
**Estrategias locales y temas compartido
América Latina desde Lima. Entrevista a
Natalia Majluf**

Natalia Giglietti, Elena Sedán
Nimio (N.º 4), pp. 67-85, septiembre 2017
ISSN 2469-1879
<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/nimio>
Facultad de Bellas Artes.
Universidad Nacional de La Plata

ESTRATEGIAS LOCALES Y TEMAS COMPARTIDOS. AMÉRICA LATINA DESDE LIMA

ENTREVISTA A NATALIA MAJLUF

THE LOCAL STRATEGIES AND SHARED TOPICS. LATIN AMERICA FROM LIMA

DIALOGUE WITH NATALIA MAJLUF

Natalia Giglietti | nataliagiglietti@gmail.com

Elena Sedán | sedanelenae@gmail.com

Cátedra Teoría de la Historia. Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de la Plata

Recibido: 09/05/2017 | Aceptado: 17/08/2017

RESUMEN

En esta entrevista, Natalia Majluf conversa sobre su trayectoria académica y de gestión en el Museo de Arte de Lima (MALI). En el transcurso, puntualiza sus consideraciones acerca de los debates, los problemas y los desafíos de la historia del arte en el Perú y en América Latina. A través de la experiencia profesional y de la indicación de puntos de contacto y de separación entre distintos países, sus reflexiones colaboran en la conformación de una perspectiva ampliada y renovada de la disciplina, con proyección regional.

PALABRAS CLAVE

Perú; América Latina; historia del arte; investigación; curaduría

ABSTRACT

In this interview, Natalia Majluf talks about her academic career and her experience about cultural affairs at the Museo de Arte de Lima (MALI). During the interview, she identifies her considerations about the debates, problems and challenges of art history in Peru and in Latin America. Through her professional experience and the indication of points of contact and of separation between different countries, her ideas collaborate in the formation of an expanded and updated perspective of the discipline with regional projection.

KEYWORDS

Peru; Latin America; art history; investigation; curatorship



Esta obra está bajo una
Licencia Creative Commons
Atribución-NoComercialSinDerivar
4.0 Internacional

Natalia Majluf es Historiadora de Arte por el Boston College, obtuvo la maestría por el Institute of Fine Arts, New York University (1990) y el doctorado por la Universidad de Texas en Austin (1995) con la tesis titulada *The Creation of the Image of the Indian in Nineteenth-Century Peru: The Paintings of Francisco Laso (1823-1869)*. Ha sido curadora principal del Museo de Arte de Lima (1995-2000) y actualmente dirige la misma institución. Ha participado en el proyecto colectivo de investigación *José Gil de Castro. Cultura visual y representación, del antiguo régimen a las repúblicas sudamericanas*, que se desarrolló con el apoyo de la Fundación Getty. Participa, también, en el Comité Editorial del proyecto *Documentos de arte latinoamericano y latino del siglo XX*, organizado por el Museum of Fine Arts de Houston. Ha sido becaria del Centro para Estudios Avanzados de Artes Visuales del National Gallery de Washington, del Centro para Estudios Latinoamericanos de la Universidad de Cambridge, de la J. Paul Getty Foundation y de la John Simon Guggenheim Memorial Foundation.

El extenso trabajo de investigación de Natalia Majluf propone un centenar de ideas, de preguntas y de reflexiones dadas tanto por las temáticas y por los objetos singulares que aborda como por los modos de acercamiento a las imágenes y a la cultura material. El indigenismo, el costumbrismo y los símbolos patrios son los tres ejes en los que se ha concentrado, en el marco de la escena limeña, peruana y latinoamericana de los siglos XIX y XX. Además de reunir los aportes de las diferentes perspectivas historiográficas, como la historia cultural, los estudios visuales y la microhistoria, su trabajo ha permitido una estratégica y particular profundización de temas y de imágenes poco reconocidas en el campo de la historia del arte. La revalorización de la disciplina por la que apuestan sus investigaciones se conjuga con un intenso trabajo de gestión que la posiciona como una protagonista indiscutida en la escena cultural de toda la región.

En este sentido, los proyectos en los que participa y que impulsa desde el Museo de Arte de Lima (MALI) le otorgan una entidad concreta a la cuestión latinoamericana. A partir de destacar el rol de las instituciones y la conformación de redes como espacios privilegiados para construir un pensamiento crítico sobre las artes visuales, Majluf insiste en que estudiar las singularidades compartidas permite establecer vínculos reales para el arte latinoamericano. De esta manera, las prácticas artísticas, comprendidas como procesos regionales, trascienden los localismos y se proyectan en el escenario global que las contiene.

Una de las intenciones de este encuentro es que nos cuentes acerca de cómo comenzó tu formación; cómo iniciaste tus investigaciones en el marco de la historia cultural y de los estudios visuales, en otras palabras, ¿de qué modo articulaste los aportes de los diferentes campos de conocimiento con tus objetos de estudio, en especial, con aquellos que responden a un contexto latinoamericano?

