

Imaginando otras historias posibles. Una mirada a los desarrollos recientes en la colección contemporánea del Museo de Arte de Lima¹

Sharon Lerner · Curadora e investigadora

1.

En este texto pretendo hacer una revisión de cómo la colección de arte contemporáneo del Museo de Arte de Lima (MALI) amplió su espectro de adquisiciones al iniciar una línea de trabajo asociada a la producción de artistas contemporáneos indígenas de la Amazonía peruana, y de cómo dichas incorporaciones abren nuevas posibilidades para el diseño de colecciones en la institución. A modo de contextualización, hago primero un breve recuento de los orígenes de la colección del MALI, desde que respondía a una curaduría netamente histórica hasta la paulatina redefinición de criterios para extender su acervo y repensar su configuración. Luego me aboco al caso focal de estudio, la incorporación del arte contemporáneo indígena amazónico en la colección contemporánea, momento que marca un primer intento por atender a las escenas fuera de Lima. Esta incorporación, por un lado, conecta con cuestiones y miradas muy propias a la región, pero también, por otro lado, complejiza la relación entre cierta concepción tradicional de las bellas artes y una noción más amplia de producción cultural. Finalmente, concluyo refiriéndome a las posibilidades de estas nuevas líneas para la generación de narrativas expositivas transversales y porosas.

2.

Las bases del acervo del MALI se remontan a 1961, con la donación de la Memoria Prado², y, desde temprano, este adquirió un perfil histórico-panorámico que iba del periodo precolombino hasta las manifestaciones más actuales del arte. En sus primeros años, la colección fue organizada según un modelo decimonónico donde primaba un orden por categorías (pintura, escultura, dibujo, artes decorativas, indumentaria, numismática, etc.) dentro de una secuencia de grandes épocas cronológicas (acervo arqueológico, arte colonial-virreinal, y arte republicano, dentro del cual se subsumía la pintura de los siglos XIX y XX). A lo largo de la gestión de Natalia Majluf, primero a cargo de la curaduría general (1995-2001) y luego de la dirección de la institución (2002-2018), los lineamientos para la formación de colecciones se ampliaron para incluir géneros antes no contemplados e incorporar paulatinamente concepciones del arte más vinculadas a la cultural material y visual en un sentido más extenso. Así, por ejemplo, se incluyó a la fotografía (tanto histórica como moderna), a diversas expresiones de las tradiciones regionales (mates burilados, pintura campesina, varas de baile, entre otros) y a un núcleo importante de textiles del sur andino. De la misma manera, bajo la gestión de Majluf, el MALI buscó reunir una colección que, antes que nacional, fuese capaz de representar a una comunidad que, dentro de un mismo territorio, se ha ido construyendo simbólicamente desde posiciones muy diversas.

Dentro de este marco general se puede considerar que la colección contemporánea del MALI es relativamente reciente. No es sino en 2007, ante la necesidad de colecciones públicas sobre la historia del arte más reciente, que se crea un comité de adquisiciones especializado en arte contemporáneo y, solo un año después, que se forma una curaduría contemporánea al interior de la institución.³ Si bien con un énfasis local, en gran parte centrado en la ciudad de Lima, en sus años iniciales el museo se abocó principalmente a la tarea de subsanar los vacíos más notorios en su acervo. En esa línea, incorporó obras vinculadas al no-objetualismo y a prácticas experimentales de la década de los setenta; a expresiones de trabajo colectivo de la década de los ochenta, vinculadas a un contexto permeado por la aparición de una cultura popular de carácter migrante y urbano inédito;

¹ Mi título es una apropiación de *Otras historias posibles – Repensando las colecciones del Museo de Arte de Lima*, exposición del MALI (marzo, 2019) que buscó evidenciar algunas líneas de investigación que guiaron el crecimiento de los fondos del museo en la última década. La exposición tuvo como eje central la discusión sobre el surgimiento de la categoría de “arte popular” en la primera mitad del siglo XX, y de cómo este concepto se fue arraigando o diluyendo para aludir de forma diversa al potencial narrativo de múltiples expresiones contemporáneas.

² En 1961, las familias Prado y Peña Prado cedieron al MALI un amplio conjunto de piezas pertenecientes a la colección del intelectual peruano Javier Prado Ugarteche (1871-1921). La donación, conocida como Memoria Prado, estuvo constituida por más de siete mil objetos, originalmente reunidos con el ideal de presentar una visión panorámica de la historia del arte peruano a través de sus épocas, estilos y civilizaciones.

