente y crítico de arte desde hace muchos años, para la revista *Caretas*, fue el gestor de las Bienales Iberoamericanas de Lima y fundador de la Sala Municipal de Miraflores, Luis Miró Quesada Garland. Fue director de la Escuela de Arte Corriente Alterna y actualmente se desarrolla como docente en la Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas (UPC). Carlo Trivelli es un curador independiente, docente y periodista. En el momento de la entrevista estaba a cargo de la galería El Ojo Ajeno, en el Centro de la Imagen, en Miraflores. Augusto del Valle es filósofo, curador, investigador y docente de la PUCP. Información sobre Max Hernández, Juan Peralta y Sharon Lerner la podemos encontrar en el Análisis de Resultados de la presente investigación.

contratado por una institución debe entender que estas tienen una determinada naturaleza. No son entidades públicas que tienen la responsabilidad de apostar por el bien común, sino que son empresas privadas que salvaguardan intereses propios. En su caso hubo dos oportunidades en las que tuvo que desistir de una propuesta por conflicto de intereses, por querer emplear un símbolo patrio, tanto con el Centro Cultural España, como con la Fundación Telefónica. Augusto del Valle (comunicación personal, 22 de noviembre de 2016) prefiere no usar el término censura, sino bordes, que uno tiene que reconocer y saber negociar. Uno puede elegir no pelearse con la entidad cultural y cambiar la propuesta, como hizo Trivelli, o directamente no trabajar allí si es que quiere mostrar un contenido político explícito.

Por otro lado, en la entrevista realizada a Sharon Lerner (comunicación personal, 23 de noviembre de 2016) podemos ver como la política de cada institución varía. Lerner invitó en el 2014 a Miguel López a realizar la muestra *Un cuerpo ambulante. Sergio Zevallos en el Grupo Chaclacayo (1982-1994)*. Esta tenía un alto contenido político e imágenes explícitas, que les valió al museo cadenas de correos de cristianos católicos pidiendo que cierren sus puertas. En ese sentido, la curadora y la institución corrieron un riesgo. ¿Por que lo hicieron? Por un interés del museo, en términos académicos, de mostrar un momento importante de nuestra historia.

Hay muchos casos de artistas que responden a un contexto sociopolítico muy específico que hemos vivido y eso tiene que estar reflejado en una colección como la del MALI y de hecho lo está (...) Y en ese sentido, esa también es una de las grandes ventajas de ser privados. Natalia Majluf dice una cosa que me parece válida, “este es un museo privado pero que tiene carácter público”. Eso no significa que sea populista, eso no significa que estemos buscando que todos los contenidos gusten a todo el público. La decisión sobre los contenidos que se presentan responde a la necesidad que se identifica de cubrir muchos vacíos que hay. (p. 5-6)

Esta situación a su vez demuestra la influencia que tiene la curadora en la coordinación de las exposiciones. Esta es mucho más extensa de lo que vimos en la investigación, pues puede decidir mostrar aquello que considera importante y que no necesariamente signifique una ganancia, en término de afluencia de público y opinión mediática, para el museo.

Con respecto a este tema, de asumir un valor de riesgo en las exposiciones de arte contemporáneo, Luis Lama (comunicación personal, 24 de noviembre de 2016) cree que esto es muy importante, pero que uno debe ser realista y saber en que terreno está parado, pues el medio artístico tiende a ser hipócrita. La provocación debe ser honesta. Es decir, ser realizada porque el tema así lo demanda, y no a modo de llamar la atención, pues el público es capaz de identificar una intención falsa. (J. Peralta, comunicación personal, 15 de noviembre de 2016)

En términos de relación con el público, todos los curadores entrevistados, piensan en él, al realizar una exposición. Max Hernández (comunicación personal, 19 de noviembre de 2016) comenta:

Creo que hay que pensar en el público siempre. Pero no como una limitación en términos de si va a entender o no, porque no se trata de qué entienda o no (...) Creo que la pregunta que uno se hace va más orientada a ¿cómo lo muestro? ¿qué hago alrededor de la exhibición para que pueda establecerse algún tipo de encuentro importante entre el público y la obra? Si trabajo con un material conceptual o muy difícil, que demanda conocimiento, me pregunto como lo puedo hacer más llevadero o tender puentes con el público. Esto también se da con el texto. Cuando lo escribo puedo tratar de hacerlo más accesible. El reto en esta situación está en generar una accesibilidad sin banalizar el trabajo pues uno no quiere minimizar algo que puede ser complejo. (p.4)

Como podemos ver, la relación del curador con la institución y con el público es importante. En relación con la primera, esta no es siempre la ideal. Depende de las políticas e intereses que tenga cada entidad. A veces, esta suele condicionar la propuesta del curador, que se auto censura para evitar el conflicto; otras veces esta apuesta por algo que considera importante de mostrar. Esto no siempre agrada al público, pero esto no necesariamente es importante para el curador. El pensar en el público va en función de como hacer que la información que se le presenta sea asequible y cercana y que la muestra deje en él, aunque no siempre lo entienda, un sentimiento, un desacomodo y un cuestionamiento.

CONCLUSIONES

- La presente investigación analiza cuál es el rol del curador en las exposiciones de arte contemporáneo en Lima, partiendo primero de los lineamientos teóricos, para luego compararlos con los resultados obtenidos en entrevistas especializadas a los curadores; bibliografía, catálogos e imágenes de las muestras, que nos permiten ver el producto final del proceso curatorial que siguen. Uno que está no sólo delimitado por sus funciones y responsabilidades, sino por su relación con la institución y su nivel de alcance en la gestión de la exhibición.
- El rol del curador se define por su tipología, si es un curador es institucional o independiente. El análisis demuestra que, si es un curador institucional, este tendrá más funciones y responsabilidades que si es un curador independiente.
- A su vez, las funciones y responsabilidades que tiene, están estrechamente ligadas a su alcance en la gestión de la muestra, Es decir, mientras más funciones y responsabilidades tenga, mayor será su alcance en la gestión. Por lo tanto, un curador institucional actúa como coordinador general de la muestra. Dirige ciertas áreas directamente y supervisa otras indirectamente, garantizando como producto final, la exposición de arte. Mientras que un curador independiente, rige su accionar en aquellas áreas ligadas directamente a su labor curatorial y a otras en las que la institución lo necesite puntualmente.
- Las funciones y responsabilidades de un curador dependen directamente del tipo de exposición de arte que cure. Por ejemplo, si es una exposición retrospectiva tendrá que hacer otras funciones y tendrá otras responsabilidades a que a que si es una muestra de comisiones. No sólo la temática de la muestra influye en el proceso curatorial, sino también el tipo de objeto artístico que la compone y el espacio expositivo donde se realiza. Así mismo, el enfoque del discurso curatorial que se le da a la muestra muchas veces está ligado a la formación e intereses del curador.
- Los curadores en la presente investigación mantuvieron una buena relación con la institución, lo cual es de suma importancia, pues da como resultado exposiciones de arte con contenido y un discurso curatorial consistente. Sin embargo, sabemos que esto nos

siempre se da, habiendo desavenencias en el proceso, que pueden afectar el resultado de la exposición. Vemos que la relación del curador con el artista es igualmente importante para el proceso curatorial.

- La labor del curador es de suma importancia, pues moldea nuestra experiencia con el arte a través de las exposiciones. Lamentablemente, este sigue siendo poco conocido y reconocido por el público en general e incluso en el mismo ámbito artístico. Parte del problema viene en que no hay nuevos públicos interesados en el campo y en las pocas instituciones de arte que tiene el Perú, en comparación con otros países del mundo. La baja institucionalidad limita la demanda de curadores, así como el crecimiento del mercado de arte donde este se desarrolla.

RECOMENDACIONES

- Es labor del estado promover el arte y la cultura. De tal manera consideramos que una ley de Mecenazgo, donde las empresas privadas financien proyectos culturales y artísticos, a cambio de beneficios tributarios, potenciaría la escena artística a nivel nacional. Para esto es necesario una alianza entre el sector público y el privado. Es vital pues abriría paso a la creación de fundaciones sin fines de lucro, con interés en invertir en el campo cultural. Otro aspecto a considerarse, como parte de la ley, es el *micro mecenazgo*, la deducción de un porcentaje del impuesto por consumo de actividades y bienes culturales, tanto para personas naturales como para empresas. Si una persona visita un museo o compra un cuadro o un libro, se le deduce un porcentaje del impuesto por consumo cultural.
- En términos globales, el curador es una pieza clave en el sistema artístico. Para una institución o una artista, trabajar con un curador debe significar darle un valor agregado a su actividad, pues lo coloca dentro de un engranaje internacional. Para esto, la Asociación de Curadores del Perú debe seguir promocionando y evidenciando la labor del curador en el país, así como garantizando la buena praxis.
- Efectuar otras investigaciones que busquen resolver problemáticas relacionadas al campo de investigación y fomentar la figura del curador en nuestro país.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

A12 Revista de Arquitectura PUCP (2018). Museo de Arte Contemporáneo, Cooper, Graña, Nicolini.. Recuperado de:

<http://revistas.pucp.edu.pe/documentos/arquitectura/A12.pdf>

Allom, T. (1844). *La Gran Galería del Louvre*. Wikimedia Commons.

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Grande_Galerie_Louvre_by_Thomas_Allom.jpg

Alessandrini, M., Gablier, L., & Nabeyrat, E. (2018). École du Magasin (1987–2016):

How Fitting an End [École du Magasin (1987–2016): Cómo encajar un final]. *Art &*

Education. <https://www.artandeducation.net/schoolwatch/214463/cole-du-magasin-1987-2016-how-fitting-an-end>

Arte Informado (s.f). *Sharon Lerner. Comisario*.

<https://www.arteinformado.com/guia/f/sharon-lerner-164565>

Arte Nuevo (4 de abril de 2010). Finalmente: el MALI reabre sus puertas. <http://arte-nuevo.blogspot.com/2010/04/finalmente-el-mali-reabre-sus-puertas.html>

Artishock (18 de abril de 2017). Ishmael Randall Weeks: Tribuna.

<https://artishockrevista.com/2017/04/18/ishmael-randall-weeks-tribuna/>

Asociación de Curadores del Perú. (s.f.). Asociación. Recuperado el 10 de octubre de 2020. <https://curadoresdelperu.org/>

Blanca Armenteros, J. (s.f.). Gestión y Coordinación de exposiciones. Recuperado el 10 de diciembre de 2020. https://www.ge-iic.com/files/Exposiciones/josefinaBlanca_gestion.pdf

Británico Cultural (30 de agosto de 2020). Temas y agentes del arte contemporáneo en el Perú. [Foto]. Facebook.

<https://www.facebook.com/britanicocultural/posts/3298683373507886/>

Cámara de comercio de Lima. (13 de agosto de 2018). Ley de Mecenazgo: Solución para la industrial cultural.

https://apps.camaralima.org.pe/repositorioaps/0/0/par/r840_2/informe%20especial.pdf

Campo Baeza, A. (s.f.). *MALI 2016*. <https://www.campobaeza.com/es/mali-museum/>

Cánepa, A. (2015). 5 Proyectos. *Mis Contemporáneos*.

<https://miscontemporaneos.wordpress.com/2015/08/22/5-proyectos/>

CCPUPC (2020). Planos de evacuación adaptados.

Centro Cultural PUCP (s.f.). *5 Proyectos*. Recuperado el 11 de enero de 2021, de

<https://www.centroculturalpucp.com/exposiciones/item/511-5-proyectos.html>

Cernei, R. (2014). *The rol of curator in the context of Contemporary Art* [Tesis de maestría, Universidad do Algarve].

<https://sapientia.ualg.pt/bitstream/10400.1/8379/1/Master%20Thesis%20The%20role%20of%20the%20Curator.pdf>

Cézanne, P., Gauguin, P., Seurat, G., Van Gogh, V. (1929). Exposición en el Moma [Fotografía]. The New York Times.

<https://www.nytimes.com/es/2016/09/24/espanol/cultura/el-moma-de-nueva-york-pondra-en-linea-miles-de-imagenes.html>

Cieza, J., Collantes, L., Gonzales, G., Ballón, A., Luza, C., Bernal, A., Silva, R., Elera, A., Lindo, L.F., Valverde, G., Nolte, R., Valdizán, G., Schulz, R., Kohata, M., Lenin, C., Ballón, G., Salas, N., Nolte, M., Walqui, L., ... Gago, N. (19 de Junio de 2017).

Pronunciamiento sobre la participación del Pabellón Peruano en la 57 Bienal de Venecia 2017. <https://docs.google.com/forms/d/e/1FAIpQLScB9lQhAA7nHuydgAWpQeiiRV-gsMgg69QTc24MTYdhQd9bdA/viewform>

Dale, V. (13 de abril de 2017). *Alegorías de un país cercano: Ishmael Randall Weeks inaugura "Tribuna"*. Revista Cosas. <https://cosas.pe/cultura/61695/ishmael-randall-weeks-tribuna/>

Del Valle, A. (2016). La curaduría como mediación. Una entrevista a Max Hernández Calvo. *Revista Conexión*, (5), p.103-109.

<http://revistas.pucp.edu.pe/index.php/conexion/article/view/14991>

Del Valle, A. (22 de noviembre de 2016). Entrevista personal en la PUCP, San Miguel, Lima.

Eco, U. (1992). *Obra Abierta*. Editorial Planeta-Agostini.

El Comercio (31 de marzo de 2017). Así se montó la chacana de 15 toneladas que expone el MALI. <https://elcomercio.pe/luces/arte/monto-chacana-15-toneladas-expone-mali-411806-noticia/?ref=ecr>

El Comercio (s.f.). Noticias. <https://elcomercio.pe/>

Escuela de Posgrado PUCP. (2020). ¿Por qué es importante tener curadores de arte en el Perú? *Blog de la Escuela de Posgrado*. <https://blogposgrado.pucp.edu.pe/blog-entrys/por-que-es-importante-tener-curadores-de-arte-en-el-peru>

Espacio Fundación Telefónica. (s.f.). Taller: Curaduría, arte y educación. <https://espacio.fundaciontelefonica.com.pe/evento/taller-curaduria-arte-y-educacion/>

Exhibiting an eye for the contemporary [Exhibiendo un ojo para lo contemporáneo]. (18 de Mayo de 2006). *The Independent*.

<https://www.independent.co.uk/student/postgraduate/exhibiting-an-eye-for-the-contemporary-478702.html>

Expósito, M. (2015). *Conversación con Manuel Borja-Villel*. Madrid: Turpial.

Fernández, L. y García, I. (1999). *Diseño de exposiciones. Concepto, instalación y montaje*. Alianza Editorial.

Flores- Hora, D. (7 de agosto de 2020). Entrevista personal via Zoom.

García Canclini, N. (2010). *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia.* Katz Editores.

Hernández, M. (2015). *5 proyectos.* Catálogo CCPUCP.

Hernández, M. (19 de noviembre de 2016). Entrevista personal, San Isidro, Lima.

Hernández, M. (8 de febrero de 2018). Entrevista personal, San Isidro, Lima.

Hernández, M. y Martín J. L. (1998). La recepción de la obra de arte y la participación del espectador en las propuestas artísticas contemporáneas. *Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, 84, 45-63. <https://www.jstor.org/stable/40184076>

Icaza, A., Luyo, V. (2015). 5 Proyectos. *Mis Contemporáneos.*
<https://miscontemporaneos.wordpress.com/2015/08/22/5-proyectos/>

Instituto Universitario ESEADE (s.f.). Licenciatura en Curaduría y Gestión de Arte. Recuperado el 9 de septiembre de 2020, de <https://www.eseade.edu.ar/licenciaturas/licenciatura-curaduria-arte/>

Kapoor, A. (2014). *Descension*, Brooklyn Bridge, New York [Fotografía]. Artsy. https://www.artsy.net/show/public-art-fund-anish-kapoor-descension?sort=partner_show_position

Kobayashi, S. (2015). 5 Proyectos. *Mis Contemporáneos.*
<https://miscontemporaneos.wordpress.com/2015/08/22/5-proyectos/>

Lama, L. (11 de febrero de 2016). Crítica al plagio de Nicolás Tarnawiecki. *Lima Gris.* <https://limagris.com/luis-lama-critica-plagio-nicolas-tarnawiecki/>

Lama, L. (24 de noviembre de 2016). Entrevista personal en la UPC, Surco, Lima

Lerner, S. (23 de noviembre de 2016). Entrevista personal en el Museo de Arte de Lima (MALI).

La Mula (22 de mayo de 2015). Curso especializado intensivo: curaduría y diseño de exposiciones a cargo del curador Manuel Munive Maco.

<https://lamula.pe/2015/05/22/curso-especializado-intensivo-curaduria-y-diseno-de-exposiciones-a-cargo-del-curador-manuel-munive-maco/artecorpus/>

La República (s.f.). Noticias. <https://larepublica.pe/>

Lerner, S. (12 de febrero de 2018). Entrevista personal en el Museo de Arte de Lima (MALI).

Llona, R. (2004). *Lo que va a venir* [Pintura]. Museo de Arte Contemporáneo, Lima. <https://artsandculture.google.com/asset/lo-que-va-a-venir/EgEU1iACNaWaQg>

Llona, R. (2013-2014). *La expulsión del paraíso* [Pintura]. Museo de Arte Contemporáneo, Lima. <https://artsandculture.google.com/asset/la-expulsi%C3%B3n-del-para%C3%ADso/BwEMkgL7Fgwu4Q>

Llona, R. (2014). *Memento Mori (recuerda que morirá)* [Pintura]. Museo de Arte Contemporáneo, Lima. <https://artsandculture.google.com/asset/memento-mori-recuerda-que-morira%CC%81s/mAFkvyukib3p3A>

Llona, R. (2016). @ramirollona. Instagram. <https://www.instagram.com/p/BLRTlZmDFGV/>

López, F. (1993). *Manual de Montaje de Exposiciones*. Museo Nacional de Colombia.

MAC (s.f.). Tradición Barranco. Recuperado el 27 de enero del 2021, de <https://tradicionbarranco.wordpress.com/2012/06/11/maculturizate-3/>

MALI. (30 de marzo de 2017). Nota de prensa. Mali in situ. Tribuna. Ishmael Randall Weeks. <http://190.12.86.154/modulo/upload/1490747756NPMALIinsituTribunaIRW.pdf>

MALI (2017). MALI in situ. TRIBUNA. Ishmael Randall Weekls.

http://www.concursointerescolar.mali.pe/expo_detalle.php?id=143&p=ant&anio=2017

MALI (2017). Folleto de exposición.

MALI- Museo de Arte de Lima (25 de abril de 2015). [Foto]. Facebook.

<https://www.facebook.com/museodeartedelima/photos/extensi%C3%B3n-profesional-mali-curso-de-curadur%C3%ADa-en-arte-contempor%C3%A1neo-con-sharon-l/10153273763808894/>

MALI Educación (s.f.). Curaduría y gestión de exposiciones de arte contemporáneo.

<https://mali.pe/educacion/DetalleCurso.php?id=139&col=8&sec=8&fbclid=IwAR3b9xTKY6xSWRuxpfAdf-nvKjmldeGqCuSnw6cZuLsJqAaxTZnc9P25ysl>

MALI- Museo de Arte de Lima (28 de marzo de 2017). [#MakingOf] Hoy instalamos "Apacheta", que también forma parte del #MALIinSitu. Ishmael Randall Weeks. Te recordamos que la inauguración es mañana miércoles a las 8 p.m., ¡con ingreso libre! [Video]. Facebook.

<https://www.facebook.com/museodeartedelima/videos/10155128719798894>

Michaud, C. (13 de diciembre de 2013). ¿Por qué el Perú necesita historiadores del arte y curadores? *Revista .edu*. <https://puntoedu.pucp.edu.pe/opinion/por-que-el-peru-necesita-historiadores-del-arte-y-curadores/>

Molina, M. (26 de septiembre de 2012). Por una nueva ley de patrocinio. *El País*.

https://elpais.com/ccaa/2012/09/26/andalucia/1348691387_151987.html

Mosco, A. (2016). Sobre la curaduría y su papel de divulgación. *Intervención*, 7(13).

http://www.scielo.org.mx/scielo.php?pid=S2007-249X2016000100074&script=sci_arttext

Museo de Arte Contemporáneo- Lima (7 de octubre de 2016). Ramiro Llona. Grandes

Formatos. 1998-2016. El Lugar de la Pintura. Del 14 octubre al 15 enero 2017. Gracias a

Repsol [Foto]. Facebook. <https://www.facebook.com/museomaclima/photos/ramiro-llona->

grandes-formatos-1998-2016-el-lugar-de-la-pinturadel-14-octubre-al-
/10153889638556680/

Museo de Arte Contemporáneo de Lima (s.f.). *Presentación del catálogo de la exposición Ramiro Llona. Grandes formatos (1998-2016)*.

<http://dialogusci.com/ejemplo/presentacion-del-catalogo-de-la-exposicion-ramiro-llona-grandes-formatos-1998-2016/>

Museo Nacional de Colombia (s.f.). Manual de Curaduría. *Issuu*.

https://issuu.com/ghoh/docs/manual_de_curadur_a_museo_naciona

Nakamuro, S. (2015). 5 Proyectos. *Mis Contemporáneos*.

<https://miscontemporaneos.wordpress.com/2015/08/22/5-proyectos/>

Observatorio Iberoamericano de Museos (2015). Estudios de Público de Museos en Iberoamérica (marzo- octubre 2014). Programa Ibermuseos.

<http://www.ibermuseum.org/wp-content/uploads/2015/06/14850-1.pdf>

O' Doherty, B (2011). *Dentro del cubo blanco*. La ideología del espacio expositivo. Materiales de museología, EENDEAC, Murcia.

On Curating (2008). Thirty one positions on Curating [Treinta y un posiciones sobre curaduría]. Revista electrónica On Curating, 1(8), 1-9. http://www.on-curating.org/files/oc/dateverwaltung/old%20Issues/ONCURATING_Issue1.pdf

O'Neil, P. (2007). *The culture of curating and the curating of culture(s): the development of contemporary curatorial discourse in Europe and North America since 1987* [Tesis de doctorado, Middlesex University]. Middlesex University Research Repository.

<https://eprints.mdx.ac.uk/10763/1/568395.pdf>

Orbrist, H.U. (23 de marzo de 2014). The art of curation [El arte de curar]. *The Guardian*.

<https://www.theguardian.com/artanddesign/2014/mar/23/hans-ulrich-obrist-art-curator>

Peralta, J. (s.f.). *Ramiro Llona. Grandes formatos (1998-2016): El lugar de la pintura*. Museo de Arte Contemporáneo de Lima (MAC). <http://dialogusci.com/ejemplo/ramiro-llona-grandes-formatos-1998-2016-el-lugar-de-la-pintura/>

Peralta, J. (15 de noviembre de 2016). Entrevista personal en el MAC, Barranco, Lima.

Peralta, J. (9 de febrero de 2018). Entrevista personal en el MAC, Barranco, Lima.

