



ENTREVISTA PRAXIS

Cómo dialogan los artistas con un museo

Una conversación con Sharon Lerner, directora del Museo de Arte de Lima (MALI)

DELIA CAREY | CENTRO PRAXIS

Edición de agosto de 2026

Sharon Lerner dirige el Museo de Arte de Lima (MALI), una institución privada con misión pública que conserva una colección panorámica de más de tres mil años de arte peruano.

En esta conversación, Lerner explica cómo se construye y se revisa una colección, qué busca el museo cuando recibe una propuesta artística y de qué manera un artista puede investigar sus fondos y establecer con ellos un diálogo relevante. Sus respuestas ofrecen una mirada directa al funcionamiento de una institución artística y varias claves prácticas para quienes desean acercarse a museos y otros espacios culturales.

CENTRO PRAXIS

Sharon, para empezar, ¿podrías presentarnos el MALI y explicar cómo llegaste a dirigirlo?

SHARON LERNER

Para quienes no lo conozcan, el Museo de Arte de Lima se conoce como MALI. Es un museo panorámico dedicado al arte producido en el territorio que hoy llamamos Perú. Su recorrido abarca desde las culturas precolombinas hasta el arte contemporáneo realizado tanto por artistas peruanos como por artistas internacionales cuyas obras abordan cuestiones locales. Es una institución profundamente arraigada en su contexto.

Me incorporé formalmente al museo en 2012 como curadora de arte contemporáneo. Durante la transición institucional que tuvo lugar en 2021 asumí primero el cargo de curadora en jefe y, unos meses después, fui nombrada directora. Dirijo el museo desde enero de 2022.

Mi formación inicial es como artista. Más adelante cursé una maestría en Práctica Curatorial en el California College of the Arts de San Francisco. Para mí supuso un gran cambio pasar de ser curadora de arte contemporáneo a dirigir una institución que custodia un patrimonio histórico inmenso y una importante colección de materiales arqueológicos. La relación con una colección de esa amplitud exige otra escala de responsabilidad y una forma distinta de pensar el museo.

Además, asumí la dirección en un momento en el que todas las instituciones culturales estaban tratando de reconstruirse después de la pandemia. Ese ha sido uno de los grandes retos de estos años.

CENTRO PRAXIS

Hablemos de la colección. ¿Qué la hace única y cómo se relaciona con los artistas contemporáneos?

SHARON LERNER

Aunque funcionamos en muchos sentidos como un museo nacional y cumplimos una misión pública, somos una institución privada. En Perú existen numerosos museos nacionales de arqueología o dedicados al periodo colonial, pero no hay un museo nacional centrado exclusivamente en las artes, especialmente en el arte moderno y contemporáneo. Esas áreas se han desarrollado, en gran medida, gracias a iniciativas privadas y no necesariamente por impulso del Estado.

El MALI se inauguró oficialmente en 1961. En ese momento, el presidente Manuel Prado entregó al Patronato de las Artes, en nombre de las familias Prado y Peña Prado, la colección formada por el intelectual Javier Prado y Ugarteche. La colección inicial reunía unas 7.000 obras y objetos, desde materiales precolombinos hasta lo que para Javier Prado era el arte contemporáneo de su época, es decir, el arte peruano de comienzos del siglo XX. Ese legado marcó profundamente el desarrollo posterior de las colecciones.

Desde entonces, el museo ha seguido ampliando sus fondos, sobre todo a través de donaciones. También contamos con un programa activo de adquisiciones. A finales de 2006 se creó el Comité de Adquisiciones de Arte Contemporáneo porque en el país no existían instituciones que compraran arte contemporáneo de forma sistemática.

Comenzamos a adquirir obras de artistas peruanos contemporáneos con la intención de seguir construyendo una historia del arte peruano que ninguna otra institución estaba contando. Muchas de las líneas de la colección contemporánea establecen conexiones con los relatos presentes en las colecciones históricas del museo.

