

Interrumpiendo la marcha frenética de la modernidad peruana

Haciendo
visible
lo que el
consenso
limeño
se
esfuerza
en
disimular

Un fanzine
de Eliana Ottá



Introducción:*

Este ensayo quisiera contribuir al fortalecimiento de espacios de reflexión crítica en torno a la creación contemporánea en el Perú de hoy. Creo que a pesar del optimismo generalizado, hay muchas razones para considerar que el presente es más problemático de lo que el consenso prefiere creer. Por ello, intentaré probar que a través de sencillas pero potentes intervenciones artísticas se puede develar el núcleo de injusticia y desigualdad que subyace al ansia frenética del desarrollo económico en el Perú actual. Como ejemplo, propongo la intervención en el espacio público de Lalo Quiroz, quien muestra la supeditación de la justicia y la política a los poderes económicos al colocar la frase “Se vende o se alquila este local” frente a edificios representativos de los más altos poderes locales. La analizaré intentando responder a las siguientes preguntas:

¿Qué tipo de intervención política ejerce esta propuesta artística?, ¿Qué impacto pretende generar en el espacio público?, ¿Cómo critica el funcionamiento de nuestra sociedad y al rol de los artistas en ella?, ¿Qué efectos puede tener en un contexto acrítico como el nuestro?

Aunque deseo indagar sobre sus posibles resonancias, asumo el hecho de que, como afirma Hal Foster, “un acontecimiento solamente lo registra otro que lo recodifica; llegamos a ser quienes somos sólo por acción diferida.”¹ Es decir, si bien creo imprescindible abordar el análisis de las posibles implicancias del trabajo desde lo simbólico sobre lo político, sus efectos son difíciles de calcular y pueden resultar indecidibles, si consideramos que este tipo de intervenciones suelen no ser plenamente eficaces o claramente significantes en sus momentos iniciales, pues parte de su potencia surge de su capacidad de chocar con lo habitual de su tiempo. Muchas propuestas inicialmente desapercibidas o incomprendidas, van manifestando sus efectos a medida que artistas, críticos e investigadoras replican y retoman sus cabos sueltos, contribuyendo a ampliar las constelaciones conceptuales y estéticas con las cuales pueden dialogar.

* Ensayo final para el curso “Temas en Cultura Peruana”, dictado por Gonzalo Portocarrero en el ciclo 2013 - 1 de la Maestría en Estudios Culturales de la PUCP. Este texto fue la base para un capítulo de mi tesis “Cartografías de la deslegitimidad, evidencias de la desigualdad. Sencillos desplazamientos y complejas preguntas desde el arte contemporáneo al Perú actual”, sustentada en agosto de 2015.

1 Foster, Hal. *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid: AKAL, 2001. Pag. 30.



La operación artística

En abril del 2006 el artista peruano Lalo Quiroz realizó una acción artística con un equipo que lo acompañó en un largo recorrido llevando planchas de triplay de aprox. 2.5 por 1.5 metros. Cada plancha llevaba pintada una letra de color negro y en conjunto formaban la frase “Se vende o se alquila este local”, con la cual se apostaron frente al Palacio de Justicia, el Congreso de la República, la Catedral de Lima y Palacio de Gobierno, explicitando lo que muchos ciudadanos pensamos: que las instituciones peruanas están coludidas con los poderes económicos, lo que impide que funcionen de forma justa y honrada.

El artista convocó a veinticinco personas que cargaron las letras de triplay luciendo polos y gorros diseñados por él mismo, con el objetivo de lograr una imagen corporativa unificada. Las letras estaban uniformemente pintadas sobre el triplay, similares a las que podemos ver en anuncios de transacciones inmobiliarias, mediante el ejercicio de apropiación artística de un elemento de la vida cotidiana, al cual se le daba un nuevo uso, ampliando y renovando sus capacidades de significación. Esta operación, que pretendía generar sorpresa, confusión y reflexión entre quienes la vieran en vivo durante los recorridos por el centro de Lima, es característica del arte contemporáneo como parte de lo que Boris Groys considera la “eliminación acelerada de las diferencias visibles entre las creaciones artísticas y los objetos profanos – una eliminación perpetrada sistemáticamente por las vanguardias de este siglo, más particularmente desde los años 60.”² De este modo, es una forma de trabajo artístico que pertenece a lo que Jacques Rancière denomina *régimen estético de las artes*, que vendría a ser aquel en que nos encontramos actualmente y que se caracteriza porque se “recusa la separación entre un mundo de los hechos propios del arte y un mundo de los hechos ordinarios.”³

