

Notas sobre arte e ideología en Monumental Callao

Paula Eslaba

Desde el surgimiento mismo del proyecto, Monumental Callao¹ ha sido blanco de numerosas críticas. Las primeras polémicas se generaron a raíz de ciertas publicaciones, entre ellas una del diario The Guardian² en la que se señalaba el proyecto como un caso más del proceso de gentrificación que tan común se ha vuelto en las grandes ciudades. Con algún que otro debate intermedio, el punto más crítico se alcanzó cuando salieron a la luz los vínculos del fundador, Gil Shavit, y autoridades del Callao con Odebrecht. La comunidad artística de Lima se movilizó en contra, llevando a varios artistas e instituciones a abandonar el proyecto. Se generaron, además, una serie de debates informales, publicaciones y encuentros³ en los que se discutió sobre lo que un proyecto así implicaba para el medio y los artistas.

Una de las críticas más repetidas en estos espacios lo acusaría de tratarse del primer estadio en un proceso en el cual la inversión en la transformación del territorio urbano de clase popular generaría un aumento del coste de vida y de los alquileres, hecho que inevitablemente terminará por expulsar a la población local que es incapaz de asumir los nuevos costes de vida. Otro de los problemas

sugeridos pasaría por la falta de organicidad que muestra el surgimiento de la iniciativa, señalando la negligencia hacia las necesidades reales de los vecinos y la búsqueda a todo coste de beneficio privado por parte de la empresa organizadora.⁴ Una tercera crítica sostendría que las expresiones artísticas fomentadas en MC, en particular los grafitis, no serían suficientemente fieles a la identidad local y supondrían una falta de respeto para el patrimonio arquitectónico y las personas del lugar. Se echará en cara a los responsables de la gestión de MC el no conocer suficientemente la historia, identidad, cultura o realidad del Callao lo cual les lleva a “creer que están trayendo arte y cultura a un lugar donde ya existían el arte y la cultura”.⁵ En estos pronunciamientos, el consenso general de una parte de la comunidad artística de Lima era que Monumental Callao representaba una iniciativa turbia, o cuanto menos problemática, para las artes en la ciudad. Un argumento bastante difundido en las tres críticas anteriores apuntaba sobre todo a que el arte estaba siendo ‘pervertido’ y los artistas ‘engañados’ o ‘utilizados’ para un fin poco noble que se alejaba del propósito social que los mismos artistas perseguían.

Como se dice en una publicación de La Mula sobre este tema, “el arte transforma, la corrupción lo deforma”⁶.

Si bien hay una parte de verdad en la lectura que conforma esta explicación del problema, considero necesario complejizar esta interpretación y proponer que, para hacer una crítica eficaz, la cuestión radica en entender el arte contemporáneo en base a su relación con la realidad social que lo acoge. En otras palabras, si el arte se ve a menudo involucrado en ciertas situaciones problemáticas como la gentrificación o la corrupción que se le suele imputar a MC, se debe en

gran medida a cierta (auto)comprensión del rol del arte (y por extensión del de los artistas) que predomina en el arte contemporáneo, y que es particularmente evidente en el arte con pretensiones de implicación social como el que abunda en Monumental Callao. Más que condiciones sociales poco fértiles o fuerzas extrínsecas que lo pervierten, habría algo en la propia dinámica del arte contemporáneo, en sus valores, definiciones y mecanismos intrínsecos, que facilita la justificación de determinadas prácticas de precarización o explotación urbana.