CENTRO PRAXIS

De algún modo, las obras contemporáneas reflexionan sobre la colección y amplían su lectura.

SHARON LERNER

Exactamente. Hay líneas narrativas que atraviesan todas las colecciones del museo. El territorio peruano, por ejemplo, está presente en cada uno de los periodos representados. También aparecen cuestiones relacionadas con las culturas precolombinas, con la complejidad de custodiar patrimonio arqueológico y con los procesos de descolonización. Aunque hoy se aborden desde una perspectiva contemporánea, muchas de esas reflexiones parten de piezas históricas conservadas por el museo.

Dentro de la colección contemporánea tenemos también un núcleo muy importante dedicado al periodo de violencia política y al conflicto armado interno de las décadas de 1980 y 1990. En aquel momento, casi ninguna institución estaba reuniendo las respuestas que los artistas daban a esos acontecimientos. Por eso existe una fuerte dimensión social en toda la colección contemporánea.

La manera en que nuestros curadores trabajan con los fondos intenta reflejar cómo las distintas comunidades que habitan este territorio construyen sus identidades. Cuando digo que somos un museo profundamente situado, me refiero precisamente a eso.

Contamos también con obras de artistas internacionales, pero siempre elegimos piezas que dialogan con esas problemáticas. Tenemos, por ejemplo, una obra que Cornelia Parker realizó en Lima sobre las complejidades del narcotráfico y de la producción de coca. Es un asunto especialmente delicado porque la hoja de coca, al mismo tiempo, es sagrada para muchas comunidades locales.

Otro ejemplo es Cuando la fe mueve montañas, de Francis Alÿs. El artista reunió a cientos de voluntarios para desplazar unos centímetros una gran duna de arena en las afueras de Lima. Las obras internacionales que incorporamos a la colección siempre mantienen una relación significativa con las narrativas locales.

CENTRO PRAXIS

¿Cuáles son los principales desafíos del museo? ¿Cómo afectan a su programación?

SHARON LERNER

Uno de los desafíos cotidianos es el espacio. Tenemos un museo muy grande, pero solo tres salas para exposiciones temporales. Esas salas deben repartirse entre las distintas áreas curatoriales: arte precolombino, arte colonial, arte del siglo XIX y comienzos del XX, y arte contemporáneo. También trabajan en la programación los equipos de educación y de programas públicos.

Por eso tratamos de incorporar obras contemporáneas dentro del recorrido de las colecciones históricas, situado en la segunda planta. Invitamos a artistas a crear diálogos entre diferentes periodos y movemos las obras con frecuencia. Ya no nos gusta hablar de una «colección permanente». Preferimos hablar de «las colecciones del MALI», porque cambian constantemente. Esa manera de trabajar nos permite utilizar el espacio de forma más dinámica y proactiva.

Sin embargo, los retos más importantes no tienen tanto que ver con la programación como con la sostenibilidad de la institución. Mantener un museo privado en un país como Perú exige un enorme esfuerzo para conseguir recursos. No recibimos financiación pública.

Contamos con un patronato que cubre aproximadamente el veinte por ciento de los gastos de funcionamiento, pero no disponemos de un fondo patrimonial permanente como el que tienen muchas instituciones estadounidenses. El museo debe generar sus propios ingresos.

Nuestro departamento educativo genera cerca del setenta por ciento de los ingresos de la institución. Es un gran desafío, pero también uno de los logros de los que más orgullosos nos sentimos. Hemos creado una iniciativa cultural privada que cumple una misión pública y que ha conseguido sostenerse, en gran medida, gracias a la educación. Buena parte de la energía del museo está dedicada a mantener ese modelo.

CENTRO PRAXIS

Si un artista quisiera desarrollar un proyecto relacionado con la colección, ¿podría proponerlo al museo? ¿El MALI cuenta con un programa de residencias?