2 Groys, Boris. *Sobre lo nuevo*, 2002. Consultado el 12/05/13 en: <http://www.uoc.edu/artnodes/espai/esp/art/groys1002/groys1002.html>

3 Ranciere, Jacques. *El destino de las imágenes*. Buenos Aires: Prometeo Libros. 2011. Pag. 130.

Una posible “cartografía de la deslegitimidad”

Si bien este tipo de operación artística que descontextualiza un elemento familiar para introducirlo en un entorno que le es ajeno está ya asimilado por la historia del arte, trasladar dicha dinámica al espacio público, y en una propuesta de esas dimensiones, resulta poco habitual en nuestro contexto. A pesar de que en el último lustro se ha institucionalizado la convocatoria de intervenciones artísticas en el centro de Lima a través de la iniciativa del Museo de Arte de Lima y la Fundación Telefónica, *Centro Abierto*, y se realiza la *Noche en Blanco*, el gran público tiene pocas ocasiones en las que confrontarse a este tipo de trabajos. Pero tanto como puede resultar saludable la sedimentación de circunstancias que posibiliten la ejecución de intervenciones en el espacio público, puede darse también un efecto de domesticación del espíritu “interventor” de los artistas, que probablemente esperarán a ser invitados a estos eventos (y contar con todos los permisos y auspicios necesarios) para llevar sus ideas a cabo. Esto sin contar el riesgo que implica la progresiva dependencia de la empresa privada para llevar a cabo emprendimientos culturales, lo que sumado a la avidez por el “orden” y el “ornato” de las municipalidades locales contribuye a reforzar el ambiente represivo y conservador en relación al uso del espacio público que apuntaló la frenética privatización promovida por el gobierno de Alberto Fujimori.

Es justamente en el marco post dictatorial que hay que enmarcar el trabajo de Quiroz, hecho en un momento en el que desaparecieron los rezagos de la lucha anti dictatorial que volcó a la gente a las calles y sobre la que el curador Rodrigo Quijano, al explicar la formación de colectivos artísticos a comienzos del siglo XXI, señala lo siguiente:

“A principios de esta década el activismo artístico peruano vivía de un oxígeno renovado por la impostergable necesidad de recuperación de las calles y en general de los espacios y distintas esferas de lo público de manos de la dictadura y sus socios corporativos. Esferas de lo público que no sólo abarcaban los espacios geográficos y ciudadanos ya privatizados, sino sobre todo los del diálogo mediático de prensa y televisión en manos de los colaboradores de la dictadura. Un espacio público así secuestrado en beneficio del CL, una esfera de lo público así lotizada por el mercado. Un mundo entero por recuperar.”⁴

Podemos establecer un paralelo entre cómo se desvaneció la efervescencia producida por las movilizaciones contra el fujimontesinismo y lo ocurrido con aquella causada por las Bienales de Lima, las cuales impactaron a los artistas en formación y a cierto público limeño que probablemente no había experimentado antes de ese modo la curiosidad, confusión y el disfrute que

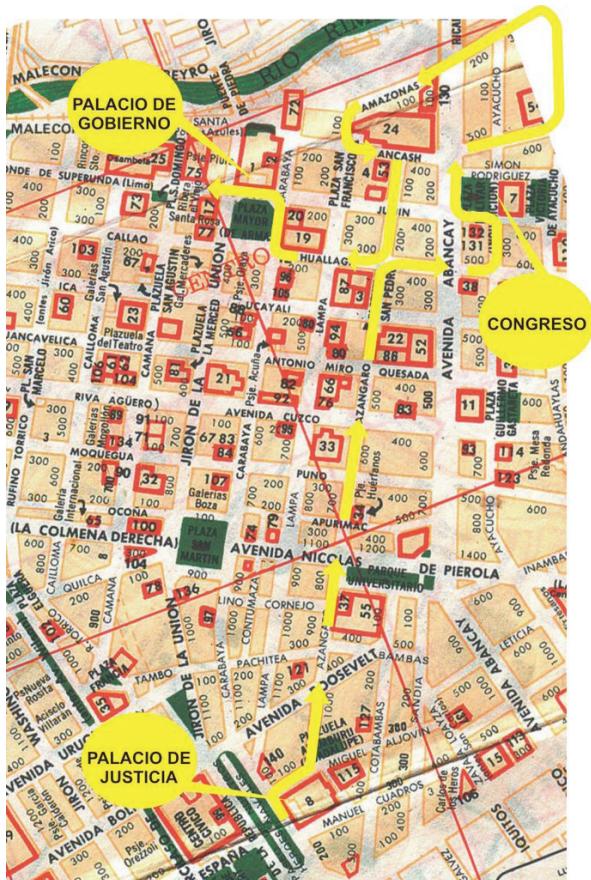
4 Con CL el autor alude a su acuñado término de “Consenso de Lima” En: Quijano, Rodrigo. *Contra el Consenso de Lima: Notas incompletas sobre las colectividades artísticas en Perú, sus nuevas, viejas condiciones.*: <http://revistaplus.blogspot.com/2009/12/contra-el-consenso-de-lima-notas.html>
Consultado el 09/06/13