Estudié en Estados Unidos en una época en la que los estudios de historia del arte eran muy distintos. Estaban en un período de renovación, aunque a fines de los años ochenta todavía eran bastante conservadores. Al mismo tiempo en que se abrían a la teoría, permanecían muy cerrados frente a América Latina, en particular, y, en general, a ámbitos geográficos que habían estado por fuera de las grandes narrativas de la historia del arte. Decir que quería estudiar arte latinoamericano provocaba que me miraran con desconcierto, como diciendo: ¿eso qué es, para qué sirve? Realmente, cambió muy rápido después, pero en ese momento era una tierra incógnita desde la perspectiva de la disciplina y había poco acceso a información y a materiales. De todas maneras, empecé con historia del arte y, tempranamente, me interesé por América Latina, porque veía que existían grandes vacíos.

En el Perú la historia del arte estaba poco desarrollada, pero hubo figuras que marcaron mucho mis inicios, como Francisco Stastny y Mirko Lauer, gente que había innovado líneas de investigación, que había introducido, como en el caso de Lauer, los estudios sociales del arte, como se llamaban en ese momento.

Entonces, si bien era un campo limitado, con pocos actores y espacios institucionales, era una disciplina que en el Perú, al menos activaba muchas cosas. En esa época también trabajaban sobre temas de representación histórica —y aún lo hacen— Luis Eduardo Wuffarden y Gustavo Buntinx. Fue en esos años en los que, a pesar de que éramos pocos, había mucho entusiasmo y una gran permeabilidad, una gran relación entre los historiadores de arte, los historiadores, los críticos literarios, los antropólogos. Era un grupo pequeño, pero muy interesado en los debates académicos. Eso le otorgó una intensidad a la profesión que fue lo que me atrajo en ese momento.

¿Te referís a los años noventa?

Claro, a inicios de los noventa. Terminé el bachillerato, regresé a Perú y fui practicante en el MALI. Luego, hice la maestría en Nueva York, pero no trabajé sobre arte latinoamericano porque no existía esa posibilidad. Por ese motivo, precisamente, me mudé a Austin, porque allí me daban la opción de estudiar el tema. A su vez, entre fines de los ochenta y principios de los noventa, empecé a conocer el medio local y

establecí amistad con Luis Eduardo Wuffarden y con Gustavo Buntinx, también conocí a Francisco Stastny y a Mirko Lauer. Fue un momento muy enriquecedor.

En cuanto a mi formación, hay dos etapas que fueron significativas. Por un lado, la relación que establecí con un grupo de historiadores, entre los que estaban Gabriela Ramos y Juan Carlos Estenssoro. Gabriela editaba la *Revista Andina*, que representaba un foro importante e intenso de debate intelectual sobre la historia peruana y andina. Esto fue clave para mí, en especial, para encontrar un espacio en el ámbito local y para entender algunas problemáticas de la historiografía nacional, pues venía de estudiar en el exterior. Por otro lado, en 1993 Rita Eder organizó un coloquio en Zacatecas¹ y, entre muchísima gente invitada, me convocó, cuestión que me sorprendió bastante. Participó mucha gente joven y también personalidades establecidas, famosas y reconocidas, por ejemplo, Nelly Richard. Esa reunión fue muy valiosa. La mayoría de los historiadores de mi generación vemos ese encuentro como algo que nos marcó, porque fue una situación en la que se encontraron un grupo que venía trabajando desde los estudios literarios y desde otras disciplinas con un discurso muy teórico, con una generación de historiadores del arte que estaban sumamente insertos en la práctica.

Posteriormente, Rita Eder organizó una serie de seminarios con apoyo de la Fundación Getty, que reunió a una gran cantidad de historiadores, para conversar sobre la historia del arte de América Latina, con la intención de producir un espacio de discusión, ya que había poco diálogo entre la escena historiográfica de cada país y, en muchos casos, muy pocos actores. Se realizaron cinco reuniones en distintas partes de América Latina: Salvador de Bahía (Brasil), Veracruz (México), Querétaro (México) y Buenos Aires (Argentina). Finalmente, se formó una comunidad académica de debate que fue muy enriquecedora. Me beneficié muchísimo de ese grupo, liderado por Rita, en el que estaban, entre otros, Serge Guilbaut, Thomas Cummins, Andrea Giunta, Laura Malosetti Costa, Roberto Amigo, Jaime Cuadriello y Renato González Mello. Seguro que algún nombre se me escapa, pero fue un intercambio entre investigadores que continúa teniendo mucha relación.

