



## Capítulo 22

# Homenaje a Anna Maccagno

I Simposio sobre la escultura peruana del siglo XX



Facultad de Arte de la Pontificia Universidad Católica del Perú  
Fondo Editorial 2003

Primera edición: enero de 2003

*Homenaje a Anna Maccagno.  
I Simposio sobre la escultura peruana del siglo XX*

Copyright © 2003 por el Fondo Editorial de la  
Pontificia Universidad Católica del Perú  
Plaza Francia 1164, Lima I  
Teléfono: 330-7410 / 330-7411  
Telefax: 330-7405  
E-mail: feditor@pucp.edu.pe

Diseño gráfico: Fondo Editorial de la PUCP  
Impresión: Tarea Asociación Gráfica Educativa

Derechos reservados, prohibida la reproducción de  
este libro por cualquier medio, total o parcialmente,  
sin permiso expreso de los editores.

Hecho el Depósito Legal: 150105-2003-0258  
ISBN: 9972-42-524-X

Impreso en el Perú - Printed in Peru

## Las vicisitudes de la materia: una memoria interrumpida —La escultura contemporánea en el Perú—

Muchas veces se ha repetido la anécdota que cuenta cómo Fernando de Szyslo, allá por los años 50, al regresar de Europa dijo que en el Perú no había pintura. Lo mismo habría ocurrido con Emilio Rodríguez Larraín, cuando dijo, hace unos pocos años —a su regreso también de Europa— algo similar con respecto a la escultura.

Mi propósito no es recordar declaraciones antipáticas de algunos importantes artistas peruanos, como a primera vista uno podría pensar, sino más bien iniciar una reflexión *estética* sobre el sentido de cierta producción en su relación con lo internacional, sobre todo tomando como referente la actual mundialización de la cultura.<sup>1</sup>

La primera lección que extraigo de ambas declaraciones es que mientras nuestro pintor se refería a la pintura *moderna* en el contexto de comienzos de los años cincuenta en el Perú, nuestro escultor estaba hablando más bien de la escultura *contemporánea* en este mismo contexto, pero a finales del siglo XX. Aunque reconozco que esta última afirmación tal vez deba matizarse con una indagación acerca del sentido de tal producción en un medio artístico como el local, buscando, precisamente cierta noción de lo contemporáneo en escultura que interrumpida y obliterada por las escenas (¿«oficiales»? ) posteriores a la del 50, se ha hecho visible en ciertas circunstancias, y recién comienza a ser asumida en la actualidad.

<sup>1</sup> Aquí resulta necesario una aclaración conceptual. Sigo a Juan Acha en su noción de *estética*, que propiamente es un estudio empírico de la *sensibilidad* que se despliega tanto en los «objetos» —diseños, artesanías, arte— como en los propios «sujetos» —provenientes de una diversidad de grupos—, además de las múltiples y complejas relaciones entre ambos mundos: exterioridad e interioridad. Así, la exterioridad queda entendida como la *materialidad estética* del paisaje urbano o rural junto con su mobiliario, y la interioridad como una *cultura estética* propia de los grupos humanos que la portan, siempre de un modo particular y específico. (ACHA; 1988).

El contexto de cambios de los años 50 en el país ve surgir lo *moderno* en *pintura y escultura* casi como una moda, como una puesta al día con lo internacional, en un proceso que se gesta desde fines de los años 30.<sup>2</sup> Es cierto que esta urgencia se vio favorecida, entre otras cosas, por el despliegue que ciertas instituciones internacionales hicieron sobre la vigencia del arte abstracto.<sup>3</sup> No obstante, no es menos cierto que la voluntad por diferenciarse de la retórica visual institucionalizada por el indigenismo o por la figuración de temas sociales incentivó, al menos desde fines de los años cuarenta, a un buen número de artistas de un modo individual: primero a los llamados «independientes», y luego a los recién llegados «abstractos».

Otro tanto ha ocurrido con respecto de lo *contemporáneo* a fines del siglo XX, cuando, junto con la aparición de las *Bienales de Lima*, un concepto nuevo y ampliado de arte —que circula internacionalmente no sin cierta polémica— comienza poco a poco, retrospectivamente, a posibilitar una mirada diferente sobre una serie de propuestas artísticas que de un modo interrumpido habían venido dándose a lo largo de los últimos cuarenta años.