SHARON LERNER

El museo no tiene un programa propio de residencias ni dispone de talleres o alojamientos para artistas. En Lima existen pocos programas de este tipo, aunque colaboramos ocasionalmente con algunos de ellos y estudiamos nuevas alianzas.

Lo que sí hacemos es trabajar de manera constante con colaboradores externos. En la segunda planta tenemos varias salas pequeñas integradas en el recorrido de las colecciones. Están destinadas a intervenciones contemporáneas.

Si recibimos un proyecto que encaja con la narrativa que estamos desarrollando y establece un diálogo crítico con las obras que rodean ese espacio, podemos presentarlo durante un periodo prolongado. Estas salas se renuevan aproximadamente cada tres meses.

Cuando tuvo lugar esta conversación, una de ellas presentaba una intervención textil de la artista peruana Ana Teresa Barboza, en diálogo con una sala dedicada a textiles de distintos periodos. Otra acogía Tecnología ancestral, de Yerko Zlatar, una obra que partía de modelos arquitectónicos precolombinos para reflexionar sobre constelaciones y tecnologías contemporáneas.

También habíamos aprobado una propuesta del artista ecuatoriano Fabiano Kueva relacionada con su proyecto de largo recorrido Archivo Alexander von Humboldt. Kueva había realizado grabaciones en Perú y quería presentar en el museo una parte de aquella investigación.

Todo depende del proyecto. Cuando una propuesta tiene sentido para el espacio, la estudiamos con detenimiento y la sometemos al comité curatorial.

CENTRO PRAXIS

En el caso de Fabiano Kueva, ¿fue el propio artista quien se puso en contacto con el museo para presentar su propuesta?

SHARON LERNER

Sí. Nos presentó la propuesta, la evaluamos y, como encajaba con las líneas de trabajo del museo, decidimos darle cabida.

Recibimos proyectos con cierta frecuencia. Muchos no se ajustan a lo que estamos desarrollando, pero algunos conectan de forma muy precisa. También buscamos activamente a artistas cuyas obras puedan dialogar con nuestras colecciones.

Trabajamos constantemente a partir de los fondos del museo y estamos abiertos a recibir propuestas. Es importante entender, sin embargo, que estar abiertos no significa que cualquier proyecto vaya a funcionar. La relación con la colección debe ser real, no una conexión añadida al final únicamente para enviar la propuesta.

CENTRO PRAXIS

¿Qué hace que una propuesta encaje? ¿Basta con mencionar una obra de la colección o el diálogo debe ser más específico?

SHARON LERNER

En el caso de las galerías de la segunda planta, la propuesta debe dialogar de manera clara con las narrativas presentes en la colección. Puede ampliarlas, cuestionarlas, criticarlas o establecer una conversación con ellas. Ese es precisamente el objetivo de esos espacios contemporáneos.

En las salas de exposiciones temporales, en cambio, trabajamos muchas veces a partir de propuestas presentadas por curadores o de investigaciones que el museo encarga directamente.

Nuestra misión incluye contribuir a construir y posicionar la historia del arte peruano contemporáneo. Hay muy pocas instituciones que estén escribiendo esa historia de forma sistemática. Por eso reservamos espacios para grandes investigaciones monográficas o retrospectivas dedicadas a figuras que quizá nunca habían recibido ese nivel de estudio.

En el área precolombina hacemos algo parecido. El museo ha desarrollado grandes exposiciones dedicadas a culturas como Nazca y Chavín, y más recientemente a los incas. Son proyectos que pueden requerir tres o cuatro años de investigación y el trabajo de un comité científico. Dentro de ellos, solemos invitar a artistas cuyas obras dialogan con esos temas y les ofrecemos espacios para activar nuevas lecturas.

