

## “Arte Nuevo” y “E.P.S. Huayco”: el desarrollo de las vanguardias en torno al régimen velasquista

Los márgenes resultan ser un espacio de exclusión hacia lo institucional, hacia lo “apropiado”, el margen se constituye como margen en tanto que no quiere y no puede ser parte de un discurso oficial, de una “racionalidad” ya sea gubernamental, institucional, organizativa.

En el campo de la plástica “*se considera vanguardia una manifestación que, en su momento, construye un lenguaje nuevo cuya fuerza solo con posterioridad puede ser evaluada. Las vanguardias artísticas en el Perú tienen una historia poco conocida [...]. Asociada a prácticas artísticas que rompen con lo convencional, una vanguardia propone, entonces, una vuelta hacia cierta energía vital que se encuentra en las cosas mismas*”.<sup>1</sup>

El desarrollo de la plástica peruana durante el período de 1966-1980 presenta tres puntos importantes, caracterizados por: la aparición de “Arte Nuevo” y el experimentalismo contemporáneo, el *pop art* en el trabajo de Jesús Ruiz Durand durante el gobierno velasquista y el *pop achorado* con la aparición de E.P.S. Huayco. Este giro, de alguna manera, se encuentra relacionado con el contexto socio-político. Tal es la convulsión de ideologías revolucionarias, así como los hechos socio-políticos los que influyen a los artistas, invadiendo la manera en que llevan a cabo su proceso artístico. Claro está, que este proceso no se da como reflejo inmediato con los hechos socio-políticos pero sí funciona como un motor que mueve e influencia formas de pensar y las hace desarrollarse en el espacio artístico, buscando un pensamiento visual independiente<sup>2</sup>. Sin embargo, este proceso revolucionario peruano, caracterizado por el gobierno del general Juan Velasco Alvarado, hace que el discurso del arte independiente sea un instrumento legitimador del gobierno y a su vez plantear las formas artísticas y organizativas para un futuro accionar, distinto al gestado durante el gobierno pero que desembocó necesariamente en una estética urbana, transgresora y más acorde con la vivencia social del momento.

El cuestionamiento que recorrerá el presente trabajo se desprende de la relación que trazó el velasquismo con el arte, es decir, cómo se tendió un puente para una convulsión de creación artística y de vanguardia limeña.

Y cómo se hace necesario el uso de las políticas culturales dentro de un gobierno que busca una revolución social organizada, así como las tensiones entre el discurso velasquista y su accionar frente a la actividad artística- cultural.

Planteo estas cuestiones no como poseedoras de respuestas unidireccionales, sino como puntos en los que conviene un cuestionamiento pertinente por la vinculación del gobierno de turno, el velasquismo, con instituciones que a su vez permitieron cierta organización, visibilizada en la aparición de grupos artísticos, pero también con tensiones en el ámbito de la libertad de expresión. De la misma manera, planteo que el

---

<sup>1</sup> Augusto del Valle, “Una vanguardia invisible: 1979, acerca del proyecto Coquito” en *13 Monos (sitio web)*, 18 de noviembre de 2011, consultado el 18 de junio de 2015

<sup>2</sup> Juan Acha, *Hacia una teoría americana del arte* (Buenos Aires : Ediciones del Sol, 2004) 47

lector de cuenta de cómo las formas de expresión artística experimentan un cambio en la estética a partir del gobierno de Velasco, dándose un cambio que desemboca en la estética del *pop achorado*.

Asimismo, es central identificar las instituciones que permitieron este albor de creación y participación artística, remontarse a los antecedentes del INC y las políticas culturales, así como los vacíos institucionales a los que se enfrentaba la plástica peruana.

Hacia 1965 se inicia un cuestionamiento de la noción y la práctica del arte, una confrontación con el medio cultural y una apuesta por el espacio de lo social.<sup>3</sup> Un espíritu vanguardista que se gesta en una ciudad con carencias organizativas e institucionales en el ámbito artístico y que esta misma carencia marcará la pauta para un cuestionamiento y un accionar frente a ello.

Hago un paréntesis para explicar el estado de la política cultural desde 1962, en donde se creó la casa de la cultura, hasta la aparición de la Fundación para las Artes en 1966, lo cual ya es un esfuerzo de los artistas por crear una institución que venga de sí mismos. Y así exponer las bases por las se llevó a cabo la labor artístico-cultural previa a la aparición de “Arte Nuevo”.