Propongo entonces que comencemos a diferenciar al menos esquemáticamente, lo *moderno* de lo *contemporáneo*, no sólo en tanto estéticas comprometidas con lenguajes visuales específicos, por ejemplo, lo *moderno* con la apertura hacia la abstracción y la tematización del propio *alfabeto visual* desde la estética del genio, mientras lo *contemporáneo* con el *registro visual* y la pregunta por los procesos desde la estética del sujeto cotidiano, para luego relativizar tales afirmaciones.

Sobre todo es importante explicitar cómo la asimilación de la estética del genio entre nosotros, entronizada en nuestras principales escuelas de arte ha jugado, en mi opinión, un papel crucial en el momento de intentar encontrar las complejas relaciones entre los objetos producidos en tanto arte y los contextos en que éstos se insertan. A continuación, quisiera interpretar, valiéndome de una idea de Mirko Lauer, esta compleja relación del arte moderno local y luego contemporáneo con sus contextos, en la

<sup>2</sup> Dice el crítico de arte peruano Roberto Miró Quesada «Hacia el 38, viene Ricardo Grau trayendo pintura abstracta opuesta al indigenismo de Sabogal, que era el que comandaba la vida plástica del país. Al mismo tiempo están las posturas del arquitecto Luis Miró Quesada, introduciendo una modernidad arquitectónica que también va en contra de la que se hacía en ese momento: neocolonial, etc. Es decir, de alguna manera el pensamiento de los científicos sociales y el político también participarán de esta venida de la modernidad —con o sin comillas— que vendría de Occidente, dejando de lado, por un tiempo, las raíces más nuestras, también esto con o sin comillas.» (MIRÓ QUESADA; 1990: 346).

<sup>3</sup> En 1961 escribe Sebastián Salazar Bondy «Hace dos años, en un seminario sobre artes plásticas en América, realizado con el auspicio de la UNESCO y en los Estados Unidos, nuestro compatriota Fernando de Szyszlo, a la sazón subjefe de la *División de Artes Visuales* de la *Unión Panamericana*, expuso con claridad meridiana el esquema de las fuentes y el desarrollo de la pintura latinoamericana. Es lamentable que dichas líneas (...) no se hayan difundido más, pues en ellas se traza (...) el atormentado curso del arte de nuestro mundo desde los remedos académicos del siglo pasado hasta las más notorias tendencias generales de estos momentos.» (SALAZAR BONDY; 1990: 34).

figura del *autoexilio* de algunos de los artistas más importantes de lo que podríamos llamar, para abreviar, generación del cincuenta. Pero antes es necesario volver al esquema planteado, para desde allí hacerme la pregunta por la escultura, en tanto género.

#### LA CUESTIÓN DE LA ESCULTURA EN TANTO GÉNERO ARTÍSTICO

El hecho de que más o menos todos podamos imaginar algún objeto, cuando se habla de «escultura», no es obstáculo para que ocurra un extraño fenómeno discursivo: al adentrarnos en el sentido de su configuración, muchas veces asistimos al conflicto de su disolución.

La pregunta ¿cuándo un objeto deja de ser escultura y pasa a ser otra cosa? nos ubica directamente en el escenario de una imaginación que asume, precisamente, a la escultura en su reducción fenomenológica objetual. La vida cotidiana en la ciudad nos da una pauta al establecer una relación de identificación entre la idea de escultura —en tanto objeto— y de monumento.

Casi cualquier extranjero que llega al Perú, más precisamente a Lima, puede verse frente a una realidad objetual vinculada al espacio público que pasa por diferentes ejes de concepción del monumento y su papel en la plaza pública, escaseando otras alternativas. Los historiadores de arte saben, perfectamente cómo la idea de escultura, en el Perú, pasa por la entronización barroca durante la colonia desde Lima. Esta presencia objetual, se opondría a ciertas modalidades que se remontan a épocas anteriores a la llegada de los españoles, y que pueden esquematizarse en la importancia del espacio urbano cuzqueño en tanto antigüedad. La continuidad del mismo podría plantearse, incluso, de cara al llamado arte popular y la compleja relación histórica entre «artesanía» —ligada a la producción de los diversos gremios coloniales— y «arte».<sup>4</sup>

Otro tanto ocurre con el cambio que experimenta el espacio urbano con la aparición del neoclasicismo y sus esquemas realistas de tratamiento de la figura, sobre todo durante el siglo XIX, lo cual supone, también un discurso oficial acerca de lo nacional. Hay una continuidad, entonces, en un discurso sobre la escultura construido desde el poder que la entiende básicamente como objeto, como soporte de un programa ico-