Como resultado de los encuentros, se conformó una plataforma influyente para el desarrollo de la disciplina en la región y, desde lo personal, me marcó mucho, ya que teníamos la posibilidad de ver más allá de la situación de cada país. Esta cuestión fue clave para mi trabajo, que siempre estuvo enfocado en lo local. En este sentido, y pensando en mis acercamientos a las imágenes y a la cultura material, me interesa pensar preguntas grandes desde lo específico y no al revés. No razonar en las preguntas grandes y luego tratar de aterrizarlas en algo, sino encontrarlas en las pequeñas cosas y en situaciones específicas, donde están las fricciones significativas.

¹ El XVII Coloquio Internacional de Historia del Arte fue realizado por la Doctora en Historia del Arte Rita Eder, en el marco del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional de México (UNAM). El tema «Arte, historia e identidad en América: visiones comparativas» reunió a investigadores de América Latina, Estados Unidos, Canadá, Australia y de algunos países de Europa.

Esto que decís es muy evidente en tus investigaciones. Recordamos tu artículo sobre el indigenismo en México y Perú (Majluf, 1994) donde ponés en discusión la visión estereotipada del indio, de su representación, a partir de todo lo que no es y, desde allí, desentrañas las características del arte indígena peruano y sus diferencias con México. Nos pareció un abordaje muy original a esta temática que, frecuentemente, se considera ligada a lo folclórico.

Ese texto lo preparé, justamente, para Zacatecas; es un texto bastante antiguo con el que no me identifico del todo pues con la distancia uno le encuentra problemas. El coloquio organizado por Rita se trataba de visiones comparativas, entonces me puse a escribir este artículo para presentarlo. Tal vez hubiera querido presentar otra cosa pero como pensé que tenía que ser comparativo me metí en eso. La crítica que puedo realizar hoy es que sobre México no conocía tanto como debería haber sabido. De todas formas, me involucré en esa aventura y me ayudó, fundamentalmente, a lanzar preguntas. Creo que no es un texto que hoy me represente; claro, mirando hacia atrás, era bastante joven.

¿Qué críticas centrales le harías?

Cuando lo escribí era un momento en el que todavía el indigenismo se pensaba casi exclusivamente desde la historia social y política, enfocado en la habilitación de los derechos indígenas. Sin embargo, esas explicaciones dejaban fuera todo un universo de prácticas culturales que no estaban directamente asociadas a esas problemáticas. Lo más significativo para mí era poder entender que ese indigenismo tenía un carácter propio en lo cultural —y que si bien se cruzaba con el indigenismo más político y vindicativo, no necesariamente recorrían el mismo camino—. Desde mi perspectiva, era problemático reducir el indigenismo a un tema de restitución de derechos cuando en realidad había otro tipo de discusiones que entraban en juego y que no estaban siendo consideradas. También me interesaba distinguir cuál era el marco mayor para poder comprender al indigenismo como parte de un proceso histórico compartido regionalmente.

Desde este lugar, con el auge de los estudios culturales y un mayor interés por la historia de la cultura, han surgido muchos otros trabajos que también pusieron en discusión estos temas, lo que Mirko Lauer (1997) llamó el *Indigenismo 2*, para caracterizarlo. En ese momento, en el Perú, la práctica de la historia del arte no estaba muy incorporada en el mundo académico y la historia cultural, en general, se encontraba ausente de la producción historiográfica peruana. Por ejemplo, el siglo XIX era estudiado desde la historia política y, sobre todo, desde la historia económica: el subdesarrollo, el guano y su historia², el avance de los ferrocarriles, etcétera.

² Se refiere a la denominada Era del Guano o República del Guano, un período —entre 1840 y 1870— de prosperidad económica y de estabilidad política en el Perú debido a la exportación de guano de las islas de la costa.

Esto copaba toda la producción. No se encontraba prácticamente ningún texto sobre historia cultural. Además, existían pocos estudios literarios sobre el período. Para la historia del arte en el Perú el siglo XIX era, realmente, un páramo, aburridísimo. Sin embargo, de repente se abrió un diálogo con una historia del arte renovada, como los estudios de Timothy James. Clark y compañía. Fueron años en los que la disciplina se convirtió en un campo de enorme interés, lleno de discusiones, de preguntas y de temas que afectaban, digamos, el plano teórico. Claro, para el caso peruano, te encontrabas con un siglo abandonado, casi no explorado en el ámbito académico, en el que, además, la discusión sobre la historia cultural estaba ausente. Entonces, el estudio del siglo XIX se convirtió en un gran reto.

¿Cómo y por dónde empezar, entonces, a armar ese corpus de nuevas investigaciones? ¿Cómo escribir esa historia ausente?

Había un sentido de comunidad y de confabulación con Luis Eduardo Wuffarden, historiador que trabajaba el siglo XIX y tenía un conocimiento acumulado increíble sobre el período. Luis Eduardo fue, de alguna manera, mi guía. Cuando estaba haciendo la tesis doctoral, que trató sobre la invención de la idea del indio en el siglo XIX y sobre la identidad criolla a través de la obra de Francisco Laso,³ [Figura 1] empecé a revisar todos los periódicos desde 1830 a 1870, que era lo que abarcaba la vida de Laso. Me senté a leerlos y encontré información sobre este pintor pero me topé, también, con una gran cantidad de datos de otros artistas, arquitectos y fotógrafos; producción de muebles, importaciones. Yo anotaba todo y,

³ Francisco Laso (1823-1869) fue un pintor peruano reconocido en el medio local por sentar los primeros pasos para la conformación de un campo artístico nacional, con base en estudios provenientes de la tradición académica europea.