³ La primera curadora contemporánea del MALI fue la mexicana Tatiana Cuevas (2008-2011). En los tres años de su gestión se sentaron las bases del programa contemporáneo y los cimientos para el crecimiento de su respectiva colección. Para mayor información sobre la formación temprana de esta colección, véase Tatiana Cuevas y Rodrigo Quijano. *Arte al paso. Colección contemporánea del Museo de Arte de Lima*. Pinacoteca do Estado de Sao Paulo, 2011. Desde su formación en 2007, el Comité de Adquisiciones de Arte Contemporáneo (CAAC) contó siempre con un comité curatorial rotativo que, de modo consensuado, acuerda no solo las adquisiciones sino también los lineamientos de crecimiento del acervo. A lo largo de los doce años de su funcionamiento, los distintos curadores que han asesorado al CAAC incluyen a Jorge Villacorta, Rodrigo Quijano, Gabriela Rangel, Tatiana Cuevas, Miguel Á. López, Julieta González, Lucía Sanromán, Ondine Chagoya y Florencia Portocarrero.

a reflexiones contemporáneas sobre el territorio o el imaginario precolombino; a la producción de artistas peruanos de la generación del 2000 que empezaban a descollar en el panorama internacional; o a piezas que reflejaban la reacción de la comunidad artística frente a violaciones de los derechos humanos durante el conflicto armado interno (1980-2000). Cabe anotar que, a pesar de incorporar mayoritariamente obra de artistas peruanos, la colección contemporánea buscó también incluir piezas de artistas extranjeros que se vinculasen con narrativas trazadas desde lo local.

Con todo, cada cierto tiempo los lineamientos que definen el crecimiento de la colección contemporánea son revisados, sin presuponer nociones taxativas sobre el valor artístico. Un hecho importante en ese proceso paulatino de redefinición se refiere al arte contemporáneo de la Amazonía peruana. Reconociendo que, gracias a la acción de artistas, investigadores y curadores independientes⁴, su producción se ha ido constituyendo en una de las escenas locales con mayor agencia y proyección, hacia el 2015 el MALI decidió incorporar un nuevo eje narrativo que mirase hacia dicha región.⁵

3.

Un primer punto a resaltar es que la colección contemporánea del MALI ya contaba con piezas de un amplio número de artistas, limeños e internacionales, que producían con la mirada hacia la región amazónica. La conflictividad social vinculada a la explotación indiscriminada de sus recursos, los reclamos de comunidades originarias en defensa de sus territorios, o la esquivada valoración y conservación de sus tradiciones ancestrales, habían motivado múltiples obras en los más variados formatos⁶. Sin embargo, no es hasta el 2014 que se incorporarían las dos primeras piezas de pintura contemporánea indígena amazónica a la colección, ambas de autoría del artista uitoto bora Brus Rubio Churay (Paucarquillo, Loreto, 1984). La obra titulada *Sala de la cocamera y la investigación* (2010) podría ser leída como un comentario sobre el ideal de representación ilustrada de una de las instituciones principales de la modernidad, el museo. La pieza, de gran formato y pintada con tintes naturales sobre llanchama, un soporte hecho a base de corteza de árbol, representa la visita de un grupo de jóvenes estudiantes de antropología a la comunidad de Paucarquillo para estudiar sus usos y costumbres. Con aparente ironía, la pintura pone en cuestión los modos de representación científica de la cultura occidental como fuente de conocimiento. Las investigadoras son presentadas como personajes absortos, con las miradas suspendidas o fijadas sobre sus materiales de apunte, a la par que son rodeadas y observadas por un repertorio de seres invisibles que ellas no parecen percibir en toda su dimensión. Y aquí cabe hacer una anotación sobre el potencial revelador de la pieza de Rubio. La colección histórica del MALI no contaba con manifestaciones de arte proveniente de pueblos originarios de la región amazónica pero sí cuenta con algunas piezas coloniales, o incluso precolombinas, que abordaban el contacto con la representación del imaginario amazónico; sin embargo, el imaginario amazónico, en los términos de la producción cultural de la región misma, era inexistente. Y más allá del MALI, esta producción, de existir institucionalmente, se encuentra la mayoría de las veces catalogada bajo criterios propios de la antropología y coleccionada en museos como el Museo de la Cultura Peruana y difícilmente en un palacio de las *bellas artes*⁷.

