

caiana

Dorota Biczel
(The University of Texas at Austin, Estados Unidos)

Sobre la imposibilidad de trazar un mapa: el “fracaso” de la Bienal de Lima (1997-2002)

Sobre la imposibilidad de trazar un mapa: el “fracaso” de la Bienal de Lima (1997-2002)

Dorota Biczal

(The University of Texas at Austin, Estados Unidos)

El mapa del arte contemporáneo global, durante la década de los noventa, lo traza en buena medida la emergencia de una extensa red de nuevas bienales. Ubicadas en ciudades como Gwangju, en Corea, o Porto Alegre, en Brasil, estas muestras establecieron otros nexos de exhibición, intercambio y legitimación artística. No obstante, algunas ciudades, a pesar de sus esfuerzos, nunca lograron hacerse un lugar en este nuevo mapa. Tal fue el caso de la capital de Perú, Lima, que sostuvo un breve y acaso fallido proyecto: la Bienal Iberoamericana de Lima, que celebró tres ediciones en 1997, 1999 y 2002.¹ Paradójicamente, aunque hasta nuestros días (o al menos hasta hace muy poco) Lima no fue visible en el mapa del arte contemporáneo, la Tercera Bienal Iberoamericana de Lima de 2002 lanzó y consolidó las carreras internacionales de artistas muy reconocidos como el dúo estadounidense-portorriqueño Allora & Calzadilla y el “vagabundo” belga-mexicano Francis Alÿs.²

De hecho, los proyectos que estos artistas realizaron para la Tercera Bienal de Lima funcionan hoy como ejemplos paradigmáticos de una nueva actitud en el quehacer artístico supuestamente característica de los años noventa; me refiero al “arte participativo” o “arte socialmente comprometido”, por usar tan solo dos de los términos del vasto repertorio de nombres posibles. Dos preguntas sencillas, entonces, impulsaron mi proyecto. La primera, ¿cómo explicar la grieta entre la enorme visibilidad del proyecto de Alÿs *Cuando la fe*

mueve montañas y el virtual borramiento de la exhibición que, al menos en parte, lo apoyó? Y, en segundo lugar, ¿es posible atribuir la disparidad entre el colosal éxito internacional del artista y el rotundo fracaso del proyecto de la bienal meramente a la incoherencia de las políticas culturales y económicas locales?

Por ende, me pregunté si el “fracaso” de la Bienal no podía atribuirse también a otros factores –tanto estéticos como políticos–, que contribuyeron a iluminar las complejidades y contradicciones inherentes a la práctica exhibitiva. En principio, analicé la virtual imposibilidad de alcanzar un equilibrio perfecto entre ingredientes “locales” e “internacionales” que resultase legible y artísticamente satisfactorio para observadores y críticos tanto internos como externos.³ En segundo lugar, y más relevante, examiné los proyectos de la Bienal *a la luz de los veloces cambios en la comprensión de las ideas de sitio y de especificidad de sitio* [site specificity] durante la década de los noventa. La tercera y última edición de la Bienal, celebrada en 2002, fue considerada por muchos la más exitosa en términos artísticos, y en ella pudieron verse muchos proyectos *site-specific*, entre los que se contaron *Tiza* de Allora & Calzadilla, *Cuando la fe mueve montañas* de Alÿs y *Lima i[NN]memoriam* del lingüista español devenido artista Rogelio López Cuenca, junto a un grupo de artistas peruanos reunidos bajo el nombre Tupac*Caput.⁴ Indagué de qué manera estos tres proyectos *concibieron a la ciudad como sitio*, cómo se los presentó en el contexto de la exhibición y cómo fueron recibidos e interpretados a partir de allí. Por último, consideré hasta qué punto la legibilidad de la ciudad de Lima como sitio se vio desdibujada por la transición política tras la caída del régimen de Alberto Fujimori (1992-2000), ocurrido en medio de los seis años de vida de la Bienal y cuyos crímenes –corrupción y abusos a los derechos humanos– aún no habían sido llevados a la justicia al momento de realizarse el evento.⁵ En el presente artículo, sin embargo, planteo que la causa principal de la insuficiencia de la Bienal fue la diferencia de intereses entre los organizadores y los artistas internacionales invitados, así como sus distintas maneras de entender y concebir la noción de sitio.

A pesar de ello, suele confundirse el fracaso de la Bienal de Lima con la disolución del proyecto.

Debido al cambio en los vientos políticos, la exhibición perdió el apoyo del municipio, ya que el nuevo alcalde electo en 2003, Luis Castañeda Lossio, mostraba un notorio desinterés –cierta hostilidad, incluso– hacia la política cultural.⁶ En otras palabras parecería que, de no haber perdido el financiamiento y el apoyo político, el proyecto hubiera resultado inmune al fracaso. A primera vista, la Bienal de Lima fue concebida con intenciones claras y cuidadosamente planificadas. La Bienal era un invento del experimentado crítico, curador y docente Luis Lama, quien bajo el gobierno del alcalde Alberto Andrade Carmona (en el cargo desde 1996 a 2002) dirigió el Centro de Artes Visuales de la Municipalidad Metropolitana de Lima. En un proyecto que se sostuvo durante tres ediciones, las de 1997, 1999 y 2002, la Bienal fue pensada con la intención de establecer a la ciudad de Lima como un nexo dentro de la red de redes de circulación regional y global. Buscando repetir el modelo que en los años ochenta implementara con éxito la Bienal de La Habana, la Bienal Iberoamericana de Lima aspiraba a granjearle a la “marginal” escena local cierta dosis de visibilidad dentro de un ámbito supuestamente “universal”.⁷ De esta forma, apuntó a expandir y redefinir el mapa reconocible del arte contemporáneo en América Latina y reformular la idea del área andina (Perú, Bolivia, Ecuador y Colombia) como algo “cerrado” o “endogámico” –según el juicio de la crítica colombiana-argentina Marta Traba a principios de los setenta–, un área a la que se creía desprovista de arte moderno y, también, de arte contemporáneo.⁸ En otras palabras, si el área andina había sido imaginada como un vacío cerrado, la Bienal se planteó el objetivo de llenarla: poner a Lima en el mapa del arte latinoamericano y trazar líneas (imaginarias) capaces de atravesar las fronteras y conectar a la ciudad con otros centros. Al mismo tiempo, sobre todo en su primera edición de 1997, la exhibición buscó alentar el pluralismo multicultural del país, brindando un espacio sin precedente a los artistas de las provincias peruanas.⁹