Perú 21 (s.f.). Noticias. <https://peru21.pe/>

Perú 21 (2016). Ramiro Llona: “El arte no es un lugar de respuestas ni de certezas”. <https://peru21.pe/cultura/ramiro-llona-arte-lugar-respuestas-certezas-235876-noticia/?foto=5>

Pontificia Universidad Católica del Perú (s.f.). Maestría en Historia del Arte y Curaduría. Recuperado el 9 de septiembre de 2020, de <https://posgrado.pucp.edu.pe/maestria/historia-del-arte-y-curaduria/>

Pontificia Universidad Católica del Perú (s.f.). Tesis PUCP. <http://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/>

Real Academia Española (2020). Definición de exposición. <https://dle.rae.es/exposici%C3%B3n>

Restauri, J. L. (2012). “*Not only creators, but also interpreters*”: *Artist/Curators in Contemporary Practice* [Tesis para obtener el grado de magister en Arte]. Baylor University. https://baylor-ir.tdl.org/bitstream/handle/2104/8462/jennifer_restauri_masters.pdf?sequence=1

Revista Cosas (18 de Abril de 2017). Edición 616. https://issuu.com/cosasperu/docs/cosas_616/164

Revista .edu. (17 de julio de 2015). Galería del CCPUCP exhibe instalaciones en «5 proyectos».. <https://puntoedu.pucp.edu.pe/videos/galeria-del-ccpucp-exhibe-instalaciones-en-5-proyectos/>

Revolver Galería (s.f.). Ishmael Randall Weeks.

<https://revolvergaleria.com/artistas/artistas/ishmael-randall/>

Rojo Betancur, F.A. (2015). El rol del curador en el museo frente al arte contemporáneo y las nuevas tecnologías, *Artes La Revista*, 14 (21), p.18-36.

<https://revistas.udea.edu.co/index.php/artesudea/article/view/329014/20785632>

Royal College of Art (2020). Curating Contemporary Art [Curaduría de Arte Contemporáneo]. <https://www.rca.ac.uk/study/programme-finder/curating-contemporary-art-ma/#overview>

Salas, J. (2015). 5 Proyectos. *Mis Contemporáneos*.

<https://miscontemporaneos.wordpress.com/2015/08/22/5-proyectos/>

Trivelli, C. (15 de noviembre de 2016). Entrevista personal en el Centro de la Imagen, Miraflores, Lima.

Universidad Adolfo Ibanez, Facultad de Artes Liberales (s.f.). Diplomado en Curaduría.

Recuperado el 9 de septiembre de 2020, de

<https://artesliberales.uai.cl/diplomado/diplomado-en-curaduria/>

Universidad del Museo Social Argentino (s.f.). Licenciatura en Curaduría e Historia de las Artes. Recuperado el 9 de septiembre de 2020, de <http://www.umsa.edu.ar/artes/curaduria-presentacion/>

Universidad Nacional de las Artes (s.f.). Licenciatura en Curaduría en Artes. Recuperado

el 9 de septiembre de 2020, de [https://criticadeartes.una.edu.ar/carreras/licenciatura-en-](https://criticadeartes.una.edu.ar/carreras/licenciatura-en-curaduria-en-artes_16589#_inscripcion)

[curaduria-en-artes_16589#_inscripcion](https://criticadeartes.una.edu.ar/carreras/licenciatura-en-curaduria-en-artes_16589#_inscripcion)

Universidad Nacional Mayor de San Marcos (s.f.). Cybertesis UNMSM.

<https://cybertesis.unmsm.edu.pe/>

Universidad Nacional del Antiplano (s.f.). Repositorio Institucional.

<http://repositorio.unap.edu.pe/>

Universidad Nacional de San Agustín (s.f.). Repositorio Institucional.

<http://repositorio.unsa.edu.pe/>

Universidad Nacional Pedro Ruíz Gallo (s.f.). Repositorio Institucional.

<https://repositorio.unprg.edu.pe/>

Universidad Señor de Sipán (s.f.). Repositorio Institucional. <http://repositorio.uss.edu.pe/>

Universidad Torcuato di Tella (s.f.). Módulos curatoriales. Recuperado el 9 de septiembre de 2020, de

https://www.utdt.edu/ver_contenido.php?id_contenido=13538&id_item_menu=24021

Venecia... un Perú// Carta publicada por Rodrigo Quijano. (20 de mayo del 2017). *Red Conceptualismos del Sur*. <https://redcsur.net/es/2017/05/20/venecia-un-peru-carta-de-rodrigo-quijsano/>

Weiwei, A. (2017). Ley del viaje y la odisea [Fotografía]. Infobae.

<https://www.infobae.com/parati/news/2017/12/30/el-viaje-de-ai-weiwei-de-china-a-proa/>

Whitney Museum of American Art (2020). Independent Study Program [Programa de Estudio Independiente]. <https://whitney.org/collection/Research/ISP>

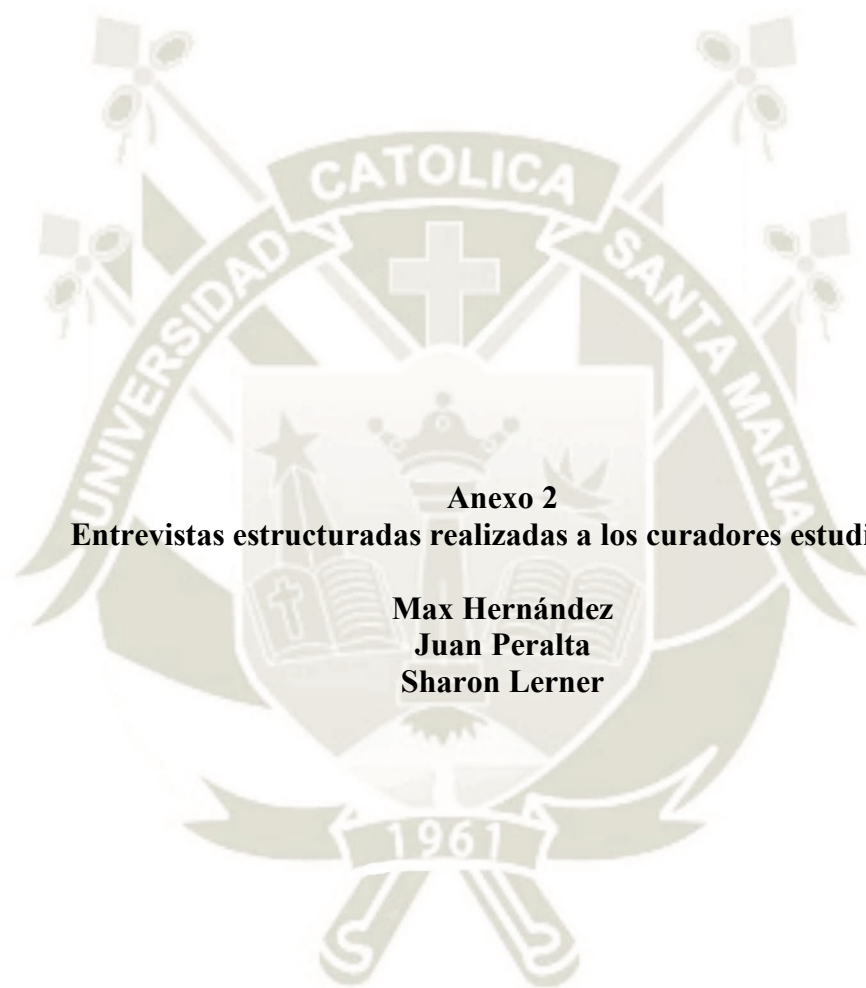
ANEXOS



Anexo 1

Guion de Entrevista estructurada

OBJETIVO GENERAL	TEMAS A TRATAR	GUIÓN DE LA ENTREVISTA	LISTA DE PREGUNTAS
<p>Analizar cual es el rol del curador en las exposiciones de arte contemporáneo de Lima entre los años 2015 al 2017.</p>	<p>Describir cuales son las funciones del curador en una muestra de arte contemporáneo.</p>	<p>Sobre la exposición</p>	<p>1. ¿Cómo llegó a trabajar en una exposición? o en la que es materia de análisis ¿Cómo fue propuesto?</p>
			<p>2. ¿Con que tema(s) central trabajó en la exposición?</p>
			<p>3. ¿Cuántos objetos de arte fueron expuestos? ¿De que tipo eran? (pintura, escultura, instalaciones, entre otros.)</p>
	<p>Determinar cuál es su influencia en la gestión de la exposición.</p>	<p>Funciones del curador</p>	<p>4. Coméntenos sobre cuales fueron las funciones y responsabilidades que asumió como curador de la muestra.</p>
			<p>5. ¿Cuál fue el reto más difícil que tuvo que asumir durante la realización de la exposición?</p>
	<p>Determinar en que consiste cual es la relación del curador con el artista y la institución.</p>	<p>Relación del curador con el artista y la institución</p>	<p>6. ¿Cuál fue su influencia en la gestión de la exposición?</p>
			<p>7. En este punto de la entrevista ¿Cómo es la relación con la institución en la que trabajó la muestra?</p>
			<p>8. ¿La institución le dio total libertad para proponer el discurso curatorial?</p>
			<p>9. ¿Cómo describiría su relación con el artista/ los artistas con los que trabajó en la exposición?</p>
	<p>Aportes</p>	<p>Aportes</p>	<p>10. Sus propuestas ¿fueron recepcionadas en su totalidad por lo involucrados?</p>
			<p>11. ¿Cuáles considera que fueron sus aportes más significativos en la muestra?</p>



Anexo 2

Entrevistas estructuradas realizadas a los curadores estudiados

**Max Hernández
Juan Peralta
Sharon Lerner**

Entrevista a Max Hernández

5 proyectos – CCPUCP, 2015

Jueves, 8 de febrero del 2018, La Baguette, San Isidro.

1. ¿Cómo llegó a trabajar en la exposición que es materia de análisis? ¿Cómo se le fue propuesto?

Yo había trabajado antes con el Centro Cultural de la Católica en el año 2004. Esta relación previa se dio porque yo me acerque al Centro Cultural con una propuesta. Yo había regresado al Perú el año anterior, porque estuve viviendo fuera y en algún momento en el año 2014 converso con Ana Osorio, quién me pregunta “¿cuándo trabajamos en algo?”. Le respondo que fantástico y que les voy a hacer una propuesta. Podríamos decir que tenía carta blanca para proponer lo que sea. Estas son situaciones inusuales, pero que se dan. Entonces, les planteo algo que luego vamos ajustando y afinando de acuerdo a como avanzamos, y de allí sale el proyecto final.

2. ¿Con que tema(s) central trabajó en la exposición?

Trabajé menos con un tema que con un modelo de trabajo curatorial. Me interesaba trabajar con comisiones, tratar de manera directa con los artistas y generar un tipo de dialogo que considero enriquecedor. Me parecía atractivo poder intervenir el espacio; que los artistas pudiesen trabajar cosas que se adecuasen a este y no que realizasen algo pensado para encajar en una arquitectura completamente diferente. La sala del Centro Cultural presenta varios retos por su arquitectura. No es el típico cubo blanco, donde uno puede meter cualquier cosa. El tipo de trabajo elegido tiene que ver también con lo que a mí me resulta estimulante, en mi trabajo curatorial y de lo que yo pudiera aprender. Por ejemplo, las muestras individuales son entretenidas de curar porque no se trata de uno, se trata del otro. El curador es un interlocutor, a veces un *coach* intelectual y creativo para el artista. En cambio, mientras mas grande es la muestra, eres como un director de orquesta y tienes que tener tus ideas claras, pues esencialmente te escuchas a ti mismo y no a un grupo de cincuenta artistas. La figura del curador- autor aparece más claramente en las grandes colectivas. Las grandes reputaciones curatoriales, en el ámbito contemporáneo, se hacen en este tipo de grandes eventos, no en muestras individuales. Mientras más chica la muestra, hay más posibilidad de hacer *feedback*. Acá, como era un grupo pequeño de seis artistas, hubo mucho espacio para el dialogo. Trabajamos y funcionamos como un equipo de discusión y de intercambio de ideas. Los artistas planteaban cosas, yo hacía una pregunta, una sugerencia y participaba como un facilitador. Esto fue algo que me interesó trabajar en la exposición.

3. ¿Cuántos objetos de arte fueron expuestos? ¿De que tipo eran? (pintura, escultura, instalaciones, entre otros.)

Fueron 5 proyectos de instalación.

4. Coméntenos sobre cuales fueron las funciones y responsabilidades que asumió como curador de la muestra.

Primero definir de que iba la muestra. Definir quiénes iban en la muestra. Pensé en gente, por un lado que trabajase ya en una línea de instalación y que fuese generacionalmente cercana; porque me interesaba la posibilidad, no sólo de un dialogo entre las obras, sino de un dialogo entre las personas. Dentro del proceso teníamos reuniones grupales para discutir un poco las ideas. Estas se hicieron presencialmente con la mayoría, menos con Andrea Cánepa, que vive en Berlín y que vino acá para la parte final del montaje.

Paralelamente trabajé individualmente con cada artista. Se podría decir que acompañe su proceso. Me juntaba con ellos en sus talleres donde veíamos modelos, maquetas y planos. Las obras, en su mayoría fueron montadas en la sala. Yo participé activamente de este proceso. Por ejemplo, el caso de la obra de Sandra Nakamura, ella hizo una maqueta y luego en el montaje se fueron haciendo ajustes. Hay cosas que recién te das cuenta cuando ves la pieza en la sala: como si el fierro tiene que ir un poco movido a la derecha porque quizá el efecto que genera de luz y sombra se ve mejor desde esa posición. Por lo tanto, el proceso final fue realizado en el área de exposición con cada artista. Por otro lado, tuve que ver lo del catálogo, donde había que recopilar información y homogenizar los currículos de los artistas. También tuve que escribir ensayos y hacer unos diagramas sobre cada propuesta; así como escribir el texto de pared. Hubo que coordinar con el Centro Cultural, cosas con las cuales contábamos con financiamiento, como los honorarios que se le pagaban a los artistas. También se pagó la producción de las obras. Esto es inusual, porque no siempre la institución le paga a los artistas o paga por las comisiones. Por otro lado el intercambio de información con el Centro Cultural fue constante. Por un lado, por los propios protocolos institucionales y por otro por la parte de difusión, prensa y redes sociales. Hubo que hacer entrevistas y demás.

5. ¿Cuál fue el reto más difícil que tuvo que asumir durante la realización de la exposición?

Esta ligado a las comisiones y como estas se van ajustando. Siempre una comisión entraña un reto. Está el momento de vuelo y luego hay que ir aterrizando las ideas. Está el cruce entre la idea y adecuarla al espacio. Y también entra en juego la realidad presupuestaria, a la cual la propuesta se debe adecuar.

Coméntenos un poco sobre el proceso que siguió en las comisiones y como fue asignado el espacio a los artistas. ¿Cada artista escogió el espacio que quería intervenir?

Sí, fue algo así. Yo no asigne los espacios a dedo, fue dándose de manera orgánica entre los artistas; menos en el caso de Andrea Cánepa, que lo tenía como un pie forzado porque vivía lejos. Por lo tanto le asigne el espacio más neutro. De esta manera el proyecto que ella planteara se iba a adecuar con más facilidad a la arquitectura. Las propuestas no tenían que responder directamente a la arquitectura, pero era un implícito que podían explotar y explorar las posibilidades que le brindara. Andrea Cánepa por ejemplo se puso a pensar en términos de locación geográfica y distancias, más que en la arquitectura misma. La obra de Sandra Nakamura aprovechaba la arquitectura del espacio, pero respondía a un problema más urbanístico de la zona que atravesaba un boom inmobiliario y de construcción. Juan Salas por otro lado si respondía a algo específico como son los tragaluces del ambiente. Satchiko Kobayashi presentó una idea más abstracta de la exhibición como concepto y Verónica Luyo y Álvaro Icaza, habían venido trabajando con algunas ideas de sonido y usan el espacio; lo intervienen y lo transforman. Crean una falsa pared que la emplean como caja de resonancia porque tienen unos aparatos que hacen ruido. Los proyectos se conectaban mediante un diálogo. Uno enganchaba con otro, mas no necesariamente en términos temáticos. Entonces, empezabas con el de Sandra, con una idea de recorrido que conectaba con el proyecto de Juan, que era un recorrido temporal de la luz, que entraba por los tragaluces e iba cambiando según el tiempo. Lo de Andrea era un recorrido geográfico. Lo de Satchiko crea la idea de espacio exhibido, con cambios de luz que conectaban con lo de Juan. Estos también conectaban, a su vez, con lo de Álvaro y Verónica en términos de los sentidos. En general, no eran conexiones duras, y rígidas, sino más bien laxas.

6. ¿Cuál fue su influencia en la gestión de la exposición?

El Centro Cultural se encargó principalmente de la gestión. Ellos me plantearon algo y yo les hice una propuesta que ellos luego aprobaron y el resto estuvo a cargo de Ana Osorio. Es un modelo de exposición particular porque no hay prestamos involucrados. Cuando hay prestamos estos requieren de muchos trámites burocráticos y pago de seguros. En cambio, cuando son comisiones, estas se producen y no requieren de tanta burocracia.

7. En este punto de la entrevista ¿Cómo es la relación con la institución en la que trabajó la muestra?

Muy buena. De hecho, el año pasado hice otra muestra con ellos, la de Diego Lama.

8. ¿La institución le dio total libertad para proponer el discurso curatorial?

Sí, pude proponer lo que yo quería.

9. ¿Cómo describiría su relación con el artista/ los artistas con los que trabajó en la exposición?

Fue muy buena. Fue en general un proceso muy positivo. He tenido otras curadurías que me han costado sangre sudor y lágrimas. En las que he tenido roces y peleas con los artistas, porque curar una exposición es un trabajo complicado. Hay mucho estrés y egos involucrados. El trabajo que hace un artista, suele ser tomado de manera muy personal por él mismo; porque hay, justamente, muchas cuestiones personales metidas. Entonces, si colocas su trabajo en una esquina de la sala y no al ingreso, se puede convertir en un problema. Esta muestra no fue una de ellas. El proceso con los artistas fue muy fluido.

10. Sus propuestas ¿fueron recepcionadas en su totalidad por lo involucrados?

Sí. Siempre hubo un buen dialogo, tanto con la institución como con los artistas, que permitió realizar la muestra de la mejor manera posible; y creo yo, con un buen resultado.

11. ¿Cuáles considera que fueron sus aportes más significativos en la muestra?

La metodología de trabajo. Creo que esta fue importante dentro el ámbito local. No es que yo haya inventado este modelo, pero en nuestro medio no se suele trabajar con comisiones, donde hay un presupuesto y donde los artistas, en una muestra colectiva, reciben honorarios. El rol del curador está muchas veces limitado por esta realidad presupuestaria. En el mundo del arte tienes todo este romanticismo ligado a la libertad creativa, pero toda esta cuestión bonita y maravillosa de la libertad siempre se aterriza con criterios de realidad y los criterios de realidad ajustan las propuestas. A que voy, a que yo, como curador puedo tener ideas fantásticas, pero un trabajo como el curatorial no es un trabajo donde yo tengo mi visión y la plasmo. Yo tengo que negociar con mucha gente; y negociar implica ceder, implica ajustar o escuchar críticas y por lo tanto replantear cosas. Y si tengo ciertas limitaciones, como, por ejemplo, ¿cuánto peso aguanta la pared? Si la pared es de drywall, entonces no va a poder sostener una escultura que quiero colocar de tres toneladas. ¿Qué paso con mi visión curatorial? Pues que no se ajustaba a la realidad. La realidad presupuestaria, es uno de los criterios más importantes. Si yo quiero traer una pieza fantástica de Tombuctú, pero hacerlo cuesta un millón de dólares, entonces no estoy aterrizando mi propuesta a la realidad. Esto es clave. En este sentido, mi visión es la que se puede realizar. La visión que yo no puedo realizar tiene tanto valor como mis sueños, maravillosos y fantásticos, pero privados; y el campo curatorial es un campo de compartir. Y para compartir tengo que buscar la manera en que la obra pueda mostrarse, pueda hacerse. Entonces, con los artistas, tuvimos que buscar la manera de ajustar cada propuesta, dentro del presupuesto dado por la institución. Creo que la idea general era que la exposición fuese un espacio para un aprendizaje grupal, incluyéndome a mi también; y

una oportunidad de intercambio, de compartir nuevas ideas, que también presente retos a los artistas participantes. Desde el lado de curador, creo que estos retos son importantes porque es allí donde uno descubre cosas y realiza aportes.

Muchas gracias.



Entrevista a Juan Peralta

Ramiro Llona: Grandes Formatos (1998-2016) – MAC

Viernes, 9 de febrero del 2018- MAC, Barranco.

1. ¿Cómo llegó a trabajar en la exposición que es materia de análisis? ¿Cómo se le fue propuesto?

Yo empiezo a trabajar en el MAC en el año 2013. A finales de ese año, en noviembre, Ramiro Llona tenía una muestra fotográfica, "Barranco a pie". En ese entonces yo era asistente del área de exposiciones y veía toda la parte organizativa de la exhibición, por lo que tuve que trabajar junto con él. Paralelamente había habido una previa conversación con el director del museo de aquel entonces, Álvaro Roca Rey, de hacer una muestra posterior con Ramiro, de pintura, aquí en el MAC. En algún momento Ramiro, Álvaro y mi jefa en aquel entonces se reúnen. Resulta que yo estaba pasando por allí, cuando Álvaro me llama para decirme que acababan de hablar sobre la muestra y ya habían concretado la fecha para octubre del 2016. Y Ramiro me dice "yo quiero que tú seas mi curador, ¿aceptas o no aceptas?". Me quedé sorprendido, porque no pensé que iba a darse esa situación, y le dije "acepto". Es en ese momento donde empieza este gran viaje a lo que vendría a ser la muestra de pintura de grandes formatos.

2. ¿Con que tema(s) central trabajó en la exposición?

El tema de grandes formatos viene del proceso mismo del trabajo de Ramiro, pues para ese entonces, él ya había comenzado a pintar trabajos muy grandes, en formatos monumentales; pinturas de uno, de dos y de tres cuerpos. El trabajo empieza de una manera conjunta cuando yo le propongo revisar todo lo que él conservaba en su taller. Las conversaciones que teníamos en las sesiones de trabajo fueron retroalimentadas, por lo que fuimos encontrando: dibujos, pinturas, archivos, libros, catálogos, recortes de prensa y demás. Mientras dialogábamos, Ramiro iba trabajando. Había semanas en las que no nos veíamos, a veces porque yo tenía mucho trabajo en el museo o por los viajes que él realizaba al extranjero. Estas eran pautas de descanso, que a mi me permitieron procesar el trabajo que se estaba dando. Llegó un momento en que el inventario estaba cerrado y teníamos la obra redondeada. Conversando, le propongo hacer algo de grandes formatos, pues luego de su retrospectiva en el MALI en 1998, él comienza a trabajar obras que apuntan hacia esta gran escala. Le digo que la muestra puede ser como una segunda retrospectiva, de su trabajo después del MALI. De esta manera, sale el tema final, de grandes formatos. Sale del proceso mismo de creación del artista y también del análisis de su obra, que se remonta a años atrás.