<sup>4</sup> «Lima, entonces, fue una ciudad creada en vistas al futuro virreinal, considerando que Cusco colonial se creó en vistas del pasado inca. La novedad de Lima se ofreció como una claridad histórica, considerando que la antigüedad de Cusco produjo una ambigüedad histórica. ¿Cómo fue este sentido de lo 'nuevo' y lo 'viejo', lo 'claro' y lo 'ambiguo' en la experiencia visual de alguien caminando a través de ambas ciudades? ¿Pocos ciudadanos de Perú leyeron alguna vez historia o miraron un mapa, tanto como hicieron estas ciudades en su configuración y arquitectura, impartiendo estas propiedades históricas como parte de una experiencia estética?» (CUMMINS; 1996: 159). Los gremios desaparecen, propiamente, con la desaparición del régimen colonial; con lo cual recién en ese momento el *artesano* se convierte en *artista* y surge históricamente el género de *escultura* en Perú.

nográfico, detrás del cual el papel del artista resultaría ser el de un realizador manual de representaciones en volumen.

No es otro el papel asignado al escultor con la fundación de la Escuela Nacional de Bellas Artes en 1919. Incluso en un buen sentido, si pensamos en la llegada al Perú de Manuel Piqueras Cotoí y el establecimiento de un lenguaje formal en escultura y sus técnicas correspondientes, así como también en un modo de enseñarlo.

Lo que se comprueba entonces, es que el contexto en el que irrumpe la generación del cincuenta es uno en el que resulta difícil imaginar un papel diferente para el escultor. De allí que gente como Joaquín Roca Rey y el propio Alberto Guzmán resultan orientando su trabajo a contracorriente de un espacio cultural que les cierra la puerta del sentido, por así decirlo. Bajo una dirección *moderna*, la nueva estética de la subjetividad guía este primer choque contra el monumento y el indigenismo, y es significativo el hecho de que apenas terminada sus etapas formativas en la ENBA, ambos maestros viajaran a Europa.

No obstante la nueva estética de la abstracción, centrada en el volumen de su configuración material, todavía supone que el valor primordial es la presencia física del objeto *como* obra. La escultura, entonces, en tanto género artístico, se propone siempre bajo la sólida presencia física del objeto. Sin embargo, desde la perspectiva del hacedor, a diferencia del figurativo, en la configuración del objeto abstracto poco interesa el escenario que lo rodea, y sólo importa si tal contexto interfiere en su contemplación. El mismo puede ser, indiferentemente, el exterior de un espacio urbano o el interior de un espacio de exhibición. Dicho sea de paso, es un dato interesante saber que la primera galería de arte comercial en el Perú aparece, precisamente, hacia fines de los años 40, casi junto con la abstracción<sup>5</sup>. El cubo blanco como espacio neutral de exhibición —en sentido visual— favorece al objeto tanto como los pedestales lo destacan. La estabilidad de las características objetuales de la escultura —figurativa o abstracta— permite y sirve de plataforma para la aparición de un mercado que se ajusta a las exigencias formales y técnicas del género artístico y a la estética del genio. La escultura abstracta, en tanto modernismo artístico, no rompe con la contemplación sino todo lo contrario, de allí que el género en tanto lenguaje visual específico esté a salvo.

No obstante, la escultura comienza a salir de sí misma no sólo cuando elimina los pedestales y quiere escapar del espacio de interiores, sino cuando comienza a asumir los exteriores más allá de la presencia objetual del monumento y su discurso de poder. Es en este sentido de ruptura, que alguien como Jorge Piqueras y el propio Emilio Rodríguez Larraín resultan orientando su trabajo hacia el espacio urbano el primero, y el territorio del mito ambientado por cartografías simbólicas, el segundo. Si bien conocie-

<sup>5</sup> La galería Lima en 1947, situada en la actual calle Ocoña en el centro de Lima.

ron a Marcel Duchamp y Man Ray en Cadaqués, en los años 60 y mantuvieron amistad con ellos, es interesante reflexionar cómo la estética de la subjetividad asumida como elemento importante de tales rupturas con el contexto local, puede haber moldeado sus influencias.

La existencia de tal generación de inconformistas, no obstante, no alcanzó para moldear la imaginación ni de nuestras instituciones ni de nuestra escena galerística —propia del mercado local más exigente—, sino por el contrario, nos hizo descubrir una escisión conflictiva en el momento de otorgar valor a objetos que pudieran mostrarse en espacios públicos. Es difícil, por tanto, reconocer en el espacio urbano de Lima y de las principales ciudades del Perú escultura moderna, —aunque ciertamente la hay— pero aún es más difícil que el espacio sea pensado desde lo contemporáneo, en tanto material estético. En este punto el *género artístico* de la escultura alcanza sus límites, entrando con ello a establecer un diálogo con la arquitectura, el urbanismo, la geografía, la paisajística, e incluso la antropología urbana.