Por otra parte, la Bienal también tenía la intención de aprovechar la inscripción del Centro Histórico de Lima en el registro de Sitios de Patrimonio Universal de la Unesco y el título consiguiente de *Plaza Mayor de la Cultura* que en 1997 le fuera conferido a la ciudad por *La Unión de Ciudades Capitales Iberoamericanas*,

con el propósito de re-imaginar la geografía y la economía de la capital peruana.¹⁰ La campaña municipal “Volver al Centro” o “Volvamos al Centro” del alcalde Andrade, que con el tiempo habría de incorporar las recomendaciones del Plan Maestro desarrollado bajo la dirección del arquitecto Jorge Ruiz de Somocurcio, buscaba “reactivar” o “recuperar el Centro”; es decir, liberar el área de los ocupantes urbanos ilegales y de la economía informal que, al menos desde los años setenta, había florecido ahí. La meta explícita de la campaña era atraer al corazón de la ciudad vieja del Perú a las clases medias y altas, que habían abandonado el distrito en favor de los suburbios, sobre todo los de La Molina, Miraflores y San Isidro. Con tal propósito, casi ninguna de las piezas publicitarias de la primera exhibición publicadas en la prensa local mencionaba el arte; antes bien, alentaban al público a “ver lo que la Bienal supo hacer en estas mansiones [históricas]”, en un mensaje que daba a entender que estas propiedades en ruinas habían recuperado su antiguo esplendor.¹¹ En un sentido similar, la publicidad subrayó la concurrencia récord a las Bienales e hizo hincapié en las enormes multitudes que el evento atrajo al Centro Histórico: supuestamente, cada edición recibió más de un millón de visitantes. Se liberaron las calles de vendedores callejeros y –en palabras de los organizadores– la gente “que no había venido al centro en quince o veinte años, regresó, pudiendo disfrutar de sentirse como turistas en su propia ciudad”.¹² El centro ya no era habitado por pobres migrantes rurales, sino por artistas que estaban “convirtiendo a Lima en una ciudad encantada, abierta a todos, ocupada por los seguidores de un mago loco”.¹³

De esta forma, la Bienal se orientó simultáneamente a los públicos artísticos internacionales y a las multitudes locales, tanto de Lima como de las provincias peruanas. Buscó establecer un sitio reconocible, legible, que fuera capaz de atraer tanto a profesionales y conocedores del arte como a distintos tipos de turistas nacionales. En las páginas que siguen, analizaré los tres proyectos *site-specific* que Alÿs, Allora & Calzadilla y López Cuenca junto al grupo Tupac*Caput realizaron para la Tercera Bienal (*Cuando la fe mueve montañas, Tiza, y Lima i[NN]memoriam*). Tal vez si a la Bienal se le hubiera permitido continuar, habría alcanzado sus metas; resulta imposible

especular al respecto. Lo que me interesa aquí es la tensión entre la necesidad de los organizadores de constituir un locus estable, asimilable y dinámico y la comprensión novedosa y contingente de la idea de sitio que hicieron suya las obras de estos artistas. En otras palabras, estos supuestos proyectos *site-specific* se negaron a generar un punto icónico que fuera fácil de injertar en ese vacío imaginario que supuestamente era Perú.



Fig. 1. Allora & Calzadilla, *Tiza* [Chalk], 2002. Pasaje de Santa Rosa, Lima. Fotografía de los artistas.

Tiza de Allora & Calzadilla consistió en doce piezas de tiza de más de un metro y medio de largo dispuestas verticalmente en el Pasaje Santa Rosa del Centro Histórico de Lima, en las proximidades del Palacio de Gobierno y la Plaza Mayor (Fig. 1). En términos formales, la instalación jugaba con las convenciones de la escultura pública y del minimalismo.¹⁴ Al mismo tiempo, invitaba al público a utilizar el frágil material para expresarse, escribiendo o dibujando en el suelo. Según los propios artistas,

...a través de la naturaleza efímera de la tiza, que privilegia una imagen y un testimonio únicamente por un momento fugaz, este proyecto permite una comunicación transitoria que está constantemente creándose, transformándose y marchitándose.¹⁵

Según quiere la historia, en Lima este gesto abierto de los artistas terminó motivando la intervención de la policía, debido al tono político, crítico y subversivo de los mensajes escritos por la gente. De hecho, en la documentación del proyecto se pueden descifrar consignas contra el alcalde Andrade, como “ALCALDE ABUSIBO” [sic] y “Andrade se reunió con Montesinos”; esta última daba a

entender que el alcalde era corrupto y estaba en complicidad con el tristemente célebre jefe de los servicios de inteligencia del Perú durante el gobierno de Fujimori. En el fondo, puede verse a manifestantes con carteles y a la policía nacional con escudos antimotines, rompiendo las tizas a pisotones. Finalmente, la policía quitó las tizas de la calle y el servicio municipal de higiene se apresuró a limpiar de la calle las frases polémicas.¹⁶

En contraste con la ubicación céntrica de *Tiza*, la faraónica acción de Alÿs *Cuando la fue mueve montañas* tuvo lugar en las afueras de Lima, en la villa miseria de Ventanilla. En un esfuerzo desmesurado por producir “un resultado mínimo”, unos quinientos voluntarios, armados con palas, desplazaron una enorme duna de arena a diez centímetros de su ubicación original (Fig. 2).¹⁷ Los jóvenes que realizaron la faena fueron reclutados de las universidades locales y llevaban camisetas blancas idénticas, en cuyas espaldas podía leerse el nombre, el lugar y la fecha del evento. La coreografía estableció que se movieran en una única línea uniforme a través del paisaje polvoriento. En el *film* de quince minutos realizado por Rafael Ortega en 2004 se puede oír al curador y colaborador de Alÿs, Cuauhtémoc Medina, gritando las órdenes a través de un megáfono. En tomas aéreas desde un helicóptero, las personas se convierten en una abstracción: los individuos se funden en una línea blanca que parece grabada en la tierra. Si bien el evento duró un solo día, fue ampliamente exhibido y divulgado gracias a la documentación fílmica y fotográfica de Rafael Ortega y los múltiples dibujos y esbozos preparatorios de Alÿs.¹⁸



Fig. 2. Francis Alÿs, *When Faith Moves Mountains*, Lima, 2002. Video still. Proyecto realizado en colaboración entre Cuauhtémoc Medina y Rafael Ortega (video). <http://francisalys.com/when-faith-moves-mountains/>

