

EDI HIROSE.  
REGISTRO DE UN ESPACIO EN TRANSICIÓN  
(Sharon Lerner – Curadora)

En el año 2008, casi medio siglo después de su apertura inaugural al público, el Museo de Arte de Lima cerró sus puertas para iniciar lo que probablemente sea el proceso más radical de transformación en la historia institucional. En esta publicación se reúnen imágenes tomadas por el fotógrafo Edi Hirose en distintos momentos a lo largo del proceso de renovación del antiguo Palacio de la Exposición, edificio que hoy alberga al museo. En un inicio, el fotógrafo se centró en capturar distintos espacios interiores, que incluyeron las salas temporales en plena fase de desmantelamiento, así como ambientes que albergaban la colección permanente -una planta abierta en la que las obras de arte pendían de paneles, a la usanza de los modelos museográficos de inicios del siglo XX. Años después, Hirose regresa para documentar la segunda etapa en la renovación del edificio, una que implica el replanteamiento arquitectónico del espacio en preparación al relanzamiento de sus colecciones históricas. El producto final es un registro a la vez acucioso como impasible de un lugar en transición, una serie de imágenes que exploran los ambientes en un cateo visual de las huellas de una colección provisionalmente inoperativa.[1]

Las primeras imágenes de Intervención-MALI, en particular aquellas con encuadres cerrados que privilegian texturas y planos abstractos, recuerdan el trabajo realizado por el artista en Indicios (2008). En esa serie, Hirose hacía una inspección de gestos mínimos en interiores de edificios en estado de semi-abandono, atento a detalles como marcas y craquelados en las paredes, opacidades en ventanas desastradas, o vestigios diversos del uso humano; alusiones reticentes que se encuentran todavía -aunque en clave distinta- en trabajos posteriores como Expansión 1 (2013).[2] Jorge Villacorta se ha referido a las fotografías de Indicios como una auscultación visual de una realidad material" que no pretende narrar ni explicar nada en específico, sino que explora las superficies de espacios en desuso, aislados del exterior, que presentan extrañas marcas que dan cuenta de historias desconocidas.[3]

La observación de Villacorta puede fácilmente extenderse a la mirada que el fotógrafo proyecta sobre las salas temporalmente clausuradas del museo. Al tratarse de un espacio cuyo propósito es albergar arte, la aproximación de Hirose a la infraestructura y a los objetos contenidos en ella se alinea con un principio propio del trabajo de registro por encargo: la estricta manipulación mínima de lo retratado. Con todo, esta presunta objetividad es de plano puesta en cuestión por el título mismo de la serie, acaso

una contradicción de términos. El fotógrafo se aleja así del simple reconocimiento de lo capturado por la cámara y abre el camino a una extraña, pero muy propia y personal, especulación imaginativa. Precisamente es aquí donde se puede situar, a consideración nuestra, la tensión fundamental en la estética de Hirose: la clara ambivalencia que existe en él entre un aparente ímpetu documental y un concepto modernista del trabajo fotográfico de autor.

Algunos críticos han sugerido que sus imágenes estarían más cercanas a la fotografía documental, en tanto ésta privilegia una aproximación objetiva a la realidad circundante y presta atención particular al proceso de edición de las imágenes captadas.[4] Este guiño documental podría identificarse en uno de sus trabajos más conocidos, Pozuzo (2000-2004), un impresionante documento visual gestado -como la mayoría de sus proyectos- a lo largo de varios años. La serie retrata la vida en una comunidad de la selva central amazónica caracterizada por una importante, aunque aislada, presencia de descendientes de inmigrantes decimonónicos del Tirol austriaco y la Renania germana.[5] No obstante esta lectura, parece aún más acertado afirmar que su obra tiende hacia un polo mucho más sugestivo: al uso no literal, más bien metafórico de la imagen. Es en esa línea que Hirose se constituye en el último claro heredero de una vertiente de corte modernista en la tradición fotográfica local, aquella asociada a la histórica Foto Galería Secuencia.[6] En efecto, las distintas imágenes que conforman Intervención-MALI componen un repertorio visual en el que algunos de los recursos propios del modernismo fotográfico, como el velo, la transparencia, el reflejo o el objeto encubierto, adquieren un rol protagónico.

En algunos casos, estos recursos parecieran aludir de modo oblicuo a la memoria del espacio institucional que se torna en una suerte de presencia fantasmal, como en Telón blanco -un registro a contraluz de las estanterías donde se resguardan las pinturas de la colección cubiertas por una ligera tela blanca que las protege. Los reflejos en vitrinas y vidrios, en los que se proyectan tanto los espacios interiores como exteriores al edificio, también parecieran acechar de modo permanente las fotografías de la serie. Como ocurrió en su momento con los fotógrafos asociados a Secuencia, el recurso modernista no implica un gesto derivativo. Como sostienen Natalia Majluf y Jorge Villacorta al referirse al trabajo de artistas vinculados a Secuencia, en el Perú "(...) la asimilación de los principios artísticos del modernismo norteamericano nunca fue un calco. En los fotógrafos peruanos la fricción entre lo descriptivo y lo metafórico se resuelve siempre en favor de un sentido específico de la experiencia local".[7]