3. ¿Cuántos objetos de arte fueron expuestos? ¿De que tipo eran? (pintura, escultura, instalaciones, entre otros.)

22 pinturas

4. Coméntenos sobre cuales fueron las funciones y responsabilidades que asumió como curador de la muestra.

A mi no me gusta usar el término curador. Considero que la base de este trabajo es la investigación. Es decir, la curaduría parte de la investigación y es una labor en conjunto, de compromiso y de la mano con el artista. Cuando trabajas con un artista, como Ramiro, que tiene una trayectoria; que es crítico, reflexivo, y que sabe de que va; cuya obra tiene

contenido y discurso, el trabajo curatorial es más fácil. ¿Por qué? Porque no tienes que ir dirigiendo, lo que si sucede con artistas más jóvenes. Lo que se comparte son opiniones conjuntas, “me parece o no me parece” y se llega a un punto medio, de acuerdo. Esa fue nuestra dinámica, por ejemplo, durante la selección de piezas. Se registro toda la obra y finalmente nos quedamos con todos los trabajos esenciales que realmente se articulaban entre sí, dialogaban, mostraban el proceso, y reflejaban esa mirada retrospectiva. De hecho, sabíamos que los últimos trabajos tenían que entrar, pues eran la obra nueva, fresca y de mayor formato. La ubicación de las obras en la sala fue un trabajo que lo realizamos entre los dos. Hicimos una maqueta e imprimimos a escala cada imagen que había sido seleccionada y a partir de allí comenzamos a trabajar. Uno de los primeros retos con el que nos enfrentamos en esta primera etapa organizativa, fue como distribuir las piezas en el espacio, por el tamaño que tenían. Decidimos que las más grandes y recientes, que tenían dos o tres cuerpos, las instalaríamos alrededor del perímetro de la sala; y las más pequeñas, que correspondían a periodos anteriores, después de la retrospectiva del MALI hasta el 2012, se colocarían en los paneles interiores. Los muros perimetrales del museo están hechos de placas metálicas, ancladas al piso, por lo que pudieron resistir muy bien el peso de las obras más grandes. La panelería interior la crecimos hasta una altura de tres metros y le colocamos una estructura interna soldada. La disposición de los muros interiores generaba una sensación de entrada y salida. El diseño fue pensado para darle más dinamismo al espacio, jugando con este concepto de “adentro y afuera”. Para el traslado de las piezas se contrató un seguro, que lo vio la parte administrativa del museo. Yo dejaba la lista de las obras, con sus valores correspondientes y ellos lo tramitaban y sacaban los seguros. Yo me encargue de ver la logística del traslado de las obras: supervisar el embalaje, que las piezas sean manipuladas y salgan en perfectas condiciones del taller de Ramiro, coordinar con el transporte, y finalmente recibir los trabajos en el museo para ir colocándolos según la maqueta.

¿Tuvo que ver el financiamiento de la exhibición?

No, no me encargue del financiamiento de la muestra, ni de la parte publicitaria, ya que esto lo veían las diferentes áreas de la institución. Lo que si le daba al área de comunicaciones era el texto y las imágenes que debían ir publicadas. La selección de los textos para la sala sí estuvo a mi cargo. Estos fueron sacados de publicaciones, notas y entrevistas que le hicieron a Ramiro; y apreciaciones sobre su trabajo, que daban miradas distintas sobre él y su obra; como la de Emilio Westphalen o Max Hernández, el psicoanalista. De manera simultanea, mientras revisábamos su taller, vimos que tenía muchos trabajos en papel. Lo cual derivó en una segunda muestra que se dio, al mismo tiempo, en el Centro Cultural Británico, sobre dibujo. Por lo que se tuvieron que hacer dos catálogos: uno de pintura y otro de dibujo. Le propuse a Ramiro, que, para la realización de los mismos, hiciéramos algo distinto: un recuento bibliográfico. Pero no era la bibliografía común, sino que eran extractos de análisis que se habían hecho sobre los contenidos. Esta bibliografía comentada se empleo para el anexo que se hizo como un tercer libro, de menor grosor, y se encontraba el estuche de los catálogos. Las imágenes en los catálogos eran los cuadros expuestos en la muestra. Lo interesante fue que se hicieron zooms a las pinturas para que el lector pudiera ver los detalles y rescatar la parte técnica y pictórica del trabajo del artista.

5. ¿Cuál fue el reto más difícil que tuvo que asumir durante la realización de la exposición?

Escribir. Hacer la bibliografía comentada para ambos libros, me demando mucho trabajo. Hacía un análisis o una interpretación de lo que los autores decían sobre un momento determinado de la obra de Ramiro y luego cerraba con una cita textual. A veces hacía la selección de un extracto, que podía ser la esencia de todo un artículo. Esto me demando también mucha lectura.

6. ¿Cuál fue su influencia en la gestión de la exposición?

Creo que está relacionada con las responsabilidades que tuve y que te mencioné. Hubo cosas que yo hice y supervisé directamente, como la investigación, el trabajo con Ramiro, el montaje, la redacción de la bibliografía comentada; y otras de las cuales se encargó el museo, como la parte publicitaria y de financiamiento; y cosas que el mismo Ramiro vio, como coordinar con la diseñadora del libro y conseguir un auspicio de Repsol.

7. En este punto de la entrevista ¿Cómo es la relación con la institución en la que trabajó la muestra?

Muy buena, porque me dejaron hacer todo lo que quería.

8. ¿La institución le dio total libertad para proponer el discurso curatorial?

Sí, me dio total libertad.

9. ¿Cómo describiría su relación con el artista/ los artistas con los que trabajó en la exposición?

De amigos. Mi relación con Ramiro es de total confianza y franqueza. No decíamos lo que nos parecía y lo que no. En general fue un proceso fluido, con mucho diálogo. Tanto es así que luego de la muestra, Ramiro me recomienda con la encargada del Centro Cultural del ICPNA de Arequipa, quién había visto la exposición, se había entrevistado con Ramiro, y quería hacer algo similar allá. El problema con ese espacio es que era bajo y no entraban las pinturas. Entonces le dije que le podía hacer una selección con formatos igual grandes, pero de menores dimensiones que las obras en el MAC, para que entren en la sala y sigamos con el mismo tema de grandes formatos. Ramiro se fue de viaje y me dio total libertad para hacer la selección y la muestra, en general, como a mi mejor me parecía.

10. Sus propuestas ¿fueron recepcionadas en su totalidad por los involucrados?

Sí.

11. ¿Cuáles considera que fueron sus aportes más significativos en la muestra?

Yo asumí trabajar con Ramiro, porque significaba un reto, relacionado con él en el fondo. De ir a contracorriente en una época como ahora, donde hay mucho arte fácil y el mercado se ha llenado y tiene preferencia por el arte joven. Los artistas de trayectoria, mayores, han terminado siendo dejados de lado. El reto estaba en darle la cara a la gente del medio y mostrar el arte de Ramiro desde un lado más contemporáneo, con un espíritu nuevo y actual. Además, en el mundo del arte limeño, él era visto como un artista que pintaba un cuadro cada dos semanas; cuando en realidad él sigue un proceso muy meticuloso y exigente. Con la exposición, yo quise mostrar que su trabajo abarcaba muchas cosas más y no era un trabajo facilista como muchos creían. Quise hacerle como una sacada de lengua al medio; donde Ramiro sin galería, podía copar al medio de él mismo: con esta muestra sobre pintura, la del Centro Cultural Británico sobre dibujos y salió otra más, que se dio en la Galería Fórum, donde se expusieron fotos de sus viajes a Nueva York. Resumiendo, creo que mis aportes más significativos se dieron por el lado de la investigación y el haberle dado una mirada fresca a la obra de Ramiro, jugando con una mirada retrospectiva, de ir hacia atrás y ver de donde nace el tema del gran formato.

Muchas gracias.

Entrevista a Sharon Lerner

MALI in situ. Tribuna. Ishmael Randall Weeks - MALI

Lunes, 12 de febrero del 2018- MALI, Lima.

1. ¿Cómo llegó a trabajar en la exposición que es materia de análisis? ¿Cómo se le fue propuesto?

La muestra forma parte de un programa de largo aliento que tiene el museo; de comisiones y de intervención en un sitio específico por artistas contemporáneos. El programa, *MALI in situ* se inició en el año 2010 por mi predecesora, Tatiana Cuevas, como parte del programa *MALI Contemporáneo*. Este difiere de otros que se dan en el museo porque no es un trabajo con piezas de la colección, tampoco es producto de una larga investigación sobre historia del arte, sino que es un modo de activar y promover la producción artística reciente a través de intervenciones que contemplen el espacio. Cuando yo entre en el año 2012, ya había habido cuatro o cinco ediciones de *MALI in situ*, y me pareció que era un programa que valía la pena mantener, sobretodo tomando en cuenta el carácter enciclopédico que tiene el museo. Era importante preservarlo para darle vitalidad a la institución, por medio de la utilización de los espacios de tránsito. El programa varía de caso en caso. En esta oportunidad, Ishmael Randall Weeks se me acercó con el proyecto, mucho tiempo atrás; y yo vi el momento más adecuado de darle un espacio. Trabajamos juntos para perfeccionar su propuesta inicial, la cual varió mucho desde la primera hasta lo que terminó ocurriendo acá. En parte, la selección de Ishmael como artista, responde a que es uno de los pocos artistas locales que maneja una escala monumental, que sabe trabajar con grandes formatos y que puede realmente lidiar con un espacio arquitectónico como el del MALI. Esto era muy importante porque muchas veces las intervenciones que se hacen en el vestíbulo o en las zonas de tránsito, se pierden por la escala del espacio.

2. ¿Con que tema(s) central trabajó en la exposición?

En este caso la idea y el proyecto es de Ishmael. Sin embargo, en la invitación yo le puse ciertos parámetros, como que la obra debía adaptarse al espacio y para tal debía asumir el tema de la escala, trabajar con las condiciones arquitectónicas del museo y responder a la circulación del mismo. En la medida que él iba planteando la propuesta, yo le iba rebotando ideas en función a las realidades del espacio. En un principio, la primera idea que él tuvo, fue hacer una especie de performances y le dije eso no iba a funcionar en el vestíbulo. Necesitaba crear algo que realmente impacte al espectador entrando, que eso era que se había perdido en intervenciones pasadas. Yo entiendo el programa *MALI in situ* como un espacio de exploración para los artistas y muchas veces hay propuestas fallidas, pero que son parte de un proceso. Muchos artistas después de que presentan su obra acá, hacen una cosa increíble después porque les diste la oportunidad de trabajar o investigar algo, que piensa y procesa durante un año o año y medio. Entonces, hay espacio para el fracaso cuando uno hace una comisión. A veces quieres una pieza que funcione muy redonda y a veces también quieres darles una oportunidad a los artistas. Yo busque poner la muestra de Ishmael porque necesitaba algo que funcionara. Él fue el primer artista que aborda el nuevo espacio que se abre en el primer lobby. Antes estaba el módulo de recepción allí y a partir de la remodelación del Palacio de la Exposición para la apertura del segundo piso de la colección permanente, se hace este gran tragaluz; que estaba diseñado para eventualmente exponer obras. Me pareció que Ishmael era una de las personas más adecuadas para poder lidiar con esta conexión entre la primera planta y la segunda planta de un modo inteligente. Allí se colocó la escultura "Apacheta" y en el vestíbulo se colocó "Tribuna", que era una forma de punto de encuentro. Estaba diseñada en forma de chacana, pero era un cruce de caminos, que básicamente te obligaba a

cruzarla y recorrerla. Una cosa que se trata de mantener muchas veces con las intervenciones en el vestíbulo, es el tema de la transparencia del espacio. Este es un edificio transparente. No siempre se nota, pero en la remodelación que hace Soyer, en el segundo piso, se respeta la caja transparente. Si uno se da cuenta, hay ejes de ventana a ventana. Lo mismo se da desde el Pabellón Bizantino, hasta la última puerta de la sala de atrás y eso es algo que se aprovecha mucho en las muestras. Ese eje transparente es muy importante. Cuando se bloquea, es a propósito, para generar una necesidad de parar en un punto específico. Parte de lo que se pedía al artista era trabajar de alguna manera con este eje. Entonces ambas obras funcionaban como canales que te llevaban a los distintos recorridos y funcionaban como un eje de circulación para todo el museo. “Apacheta”, era casi transparente, pues estaba hecha de una estructura muy delgada. Hacia los lados te llevaba a las muestras del segundo piso, pero principalmente marcaba el eje de ingreso, llevándote adentro, hacía el vestíbulo, donde se encontraba “Tribuna”, la cual, a su vez, conectaba por los lados, con el auditorio, la tienda y cafetería, y hacia delante con el patio y las muestras del fondo. Lo bonito de la muestra en general es que te obligaba a pensar tu sitio en el museo y a entenderte espacialmente.

3. ¿Cuántos objetos de arte fueron expuestos? ¿De que tipo eran? (pintura, escultura, instalaciones, entre otros.)

Eran dos piezas. “Apacheta”, que es la escultura mecánica de la entrada y “Tribuna” que es la escultura monumental, que tenía cuatro secciones, pero era una sola pieza.

4. Coméntenos sobre cuales fueron las funciones y responsabilidades que asumió como curador de la muestra.

El tema central partió del artista y yo apoyé en su desarrollo. Le hice un seguimiento y le di ideas. En el camino fuimos haciendo modificaciones que fueron de distinta índole. A veces en lo conceptual y otras estaba relacionado con la logística o la producción. Fue un trabajo en equipo y dialogado. La decisión formal y final de las piezas la tomó Ishmael. Él las concibió y las ejecutó, pero uno de alguna manera, encaminó de distintos modos su aplicación y desarrollo. Fui como un editor, hasta cierto punto. No como un editor que corta, sino como alguien que acompaña el proceso y que ayuda a formar. En cuanto a mis responsabilidades, yo soy una curadora institucional y no independiente. Este último normalmente se tiene que cargar al hombre muchas cosas que un curador institucional no necesariamente hace directamente porque tienes un equipo con el que trabajas. Si eres un curador independiente que esta haciendo una muestra en una sala pequeña en Barranco, entonces probablemente te encargues de todo: del alquiler del local, de la limpieza, del montaje, del transporte y demás. Sin embargo, esto varía si, como independiente, eres contratado por una institución formal, como el ICPNA o el CCPUCP, pues ellos te ponen la logística y la producción. Se encargan de los seguros y de la compañía de transportes. En términos del trabajo que implica montar una exposición, el trabajo de un curador independiente es el mismo que el trabajo que un curador institucional: haces la investigación, la selección de obras, el guion y el seguimiento con el artista; te encargas de los insumos, como los textos de pared, textos de folleto, textos de catálogo y contacto con los coleccionistas. La diferencia con un curador institucional, como yo, es que más allá de lo que demanda hacer una muestra y los insumos que uno tiene que entregar para una muestra, uno se encarga de muchas cosas más. Te encargas del archivo, de la colección, hasta de escribir textos de prensa cuando hay un escándalo. Tienes que coordinar con el comité cultural, con el consejo directivo. Tienes que representar y proteger a la institución y lo que esta tiene como política. Esto un curador independiente no lo hace, pues ve por su firma, por el artista y su trabajo.

5. ¿Cuál fue el reto más difícil que tuvo que asumir durante la realización de la exposición?

El financiamiento. El museo tiene un área de *fund raising* y desarrollo de negocios, pero estos años han sido tan duros que hasta para las muestras grandes nos ha costado trabajo. *MALI in situ*, nunca está financiado. Siempre es un hueco para el museo, pero igual logramos llevarlo a cabo cada cierto tiempo. Esta fue una muestra cara. Incluso el propio Ishmael corrió con ciertos gastos. Nosotros hemos financiado parcialmente la producción, dando una cantidad que correspondía aproximadamente a un 30% del presupuesto, y él se ha quedado con la obra. De esta manera podía venderla y de cierto modo recuperar su inversión.

6. ¿Cuál fue su influencia en la gestión de la exposición?

Bastante amplia. Retomando la premisa anterior, el curador institucional es como el director de orquesta que supervisa todos los movimientos de todas las áreas, pero no se encarga directamente de cada cosa.

7. En este punto de la entrevista ¿Cómo es la relación con la institución en la que trabajó la muestra?

Muy buena.

8. ¿La institución le dio total libertad para proponer el discurso curatorial?

Sí, claro.

9. ¿Cómo describiría su relación con el artista/ los artistas con los que trabajó en la exposición?

Buena. Ishmael es un artista muy profesional, con mucha trayectoria y que sabe como funcionan las cosas.

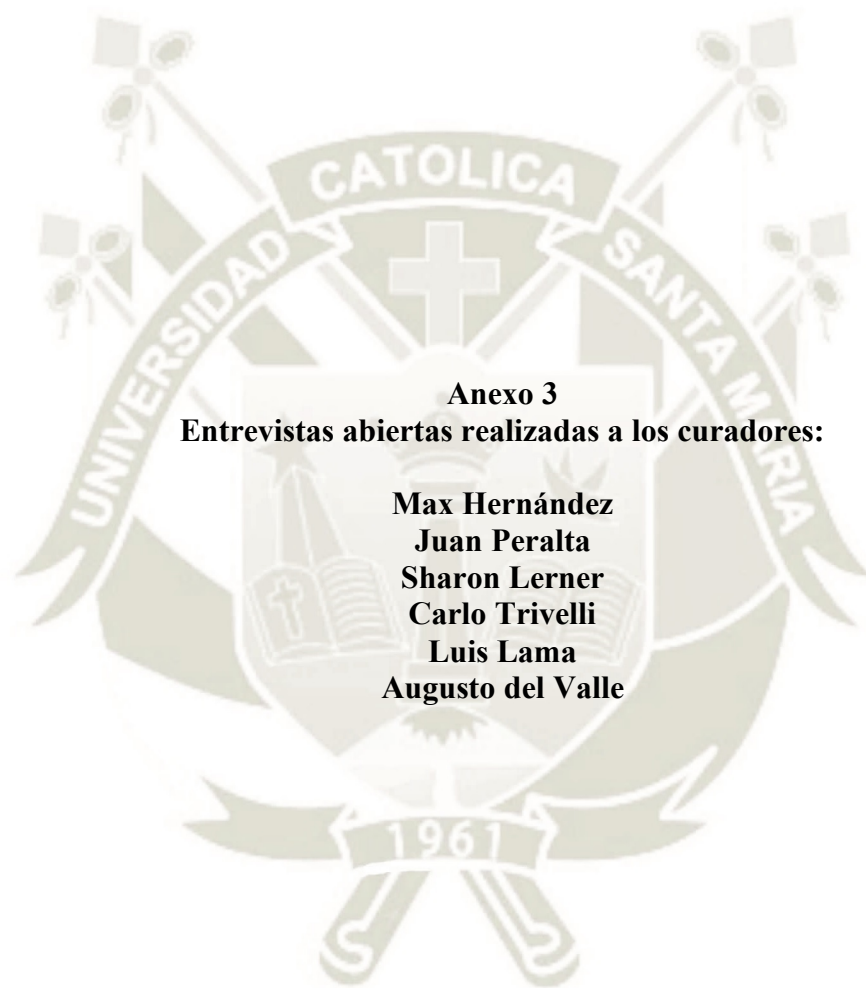
10. Sus propuestas ¿fueron recepcionadas en su totalidad por lo involucrados?

Sí. Además el artista, a diferencia de otros artistas, está bien consolidado, dentro del medio. Lo que significa que tiene un estudio detrás. Trabaja con una asistente, que es arquitecta y tiene un equipo que lo apoya. Por lo tanto, se trabajó al mismo nivel.

11. ¿Cuáles considera que fueron sus aportes más significativos en la muestra?

La gestión, la invitación y el acompañamiento. Sin embargo, considero que el aporte es de ambos. Siendo la propuesta del artista, y las premisas, el encaminamiento del curador, creo que la muestra es un éxito cuando se realiza un trabajo en conjunto, en donde ambas partes sienten que han sacado lo que querían sacar y han obtenido el resultado que esperaban.

Muchas gracias.



Anexo 3
Entrevistas abiertas realizadas a los curadores:

Max Hernández
Juan Peralta
Sharon Lerner
Carlo Trivelli
Luis Lama
Augusto del Valle

Entrevista a Max Hernández

Sábado, 19 de noviembre del 2016- La Baguette, San Isidro.

1. Cuéntenos un poco sobre como nace y el rol del curador en el ámbito internacional. ¿Cuál es la formación que debe seguir un profesional para formarse como curador?

Hay una formación en curaduría, en términos históricos, desde hace poco. El primer programa es el de *Grenoble*, en París, en 1987. De allí viene en 1992, el programa del *Royal College of Art* en Londres. En 1994 sale el del Centro de Estudios Curatoriales en Nueva York, que es donde me formé yo. Y de ahí empiezan a salir otros más. Incluso, ahora en la Universidad Católica hay una maestría en "Historia del Arte y Curaduría". Eso, en términos de formación, pero antes de eso, había curadores que no tenían una formación exclusiva en curaduría, sino que eran formadas en historia del arte y se dedicaban a la curaduría porque les interesaba y trabajaban con obras de arte. Si pensamos en el caso del Perú, tenemos que nuestros primeros curadores son gente que estaba ligada a la crítica y que empiezan a gestionar espacios y a hacer cosas. Élica Román con la Galería 9, Lucho Lama con el Centro Cultural de la Municipalidad de Miraflores, como se llamaba el espacio que él funda en 1984, y que de ahí cambia de nombre a la sala Luis Miró Quesada Garland. Tienes gente que dirige espacios de exhibición y que organiza exposiciones, eventos o actividades. Como por ejemplo las Bienales Iberoamericanas de Lima, y luego las Bienales Nacionales que aparece en el 97 y 98, respectivamente. Entonces, no hay una formación que uno, obligadamente tiene que seguir o no ha sido así. Lo que pasa es que, al irse profesionalizando el campo artístico en general, la curaduría empieza a darse de esta manera. Cuando se abren plazas para un curador se piden profesionales que tengan estudios de curaduría, que hayan seguido un programa de estudios de museo o grados avanzados en historia del arte. Considero que es importante un manejo serio de la historia del arte porque es necesario entender la producción artística, en términos de qué cosa implica, qué cosa aporta, qué valor tiene en cada época. No es que baste con ser historiador del arte, pero si uno no tiene un conocimiento real de la historia del arte, es bien complicado que uno pueda entender los alcances de la puesta de un artista. Porque un artista trabaja con conceptos ligados a su momento y lugar presente.

Coméntenos un poco sobre su formación.

En la maestría que estudié nos enseñaron una base fuerte en historia del arte, teoría y crítica de arte contemporáneo. Teníamos talleres, seminarios de escritura, cursos en historia de las exposiciones y en curaduría misma. Había algunas otros electivos, sobre performance, que a mí me interesaban, videoarte, teorías de arte- filme. En general son formaciones mixtas, pero muy ancladas en la historia del arte e historia de las exposiciones. Para entender también qué pasa con el medio expositivo y como el invento de la exposición se ha ido repensando y ha ido cambiando a través de los años.

2. ¿Cómo se inició en la práctica curatorial? ¿Cuál fue su primer trabajo? Cuéntenos un poco de esa primera experiencia.