Por último, *Lima i[NN]memoriam* de Rogelio López Cuenca y el grupo Tupac*Caput empleó los medios convencionales de la industria turística para *movilizar* la memoria urbana contra la historia oficial de la ciudad. La obra consistía en un plano de Lima que se distribuía de manera gratuita en las sedes de la Bienal, un mapa interactivo en el sitio web del proyecto (**Fig. 3**), un bus turístico con guía y el señalamiento de lugares considerados poco notables o muy comunes con un círculo rojo con una cruz (**Fig. 4**). Estos lugares no habían sido designados patrimonio histórico ni se les atribuía valor como símbolos del desarrollo de la ciudad moderna. Por el contrario, el proyecto identificaba y nominaba catorce “sitios de la memoria” que daban testimonio de la naturaleza volátil de la producción del espacio de la ciudad durante las tres últimas décadas del siglo XX. Los lugares seleccionados hacían hincapié en los efectos del crecimiento urbano, la economía informal y la violencia social y política. De esta forma, el recorrido táctico volvía visibles aquellos lugares de la ciudad que habían sido creados o –como contracara del mismo proceso– intencionalmente borrados por la violencia de los proyectos del desarrollo. La doble N entre corchetes en el título del proyecto [NN], la abreviatura de “no name,” o nombre desconocido en inglés, evocaba a los marginados dentro del Estado y a los pobres provenientes de las provincias rurales andinas; es decir, los grupos que constituían la mayoría de las víctimas del conflicto interno peruano (**Fig. 5**).¹⁹



Fig. 3. Rogelio López Cuenca y Tupac*Caput, *Lima i[NN]memoriam*, 2002. Mapa del proyecto. Para una cartografía interactiva, véase: <http://www.lopezcuenca.com/lima/index2.html>



Fig. 4. Rogelio López Cuenca y Tupac*Caput, *Lima i[NN]memoriam*, 2002. Marcando las calles.



Fig. 5. Rogelio López Cuenca y Tupac*Caput, *Lima i[NN]memoriam*, 2002. Marca en la Plaza de San Martín.

Mi reflexión en torno a estos tres proyectos se basa fundamentalmente en los catálogos de las Bienales de Lima, los debates que se dieron en la prensa y en la blogósfera peruana y en las reseñas publicadas por las revistas de arte internacionales. Me adentré en la vasta bibliografía de Francis Alÿs: su artículo “A Thousand Words” para el número de verano de 2002 de *Art Forum* y la publicación

monográfica de 2005 dedicada a *Cuando la fe mueve montañas*, sus múltiples catálogos de exhibición y la publicación monográfica sobre el artista publicada por Phaidon en 2007, como así también las numerosas reseñas de exhibición en las que su proyecto de Lima es protagónico inclusive años después de su realización. También revisé la literatura, sobre todo de origen anglosajón, que da cuenta de las transformaciones en los discursos en torno al arte público y la noción de especificidad de sitio [*site specificity*]. El volumen hoy clásico de Miwon Kwon *One Place after Another: Site-Specific Art and Locational Identity* (2002) registra el desplazamiento extremadamente rápido de la comprensión del sitio como algo “específico” –es decir, una ubicación real, fija y física– a un equivalente discursivo “virtual, fluido, desarraigado”, proceso que se aceleró de forma contundente en la década de los noventa.²⁰ Según Kwon,

...el fenómeno [fue] acogido por muchos artistas y críticos como un avance que brindaba medios más efectivos para resistir las renovadas fuerzas institucionales y de mercado que estaban cosificando las prácticas artísticas “críticas”.²¹

En este sentido, rastreeé la extensión del constructo discursivo “sitio” en las prácticas artísticas “participativas”, “socialmente comprometidas” o “en colaboración” apoyadas por Claire Bishop, Nato Thompson y Grant Kester.²²

De hecho, incluso un rápido panorama de la recepción de los proyectos de Allora & Calzadilla y de Alÿs por parte del público internacional da cuenta de este desplazamiento del sitio físico al sitio discursivo y, de manera más amplia, señala el “giro social” del arte (que abandona el discurso de la ubicación y la localidad en favor de un énfasis en los aspectos supuestamente sociales de la obra).²³ Esto se advierte en las reseñas tanto laudatorias como críticas de los proyectos de estos artistas. No asombrará a nadie, por otra parte, que cuanto más se aleja la recepción del lugar y del evento concreto, menos importan la ubicación y su contexto sociopolítico específico. Visto a distancia espacial y temporal, lo social se vuelve más flexible, más abstracto; es un recipiente cada vez más vacío, que puede ser llenado con cualquier agenda y fantasía a mano. Como resultado, poco importa qué bienal encargó los proyectos o

exactamente dónde, cuándo, y con quiénes se realizaron.

Esta “nueva” dimensión discursiva de la noción de sitio fue formulada con claridad por el propio Alÿs, quien describió su proyecto en términos historicistas, como un intento por “desromantizar el Land art”.²⁴ Distanciándose de artistas como Richard Long o Robert Smithson, quienes –desde su punto de vista– ignoraron el contexto social inmediato, Alÿs propone una “alegoría social” que no ha de ser “validada por ningún rastro físico o adición al paisaje”.²⁵ (Y en este sentido, se puede leer *Cuando la fe mueve montañas* como una sátira bastante efectiva de épicos proyectos de Land art como, por ejemplo, *Double Negative* de Michael Heizer). Al contrario, según Alÿs, esta alegoría cobraría sentido y valor por medio de “una práctica interpretativa efectuada por el público” a través del chisme y las historias que se cuenten en múltiples lugares de recepción.²⁶ De manera similar, para el crítico Saul Anton, uno de los grandes defensores de Alÿs durante el comienzo de los 2000, la existencia de ubicación real y física asociada a la especificidad de sitio [*site-specificity*] no constituye en sí misma “condición suficiente de singularidad o de crítica”.²⁷ Más aún, Anton defenestra lo que él denomina el abordaje “formal” de un sitio como “una forma de *branding*”.²⁸ Rechazando cualquier significado o valor esencialista, el crítico afirma que el carácter *site-specific* de una obra sólo se puede pensar como una *relación* singular, el resultado de un encuentro único “en el momento exacto en que uno se encuentra en ese lugar” y “entre una obra y su contexto exterior”, entendido como un espacio puramente discursivo en el cual se procesa la obra y se le atribuye un sentido.²⁹