Figura 1. *La lavandera* (1859), Francisco Laso. Museo de Arte de Lima

en paralelo, con Wuffarden buscábamos esos datos en colecciones y en museos. En fin, es el trabajo que uno hace cuando investiga. Así, poco a poco, se fue armando un panorama para la historia del arte en el Perú de esa época.

Imaginamos que fue una tarea muy difícil la de inscribir a todos estos objetos y darles un orden, cuando, de repente, te encontraste con una gran cantidad de producciones y de información provenientes de diferentes campos.

Yo ya tenía mi tema, por lo que, hecho el recorte, debía abarcar cuarenta años del siglo XIX. Sin embargo, en ese proceso sentí que debía reconstruir la historia del contexto local, no solo en la pintura sino también en otros campos, para poder entender a Francisco Laso, quien además de pintor, era escritor y político. Fue una gran oportunidad, muy emocionante. La escritura de la tesis es una etapa en la que aprendés tanto. Siempre les digo a los estudiantes que están realizando sus tesis que aprovechen el momento porque es cuando uno crea la base de su trabajo futuro. En sí, ese fue el comienzo del trabajo sobre el siglo XIX.

Después, te circunscribiste al análisis de los símbolos patrios en la conformación de los estados-nación latinoamericanos; una etapa que se desprendió de estos inicios.

Sí, seguramente. También, como curadora del MALI he tenido que hacer un montón de proyectos relacionados a temas que no considero parte de mi trabajo personal, por ejemplo, las monografías relacionadas con exposiciones.

Ese es un perfil infrecuente, porque además de encabezar, durante muchos años, la gestión del MALI continuás con tus investigaciones históricas, ¿cómo hacés para que convivan estas dos actividades?

Bueno, en realidad se convive fácil porque, hasta cierto punto, el trabajo en el museo es narrar la historia del arte con otros medios. En este caso, existe un desafío muy grande que consiste en la conformación de colecciones. Algunas de las que fuimos formando desde el museo han tenido que ver mucho con mis investigaciones. Por ejemplo, la colección de fotografía la armamos prácticamente de cero y la de costumbrismo también [Figura 2]. Estos son dos temas que estudié y que están muy relacionados con el siglo XIX. Por ende, el trabajo en el museo fue alimentado por investigaciones. Creo que una de las cosas que me resultan más claras es que la historia del arte en el ámbito académico, es decir, la formacómo se ha ido desarrollando su enseñanza, está muy distante

de la práctica y de los objetos mismos. Hay tanto que uno aprende en el contacto directo con el universo de obras con los que tiene que trabajar. Creo que he tenido la suerte de poder estar en los dos lados y esta suerte me ha permitido entender mejor algunos procesos. Cuando tienes que formar una colección y tienes que ver qué obra escoges, a diferencia de cuando proyectas una imagen, hay otras decisiones que pesan allí. En este sentido, vale aclarar que el MALI es un museo *todista*, abarca desde la producción precolombina hasta la actualidad.



Figura 2. Sala de fotografía Juan Bautista y Carlos Verme. Museo de Arte de Lima

Es una situación particular y bastante compleja, pero, a la vez, permite que uno pueda sumergirse en varios tópicos. Mis temas académicos, los que he trabajado en profundidad desde lo personal, han sido el indigenismo, el costumbrismo y los símbolos patrios. En cambio, mis tareas en el museo tienen que ver con difundir, compilar, organizar. Implican, también, otros públicos y otros tiempos porque, por ejemplo, te encuentras con que tienes que producir un libro en un año, una exhibición en seis meses; es otro tipo de producción académica.

En lo que refiere al costumbrismo, es impactante la exhibición actual de Francisco «Pancho» Fierro. Es un hallazgo.

Sí, es como el eslabón perdido del costumbrismo. Esas obras fueron compradas hace dos años.

¿Cómo apareció Fierro en la escena peruana?

A Fierro se lo presentaba como la gran figura del costumbrismo del siglo XIX pero cómo había aparecido, cuál había sido el contexto de formación del género y cómo se había construido era algo que no estaba tan claro. Entonces, esta colección permitió mostrar una foto del momento formativo del género. Uno ve tantas cosas ahí [Figura 3].



Figura 3. *Tapada limeña* (ca.1850-1860), Pancho Fierro. Museo de Arte de Lima

Nos sorprendieron mucho las relaciones de los fondos vacíos con esas figuras representadas con tanto detalle y tan distintas unas de otras.