un encuentro con formas artísticas novedosas puede regalar al espectador. Público que incluía a los estudiantes de Bellas Artes como Lalo, para quienes el centro de Lima no sólo es un lugar de tránsito y de esparcimiento, sino una inacabable fuente de recursos materiales y conceptuales. Pero es quizás y sobre todo, escenario privilegiado de la conflictividad social y las enormes desigualdades de nuestro contexto, que experimentadas en su cotidianidad (así como desde una escuela pública) no son tan fáciles de eludir como para artistas de otras zonas geográficas.

Es así que la presencia física de estas instituciones puede volverse un recordatorio diario de sus contradicciones, por su condición de solemnes estructuras cuya imponencia y solidez poco tienen que ver con la legitimidad que la población puede reconocerles. Al elegirlos para su intervención, el artista parece proponer una cartografía de la deslegitimidad, con lo cual estos puntos quedan conectados como referentes de vacuidad y falta de autonomía para el ejercicio de sus atribuciones: un recorrido por los lugares donde se garantiza (ya sea conscientemente, en defensa de intereses particulares o como consecuencia de cierta mediocridad banal que prefiere la comodidad del *status quo*) la inviabilidad de acciones que permitan redistribuir poderes y recursos para encarar las desigualdades materiales y simbólicas que nos caracterizan históricamente.

El artista confronta así la habitual indiferencia de los paseantes con lo que la ideología dominante pretende invisibilizar y al mismo tiempo, los invita a sorprenderse al enfrentar una situación inusual, poniendo el énfasis no sólo su mensaje sino en la importancia de la contundencia física de la acción como medio para irrumpir en la normalidad del espacio público. La energía invertida por quienes posibilitaron este proyecto, parece expresar una voluntad por impactar sobremanera a los testigos de su realización, así como por expandir el "retazo de un tiempo en el que había arte contemporáneo para gente de a pie."⁵

5 Título de una entrevista a Jorge Villacorta, recordando las Bienales en relación a la falta de espacios para el encuentro entre el arte y los usuarios del espacio público del centro de Lima. En: Ramona 89. Buenos Aires: Fundación Start, 2009. Pag. 45.



Alineados en su alienación

No podemos olvidar que la intervención en el espacio público fue posible gracias a la acción conjunta de los colaboradores, quienes recurren al trabajo físico para marcar simbólicamente los puntos elegidos. ¿Pudieron haber otras maneras de desplazar la frase por las calles? Probablemente una gran banderola hubiera sido mucho más sencilla de realizar y transportar, pero podría haber tenido un efecto menos impactante. Hay una acción afirmativa importante en el esfuerzo implicado en caminar con las planchas de triplay, manteniendo un orden y homogeneidad, alineados y alienados en el cumplimiento de su deber. Este gesto de poner el cuerpo siendo conscientes de las implicancias de su uso en el quehacer artístico puede remitirnos a las preocupaciones de Suely Rolnik respecto al modo en que el capitalismo recorta las potencias de los cuerpos y las subjetividades: “¿Qué estrategias de subjetivización son las que obstruyen el acceso al *cuerpo vibrátil*”, reconectan el poder de creación con el poder de resistencia y lo liberan de su rufián?”⁷