¿Pero cuáles son algunos de los efectos de que el artista supuestamente abandone su poder como autor y deje la producción de sentido en “manos” del público? ¿Quién es ese “público” que participa de manera activa en la producción y proyección de esos sentidos? Por un lado, la ciudad de Lima fungió como un sustituto apto de cualquier otra megalópolis del Sur global, “el centro de una tambaleante economía global y mestiza”;³⁰ y todo el proyecto como “una aplicación del principio latinoamericano de no desarrollo: una extensión de la lógica de fracaso, descuido planificado, resistencia utópica, entropía económica y erosión social que

caracteriza a la región”.³¹ O, “sobre todo”, se lo leyó como “una parábola acerca de la subproductividad” que ha servido como forma de resistencia contra la exigencia de modernización impuesta por el colonialismo.³² Tal fue la interpretación propuesta por el curador de la iniciativa de Alÿs, Cuauhtémoc Medina, entusiastamente reproducida a su vez por quienes respondieron a la Bienal de Lima de forma inmediata.³³ De esta forma, Lima se convierte en una metonimia de toda la región, homogeneizada tras borrar todas las diferencias internas en materia de poder y, acaso lo más notable, –en el contexto de la retórica revisionista de la Bienal– obturando el vacío supuestamente constitutivo de la región andina.

Por otra parte, se interpretó el despliegue de cientos de voluntarios para realizar el proyecto como la reunión fugaz, utópica y casi profética de un nuevo tipo de comunidad. En su ensayo celebratorio para la edición monográfica sobre Alÿs de Phaidon (2007), Jean Fisher describe *Cuando la fe mueve montañas* como un medio de acuñar una nueva forma de coexistencia social, signada por “el libre albedrío, la solidaridad y el festejo comunal”, a los cuales el sujeto moderno y la razón instrumental no tenían acceso.³⁴ Además, representa el proyecto como un corte transversal en las capas de jerarquías y poderes sociales, “que conecta lo local con lo global”.³⁵ En términos similares, Mark Godfrey elogia el proyecto de Alÿs por su creación de un proceso que permite la formación de una nueva comunidad; esto es, una comunidad “que no está ligada por la nacionalidad, la etnicidad ni ninguna otra forma de identidad, sino por un propósito común que, por más absurdo que fuera, era real”.³⁶ El crítico concibe la comunidad de Alÿs como algo cercano a la “‘multitud’ futura” de Hardt y Negri, “que no pertenece a ningún lugar y se desplaza a donde quiere”.³⁷ Dejando de lado los sentimientos individuales de los participantes del proyecto, este tipo de lectura aspiracional borra las jerarquías de poder, no sólo entre los artistas (extranjeros) y los colaboradores y participantes de Alÿs (peruanos), sino entre las diferentes fuentes de trabajo voluntarias reales; es decir, entre los estudiantes limeños y los habitantes de pueblo joven, una villa que sirvió de fondo al austero paisaje desértico donde se llevó a cabo la acción.

En *The One and the Many: Contemporary Collaborative Art in a Global Context*, Grant Kester toma el proyecto de Alÿs como un caso de estudio que le sirve para subrayar las contradicciones que implica hoy la práctica del arte “en colaboración”, en la cual los artistas “buscan insertar su práctica de una manera más completa en un contexto social dado por medio de una relación de colaboración o reciprocidad con el sitio”.³⁸ Según Kester, los estudiantes limeños a los que se encargó mover la duna con las palas en una cuidada coreografía no tuvieron ninguna oportunidad de “experimentar la autonomía creativa” ni de “imaginar y llevar adelante una acción”, –dominio exclusivo, aún, del propio artista, que lo dotaba del capital cultural y social necesario para progresar en su carrera–.³⁹ Al retomar estas críticas, no pretendo descalificar el proyecto de Alÿs, sino señalar cuán problemático se ha vuelto su marco de interpretación.

Críticas similares pueden formularse en torno a *Tiza* de Allora & Calzadilla. Cabe señalar que al día de hoy el proyecto ha sido realizado no solo en Lima, sino también en París, Nueva York, Boston y –muy recientemente– en la localidad de Chapel Hill, en el estado de Carolina del Norte. A lo largo de los años, en todos estos entornos, el planteo de los artistas se mantuvo sin cambio ninguno: colocar cinco largas columnas de tiza en el espacio público a disposición del público. Según Nato Thompson, *Tiza* es un ejemplo paradigmático de arte participativo; esto quiere decir, según sus propias palabras, un arte que “requiere que el espectador realice algún tipo de acción para completar la obra”.⁴⁰ Otros críticos celebran que la situación planteada por Allora & Calzadilla produzca efectos radicalmente distintos en sus diferentes ubicaciones, en función del contexto particular y los públicos de cada sitio. Por lo tanto, estos críticos elogian el hecho de que el significado de la obra sea inscripto por el cuerpo social en su conjunto. Sin embargo, el público solo puede completar la obra en una dirección prescripta y predeterminada, cuyos efectos son de escasa relevancia para el verdadero valor de la obra. En tal sentido, el público goza de una agencia limitada y temporaria, determinada por las condiciones establecidas por los artistas. Por último, es notable que para esos mismos críticos que ensalzan los significados dispersos, fragmentarios y contingentes de la obra, esos significados reales y locales producidos en los

distintos entornos sean una cuestión secundaria, relevante solo en la medida en que parecen descentrar la voz autoral modernista. De todos modos, tanto en el caso de *Cuando la fe mueve montañas* como en *Tiza*, el sitio discursivo de interacción social es una abstracción vaga, que solo importa en la medida en que permite a los artistas officiar de “agente[s] nómades de deconstrucción, que van errando de sitio en sitio para exponer la contingencia del significado”.⁴¹ Incluso Kester, con cuya crítica suelo simpatizar, emplea el sitio de Ventanilla sobre todo para exponer lo que él considera las falencias del proyecto de Alÿs; en última instancia, el sitio fue construido como metáfora para preservar la autonomía del gesto artístico.