## LA TRADICIÓN DEL EXILIO

Es a través de un modernismo específico como la generación del cincuenta habría reproducido cierto horizonte del exilio, en su lucha contra los academicismos locales y sobre todo en su lucha contra el indigenismo. Desde luego, al austríaco Adolfo Wintenz en los años 40, y desde la Escuela de Arte de la Pontificia Universidad Católica, le tocaría jugar un papel protagónico en este proceso.

Es este contexto el que explicaría —incluso tomando en cuenta asuntos como la economía y la ubicación social— la aparición por segunda vez en la historia del arte peruano de una tradición que desde el ámbito de la «alta» cultura ya había marcado la pintura del siglo XIX: el viaje del artista al centro de la *cultura internacional* y su posterior retorno, con algún tipo de reconocimiento.<sup>6</sup>

Las posibilidades de ruptura con el horizonte de tal modernismo y la estética de la subjetividad que lo acompaña, se encuentran sin lugar a dudas en un artista que ha sido reconocido sobre todo por las nuevas generaciones apenas iniciado el siglo XXI, me refiero a Jorge Eduardo Eielson, poeta y artista visual.

<sup>6</sup> «(...) la burguesía se enfrenta a dos nuevas realidades: su relación externa con su propio país (...), y su descubrimiento de un ámbito cultural 'propio' en el que parece posible, a diferencia de antes, producir localmente algunos rasgos fundamentales del ordenamiento cultural de la metrópoli (...) este ámbito cultural propio es por un momento el de la ciudad, más precisamente el de su vida cotidiana al interior de la propia burguesía, sustentado por una idea academicista que reaparece: el arte —como práctica y como medio humano— puede ser su propio sustento social y su propia tradición.» (LAJER; 1976: 124).

Con una voluntad de exilio tan fuerte como en los casos anteriores, Eielson parece mostrar que tal experiencia era la única posible, si es que quería conservar un perfil de contemporaneidad a pesar de todo. La palabra y la imagen parecen remitirse en última instancia al cuerpo. El elemento moderno, no obstante, es su constante remitirse a tradiciones cerradas como en el caso de los textiles andinos o el oriente zen; su contemporaneidad está en su apertura al empleo de diversos géneros y el uso sutil de una fuente que hace pensar, por ejemplo, que la escultura puede remitirse a un meditado principio de acción. Sus instalaciones y performances son ahora buscadas como documentos escasos, como la fuente de una posible tradición más contemporánea y menos moderna que en el caso de sus pares.

## LA CONTINUIDAD DE LOS 60 Y 70

En los años sesenta y setenta la influencia de los Estados Unidos es un hecho que puede documentarse, desde el punto de vista de la vida cotidiana y de la economía de las clases altas o medias peruanas; no obstante, esta influencia no se despliega de modo homogéneo. Por ello, en el ámbito de los valores culturales y de algunas esferas de la «alta» cultura local, todavía se prefiere a Francia y Europa, considerándolas el centro del ámbito internacional.<sup>7</sup>

Desde este punto de vista, las pautas del arte occidental serían una importante clave para la interpretación de aquella producción identificable como «gesto escultórico», centralizada en Lima. Según Lauer el viaje de los artistas sería un índice del progreso del *exilio en tanto coordinada estética y cultural*/autoasumida, señalando a aquellos ubicados en el vértice de la pirámide social, pues las élites no hacen sino interiorizar el *exilio* de sus artistas. En principio esta interiorización es posible porque se comparte una misma plataforma de información (Lauer; 1976). De allí que tal descentramiento sea parte de la tradición del cosmopolitismo latinoamericano.

Esto explicaría por qué en la década del sesenta el *arte pop* no gusta a las elites locales, que todavía prefieren lo hecho a mano y repudian todo tipo de reproducción. El crítico Juan Acha y algunos artistas agrupados bajo el nombre de «Arte Nuevo» buscan instalar ciertas vanguardias que estaban fuera de la corriente principal local.<sup>8</sup>

<sup>7</sup> Szyszlo ha dado testimonio en múltiples oportunidades cómo su viaje a París en los años cincuenta le permite encontrar una conciencia autorreflexiva sobre lo que significa ser latinoamericano; no obstante hacia comienzos de los años sesenta lo vemos trabajando para la *Unión Panamericana* (véase nota 2).