En otros momentos, los objetos encubiertos de Hirose rompen la ilusión de la representación pictórica enfatizando su propia

materialidad. En ese sentido, quizá algunas de las fotografías más emblemáticas de la serie sean aquellas que refieren a distintos estadios en la movilización de Los funerales de Atahualpa (1867) de Luis Montero, obra fundamental en la historia del arte del peruano y uno de los ejes centrales en las salas del museo. Al referirse al registro de la emblemática pintura, Majluf sostiene que Hirose insiste de modo constante en la materialidad de la misma. Al señalarla cubierta, y negar la escena que contiene, el fotógrafo resalta su carácter monumental y la convierte en una suerte de referencia a sí misma.[8]

Llega un momento en el que estas alusiones meta-referenciales empiezan a ser más frecuentes y notorias. Hay casos en que la composición de la imagen, casual o no, pareciera incluso plantear una reflexión entorno a la historia del arte y a los problemas asociados a la representación pictórica. Por ejemplo, en Horizonte, la fotografía de un marco vacío apoyado sobre una figura rectangular negra y colocada en un espacio blanco, puede desatar en el espectador una serie de asociaciones que aluden a la transformación del espacio pictórico desde inicios de la edad moderna. La ilusión pictórica es así develada a través del simple señalamiento de una línea 'de horizonte' que invoca desde los desarrollos en el paisaje romántico del siglo XIX, a la abstracción más pura del constructivismo, hasta el acto fundacional del quehacer fotográfico mismo: el encuadre. Es precisamente el modo en que el artista enmarca las tomas lo que abre la mirada al espacio interior del museo, dándole un carácter casi escenográfico.

Si bien los montajes dan cuenta de las nociones que operan detrás de cierta comprensión del arte y de la cultura en nuestras sociedades, en las fotografías más tempranas de Hirose estos son mostrados como frágiles, recordando el llamado "vacío museal" que según cierta crítica ha caracterizado a la institucionalidad cultural en el Perú.[9] Las tomas finales de la serie capturan más bien la transición de dicho espacio hacia una museología distinta y permiten al espectador vislumbrar brevemente el nuevo andamiaje institucional.

En Intervención-MALI las salas vacías, los montajes improvisados y la nueva arquitectura nos confrontan con el recuerdo de las imágenes que pueblan la memoria colectiva. Sin embargo, es importante recordar que las fotografías que conforman esta serie trascienden el contexto específico del Museo de Arte de Lima y su colección, ofreciendo una reflexión más amplia sobre la historia del arte, la transformación de sus medios, y las ideologías que subyacen a los múltiples modos de abordar el espacio expositivo.

[1] La renovación se desarrolló en dos etapas diferenciadas. Entre 2008 y 2010 el museo estuvo cerrado al público, se reformularon

los espacios de la primera planta y la segunda planta fue utilizada como bodega temporal de las obras de la colección. En 2010 el MALI reabre parcialmente con exhibiciones temporales y se inicia el proceso de cambio de infraestructura de las salas permanentes que reabren al público en setiembre de 2015, con un guión museográfico nuevo.

[2] En *Expansión I* (2013), Hirose abandona el detalle de lo mínimo y proyecta la mirada sobre superficies exteriores de construcciones urbanas o semi-urbanas. En dichas fotografías, los agudos encuadres proponen una lectura insólita de espacios ordinarios, aparentemente familiares, convirtiéndolos en signos externos del vertiginoso crecimiento urbano en el país.

[3] Villacorta, Jorge. "Indicios 2008". Texto de presentación de la exposición *Indicios*. Lima, Galería Lucía de la Puente (junio, 2008).

[4] Williams, Armando. *Visiones del arte contemporáneo en el Perú*. Lima: Galería Lucía de la Puente, 2008.

[5] Sin embargo, aunque la aproximación del lente del fotógrafo a la realidad circundante pareciera de una distancia palpable, en Pozuzo Hirose trasciende las pretensiones de mera objetividad y brinda un testimonio visual de una geografía y una comunidad ajenas en clave personal.

(6) *Secuencia* fue un espacio que impulsó entre 1977 y 1979 un acercamiento a la fotografía inspirado en el canon modernista norteamericano, con figuras tan emblemáticas como los fotógrafos Minor White o Aaron Siskind. Algunos fotógrafos asociados a este espacio fueron Fernando La Rosa, Billy Hare y Mariella Agois.

[7] Majluf, Natalia y Jorge Villacorta, eds., *Documentos: Tres décadas de la fotografía en el Perú 1960 - 1990*. Lima: Asociación Museo de Arte de Lima - MALI, 1997. p.19

[8] Majluf, Natalia. Luis Montero. *Los funerales de Atahualpa*. Lima: Asociación Museo de Arte de Lima - MALI, 2011. p.71

[9] El término "vacío museal" fue originalmente acuñado por el crítico Gustavo Buntinx. Para más información véase Buntinx, Gustavo. "Museotopías: tres textos utópicos sobre el vacío museal en el Perú". *Micromuseo*. Lima, n. 0 (abril, 2000): 2-13.