Yo me formo primero como artista, pero, durante mi formación siempre me interesó un montón la crítica. Cuando termino mis estudios, escribo algunas cosas. También, me interesaban las exposiciones y empiezo montando algunas pequeñas. Un amigo tenía un bar y a veces hacía exposiciones. Eventualmente, consigo algunos espacios para hacer cosas más grandes, más ambiciosas.

¿Qué retos encontró a la hora de empezar?

En general, que no me salgan bien las cosas, de diferentes maneras. La ventaja con la curaduría es que uno siempre puede hacer ajustes. Lo importante es resolver cada reto antes de que la muestra se abra al público. Por ejemplo, estos han tenido que ver con los equipos que puedo necesitar, hasta cuestiones relacionadas con el montaje. Como conflictos ligados con los tiempos, el personal disponible para montar y algún problema que pueda haber con una obra o el artista. Cuando recién empiezas y no estas trabajando con una institución que tiene un presupuesto, eres todo. Eres hasta transportista de obra, montajista y el que escribe. Pero conforme vas trabajando en espacios más institucionalizados y profesionales, ya hay una segmentación del trabajo mucho mayor.

3. ¿Cuál es el proceso que sigue para la curaduría de una exposición y cuáles son las funciones que cumple?

Los procesos varían según el tipo de exposición. El trabajo que se hace depende de cuantas personas estén involucradas en el proceso y cuántas labores estas resuelven. Por ejemplo, puede ser que uno tenga que hacerse cargo de las ruedas de prensa o que ya haya alguien que se encargue de resolver esta labor, y uno sólo tenga que darle el material. Depende de cuán grande es el aparato donde uno está trabajando. Si es una muestra *underground*, alternativa, uno se encarga de todo. Es parte de la apuesta, también. Por otro lado, la curaduría tiene la dimensión de mediación. Cuando un curador está trabajando en una exposición, se encarga de la presentación pública de las obras. Puede trabajar en otras cosas que no es sólo hacer exposiciones, y esto también es curaduría. Me refiero a organizar programas, films, eventos, charlas y conversatorios, que pueden ser parte de un gran proyecto curatorial. Y todo esto implica mediar. De alguna forma, el trabajo tiene un alcance que podríamos denominar “la gestión de la experiencia del público”. Uno gestiona su experiencia en tanto que configura con qué cosa se va a encontrar, cómo se lo va a encontrar y cómo está enmarcado, discursivamente, desde un eje temático, pasando por el texto informativo, o una programación. Para un curador, el público es una arena de responsabilidad. No se trata de montar una exposición pensando sólo en que si se va a ver, *cool*, *trendy*, y para mis cuatro amigos, sino que también está el público de por medio.

4.Cuál es la relación del curador con:

a. ¿Las instituciones en el medio?

Yo soy lo que se llama un “curador independiente”, lo que quiere decir que trabajo con distintas instituciones en el medio y no soy parte de la planilla de ninguna de ellas. Puedo colaborar con alguna concreta, de vez en cuando. La responsabilidad hacia con ellas tiene que ver con hacer un trabajo que funcione, que sea realmente de calidad, y según la idea que uno tenga. Responder a esa exigencia es mi responsabilidad fundamental. Sin embargo, en el medio local, no todas las instituciones trabajan siempre con un curador y esto es notorio, pues uno se encuentra con muestras mal curadas, en donde hizo falta una edición importante, ajustes en la producción, o un enmarque diferente. Veo, frecuentemente, exposiciones que tienen potencial, o algunas piezas buenas, pero están mal montadas.

b. ¿Los artistas?

La responsabilidad con los artistas tiene que ver con que uno está participando en su representación. Me refiero a que uno participa en cómo un artista va a ser visto y, por lo tanto, cómo va a ser percibido. Tu trabajo afecta qué piensa el público y el medio de su obra. Creo que esta responsabilidad demanda enterarte de qué cosa están haciendo, cuál

es su apuesta estética y entender qué les importa; porque uno tiene que sintonizar con esto para realmente hacer un aporte. La curaduría tiene que ofrecer un aporte. El curador no es simplemente un agente por el cual los artistas tienen que pasar, casi como un intermediario que además te monta un *display*, sino que genera una visión y ayuda a los mismos en su propia trayectoria; produciendo cosas en la exhibición que les ayuden a pensar sobre lo que han hecho y sobre lo que pueden hacer.

c. ¿los coleccionistas en el caso de exposiciones históricas?

Acá no tenemos una base de coleccionistas muy grande. Pero sí hay gente que está involucrada con la idea de desarrollar una escena y creo que eso es importantísimo. Si los coleccionistas tienen una idea clara de que hay un proyecto que tiene que ver con difundir o generar más conocimiento alrededor de la práctica de un artista o de un tipo de trabajo artístico, es muy probable que se sumen al carro y quieran apoyar, de distintas maneras. Mediante préstamos o a veces mediante financiamiento.

¿El círculo de coleccionistas es cerrado?

No, porque finalmente el mundo del arte funciona en base a su circulación. Las obras se vuelven importantes porque circulan, porque son visibles públicamente, porque se dirigen al conjunto social.

5. ¿Un curador en el Perú se ve obligado también a lograr auspicios para la financiación de un trabajo o de eso se encargan exclusivamente las instituciones y/o los artistas?

Depende del proyecto. Si es un proyecto que no tiene un respaldo institucional, uno va a tener que buscar financiamiento. Yo he sido transportista de obra, me he encargado de llevar cosas a enmarcar y demás. En cambio, cuando uno trabaja para una institución, esta se encarga de ello, pues las exposiciones que vemos en los museos y que tenemos como referencia, son caras. Una muestra puede llegar a costar 50 mil dólares; y una en términos de estándares internacionales hasta cien mil dólares.

6. ¿Cree que un curador debe asumir un valor de riesgo en sus proyectos curatoriales? Este valor a veces se pierde debido a que la institución teme generar conflicto y polémica en el medio, a través del contenido exhibido.

Yo creo que sí. Si a uno le interesa el arte, cualquier arte, es porque se siente interpelado por el mismo. Hay algo que uno ve, que le inquieta, que le atrae y también acosa; como algo que te queda dando vueltas y no sabes qué es. Y uno tiene que responder a eso y eso supone tomar riesgos. De repente, si crees en un tipo de práctica que no necesariamente es popular o un modelo de trabajo, puedes apostar por ello. En apostar hay distintos riesgos que uno corre. Estos pueden ser estéticos en base a lo que presentas; pueden ser económicos, según cómo gestionas el dinero; pueden ser de *management*; de cómo concibes el evento; riesgos conceptuales y discursivos; hay varios riesgos que uno puede tomar. Siempre hay una apuesta, y finalmente si uno se considera, como curador, un interlocutor de los artistas y una persona que trabaja con ellos y para ellos, también además de para el público y la institución, tendrás que ver cómo sintonizas con ello. Y sintonizar con los artistas es también sintonizar con los riesgos que se corren. En el riesgo está el aporte.

7. ¿Piensa el curador en el público al momento de hacer una exposición?

Creo que hay que pensar en el público siempre. Pero no como una limitación en términos de si va a entender o no, porque no se trata de qué entienda o no. Hay varios tipos de

público. Tienes uno muy pequeño que vienen a ser la comunidad de artistas, uno que va menos regularmente a las exhibiciones, otro “flotante” que pasó por allí, y el público más amplio que quizá, con suerte, vaya. Entonces, tenemos un público más *insider* que otro. Creo que la pregunta que uno se hace va más orientada a ¿cómo lo muestro? ¿qué hago alrededor de la exhibición para que pueda establecerse algún tipo de encuentro importante entre el público y la obra? Si trabajo con un material conceptual o muy difícil, que demanda conocimiento, me pregunto como lo puedo hacer más llevadero o tender puentes con el público. Esto también se da con el texto. Cuando lo escribo puedo tratar de hacerlo más accesible. El reto en esta situación está en generar una accesibilidad sin banalizar el trabajo pues uno no quiere minimizar algo que puede ser complejo.

8. ¿Considera que la figura del curador y su función está bien definida en el medio o este puede ser considerado innecesario para la elaboración de una muestra artística?

Depende de a quién le estés preguntando. La gente que está más metida en el circuito profesional, como las galerías y museos, tienen en claro de qué va el rol del curador. Tanto a nivel de cómo se articula y en términos del aporte que puede hacer al trabajo de un artista. Cómo pueda ayudar a entender mejor su práctica, a pensarla y a desarrollarla hacia un avance. Y luego la otra gente que no tienen ninguna idea de qué va. Pero también somos responsables de eso, por no difundir de qué va esta actividad. Incluso a veces hay artistas que no tienen ni idea de la función del curador, imagínate el público en general. Un montón de gente cree que la labor del curador es absolutamente innecesaria. Muchos artistas creen que es innecesario porque no entienden qué pasa, qué hace. Dos cosas: no entienden cuál es el valor añadido que puede dar en términos de su propio trabajo y, dos, no entienden por qué es que en este sistema artístico el curador o la curadora se ha vuelto una pieza tan importante dentro del mismo. Y eso es algo que ni siquiera han generado los curadores, se ha dado. Se ha dado porque vivimos en un mundo más globalizado y el mundo del arte, y los curadores son agentes de circulación. Y la circulación es un valor que genera un capital simbólico, económico y financiero; prestigio y dinero; que trae consigo un aumento en los precios. Y eso no es algo que pueda hacer un artista, es algo que puede hacer un curador. ¿Eso lo inventaron los curadores? No. En términos globales, fue hacia donde caminó el sistema, con las instituciones, los museos y los eventos. Por eso es que importa. Uno puede estar en contra del curador. Pero se debe dar cuenta que, dentro del engranaje del sistema internacional, el curador es una pieza clave. Si un artista quiere ser parte del sistema, incluso transformarlo, debe entender cómo es y como funciona.

¿Cree que la curaduría está subvaluada sobrevalorada en nuestro país?

Creo que irónicamente la gente tiene una imagen de ‘wow, la curaduría’, pero para efectos prácticos está subvaluada. Hay un divorcio entre la percepción y la realidad. Y ese divorcio está ligado a lo que la gente piensa.

9. Como profesor en la Maestría de Historia del Arte y Curaduría en la PUCP, ¿cómo ve al Perú con respecto a la enseñanza de la Curaduría a nivel mundial?

Nosotros tenemos un programa mixto, es curaduría con historia del arte. Es un programa que busca ser serio, coherente y fuerte. Sin embargo, el problema está en que tenemos una institucionalidad de arte débil. ¿Cuántos museos tenemos? ¿Cuántas facultades de arte tenemos? ¿Cuántas publicaciones artísticas tenemos? Si nos comparamos con Colombia, donde hay más museos, más revistas, más publicaciones, salimos perdiendo. Entonces, uno se puede formar acá y su formación puede ser buena, pero tampoco es que va a tener un espacio donde pueda hacer prácticas, pues no hay un aparato lo

suficientemente amplio para eso. Por lo tanto, parte del problema, no es la formación en sí, sino, cómo esa formación te inserta en el mundo profesional. Ahora, creo que estamos mucho mejor que antes. Hay que reconocerlo, mucho mejor que antes, en algunos aspectos. Perder la bienal fue un error brutal y no hay cómo resarcir el daño que hizo Castañeda. Porque, si uno quiere hacer una bienal mañana, tiene que empezar desde cero. Es absurdo. Las bienales trajeron consigo muchas cosas, incluso, que exista la curaduría en la imaginación de un montón de artistas locales y, por extensión, en la del público interesado.

10. ¿Considera que, debido a la poca institucionalidad, ¿el crecimiento del campo curatorial y de la escena artística será limitado?

Mira, yo creo que se puede ir cambiando. Te pongo un ejemplo. Yo me acuerdo cuando arrancó el *Cordon Blue* acá en el Perú y aparecían otras escuelas de cocina, en una época donde no vivíamos el boom total de la gastronomía, yo decía: ¿y esta gente qué va a hacer?. No teníamos el restaurante en cada esquina y la gente no tenía un hábito de consumo de dedicar tanta plata a comer afuera. Ahora es diferente. Del mismo modo, yo creo que en el campo artístico podrían producirse cambios. Creo que es un proceso, donde lamentablemente va a ser complicado la transición, pero sí se puede ir profesionalizando, generando nuevos espacios o que algunos espacios que ya existen empiecen a trabajar a un nivel más profesional, donde se incluyan la curaduría, cada vez más frecuentemente. Y que la gestión se profesionalice. Creo que eso puede pasar. En términos de la región, tenemos artistas de primerísimo nivel. El Perú tiene artistas increíbles, pero no tiene instituciones increíbles. Y tener una institución que funciona bien no es tener institucionalidad. No tenemos una institucionalidad potente, y hay que desarrollarla. Y eso va a demandar alianzas público-privadas. Porque lo privado y lo público por separado, no va a hacerlo. No tenemos, tampoco, leyes suficientemente potentes de mecenazgo para que la financiación privada pueda realmente ayudar a transformar la escena. Si tuviésemos una ley de mecenazgo de verdad, en donde se han calculado las reducciones fiscales bien, en términos, no de cómo quiere manejarse la SUNAT, sino de lo que puede potenciar la actividad cultural, la escena sería otra. Porque tendríamos muchas más fundaciones, mucha más participación del sector privado en el campo cultural. Hay un montón de países que tienen leyes de mecenazgo. Funcionan con un marco legal que permite que las aportaciones a instituciones culturales reconocidas, puedan quitarse del monto sobre el cual se van a calcular los impuestos. Entonces, uno puede desgravar. Te lo descuentan y te conviene. Hay países donde puedes desgravar el 100% y otros donde puedes desgravar menos. A partir de 50% funciona y tiene efectos positivos a la actividad cultural. En Suiza es 100%, en Alemania es 100%, en Francia es 70%. Una ley tributaria puede ayudar a potenciar la actividad cultural y darle vuelta al sistema artístico de la noche a la mañana. Incluso, puedes hacer este tipo de leyes, no sólo para que se beneficien las personas más ricas, sino que existen otras cuestiones que sirvan para que la gente con menos recursos puedan usarlo. Había un proyecto de ley de mecenazgo en Andalucía que contemplaba reducciones fiscales para gente con menos ingresos; en donde se les descontaba el impuesto de lo que consumían comprando libros, en idas al teatro, al cine y otras actividades culturales. La idea detrás es en sí financiar la actividad cultural, facilitar su sostén y su desarrollo; y que quede claro, que uno puede participar de esa actividad y sentirse que es alguien que la apoya y que contribuye a que exista. Si tenemos financiamiento para museos, para exposiciones, tenemos un desarrollo sostenido. Podríamos empezar a tener espacios para la experimentación artística, para la investigación, todo eso se podría financiar. Porque plata tenemos, lo que pasa es que está muy mal distribuida.

¿Hay algo más que quisiera agregar? ¿Un comentario o apreciación?

Me parece bien que quieras hacer esta investigación, es parte de lo que ayuda a transformar una escena; generando espacios que inviten a la discusión y a la reflexión.

Muchas gracias.

Entrevista a Juan Peralta

Martes, 15 de noviembre del 2016, MAC, Lima

1. ¿Cuál es la formación que debe seguir un profesional para formarse como curador? ¿Estudios especializados, prácticas o ambas cosas a la vez?

Interesante pregunta porque resulta que, en el campo del arte peruano, muchos de los que se han dedicado a la curaduría, no necesariamente proceden del ámbito del arte. Lo que si considero necesario, al momento en que uno decide ejercer dentro del campo curatorial, es que haya una formación en historia, historia del arte o humanidades. Debe haber un interés, no digo formativo, porque uno también puede ser autodidacta. Esto es básico. Uno tiene que conocer las tendencias, los lineamientos de lo que son las vanguardias, cuáles son las posturas actuales dentro de lo que es el arte contemporáneo. Porque cuando hablamos de arte contemporáneo, hay muchas idas y vueltas que se dan en las producciones actuales que uno debe conocer. Por otro lado, considero que no hay reglas a la hora de hacer una curaduría. Sí hay una serie de pautas importantes, como es el tema de la investigación y la rigurosidad en la misma; la metodología que uno sigue dentro del desarrollo de la investigación; y el enfoque que uno le da a la muestra, él cuál puede provenir de diferentes ámbitos o especialidades. El tema de investigación se puede adaptar para un campo o para otro. Así mismo, uno tiene que ir desarrollando su sensibilidad, su forma de entender las cosas y su posición frente a una obra de arte. Esto quiere decir saber defender, interpretar, elegir y opinar, yendo más allá de lo que uno percibe de una manera inmediata.

2. ¿Cómo se inició en la práctica curatorial? ¿Cuál fue su primer trabajo? Cuéntenos un poco de esa primera experiencia.

Yo estudié historia del arte en San Marcos. En segundo año de la universidad, empecé a meterme en proyectos de investigación, en museos, y tuve la suerte de tener muy buenos profesores. Te exigían tanto que tenías que leer y leer. Me amanecía leyendo. Tenían esa exigencia que, realmente, se ha perdido hoy en día. Ahora la gente no lee. Yo empecé mis primeros trabajos haciendo inventarios, registros, y catalogaciones en museos; y después, verificando obras, si eran patrimoniales, analizando firmas, etc. Todas estas cosas me fueron sirviendo para saber manejarme dentro del ámbito profesional. También me sirvió para darme cuenta qué áreas no eran para mi. No era un museo de arqueología, definitivamente; no era el arte colonial. La iconografía me encanta, pero no desarrollarla como ámbito de investigación. Y finalmente, llegue al arte contemporáneo. Mi primer gran salto fue rotundo. Fue encontrarme con Luis Lama y trabajar en la galería Pancho Fierro a cargo de la Municipalidad de Lima y el alcalde Alberto Andrade. La prueba de fuego fueron los festivales de arte de Lima y después de las bienales. Cada etapa siempre ha sido un reto y un proceso de aprendizaje: aprender a hablar, aprender a establecer posiciones y defenderlas. Conocí a mucha gente: artistas, curadores, intelectuales. También leí mucho, me auto exigía para no desentonar. Y obviamente, vi mucho arte con discurso y contenido. También vi el arte comercial, aquel cuyo contenido no iba mucho más allá. Así aprendí a diferenciar cuál es el arte que realmente tiene un discurso, que es sólido y cuál no; o qué artista es bueno y qué artista está aún en un proceso de encontrarse. Por eso, la práctica es necesaria. Allí es donde uno aprende. Uno se hace en la cancha.

¿Y recuerdas cuál fue tu primer trabajo como curador?

Ha sido por etapas. Puedo recordar una vez que trabajé con Ernesto Pujol y con Eduardo Tokeshi, de manera conjunta. Fue una experiencia muy linda. Porque hablaba con Eduardo, mientras que al mismo tiempo me comunicaba con Ernesto, y trataba de establecer los nexos y las conexiones entre uno y otro, no forzándolos, sino encontrando un diálogo entre ambos artistas. Resultó ser un proyecto, digamos, no bipersonal, mentiría al definirlo de esa manera, pero sí una muestra de ambos. La sala se dividía en dos ambientes. En una estaba Ernesto Pujol y en la otra Eduardo Tokeshi. Y se generó un diálogo interesante, porque, finalmente, ambos hablaban del ser humano como acción, como performance. Ernesto Pujol hablaba del ámbito de la religiosidad a través de una muestra llamada "Geografía", que tenía que ver con todas las posturas religiosas de la fe, como las formas de rezar, la posición de cuando uno se sienta a orar, etc. Y, por otro lado, Eduardo Tokeshi, trabajaba con este hombre camaleón, que transformaba su imagen para poder adaptarse a un medio o a una necesidad. Este juego de acciones, de posiciones hablaban muy bien con las plasmadas por Ernesto Pujol. Por otro lado, me tocó empezar a escribir. Algo bastante básico, además de angustiante. Era como decir "tengo este reto de escribir para Ernesto Pujol", un artista muy bueno, internacional; y para Eduardo, que también era un artista de peso, joven, pero de peso. Yo tendría, unos 20 o 21 años.

Pienso que todo reto curatorial va a responder a una situación de manera concreta, puntual, y diferente. Por ejemplo, yo tuve la oportunidad de trabajar junto con Daniel Contreras, con quién había trabajado en Pacho Fierro, en la Cuarta Bienal de Grabado del ICPNA hace tres años, en el 2013. Analizamos la situación de la Bienal de Grabado de ese entonces y la forma en la estaba siendo llevada. La Bienal parecía más un Festival de Grabado, un Festival Gráfico internacional, que una Bienal propiamente dicha. No había un eje curatorial, o un eje temático que ordenase los diferentes contenidos expositivos. Todo, incluyendo el proceso de selección era muy informal. Muchos me dijeron que pensaban que la Bienal no había crecido, pues no se le exigía al artista a trabajar a partir de una problemática. Entonces decidimos con Daniel darle un eje temático a la Bienal. Fue todo un reto, porque era trabajar en base a un tema paraguas, y sobre ese tema paraguas articular diferentes campos, para que, a partir de esos campos, uno pueda ver y seleccionar exposiciones y proyectos. Nosotros tomamos en cuenta el tema del grabado como transferencia. Fue un concepto abierto e interesante, pues el grabado es transferencia y tiene que ver mucho con el espíritu humano. El concepto de transferencia está por todos lados. Inclusive hasta en los medios de comunicación se transfiere. Esta idea nos permitió a nosotros aterrizar el tema de transferir, que también puede tener otros significados, como transitar o viajar. Entonces teníamos un tema que involucraba idas y retornos, gente que exploraba el grabado, más allá de la serigrafía. Había proyectos muy interesantes que trabajaban a partir de la idea tradicional de la estampa; otros que se movían a un nivel más conceptual dentro de lo que es el desplazamiento; y otros que hablaba sobre el tema de las formaciones en las escuelas y talleres. Doy este ejemplo porque quiero expresar un poco que el punto de partida de un trabajo, lo que llamamos el lineamiento dentro del campo curatorial, va a depender de las necesidades del contexto en el que uno se inserta. Gerardo Mosquera, en una invitación que le hicieron a Brasil para que hablara sobre el arte brasilero, utiliza el término "desacomodos", para contar la historia del arte geométrico, constructivista, estructuralista, etc. Él dice, "yo no voy a contar la historia que siempre cuentan, la que encontramos en los libros, que para eso ya está en los libros. Yo voy a trabajar a partir de ciertos personajes, artistas, propuestas que terminan generando un quiebre en el desarrollo lineal en la producción brasilera". Entonces, para mí, la narración de una exposición no es lineal, uno puede saltar y no presentar la historia desde la A a la Z. Mosquera genera estos desacomodos para tratar de dar un nuevo orden o una nueva forma de mirar o de ver el arte.

3. ¿Cuál es el proceso que sigue para la curaduría de una exposición y cuáles son las funciones que cumple?

Bueno, casi todo, menos financiamiento. La investigación es básica. De la investigación parte el tema de selección, cuando uno decide que va y que no. Luego uno ve la distribución de las piezas, cómo va a ser el montaje. Esto último, en coordinación con el artista. Porque si están haciendo una pieza que va a ir colgada o en el piso, la forma de construir el espacio cambia.