Antes y después del Jirón Independencia. Imagen tomada de la página de Facebook de Monumental Callao

Tanto a través de sus statements públicos como en declaraciones de sus gestores principales, la iniciativa de MC se presenta como un espacio alternativo a los ya existentes; en ese sentido, busca aprovechar las carencias del medio para suplirlas en sus propios términos. Bajo esta misma concepción, muchos artistas regidos por sus propios impulsos e intereses han dado lugar a una práctica que en sus diferentes niveles busca también estar alejada de cooptaciones institucionales. Esta nueva tarea será además enfocada desde un particular entendimiento de lo que el arte urbano/ contemporáneo debe ser: una práctica con rasgos de anti-institucionalidad y énfasis en la informalidad limeña. Como se menciona en el texto curatorial ‘ARCO DEL PERU’, escrito para la bienal ABLi celebrada en MC: “*Si, de dónde venimos las cosas están hechas y predispuestas de una manera informal, empolvada por los vientos que bajan a esta ciudad, tapados por una nube gris color panza de burro, pero la historia, las culturas entrelazadas en este suelo, nos permiten adoptar y re pensar el arte a nuestra manera, buscando nuestros propios métodos e incluso nuevas formas de mostrar estas manifestaciones al mundo sin necesidad de grandes presupuestos ni banalidades que imposibiliten nuestra existencia como una plataforma formal*”. Aquí, las lógicas institucionales del circuito artístico de Lima parecerán contrapuestas con aquellas que representa MC, postulándose estas últimas como la mejor opción a la hora de gestionar el arte de manera creativa, autónoma y democrática.

Este alejamiento se reflejará, por una parte, en el rechazo a la labor del Estado, entendido como una institución que, ya sea por la corrupción, falta de recursos, de personal cualificado o por guiarse por lógicas prefijadas y demasiado rígidas, no estará a la altura de lo que la gestión del arte contemporáneo exigiría. Por otra, una de las cuestiones que destaca gran parte de los participantes del proyecto es el deseo (no necesariamente cumplido en la práctica) de mantenerse ajenos a las lógicas del circuito comercial del arte de Lima. En líneas generales, si bien se reconoce pragmáticamente la importancia del reconocimiento social y los medios económicos que proporciona la inserción en el mercado, se percibirá en gran parte de los casos como algo que entorpece el ‘verdadero’ fin del arte y que va en contra de su deseo de democratización. Comentarios que ensalzan ideales como el amor al prójimo o la solidaridad entendidos de la mano del ideal de la autonomía artística, se

opondrán a otros como la ideología política o el interés económico. Como menciona uno de los artistas involucrados⁷: “*No todo el arte está aprisionado en las galerías. Hay arte en el espacio público, grafitis, esculturas en la calle. Desde las galerías es un poco más difícil que el arte llegue, el espacio público es mucho más democrático. La diferencia que genera esa cultura en comparación con lo que está alrededor, las institucionales, que son muy rígidas... Importante que existan otro tipo de imágenes, más lúdicas, que generen comunidad, crean sensación de pertenencia en el barrio*”. La informalidad del medio artístico se convertiría bajo esta lógica en un rasgo propio a potenciar, de manera consecuente con los ideales artísticos contemporáneos.

Por su parte, la forma en la que se organizan laboralmente los artistas se regiría por principios similares, postulándose un emprendedurismo altamente meritocrático como la vía para alcanzar el éxito: solo quien se adapte a las circunstancias y se esfuerce duramente obtendrá beneficios. Se fomentará un paradigma del trabajo artístico en el que se insta a cada cual a responsabilizarse de su propia carrera. También, a pesar de reconocer la necesidad de una organización colectiva, se criticará que esta se conciba como algo político para plantearla meramente como un espacio de *networking*: “*Es interesante la propuesta (de un sindicato de artistas) porque te ayuda a responder, regular precios, que no exista tanta desigualdad, algo donde estar seguro. [Antes] había algo así, pero el gremio tomó un giro más político, debería ser algo más práctico, de dar información, conectar a los artistas, mostrar cómo mejorar sus proyectos... Un espacio de discusión, no de posicionamiento político. La relación debería ser más fluida*”.⁸ Esto llevaría indirectamente a interpretar la precariedad laboral en la que se desarrolla hoy en día el trabajo artístico como derivada de la falta de aptitudes personales/ colaboración entre artistas, desconociendo las causas estructurales que están a la base de dichos problemas.