Se creó la primera Comisión Nacional de Cultura a cargo de la junta militar de gobierno presidida por Ricardo Pérez Godoy y como ministro de educación al vicealmirante Franklin Pease Olivera. Su base doctrinal se sustentaba en el deber del estado para fomentar y difundir la cultura como parte principal de la educación del pueblo.

En octubre de 1962 se creó la Casa de la Cultura del Perú, mediante el Decreto Ley 14479, como organismo ejecutor de la Comisión, todas las entidades culturales existentes pasaban a su jurisdicción. La propuesta del ministro Pease fue que el estado intervenga en la cultura, desligándose parcialmente de la instrucción pública, para tener una opción institucional fija y así cubrir demandas sociales en el ámbito cultural.

Para 1965, durante el gobierno de Fernando Belaunde Terry, se aprobó la Ley 15621 Ley de Fomento de la Cultura, el cual estableció lineamientos en la política de estado en el ámbito de la cultura, reemplazó a la Comisión Nacional de la Cultura por el Consejo Superior de Fomento de la Cultura y reorganizó la Casa de la Cultura del Perú<sup>4</sup>. Se quería que las Comisión Nacional de Cultura y las casas de la cultura posean cierta autonomía y aunque fueron diseñadas como puntos de apoyo de la política educativa del estado, las casas de la cultura poseían un rango mayor de autonomía, a fines de organizar el Sistema Nacional de Fomento de la Cultura.

Es así como estas organizaciones funcionaron como difusores de la cultura; sin embargo, faltó una sistematización del ámbito cultural, junto con el vacío museal limeño. Por ello se hace necesario que artistas emergentes buscaran nuevos espacios de creación, generados por ellos mismos, un movimiento que vaya desde la base hacia arriba. Ejemplo de ello es la aparición de la Fundación para las Artes en 1966, institución creada para impulsar las artes visuales emergentes y una producción cultural alternativa.<sup>5</sup>

---

<sup>3</sup> Emilio Tarazona y Miguel López, “Otra revolución posible: la guerrilla cultural en el Perú de 1970”, *Illapa* 6, no6 (2009): 73

<sup>4</sup> Guillermo Cortés y Victor Vich, *Políticas culturales: ensayos críticos*, (Lima: IEP, INC, 2006), 82- 89

<sup>5</sup> Tarazona y López, “Otra revolución posible: la guerrilla cultural en el Perú de 1970”, 74, citando a Herman Braun-Vega en entrevista de Emilio Tarazona. Lima 21 de diciembre de 2007. Archivo de Audio.

La Fundación para las Artes fue presidida por Herman Braun- Vega y comienza a tener un carácter cuasi gremial, siendo no solo un espacio para la organización de artistas plásticos, sino también aperturan el primer Salón de Artes Plásticas en el Museo de Arte, el cual invertiría sus fondos en becas al extranjero y a Lima para los artistas destacados, también proporcionarían salas de exposición a los artistas que carezcan de medios para esto. Los fondos vendrían directamente de remates y subastas de los trabajos de los artistas, actividad que caracterizaría sus próximas actividades.<sup>6</sup>

Continuando con el ámbito de las tendencias y prácticas artística, en la segunda mitad de los sesenta se desarrolla el *arte experimental*, también ingresan a las tendencias artísticas el *op y pop art*.

En 1960, Gloria Gómez-Sánchez (que luego integraría en grupo “Arte Nuevo”) exhibe en Lima un conjunto de obras en las que la presencia del objeto se hace efectiva, desplazando a la imagen-representación.

Había un rastro de lo que en un futuro se le conocería como la gestación de estos nuevos procesos creativos tendientes al *experimentalismo* y al *pop art*. Incluso en 1963 ya se ponía como punto de debate la pertinencia del pop art en el contexto local, que se llevó a cabo en un simposio organizado por la Galería Art Center.

Para agosto de 1965, viene a Lima Jorge Romero Brest, crítico de arte argentino, el cual influenciará y encenderá el ímpetu para la exploración de esos nuevos procesos artísticos contemporáneos.