4. **Cuál es la relación del curador con:**

d. **¿Las instituciones en el medio?**

Con respecto a las instituciones depende de la situación. Te pueden llamar porque quieren un proyecto tuyo. Entonces uno le propone una muestra de acuerdo a un tema que esté investigando o entorno al cuál quiera trabajar. Por otro lado, si uno va a la institución con una propuesta, esta tiene que estar bien sustentada. También hay que tener en cuenta el tema del tiempo. A veces aceptan la propuesta y uno tiene que esperar un año y medio o dos, lo cual es un tiempo adecuado dentro del proceso de una exposición. Otras veces hay proyectos cuya temática se da para un determinado momento y si uno espera, pierde vigencia.

e. **¿Los artistas?**

Con los artistas creo que es básico el diálogo, la transparencia y la cordialidad. Hay experiencias donde la imagen del curador es como la imagen de un dios omnipresente, a quién no se le puede negar nada, generándose dos situaciones. Una donde el curador termina siendo autoritario y otra donde los artistas son “frescos” y piensan que el curador les va a salvar la vida. Hay proyectos donde, un artista tiene un cuadro de un bodegón, un abstracto, uno geométrico y uno figurativo. Entonces, te llaman para que articules todo y les resuelvas la vida, cosa que tampoco es así. Por eso pienso que es un trabajo en conjunto, donde el esfuerzo de ambas partes debe darse por igual.

f. **¿Los coleccionistas en el caso de exposiciones históricas?**

Hay que darles la seguridad del caso. Está el tema de las condiciones mínimas, como trabajar con un seguro y una buena empresa de transporte. Por ejemplo, mi sello personal, cuando hablo con un coleccionista, es comentarle que voy a estar presente en el proceso de recojo de la obra y el embalaje.

¿El círculo de coleccionistas es cerrado?

Considero que es bastante abierto, solo que te enfrentas a diferentes caracteres. Hay gente muy cordial, con la que ya te has topado dos, tres veces y hay un nivel de confianza, donde te dicen “llévate la pieza y luego regularizas”. Hay otros que son más formales y te piden antes el seguro, porque quieren leer todo el documento y si hay una objeción, quieren que se le corrija. Depende mucho de la institución. Cada institución ya tiene una especie de currículum.

5. **¿Un curador en el Perú se ve obligado también a lograr auspicios para la financiación de un proyecto o de eso se encargan exclusivamente las instituciones y/o los artistas?**

Bueno, aquí no estamos en Europa ni en Estados Unidos. Cuando uno le presenta un proyecto a una institución, tiene que saber cuanto va a costar y cuanto va a necesitar para cada etapa de la investigación, el montaje y demás. Yo acá veo el tema del presupuesto. Hay exposiciones que pueden costar 250 mil soles, 300 mil soles, 400 mil soles. Hay proyectos que son mucho más cómodos porque, como decimos, vienen con el pan bajo el

brazo, vienen auspiciados. Y hay otros proyectos que vienen de cero, entonces hay que apoyar buscando auspicios. En el MAC hay un área de financiamiento. Cuando una institución busca auspicios tiene que saber qué cosa va a necesitar, qué cosa vas a pedir, porque a veces las empresas te dicen, “ya te voy a dar 20 mil soles pero quiero saber en qué rubro lo necesitas, pásame una lista de los rubros”. Entonces, por ejemplo, impresión de catálogo, 20 mil soles; en equipos, 10 mil; panelería y adecuación de sala, 50 mil. La empresa decide donde poner su dinero. Es como ofrecerle el menú y ellos deciden si se quedan con la entrada, el segundo o con el postre. Además, porque es una forma de mostrar que hay una seriedad en todo el proceso, en todo el proyecto.

6. ¿Cree que un curador debe asumir un valor de riesgo en sus proyectos curatoriales? Este valor a veces se pierde debido a que la institución teme generar conflicto y polémica en el medio, a través del contenido exhibido.

Yo pienso que sí. Porque si vamos a contar la historia bajo la misma perspectiva que podemos encontrar en un libro, eso no tiene sentido. Lo que pasa es que hay varias líneas de riesgo que uno asume en una muestra. Es decir, uno puede plantear invitar a un artista que destroce el cuadro o a un artista que haga performance y de pronto use candela y se quemé el cuerpo; estas son cuestiones que transgreden a los discursos normales dentro de lo que vendría a ser arte. Esta es una línea. Otra línea puede ser que estoy investigando sobre Humareda para hacer una exposición y encuentro algo del artista que me parece un boom y que es una forma distinta de entender su obra, y apuesto por este enfoque. Por otro lado, si hablamos de provocación, hay una cuestión que tiene que ver con la honestidad. Si el tema te demanda una provocación, entonces esta se debe dar como un proceso natural dentro del proceso mismo. Por ejemplo, un caso extremo donde le dices al artista “mira, no lo pintes con rojo, sino sácate sangre y píntalo con sangre”, esto es una cosa muy mentirosa y que además, se siente y el público lo percibe. Hay artistas que pintaban paisajes, y de un momento a otro pintan sobre Bagua, o Cantagallo. Estos pueden terminar siendo vistos como frívolos o huecos; pues no tienen un bagaje o una línea coherente de producción e investigación.

**7. ¿Piensa el curador en el público al momento de hacer una exposición?
¿Cómo ve al público peruano?**

Siempre piensas en el público, en términos de cómo llegas a este, cómo haces que entienda la muestra y como puedes generar desacomodos. El público peruano es muy pasivo, de verdad. Y digo esto porque cuando hacemos las presentaciones, al final preguntamos al público en general si tiene alguna pregunta y nadie pregunta. Entonces a veces uno prepara un discurso para diez minutos y el artista habla otros quince minutos. Estamos hablando de 25 minutos, para luego dejar un tiempo para el diálogo. Pero lo mayoría de las veces no hay diálogo. La gente no se atreve a hacer preguntas, es floja. Luego uno está saliendo de la muestra y te abordan cinco, ocho, diez, que no preguntaron en su momento.

Considera que el público tiene bien definida la figura del curador.

A mí no me gusta el término curador. A mí me gusta marcar una diferencia con respecto al medio. No me gusta llamar la atención. Lo que pasa es que para el medio todo el mundo es un curador. En cambio, yo valoro mucho la investigación como base. Soy historiador del arte y mi línea viene de la humanística. Encuentro un concepto que me permita generar una línea de pensamiento, una búsqueda, una investigación constante. Por eso el termino curador no va conmigo. Es el concepto más banalizado y más mal entendido en todo sentido, inclusive por los mismos artistas. Pienso que, para mí, el término investigador en arte contemporáneo, me acomoda mejor. Regresando a tu pregunta, creo que al público no le debería interesar si existe un curador en la muestra o quién es. Muchas veces yo he puesto textos sin mi nombre porque finalmente lo que me interesa es la experiencia del

proyecto. Uno es un facilitador, un constructor, un cartógrafo, como decía Ivo Mezquita, porque buscas construir y armar nuevos mapas geográficos dentro de lo que es el arte contemporáneo.

8. Cuéntenos un poco sobre como se inserta la figura del curador en el medio.

Mira, antes de la década de los noventa en el Perú, el término curador no estaba en el mapa. Fue a partir de las bienales iberoamericanas, donde trabajé con Luis Lama, que empezamos a aplicarlo, porque vimos la necesidad en el medio. Queríamos elevar la calidad de presentación de los proyectos. Estamos hablando de un momento en el que empezaron a llegar curadores internacionales, críticos, gestores y queríamos levantar el nivel en todo sentido; promover la curaduría en términos de investigación. Y creemos que sí lo hicimos hasta cierto punto, pidiendo a los artistas que presenten un proyecto, porque antes no se manejaba el tema de los proyectos. Antes el medio era bastante informal. El artista llegaba a una galería, llevando su portafolio de imágenes, su currículum, donde había expuesto, en que colectivas había participado, y algunas críticas y referencias de Élide Román, Luis Lama o Jorge Villacorta. Si a la galería le gustaba su trabajo, iban a visitar su taller para definir el tema. Si les caía en gracia le daban una fecha próxima. Esto era manejado así. Cuando empieza la bienal, los artistas que llegaban de afuera venían con otra dinámica, un trabajo más intelectual. Un proyecto que era presentado por un historiador, un antropólogo, un curador, en términos concretos. Fue allí cuando nos dimos cuenta que estábamos en desventaja. Había esta situación en Lima, donde los artistas no sabían presentar sus obras. No sabían sustentar su trabajo. Estábamos desfasados del ámbito internacional. Entonces los artistas empezaron a buscar gente que los representara. Había sociólogos, antropólogos y literatos que los apoyaron. Actualmente las galerías, los espacios culturales exigen un proyecto que esté integrado a una propuesta visual general; tanto el concepto, el discurso, los ejes, los objetivos, el presupuesto o requerimientos. Todo esto fue un proceso que terminó motivando, despertando y moviendo otros engranajes. Los galeristas ya no hablaban de portafolios sino de proyectos, y empezaban a buscar a otros artistas con un discurso más contemporáneo, sabiendo que en la época de la bienal iban a venir curadores, promotores culturales, coleccionistas. El medio se contagio de esta energía que trae consigo el cambio. Tanto así, que al acabarse las bienales en el año 2002, se sintió su ausencia.

9. ¿Como ve el mercado del arte peruano en la actualidad?

Ahora ha crecido, hay ferias como Art Lima y PARC. Una feria es interesante porque, genera todo un boom de cosas nuevas por decir. Ves a artistas de otros países, que difícilmente los vas ver, a no ser que seas una persona que viaje mucho. Las ferias te dan esa posibilidad de enterarte. Hay conferencias, mesas redondas, con artistas interesantes y buenos. Finalmente de lo que tratan es de promover el mercado, la compra y venta de arte y el coleccionismo. En este sentido, una bienal es mucho más amplia. Todo esto nos ayuda como medio a crecer, a poner nuestra valla más alta y pensar en que falta. En torno a esto, pienso que lo que falta es hacer más conversatorios, conferencias, y que estas no solo se den el MAC o en MALI, sino en otros lugares o centros culturales, como en la Escuela Nacional de Bellas Artes. Deberíamos buscar mayor descentralización.

10. ¿Cómo está considerado el curador en el medio? ¿Cree que la curaduría está subvaluada o sobrevalorada en nuestro país?

El medio ha posicionando al curador como una figura importante dentro del mercado. Muchas veces trabajan con alguien por el nombre, porque de esta manera pueden atraer a más visitantes o piensan que va convertir todo en oro. Considero que estos casos el curador es sobrevalorado. Hay esta idea o necesidad en las instituciones de que siempre tiene que

haber un curador, sea quien sea. Y ¿por qué? Porque si pasa algo, y la muestra sale mal, el curador es el que tiene que responder. A veces el artista o la muestra no necesita un curador. Por decirte, un proyecto de curaduría con Juan Javier Salazar, que es un artista que tiene sus ideas muy claras. Alguien que acepte ser su curador estaría un poco demás. Yo he trabajado con Eduardo Tokeshi en dos ocasiones, la que te comenté anteriormente y en una muestra que se hizo en el ICPNA de Miraflores. Le pregunte “Eduardo, ¿vas a tener curador?”. “No, no quiero tener curador”. “¿Qué quieres tener?”. “Quiero que sea un equipo”. Ese equipo lo integramos Claudia Polar, Daniel Contreras, Eduardo y yo. Nos juntamos en la cafetería, en su casa, en la galería para redondear ideas, porque lo que Eduardo quería lo tenía claro. Lo único que nosotros hicimos fue ser facilitadores para que Eduardo consolide lo que tenía en mente y que quede todo bien. Allí la curaduría no existió sino el trabajo de equipo. Igual fue en el caso de Ramiro Llona, fue un trabajo en conjunto. Después del inventario, la idea surge y se comienza a hacer la selección de piezas y donde irían en el el espacio. Para esto trabajamos con una maqueta y fue muy rápido. El plan museográfico lo levantamos en una tarde, porque estábamos ya hablando el mismo lenguaje, con los mismos objetivos. Para mí, el problema en principio es de rigor, entender qué es lo que significa ser un curador, qué es lo que significa hacer curaduría. Y te diré sinceramente que creo que ni las mismas instituciones culturales saben lo que significa ser un curador o cuál sería el rol de un curador. De ahí viene el gran conflicto. En el mercado del arte todo es pasajero, puede ser que el día de mañana ya no haya curadores, que estos sean desacreditados o pasen de moda, y surja otra figura. El mundo del arte está lleno de idas y venidas. La historia del arte es así.

Muchas gracias.



Entrevista a Sharon Lerner

Miércoles, 23 de noviembre del 2016- MALI, Lima.

1. Cuéntenos un poco sobre como nace el rol del curador en el ámbito internacional. ¿Cuál es la formación que debe seguir un profesional para formarse como curador?

Lo que se puede decir del campo curatorial es que es un campo relativamente joven y con una formalización académica reciente no solo acá, sino también a nivel internacional. Algunos de los primeros programas de Maestría en Estudios Curatoriales se dan a partir de los 2000 en Estados Unidos y coinciden con el boom de la curaduría, que se puso repentinamente de moda a nivel mundial. Coincide con un periodo poco posterior al boom de las bienales, el llamado *bienalismo*, donde empiezan a haber muchas exhibiciones globales que requieren más personas que trabajen en el medio. De allí deviene una voluntad por profesionalizar el campo, formándose varios programas. Uno de los primeros en Estados Unidos es el programa del *Bard College* en Nueva York y después aparecen otros. Yo estude en un programa en San Francisco, en la costa oeste norteamericana, en el *California College of the Arts*. Es un poco posterior y tiene un enfoque distinto. El programa de *Bard College*, por ejemplo, se llama *Curatorial Studies*. Se basa en las prácticas curatoriales y tiene un enfoque que está más orientado al trabajo colectivo, con un estilo teórico práctico. Mientras que en el programa que estude yo, las curadurías son todas colectivas y la tesis teórica es individual y personalizada.

Por otro lado, hay que saber hacer la distinción entre los programas curatoriales y los programas de Historia del Arte. El curador contemporáneo, también puede ser un historiador del arte, pero hay una diferencia entre la formación como historiador del arte y una formación más práctica, que deviene de la experiencia del llamado curador de arte contemporáneo. Históricamente el rol del curador en el museo lo tienen los historiadores que estudian objetos y los museos tienen como corazón su colección. Es la idea del "museo mausoleo", este lugar que guarda objetos preciosos. Esa es la mirada tradicional del museo. Los museos como este (MALI) que son panorámicos y enciclopédicos operan así, porque son custodios de objetos preciosos. La práctica contemporánea no siempre está fijada en torno a los objetos, operando por lo tanto bajo lógicas distintas.

El curador de arte contemporáneo nace en los años 60s. El libro de David Levi Strauss, *The Bias of the World: Curating After Szeemann & Hopps* ondea en esta historia. Harald Szeemann, por ejemplo, tiene una muestra emblemática que se llama *When attitudes become form* en el año 69 en la *Kunsthalle* de Berna. Es una muestra donde presenta a artistas post minimalistas norteamericanos y los introduce al contexto europeo. Lo interesante de la exposición es que no te mostraba necesariamente un objeto, te mostraba el proceso de formación del objeto; intervenciones en el espacio donde se quiebra esta idea del cubo blanco modernista que es un cubo prismatico para la concentración de un objeto. Los sesenta son un momento muy específico en donde se quiebran muchos paradigmas dentro de la forma de hacer exhibiciones y de la forma de hacer arte en general en el mundo. Así mismo, el libro de Lucy Lippard, *Six years the dematerialization of the art object*, nos ayuda a entender como el espacio de exhibición cambia porque la producción artística cambia y nace de cierta manera el concepto de arte contemporáneo. Ya no se trata solamente de objetos. Hay mucho escrito sobre la historia de la curaduría y la historia del

arte contemporáneo y sobre la lógica de transformación del espacio de exhibición. Este es un resumen muy pequeño de lo que pasaba a nivel internacional.

Actualmente mucha gente quiere hacer curaduría porque se ha puesto de moda después de las bienales y porque les parece que es atractivo. Estos programas curatoriales se originan para dar respuesta a una demanda muy grande de personas que están interesadas en el campo. Ahora, existe una disputa con respecto a como se forma un curador. Hay quienes creen que un curador se hace en la cancha, teniendo relación con los artistas, conociendo su obra, teniendo una sensibilidad a muchas conversaciones que le den una experiencia vital que le permita entrar en un conocimiento profundo y a partir de esto mostrarla en el contexto de la manera adecuada. Sin embargo, hay diferentes aproximaciones a la curaduría.

Hay artistas que hacen curaduría y que no son necesariamente teóricos. Hay académicos que han hecho curaduría y han sido un desastre. La exhibición no es un libro, no es un estudio. El programa donde yo estudie, se llamaba *Curatorial Practices* y busca combinar la práctica con la teoría. Mucha gente critica estos programas y con justa razón, pues la gente que estudia en ellos cree que ya son curadores por haber egresado y eso no es así. Lo que te dan estos programas son herramientas y criterios que facilitan el trabajo en la cancha dentro de un proceso formal. Procesos de cómo se trabaja en un museo, con los seguros, el transporte, con los aparatos institucionales e incluso de cómo llenar vacíos en términos de historia del arte. Esto con respecto a la práctica. Con respecto a la parte teórica, se ha empezado a desarrollar, desde los 2000 y a partir de la formación de estos programas una reflexión en torno a la práctica curatorial misma, como una disciplina. Se ha empezado a historizar la propia práctica curatorial y a partir de allí han empezado a salir muchos estudios como, por ejemplo, sobre la historia de las exhibiciones, que es una sub rama muy específica de la historia del arte aplicada al campo curatorial. Si nos ponemos a pensar en el momento en que se produce este cambio en el arte contemporáneo, no es que la gente deje de hacer objetos, siempre van a haber objetos, pero hay un cambio de chip en torno a la producción artística, hay otras miradas y otros enfoques. Las exhibiciones varían y empiezan a transformarse. Muchas veces el único registro que queda de estas prácticas artísticas son las exposiciones; y de como fueron montadas, porque el objeto de arte es muchas veces efímero. Por lo tanto, el estudio de la historia de las exhibiciones es un estudio de la historia del arte reciente. Esta es la razón de ser de estos programas curatoriales y porque la gente los critica. Básicamente porque uno se forma en la cancha.

Entonces un curador no necesariamente tiene que tener una formación teórica.

La puede tener, pero no todos tienen que tener el mismo *background*. Por ejemplo, Jorge Villacorta estudió genética y muchos de los enfoques que él trae a sus exhibiciones tienen una inclinación por lo científico. Luis Lama es un fanático del cine, por lo que muchos de los análisis que él brinda van por ese lado. José Carlos Mariátegui le gusta el video y la ciencia y lo plasma en las muestras que cura. En el caso de Miguel López, él no tiene una formación académica formal, sin embargo, es una persona muy curiosa. Ha estado en varios estudios críticos, siendo una persona muy bien informada dentro del campo. Se inclina hacia la teoría *queer*, arte y política. Las curadurías que estos curadores escogen se inclinan muchas veces hacia el *background* que tengan y sus propios intereses. Un profesional no puede tener siempre el mismo perfil, sino estaría hecho con un *cookie cutter*, un molde de galleta. Cada uno se va formando en el campo a medida de sus intereses y hace aportes acordes a estos.

2. ¿Cómo se inició en la práctica curatorial? ¿Cuál fue su primer trabajo? Cuéntenos un poco de esa primera experiencia.

Yo estudié arte y pintura en la PUCP. Una de las cosas con las que me debatía en la facultad es que mis profesores siempre me decían que pensaba mucho y que no fuera tan

racional. Yo no entendía porque era incompatible la producción artística con los procesos reflectivos, pero el enfoque que tenía la Católica en ese momento era introspectivo e intuitivo. Entré en una pequeña crisis profesional en donde sentía que los cursos no me daban lo que necesitaba. Así que con varios amigos formamos una revista que se llamaba "Prótesis", donde a partir de esta plataforma podíamos investigar aquellas cosas que no recibíamos y que nos daban curiosidad para así compartirlas con el resto de los estudiantes. Empezamos a realizar entrevistas y a editar o curar, por así decirlo, la revista en torno a ejes temáticos específicos. Pedimos ayuda a varias personas, profesores y artistas para poder hacer la revista. Así conocí a varios profesionales en el medio. Entre ellos estaba Jorge Villacorta a quién le pedimos ayuda para algunas editoriales sobre todo en un número centrado en la discusión entorno a arte y documento, fotografía, colección de archivos y en como los artistas se basaban en estos para poder trabajar. Algo muy distinto a la lógica con la cual operaba en ese momento la facultad de la Católica. Esa fue una experiencia importante. Cuando yo egresé de pintura, hice cuadros, pero no era algo que yo pudiese decir que me satisfacía completamente ni que a mi me gustaría exhibir y me di cuenta que me gustaba más trabajar con cosas de mis amigos. Al año siguiente me llamó Jorge Villacorta y me pidió ser su asistente, junto con Miguel López para tres proyectos que tenía en el año 2006. Entonces los dos fuimos sus asistentes en un año difícil para él, porque se enfermó. Eran proyectos grandes y la vida nos llevó a que Miguel y yo tuviésemos que suplir los vacíos y encargarnos de llevar las muestras adelante. Uno de los proyectos era muy grande, llamado "Imaginario de Lima en Transformación, 1980-2005" en el Museo de la Nación. La exhibición pretendía dar una mirada retrospectiva a los cruces que había habido entre las diferentes prácticas artísticas, como la música, la arquitectura y artes visuales en Lima, en los últimos 25 años. Trabajamos junto con Paulo Dam lo que es arquitectura, con Luis Alvarado lo que es música y con Augusto del Valle quien nos apoyo con la parte de artes visuales. Augusto y Jorge eran los curadores y Miguel y yo los asistentes. Como sub producto de la muestra había que hacer un libro. Yo colaboré con la parte editorial de libro: llevaba todo el archivo, conseguía las imágenes y llevaba la memoria de todo el proyecto. Esto también tiene que ver con el campo curatorial y es importante mencionarlo ya que mucha gente confunde el trabajo curatorial solamente con escribir textos de pared.

3. ¿Cuál es el proceso que sigue para la curaduría de una exposición y cuáles son las funciones que cumple?