Sí, y eso es muy diferente a lo que pasó posteriormente, cuando el género se volvió cada vez más convencional.

A partir de esto, surge una cuestión que tratamos en las entrevistas anteriores: el hecho de pensar que una exposición no es un reflejo de una investigación.

Claro, porque, por ejemplo, un libro no es una exposición. Ese es un tema importante y agradezco la suerte que he tenido de poder aprender en el museo y de tener la oportunidad de trabajar en curaduría. Muchas veces ves una exposición y dices: «esto es una muestra académica» y te das cuenta del intento por trasladar una enorme cantidad de información al muro, por introducir mucho más de lo que la sala aguanta. Uno, como curador, se vuelve un poquito más formalista si se quiere, más preocupado por las obras que uno escoge para exhibir. Como siempre digo, hay temas sumamente interesantes para un ensayo pero aburridísimos para una sala de exposición. Existe una diferencia muy grande entre ambas cuestiones pero considero que una de las oportunidades que tiene la historia del arte hoy es la de cruzar estas cuestiones, porque a veces suele suceder que hay curadores que no tienen una formación en historia del arte o historiadores del arte que no tienen formación en curaduría y la verdad es que el encuentro entre estas profesiones es clave. El historiador del arte trabaja con los textos, con las ideas, con el análisis de una obra. En cambio, el curador debe enfocarse en las imágenes, en los objetos. Hay una diferencia sustancial, incluso, en cuanto a los procesos de comprensión y a las preguntas que se hacen en cada circunstancia. Para mí es uno de los grandes desafíos de la enseñanza y uno de los asuntos que más me motivan para volver a trabajar como docente, ver cómo se pueden dar esos cruces.

¿Te interesaría focalizar en la articulación entre investigación y curaduría?

Sí. Además, encontrar la manera de que los alumnos tengan una confrontación más directa con los objetos.

En relación con esto último, ¿cómo establecés el equilibrio entre la imagen y sus usos y funciones?

En mi trabajo siempre parto de una curiosidad, una pregunta, con la intención de tratar de entender algo. La investigación es eso, te lleva a una búsqueda, a distinguir qué cosas te ayudan a resolver las preguntas que tienes. Comienzas con un problema, con tratar de entender un proceso. Uno interroga en general, pero al recorrer el universo de objetos la investigación te conduce;

el propio material te guía. Es la forma de no imponerle a las obras supuestos previos. Así, se confrontan los interrogantes con una serie de evidencias y, desde ese diálogo, van surgiendo las respuestas.

Por ejemplo, en tu artículo *Rastros de un paisaje ausente* (Majluf, 2013), ¿cuáles fueron las preguntas que dieron comienzo a la investigación?

Para ese artículo, venía de estudiar y de leer mucho sobre el paisaje francés, tenía todas esas lecturas, y llegaba aquí y no me encontraba con ese tipo de paisaje por ningún lado. Sin embargo, de repente aparecieron las fotos, que me dieron un indicio de otra perspectiva sobre el paisaje y, allí, me llamaron la atención esas tradiciones diferentes. Además, las imágenes con las que trabajé fueron parte de un proyecto de adquisición del museo. A partir de esas obras, que pertenecían a la empresa nacional del ferrocarril [Figura 4], se comenzó con la colección de fotografía del museo a fines de los noventa.



Figura 4. Viaducto del infiernillo (ca.1875), Eugenio Courret-Villroy L. Richardson. Museo de Arte de Lima

¿Cómo es esa ausencia de paisaje en el Perú decimonónico?

Creo que es un tema que primero lanzó Mirko Lauer, en un breve ensayo y con un nivel interesante de especulación, y todavía hoy resta mucho por investigar

sobre esa falta de paisaje en Perú. Sin embargo, si uno estudia de manera transversal la historia del arte en la región puede darse cuenta de que el paisaje es un género que no se desarrolló en todos lados de igual modo. Se desplegó, sobre todo, en el norte europeo y en el mundo anglosajón, fundamentalmente en Estados Unidos y en Gran Bretaña. Entonces, se puede distinguir cómo esas influencias no se dieron de la misma manera, por ejemplo, en el arte español. Por lo tanto, uno va a encontrar que en Norteamérica y en Sudamérica existen, también, esas diferencias que responden a tradiciones de representación. El paisaje aparece tarde en la región, incluso en la Argentina. La segunda mitad del siglo XIX es un momento en el que ya se ha convertido en un género artístico internacional, parte de un universo cosmopolita. Ingresó, no como paisaje, sino como un género artístico que habla de lo artístico. En realidad, la aparición del paisaje es la aparición de la categoría moderna de arte en América Latina; los dos emergen juntos. Este es el tipo de cosas que uno puede ver cuando se abstrae del contexto local.