Si, como la autora sostiene: “responder a esta pregunta depende de que nos ubiquemos en una zona donde la política y el arte se entremezclan, las fuerzas de resistencia de la política y las fuerzas de creación del arte se afectan mutuamente y sus fronteras de vuelven indiscernibles”, Quiroz parece aceptar el reto que ella nos lanza al afirmar: “Propongo que hagamos la prueba de situarnos en esta zona de hibridación para vislumbrar estrategias de este tipo, primero, del lado de la política contaminada por su vecindad con el arte y, después, del lado del arte contaminado por su vecindad con la política”. Para eso, el artista radicaliza la idea de cuerpo controlado o alienado, uniformizando a los participantes de la intervención (en su mayoría artistas también) con polos y gorras de color amarillo impresos con el logo y frase *CKE Corredores de arte*. Esta estrategia de crear una falsa compañía de correaje, se enmarca dentro de una tendencia vigente en el arte contemporáneo global, por la cual los artistas imitan aspectos de la cultura empresarial. En ese sentido, el trabajo de Quiroz puede considerarse oportuno y casi profético, pues estos falsos corredores inmobiliarios se alinean plenamente a la espectacularidad y ubicuidad del mercado que en la última década ha logrado permear eficazmente nuestra sociedad, donde la cultura empresarial está hoy en ascenso y consolidación.

6 El *cuerpo vibrátil* alude a una experiencia donde primen lo sensorial y lo afectivo, en contraposición al mundo de la representación y el sentido. Donde se diluyen las dicotomías sujeto/objeto y exterior/interior. Vendría a ser lo históricamente reprimido por la hegemonía de la cultura occidental moderna. Rolnik,

Suely. *Geopolítica del chuleo*. 2006. Consultado el 05/07/13 en: <http://eipcp.net/transversal/1106/rolnik/es>

7 Rolnik, Suely. *El ocaso de la víctima. La creación se libra del rufián y se reencuentra con la resistencia*.

Revista Zaher, 2003. Consultado el 13/05/13 en http://www.exargentina.org/_txt/krise_srolnik_ocasovictima_es.html



Así, si por un lado el subtexto de la acción podría parecerle a algunos una verdad de Perogrullo, por el otro, la manera en que el Perú viene integrándose al mercado mundial es cada vez más acelerada y radical, con lo cual dicho subtexto adquiere más potencia progresivamente. Además, estos correedores de arte parecieran haber anticipado el peso que el *boom* inmobiliario iría adquiriendo en Lima y cómo gran parte de bienes emblemáticos del centro histórico están siendo comprado por capitales extranjeros para “ponerlos en valor”. La pertinencia de la frase “Corredores de Arte” es de subrayarse, pues en el 2006 permanecía generalmente invisibilizada en el debate público la relación entre el arte y el mercado. Como si a los artistas no les atañiera tan mundano aspecto de la vida y como si su labor se restringiera a la producción, la puesta en circulación de las obras ha sido tradicionalmente obviada de las discusiones sobre su quehacer.

Aunque hoy es un tema más discutido, el lado comercial de la creación y el vínculo del artista con el mercado siguen siendo cuestiones soslayadas o incómodas para la mayoría de quienes conformamos las escenas artísticas locales. Esto es especialmente peligroso considerando cómo el arte es parte de los recursos utilizados por el capitalismo para renovarse en el tiempo, a través de “un proceso muy ágil de transformación de la experiencia de vida cotidiana y la fantasía humana en nuevas formas de producción y de valor extraíble.”⁸ Al mismo tiempo, “mientras que las empresas acogen las ideas del choque y la destrucción de la vanguardia, los artistas adoptan conceptos tales como *nichos de mercado* y *networking* de los negocios.”⁹ En ese sentido, la actitud de Lalo y sus compañeros de vestir sus cuerpos con esta declaración parece lanzar preguntas sobre el lugar del artista dentro del mercado, manifestando además una saludable auto ironía, poco frecuente en el ególatra y autocomplaciente sistema del arte.