Eres como un director de orquesta, trabajas con todas las áreas involucradas en el proceso. Eres el responsable de todo, pero no directamente, no ves al detalle cada cosa, pero tienes que supervisar que todo ande bien para sacar la exposición adelante. El proceso depende de qué tipo de exposición uno haga. Por ejemplo, si es una muestra histórica, es decir, una mirada retrospectiva o ontológica de un artista, naturalmente tienes que estar mucho tiempo en contacto con el artista, o en caso de que no esté, revisar su archivo, hacer un catastro de todas las piezas que están disponibles en exposiciones particulares y públicas o estén con la familia. Debo de leer todo lo que hay escrito sobre el artista, para después pensar en el enfoque que le voy a dar a la exhibición. Y a partir del enfoque que le quiero dar, la aproximación curatorial, nace el guion museográfico. Luego empiezo a pensar en cómo se disponen las piezas en el espacio y en paralelo veo lo del catálogo y en cómo quiero estructurar esta lectura conceptual en torno a la obra del artista. En el catalogo fungo de editor, no solo es la presentación del catálogo, sino que edito el catálogo. Por lo menos los catálogos que se hacen aquí son portafolio de obra. Entonces hago la introducción del portafolio de obra, superviso la fotografía de las piezas, las traducciones, el retoque de las piezas, la redacción y edición general. A parte, invito a otros autores a participar. En ese caso debo muchas veces perseguirlos para que tengan los textos listos y hacer la corrección de estilo. En paralelo trabajo con el área de taller para que vayan viendo el estado de conservación de las piezas. Veo además el presupuesto

que voy actualizando para ver cómo va el proceso. Hay un área de marketing en el museo, ellos ven toda la parte de difusión, eso no lo vemos nosotros, al igual que el financiamiento, pero igual apoyamos en la búsqueda del mismo. Finalmente, en el museo, veo la parte educativa. Me parece que esta parte es importantísima pues necesitas a alguien que realmente esté desde adentro y que tenga el manejo para llevar al equipo. Antes yo me juntaba con los guías y les daba mucha información sobre la exhibición, pero uno no puede filtrar cómo esta se aplica y llega al público en la sala, sino se hace un seguimiento constante. En cambio, ahora tenemos una curadora educativa, Patricia Villanueva. Trabajo con ella, capacitándola junto con los guías sobre el tema y los contenidos; y ella ve el seguimiento de la información, de los cursos, de los talleres y las visitas; hace un seguimiento mucho más ajustado. Además, le da el componente pedagógico a la muestra. Patricia está haciendo un súper trabajo. Todo esto sirve para refrescar el museo, para volverlo un espacio más vivo y menos mausoleo. Lo que pasa es que los cambios institucionales son paulatinos, no se pueden hacer de golpe. Por ejemplo, se acaba de abrir el segundo piso y se piensa hacer una expansión para el área contemporánea. El paso siguiente es volver al museo un espacio más cercano a la gente, un lugar más acogedor.

4. ¿Qué implica ser un curador institucional?

Ser un curador institucional implica muchas cosas. Un curador es un productor. Un curador es también un intelectual. Un curador es un museógrafo, porque ve la distribución de las obras en el espacio. Un curador también tiene que ver con el armado de una colección. Un curador es un mediador ya que tiene que lidiar en muchos niveles, entre el artista y la institución, el coleccionista y la institución, entre la institución y el público entre la obra y el público. Es una persona que tiene que estar constantemente velando por la buena relación entre las partes para la buena constitución de un proyecto. Tú eres el puente que hace que una institución esté inserta dentro de una escena y pueda vivir en esa escena.

5. ¿Como trabaja el MALI con los curadores independientes en términos de su colección y las exposiciones de arte?

Todo empieza cuando el MALI no tenía curador *in house*. El primer curador de arte contemporáneo fue Tatiana Cuevas, que fue contratada en el año 2007. En el 2008 el MALI arma un comité de adquisiciones de arte contemporáneo. Esto se hace en un momento muy específico en que se reconoce que el MALI es un centro histórico y de alguna manera trata de contar una versión de la historia del arte peruano a lo largo de tres mil años, por lo tanto no puede coleccionar arte del siglo XX o XXI porque esa es la historia del mañana. Si tú te quedas en el 50, de acá a cincuenta años vas a tener un hueco nuevamente en la colección. El coleccionar es una operación compleja, donde se implementan mecanismos de seguridad y se siguen procedimientos específicos. El comité de adquisición de arte contemporáneo se basa en el modelo del TEI, donde se tiene un montón de coleccionistas que ponen dinero, pero ellos no son los que deciden qué se compra, es una comisión curatorial que les presenta propuestas y los coleccionistas votan por qué quieren que entre y qué no quieren que entre. Y eso que se va a comprar tiene que pasar por la aprobación de un segundo comité. Un comité académico de gente mayor de distintas disciplinas que aprueba o veta las adquisiciones. Entonces, tienes dos mecanismos de seguridad que no pasan ni por los coleccionistas ni por los miembros del consejo directivo. El comité curatorial, que asesora al CAAC (Comité de Asesores de Arte Contemporáneo), el cual dirijo yo y vamos rotando los curadores que trabajan. Siempre tenemos uno local y uno internacional. Es cuando se forma el comité, donde se ve la necesidad de contratar un curador de arte contemporáneo que se ocupe específicamente de este procedimiento, dado que las otras áreas del museo no estaban capacitadas para encargarse. Los primeros curadores que fueron invitados como asesores eran Tatiana Cuevas, Rodrigo Quijano y

Jorge Villacorta, que estuvieron tres años. Después Jorge Villacorta se fue, entró Gabriela Rangel, que es una curadora venezolana, directora de la America Society de Nueva York. Ella trabajó junto con Tatiana y con Rodrigo. Después de unos años, Gabriela se fue. Esos puestos son por invitación y son rotativos, porque así te aseguras una mirada nueva sobre la colección. Este sistema te permite refrescar miradas, cuestionar lo que hemos estado trabajando antes, o ratificar si la línea es la correcta o no, dependiendo de las premisas que uno mismo plantea. No tienen que ser universales, no pretenden representar el arte peruano para todos, tiene ciertas líneas de investigación.

Te estoy hablando de las colecciones. En el caso de las exposiciones es muy distinto. Trabajamos de acuerdo a investigaciones específicas, con los curadores locales más conocidos. Normalmente se trata de hacer eco de las cosas que están investigando, que consideramos de relevancia. Por ejemplo, cuando trabajamos con Augusto del Valle en la muestra "La otra margen: pintura geométrica en el Perú (1947-1958)", sabíamos que él estaba investigando sobre pintura geométrica y nos pareció que era importante para llenar un vacío dentro de las cosas que se veían en el MALI. El arte moderno del MALI es relativamente pobre, porque cuando el IAC (Instituto de Arte Contemporáneo) se va de acá, se lleva el grueso de las piezas siglo XX al MAC. Estábamos viendo como apuntalar este hueco de arte moderno por distintos lugares, por lo que invitamos a Augusto para ver primero lo geométrico porque era algo que no se había visto en la escena local. Por otro lado, a Miguel López se le invitó para hacer la muestra "Un cuerpo ambulante" de Sergio Zvallos, que trataba un tema netamente político y era una pieza que se tenía que poner en el museo. Sobre todo, tomando en cuenta que el Grupo Chaclacayo había sido recibido con mucho escándalo en una muestra pasada. Considero que es una deuda del museo con un proyecto de esa naturaleza. Adicionalmente tiene que ver con muchos de los intereses que tenemos en términos académicos. Tenemos que entender también el proceso de vinculación del arte-política. Hay muchos casos de artistas que responden a un contexto sociopolítico muy específico que hemos vivido y eso tiene que estar reflejado en una colección como la del MALI y de hecho se refleja.

6. ¿Cree que un curador debe asumir un *valor de riesgo* en sus proyectos curatoriales? Este valor a veces se pierde debido a que la institución teme generar conflicto y polémica en el medio, a través del contenido exhibido.

Depende del caso, pero sí es cierto que mucha gente no entiende el arte contemporáneo, porque hay unas cosas contemporáneas que son más accesibles que otras. Acá pones una muestra de Vik Muniz y se llena porque es una muestra atractiva, pero no todas son así. Yo creo que el museo asume más riesgos de lo que quiere admitir. Cuando trajimos a Oscar Muñoz con la muestra "Protografías" y la de Wolfgang Tillmans, curada por Hans Ulrich Obrist, hubo casi nada de financiamiento, pero eran muestras de fotografía muy importantes que además estuvieron contrapuestas. Como no hubo financiamiento, el MALI se tragó el hueco. Es decir, yo generé un rojo con esas muestras y la institución se lo tragó. ¿Por qué? Porque entendía que era importante hacerlas. En otros casos es complicado porque no puedo hacer eso todo el tiempo porque sino llevo a la institución a la quiebra. Entonces, uno tiene que espaciar y medir sus riesgos para que haya un espacio y que se den en un determinado momento. "Un cuerpo ambulante" de Zvallos fue una apuesta dura. No a todo el mundo le gustó y nos valió cadenas de correos de cristianos católicos que nos querían cerrar, pero el museo se corrió el riesgo. Y en ese sentido, esa también es una de las grandes ventajas de ser privados. Natalia Majluf dice una cosa que me parece válida, "este es un museo privado pero que tiene carácter público". Eso no significa que sea populista, eso no significa que estemos buscando que todos los contenidos gusten a todo el público. La decisión sobre los contenidos que se presentan responde a la necesidad que se identifica de cubrir muchos vacíos que hay. Entonces, tú no vas a ver una línea única de exhibiciones, sino que vas a ver investigaciones propias; muestras internacionales que vienen de afuera que nunca se han presentado en el Perú; artistas peruanos que no han tenido una mirada retrospectiva y necesitan tener un paso en el

museo eventualmente; y muestras de arte precolombino. Creo que es muy distinto cuando tienes una institución pública, cuando tienes una galería municipal, pues la entidad depende del Estado, y entran otro tipo de intereses a tallar. Cuando dependes de fondos públicos, tienes *constituents*, tienes que responder a distintos puertos. Es otro tipo de compromiso, que trae consigo limitaciones. Una institución privada tiene más libertades.

7. ¿Piensa el curador en el público al momento de hacer una exposición? ¿Cómo ve al público peruano?

Yo no creo que se pueda hablar de un público peruano en general, creo que hay varios públicos y hay que saber pensar en esos múltiples públicos. No hay que tratar de entenderlo como un solo bloque, porque ahí está el problema. A ver, cuando hago una exposición pienso en la gente que viene al museo. No hago las muestras pensando en que si les va a gustar a todo aquel que entre. Hay personas que obviamente no les gusta lo que ven, pero igual las hago. Y por distintas razones, porque generan contrapeso con otras muestras del museo y tienen una función. Creo que no hay que subestimar al público. Creo que este no tienes que saber demasiado o tener demasiada información para obtener algún tipo de reacción por su parte. Hay un texto bien bonito que se llama *El maestro ignorante* de Jacques Rancière. El autor plantea precisamente esto. Como uno debe tratar de decirle al público nada, uno no tiene que explicar, sino que tiene que facilitar un contacto con la obra. Esto se utiliza mucho en mediación. Y a veces una persona que no conoce de algo te puede dar una mirada distinta de lo que estas viendo. Entonces, no hay que subestimar al público. Creo que mucha gente se deja llevar por cosas que tiene preconcebidas y es precisamente nuestra tarea incomodar y generar otro tipo de preguntas. A veces no es totalmente visible, pero para eso son los programas educativos. Los programas educativos te ayudan a traducir todo tipo de contenidos. En una exposición funcionan varios niveles y los programas públicos son importantes para lograr esa llegada a esos distintos ámbitos.

8. ¿Cómo ve la curaduría en el medio? ¿Se puede decir que esta se encuentra institucionalizada?

Institucionalizada difícil, porque solo hay una institución que tiene curadores oficiales, el MALI. La curaduría está instalada en el imaginario colectivo a cierto nivel. Si yo subo a un taxi y me preguntan “¿usted qué es, señorita?”, y yo digo que soy curadora, piensan que soy curandera. Obviamente no es una palabra de cambio común, pero el público que está interesado en las artes, sabe más o menos qué es un curador. Yo creo la curaduría no es un campo establecido en el medio y que se ha dado principalmente de forma independiente. Esto puede resumir en el texto de Gustavo Buntinx, *El concepto de vacío museal*. En el Perú no hay instituciones, no hay una estructura, existe un vacío museal. La curaduría independiente ha hecho muchas cosas, pero ha tenido un carácter efímero. Se organizaron las bienales de arte, las cuales fueron muy importantes para generar un cambio en el pensamiento colectivo, en torno a la producción de arte contemporáneo. Tenemos las ferias que se realizan todos los años, como PARC y Art Lima, que llegan y se van. El problema es qué queda. Hay cosas que las instituciones no puede hacer, que los curadores independientes sí. Tiene que haber un balance entre ambos. Ese es el tema.

Muchas gracias.

Entrevista a Carlo Trivelli

Martes, 15 de Noviembre de 2016, Centro de la Imagen, Lima

1. ¿Cuál es la formación que debe seguir un profesional para formarse como curador? ¿Qué estudios especializados, prácticas o ambas cosas a la vez son necesarios?

La curaduría es, como disciplina, bastante joven en términos de lo extendida que está ahora y, en ese sentido, igual hay muy poquitos espacios de formación. La mayoría de curadores que trabajan en el Perú hoy, son muy pocos los que realmente se han formado como curadores.

¿Cuántos curadores aproximadamente hay en el Perú?

No sabría decirte exactamente, yo calculo que debemos estar entre los veinte y los treinta, que son bien poquitos, y de todos esos no todos tienen una actividad digamos constante, sino todavía incluyendo a varias que de vez en cuando hacen alguna curaduría. La mayoría de curadores en el Perú podríamos describirlos como independientes, hay muy pocos que estén contratados como curadores por alguna institución, en realidad. Propiamente como con el puesto de curadores tienes los curadores del MALI y un curador en el MAC. Se podría decir que yo soy un curador también institucional aquí, porque me encargo de la galería "El ojo ajeno" y de ahí más o menos paremos de contar. Hay varias personas que desarrollan una labor de gestión de algún espacio que tiene algunos ámbitos o alguna parte de curaduría. Por lo general aquí, como el medio no está profesionalizado, se mezclan mucho las funciones y vas a encontrar rara vez que hay un curador que no sea a la vez parte gestor, parte montajista, parte *fundraiser* o alguna cosa por el estilo, y es raro que encuentres algún espacio en que alguien se desempeñe únicamente como curador, por lo general termina haciendo muchas cosas.

2. ¿Cómo ve al Perú con respecto a la enseñanza de la curaduría a nivel mundial?

Ahora sí se tiene dónde estudiar curaduría. La maestría en la Católica en "Historia del Arte y Curaduría", es un espacio. Sin embargo, es más historia del arte que curaduría. De los curadores que ejercen y que han estudiado, por lo general, lo han hecho afuera. Que tengan título de curador, Max Hernández, Sharon Lerner, creo que son los únicos que tienen especialización propiamente en un programa de curaduría, los demás son todos vinculados con alguna disciplina afín o hechos en la práctica.

3. ¿Cómo se inició en la práctica curatorial? ¿Cuál fue su primer trabajo curatorial? Cuéntenos un poco de esa primera experiencia.

Yo tengo una disciplina realmente afín, yo estudié lingüística en la Católica, de ahí hice un diplomado en filosofía y mi ingreso al mundo de la curaduría vino por un camino también un poco azaroso, tenía una gran cercanía con muchas personas que estudiaban arte en la Católica. Mis amigos más cercanos habían estudiado conmigo estudios generales letras y se habían trasladado a artes, eso hizo que cuando empezaron a exponer, en algunos casos yo empezara a escribir textos para ellos. A la par de eso, siempre mientras estudiaba trabajé escribiendo y entré a trabajar a una revista de fotografía que tenía Carlos Aramburú en los años noventa que se llamaba *Portafolio* después cambió de formato y se empezó a llamar *Taxifoto*. Fue una revista de breve existencia, pero que publicábamos varias cosas sobre fotografía. Carlos Aramburú tenía una institución que era básicamente él, que se llamaba el instituto de arte fotográfico y durante los noventa organizaba series de exposiciones de fotografía en setiembre, hacia un pequeño mes de la fotografía.

Digamos entonces, que siempre estuvo relacionado a la fotografía y con el escribir sobre el arte.

Con escribir por un lado, y por otro aparecieron estos dos ámbitos con mis amigos y el espacio de Carlos en el que empecé a escribir sobre arte, arte contemporáneo y en unos casos particularmente sobre fotografía. En el trabajo en la revista conocí a Jorge Villacorta. Sí ahora hay pocos curadores, en ese momento había muchísimos menos, Jorge era uno de los poquitos; y a través de Jorge y Teresa Velázquez, quien era en ese entonces la directora del Centro Cultural de España, hice mi primera muestra.

¿Ese fue su primer trabajo curatorial?

Sí, Teresa estaba muy interesada en tratar de ampliar un poco la oferta de curadores que había en el medio. En ese momento probablemente podrías hablar de cinco o seis curadores y no más en Lima. Te hablo de finales de los noventa principios de los 2000. Probablemente tenías a la gente que trabajaba cerca al MALI, que eran Natalia Majluf y Luis Eduardo Wuffarden, Jorge Villacorta, Élide Román, Lucho Lama y Rodrigo Quijano probablemente, Alfonso Castellán, quizá.

Digamos al final del siglo XX, en Lima, la curaduría apenas existía.

De hecho, había muchos menos espacios de exhibición de los que hay ahora, y sí, había muchísimos menos curadores. Lo que hacían los artistas era buscar a alguien que les escribiera un texto, que por lo general eran escritores, más que críticos de arte o historiadores del arte que sería lo más esperable. Entonces, Teresa nos ofreció a mí y a varios jóvenes de ese entonces la posibilidad de hacer alguna muestra para probar, para ver qué salía de eso. Ella me dio la posibilidad. Me dijo plantéame un proyecto de exposición, tenemos este presupuesto y tienes para hacerla en tal fecha en el Centro Cultural de España. Pero era claramente una apuesta arriesgada de su parte porque yo no tenía ninguna experiencia curatorial, pero ella estaba dispuesta a arriesgar con varias personas para tratar de ampliar un poco el espectro, la oferta de curadores. Y así comencé, hice una muestra colectiva de varias disciplinas, porque había un poco de escultura, había instalación, había pintura. Le gustó lo que hice y al año siguiente tuve otra exposición en el Centro Cultural de España invitado por ella.

Cuéntenos un poco más sobre esta primera muestra.

Es una de las muestras que más he disfrutado de las que he hecho. Yo estaba en ese momento muy interesado en algunos escritos de José Antonio Marina, que es un filósofo español, y en particular una serie de cosas que las tenía vinculadas con la teoría de las emociones. Entonces lo que le propuse a un número de artistas, algunos eran amigos muy cercanos, otra gente que cuyo trabajo me interesaba pero que conocía apenas, fue a hacer una muestra sobre eso, sobre las emociones. Terminó llamándose "Con y/o razón". Entraba la separación a la disputa entre razones y sentimientos y fueron ocho artistas. Cada quien abordó su propio lenguaje y su perspectiva de lo que leíamos en conjunto de este autor y de otros. Nos reunimos durante un par de meses, más o menos cada semana o cada diez días a discutir los textos que yo les presentaba y que ellos empezaban a bocetear y a plantear ideas; y un poco a partir de eso salió la muestra.

4. ¿En qué se basa y cuáles son sus principales pilares? (Investigación, filosofía, historia del arte, sociología, percepción, experiencia estética)

Bueno, varía muchísimo dependiendo del tipo de muestra que sea. En curaduría no puedes hablar de un tipo de trabajo curatorial únicamente. El curador en verdad tiene una figura bastante múltiple. Cada quien tiene un estilo de curaduría en particular que va de acuerdo con sus intereses teóricos, con el ámbito del mundo del arte con el que se relaciona, con la o las instituciones con las que puede trabajar. Entonces tienes desde una experiencia, como esa primera que yo tuve en donde me permiten proponer un tema y yo escojo un grupo de artistas que trabajan desde cero para armar obra para ese tema, hasta algo completamente distinto, como que puede ser una muestra histórica, como la del MALI sobre Baca-Flor. La cual lo que se hace es una investigación histórica sobre un cuerpo determinado y establecido que tiene dinámicas completamente distintas, más aún si el autor no está en vida como en el caso de Baca-Flor. Esa es una investigación mucho más académica, porque tiene pretensiones de hacer una contribución a la historia del arte. Una muestra como esa primera que yo hice no tenía mayores pretensiones académicas. Si bien había un sustento teórico y demás al tema, este se hizo principalmente porque a mí me interesaba

y a los artistas les gustó como motivo de exploración creativa. Nos parecía que era un tema de alguna manera relevante para la discusión contemporánea o que podía resultar interesante para el público.

Entonces no se bases en una cosa en particular o que la mayoría de su curaduría o practica curatorial esté basada en algo específico.

No, yo creo que en ese sentido soy uno de los curadores menos estructurados que hay en el medio, hay otras personas que tienen intereses mucho más definidos y una práctica curatorial mucho más establecida en términos académicos y en términos de compromisos teóricos. Miguel López por ejemplo está centrado muchísimo en investigación vinculada con un periodo histórico, los setentas, ochentas le interesan mucho, con el accionismo quizá más a veces que con el arte en obra concreta y su discurso está centrado en el discurso del LGTB, *queer*, cuestiones de género, disidencia y ese tipo de cosas, el mundo de Miguel está centrado en eso, por ejemplo. Yo soy bastante más eclíptico. He vivido de un montón de cosas e hice lingüística y filosofía mientras estaba en la universidad también. Yo trabajé diez años en el diario El Comercio donde hice periodismo cultural y no me dedicaba solo a las artes visuales. Entonces, vengo de un montón de lados. Eso también marca otra cosa que es importante en la forma en que yo abordo las cosas, y es que, a la hora de los textos, por ejemplo, yo soy de los que están más vinculados y que entiende más el texto curatorial, sobre el que se pone en la sala como un medio de comunicación con el público y no como un ejercicio académico. Yo siempre trato de investigar, que estos textos sean muy llanos en términos de lenguaje, evito las citas y las referencias en la medida de lo posible y trato de que el texto sea lo más amable y generador de entusiasmo sobre lo que hay en la muestra para ayudar al espectador a entrar en lo que viene. En otros casos, a veces por simple información profesional, a veces a propósito por una cuestión de cuál consideran que es el registro adecuado para un texto curatorial, los textos son sumamente crípticos y duros y académicos, a mí eso me parece un despropósito. Yo trato de, sin renunciar al texto, acompañar la muestra con algún video que sea una entrevista o que sea descriptivo de la muestra. Este es un formato mucho más amable. Al final en cinco minutos de video puedes tener veinte veces más palabras que las que te caben en un texto de pared y tienes la posibilidad de hablar de una obra y que la obra se esté viendo cosa que en el texto no tienes como hacer. Pero el tema es que es un formato costoso comparado con el texto y lamentablemente no siempre tengo el presupuesto. Al final siempre tienes que contratar a alguien que filme aparte de tu trabajo de hacer una especie de guion, o hacer la entrevista que se va a filmar, o escribir el texto que se va a leer en *off*, etc., que ya es un poco más de trabajo. Necesitas pagarle a alguien que filme y que edite y no siempre tienes el presupuesto para eso.

5. Victoria Norton, curadora del MALBA, menciona que existen dos concepciones del curador como generador de posibilidad:

Primera: el curador como mediador entre el artista y el público. (sensibilización del público con respecto a la obra)

Segunda: El curador en una situación de catalizador y provocación en el trabajo del artista.

¿Cómo describiría su práctica curatorial basándose en estos dos enfoques?