Es en 1966 cuando en el campo de la plástica se encuentra una confrontación entre líneas estéticas que se encuentran en choque: la pintura y la escultura más tradicional se encuentra exponiéndose también al lado de estas nuevas propuestas enmarcadas en el *pop, op art y experimentalismo*.<sup>7</sup>

Dentro de este panorama de tensión nace “Arte Nuevo” (1966 – 1967) formado por Luis Arias Vera, Gloria Gómez- Sánchez, Teresa Burga, Jaime Dávila, Víctor Delfín, Emilio Hernández Saavedra, José Tang, Armando Varela y Luis Zevallos Hetzel. Esta vanguardia es el motor central de la ofensiva de experimentación plástica (*pop, op, happenings, ambientaciones y arte geométrico*), confrontándose a instituciones oficiales y estéticas tradicionales.<sup>8</sup>

Con el nacimiento de arte nuevo se produce el primer manifiesto de este grupo, en contra del I Festival Americano de Pintura (Primera Bienal de Lima)<sup>9</sup>. Arte Nuevo se manifestó en contra por considerar que la organización del festival fue fallido ya que siendo la sede, los artistas fueron los últimos en ser informados, la cantidad de artistas locales participantes fue menor de la que se esperaba y esta selección no fue pública. Así como el tiempo para los artistas invitados a presentar sus trabajos fue de una semana de la fecha límite y a menos de un mes de la inauguración del Festival.<sup>10</sup>

Arte nuevo representó la unión de artistas peruanos que estaban creando obras intentando introducir nuevas representaciones para una renovación sintáctico-formal. En la que la galería como institución se

---

<sup>6</sup> Fundación para las Artes (Lima), *Ier salón de pintura de la Fundación para las Artes*, (Lima: La Fundación, 1966)

<sup>7</sup> Emilio Tarazona, “La contraproducción del presente” en *Teresa Burga: informes, esquemas, intervalos 17.9.10*, (Lima: ICPNA, 2011): 15-19

<sup>8</sup> Emilio Tarazona y Miguel López, “Desgaste y disolución del objeto en el arte peruano de los años sesenta. Una primera coordinada de rastro apenas perceptible”, *Illapa* 8, no8 (2011): 40

<sup>9</sup> Tarazona, “Arte Nuevo”, 68

<sup>10</sup> Documento, Con respecto al festival americano de pintura y el instituto de arte contemporáneo, 70

disuelva en su accionar, la exposición como acción y tal “galería” como un espacio más que posibilite la realización y confluencia de personas.<sup>11</sup>

Es así como la primera exposición de “Arte Nuevo” se llevó a cabo en la galería “El ombligo de Adán” (1966), el cual se encontraba en el Centro de Lima, había sido una ferretería y comenzó a funcionar como espacio para los nuevos grupos vanguardistas de la época. La galería se encontraba al frente del palacio de gobierno, lo cual sugirió que la inauguración se realice con un irónico discurso presidencial, expresado por el actor Felipe Buendía, disfrazado de presidente. Luego se entregó chicles a los asistentes y un helado, en reemplazo de las copas para el brindis.<sup>12</sup>

“Arte Nuevo” siembra la semilla del cuestionamiento que puede hacerse el consumidor de arte, en ese tiempo el espectador de las artes visuales en Lima era muy pasivo<sup>13</sup>, el fin era crear estímulos críticos y cuestionadores en el espectador, ya que el arte no solo se desarrolla en tanto creación de un objeto artístico, sino también en tanto “espacio intelectual”, cada una de las actividades está conformada por creadores, críticos, historiadores, teóricos, público, instituciones, museos, etc.<sup>14</sup> y esta confluencia de ideas y agentes la que se quería crear desde fuera de las instituciones tradicionales. Llevan a cabo el desplazamiento de la imagen- representación en favor de una presencia efectiva de la materia, el objeto, junto con la Fundación para las artes, cristalizan procesos de experimentación emergentes en la escena, utilizando nuevos formatos para la época, como ambientaciones o *happenings*<sup>15</sup>

Arte Nuevo se basa en la libertad de cada uno de los integrantes para la creación artística pero con afanes de comparar ideas, buscar nuevas formas de expresión y el vínculo del medio artístico con el lenguaje. Su influencia primordial fue la interpretación de la realidad social, económica, política y cultural del país, así como las nuevas tendencias relacionadas al *mass-media* que habían invadido el proceso artístico contemporáneo.<sup>16</sup>

Estas nuevas formas de expresión artística se dirigían a lo que Juan Acha llamaría *no-objetualismo*, el cual se dirigía a desmontar una estructura ideológica que presenta a los objetos artísticos como formas enajenantes y anestesiadas, meros objetos de consumo y prestigio social. Es así como se lleva a cabo una intervención crítica sobre su condición de mercancía<sup>17</sup>. Estas nuevas formas de expresión artística como *happenings*, *ambientaciones*, *op*, *pop* eran formas en las que prevalecía el concepto o el objeto como idea y ya no el lienzo como material en el que se plasmaría una réplica de la realidad.