8 Sholette, Gregory. *Dark matter. Art and Politics in the Age of Enterprise Culture*. Londres: Plutopress, 2011. Pag. 38. (La traducción es mía)

9 Ibid.

Cabe resaltar que la propuesta por Quiroz anticipó la posible represión policial: días antes de la intervención, el artista apeló creativamente a su condición de estudiante de escuela estatal pidiendo en la comisaría un permiso para trasladar planchas de triplay con la ayuda de sus amigos pues carecía de recursos para hacerlo de otro modo. La acción un momento climático cuando un grupo de policías intentó impedir ubicar la frase delante de Palacio. Sin embargo, se dieron con la sorpresa de no poder impedirlo porque el dueño de los *triplays* contaba con un permiso firmado por sus superiores que autorizaba desplazarlos así por esa parte de la ciudad. Para deleite de quienes presenciaron la situación¹⁰, animando a los muchachos a continuar frente a los intentos represivos, había una respuesta formal que no sólo desautorizaba a “las fuerzas del orden”, sino que las volvía cómplices. El artista hizo copartícipes a las autoridades policiales, respaldándose en ellas como facilitadoras del desorden que luego desearían impedir.



10 En un video que registra este momento se escucha a la gente en la plaza vitorear, aplaudir, silbar y gritarle a la policía: “que avancen. Disponible en: <https://vimeo.com/9448487> (Consultado el 07/07/13)

Abriéndole paso al disenso

Quiroz amplía la frase de compra y venta, probablemente para hacerla proporcional a los monumentales edificios intervenidos, aunque seguramente también para hacerla acorde a la dimensión de su denuncia: la supeditación de lo político a lo económico en el mundo actual y específicamente en el Perú. Así, los paseantes, pudieron ver manifestado abiertamente lo que muchos de ellos piensan, como evidenciaron las elecciones presidenciales del año 2011. Aquella contienda expresó la gran insatisfacción popular frente al funcionamiento de las instituciones y al manejo de las políticas económicas en el país. Humala obtuvo una victoria mayoritaria en casi todos los departamentos del Perú a partir de una campaña con promesas de cambio que escandalizaron a las élites, las cuales lucieron su hegemonía a través de sus medios de comunicación. La defensa del modelo imperante resultó para muchos más importante que las implicancias de un eventual gobierno de Keiko Fujimori, hija de Alberto Fujimori y ex Primera Dama de su gobierno.

La poca indignación que causaba esta posibilidad en ciertos sectores, o el modo en que el pasado fujimorista es “perdonado” por la “bonanza económica” en la que nos dejó, reflejan el poder de una forma de pensar el progreso y la modernidad que pasa por encima de la justicia y la igualdad de derechos cuando de cuidar las inversiones se trata. Así, quedó comprobado el escaso espacio para el disenso en Lima (uno de los pocos departamentos donde ganó Keiko) y el modo en que la salvaguarda de intereses minoritarios era una prioridad tan gravitante que fortalecía el consenso acerca de la necesidad de continuar la senda de los últimos gobiernos, de modo que dicho discurso era reproducido incluso por quienes padecen las consecuencias de la desigualdad que estas políticas económicas mantienen y perpetúan. La contundencia de este consenso ha sido resumida por Steven Levitsky de la siguiente manera:

“El Consenso de Washington perdió fuerza en América Latina en los años 2000, pero persiste un Consenso de Lima –y es más fuerte que nunca–. Una gran parte de la élite limeña adhiere –y fervorosamente– a un modelo económico ultraliberal. (...) El Consenso de Lima es potente. Ejerce casi un poder de veto sobre la política económica. Desde la caída de Fujimori, ningún gobierno ha desafiado al Consenso de Lima o intentado gobernar contra ello. Alan García se olvidó por completo de su pasado social demócrata y abrazó la ortodoxia conservadora con fervor. Nada de Lula o Bachelet: gobernó con las políticas económicas de Pinochet. Humala, derrotado por el Consenso de Lima en 2006 y muy golpeado por ello en la primera vuelta de 2011, se adaptó también.”¹¹

11 Levitsky, Steven. *El Consenso de Lima*. En: <http://www.larepublica.pe/columnistas/aproximaciones/el-consenso-de-lima-11-05-2013> Consultado el 09/06/13

La crítica al Consenso de Lima entonces, es una de las direcciones a las que parece apuntar la intervención. Al señalar una cuestión fundamental en el mundo contemporáneo: no sólo el vínculo cada vez más estrecho entre economía y política sino también cómo este vínculo pretende invisibilizarse por quienes se benefician de sus efectos, pretendiendo además camuflarse en las formas ubicuas y desterritorializadas del capitalismo actual, el artista hace ver lo que el *status quo* prefiere ocultar. Su espíritu crítico puede acogerse a la definición de Ranciere, según la cual, “es crítico el arte que desplaza las líneas de separación, que introduce una separación en el tejido consensual de lo real y, por eso mismo, quema las líneas de separación que configuran el campo consensual de lo dado.”