Un buen ejemplo es la exposición que dedicamos a los quipus. Los quipus eran sistemas de registro basados en cuerdas y nudos, utilizados en el mundo andino para la contabilidad y la transmisión de información. Muchos artistas contemporáneos, peruanos e internacionales, han trabajado con esa tradición desde perspectivas muy distintas.

Cecilia Vicuña, por ejemplo, ha desarrollado una obra profundamente poética alrededor del quipu. Jorge Eduardo Eielson también trabajó ampliamente con el nudo. Reunir esas perspectivas junto a los objetos históricos nos permitió crear un diálogo entre la investigación científica y la producción artística contemporánea.

Esa flexibilidad es posible, en parte, porque somos un equipo relativamente pequeño. Podemos mantener una programación abierta y responder con agilidad cuando aparece una propuesta sólida.

CENTRO PRAXIS

¿El hecho de no depender de financiación pública da al museo más libertad para apoyar el trabajo que considera importante?

SHARON LERNER

Sí, aunque nuestra mayor limitación es precisamente la financiación. Tenemos libertad, pero no siempre contamos con los recursos necesarios para hacer todo lo que nos gustaría. Es un equilibrio constante.

Además, incluso una institución económicamente independiente puede recibir otras formas de presión. El museo ocupa un edificio público, el Palacio de la Exposición, que pertenece a la Municipalidad de Lima. La cesión del edificio debe renovarse periódicamente.

En el momento de esta conversación, el gobierno municipal mantenía una posición muy conservadora y observaba con atención nuestra programación. Se habían producido críticas a determinadas exposiciones y también insinuaciones sobre una posible falta de renovación de la cesión. Eran señales preocupantes.

Los museos tienen la responsabilidad de proteger sus colecciones, preservar contenidos y salvaguardar la cultura. Al mismo tiempo, deben aprender a desenvolverse dentro de contextos políticos complejos. Es algo que está ocurriendo en muchos lugares del mundo, y Perú no es una excepción.

CENTRO PRAXIS

Para dialogar con una colección, primero hay que conocerla. ¿Cómo pueden los artistas investigar los fondos del MALI? ¿Es necesario viajar a Lima o también hay recursos digitales?

SHARON LERNER

Ofrecemos las dos posibilidades. Publicamos numerosos materiales y una parte importante de la colección puede consultarse en línea. Trabajamos con TMS, un sistema especializado para catalogar colecciones de museos, y con eMuseum, que permite poner esa información a disposición del público.

También hemos desarrollado varias iniciativas digitales relacionadas con nuestros fondos. Una de ellas es [archi.pe](#), el Archivo Digital de Arte Peruano, que puede consultarse desde cualquier lugar.

Otra es [historias.pe](#), una plataforma que nació durante la pandemia con el objetivo de reunir documentación sobre exposiciones anteriores. Incluye biografías de artistas peruanos, información histórica, artículos de investigación, obras de la colección vinculadas con esas biografías, entradas dedicadas a distintas culturas peruanas y recursos audiovisuales. Seguimos incorporando nuevos contenidos.

Además, el museo colabora con Alta Tecnología Andina en ePPA, el Espacio-Plataforma de Preservación Audiovisual, dedicado a investigar, conservar, catalogar y difundir obras y colecciones audiovisuales peruanas. Parte de esos materiales puede consultarse en línea y otros requieren acudir a la biblioteca, según los derechos de acceso de cada obra.

La investigación presencial también es posible. Cualquier persona interesada puede solicitar una cita para trabajar en la biblioteca, consultar el archivo o estudiar materiales de la colección. En determinados casos, y con la coordinación necesaria, los investigadores y artistas también pueden acceder a los almacenes.

Estamos abiertos a quienes quieran estudiar nuestros fondos. Para un artista, ese contacto directo puede revelar aspectos materiales, técnicos e históricos que no siempre se perciben en una pantalla.

CENTRO PRAXIS

No todos los artistas tienen una práctica basada en la investigación. ¿Cómo puede empezar a dialogar con una colección alguien que trabaja principalmente con pintura, escultura o vídeo?

