

PLASMA / Primer Encuentro Peruano de Arte y Nuevos Medios

Mesa: “Región, nación y localidad del arte medial”. Gisela Di Marco (Modular, Argentina) y Ricardo Vega (Colectivo Troyano, Chile), Miguel Zegarra (Perú)

PARE DE SUFRIR: Alternativas de institucionalidad, mercado y *mainstream* en el arte medial peruano a fines del 2000

Miguel Zegarra

Este aporte para PLASMA parte de la reflexión de Enrique Aguerre (Uruguay) sobre la Mesa “Colectivos, vínculos y creatividad”, que revisaba la trayectoria de las artes mediales en Lima y distintas regiones del Perú. Enrique enunció dos ideas claves: “contexto” y una frase genial tomada de las nuevas sectas protestantes de consumo rápido: *PARE DE SUFRIR*. En el Perú esta frase describe toda una historia política y social, basada en el desencuentro, la violencia y el sufrimiento, pero también una idiosincrasia arraigada que desarrolla señalamientos positivos de contexto y memoria, pero también quejas frente a una realidad de crisis que sólo se quedan en esto y no plantean alternativas específicas y sostenibles frente a este “contexto de adversidades”. Mi pregunta es, entonces, ¿en el Perú, realmente queremos parar de sufrir?

Agradezco a Mauricio Delfín por el importante ejercicio de reconocimiento que articula PLASMA, inscrito en un entorno regional del arte y los nuevos medios. Y, sin ningún orden en particular, la convocatoria extendida a quienes vivimos en Lima, en las principales ciudades del Perú (como Cusco, Arequipa, Ayacucho) y en países de la región latinoamericana (Argentina, Chile, Colombia, México, Uruguay). Todos nosotros compartimos una condición de productores móviles y por eso estamos aquí y luego viajaremos, probablemente a otros lugares, para concretar redes e intercambios. Creo que además de conocernos y/o reconocernos en este espacio, se ofrece aquí la posibilidad de intercambiar “modos de hacer” (modelos de gestión, producción, pensamiento, etc.), con el fin de enriquecer nuestras perspectivas, y a partir de ello estar siempre abiertos a los cambios y transformaciones que suponen el asimilar las diferencias y sus aportes.

La pauta del ejercicio de memoria a corto plazo –uno de mis puntos débiles- que planteo en este texto, me la da un pin que siempre llevo cerca del corazón cuando estoy nervioso, que es lo que normalmente me ocurre cuando tengo que exponer mi experiencia sin la intermediación de una exposición, fuera del contexto de mi práctica curatorial. Y el pin dice “tengo pasado”. Y este es el punto, a la vez positivo y negativo, que creo caracteriza a nivel de historia e imaginario colectivo a la producción cultural en el Perú. No podemos escapar del pasado, condiciona nuestras prácticas actuales, es casi una imposición, una exigencia de pudor.

Hace unos días conversaba con Gisela Di Marco, del colectivo Modular de Córdoba, Argentina, sobre los casos desgraciadamente aislados de una producción en nuevos medios de sensibilidad pop en la escena peruana. Y no me refiero a una práctica estética anclada en la historia del arte de los lejanos años 60 y 70, eso en el Perú si existe, de una forma rezagada, en las artes visuales. Cuando hablo de una “sensibilidad pop”, me refiero a una “condición libre” orientada a una

comprensión de lo masivo, y a un reconocimiento de lo espectacular mediático, como posibilidades de comunicación efectiva. Y es que los aspectos “banales” y cotidianos de este ámbito, nos identifican inmediatamente, porque nos remiten inmediatamente a lugares comunes como la música, el cine, la televisión. Se trata de “pasarla bien”, aunque toquemos “temas serios”, ver las cosas con algo de humor, llevarlas al ámbito del consumo rápido sin ascos, ser inmediatos, directos, efectivos.

Casos de sensibilidad pop en el marco de una producción artística latinoamericana en nuevos medios existen. Este es el caso de la obra de artistas que destacaron a fines de la década de 1990, como Ximena Cuevas, Arcángel Constantini y Carlos Amorales en México; Martín Sastre de Uruguay, Jonathan Harker de Panamá, entre muchos otros. Gisela Di Marco me decía: “es que somos países nuevos”. Pero si he mencionado artistas mexicanos, dentro de los que podría incluir parte de la obra de Fran Ilich, que si está aquí va a querer fulminarme al azar con su dado mágico, ya que en él también vi esta sensibilidad pop, una sensibilidad que se permite el humor. Y México es una “nación” tan antigua y con un pasado tan complejo como el Perú, con un antiguo régimen colonial, corrupción en los poderes del Estado, revoluciones, violencias, etc., etc.

El año pasado, Jose-Carlos Mariátegui nos convocó a Mauricio Delfín y a mí para escribir un artículo sobre la producción peruana actual en nuevos medios para la revista Third Text de Londres, una revista bastante seria. Y ambos coincidimos en el lastre auto impuesto de un pasado visto como un patrimonio material intocable, que no puede ser transformado. No poder salir del conflicto de 500 años de virreinato, de los modelos reivindicativos del Indigenismo, de la literatura de Vallejo o Arguedas, o el enfoque estructuralista de las ciencias sociales de los años 70s. Y si miro el peso de esta tradición y trato de situar mi quehacer y el de productores de mi generación, veo estos referentes como un peso que nos mata y nos limita con su autoridad.