En general, más como la primera, como mediador, pero eso depende mucho de las circunstancias de la muestra que vayas a curar; sobre todo ahora último que soy como curador en residencia aquí, yo en el centro de imagen soy el director cultural, me encargo entonces de la programación de la galería y del resto de actividades culturales que hacemos, y en ese sentido, a menos que venga una muestra que por A o B motivos ya tenga a un curador asignado, si no hay, lo asumo yo. En el caso de los artistas con los que habitualmente trabajamos en la galería termino siendo de cierta medida el curador. Varía mucho dependiendo de quién sea, hay artistas que dejan más espacios para recibir influencia o ayuda curatorial que otros, hay artistas que resuelven todo ellos solos y prefieren no tener mayor injerencia de parte de un curador y en algunos de estos casos coincide eso con cierta solvencia que hace que realmente no sea necesario mucha intervención curatorial. Hay sí algunos casos en los que inclusive puede ser que el artista sea reticente y sí necesite muchísimo, que va junto un poco a la segunda opción. En el caso de una retrospectiva de un artista vivo o una muestra actual de un artista que está en proceso de crear el trabajo nuevo, sí se da también la segunda opción, no son las opciones excluyentes tampoco, pero no siempre se da el caso en el que tu trabajo curatorial va a ser de alguna manera intrusivo o va a moldear la forma en

que un artista presenta su trabajo, puede ser más bien todo lo contrario, muy armonioso con lo que el artista ya tenía planteado y pensado.

Por ejemplo, el artista puede ya tener las cosas claras y sigue un proceso.

Sí, hay artistas que ya de alguna manera, como decimos, se curan solos. Es decir, tienen clarísimo el concepto de la muestra, las piezas están bien resueltas inclusive ya tienen la disposición en sala pensada mientras van haciendo los trabajos. Entonces el espacio para el curador en un caso así es bastante reducido, por lo general, opinas un poco, quizá los ayudes a definir algunas ideas y trabajas más en el sentido de la primera idea, como mediador.

Entonces digamos que el generador de posibilidad con respecto al artista varía mucho dependiendo del artista.

Dependiendo del artista y del proyecto, porque a veces la muestra surge por una invitación al artista, no a un curador. La institución X ha invitado a un artista y el artista les ha propuesto mira tengo este cuerpo de trabajo en proceso quiero exponerlo y en algún punto ahí, sea el artista sea la institución, piden el apoyo de alguien que trabaje como curador, que en algunos casos en este país a veces se reduce a hacer el texto, o más bien se limita al espacio de la puesta en sala. En otros casos menos numerosos creo yo sí es un acompañamiento del proceso creativo del propio artista y en algún caso sí está con el curador en esta posición superior en que él decide que va a escoger de la obra del artista para exponer, todo eso depende de decisiones y de cómo se ha llamado la muestra.

Y dependiendo del artista, si el artista ve confianza en el curador.

Eso y también de dónde viene la gestión de la muestra, puede ser que la muestra sea a partir de la idea de la institución que lo va a presentar, esta institución llama a este curador y después de haber escogido al curador le proponen a un artista o a un grupo de artistas vamos a hacer esta muestra, en ese caso la posición del curador es una posición de mucho más poder, de decisión. Él es el encargado de la muestra y va a decidir, y puede haber más o menos armonía como en el caso de varios artistas, pero la muestra es del curador, entre comillas. Hay otras muestras que son del artista y el curador tiene un papel secundario. También varía mucho en los artistas, dependiendo de su formación, de la generación a la que pertenecen. Los artistas mayores son menos dados a trabajar con curadores que los artistas menores por una cuestión de formación.

Y porque quizá cuando ellos se formaron no existían curadores.

Exactamente, asumen que las decisiones son todas de ellos y que, por ahí, bueno puede venir bien alguna opinión que pueda de repente ser útil, pero que no la necesitan en lo más mínimo. También depende la personalidad del artista y demás. Pero, como te digo, el panorama varía muchísimo. Por lo general en las colectivas es más claro el papel de coach del curador en el sentido de que elige las obras directamente o cómo articular obras y discursos distintos. Es más claro tu papel ahí de articulador, digamos conceptualmente, de lo que se va a mostrar, entonces el papel del artista es más limitado a producir una obra, entonces tú le pides: "Oye, vas a dialogar con este trabajo, y este otro, y este otro de estos artistas entonces sí me interesa que nos centremos en este aspecto de tu meta creativa y no de este otro".

6. ¿Cuál es el proceso que sigue para la curaduría de una exposición y cuáles son las funciones que cumple? ¿Investigación, selección, organización, financiación, montaje? (Describe brevemente cada una)

Ahí varía muchísimo dependiendo de la muestra, como te digo, hay un escenario en el que yo puedo idear la muestra. Por decirte, el año pasado, en el 2015, me invitaron para hacer una muestra peruana en el marco de la Feria Estampa en Madrid. Estampa es una feria que viene de una tradición de artes gráficas, por eso el nombre, pero ya se ha abierto un poco más a las artes visuales en general; sin embargo, sí querían mantener un poco ese vínculo con ese origen. La única limitante fue que trabajara con esta idea de una noción ampliada de dibujo. Probablemente no iba a haber instalación, no iba a haber escultura, pero una noción ampliada de dibujo te da pie para muchísimas cosas, entonces trabajé con obras de algunas

personas que su trabajo claramente era dibujo y otros que se escapaba muchísimo de eso, habían dibujos, carboncillos, figuras de próceres de Pablo Patrucco y en un estilo completamente distinto un trabajo de Maria María Acha- Kutscher, su serie de esas mujeres que son activistas en todo el mundo hispanoamericano que tiene una estética más de cómic, grandes banderolas. También un trabajo de Fernando Bryce en su estilo actual, que es copiar con tinta china publicaciones existentes, antiguas, había unos dibujos de Natalia Revilla, que eran un grafito sobre tela unas cosas bordadas de Ana Teresa Barboza, unos dibujos digitales de Gabriela Layza, un trabajo en conjunto que era fotografía de Eduardo Hirose y también unas piezas digitales de Elisenda Estrems. Ahí sí yo escogí la obra básicamente y fui armándola como un rompecabezas, encontré una metáfora interesante en ese bipersonal de Blas Isasi y Eduardo Hirose, que era dibujo y fotografía que dialogaban, y a partir de una idea de inicio de la historia de la fotografía, William Fox Talbot el inventor de la fotografía, se ve movido a inventar la fotografía porque era muy mal dibujante y siempre utilizaba estas herramientas como la cámara oscura o la cámara lucida para dibujar aquello que veía, porque tenía un espíritu decimonónico, naturalista también. Y entonces partíamos de esta idea de cómo de la cámara lucida y sus dibujitos se pasa a la fotografía, y la muestra era una especie de reflexión de cómo era un mundo en donde la fotografía ya se ha vuelto omnipresente en todos los sentidos que te puedas imaginar; el dibujo, que había sido de cierta forma reemplazado por la fotografía, volvía a convertirse en una instancia que tenía una significación particular, las fotos en realidad las ves casi de pasada, tomas lo mínimo indispensable de información que hay en la fotografía y la desechas, el dibujo por ser laborioso, por contener menos información visual precisamente, permite una concentración de sentido particular, entonces la muestra es una reflexión sobre eso, sobre cómo el dibujo se había resignificado a raíz de su relación con la fotografía, y era un poco eso lo que se presentaba ahí. Dada que esa reflexión era mía yo escogí obras que me sirvieran para sustentar eso.

¿Organizó o financió el montaje?

No, como era una invitación de la feria, hay otros casos en los que sí, la organización hace inclusive parte del financiamiento y lo gestiono yo.

Por ejemplo, ¿Acá tiene que ver el tema del financiamiento como director cultural?

No completamente, pero sí. Hay asuntos económicos en los que tengo que trabajar, no es como que me asignen un presupuesto y ya está, en muchos casos es ver como se saca una muestra adelante a partir de la búsqueda de auspicios o ayudas de algún tipo, porque si no hay que ver como se financian las cosas, si no siempre es el artista que financia.

¿Y ve el montaje y la organización de las muestras?

Sí, eso definitivamente. La museografía es parte de lo que aquí por lo menos el curador trabaja. La única vez en la que no he tenido que hacer eso ha sido para la bienal de fotografía del 2014, para una muestra que hicimos con Telefónica, en la que hicimos una curaduría en conjunto con Jorge Villacorta en la que el espacio Fundación Telefónica nos puso un museógrafo, entonces fue como armamos el guion conceptual de la muestra.

¿Y fue raro?

Fue rarísimo. Sí, primera vez en un montaje en el que mi único trabajo fue decir "sí, esa foto va ahí". Otras veces tengo que clavar yo mismo, ir a comprar materiales que faltan, estas súper involucrado en el montaje, porque no hay un soporte institucional, como ese que tiene Telefónica. Pero ahí contrataron a Juan Carlos Burga como museógrafo, nosotros vimos el guion, estas obras van en este apartado, estas otras en este otro. Y él armó un recorrido y una puesta de la sala que nosotros supervisamos simplemente y aprobamos, con unos ligeros cambios. La única vez en que he tenido museógrafo, por lo general se asume que eso es chamba del curador.

7.- Cuál es la relación de un curador con:

a.- ¿Las instituciones del medio?

b.- ¿Los artistas que están vivos?

- c.- ¿Los coleccionistas en caso de exposiciones históricas?**
d.- Piensa el curador en el público al final de su trabajo antes de iniciar la parte museográfica.

En términos de relaciones varía mucho. Al final, en un medio que está de todas maneras poco profesionalizado, tus relaciones tienden a ser más personales que profesionales. No es como hay un espacio en el que hay convocatorias abiertas para proyectos con financiamientos a los que puedes postular. Ese tipo de institucionalidades no hay aquí. Entonces, mucho de estos trabajos pasan por las relaciones personales que tienes. Entonces tienes cercanía con estas instituciones y no con estas otras porque tienes cercanía con personas que trabajan aquí y no con las que trabajan acá.

Entonces digamos que con las instituciones es más una relación personal.

Sí.

¿Y con los artistas?

También.

¿Y en el caso de los coleccionistas? Tengo entendido que, en las muestras históricas, a veces es difícil conseguir el material.

Sí, porque es una negociación mucho más delicada, y depende ahí. Hay algunas personas que, porque tienes cercanía, van aceptar hasta la obra sin asegurarla, y hay otras que no las conoces y no vienes ya de entrada con el seguro en la mano y no te van a dar acceso a su colección. Varía mucho en función de eso, y depende también de en qué institución se va hacer la muestra. Es mucho más fácil, por ponerlo de alguna manera, si tu muestra va a ser en el MALI porque tiene una institucionalidad grande y ampliamente reconocida, que si es una exposición en una sala pequeña. Tu poder de negociación también depende del prestigio, de la seriedad que se asume para la institución y eso de cara a los coleccionistas. Y también tiene que ver un poco con tu prestigio profesional, para un curador joven va ser mucho más difícil conseguir acceso a ciertas colecciones y a ciertas obras que para un curador que ya tiene una carrera establecida.

8.- ¿Cuáles son los conflictos de un curador con cada uno de los sectores que integran el área de exposiciones en el Perú?

A ver, si tu muestra es de alguna manera es o involucra meterte con el proceso creativo del artista, ahí siempre puede existir la posibilidad de un conflicto. Sí, no es una relación que necesariamente vaya a ser armónica, hay muchos factores que entran en juego y depende de cómo se desarrolle una relación para que eso llega a buen puerto o no. Hay algunos artistas más susceptibles que otros en términos de recibir críticas o acceder a ser guiados de cierta manera, entonces siempre es una relación de tira y afloja, hay ámbitos o personas con las que se da muy fluidamente y es maravillosos trabajar y otras con las que puede ser muy difícil. En algún momento tuve una exposición en la que al final yo me aparté porque la relación con la persona no marchaba, fue la galería la que me propuso trabajar con esta artista, la galerista pensaba que necesitaba un poco de guía y la verdad que la artista y yo veíamos el trabajo de maneras bien distintas y hubo un punto en el que ya no fluía la relación y entonces me aparté del proceso. Es la única vez que me ha pasado algo así, pero sí se puede dar, hay una posibilidad de conflictos entre curador y artista o entre curador y artistas si es una muestra colectiva, también lo he visto en el caso de otros amigos. Hay un espacio ahí que tiene que ser.

¿Con las instituciones?

Yo por lo general no soy muy conflictivo. En un par de instituciones sí me han dicho hay ciertos temas que nosotros no tocamos, cuando la exposición ya está digamos en marcha, aparece esta propuesta de este artista, en un caso involucraba un símbolo patrio, y eso en el Centro Cultural de España dijeron: "Lo lamentamos, pero nosotros como Centro Cultural de España no trabajamos con estos temas, porque se malinterpreta, el público siempre va a creer que esto se ha manejado de esta manera, son cosas con las que no trabajamos". Lo mismo pasó con Telefónica en algún momento también. Hay casos, digamos, ahí

te puedes pelear terriblemente con la institución o no. El tema es que las instituciones son de distintas naturalezas y tienen distintos compromisos y tienen directivos al interior de las instituciones que tienen distintos puntos de vista. Hay casos en los que creo que vale la pena poner una pelea y hay casos en los que no, porque la institución no es una entidad pública que tenga que regirse por el interés del bien común, si es una entidad privada que tiene sus propias reglas. Como te digo, en el caso de esta muestra de Telefónica, nos pidieron que no pusiéramos una obra porque saben que son malinterpretados por ser Telefónica y ser una empresa española. Y ellos estaban financiando la muestra y nos habían ofrecido un montón de cosas, podríamos habernos peleado por el tema, pero en mi opinión no vale la pena. No era el espacio, si eso nos lo hiciera el Museo de la Nación sería distinto, porque su papel es otro. Si es una galería comercial, el papel va a ser otro, si es una entidad binacional, también hay otros compromisos, hay peleas con las que digamos, peleas que valen la pena emprender y peleas que digamos que no. Depende mucho del perfil y de la situación. Sí creo que muchas veces se enarbola la bandera de la libertad de expresión y la libertad de creación del artista, que son absolutamente válidas, pero no todo el mundo está obligado a prestar sus salas de exposiciones para que tú artista te expreses como te dé la gana. Es decir, tu obra es tu obra, es una cosa, mi espacio de exposición es otra.

11. Una de las muestras que hizo recientemente y que tuvo gran acogida fue “Del daguerrotipo a selfie. Una historia del retrato fotográfico peruano”, realizada hace pocos meses en el ICPNA de Miraflores, junto con Jorge Villacorta. ¿Cuáles fueron los retos que tuvo que afrontar durante la realización de la muestra?

Era una muestra en principio sumamente ambiciosa, ya por el alcance del periodo, 1842 hasta la actualidad, que es un montón de tiempo y si bien que la sala es bastante grande, se queda chica para todo lo que podrías poner ahí.

¿Y en qué se basó?

Con Jorge básicamente lo que planteamos fueron cuatro aproximaciones. Había una parte que era la más histórica, desde los inicios de la aparición de la fotografía en retrato hasta los años treinta del siglo XX que es la época donde la industria del retrato es de alguna manera el motor de la fotografía en general, que está dominada por el fotógrafo de estudio, con humor, trabajo una función social bastante determinada, y a partir de la desaparición de ese tipo de fotografías abordamos tres ejes, diría yo que evidentes. Uno era una fotografía heredera de esa fotografía de estudio, el fotógrafo que utiliza el retrato como una herramienta de descubrimiento de identidad de las personas, la identidad en términos psicológicos; el papel del personaje público en prensa, había una serie de miradas que exploraban el lugar de las personas en la sociedad. Había una relación entre fotografía y geografía como lo planteamos; y los usos del retrato en el arte contemporáneo. Que eran tres metas bien distintas. Eso fue lo que llegamos después haber depurado. Nos quedamos con algunos elementos, que fueron las líneas de trabajo. De todas maneras, el gran reto fue tratar de hacer algo que fuera representativo cuando tienes tan poquito espacio. En realidad, habían más de doscientas imágenes en la muestra que es un montón, pero a la luz de todo el material que hay y todos los nombres que se pudieron haber considerado, era como amputarte brazos. Se quedaba muy, muy corto. Pienso que eso fue lo más difícil de la muestra, y había también otras limitantes logísticas, cosas que no puedes conseguir, con el tiempo y dinero que tienes no vas a poder conseguir esto o aquello, eso siempre también.

12. ¿Cree que un curador debe asumir un valor de riesgo en sus proyectos curatoriales? ¿Hay censura en las instituciones? ¿El curador se autocensura? De ser así, ¿Esto empobrece la escena artística?

A ver, hagamos primero el tema del valor de riesgo, ¿Sientes usted que el curador debe asumir un valor de riesgo en sus proyectos?

No creo que ni que deba ni que no deba, eso depende de cada quién, depende de tus intereses como curador, o sea no es tu función. Digamos, con el trabajo curatorial no viene aparejada necesariamente ninguna clase de activismo. Un curador que es un historiador del arte y cuyo centro de interés es la iconografía mochica.

Depende del curador.

No vas a exigirle a alguien así que tenga un valor de riesgo porque su interés y su pasión y en aquello que trabaja académicamente es algo que no va a chocar con nada. De repente si inclusive el arte mochica se va a hacer una muestra de huacos eróticos mochicas, por ahí choque con él. Piensa, imagina, que el centro de interés del trabajo del curador no esté cerca a ámbitos de conflicto, no veo por qué a esa persona le tendríamos que exigir voluntad de riesgo o algún tipo de activismo, para nada. Entonces no es algo que creo que sea inherente al trabajo curatorial, aunque puedes tener las dos cosas.

¿Le parece que el Perú, por ejemplo, en las instituciones, no se arriesgan mucho?

Sí, definitivamente. Lo que pasa es que hay muy pocas instituciones. A ver, por un lado, general, el Perú es un país sumamente conservador y las instancias de poder en el Perú son especialmente conservadoras, eso de entrada. Las instituciones que exhiben artes visuales no hay ninguna probablemente que tenga un carácter como que abiertamente público en términos de su rol en la sociedad como para sumir riesgos completos, siempre hay alguna instancia que va más allá de quienes efectivamente organizan la exposición que se va a ver comprometido con alguna postura polémica.

Entonces digamos que el valor de riesgo que toman las empresas no es muy elevado y depende mucho de la institución.

Sí, y de ahí como te digo, los espacios de exhibición o son galerías particulares, que son las que en principio podrían tomar el mayor riesgo posible, pero en una sociedad conservadora como la nuestra, no lo van a hacer porque al final son galerías comerciales que quieren vender. Están las instituciones de los distintos ámbitos del Estado, galerías municipales, galerías que dependen del Ministerio de Cultura, en que todo va bien mientras no se genere un escándalo, la sociedad suele ver mal que sus impuestos se utilicen para presentar obras que de alguna manera sean escandalosa, sea porque ataca la religión, sea porque puede considerarse obscena, o políticamente incorrecta, como el caso de la escultura que se puso en el Miró Quesada y la gente la tomó como una apología cuando era todo lo contrario.

¿Usted se autocensura?

No, pero como te digo, yo no suelo tener intereses muy políticos en los temas que trabajo, yo nunca me he visto en una posición en la que realmente sienta que me he tenido que autocensurar. Como te digo, lo más cercano es esta muestra de Telefónica en la que no querían este trabajo que se hacía con un símbolo con la bandera peruana vinculado con un tema de invasiones de terreno, y después de conversarlo un tiempo dijeron: "Sabes qué, mejor no, busquemos otro trabajo de ese mismo artista que sea interesante". No era esencial abordar ese tema y había otros trabajos de ese artista que eran igual de buenos.

¿Y le parece que esto puede conllevar a un empobrecimiento?

Dependiendo de las circunstancias, yo no creo que en ninguno de estos casos haya una regla general, de que los artistas tienen derecho de poner todo lo que quieran poner en cualquier lado, eso es falso. ¿Pondrías una foto de Robert Mapplethorpe en la vía pública? Estas glorificaciones de penes, vas a desatar un escándalo, vas a ofender a muchas personas. Quizá sea bueno en términos de liberar un poco las ideas, sí, pero esa no es una decisión que te compete solamente a ti, es el espacio público, al fin y al cabo. Entonces hay siempre que ver caso por caso, no es una cuestión así principista, yo sí creo que el arte tiene un lado de función de abrirle la cabeza a la gente y liberarnos de prejuicios y demás, pero eso no es una prerrogativa absoluta. Los límites están dados un poco por la convivencia y también por el modo en que plantean las cosas. Hay gente a la que le encanta generar polémica por el hecho de generarla y se sientan en la oposición dicen "ay me están censurando" porque les encanta. Eso funciona para ellos en términos de su posicionamiento, en su autoimagen o porque les gusta efectivamente meterse esas situaciones en las que saben que los van a sacar a patadas. Hay formas más constructivas de generar la opinión pública y abrir el debate que ir a chocar con la situación de censura. La confrontación y el choque no son necesariamente las mejores vías. Yo creo que, el fondo de este tipo de discusiones, el avance de los

espacios de aceptación para el arte está en la educación, no en las exposiciones mismas, hasta que no logremos que la gente reciba como parte de su educación una apertura hacia las artes en general.

Digamos que la educación es el problema de fondo.

Sí, es mucho más de fondo, la formación de las personas, parte de lo que hay que hacer como curador, como gestor o como artista es generar público. Con esto me refiero a atraer a gente que eventualmente no veía arte, que venga a verlo y lo aprecie y sienta que eso le mejora la vida. Eso es parte de lo que tenemos que hacer, porque uno de los problemas centrales es el escaso público que tienen las artes en el Perú. Pero el fondo de ese problema está en la educación escolar, no está en lo que hacen los artistas no está en lo que hacen las galerías. Mientras más público haya, es decir, mientras más demanda haya y mientras mayor sea la oferta, más posibilidades de diversidad en la oferta vas a tener. Piensa en que el 90% de los espacios de exhibición del país están centrados en Lima, ahí ya se tiene una situación terrible. Ese 90%, ¿en qué zona de Lima está? Solo en la Lima tradicional, digamos del centro de Lima hacia el sur, hay dos o tres espacios de exposición, digamos potentes fuera de esa zona, pero básicamente todos los espacios de exhibición están centralizados en esta zona que aglutina a una cuarta parte de la población de la ciudad. Son dos millones de habitantes frente a los conos, ya esa es una situación terrible. Y en este espacio igual tienes el hecho de que los espacios están marcados muchas veces por intereses particulares El ICPNA tiene seis salas de exposición en la ciudad, pero al final las políticas de exposición del ICPNA dependen no solo de la gerencia cultural sino depende también de un directorio que no va a aceptar ciertas cosas, tan sencillo como eso, y es un espacio privado, hablar de censura ahí es un poco difícil.

13. ¿Considera que el público peruano es exigente, que se cuestiona y que tiene un pensamiento crítico o, por el contrario, lo considera más bien pasivo y poco curioso?

No creo que pueda hacer una caracterización general de público peruano, porque somos un país tan diverso, tan fragmentado y tan estratificado que hablar del público peruano como si fuera una cosa homogénea no va a funcionar jamás.

¿Y con respecto a la gente que viene a ver las exposiciones de arte?