SHARON LERNER

Depende de sus motivaciones y de la manera en que entienda su propia práctica. Es cierto que los artistas más orientados a la investigación suelen sentirse especialmente atraídos por las colecciones. Les interesa profundizar en la historia del arte, estudiar contextos o desarrollar una crítica institucional.

Pero aunque una práctica no se base específicamente en la investigación, acercarse a una colección puede resultar enormemente enriquecedor. Se puede aprender mucho sobre materiales, descubrir técnicas desconocidas, observar procesos de fabricación y conservación, y entrar en contacto con objetos que probablemente nunca aparecerían dentro del estudio.

Conversar con un conservador, un restaurador o una persona especializada en preservación puede abrir por completo la manera en que un artista entiende su propio trabajo.

No creo que el mundo del arte deba dividirse en categorías tan rígidas. Un artista encuentra inspiración en muchos lugares. Los museos y sus colecciones son otra fuente de inspiración, tan válida como cualquier otra.

Todo empieza con la curiosidad.

CENTRO PRAXIS

¿Qué proyecto relacionado con la colección te ha inspirado especialmente o ha transformado tu manera de entender el museo?

SHARON LERNER

Hace algunos años, mientras seguíamos desarrollando la colección contemporánea, trabajábamos con un grupo de asesores internacionales y descubrimos un punto ciego muy importante.

Aunque teníamos una colección que aspiraba a representar el arte peruano, la Amazonía no estaba presente de manera adecuada, especialmente las comunidades indígenas amazónicas. Conservábamos obras que abordaban cuestiones como la sostenibilidad, la ecología o la selva como paisaje, pero apenas teníamos piezas creadas por personas nacidas y formadas en la Amazonía.

Fue muy impactante reconocer esa ausencia. A partir de entonces creamos un comité para replantear el alcance de las colecciones y empezamos a cuestionar la relación del museo con creadores que se identificaban como indígenas y pertenecían a distintas comunidades amazónicas.

El proceso nos obligó a revisar nuestra propia manera de mirar, a cuestionar cómo clasificábamos las obras y a replantearnos las etiquetas que utilizábamos para describir determinados objetos y manifestaciones culturales.

Con el tiempo, ese trabajo dio lugar a una exposición y se convirtió en un proyecto transversal de largo recorrido que afecta a toda la institución, incluidas las colecciones históricas.

Curiosamente, conservamos numerosas representaciones de la Amazonía en el arte precolombino y durante el periodo colonial, pero pocos materiales originales procedentes directamente de la región. Las condiciones climáticas dificultaron la conservación de muchos objetos. Teníamos imágenes de la Amazonía, pero no suficientes obras creadas desde la propia Amazonía.

Esa constatación transformó profundamente nuestra manera de entender la colección. Todavía seguimos inmersos en ese proceso. Para mí resulta apasionante poder revisar una colección, cuestionar nuestra posición y planificar el futuro desde una perspectiva distinta.

CENTRO PRAXIS

¿Podrías mencionar una intervención artística que haya ofrecido una nueva lectura de la colección?

SHARON LERNER

Durante la pandemia, toda la segunda planta del museo, donde se encuentran las colecciones históricas, quedó vacía. Cuando reabrimos en 2021, decidimos mantener la mayor parte de esas salas sin ocupar y presentamos una única intervención de Sandra Gamarra, artista peruana residente en España que más tarde representó a España en la Bienal de Venecia de 2024.

El proyecto se titulaba Producción/Reproducción. Gamarra partió de una serie de pinturas de mestizaje, también conocidas como cuadros de castas, encargadas en el siglo XVIII por el virrey Manuel de Amat y Junyent y enviadas al rey Carlos III. Las obras originales nunca regresaron a Lima y permanecieron en España.