<sup>8</sup> Las fuentes visuales que impactaron a estos artistas iban desde Richard Hamilton a Andy Warhol, de Mario Ceroli y Erro a Robert Indiana; también el recurso de la documentación proveniente del arte conceptual. Estaban en «Arte Nuevo»: Luis Arias Vera, Emilio Hernández, Gloria Gómez Sánchez, José Tang, Luis Zevallos, Jaime Dávila y Armando Varela. Rafael Hastings, peruano pero sin embargo proveniente de grupos de arte conceptual francés exponía con «Arte Nuevo» por invitación de Juan Acha, así como Teresa Burga (Pop) y Carlos Gonzáles (Op).

El caso del Salón de Ancón cuyo ganador es Luis Zevallos Hetzel es sólo un índice de esta densidad, y lo es también el evidente rechazo a las ambientaciones en las muestras de Teresa Burga o Gloria Gómez Sánchez. La ambientación como categoría escultórica trabaja con el espacio, pero todavía en interiores. Es interesante ver cómo en su defensa Zevallos, que es acusado de plagiar una imagen de una fotografía publicada en un calendario, opone la valoración del objeto único u original *hecho a mano*—a la que considera obsoleta— al Ready-made duchampiano y al ideal de la seriación y la reproducción que portan las imágenes de Andy Warhol.<sup>9</sup> Pero es sólo con Francisco Mariotti —artista suizo-peruano que había estudiado en París y Hamburgo— que el objeto encontrado, la documentación y el recurso de la reproducción, pasan a ser insumo de la configuración del espacio y de sus objetos.

#### ESCU LTURA EN ESPACIO PÚBLICO

Es curioso observar cómo Eielson puede introducirnos directamente en un novísimo discurso que ha aparecido últimamente, con respecto a la mundialización y a la posibilidad de realizar un tipo de arte de nivel, que dialogue sin asimetrías con las propuestas que asumen al espacio urbano como material estético.

Esta voluntad de novedad no necesariamente enlaza con propuestas que en el pasado existieron, sobre todo en la década de los setenta y ochenta. Por ejemplo, no es muy común el interés por los trabajos de Mariotti. Sólo como una referencia difusa Mariotti ha sido citado en artículos diversos; no obstante, la imaginación más reciente tiene sus propias fórmulas, cuando busca en las nuevas tecnologías lo suyo. La búsqueda de espacios en la ciudad para ser *intervenidos* es de índole diversa a aquellas alternativas barajadas por Mariotti en los años setenta. Tal vez sea importante mencionar aquí al colectivo de arte *Huayco EPS* y al grupo *Chaclacayo* como fuentes de cierta tradición de lo contemporáneo ligado a la utilización de los espacios y su estética.

Pero las vicisitudes del material estético con que trabajaron ambos colectivos de arte nos orienta hacia el hallazgo de una crítica potente de cierto modernismo imperante en el medio, sobre todo con respecto a la relación del artista promedio con el cubo blanco o espacio neutro —visualmente hablando— de la galería; asimismo con respecto a una concepción del arte que durante un buen tiempo supo *estetizar desde la subjetividad y su imaginario para crear prácticamente desde la nada*. La analogía entre el espacio vacío del cubo blanco, el lienzo en blanco y la imaginación subjetiva también en blanco antes del *milagro de la aparición* no es casual. La crítica implícita de estos colectivos de arte a

<sup>9</sup> Las elites culturales limeñas de fines de los años sesenta valoran, paradójicamente, a *la mimesis pictórica* (original) de Zevallos como una copia, y le quitan el premio recibido por el Salón de Ancón de 1969.

tales formas de autonomía y de mercado pasa por la necesidad intrínseca que las formas de la exterioridad —el espacio urbano, el cuerpo, la naturaleza— tienen de desencadenar procesos de investigación estética y visual, siendo importante para ello, en primer lugar, la acumulación de documentación de la realidad, sea ésta social, étnica o religiosa y/o de minorías.

La reaparición de esta tradición interrumpida en los colectivos de arte, no puede desvincularse del contexto de violencia propio de la década del ochenta. Parte de esta producción puede verse tanto dentro como fuera de galerías.<sup>10</sup> (Véase Figuras 1, 2 y 3).

## LOS AÑOS NOVENTA

La pacificación del país sobrevino al mismo tiempo que Latinoamérica comenzó a cumplir un nuevo papel en el contexto económico internacional: un nuevo mercado para las privatizaciones y el capital financiero transnacional. En artes plásticas, los últimos diez años pueden dividirse en dos momentos diferenciados con ciertas rupturas y continuidades.