Ya sea a través de un circuito artístico que se constituya como independiente del Estado y las instituciones principales de Lima, que se aleje en sus objetivos del intercambio comercial o de un modelo laboral que parta de la iniciativa individual, lo que se mantiene en todo momento es la defensa de un alejamiento de la institucionalización del arte, percibiendo la institucionalidad en general

como aquello que es deficiente, o que sencillamente no funciona. Lo que se desprende de esto es una concepción del arte que le permite abstraerse de sus condiciones materiales y pensarse a sí mismo como autónomo frente a estas.

Según este punto de vista, pareciera que el arte siempre debiera mantener una distancia de las instituciones que lo sostienen, evitando así comprometer su potencial artístico. Sin embargo, lo que este ideal no veía es que, sumergido en el sistema económico-político en el que opera el arte -incluso aquel no inserto en el mercado oficial-, todos estos reclamos terminarían en última instancia funcionando de manera efectiva para impulsar la lógica neoliberal que ha regido el campo artístico y en general todos los ámbitos de la economía durante las últimas cuatro décadas. La comprensión del arte como práctica personal y autónoma implicará que los artistas estén más dispuestos a cargar personalmente con el peso de

la inserción laboral y asuman condiciones laborales que faciliten a la empresa liberarse de responsabilidad. Los artistas y colectivos alternativos generalmente de escasos recursos aceptarán el precio de trabajar en una economía de subsistencia con tal de encarnar la virtud artística de estar ‘cerca del pueblo’ o insertos en redes alternativas de organización. Y la tendencia a idealizar la alternatividad institucional llevará a impulsar el fortalecimiento de empresas privadas como Fugaz que a través de nuevos modelos de administración ‘flexible’ encuentran un nicho en el cual suplir carencias incontestadamente. Bajo este marco, los reclamos por un mayor nivel de autonomía artística y fórmulas alternativas y populares de asociación socio-económica terminarán reafirmando el lugar de la empresa privada y contribuyendo a la normalización de un sistema que se contenta con dirigir apenas los restos del grueso de beneficios a las clases pauperizadas.



Instalación Bosque Preñado de Carlos Llosa. Imagen tomada de la página de Facebook de Monumental Callao.

En otros términos, enfoques como los anteriores funcionarán como cesiones útiles en el reclamo por una práctica artística laboralmente digna y dificultarán la politización necesaria para que se den los cambios estructurales que podrían llevar a una transformación tanto del barrio como del sector artístico actual. Se podría así determinar que la relación entre los ideales artísticos contemporáneos críticos y la estructura a la que se oponen sería en términos de efectividad una de complementación antes que de conflicto. MC, al postularse como respuesta a la imperante necesidad de espacios artísticos en Lima y como alternativa a una institucionalidad viciada y guiada por personalismos, contribuiría a solidificar la creciente hegemonía de un ‘arte para el mercado’ que encuentra en espacios como este tanto un suelo apropiado para la mano de obra barata como para generar capital simbólico de cara a

su comercialización en el mercado internacional.

Bajo esta premisa, la iniciativa de MC no debería entenderse, tal y como algunas de las críticas que se vieron más arriba señalaban, como un problema aislado en un contexto artístico que se reconoce tácitamente como funcional, una mala iniciativa aislada que malversa las posibilidades sociales del arte. Ni tampoco como una apuesta radical contra el resto de formas institucionales limeñas ya cooptadas, ideologizadas y corruptas que dicta la autocomprensión de Fugaz. El entendimiento de MC en su dimensión auto-contenida da cuenta de una lectura parcial respecto al funcionamiento del arte contemporáneo local. Análogamente a como Žižek explica el funcionamiento del fetichismo de la mercancía, “en un falso reconocimiento con respecto a la relación entre una red estructurada y



Clases de graffiti. Imagen tomada de la página de Facebook de Monumental Callao

uno de sus elementos; aquello que es realmente un efecto estructural, un efecto de la red de relaciones entre los elementos, parece una propiedad inmediata de uno de los elementos, como si esta propiedad también perteneciera a la red fuera de su relación con los demás elementos”.⁹ Los ideales puestos en juego en MC, lejos de ser lo otro de un Estado corrupto que deja a su suerte a la población y de una institucionalidad artística excluyente, serían en realidad parte constitutiva de las dinámicas políticas y económicas que durante las últimas décadas han depredado el barrio de Monumental y que contribuyen a que la región no desarrolle una potencial respuesta política eficaz y continuada a sus problemas.