Quiero ahora pasar a destacar “casos felices”, que han podido eludir este pasado autoritario e intocable de nuestro pasado. O darle la vuelta. Mirarlo con los mismos reparos con que vemos el presente, confrontarlo, es decir darse la licencia de transformar la historia. Poder incluso parodiarlo y hasta burlarse de él. Estos “casos felices”, que salen de la gravedad del lastre de la memoria patrimonialista y de la imposición prolongada del luto, pueden inscribirse en lo que podríamos llamar la alternativa de un nuevo *mainstream* del arte peruano, con amplias posibilidades de una proyección y un efecto internacional. En el caso de la producción peruana en nuevos medios conseguir este lugar ha costado mucho. Aquí no podemos despreciar el *mainstream*, sí podemos cuestionarlo.

En este escenario, de una producción de artistas peruanos que viven en Perú o fuera del país, yo reivindicaría el carácter efectivo de propuestas que han llegado al *mainstream*. Se trata de propuestas que pueden apropiarse del pasado y revisarlo de manera paródica. Este es el caso de artistas como Christian Alarcón, con su primera etapa de video animación; Rolando Sánchez y sus video juegos sobre el conflicto armado interno desde un joystick de Atari (hoy expuestos en la mega exposición *Homo Ludens Ludens* en la Laboral de Gijón, España); José Carlos Martinat con la obra Inkari y la representación *kitsch* de la cabeza del Inca mesiánico, y la búsqueda aleatoria por

red emitida en tickets, continuación de la serie hecha a dúo con Kiko Mayorga, en la actual colección del Museo de Arte de Lima. O Elena Damiani revisando la vigencia de modelos políticos fascistas a través de la arquitectura, en sus animaciones, que han recorrido importantes festivales del mundo, obteniendo distinciones y premios. O el trabajo de video animación de Gabriel Acevedo Velarde, y sus rebeliones de arbustos en ciudades como Lima y México DF. Por suerte ellos se comieron la costra de la herida y nos la devolvieron con sabor a chicle. Y no está mal. Son casos, énfasis, desgraciadamente muy aislados. Pregunto: ¿por qué? ¿Por qué no queremos parar de sufrir? Lo mismo en la música electrónica, siempre terminamos haciendo *noise*, duplicando la violencia del ruido de la ciudad, es casi como un castigo auto infligido. Si hay algo que involucre un beat electro o una secuencia dance es excomunió segura, o simplemente no se hace.

Trabajo como curador de una galería comercial, comencé mi trabajo curatorial introduciendo propuestas en arte y nuevos medios en espacios institucionales. Luego, como curador del Festival de Video/Arte/Electrónica, estuve interesado en establecer paralelos entre la producción peruano e internacional en arte y nuevos medios. Me he desenvuelto siempre en estas plataformas del *mainstream*, y he intentado trabajar en proyectos de itinerancia internacional o de colaboración con otros países no sólo de América Latina. Me gusta informarme acerca del mercado del arte, que aquí y más en el tema de obras solamente en video ni siquiera en medios tecnológicos más sofisticados, es una rareza. Es casi de freaks hablar de abrir un mercado o hablar de orientar el incipiente coleccionismo hacia obras en nuevos medios. Una obra en video como *Tuyo es el Reino* de Patricia Bueno llega a la Bienal de Venecia y sí, esto no significa que nos de la garantía ciega de decir que es buena, pero sí le da cierta legitimidad, y aquí pasa desapercibida, no forma parte de ninguna colección en el país y si en España, por ejemplo.

México y Brasil no tienen nada que ver, creo, con Perú en términos de un mercado del arte en nuevos medios. Por el testimonio de Ricardo Vega sobre la escena chilena y mi visita a Santiago por casi un mes con una exposición en un espacio *mainstream*, Chile sí se parece al Perú en términos de escenarios oficiales del arte y el mercado. Una escena está conformada por agentes, conectados o no, amigos o enemigos, críticos o no. El mercado es una esfera importante. Ampliar el espacio del mercado del arte hacia los nuevos medios constituye un reto actual. Si espacios institucionales fuera de Perú, como la Fundación La Caixa o el IVAM en España, o el TATE Modern de Londres, adquieren obra peruana en nuevos medios, ¿qué pasa aquí? ¿Por qué los que producimos desde la teoría o la práctica nos miramos con vergüenza cuando hablamos de mercado? En medios en que el mercado del arte está más articulado que en la mayoría de países latinoamericanos, como es el caso de ciudades como México DF o Sao Paulo, pueden cuestionar, o incluso despreciar, alejarse de la escena del mercado. Pero dónde éste no existe, es necesario reconocer y consolidar agentes mediadores. Cuando hablamos entonces de abrir un mercado para el arte en nuevos medios en el Perú, estamos hablando de una alternativa soslayada pero totalmente real y pertinente. Necesaria.