El primer momento se configura de 1992 a 1996, en el que las huellas de la violencia todavía son visibles en quienes ingresaban a la escena artística. El año crucial es 1992. No sólo Fujimori disuelve el Congreso de la república en abril, sino que, como todos sabemos, el líder de Sendero Luminoso es atrapado, en septiembre de ese mismo año. De abril a septiembre Lima había estado bajo ataque con diarios atentados dinamiteros pero también con diarios controles policiales y del ejército.

Los artistas que por entonces recién se daban a conocer en la escena pública se vuelcan hacia la autorrepresentación en pintura y cierto tipo de intimismo que dejaría al descubierto aquella estética del genio y de la subjetividad de la que hemos estado hablando con tan inusual insistencia. En escultura el espíritu se refugia entonces en cierto tipo de imaginario infantil como en los muñecos de Haroldo Higa, o ya a mediados de los noventa, en los recortes de Fernando Olivos, quien en 1997 llegó a presentar un recorrido urbano señalado que conducía a cualquier caminante hacia un inesperado juguete.<sup>11</sup>

<sup>10</sup> Surgen una serie de colectivos como *Los Bestias* (1984-86) y a finales de la década Los *MW*, quienes trabajan con espacios que son intervenidos. Se trata básicamente de una estética de la precariedad que aprovecha ciertas plataformas, como por ejemplo, la existencia de la *Carpa Teatro*, proyecto de la municipalidad de Lima a mediados de los años ochenta. En proximidad con ellos, algunos ex-integrantes del colectivo *Huayco EPS*, como Herbert Rodríguez, despliega un fuerte activismo en diversos espacios, entre ellos, los de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

<sup>11</sup> Con una introspección que acoge imaginarios infantiles: Jessica Schneider, Haroldo Higa, Jorge Cornejo. No precisamente introspectivos, pero sí herméticos: Emilio Santisteban, Walter Carbonel, quienes en más de una oportunidad realizaron instalaciones recogiendo cierto gesto pop. Patricia Vega y Luz María Bedoya en algunos casos especiales legán a situarse entre el objeto de memoria y el encargo artesanal. Esta producción puede verse como la aparición

El antecedente de esta producción puede encontrarse en cierta escena galerística propia de la segunda mitad de los años 80. Esta vertiente objetual de la escultura que escoge su vena entre lo lúdico e íntimo se abre con el trabajo de María Gracia de Losada, quien habría tomado como referentes la escultura de Antonio Pareja y el juguete artesanal, así como los personajes del *comic*.

Una mirada a la aparente o real desideologización que repercutía en los ambientes universitarios intervenidos por el estado en la década del noventa, no debe ocultar el hecho sabido de que las primeras reacciones a la dictadura provinieron de una súbita actitud, en junio de 1997, por parte de numerosos grupos de estudiantes, que sorprendieron incluso al propio régimen y a los partidos políticos de oposición. La destitución de tres magistrados del Tribunal Constitucional colma la paciencia de la —hasta ese momento— generación X.<sup>12</sup>

Postulo la hipótesis de que tal momento coincide con un punto de inflexión que lleva a la joven escena artística hacia una ruptura progresiva con el intimismo y el imaginario infantil, introduciendo poco a poco temas de contexto urbano, social y político.

Es a partir de aquí que puede vislumbrarse un segundo momento, por la mediatización y politización de la escena. De este modo, y de manera repentina, los jóvenes artistas comienzan a vincularse con ciertas obras que son excepciones notables del momento anterior, como por ejemplo habían sido las ambientaciones y acciones de Eduardo Villanes, desde 1995. La toma de espacios se convierte en manifestación política contra el régimen, cuando Villanes —con la complicidad de estudiantes de la ENBA— toma literalmente la plaza Bolívar, frente al congreso de la república.

Es posible enmarcar en este horizonte cierto tipos de hibridaciones. El trabajo de Cristina Planas: un Abimael Guzman —que es un juguete— es exhibido en la *I Bienal Iberoamericana*, en 1997; y Emilio Santisteban pone *Crisis* —acción y ambientación— en la *II Bienal Iberoamericana*, en 1999.<sup>13</sup>

## MUNDIALIZACIÓN Y DESCENTRALIZACIÓN

En el Perú la pluriculturalidad ha sido experimentada como una carencia y en ese sentido ha sido más una vivencia en el conflicto que en la integración. Más aún durante la década

de ciertas formas de hibridación que cuestionan los géneros (escultura, pintura) y que se mueven en los límites de una intuitiva noción ampliada de arte, sin llegar a plantearse de modo explícito evidenciando con ello una suerte de bloqueo conceptual o ideológico.