En contraste con los proyectos de Alÿs y de Allora & Calzadilla, *Lima i[NN]memoriam* de Rogelio López Cuenca y Tupac*Caput no tuvo resonancia más allá de la ciudad de Lima. Una breve mención en el periódico peruano *La república* fue el único texto publicado que encontré fuera del catálogo de la Bienal.⁴² A diferencia de *Cuando la fe mueve montañas* o *Tiza*, *Lima i[NN]memoriam* no redefinía de manera radical el papel de los espectadores: no los activaba, no les pedía que llevaran a cabo una acción, sencillamente los invitaba a ver la ciudad desde una perspectiva distinta. Cuesta pensar que la decisión de posicionar al público en el lugar del turista trascienda el paradigma modernista del “espectador pasivo”. Sin embargo, el proyecto fue el resultado de un trabajo en colaboración a lo largo de un año entre López Cuenca y el equipo peruano, cuyo compromiso, aporte y –sobre todo– conocimiento de la intrincada y compleja historia de la ciudad se advierten en la selección de los catorce “sitios de la memoria”. Los sitios que la obra identifica son reales, físicos y dolorosamente específicos: sitios ocupados por los migrantes indigentes de las provincias peruanas, sitios donde se perpetraron crímenes, asesinatos y abusos contra los derechos humanos durante el largo conflicto armado, mercados informales que florecieron en detrimento del pueblo, cárceles limeñas, discotecas de la Zona Rosa, el tren eléctrico inconcluso. Los sucesos que narra *Lima i[NN]memoriam* tienen fechas concretas y han sido documentados por fuentes periodísticas. De esta forma, la “memoria” que el proyecto buscó (y aún busca) activar era decididamente

local, sin importar hasta qué punto es discutible como un constructo determinado o pudiera iluminar cuestiones mayores relacionadas con la producción del espacio urbano bajo las condiciones del colonialismo y el neoliberalismo. Más aún, el proyecto de López Cuenca y Tupac*Caput tenía una dimensión adicional, fuertemente localizada: funcionaba contra el núcleo de la retórica de regeneración urbana que los organizadores de la Bienal promovían.

En este punto, me interesa sugerir, a modo de provocación, que la Bienal de Lima no fracasó sencillamente por la falta de apoyo político e institucional. La Bienal de Lima “fracasó” porque –salvo los pocos artistas invitados a su tercera edición– era excesivamente local y sostenía una noción perimida de sitio; estaba obsesionada con su propia condición periférica y proponía un lugar físico y estable –el Centro Histórico de Lima– como sitio específico de referencia. El intento de reiterar a comienzos del siglo XXI el mismo modelo que en los años ochenta funcionó para la Bienal de La Habana estaba, en el mejor de los casos, desencaminado, ya que proponía insertar un modelo de la era de las políticas de la identidad en un circuito global supuestamente posidentitario.⁴³ La cuestión de la legitimidad política del proyecto de la Bienal es aún mucho más complejo y exigiría una investigación más profunda en los archivos institucionales y personales de los organizadores, si estuvieran disponibles. Después de todo, los organizadores y sus patrocinadores y espónsores, cuyas afiliaciones y simpatías políticas no siempre son del todo claras, nunca articularon ni hicieron referencia abierta a lo que estaba en juego en el agudo conflicto político y social y la crisis que se desarrollaba y evolucionaba como trasfondo de la Bienal.⁴⁴ Tal vez debido al contexto político velozmente cambiante del país, la noción de un sitio contingente definido de manera contextual, no estaba en juego en el proyecto. Por otra parte, queda también bastante claro que para los observadores externos, tanto las preocupaciones como las estéticas de muchos de los proyectos resultaban demasiado locales y demasiado lejanas de las prácticas discursivas en ese momento en boga dentro del *trendy* mundo del arte. (Y, a su vez, algunos críticos locales rechazaban estas prácticas discursivas por su “pseudo-profundidad”).⁴⁵ Acaso para que el proyecto tuviera éxito, habría sido necesario

abandonar la insistencia en su propia localidad específica y en la especificidad de sitio [*site specificity*] a activar. Tal vez, la Bienal debería haber propuesto algo similar al modelo *Documenta*. O quizás podría haber abandonado la “vieja” representación equitativa de América Latina, en la que cada país estaba representado por un artista, en favor de una mirada curatorial fuertemente subjetiva, de autor (y de estrella de rock). Pero eso hubiera significado contradecir lo que desde un principio había sido su propia misión.

Traducción: Jane Brodie

Notas

¹ El nombre oficial del evento fue *Bienal Iberoamericana de Lima* y sus distintas ediciones fueron numeradas, de la Primera Bienal en 1997 a la Tercera en 2002. La Segunda Bienal tuvo lugar entre octubre y diciembre de 1999. Así, la Tercera Bienal hubiera debido suceder hacia el fin del 2001. Sin embargo, debido a la complicada situación política en el país después de la huida del presidente Alberto Fujimori a Japón y las elecciones democráticas en abril de 2001, el tercer evento se postergó hasta el abril de 2002. Es posible sostener que el nombre del evento fue una mala elección o una voluntaria afirmación de amnesia institucional e histórica por parte de Perú. La Primer Bienal de Lima –también conocida como *Primer Festival Americano de Pintura* o *Bienal de la Feria del Pacífico*– ya había tenido lugar en 1966, merced a la organización conjunta del recientemente formado *IAC-Instituto de Arte Contemporáneo* y la Asociación Cultural *Jueves*. La Bienal de 1966 formó parte de una red más extensa de bienales latinoamericanas esponsoradas por corporaciones internacionales que buscaban forjar un cohesivo circuito de intercambio cultural y comercial interamericano, en línea con el espíritu definido por la Alianza para el Progreso fomentada por Estados Unidos. Cabe señalar que el jurado de aquella Bienal de Lima estuvo presidido por el crítico argentino Jorge Romero Brest.

² Esta situación de invisibilidad ha comenzado a cambiar debido a la introducción de nuevos emprendimientos explícitamente orientados al mercado, incentivados por inversores extranjeros, que vinculan a Lima con el pujante circuito del arte contemporáneo latinoamericano y, hasta cierto punto, también global. El primero de ellos fue la feria de fotografía Lima Photo, que comenzó en 2010 como una coproducción del Centro de la Imagen, una escuela de fotografía privada de Lima, y el inversor y promotor argentino Gastón Deleau (que en la actualidad financia el evento por medio de su institución con sede en Buenos Aires FoLa – Fototeca Latinoamericana). A esta siguieron dos ediciones de la *Bienal de Fotografía de Lima* en 2012 y 2014, organizadas por el Centro de la Imagen en conjunto con la División Cultural de la Municipalidad Metropolitana de Lima, con Deleau como su Director Comercial. Por último, en abril de 2013, dos ferias de arte contemporáneo abrieron sus instalaciones de venta al público casi de

manera simultánea: ArtLima, promocionada como la “Primera Feria Internacional de Arte de Lima” y dirigida por un grupo de empresarios, gestores y artistas limeños, entre ellos Christian Bendayan, y PaRC (Perú Arte Contemporáneo), organizada en forma conjunta por Deleau y su socio comercial de larga data, Diego Costa Peuser, cofundador de la revista *Arte Al Día International*, la feria latinoamericana originada en Nueva York *Pinta* y otros eventos de arte contemporáneo en Argentina. La evaluación inicial de estos eventos fue entusiasta, y se sostuvo que las ferias lograron “poner a Lima en el mapa del arte mundial”. Véase Andrew Jeffreys, *The Report: Peru, 2014*, London, Oxford Business Group, 2014, p. 239.