⁴ El museo asimiló tarde una discusión, ya activa desde mediados del 2000 en cierto ámbito académico-curatorial, en torno a la producción contemporánea de la Amazonía. Si, siguiendo a Adolfo Colombres, las “ciencias del arte (teoría y crítica) sufren en América un gran retraso con relación a la misma práctica artística” (“Prólogo”, en Juan Acha, Adolfo Colombres y Ticio Escobar. *Hacia una teoría americana del arte*. Ediciones del Sol, 1991, p. 9), se podría añadir también que sus instituciones del arte sufren en alguna medida un retraso frente a la teoría. Esto no responde necesariamente a las discusiones que se llevan a cabo en su interior, sino que pueden responder al lento proceso de formación de sus colecciones y a los tiempos requeridos para su visibilización pública.

⁵ Asumiendo el desconocimiento sobre la producción artística reciente de la región amazónica, particularmente de la obra novel de sus artistas originarios, en 2016 el MALI organizó, de la mano de la curadora Gredna Landolt, un encuentro cerrado de especialistas para aportar con perspectivas y posturas críticas respecto a la conformación de este acervo. Algunos de los participantes del encuentro, voces reconocidas en el campo del estudio y la creación amazónica, incluyeron a los artistas Brus Rubio, Irma Tuesta, Ana Uribe, Rember Yahuarcani, Santiago Yahuarcani, Christian Bendayán, Diana Riesco, Wilberto Casanto; a historiadores y antropólogos como Frederica Barclay, Luisa Elvira Belaúnde, María C. Chavarrí, Alberto Chirif, María Eugenia Yllia y Manuel Cornejo; a los arqueólogos Sonia Guillén, Daniel Morales; y al arquitecto José Canziani. La participación de Landolt en este proceso fue fundamental y derivó en la curaduría conjunta de la exposición *Amazonías*, presentada en Matadero Madrid en febrero de 2019. Por otro lado, cabe también mencionar el aporte de la curadora Julieta González, desde el CAAC, respecto a ampliar el discurso en torno a lo amazónico en la colección con una perspectiva transnacional.

⁶ Se puede considerar, entre ellas, la obra de artistas como Raimond Chaves y Gilda Mantilla, José Alejandro Restrepo, Francesco Mariotti, Eduardo Hirose, Christian Bendayán o Nancy La Rosa.

⁷ Constituye una excepción a esto un pequeño conjunto de vasijas de la cultura shipibo-conibo donado por la Fundación Telefónica a inicios del 2000, el cual hasta hace poco no contaba con un contexto idóneo para su lectura o exhibición. Es importante considerar que incluso hasta ahora la producción de muchos artistas contemporáneos indígenas se mueve en un doble registro: asociado, de un lado, a espacios de promoción del ‘arte popular’, como la feria de arte hecho a mano *Ruraq Makí*, promocionada por el Ministerio de Cultura, como asociado, de otro lado, a espacios de circulación del arte contemporáneo, léase galerías o museos.

En la colección contemporánea se incorporó también a artistas pertenecientes a distintos pueblos amazónicos, en particular obras de Santiago Yahuarcani (Pebas, Loreto, 1960), del pueblo uitoto, clan aimeni o de la garza blanca; Elena Valera (*Bawan Jisbë*) (Iparía, Ucayali, 1973), del pueblo shipibo-conibo; o Enrique Casanto (Puerto Bermúdez, Pasco, 1958), del pueblo ashaninka. Yahuarcani, Valera y Casanto desarrollan obras en dos registros: en pinturas que plasman las cosmovisiones y mitos de sus distintos pueblos, así como también en pinturas-testimoniales (o “históricas”) de una tajante contemporaneidad.⁸ Un buen ejemplo de estas últimas es *El corazón de los barones del caucho*, obra realizada por Yahuarcani a partir de las historias contadas por su abuelo, Gregorio López (*Ibe*), en torno a la memoria uitoto sobre el gran genocidio en el Putumayo durante el periodo de extracción cauchera por la Casa Arana. A este respecto es interesante pensar cómo, a lo largo de estos años, las obras de arte indígena de la Amazonía incorporadas a la colección contemporánea del MALI presentan marcos de trabajo que permiten repensar a futuro las lógicas de un desarrollo lineal y evolutivo de orden estético que rige la colección panorámica. Se trata de expresiones de un arte que se autodefine como indígena y que opta por una agencia y una autoidentificación que plantea cuestiones relevantes para el presente global a partir de lenguajes visuales no-tradicionales, pero también desde memorias, conocimientos y saberes ancestrales.