<sup>12</sup> Son destituidos Guillermo Rey Terry, Manuel Aguirre Roca y Delia Revoredo.

<sup>13</sup> La presentación de un salón paralelo a la *II Bienal Iberoamericana* en el viejo colegio de periodistas agrupó a un conjunto de artistas que además del gesto crítico o político, juegan con cierto tipo de ambigüedad en el momento de definir su posición frente a la institucionalidad artística.

del noventa, en donde el autoritarismo del régimen supo manejar mediaticamente tales conflictos y diferencias.

La numerosa participación de artistas peruanos en la *I Bienal Iberoamericana* oculta en cierto sentido este clima salvo alguna excepción. Es recién en 1998 que comienzan a retomarse ciertas tradiciones latentes; esto es, un arte con resonancia cultural y política.<sup>14</sup>

Pronto vuelve a aparecer entre nosotros el gesto pop, a través del empleo de la representación mediática, la serigrafía, o incluso cierto tipo de instalacionismo y diseño de objetos, en donde el registro realista es intervenido en tanto voluntad irónica.<sup>15</sup> Hallar un criterio que permita una mirada crítica a esta producción es simultáneamente evaluar las proximidades y distancias que ésta mantiene con lenguajes similares en el ambiente internacional, no solamente vistos en las bienales, sino también en importantes espacios de exhibición en Lima.<sup>16</sup>

Tales alternativas conviven con el comportamiento de las instituciones culturales centralizadas en Lima, poniendo en evidencia ciertas precauciones innecesarias que sostienen ideas conservadoras del arte en frentes distintos. Por un lado una creencia institucional y del sentido común que aboga por el arte en tanto expresión subjetiva, y por otro la idea de la producción individual o hecha a mano que supuestamente marca la singularidad metafísica de un objeto único. Ambas creencias niegan como una cuestión de principio la posibilidad del desarrollo del arte no-objetual en nuestro medio.

Quisiera regresar con ello al principio de esta charla, que intentaba destacar cómo lo contemporáneo experimenta ciertas dificultades en el momento no sólo del reconocimiento institucional sino cuando intenta desplegarse en porciones importantes de nuestro imaginario colectivo.

<sup>14</sup> La publicación *Arto Arte* hecha artesanalmente por un grupo de entusiastas documenta apropiadamente el momento. Un trabajo interesante con fuerte resonancia cultural —en donde se mezcla la estética urbana e interpretaciones diversas— es el que realiza el francés Olivier Agid con un grupo de jóvenes convocados por el crítico Jorge Villacorta en el Parque Mariscal Castilla de Lince.

<sup>15</sup> Desde el año 2000 Cecilia Noriega experimenta con objetos a escala que introduce en matrimonios masivos, asimismo realiza acciones de participación que luego recoge como material estético. El colectivo *Perú Fábrica* desde la plataforma de un taller de serigrafía situado en el distrito de Barranco comienza a nuclear ciertas iniciativas. Ellos ganan el premio de la *II Bienal Nacional con Salón de Espera*, una controvertida video-instalación, que interfiere la programación televisiva de un monitor en una sala burocrática con el tradicional «el pueblo jamás será vencido». Este colectivo nos remonta a cierta tradición propia de los años ochenta, proveniente de grupos como *Los Bestias y NW*.

<sup>16</sup> Por ejemplo los trabajos del español Antoni Muntadas que presentó en el *CC de España* o los de López Cuenca y Antoni Abad, con estéticas importantes de trabajo con lo urbano o lo transmediático como soporte. Es interesante observar cómo presentaciones tan interesantes como las de Eva Lootze y de Joan Fontcuberta pasaron desapercibidas, pues la primera incorpora ciertas formas minimalistas de geometría visual y material, mientras el segundo elabora un conceptualismo en cuyo seno el discurso narrativo se convierte en simulacro.