Sandra encargó reproducciones a un taller de copistas en China para donarlas al MALI e incorporarlas a la historia del arte peruano. La decisión añadía una nueva capa al proyecto: gran parte de la pintura colonial está formada por copias de otras copias. La idea misma de la copia, quién la realiza y quién posee el original se convertía en el centro de la obra.

Esa intervención fue la única exposición de la segunda planta durante la primera fase de reapertura. Después comenzamos a abrir las salas de forma gradual, una a una. Fuimos reconstruyendo el recorrido de la colección durante aproximadamente un año y medio. Era como volver a escribir la historia del arte, sala por sala y a lo largo del tiempo.

Durante ese proceso invitamos a numerosos artistas a intervenir los espacios vacíos. Marco Pando presentó Museo de sombras y Susana Torres mostró parte de Museo Neo-Inka. Fueron proyectos que transformaban la idea misma de museo y ocupaban temporalmente los espacios de la colección histórica.

Ese proceso resume bastante bien cómo nos gusta trabajar: no tratamos la colección como algo inmóvil, sino como un relato que puede revisarse, ponerse en duda y activarse desde el presente.

CENTRO PRAXIS

Mirando hacia atrás, ¿cómo transformó la pandemia el funcionamiento y la identidad del MALI?

SHARON LERNER

La transformación fue muy concreta. Durante la pandemia, el museo llegó a quedarse sin director y sin equipo curatorial a causa de la crisis económica. Permanecieron los equipos de registro, conservación, talleres y educación. Varios curadores seguimos colaborando desde fuera para ayudar a sostener la institución.

La estructura dejó de ser tan vertical y comenzó a funcionar de una manera mucho más horizontal. Muchas decisiones pasaron a tomarse de forma colectiva. Creo que algo parecido ocurrió en numerosos museos del mundo.

La crisis también nos obligó a preguntarnos cuál era realmente el ADN del MALI. Realizamos estudios para comprender cómo percibía el público a la institución y descubrimos algo muy interesante: muchas personas sentían que el museo tenía una identidad claramente femenina. Hablaban de «la MALI», no de «el MALI».

Tenía sentido. La gran mayoría de quienes trabajaban en el museo eran mujeres y la institución proyectaba una identidad femenina muy fuerte.

A partir de ahí replanteamos la identidad visual, revisamos la composición de algunos comités y redefinimos los públicos a los que dirigíamos nuestros programas. Queríamos acercarnos a generaciones más jóvenes y dejar de proyectar una imagen excesivamente académica o limitada a la historia del arte.

El cambio se notó. Cuando mantuvimos esta conversación, el museo recibía más visitantes que antes de la pandemia y se sentía mucho más vivo.

CENTRO PRAXIS

Antes de terminar, ¿hay algo que te gustaría compartir con los artistas y miembros de Centro Praxis?

SHARON LERNER

No sé cuántas de las personas que nos leen han visitado Perú o conocen el Museo de Arte de Lima. Si todavía no lo han hecho y algún día tienen la oportunidad de viajar a Lima, espero que visiten el museo.

Será un placer recibir a quienes quieran conocer mejor las colecciones y comprender de cerca todo lo que he intentado explicar durante esta conversación.

CENTRO PRAXIS

Sharon, muchas gracias por compartir con nosotros tu experiencia y por ayudarnos a comprender cómo puede construirse una relación más significativa entre los artistas y los museos.

SHARON LERNER

Muchas gracias a ustedes.

Recursos mencionados

- Museo de Arte de Lima (MALI): <https://mali.pe/es/>
- Colecciones y archivo del MALI: <https://mali.pe/es/colecciones-y-archivo/>
- Archivo Digital de Arte Peruano: <https://archi.pe/>
- Historias del arte en el Perú: <https://historias.pe/>
- ePPA, Espacio-Plataforma de Preservación Audiovisual: <https://ata.org.pe/recursos-eppa/>

Contacto

Centro Praxis

ayuda@centropraxis.org