³ La cuestión de este equilibrio entre lo que se considera “local” e “internacional” ya se había planteado en los años sesenta, junto con la primera ronda de bienales de arte americanas. Véase Andrea Giunta, “Strategies of Internalization”, en *Avant-Garde, Internationalism, and Politics: Argentine Art in the Sixties*, Durham, Duke University Press, 2007, pp. 189-242. Acerca del contexto peruano, véase Luis Rebaza Soralez, “Rescatar, interpretando emblemáticamente, el espacio artístico del pasado peruano: iconología y ‘vestigio’ en Fernando de Szyszlo y Javier Sologuren”, en *La construcción de un artista peruano contemporáneo: poética e identidad nacional en la obra de José Marina Arguedas, Emilio Adolfo Westphalen, Javier Sologuren, Jorge Eduardo Eielson, Sebastián Salazar Bondy, Fernando de Szyszlo y Blanca Varela*, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial, 2000, pp. 152-190.

⁴ Tupac*Caput estaba conformado por los artistas Alejandro Ángeles, Giuseppe de Bernardi, Marco Durán, Natalia Iguñiz, Carlos León Xjiménez, Iván Lozano, Alfredo Márquez, Giuliana Migliori, Cecilia Noriega, Javier Vargas y Alice Vega. A diferencia de las dos bienales anteriores, la tercera se orientó fuertemente hacia la participación de artistas “internacionales”. Su programación incluyó a veinticinco de ellos, entre los que se contaban representantes de la mayoría de los países de América Latina, España y Portugal, como así también de Puerto Rico (Allora & Calzadilla) y representantes de la comunidad latina estadounidense. Entre otros se contaban Tania Bruguera (Cuba), Regina José Galindo (Guatemala), Ana Tiscornia (Uruguay), Javier Téllez (Venezuela) y Pepón Osorio (Estados Unidos). Por su parte, había también cinco artistas “nacionales”: Fernando Bryce (quien desde mediados de los ochenta reside fuera de Perú), Jano Cortijo, Christian Flores, Luz Letts y Giuliana Migliori. Además, la Tercera Bienal abarcó cuatro exhibiciones individuales paralelas de artistas en su gran mayoría mayores y más establecidos: José Luis Cuevas de México, Ricardo Migliorisi de Paraguay, Priscilla Monge de Costa Rica y Liliana Porter de Argentina/Estados Unidos.

⁵ La dictadura de Alberto Fujimori fue el final de un período de veinte años de conflicto interno en Perú, en el que los grupos de guerrilla marxista leninista Sendero Luminoso y el MRTA (Movimiento Revolucionario Túpac Amaru) lucharon por derrocar al gobierno. Fujimori fue democráticamente electo en 1990; sin embargo, en 1992 dio un autogolpe, declaró el estado de emergencia, disolvió el Congreso y sancionó una nueva constitución. Abandonó Perú en 2000, luego de que la corrupción de su gobierno se volviera obvia (y sus pruebas fueran televisadas). Sin embargo, no enfrentó un tribunal sino hasta 2007 y permaneció sin condena hasta 2009. El 4 de junio de 2001,

el Gobierno Provisional bajo el mando de Valentín Paniagua creó la Comisión de la Verdad, que fue ratificada y complementada por el nuevo presidente electo Alejandro Toledo el 4 de septiembre de 2001, bajo el nombre de Comisión de la Verdad y la Reconciliación (CVR). La Comisión entregó su informe final el 28 de agosto de 2003. Todos estos hechos ponen de manifiesto que, al momento de celebrarse la Tercera Bienal, entre abril y mayo de 2002, el proceso de justicia transicional apenas había comenzado y la calle era un sitio en el que se enfrentaban de manera activa distintas demandas.

⁶ Castañeda Lossio se desempeñó como alcalde de Lima durante dos periodos consecutivos, entre 2003 y 2010. Más tarde fue reelecto para desempeñar un tercer período consecutivo en octubre de 2014 y asumió el poder en enero de 2015, a pesar del hecho de que su campaña populista fue conocida bajo el lema peyorativo “roba pero hace obra”. Tras ganar la primera elección en 2002, Castañeda no vaciló en disolver el Centro de las Artes Visuales de la Municipalidad Metropolitana de Lima, a cargo de la Bienal, y también la galería municipal Pancho Fierro, ubicada en el Centro Histórico. Al volver al cargo en enero de 2015, Castañeda dio un golpe importante a la extensa y ambiciosa coordinación de programas culturales del municipio planteado por la política de izquierda Susana Villarán, la alcaldesa anterior. Castañeda inauguró su nueva gestión despidiendo al personal de la mayoría de las agencias culturales del municipio, incluyendo a gestores de vasta experiencia y reconocida trayectoria. También mandó a tapar más de sesenta murales del Centro Histórico de Lima, cubriéndolos con el color emblema de su propia campaña, el amarillo.

⁷ Luis Lama (dir.), *I Bienal Iberoamericana de Lima*, [Catálogo], Lima, Tele 2000, Municipalidad Metropolitana de Lima, 1998, p. 8.

⁸ *Ibidem*, p. 9. Lama en su introducción al catálogo de la Bienal cita el libro de Marta Traba, *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950-1970*, México D.F., Siglo XXI, 1973.

⁹ Tras las críticas a las prácticas de selección de la Primera Bienal, Lama y el Centro de Artes Visuales decidieron organizar dos bienales nacionales, la Primera Bienal Nacional de Lima y la Segunda Bienal Nacional de Lima, en 1998 y 2000, respectivamente. Estos eventos centralizados en la capital del país oficiaron como una suerte de selección preliminar para la Segunda y la Tercera Bienal Latinoamericana. A su vez, fueron precedidas por una serie de “salones regionales”, organizados en Trujillo, Cusco, Iquitos, Ayacucho, Arequipa y Lima, lo que sirvió para trasladar a los artistas de las provincias hacia la capital.