Es como pensar en otro equilibrio, aquél que se sitúa entre lo local y lo latinoamericano, a su vez, inscriptos en un contexto más amplio, de idas y vueltas. Si volvemos al texto y tenemos en cuenta que, en estos casos, la presencia del ferrocarril como figura se vuelve muy patente, ¿cómo articulás esa noción del paisaje, que nace de la pintura, con las fotografías?

Bueno, creo que no hay que hablar del género paisaje; en realidad considero que, quizás, de lo que hay que hablar es de representaciones del entorno, de cómo van cambiando y de qué funciones tienen, porque el tipo de representación es otro, son imágenes cartográficas. La foto y el mapa están en un mismo orden discursivo, distinto del paisaje pintado, aunque, por cierto, hay momentos en que se cruzan. Pero, esencialmente, lo que hubo a inicios del siglo XIX, en toda América Latina fue un interés cartográfico. El mapeo del territorio formó parte de la constitución de la nación y eso es muy distinto a la tradición del paisaje como categoría estética.

De regreso a lo que mencionaban sobre lo local y lo global, me importa no reducir mis estudios solo a Perú. A pesar de que investigo esencialmente temas peruanos, intento que esos trabajos se inserten en debates más amplios. En definitiva, lo que me atrae es encontrar relaciones reales que permitan el trabajo comparativo o un análisis que posibilite trascender las fronteras nacionales. Para esto, el tema de la Independencia resulta interesante. Un artista como Gil de Castro está en Chile, está en Perú, pero retrata gente que viene de Argentina. El proceso de la Independencia es regional en sí mismo, hay movimientos de ideas y es un momento clave de conexión que lo vuelve sumamente productivo. Entonces, es legítimo estudiar en una misma investigación Chile y Perú porque

son prácticamente los mismos autores o situaciones, totalmente comparables en un momento específico y con problemáticas concretas. Eso es lo que hace que puedas trabajar la cuestión latinoamericana sobre la base de algo que es, realmente, pertinente y preciso, no sobre generalidades que me parecen siempre poco interesantes. A la generalidad, de acuerdo a mi forma de trabajo, accedo desde lo específico. Me gusta estudiar cosas muy puntuales, pero lo interesante no es solo lo reducido o lo pequeño es la profundidad que puedes alcanzar cuando tienes un conocimiento completo e integral de un proceso, de un objeto de estudio.

Justamente, ese es el planteo de la microhistoria en cuanto a que no debe considerarse al método como un problema exclusivamente de escala, sino de profundidad.

Claro, es la profundidad del conocimiento lo que se tiene que alcanzar. Cuanto más se sabe sobre algo, siempre es mejor. A veces nos gana el día a día, pero la investigación es clave.

Hace tres años, desde la cátedra, implementamos un programa de prácticas de archivo a partir del cual los estudiantes visitan diferentes repositorios, trabajan con fuentes documentales y tienen contacto directo con obras y con imágenes. Lo pensamos, centralmente, para corrernos de la tendencia iconográfica, iconológica y de estilos que, en ocasiones, limita a la formación ¿Cómo es tu relación con los archivos?

El trabajo con los archivos se utiliza mucho en el campo contemporáneo y, claro, cuando uno lo ve desde la curaduría, suena de una manera y desde la perspectiva de un historiador se ve de otra muy distinta. Es decir, creo que hay un descubrimiento un poco ingenuo del material documental, por ejemplo, en los modos en los que se introduce en la práctica curatorial contemporánea. En ocasiones, no se entiende bien por qué se incluyen algunos documentos en las exposiciones. También, hay un proceso por el cual se le otorga valor de mercado al documento y esto me parece bastante complejo. Pero considero que las fuentes y el trabajo de archivo para la investigación son clave y también que uno, a partir de sus preguntas como investigador, los crea. Puede parecer que algunas cuestiones no tienen ningún interés hasta que uno les hace la pregunta correcta. Con el universo enorme de material que hay, hoy en día, uno se da cuenta de lo que importan las preguntas.

Es como buscar una aguja en un pajar, porque estás rastreando un dato específico, un dato suelto que te permita hilar un rompecabezas de objetos que están

en otra esfera, y eso hace que el proceso sea muy difícil, pero a la vez muy rico. Cuando uno busca un dato menor en un gran archivo se ve obligado a recorrerlo y, a la hora de mirar, se encuentra con problemas, con temas y con ideas que no habría pensado si el dato hubiera sido fácil de ubicar. Entonces, en el proceso se acumula mucha información y conocimiento que, formalmente, están fuera del alcance de la investigación.

El archivo, entonces, es para mí un lugar donde uno deambula y donde el ojear, el transitar sin rumbo para ver qué se encuentra, implica una libertad muy grande que trae muchas sorpresas. En el trabajo de archivo surgen cosas que pueden asombrar porque no se está leyendo sobre historia del arte o sobre un retrato. Se lee sobre un objeto o sobre el discurso que dio un presidente en un lugar específico, no sé, creo que eso es parte del encanto de la investigación.