Las últimas bienales nos dan la oportunidad de hablar de la existencia de un criterio supuesta o realmente más abierto con respecto al arte no limeño. Un derivado local de arte *neconceptual* se difunde ampliamente desde Lima hacia el resto del país. El arte como *proyecto* previamente diseñado también ha aparecido entre nosotros. Con ello la escultura le rapta, como diría el español Javier Maderuelo, el *espacio* a la arquitectura.<sup>17</sup>

Es importante señalar el papel protagónico que Maderuelo otorga al *minimalismo* y al *land art*, en la transformación de la escultura y del movimiento moderno en arquitectura para explicar lo que ocurrió en el ambiente internacional entre los años sesenta y ochenta. En el Perú el papel de tales movimientos en la construcción de una visión diferente lo ha cumplido básicamente, el referente *pop*. Apuntalar en esta nueva dirección implica, por otro lado, participar del espacio público —por ejemplo pedir permisos a la municipalidad del lugar, o buscar a los dueños de espacios deshabitados, hacer un fuerte trabajo de campo, documentación, registro, etcétera— pero también la aparición de una nueva conciencia mediática por parte de los artistas.

Esta nueva actitud es, desde luego, la herencia de la lucha contra la dictadura, pero es también algo más: una nueva conciencia plástica del espacio, y una ruptura adicional con el viejo concepto moderno de escultura. Es ese espíritu el que ha reivindicado más a Eielson que a Mariotti, al colectivo *Chaclacayo* que a *Huayco EPS*, aunque las cosas no están definidas y los rastros de esta memoria interrumpida hablan en los lugares o en la naturaleza de los espacios que son ahora elegidos como signos, para trabajar estéticamente con ellos.

Los recientes ambientes artísticos que se han ido consolidando en Cuzco, Arequipa y Trujillo, por ejemplo, tal vez apunten en esta dirección, asimismo los eventos de alcance nacional que ponen en jaque de modo explícito a las distintas maneras de hacer y entender el arte, lo cual nos pone a todos en una ideal situación de diálogo, como diría más de un filósofo.<sup>18</sup>

<sup>17</sup> «Pretendemos deslindar las nuevas fronteras entre arquitectura y escultura surgidas como consecuencia de la apropiación, por parte de la escultura, del espacio interior, la geometría, la escala, los materiales e incluso las técnicas y los procedimientos de la arquitectura y, por otro lado, estudiar cómo la arquitectura ha asimilado algunas de estas nuevas propuestas espaciales, gestadas en el seno de la escultura.» (MADERUELO; 1993: 23).

<sup>18</sup> En Cuzco Víctor Zúñiga luego de su experiencia europea desarrolla propuestas transmediales que pueden ser vistas mediante lo que he llamado aquí gesto escultórico. Tito Monzón surgió en Trujillo a fines de los 80, y actualmente propone tanto pinturas intervenidas con volúmenes como instalaciones que incorporan cierta manía urbana. Christian Bendayan se desplaza entre Iquitos y Lima; y, en otras cosas, tiene una gran afición a los objetos de uso diario propios de los sectores populares. Fernando Bryce y Flavia Gandolfo han surgido en los últimos cinco años en Lima con propuestas de reflexión crítica sobre la historia local. De la posibilidad de integrarse que tengan estos artistas jóvenes con las nuevas generaciones, o por el contrario, de la asimilación de sus propuestas por parte de las mismas, puede esperarse más de una sorpresa, en tanto rasgos de continuidad.

Desde diversos lugares esta fragmentación o pluralidad estaría mirándonos, para que de algún modo reconozcamos su potencial crítico y nos reflejemos en ella. Las vicisitudes de la materia más allá de los límites del género-escultura también nos habla de la posibilidad de aceptar la realidad que señala las identidades estéticas locales de una memoria interrumpida, una manera de entablar un diálogo con lo internacional. Todo ello todavía será parte de un proceso inevitable de maduración en los años que nos esperan.

## BIBLIOGRAFÍA

ACHA, Juan. *El consumo artístico y sus efectos*. México: Trillas, 1988.

CUMMINS, Thomas. «A Tale of Two Cities: Cuzco, Lima, and the Construction of Colonial Representation». En: *Converging Cultures. Art and Identity in Spanish America*. New York: The Brooklyn Museum, 1996.

LAUER, Mirko. *Introducción a la pintura peruana*. Lima: Mosca Azul, 1976.

MADERUELO, Javier. *El espacio raptado*. España: Biblioteca Mondadori, 1993.

MIRÓ QUESADA, Roberto. \_\_\_\_\_. Intervención oral transcrita y publicada por Alberto Adrianzén editor, *Pensamiento político peruano*. Lima: Desco, 1990.

SALAZAR BONDY, Sebastián. *Una voz libre en el caos*. Lima: Juan Campodónico, 1988.

AUGUSTO DEL VALLE CÁRDENAS  
Noviembre de 2002