La gestación de los movimientos a inicios de los 60 tuvo un gran apoyo del mercado, así como un alto nivel de teorización y realización práctica. Sin embargo, estos movimientos de vanguardia tuvieron un paso fugaz por el desarrollo del arte peruano. A fines de los 60 se producen cambios en el gusto, en los

---

<sup>11</sup> Burga, “Punto de Quiebre”, 75

<sup>12</sup> Emilio Tarazona, *Accionismo en el Perú*, (Lima: ICPNA, 2005), 15- 17

<sup>13</sup> Tarazona, *Accionismo en el Perú*, 15- 17

<sup>14</sup> Acha, *Hacia una teoría americana del arte*, 40

<sup>15</sup> Emilio Tarazona, “La contra- producción del presente” en *Teresa Burga: esquemas, informes, intervalos 17.9.10* (Lima: ICPNA, 2011), 19.

<sup>16</sup> Burga, “Punto de Quiebre” 75

<sup>17</sup> Juan Acha, *Nuevas referencias sociológicas de las artes visuales* (Lima: Universidad Ricardo Palma. Instituto de Investigaciones Museológicas y Artísticas, 2008) 9.

valores de la crítica, en la ideología nacional y en el debate artístico. El factor de cambio fue la aparición de un nacionalismo difundido por el gobierno a partir de 1968.<sup>18</sup>

Tras la toma del poder del general Juan Velasco Alvarado, para 1968, se inició un proceso de cambio el cual fue llamado “Revolución Peruana”, el cual se instauró en el poder con un discurso de no adherencia al comunismo ni al capitalismo la revolución peruana planteaba trazar nuevas estructuras a las relaciones sociales y de acciones revolucionarias. Con el precepto de crear un hombre nuevo y una nueva conciencia política<sup>19</sup>, libre, revolucionaria, autogestionaria, se le daría poder al pueblo (trabajadores) mediante organizaciones y así invertir la estructura de clases por la cual se había formado el estado oligárquico peruano.

La entrada al poder del general Juan Velasco Alvarado hizo que, de manera casi inmediata, el avance de las vanguardias y del no-objetualismo cesara, en cierta manera, ya que este impuso una nueva estética mediante la propaganda, la cual abarcaría la idea de “arte” como apto para ser configurado por todos los ciudadanos. Uno de los primeros síntomas con los que se comenzó a marcar una estética revolucionaria fue tras el discurso que dio al anunciar la reforma agraria, al anunciar una frase afirmando que Túpac Amaru la había dicho (lo cual es falso): “*Campesino, el patrón ya no comerá más tu pobreza*”<sup>20</sup>. Es aquí cuando se comienza a configurar una ideología de enaltecer a estos mitos nacionales, lo cual no sólo será visible en los discursos del gobierno, sino también se evidenciará en la plástica institucional.

El gobierno de Velasco plantea una crítica a la “cultura de dominación”, los cuales son núcleos estructurados de elementos culturales que portan los grupos dominantes en las dimensiones económico-social y política de la sociedad, a través de eso se expresa el orden de dominación entre otros ámbitos de la existencia social<sup>21</sup>La idea era crear un arte nacional, que viniera desde las bases de la sociedad, no solo en cuanto a los productores sino también a lo producido, a la estética, a la imagen y al mismo material.

Es así como Túpac Amaru se convierte en la imagen de la revolución. El general Velasco contrata a Jesús Ruiz Durand para la campaña a favor de la Reforma Agraria, ocupando un puesto en la Dirección de Promoción de la Reforma Agraria, en el cual trabajó desde 1969. Jesús Ruiz Durand nació en Huancavelica en 1940 y egresó de la Escuela Nacional de Bellas Artes en las especialidades de pintura y grabado.

La imagen oficial de Túpac Amaru, que se vería replicada muchas veces, fue de consumo masificado, es por ello que representó a Túpac Amaru sin mayor detalle, para lograr el fácil reconocimiento del pueblo al héroe nacional<sup>22</sup>. Ruiz Durand se vio influenciado por los formatos populares, la serigrafía y el formato de cómic<sup>23</sup> para la puesta en marcha de la nueva propaganda revolucionaria, creando una nueva estética, legitimadora del gobierno de Velasco y enaltecedora de los mitos nacionales, representados por héroes.