La pregunta sobre el archivo también remite a algunas diferencias en las prácticas usuales de un historiador y un historiador del arte. Es un asunto de método, ya que el historiador generalmente parte de grandes preguntas, quiere tener respuestas sobre la civilización, la modernidad, el estado, etcétera; y el historiador del arte parte de querer explicar una miniatura, una pintura, un dibujo, un grabado, una cerámica. Tiene como fuente un universo que no está ligado a un archivo o a un cuerpo documental formal. Entonces, es muy fácil que el historiador caiga en el truco de decir, por ejemplo: «yo estoy investigando los hospitales y, por lo tanto, voy a revisar todos los legajos relacionados con los hospitales, desde 1750 a 1800», por decir cualquier cosa. El historiador del arte no puede decir eso, no suelen existir ese tipo de fuentes. Entonces, claro, tiene que leer inventarios, protocolos notariales, y se puede encontrar con muchas cosas en el camino. Por lo tanto, el historiador del arte es más proclive a deambular en el archivo y eso puede ser muy frustrante, pero en mi experiencia ese deambular, realmente, es parte de lo que hace al trabajo tan fascinante.

Ese pasear tiene que ver con establecer asociaciones. Por eso me gustan tanto las estanterías abiertas, que son tan frecuentes en Norteamérica. El proceso de buscar un libro y, al lado, ver otro que no te esperabas y luego, más allá, uno que ni siquiera estabas buscando, eso es parte de la investigación. Internet lo facilita pero es engañoso porque, primero, no todo está en la red y eso es algo que no se llega a entender y, segundo, en internet uno deambula de una manera distinta; es un merodear productivo pero te puedes perder fácilmente, si no hay una pregunta precisa. Ahí se muestra el conocimiento y la formación teórica que tiene un investigador. Cómo navegar en ese mundo digital cada vez más inabarcable y enorme y no perderse en él. No hay que olvidar que existe un universo de papel todavía muy importante para investigar.

¿Tuviste algún caso como paradigmático mientras investigabas?

Miles de casos. Uno que me acuerdo mucho, porque pegué un grito que casi me echan de la biblioteca, fue cuando estaba revisando la crítica sobre la Exposición Universal de 1855. No había internet, entonces, simplemente, tomaba nota de los artículos e iba a la biblioteca y buscaba todo lo que pudiera encontrar al respecto. Revisé decenas, cientos de libros sobre la Exposición Universal y fuentes primarias. Indagué, también, en las revistas de caricaturas, *Le journal pour rire*, por ejemplo, donde no esperaba tropezar con una caricatura de Laso [Figura 5] y, de repente, abrí una página y allí estaba y salté hasta el techo de la emoción de haber encontrado una cosa tan linda. A veces, lo más interesante no es un documento; cuando uno identifica un patrón varias piezas empiezan, de pronto, a resonar.



Figura 5. *Habitante de la Cordillera de Perú* (1855), Francisco Laso. *Journal pour rire*

Al respecto, en el MALI, tenemos un trabajo bastante fuerte de compilación de documentos, reunimos archivos de artistas, como el de José Sabogal, de Elena Izcue [Figura 6], de Antonino Espinosa Saldaña, de Teresa Burga y, también, varios archivos

importantes como el archivo de la Foto Galería Secuencia. Estamos por recibir el de Francisco Mariotti en asociación con el Museo Nacional Reina Sofía y nos encontramos armando un archivo digital de imágenes sobre arte que se llama *Archi*.⁵

⁵ Puede consultarse en <www.archi.pe>.



Figura 6. Álbum personal de Elena Izcue, impresión fotográfica sobre papel. Archivo de arte peruano. Museo de Arte de Lima

¿Pueden acudir los investigadores a consultarlos?

Sí, puede venir quien quiera porque otro tema que en América Latina y en el Perú en particular molesta mucho es la privatización de lo público y la dificultad de acceso a las fuentes. La política que hemos apoyado siempre en el MALI es el acceso libre. Facilitar la accesibilidad digitalizando pero también favorecer la tarea a investigadores con cualquier obra o documento que se encuentre en el museo. Esa es una regla de oro. En América Latina hay mucho secretismo, mucha apropiación y, a veces, el que custodia colecciones se hace dueño y eso es una tergiversación absoluta de la función de los museos y de los archivos; es una cultura muy latinoamericana la de poner obstáculos permanentemente.

Estuviste trabajando mucho con Fernando Bryce en lo que implica el archivo en el arte contemporáneo, ¿cómo ves a los artistas contemporáneos en el Perú cuando utilizan, por ejemplo, el material histórico como material artístico?

Cada vez hay más conciencia del valor de los archivos pero creo que una de las cosas que en general falta es la comprensión del costo que implica mantenerlos en las instituciones, y en lugares como Perú, donde los diferentes organismos tienen pocos recursos. En algún momento tendrán que desplegarse redes de financiamiento que permitan darle sostenibilidad a estos esfuerzos de conservación de archivos para que sean considerados como una cuestión clave. El problema es que el mercado selecciona el documento más interesante, pero no le importa, necesariamente, el cuerpo documental y hay allí mucho material que es importante conservar y que es muy valioso para la investigación. Ahí se vuelve central, nuevamente, el rol de las instituciones.