¹⁰ En este punto es importante señalar que la Bienal fue precedida por el evento multidisciplinar *Festivales Internacionales de Lima*, celebrado ese mismo año, que comprendía eventos de arte, música, danza, cine, teatro y literatura organizados por cincuenta organizaciones distintas en treinta y tres sedes del Centro Histórico.

¹¹ Uno de los principales eslóganes de la Bienal, multiplicado varias veces en la prensa peruana. Véase, por ejemplo, *El Comercio*, 9 de noviembre, 1997, s/p.

¹² Entrevista con Luis Lama, *El Comercio*, 6 de abril, 1997, p. C1.

¹³ *El Comercio*, 31 de octubre, 1999, p. A2.

¹⁴ Silvia Karman Cubiñá, “Allora & Calzadilla sus pisos”, en *ArtNexus*, n° 55 Arte en Colombia 101, Bogotá, Colombia, 2005, documento electrónico: http://artnexus.com/Notice_View.aspx?DocumentID=14441, acceso 5 junio de 2017.

¹⁵ *Tercera Bienal Iberoamericana de Lima*, [Catálogo], Lima, Centro de Artes Visuales, Municipalidad Metropolitana de Lima, 2002, p. 118.

¹⁶ José Antonio Navarrete, “Allora & Calzadilla: Entre la reflexión y el afecto,” *Arte Al Día International*, n° 135, Buenos Aires, 2001, pp. 66-71. “Tiza hace del espacio público un lugar donde el arte interviene en relación con demandas públicas, al desplegar la estrategia de una performance colectiva en la cual le son entregadas tizas – que, por sus relativamente grandes dimensiones, remedan a esculturas minimalistas– a personas comunes para que escriban en el suelo a su arbitrio...”

Véase también Manuel Cirauqui, “Jennifer Allora & Guillermo Calzadilla. Leer el territorio / Jennifer Allora & Guillermo Calzadilla. Reading the territory,” *Lápiz: Revista Internacional de Arte*, n° 226, Madrid, 2006, documento electrónico: <http://www.revistas culturales.com/articulos/10/lapiz-revista-internacional-de-arte/620/4/jennifer-allora-and-guillermo-calzadilla-leer-el-territorio-jennifer-allora-and-guillermo-calzadilla-reading-the-territory.html>, acceso 5 de mayo 2013.

¹⁷ La célebre consigna “máximo esfuerzo, mínimo resultado” que suele atribuirse al artista es en realidad el título del ensayo de Cuauhtémoc Medina en la publicación monográfica: Francis Alÿs, Cuauhtémoc Medina [et al], *When Faith Moves Mountains*, Madrid, Turner, 2005, pp. 178-180. En el catálogo de la Tercera Bienal, Alÿs sostiene: “El desplazamiento será de una dimensión infinitesimal, pero no así sus resonancias metafóricas”. Alÿs en *Tercera Bienal Iberoamericana de Lima*, op.cit., p. 98.

¹⁸ En la actualidad, esta obra forma parte de la colección del Museum of Modern Art, New York (Objeto número: 208.2007.1-69). Está registrada como una donación de la The Speyer Family Foundation, Kathy y Richard S. Fuld, Jr., Marie Josée y y Heryn R. Kravis, Patricia Phelps de Cisneros, Anna Marie y Robert F. Shapiro, The Julia Stoschek Foundation, Düsseldorf, y el Committee on Media Funds. Según el MoMA consiste en tres filmaciones en 16mm transferidas a video (con color y sonido), 13 dibujos, 46 fotografías, dos mapas, dos grabados y una camiseta doblada. Véase: <https://www.moma.org/collection/works/109922?locale=en>. La película de Ortega puede verse en el sitio web del artista: <http://francisalys.com/when-faith-moves-mountains/>

¹⁹ [NN] alude también al nombre del grupo Taller NN, activo entre 1988 y 1991, del que formaron parte Alex Ángeles y Alfredo Márquez. El trabajo gráfico de Taller NN a menudo contrastaba figuras icónicas del imaginario político de izquierda con imágenes tomadas de la prensa popular que representaban de manera explícita las sangrientas secuelas del conflicto interno peruano; es decir, cantidades incalculables de cuerpos sin nombre y sin identificar (en su mayoría, de campesinos).

He escrito extensamente acerca del sentido de *Lima i[NN]memoriam* en ARARA 11 (2003). Véase Dorota Biczal, "Lima I[NN]Memoriam In Transit to Democracy: Shaping Public History in the Urban Landscape," ARARA, n. 11, Essex, 2013, documento electrónico: https://www.essex.ac.uk/arthistory/research/pdfs/arara_issue_11/biczal-1.pdf, acceso 10 de mayo de 2013. Se puede ver una versión online del proyecto en el sitio web de López Cuenca: <http://www.lopezcuenca.com/lima/index2.html>.

²⁰ Miwon Kwon, "One Place after Another: Notes on Site Specificity," *October*, n. 80, Cambridge, MA, 1997, pp. 85-110.

²¹ *Ídem*.

²² Véanse, entre otros: Claire Bishop, *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, London, Verso, 2012; Claire Bishop (dir.), *Participation*, London, Whitechapel, 2010; Claire Bishop, "Antagonism and Relational Aesthetics," in *October*, n. 110, Cambridge, MA, 2004, pp. 51-79; Nato Thompson, *Living As Form: Socially Engaged Art from 1991-2011*, New York, Creative Time, 2012; Nato Thompson and Arjen Noordeman, *Interventionists: Users' Manual for the Creative Disruption of Everyday Life*, [Catálogo], North Adams, MA, MASS MoCA, 2004; Grant H. Kester, *The One and the Many: Contemporary Collaborative Art in a Global Context*, Durham, Duke University Press, 2011; and Grant Kester, *Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art*, Berkeley, CA, University of California Press, 2013.

²³ Véase, por ejemplo, "Remote Possibilities: A roundtable discussion on Land art's changing terrain," *Artforum*, v. 43, n. 10, New York, 2005, pp. 288-295.

²⁴ Saul Anton, "A Thousand Words: Francis Alijs talks about When Faith Moves Mountains," *Artforum*, v. 10, n. 40, New York, 2002, p. 147.