Si se pretende hacer una crítica total del proyecto, esta debe implicar no solo el contexto social en el que el arte circula sino la manera en la que se entiende el arte también. Asumir que discurso y materialidad funcionan dialécticamente y que, tal y como Jaeggi indica, “la inconsistente realidad (una realidad en la que las normas se pueden realizar solo de manera inconsistente) requiere una transformación tanto de la realidad como de las normas, en lugar de un simple ajuste de la realidad de acuerdo con los ideales (ya sea para recuperar o realizar un potencial)”.¹⁰ Esto implicará distanciarse de una lectura de ideología que asuma que el problema reside en que sus participantes entienden el lugar que ocupan en la estructura social de manera equivocada, velada a través de un conjunto de significados erróneos que conviene desenmascarar para comprender el *verdadero* funcionamiento del orden social. Lo que propongo, si bien incorpora algo de la dimensión de ‘falsedad’ de lo anterior, implica un enfoque ligeramente distinto: aproximarse al proyecto de manera que permita analizar y atravesar los discursos que lo rodean (incluyendo los críticos) como parte constitutiva de este. Bajo dicha comprensión, no se buscará desenmascarar la *realidad* debajo del ‘falso discurso’ si no que se intentará comprender cómo es que este discurso y su encarnación en determinadas prácticas funcionan eficazmente para mantener un determinado estado de cosas. Es decir, una “falsa conciencia necesaria”, en palabras de Jaeggi, que implica el reconocimiento de que una “práctica está sostenida a través de esta ideología y constituida por ella” (Jaeggi 2009).

Con esto como base, reconocer que el arte y la institucionalidad artística contemporánea, ya sea respecto a los significados atribuidos al

arte, la forma en la que concibe la relación con su entorno o cómo organiza su producción, estarán innegablemente relacionados con los mismos procesos socioeconómicos que se dan a tanto a nivel mundial como en el Perú. En este caso, las prácticas ‘populares’ o espontáneas y los valores progresistas, lejos de constituir una vía de emancipación para trabajadores artísticos y vecinos del Callao, pueden en última instancia justificar e incluso fomentar activamente la conversión de espacios como este en un terreno fértil para la instalación del interés privado. Se ve así cómo la inclinación anti-institucional del arte local renuncia a la posibilidad de resultar realmente revolucionario en términos de producir una nueva institucionalidad, por el contrario contribuyendo a reproducir la hegemonía de la lógica neoliberal ya existente y que es base del problema.

En conclusión, una crítica eficaz de un proyecto como el de MC deberá reconocer el carácter estructural de la precariedad institucional que involucra a ese proyecto, cuyas mismas falencias podemos ver en la misma estructura del sistema del arte. Hace falta entonces contemplar el entroncamiento de todos los elementos que componen el proyecto, entendiéndolo no como un caso de éxito o fracaso particular (depende quien lo califique), sino como uno donde se hace patente cierta configuración que reproduce ideológicamente el status quo y dificulta el poder imaginar otro tipo de alternativas sociales y políticas a los problemas que enfrenta. Lo que encontramos en MC es entonces una explicitación del arte contemporáneo como un sistema de prácticas y discursos que contribuyen a afianzar la operatividad neoliberal más que a superarla realmente.