---

<sup>18</sup> Mirko Lauer, *Introducción de la pintura del siglo XX*, (Lima: Mosca azul editores, 1976), 166- 168.

<sup>19</sup> Juan Velasco, *Velasco la voz de la revolución. Tomo II* (Lima:Peisa, 1972), 285.

<sup>20</sup> Juan Velasco, *Velasco la voz de la revolución. Tomo I* (Lima: Peisa, 1971) 55.

<sup>21</sup> Anibal Quijano, *Cultura y dominación: notas sobre el problema de la participación cultural* (no hay referencia bibliográfica), 43.

<sup>22</sup> Leopoldo Lituma, *El verdadero rostro de Túpac Amaru (Perú, 1969-1975)* (Lima: Pakarina ediciones, 2011) 56.

<sup>23</sup> Diego Otero, “Verbo hecho imagen. Ruiz Durand y sus atmósferas literarias” en *Arte Nuevo (sitio web)*, consultado 24 de Junio de 2015.

Utiliza la serigrafía, técnica que fue de uso popular, para la creación de afiches de conciertos y por la rapidez de su estampado, el acto continuo de estampar la misma imagen en distintas superficies nos remite a un trabajo repetitivo, pensado para el consumo de masas, imagen para ser repetida infinitas veces y que todas ellas se vean igual. El mismo proceso denotaba una estética colectiva, popular, que permitía crear una fijación en torno a la imagen.

La estética que maneja Ruiz Durand en la propaganda revolucionaria es de *pop* y *op art*, el *pop art* en el Perú, durante estos sucesos, no fue una réplica de mercancías u objetos de uso cotidiano, tampoco la repetición de marcas que apelen al consumo popular, sino que se basaba en el uso de íconos nacionales para la creación de una identidad nacional que se cree por asociación de personajes dotados de virtudes, enaltecidos y mostrados en posturas de valentía y vigor. Declara ya Velasco en 1971: “*Ser auténticamente libre implica, [...], poseer una propia personalidad cultural. Y esto no se logra sin autenticidad, sin hundir las raíces en nuestra propia realidad, [...], una cultura que la sintamos nuestra, ni superior ni inferior, sino diferente a la de otros pueblos que sólo cuando la hayamos conquistado sabrán respetarnos plenamente*”.<sup>24</sup> Este acto es reflejo de la política de construcción nacional que emprendió Velasco, construcción que discursivamente se declaraba en contra del comunismo y capitalismo y a favor de la creación de un nuevo modelo político y económico<sup>25</sup>. Velasco se declaraba en contra de la teoría de la dominación en cualquier sentido, así como en contra del intervencionismo en comunidad de naciones americanas, ya que buscaba soberanía nacional, en busca de ello se nacionaliza la IPC, y una serie de propiedades extranjeras, entre 1969- 1971 y 1974-1975, en los sectores de energía y minas y transportes y comunicaciones, también se llevan a cabo reformas en la industria hacia 1971<sup>26</sup>.

Nuestra cultura siempre había sido la de la repetición y sentada sobre bases y estructuras foráneas<sup>27</sup> y a causa de esto se debían establecer las bases nacionales en todos los campos de actividad social; uno de ellos era la cultura, vista desde la práctica y recepción artística.

La creación de un nacionalismo peruano llevaría a cumplir los objetivos de la revolución, Velasco afirmaba que esta fuerza debe venir del pueblo y que este nacionalismo profundizará impulso a grandes realizaciones colectivas<sup>28</sup>. Es a causa y fin de esto que Velasco da importancia a la organización colectiva, así como la tematización de los contenidos a los que los ciudadanos estaban expuestos cotidianamente, la forma del afiche fue la más popular durante la masificación de las imágenes nacionales y esto da cuenta del fin que buscaba causar en la población. De la misma manera, el *op art* cumple un papel importante en la época, funcionó como respuesta al esteticismo europeo que funcionaba bajo relaciones armoniosas entre los colores y los límites de estos; en cambio, el *op art* elimina los matices de “pasaje” y opone violentamente los de contraste, contigüidad de colores que causaba un estremecimiento visual que lograba irrumpir la contemplación<sup>29</sup>; generando efectos visuales y exceso de luminosidad desde lo lejos, lo que permitía una fijación a la imagen y un fácil recuerdo ya que los rasgos de los personajes eran claros y simples.

---

<sup>24</sup> Velasco, *Velasco la voz de la revolución. Tomo II*, 72

<sup>25</sup> Carlos Delgado, *Testimonio de lucha* (Lima: Peisa, 1973), 13.