²⁵ *Ídem*.

²⁶ *Ídem*. Una noción similar plantea, por ejemplo, Nancy Spector en "All the World...", *Frieze* 98, London, 2006, p. 31. Spector escribe: "Ellos [los artistas que exploran] la confluencia entre arte y vida combinan las tendencias agregativas de Rauschenberg con el llamado programático de los situacionistas a la disolución del arte en una experiencia vivida con el propósito de producir obras que se infiltren en el mundo y alteren sutilmente la realidad a medida que reescriben sus narrativas culturales. Situando su arte de manera decidida en la cotidianidad, crean ficciones 'reales' con el propósito de modificar la propia materialidad de nuestro discurso social. Estas ficciones a menudo se escenifican como eventos, pero lo que en verdad constituye el núcleo conceptual de cada uno de los proyectos no es tanto el aspecto performativo de la obra sino el modo en que se la recuerda, discute y disemina en la conciencia colectiva del público. En síntesis, los artistas producen mitos contemporáneos a partir de cosas del mundo real, convirtiendo lo común en algo extraordinario o, cuanto menos, meramente memorable. Advertí por primera vez esta tendencia en 2002, cuando Francis Alijs movió una montaña, o eso dice la historia".

Una posición similar frente a la cuestión plantea el ensayo de Alan Gilbert, "Allegories of Art, Politics, and Poetry," *e-flux journal*, n. 41, New York, 2013, documento

electrónico: <http://www.e-flux.com/journal/allegories-of-art-politics-and-poetry/>, acceso 15 de mayo de 2013.

²⁷ Saul Anton, "One More Step," *Parkett*, n. 69, Zürich, 2003, pp. 35-36.

²⁸ *Ídem*.

²⁹ *Ídem*.

³⁰ Gustavo Buntinx, en *Tercera Bienal Iberoamericana de Lima*, op.cit. p. 98.

³¹ Cuauhtémoc Medina, "Maximum effort, minimum result", en *When Faith Moves Mountains*, Madrid, Turner, 2005, p. 178.

³² *Ídem*.

³³ Rosina Cazali, "3rd Ibero-American Biennial of Lima: A Question of Faith, Ethics and Art", *Art Nexus*, n. 45, Bogotá, Colombia, 2002, p. 59. Cazali escribe: "Tomada como una totalidad, estamos frente a una bienal que parece haber dado un paso más. Con un montaje menos espectacular pero más cuidado y razonado que el de las ediciones anteriores, se destaca un conjunto de obras que pone el énfasis o discute –a veces sin querer– la situación política y social que nos envuelve y las envuelve, e insinúa un estimulante debate acerca de lo que podríamos definir como 'trans-preocupaciones'. Más adelante, respecto del proyecto de Alijs, agrega: "No encuentro mejores palabras que las de Cuauhtémoc Medina, el teórico detrás de esta acción aparentemente inútil, para explicar este máximo esfuerzo como algo que contempla un mínimo resultado, como una aplicación del principio no desarrollista de América Latina: una extensión de la lógica del fracaso, la dilapidación programática, la resistencia, la entropía y la erosión económica".

³⁴ Jean Fisher, "Focus: In the Spirit of Conviviality: When Faith Moves Mountains", en Cuauhtémoc Medina [et al.], *Francis Alijs*, Londres, Phaidon, 2007, p. 118.

³⁵ *Ídem*.

³⁶ Mark Godfrey, *Francis Alijs: A Story of Deception*, Londres: Tate Publishing, 2011, p. 19. Godfrey hace referencia a Giorgio Agamben, *The Coming Community*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2009. Hay traducción al español: *La comunidad que viene*, Valencia, Pre-textos, 1996.

³⁷ *Ibidem.*, p. 28.

³⁸ Grant H. Kester, *The One and the Many: Contemporary Collaborative Art in a Global Context*, Durham, Duke University Press, 2011, Kindle edition.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ Nato Thompson, *Living As Form: Socially Engaged Art from 1991-2011*, Nueva York: Creative Time, 2012, p. 21.

⁴¹ Kester, loc. 734.

⁴² "Lima i(nn)memoriam," *La República*, abril 28, 2002, documento electrónico: <http://larepublica.pe/28-04-2002/lima-innmemoriam>, acceso 5 de mayo de 2013.

⁴³ Quince años después, resulta claro que la pertinencia de las políticas de identidad no ha disminuido y que las proyecciones de un mundo posidentitario resultaron, en el

mejor de los casos, demasiado optimistas o, en el peor, deliberadamente perniciosas.

⁴⁴ Al respecto, es importante mencionar la exhibición *Emergencia artística*, curada por Gustavo Buntinx en paralelo a la Segunda Bienal Iberoamericana de Lima (internacional) de 1999, que de manera consciente se posicionó *fuera* del evento y en su *contra* (y el régimen de Fujimori). La exhibición fue concebida como un panorama del arte crítico peruano más reciente, e incluía obras realizadas entre 1998 y 1999 tanto por una nueva generación de artistas como por aquellos que habían sido perseguidos o silenciados bajo la dictadura de Fujimori. En 2000, Buntinx y el artista de la performance Emilio Santisteban, que había participado de *Emergencia artística*, formaban parte del comité artístico de la Segunda Bienal Nacional, la cual filtraba los artistas peruanos para la Tercera Bienal Ineroamericana. El colectivo Perú-Fábrica, que también participó de la exhibición *Emergencia artística*, ganó el premio principal en la Segunda Bienal Nacional con su proyecto *Sala de Espera*. Es de remarcar que dos miembros de ese colectivo, Alfredo Márquez y Álex Ángeles, al igual que otros tres participantes de *Emergencia artística* (Natalia Iguñiz, Carlos León-Ximénez y Guiliana Migliorisi) se sumaron a López Cuenca para realizar *Lima i[NN]memoriam* en la Tercera Bienal Iberoamericana en 2002.

⁴⁵ Elida Román, “Crítica: Tercera Bienal Internacional de Lima: Los vestidos nuevos del emperador”, *El Comercio*, 9 de junio, 2002, p. C26.

¿Cómo citar correctamente el presente artículo?

Biczel, Dorota; “Sobre la imposibilidad de trazar un mapa: el “fracaso” de la Bienal de Lima (1997-2002)”. En *caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*. No 11 | 2do. semestre 2017. Pp 152-162

Recibido: 2 de octubre de 2017

Aceptado: 13 de octubre de 2017