Conclusión:

A siete años de haber sido desplegada la frase “Se vende o se alquila este local” delante del Congreso, el Palacio de Justicia, la Catedral y el Palacio de Gobierno, la vigencia de este trabajo artístico es total. Tristemente, se renueva y parece crecer cada vez más. Este trabajo ha quedado inscrito en la frágil y selectiva memoria local como uno de los más pertinentes y potentes del arte reciente por su manera de aludir tanto a las complejidades de nuestro contexto como a temas poco discutidos aún respecto al rol de los propios artistas en él.

Sin embargo, es difícil intuir cómo lo percibieron los transeúntes que lo presenciaron. Más difícil aún, poder determinar sus efectos posibles. Creo que en la medida en que pueda haber despertado deseos de emularla o de realizar acciones con impulsos equivalentes, podríamos considerar posibles efectos por acumulación, ya que probablemente es reducido el poder de este tipo de gestos si no se inscriben en un entramado de iniciativas que puedan hacerle contrapeso a la densidad del *Consenso de Lima*. Es palpable la necesidad de una mayor articulación entre las iniciativas artísticas y sus receptores, si se quiere lograr incidencia desde el arte en la posibilidad de construir imaginarios acordes a la defensa de intereses minoritarios.

Siempre teniendo presente que si bien los efectos de lo artístico no son cuantificables o anticipables, ni responsables directos de los grandes cambios, sí pueden vincularse con necesidades colectivas, provocando innovaciones y rupturas que ayuden a desmitificar las certezas oficiales, discutir los confines de la sensibilidad colectiva y anticipar porvenir distinto. En este caso podremos hablar también de constatar presentes y advertir acerca de la aceleración de procesos en curso, pues la propuesta nos interpela también acerca del tipo de futuro que queremos y lo dispuestos que estamos a comprometernos con la creación de circunstancias que lo posibiliten.

En ese sentido, la pregunta por las consecuencias de este tipo de trabajos en un contexto acrítico como el nuestro, es una que requeriría más espacio y tiempo para una investigación profunda. Mientras tanto, habría que insistir en la importancia de encontrar maneras de ampliar los alcances de estas iniciativas hacia otros esferas de la vida social, para poder pasar de visualizar el disenso político por parte de los artistas y sus instituciones hacia formas de imaginar cambios en nuestros espacios cotidianos: lugar de trabajo, barrio, ciudad o país.

Bibliografía:

Escobar, Ticio. *El mito del arte y el mito del pueblo*. Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados, 2008.

Foster, Hal. *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid: AKAL, 2001.

Groys, Boris. *Sobre lo nuevo*, 2002. Consultado el 05/07/13 en: <http://www.uoc.edu/artnodes/espai/esp/art/groys1002/groys1002.html>

Hernández-Calvo, Max y Villacorta, Jorge. *Franquicias Imaginarias. Las opciones estéticas en las artes plásticas en el Perú de fin de siglo*. Lima: Fondo Editorial PUCP, 2002.

Levitsky, Steven. *El Consenso de Lima*. En: <http://www.larepublica.pe/columnistas/aproximaciones/el-consenso-de-lima-11-05-2013>

Quijano, Rodrigo. *Contra el Consenso de Lima: Notas incompletas sobre las colectividades artísticas en Perú, sus nuevas, viejas condiciones*. En: <http://revistaplus.blogspot.com/2009/12/contra-el-consenso-de-lima-notas.html>

Ranciere, Jacques. *El destino de las imágenes*. Buenos Aires: Prometeo Libros. 2011.

Ranciere, Jacques. *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Santiago de Chile: Ediciones Lom, 2009.

Rolnik, Suely. *El ocaso de la víctima. La creación se libra del rufián y se reencuentra con la resistencia*. Revista Zaher, 2003. En: http://www.exargentina.org/_txt/krise_srolnik_ocasovictima_es.html

Sholette, Gregory. *Dark matter. Art and Politics in the Age of Enterprise Culture*. Londres: Plutopress, 2011.





Maestría en Fanzines

Fascículo 11

Lima, 2015