La importancia dada a los investigadores, al trabajo con material de archivo y a la proyección de Latinoamérica se muestra muy patente en la investigación sobre Gil de Castro.⁶ Un proyecto de muchísimo trabajo y de mutua colaboración entre instituciones.

Hablamos de América Latina, pero en realidad América Latina no existe como categoría práctica en nuestros países. Si uno quiere hacer un estudio que tenga que ver con otros países de la región, la mayoría de las veces no hay como hacerlo; es muy complicado conseguir los fondos y el financiamiento. El proyecto de Gil de Castro fue posible por la colaboración de la Fundación Getty, es así de claro y de sencillo; sin ese apoyo no lo hubiéramos podido emprender. Es cierto que ya establecida la red se sumaron museos, investigadores y distintas instituciones de la región, desde el Instituto de Investigaciones sobre el Patrimonio Cultural (TAREA) hasta el Centro Nacional de Conservación y Restauración de Chile; y se desarrolló el trabajo con mucho entusiasmo institucional.

No obstante, no hay mucha relación entre los ámbitos académicos de los distintos países, más allá de que nos podamos leer. América Latina es una especie de ente que no llega a concretarse y los puentes que se pueden tender para construir espacios de diálogo no se llegan a concretar. Me parece que esto dice mucho de cómo estamos estructurados institucionalmente, las universidades, los museos, los entes que financian. No estamos pensando en la región. De acuerdo a mi experiencia, los proyectos regionales siempre son los más arduos de armar.

⁶ Refiere al proyecto de investigación *José Gil de Castro. Pintor de libertadores*. El libro, posteriormente, editado por Natalia Majluf y publicado en 2014 por el MALI, reúne ensayos y un catálogo razonado de las obras del pintor.

**Y ahora parece que va a ser más complejo, por lo menos, en nuestro país
¿Cuál es tu opinión?**

A lo que nos arrastran las instituciones en la región es al nacionalismo. Fomentan estudios nacionales, en instituciones nacionales y realizadas por investigadores nacionales y eso genera, en ocasiones, una escasa articulación. Creo que debemos pensar formas de quebrar esta situación en América Latina. Uno se conecta con otros países, de hecho, internet propicia que los diálogos sean más fáciles, pero se hace complejo sostener los vínculos a nivel institucional.

De todas maneras, creo que la historia del arte se ha extendido muchísimo. La situación de hace veinte años y lo que sucede hoy representa realidades totalmente distintas. Al mismo tiempo, me cuesta entender cómo se articula la historia del arte en un sentido más vasto, más allá de los estudios puntuales. Me parece que se ha perdido un poco el eje de discusión. Hoy nos enfocamos en resolver los estudios específicos antes que en atender los grandes debates de fines de los ochenta o principios de los noventa sobre la disciplina, sobre las metodologías, sobre los avances teóricos. Nos hemos ido quedando del lado de la producción de estudios específicos, que pueden ser muy buenos, pero, al final del día, creo que aún faltan temas compartidos y espacios de puesta en común.

¿Cual creés que puede ser uno de los temas que nos puede reunir para repensar o debatir la historia del arte en la actualidad de América Latina?

No sé si hay un tema en particular pero sí hay varios que se cruzan desde la historia del arte, los estudios visuales y los estudios culturales. Al mismo tiempo, hay una especificidad de la historia del arte en este contexto que la vuelve pertinente para pensar cómo se inserta en debates historiográficos, antropológicos, sociológicos. Creo que el hecho de que no sepamos cuáles son las grandes preguntas puede ser una gran área de deliberación: ¿sabemos cuáles son las preguntas que hoy tocan a la disciplina centralmente?, ¿o seguimos haciendo y haciendo sin detenernos a pensar un poco en lo que realizamos?

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Lauer, Mirco (1997). *Andes imaginarios: discursos del indigenismo 2*. Cusco: CBC; Sur Casa de Estudios del Socialismo.
- Majful, Natalia (1994). «El indigenismo en México y Perú: hacia una visión comparativa». En Curiel, Gustavo; González Mello, Renato y Gutiérrez Haces, Juana (eds.). *Actas del XVII Congreso Internacional de Historia del Arte. Arte, Historia e*

Identidad en América: visiones comparativas, pp.611-628. Zacatecas: Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM.

REFERENCIAS ELECTRÓNICAS

Majful, Natalia (2013). «Rastros de un paisaje ausente: fotografía y cultura visual en el área andina». En *caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*, (3). Buenos Aires: CAIA [en línea]. Consultado el 10 de noviembre de 2016 en <http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article_2.php&obj=126&voI=3>.