Y, por supuesto, hay motivos transversales identificables. Uno de ellos es la relación con el medio natural. Por ejemplo, muchas de las obras vinculadas a las cosmovisiones o procesos de sanación abren la posibilidad de repensar nuestra relación con la naturaleza. Para los ciudadanos indígenas amazónicos el cosmos es un universo conformado por una multiplicidad de mundos en los que cohabitan seres visibles e invisibles, seres con quienes se comunican las personas, a través de la intermediación de los chamanes, para preservar el equilibrio natural y su propio bienestar. Otro motivo identificable es el de las visiones obtenidas mediante la planta madre o ayahuasca (en algunos casos, producto del ejercicio de la medicina tradicional). Muchas de las cosmovisiones shipibo, plasmadas en telas pintadas por artistas como Valera o Roldán Pinedo (Shöyan Shëca) (San Francisco, Yarinacocha, 1968), giran en torno a la curación con ayahuasca y otras plantas.⁹ Otro motivo central, en este caso dentro del imaginario shipibo, lo tiene el *kené*, un diseño característico plasmado en soportes diversos como cerámica, tejido, instrumentos musicales, armas, canoas o pintura corporal. El *kené* —nombrado patrimonio cultural de la nación en 2008— es realizado eminentemente por mujeres y puede obtenerse a través de la ingesta de ayahuasca, o aparecer en sueños o mediante la aplicación ritual de gotas de piripirí¹⁰, como en el caso de la artista y maestra del *kené* shipibo Olinda Silvano (*Reshijabe*) (Poayan, Bajo Ucayali, 1971). La energía obtenida de estas plantas poderosas toma la forma de diseños laberínticos, asociados a la figura de la serpiente (*ronin*, la boa primigenia), a la constelación de la Cruz del Sur o a los dibujos luminosos que aparecen durante los efectos de la ayahuasca. Cada diseño es original e irrepetible y se traza de forma espontánea, sin realizar un boceto¹¹.

Si bien buena parte de las obras incorporadas en estos años pertenecen a artistas contemporáneos indígenas del Perú, la colección busca también establecer un diálogo regional mayor a través de la incorporación de la obra de artistas fuera de las fronteras peruanas, pero que comparten imaginarios o tienen demandas políticas afines a pesar de no haber entrado en diálogo directo. Ejemplo de ello es la incorporación reciente de obras del artista yanomami Sheroanawë Hakihiwë (Estado Amazonas, Venezuela, 1971) y dibujos del artista nonuya Abel Rodríguez (Putumayo, Colombia, 1941).

Uno de los aspectos más importantes de cara al futuro crecimiento de la colección, y a su adecuada contextualización en exposiciones, será el de tomar en cuenta las voces y los procesos críticos planteados por los propios artistas indígenas y la mirada “desde dentro” que ellos puedan aportar respecto a una herencia cultural transmitida de generación en generación. Los artistas indígenas de la Amazonía peruana han encontrado formas de innovación contemporáneas del arte tradicional indígena para rescatar, preservar y transmitir las memorias y mitos de sus comunidades y sus ancestros, los cuales se encuentran, cada vez más, en riesgo de desaparición.

⁸ Tanto Casanto como Valera y Pinedo se iniciaron en la pintura de la mano del historiador peruano Pablo Macera. Fue Macera el primero en impulsar el interés acerca del arte y la cultura indígenas amazónicas en los circuitos académicos y artísticos peruanos. Como director fundador del Seminario de Historia Rural Andina de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, contribuyó a su investigación y difusión; y, desde 1997, hizo partícipes de este a conocedores indígenas de varios pueblos originarios. Asimismo, inició junto a ellos la recopilación de su tradición oral y los convocó a expresarla creativamente a través de diferentes medios como la pintura, el bordado y el tallado en madera.

⁹ Para los shipibo y para la mayoría de sociedades indígenas amazónicas, cada planta, animal y fenómeno de la naturaleza tiene un dueño o espíritu que lo protege, el cual posee propiedades o poderes específicos.

¹⁰ El piripirí es una especie de hierba con efectos psicoactivos que agudizan la visión.

¹¹ Se dice que los shipibo-conibo pueden cantar sus diseños a través de los ícaros.

4.

En la actual configuración de las colecciones contemporáneas no existen categorías cerradas. Los ejes principales que delimitan a grandes rasgos las narrativas no se presentan necesariamente anclados en una línea de tiempo, sino que se conciben como conjuntos dinámicos que se yuxtaponen, se conectan y conversan entre sí, como una nueva manera de construir conocimiento, pero siempre buscando mantener el rigor y la especificidad. Al plantear el énfasis de las colecciones en narrativas más que en criterios taxonómicos, estas se entienden como situaciones abiertas en las que se pueden priorizar lecturas transversales, que amplían los límites y sus posibilidades.