No podemos seguir postergando la crítica al régimen laboral de las trabajadoras domésticas. Las discusiones quizá podrían darse en dos terrenos: uno cultural y otro político. En el plano político, es necesario impulsar la organización del gremio para la defensa de sus derechos y exigir la regulación laboral del trabajo doméstico, cuyas condiciones salariales y de contratación se ven agravadas por una larga historia de explotación en que la coincidencia de género, clase y etnia dan como resultado una fuerza de trabajo que no se reconoce como tal. En el plano cultural, la labor incluiría un cuestionamiento a los mitos y estereotipos asociados a este trabajo, además de una crítica radical a la ideología que considera a las empleadas domésticas como servidumbre. Por otro

lado, es importante repensar esa relación ambigua de afecto/distancia familiaridad/explotación entre los mal llamados “patrones” —del latín *patronus* (defensor, protector), derivado de *pater* (padre)— y las “muchachas”, como peyorativamente se les dice en varios países de Latinoamérica, quienes aun siendo mujeres adultas, quedan nominalmente en la adolescencia, condenadas a la minoría de edad perpetua por sus empleadores. La romantización de estas relaciones ha desdibujado por mucho tiempo el valor y el aporte social del trabajo doméstico.

Los cuidados son un derecho y una necesidad de las personas. Sin embargo, la necesidad de unos no puede convertirse en la explotación de otras, y el ejercicio de tales derechos no tendría que depender de

que muchas mujeres dejen sus países en condiciones precarias para insertarse en un mercado laboral con jornadas extenuantes y poco justas. El trabajo doméstico —pago y no pago— no es un asunto privado. Los cuidados y labores del hogar deben ser objeto de las políticas públicas. Es necesario regularizar una situación que hasta ahora se ha sustentado en acuerdos verbales asimétricos. Las tareas domésticas no son responsabilidad exclusiva de las mujeres, y cada vez es más evidente la necesidad de desgenerizar y hacer comunitario el trabajo en casa: gestionar una mejor redistribución de las tareas y hacer partícipes a todos los integrantes del hogar en el mantenimiento de las condiciones de vida elegidas libremente. ■

Notas

[1] Monumental Callao es una institución artística privada que pretende, a través de los eventos culturales que plantea, transformar el barrio conflictivo en el que se sitúa. La iniciativa, surgida a finales de 2016 y a pesar de atravesar diferentes problemas, sigue operante hasta el día de hoy.

[2] Francesca Perry, “We are building our way to hell’: tales of gentrification around the world”. Disponible en: <https://www.theguardian.com/cities/2016/oct/05/building-way-to-hell-readers- tales- gentrification-around-world>

[3] Entre ellos es destacable la sesión de Lunes de Crítica acerca de Monumental Callao, donde tanto integrantes del proyecto como comentaristas ajenos debatieron acerca de su valor como institución cultural.

[4] Nayo Aragón, “Callao Monumental: El caso de gentrificación en el primer puerto ya llegó a medios internacionales”. Disponible en: <https://www.theguardian.com/cities/2016/oct/05/building-way-to-hell-readers- tales- gentrification-around-world>

[5] Esta crítica fue recogida principalmente en dos artículos de Bryan Castillo Dávila publicados en La Rana entre 2017 y 2018.

[6] Pablo Antonio de los Ríos, “Monumental Callao: ¿Malversación de la cultura?”. Disponible en: https://nadacontraelmundo.lamula.pe/2017/04/04/la-cultura-fachada-de-la-corrupcion/_delosrios/

[7] Fragmento del texto curatorial ‘ARCO DEL PERU’, en el marco de la 3ra edición de ABLi Arte Bienal en Lima celebrada entre enero y marzo del 2018 en Monumental Callao.

[8] Al respecto ver las declaraciones de Fugaz publicadas en sus redes sociales en febrero del 2020 donde acusan al Estado de declarada hostilidad hacia la iniciativa e incluso de privilegiar el patrimonio por encima de las vidas de los habitantes del Callao a raíz de imponerles una multa por 63 mil soles por dañar el patrimonio inmueble. [9]

[10] Testimonio de un artista residente en Fugaz durante el año 2018.

[11] Slavoj Žižek, *Primero como tragedia, después como farsa*. Madrid: Akal, 2011 [2009].

[12] Rahel Jaeggi, “Rethinking ideology”, en De Bruin y Zurn (editores), *New waves in political philosophy*. Palgrave Macmillan, 2009, pp. 63-86.