Ahí tienes menos variedad, es un grupo más reducido, pero igual hay poca información, poca crítica, y creo que general no hay mucha apertura. Es un público bastante conservador. Por ejemplo, la polémica que se desató por el premio Samuel Chambi en el salón de fotografía del ICPNA 2014, fue una polémica virulenta por un tema que desde un punto de vista estético no debería haber suscitado ningún problema. Pero había un grupo muy recalcitrante que ve la fotografía de una manera muy tradicional y que le pareció insultante que este tipo de obras fueran premiadas. Yo creo que, en general, no solo en el público de las artes visuales, sino el país en general es sumamente conservador y eso en parte viene dado por la escasa oferta. Si esas personas recorrieran un poquito lo que hay afuera, se darían cuenta de que estamos un poco cerrados.

14. ¿Cómo está considerado el curador en el medio? Muchos jóvenes aspiran a ser curadores, ¿Cree que la curaduría está subvaluada o sobrevalorada en nuestro país?

Hay, en general, una escasez de curadores, es un espacio que está por llenarse más. El medio da para crecer para un montón de lados, si bien hay limitantes, la cantidad de espacio de exhibición, la escasez de fondos, etc. Hay una cantidad de artistas no atendidos que no tienen espacio donde exhibir y por lo tanto hay un potencial de generación de muestras enorme, y por lo tanto trabajo para curadores hay de todas maneras. Es decir, va a ser difícil que encuentren los espacios y los financiamientos. Galerías comerciales habrá veinte, hay un montón de artistas que no tienen galería. Hay severas limitantes, pero espacio para crecer hay. No sé si sea una cosa como que hay muchos jóvenes aspiran a ser curadores, pero hay espacio para hacer curaduría. Hay dos discursos antagónicos, no sabría decirte qué tanto respaldo en términos demográfico tiene cada uno. Hay quienes aprecian el trabajo del curador, lo consideran importante, algunos lo consideran necesario, pero también hay un discurso de que los curadores son vendedores de humo, y esas no son cosas que sean solo propias de nuestro medio, está en general. Hay quienes creen que lo que el curador hace es inventarse un rollo que justifica cualquier creación que cualquiera hizo.

Y que el artista debería por sí solo escribir su obra.

Por un lado, que la obra se defienda sola y que no necesita ni texto ni nada que la avale ni ningún discurso alrededor, existe ese discurso en general, en algunos ámbitos. Vinculado con ese discurso no siempre compartiendo las mismas premisas, están quienes creen que el curador es superfluo o que es un charlatán, que sí lo que hacen es escribir difícil para inventarse un sentido a una obra que no lo tiene.

¿Y dentro del medio cree que el rol del curador es subvaluado o sobrevaluado?

No te podría dar un resultado, sería un estudio interesante para hacer, cuántas personas creen qué cosa sobre los curadores, vinculadas con el ámbito artístico. Entre gestores, galeristas, artistas y público, sería interesante hacer una encuesta y ver efectivamente quiénes creen que el trabajo del curador es valioso y quiénes no, cuántos hay en cada lado, como te digo, los dos discursos existen. Yo creo que hay un grupo de gente vinculado con la institucionalidad, que cada vez más valora el trabajo curatorial y lo considera importante, que espacios que hace quince años no trabajaban con curadores. En general hay cada vez más espacios para curadores, pero sigue habiendo este grupo importante en el que hay creo varios artista y buena parte del público y parte de la prensa vinculada con las artes que creen que muchos curadores o por no decir todos son charlatanes, también hay esa apreciación. Creo que el curador como figura dentro de sistema de las artes, es importante y necesario, aunque no imprescindible.

Muchas gracias.



Entrevista a Luis Lama

Jueves, 24 de noviembre de 2016- UPC, sede Monterrico, Lima

1. ¿Cuál es la formación que debe seguir un profesional para formarse como curador? ¿Estudios especializados, prácticas o ambas cosas a la vez?

Ambas cosas a la vez, definitivamente. Hay muy pocos estudios especializados en este país, si tú quieres formarte tienes que hacer una maestría en el exterior, ya sea en Alemania, en Inglaterra, en Francia. El problema es que estudiar una maestría de dos a tres años, usualmente dos, no es rentable en un país donde se requieren muy pocos curadores. Entonces ¿qué te queda? Estudiar los libros teóricos por tu cuenta, que hay muy pocos y la mayoría están en inglés, que es una base fundamental para que tú sepas de qué va la curaduría, y segundo, practicar, la práctica es fundamental, pero la práctica con modestia, no con inmodestia, porque eso es lo que ha arruinado el prestigio del curador en el medio peruano, porque muchos chicos se creen curadores y recién están aprendiendo la curaduría, sin haber leído lo mínimo e indispensable de cuál es la función del curador. No han leído teoría del arte, no han leído filosofía y nunca en su vida han hecho una museografía. Entonces, hay dos alternativas, la más honesta es estudiar dos años de maestría en el exterior.

Actualmente la Universidad Católica tiene la maestría desde el 2014, se llama “historia del arte y curaduría”, con la atención de formar curadores.

El problema es que yo considero que eso es una estafa, porque curaduría ¿para qué? Si lo quieres para ti, formidable que tú aprendas de curaduría para poder analizar, pero si lo quieres para trabajar, este medio está saturado de curadores improvisados y profesionales que ya no dan más, no hay trabajo para todos. En la práctica, este mercado, tal como está planteado, no te exige más de una docena de curadores, entonces el mercado está saturado porque no requiere más curadores. No siempre el artista requiere de un curador, eso es un autoengaño, la mayoría de artistas tiene que estar capacitados para hacer su propia curaduría y hacer su propio texto curatorial, porque eso forma parte de su propuesta. En Estados Unidos ninguna galería sería te acepta a un artista sin tener su propio *statement* y sin su propia carpeta hecha por él. En este país se utiliza al curador como un respaldo para la inseguridad del artista. La mayoría de muestras individuales no requieren de curadores, ¿qué muestras requieren de curaduría? Las muestras antológicas, como las de Ramiro Llona, las retrospectivas de artistas vivos sí requieren de curadores, pero muestras pequeñas no requieren de curadores, pero los artistas pequeños los llaman como una manera de refugiarse en el prestigio del curador y evadir su propia responsabilidad. Y eso ha hecho que el curador esté sobrevaluado en el medio y que el artista evada la obligación que le corresponde por formación personal.

¿Entonces cree que eso viene de un problema más grande? Es decir, el artista no está bien formado.

Obviamente, el artista que ocupa un curador para una exposición pequeña en una galería, es por su incapacidad de sustentar su propia obra y por plantear y hacer un planteamiento correcto de su exposición, un curador no tiene por qué suplantar a un artista.

2. ¿Cómo ve al Perú con respecto a la enseñanza de la curaduría a nivel mundial?

Es que no se puede comparar, el problema es que el trabajo del curador en el Perú es mucho más precario, y mucho de lo que uno estudia en el exterior, internacionalmente, no es aplicable al Perú, porque las condiciones que hay del desarrollo de un curador en el Perú son mucho menos profesionales, mucho más empíricas, porque el mercado así te obliga a hacerlo, no por carencia del curador profesional, si no por informalidad del medio y falta de instituciones. No llegamos a los estándares de la curaduría internacional por esto.

3. ¿Cómo te iniciaste en la práctica curatorial? ¿Cuál fue tu primer trabajo curatorial? Cuéntanos un poco de esa primera experiencia.

Mi primer trabajo fue cuando abrí la sala Miró Quesada Garland en 1984. Ni siquiera existía el nombre del curador. Fue con una muestra retrospectiva de David Herskovitz, uno de los artistas más importantes del siglo XX en el Perú. Decidí inaugurar la sala con él por la admiración que le tenía y por considerar que era el artista representaba a la violencia de los ochenta en el Perú. Ahora quiero decirte que yo he hecho más curaduría dentro del marco de la gestión curatorial que curaduría sola.

¿Usted hacía todas las curadurías de la sala?

Yo asumía todas las curadurías de la sala, que, dicho sea de paso, fue una formación excepcional, dado que ya yo venía haciendo más de diez años crítica de arte, que ya eso me entrenó para ver y saber curar y saber elegir. Entonces la crítica de arte es una excelente enseñanza para la curaduría, y luego, a medida que fui haciendo curadurías, fui leyendo y formándome formalmente, pero mi mayor aprendizaje partió de las críticas de arte.

4. ¿En qué se basa y cuáles son tus principales pilares? (Investigación, filosofía, historia del arte, sociología, percepción, experiencia estética)

Todo por igual, primero historia, y luego la filosofía que es indesligable, si no tienes esa base, sin conocimiento, de nada te sirve la investigación, porque el conocimiento es el que te da el sustento para investigar y el que te da una metodología, además te hace menos árida la investigación, si tú no conoces a un artista a partir de cero es sumamente difícil, no es que no se pueda hacer, si se puede hacer, pero la investigación va dando vueltas y en lugar de seguir un camino directo, se vuelve mucho más complicado, porque se te abren muchas alternativas en el proceso de investigación. En cambio, si tú conoces la trayectoria de un artista, conoces la obra, conoces el contexto, todo resulta mucho más fácil. Por otro lado, la sociología es indispensable, porque si no ¿cómo te comunicas con el público? Las mejores curadurías que yo he hecho están directamente vinculadas a la política y a la sociología, porque es lo que a mí más me apasiona, eso va a variar dependiendo de cada curador.

Y de cada muestra.

Y de cada muestra, es muy difícil que yo acepte una curaduría que no sea política, que no sea polémica o que no sea sociológica, no me interesa para nada. Y es muy difícil también que yo acepte una museografía para un artista vivo, porque trabajar con un artista vivo, salvo con Szyszlo, es muy conflictivo, porque el artista intenta imponerse, imponer su criterio al

curador, es como cuando un cliente llama a un arquitecto y quiere que el arquitecto haga lo que el cliente quiere.

5. ¿Cómo describiría su práctica curatorial?

Yo no creo que curador deba ser un *coach* para nada, yo creo que artista debe ser capaz de manejarse por su cuenta, y el curador no tiene por qué interferir en el proceso creativo del artista, eso es manipulación, y en este país, ya con Juan Acha hemos visto curadores *coach*. Juan Acha les decía a los artistas qué deberían de hacer, era la época de los 60, la vanguardia, y los artistas eran unos ignorantes en términos de vanguardia y filosofía, y Juan Acha tenía una relación muy directa con el director del Instituto Di Tella. Buenos aires, Perú, Colombia tenían un arte parecido porque los críticos lideraban los grupos y orientaban a los artistas en determinados caminos de vanguardia, importados de Argentina. Cuando Juan Acha se fue del Perú, Mirko Lauer intentó reemplazar a Juan Acha, pero eran otros tiempos y otros artistas y ya todo el arte estaba muy politizado, y la vanguardia no tenía sentido en este país. Y nunca más hubo otro Juan Acha que quisiera liderar grupos para que los artistas produjeran, de acuerdo a un determinado contexto.

Juan Acha, en esa época, fue una especie de entrenador guiando a los artistas hacia una vanguardia.

Así es, Juan Acha fue un maestro, yo aprendí de Juan Acha, yo soy lo que soy por Juan, pero sin Juan Acha no hubiera habido arte nuevo y no hubiera habido vanguardia.

6. ¿Cuál es el proceso que sigue para la curaduría de una exposición y cuáles son las funciones que cumple? ¿Investigación, selección, organización, financiación, montaje?

Es que depende, normalmente yo soy un caso atípico de curador, yo no espero que un artista me llame y es muy difícil que yo le haga curaduría a un artista, normalmente digo que no, a mí no me interesa hacer curaduría de artistas, me interesa investigar sobre un tema. Por ejemplo, yo dirigía la bienal de Lima durante seis años, un proyecto que cuando yo creé había la necesidad de que Lima recuperara el centro histórico. Entonces fui a España y logré que Lima fuera la capital iberoamericana de la cultura e hice en 1997, la primera Bienal Iberoamericana, que duró tres ediciones. En los años pares, se hacía la Bienal Nacional, de cada región del Perú, se elegía a un representante que venía a Lima y en Lima elegíamos al representante para la elección internacional. En total se hicieron seis ediciones, tres nacionales y tres iberoamericanas.

¿En qué año se eliminó la bienal?

En el 2003 cuando llegó Castañeda.

7.- ¿Cuál es la relación de un curador con las instituciones?

La relación con las instituciones es la siguiente: un curador independiente le propone a una institución un proyecto o la institución tiene su propio proyecto y busca al curador. Yo como director de una institución, nunca busqué un curador, siempre yo era el curador, pero si un curador venía con un proyecto y me lo ofrecía porque el proyecto me parecía de interés, lo aceptaba a ciegas.

8- ¿Un curador en el Perú se ve obligado también a lograr auspicios para la financiación de un trabajo o de eso se encargan exclusivamente las instituciones y/o los artistas?

Yo no solamente era curador, sino que también era gestor y director, y buscar auspicios fue lo que más me costaba. Conseguir un auspicio es lo más difícil, porque vivimos en un país donde una empresa te dice: “Sí, lo vamos a ver, lo vamos a estudiar, voy a hacerle un seguimiento”, y después de tres meses te dicen no.

9. ¿Cree que un curador debe asumir un *valor de riesgo* en sus proyectos curatoriales?

Mira, el curador que no asume riesgos es un mal curador, pero el riesgo que debe asumir el curador debe ser un riesgo realista, y saber dónde está parado, porque estamos en un medio muy hipócrita, entonces ¿para qué yo voy a asumir un riesgo gratuito si al final sé que voy a ser un fracaso? Entonces, si yo no asumo riesgos, no hago la curaduría. Ahora, mi criterio es muy malo, porque yo no veo lo malo, lo que puede ser malo que otros pueden ver, no tengo la capacidad de ver maldad donde no la hay, pero en el medio sí lo hay.

10. Dos muestras que realizó donde hubo protestas por parte de un público conservador fueron “Vigilar y Censurar”, donde se recogieron obras censuradas desde los años 1980 al 2010, bajo la filosofía de Michel Foucault; y “Así Sea” de Cristina Planas. ¿Tomando en cuenta estas experiencias, cree que hay censura en las instituciones?

Sí hay censura, y cuando no hay censura tratan de ponerla. Y cuando ya no pueden, porque se dieron con la sorpresa, como ocurrió con la muestra del Grupo Chaclacayo con el MALI en los años 80, lo que tratan es de ocultarlo, como ocurre ahora con una muestra en el Centro Cultural Ricardo Palma, que es una muestra explícita, de Andrés Miró Quesada y Rodrigo Laos. Hay una mirada de deseo hacia el hombre que resulta directa y la han hecho con un perfil bajo, no la han divulgado.

¿Usted cree que el curador se autocensura?

Sí, yo por ejemplo me he autocensurado, en una muestra de un artista chileno que vive en Australia, Juan Dávila, que es uno de los grandes artistas latinoamericanos. Yo lo invité porque era un artista pop que me interesaba, pero cuando vino al Perú, no me trajo aquello que yo había pedido, me trajo una muestra sadomasoquista homoerótica, y obviamente yo puedo tener cohesiones morales y todo, pero ya eso era tan explícito que yo le dije: “Mira, si fueran mis hijos, no hay problema, pero yo no tengo derecho a exhibir esto a los hijos de otros padres que no piensan como yo. Entonces, lo que yo te sugiero es poner esta obra en la noche y solo para adultos. Él no quiso y como su obra era en collage, cubrió la parte más explícita con un collage. La gente no dijo nada. Entró, levantó lo que él había pegado para verlo y curiosamente la gente protestó por haberlo tapado. Menos mal que yo le hice firmar una carta que él lo tapaba por su propia voluntad, y así solucioné ese problema. La idea de taparlo no fue mía, yo sí lo hubiera hecho para adultos, porque estoy en contra de la censura.

11. ¿Cómo está considerado el curador en el medio? Muchos jóvenes aspiran a ser curadores. ¿Usted cree que la curaduría esta subvaluada sobrevalorada en nuestro país?

La figura del curador está muy trastocada. Hay curadores muy serios y muy buenos y otros que se creen curador y no lo son. Al final lo que hacen es un daño al medio. Como fue el caso de Nicolás Tarnawiecki. El curador es subvaluado en el caso de ser bueno, porque hay buenos curadores, pero que no los convocan porque son caros y exigentes, y está sobrevaluado por los malos y los improvisados que creen que pueden ser curadores.

Muchas gracias.



Entrevista a Augusto del Valle

Martes, 22 de noviembre de 2016, PUCP, Lima.

**1. ¿Cuál es la formación que debe seguir un profesional para formarse como curador?
¿Estudios especializados, prácticas o ambas cosas a la vez?**

En el aspecto formativo podría comenzar diciendo que lo primero que entiendo y asocio a la curaduría es una capacidad que tiene que ver con la imaginación. Para mí, la curaduría pertenece al género literario del ensayo. En el sentido de que te permite especular, te permite lanzar hipótesis sin necesidad de tener que probarlas. No necesariamente tiene que ser hecho por gente de literatura, porque un filósofo puede hacer un ensayo, un historiador puede hacer un ensayo, hasta un físico puede hacer un ensayo sobre el sentido de la teoría de cuerdas; y en el ensayo tienes que aceptar que tienes que trabajar con un lenguaje más o menos cotidiano y tienes que presentar las cosas de una manera clara, pero no tienes que probar las cosas que estás diciendo. A un curador se le pone un montón de piezas y este debe plantear un discurso en el espacio que sea legible. A mí me parece que la curaduría, en términos de resultados en sala, es eso.

2. ¿Cómo ve al Perú con respecto a la enseñanza de la curaduría a nivel mundial?

Bueno, en este momento todavía hay pocos sitios donde se enseña, aparte de la Universidad Católica. Tengo entendido que esta está aun muy instrumentalizada alrededor de la historia del arte. Como cuando dicen que Eva nació de una costilla de Adán, más o menos es así, la curaduría ha nacido de una costilla de la historia del arte, lo cual no me parece. Me parece que hay elementos creativos asociados al género ensayo que lo he definido como un género híbrido. La curaduría es un espacio que está entre el arte conceptual, la poesía, el género ensayo y la historia del arte. Yo llegué del lado de la escritura. Yo escribía primero antes de hacer curaduría, en otros casos es al revés.

3. ¿Cómo se inició en la práctica curatorial? ¿Cuál fue tu primer trabajo curatorial?

Yo estudié filosofía en San Marcos. En año 92, yo estaba en la mitad de la carrera de filosofía y me interesaba saber cuáles eran mis limitaciones y mis virtudes. Entonces, yo entendía que una de mis limitaciones era la escritura y no me interesaba leer mucha narrativa. Pero yo necesitaba escribir para solucionar esa interface, pues escribía y no estaba contento con lo que escribía. Se me ocurrió que una vía interesante era hacerme amigo de los artistas y mirar y conversar y eso iba a incentivar mi imaginación creativa. Y así lo hice. Y la ocasión presentó en el 94. A alguien, entre mis amigos poetas, se le había ocurrido hacer una muestra de pintura y poesía. Y entonces yo digo, “bueno si yo estoy escribiendo sobre artistas, ¿por qué no puedo ayudarles y hacer la exposición?”. Y así lo hicimos; esa fue la primera vez. Después, seguí haciendo crítica de arte y escribiendo. Luego el Centro Cultural de España me llama para hacer una curaduría en su sala, que hice tres seguidas, entre 99, 2000 y 2001.

4. ¿En qué se basa y cuáles son sus principales pilares a la hora de empezar una curaduría?

Depende. El método te lo da el objeto, no es al revés, no es que yo tengo el método y luego hay que meterlo todo en un cajón. Primero hay que entender la situación del objeto y el objeto es el espacio y son la lista de obras.

5. ¿Cuál es el proceso que sigues para la curaduría de una exposición y cuáles son las funciones que cumples?

Si es, por ejemplo, de un solo artista, tienes al artista como aliado y él te puede dar todos los materiales. Si no conozco nada de ese artista, elementalmente puedo aceptar y ponerme a ver. Si es una cuestión histórica, puedo hacer la investigación. Cuando empiezo, veo como las piezas dialogan, e imagino en qué parte de la sala pueden ir y planteo un preguión del espacio. Para eso necesito al museógrafo. Si no hay museógrafo, yo mismo lo tengo que hacer, pero no me siento tan capacitado para hacerlo. Hay otros que de repente que no, que se juegan su definición en cómo específicamente se ponen las cosas, yo creo que esa es más una labor del museógrafo.

6.-Cuál es la relación de un curador con las instituciones del medio?

Con las instituciones, desde lo personal, me interesa hacer máximo dos exposiciones al año y mínima una. Eso coincide con mi época de vacaciones. En el verano tengo tres meses de vacaciones, que no trabajo en la Católica, entonces si hay una exposición en enero-febrero está muy bien y a la mitad del año.

7.-Cuál es la relación de un curador con los artistas?

Siempre ha sido buena.

8. ¿Con los coleccionistas en caso de exposiciones históricas?

Yo no he tenido un buen vínculo con los coleccionistas por ausencia. Yo creo que ellos nunca han sentido la necesidad de buscarme y yo tampoco de ir a tocar su puerta.

9. ¿Piensa el curador en el público al iniciar su trabajo?

Sí, en las últimas curadurías cuando hago los textos de pared estoy pensando en el público, porque son textos muy simplificados, que incluyen incluso un trabajo en cada pieza. Y en relación pieza- público, no estoy pensando en un concepto raro, estoy pensando en que la pieza hable. Así como yo la estoy mirando y se que es verde y tiene ciertas características, quiero que el otro vea y le comunique una idea, pero una idea en función de lo que está en la propia pieza, no en función de un concepto que viene de afuera. Es la pieza misma la que tiene que decir lo que tiene que decir.

10. ¿Crees que un curador debe asumir un valor de riesgo en sus proyectos curatoriales?

Sí, de todas maneras, sino no tiene chiste.

11. ¿Hay censura en las instituciones, el curador se autocensura?

Hay bordes con los que tienes que saber negociar. Yo no hablaría de censura sino más bien de bordes que son más o menos evidentes. Por ejemplo, la sala de la Fundación Telefónica es conocida porque no le gusta ninguna manifestación política explícita. Entonces, si tú vas a participar ahí, para qué te vas a comer el pleito con esa gente, mejor no haces la exposición ahí y chau. Así cada institución tiene sus bordes y tienes que saber dónde están y negociar con ellos. Y si por último esos bordes muerden un poco tu ideología o lo que tú entiendes por un trabajo bien hecho, entonces no te metas con ellos. Y ya está.

12. ¿Consideras que el público peruano es exigente, que se cuestiona y que tiene un pensamiento crítico o, por el contrario, lo consideras más bien pasivo y poco curioso?

No, es poco exigente. Pero no hay un tipo de público, hay varios tipos de público.

13. ¿Cómo está considerado el curador en el medio?

Está subvaluado en el caso que hay buenos curadores y que esos esos buenos curadores para tener sus servicios tienes que pagarles bien. Porque el estándar internacional es más alto, una curaduría puede estar diez mil dólares. Lima paga tres mil dólares, es tres veces menos. Por otro creo que, en las principales ciudades peruanas, hay una necesidad por la curaduría. Quizá en Lima aún más. Como dice Max Hernández, la necesidad del curador es interno a la institucionalidad, sin institucionalidad el curador sobra.

Muchas gracias.