En un artículo reciente, en el que se ensayan algunos de los criterios utilizados por el MALI para la ampliación de las colecciones del siglo XX vinculadas al “arte popular”, en específico a la formación de un núcleo de mates burilados, Natalia Majluf y Ricardo Kusunoki sostienen que

“[...] la pregunta que le toca formular al museo es de qué manera afrontar una auténtica representatividad social en sus colecciones sin apelar a categorías cargadas de asociaciones que determinan y fijan una interpretación. En un momento en que los museos de la región vienen problematizando las categorías artísticas desde distintas perspectivas, determinadas en buena medida por las propias variables sociales de cada lugar, la opción del MALI ha sido incorporar a sus colecciones sin apelar a distinciones de ningún tipo.”¹²

Es importante remarcar que la línea vinculada al arte contemporáneo indígena (amazónico pero también de otras regiones del país) dentro del proceso de formación de colecciones es aún incipiente —además de haber sido ralentizado por los abruptos cambios institucionales sufridos en los últimos dos años y agravados por la crisis sanitaria del COVID-19—. El objetivo a mediano plazo será el de ahondar en proyectos expositivos transversales, con metodologías “porosas”¹³, donde distintas narrativas puedan ser ensayadas en los términos que las propias obras plantean y en diálogo con los creadores y autores mismos, para el desarrollo colectivo de los términos conceptuales adecuados para su presentación. A lo largo de ese proceso, se debe mantener un carácter dialogante y abierto de largo aliento. Para el museo, la necesidad de salir del espacio centralizado de Lima y de proyectar un trabajo más directo con las distintas regiones y comunidades que busca representar es inminente. La tarea es la de “asumir la propia contradicción”¹⁴: aquella inherente a una institución tan anclada en cimientos modernos, que debe apuntar a revisar los lenguajes con los que opera y los lugares desde donde enuncia¹⁵.

¹² Ricardo Kusunoki y Natalia Majluf. “Redibujar categorías. La incorporación del ‘arte popular’ a las colecciones del Museo de Arte de Lima”, *Goya*, No. 367, 2019, p. 152. Poco después, Kusunoki y Majluf esbozan una reflexión sobre las categorías que, aunque aplicadas a la noción de “arte popular”, bien podrían extenderse al trabajo alrededor de la incorporación de piezas de arte indígena amazónico a las colecciones contemporáneas del museo: “El trabajo de formación de colecciones del Museo de Arte de Lima intenta navegar críticamente el difícil curso que imponen las categorías, que se encuentran implícitas en el propio nombre de la institución. Pero el ineludible término de ‘arte’ termina por complicarse inevitablemente ante la enorme diversidad de piezas precolombinas, históricas y contemporáneas que abarcan tantas facetas de la cultura material y visual producida a través del tiempo en un territorio como en un territorio como el Perú. Más allá de la idea misma de inclusión que rige gran parte de las nuevas prácticas decoloniales, el MALI no ha creado una colección de ‘arte popular’ en un museo de ‘arte’. Tampoco ha intentado incorporar una categoría para validarla y subsumirla bajo los parámetros de otra. La opción ha sido historizar las colecciones recurriendo a lo que quizás sean los más antiguos recursos de la historia del arte: seguir la evolución de tipologías puntuales, determinar su ubicación en contextos precisos y comprender su relación con otras tradiciones y lenguajes formales.” Kusunoki y Majluf, *op. cit.*, p. 152.

¹³ La noción de narrativas “porosas” fue propuesta por Luisa Elvira Belaunde y Manuel Cornejo, como alternativa para trabajar de modo transversal con las colecciones e introducir lecturas en torno a lo amazónico en el marco de las colecciones del MALI.

¹⁴ Esta frase la tomo libremente de conversaciones con el artista Raimond Cháves en torno a la situación de cierto registro de la práctica artística contemporánea que pareciera haber encontrado una situación límite, o de agotamiento, en el contexto de la pandemia sanitaria.

¹⁵ Con esto no me refiero únicamente a la accesibilidad lingüística en términos de las traducciones que se puedan realizar de los textos académicos producidos institucionalmente, sino al alcance y accesibilidad de los textos mismos de cara a los múltiples públicos y a las piezas mismas que pretende mediar.