<sup>26</sup> Dirk Kruijt, *La revolución por decreto* (Lima: FLACSO, 1991,) 123- 150

<sup>27</sup> Velasco, *Velasco la voz de la revolución. Tomo 2*, 9.

<sup>28</sup> Velasco, *Velasco la voz de la revolución. Tomo 1*, 102.

<sup>29</sup> Juan Manuel Ugarte, *Pintura y escultura en el Perú contemporáneo* (Lima: Universitaria, 1970) 121- 122.

Jesús Ruiz Durand marca aquí el inicio de una estética revolucionaria que se funda en el *pop y op art*. Es así como los trabajos de Ruiz Durand influyen a los artistas jóvenes limeños y se hace visible en la exposición “Desarreglo A”, en marzo de 1970, realizada en la Galería Cultura y Libertad (la cual comienza a funcionar como plataforma de una vanguardia emergente), en esta se presentan trabajos en los que se hace notoria la adopción del *pop art* como técnica recurrente. En uno de los últimos espacios de la ambientación se encontraban maniqués en un catre de metal, cerca de un muro revestido de un collage y un biombo dorado estaba cubierto con imágenes saturadas de la farándula local e internacional, del otro lado, en la repisa del biombo se encontraban fotos que ilustraban la situación de violencia y hambruna en Biafra, estado disidente de Nigeria.<sup>30</sup> Es notoria la influencia del *pop art* como punto dialogante entre una realidad política y una social-popular.

Retomando los sucesos en el plano institucional de la cultura, desde 1970 se reclamaba que Lima era casi la única capital Latinoamericana que poseía un vacío de un museo de arte exclusivamente contemporáneo, para entender este vacío museal no solo habría que remitirnos a sucesos meramente artístico, sino más bien sociales y políticos. El vacío era un clamor de algo que necesitaba ser llenado, es el reflejo de un vacío social y político. *“La institución faltante es la más relacionada con la afirmación de identidades propias y actuales, surgidas del intercurso entre élites económicas y culturales. Pero de tanta relevancia como ese fracaso museológico es la libido disinta que la frustración consiguiente genera en algunos sectores, ansiosos por generar nuevos escenarios, renovadas escenas, para un sentido cultural vigente y autónomo”*<sup>31</sup>.

Sin embargo, las propuestas y discursos velasquistas en torno a las instituciones y la organización en el campo artístico-cultural, están en contraposición sobre lo que sostenía Juan Acha, reconocido artista y crítico, el cual rechaza todo acto de dirigismo por parte del estado hacia el arte, así como la manera utilitaria con la que es tratado el arte para que sea bastión de preceptos políticos que opacan su desarrollo hacia la constitución de un pensamiento visual independiente.<sup>32</sup> Esta posición defiende a cabalidad la independencia del pensamiento y accionar artístico, el evitar apostar por funcionar dentro de un grupo con limitación de ideología impuesto por otro grupo; sin embargo, tampoco plantea una independencia, en sentido absoluto, ya que basta con recurrir a la historia para dar cuenta de las conexiones importantes que ha existido Orgánica del Sector Educación. Para el Instituto Nacional de Deportes y las universidades, se creó el INC en reemplazo de la casa de la cultura, mediante el Decreto Ley 19268.

El 11 de Enero de 1972 se establecieron los términos de la política cultural del gobierno revolucionario, aprobando el reglamento de organización y funciones del INC<sup>33</sup>, con el propósito de afianzar una cultura nacional, el INC tuvo como finalidad proponer y ejecutar la política cultural del estado, así como la conservación del patrimonio cultural de la nación y ofrecer educación artística<sup>34</sup>.

En el Plan de Desarrollo a mediano plazo, con el cual se crea el INC, ya se mencionaba como propósito principal el desarrollo nacional mediante el afianzamiento de una cultura nacional, la posibilidad para el

---

<sup>30</sup> Tarazona y López, “Otra revolución posible” 78.

<sup>31</sup> Gustavo Buntinx, “Vacío Museal” en *Lo impuro y lo contaminado*, (Lima: MICROMUSEO, 2007): 8, 9.

<sup>32</sup> Acha, *Hacia una teoría americana del arte* 38- 47

<sup>33</sup> Luis Guillermo Lumbreras, “El papel del estado en el campo de la cultura” en *Políticas Culturales*, (Lima: IEP, INC, 2006) 93- 94.

<sup>34</sup> Juan Ansión, *Anhelos y Sinsabores* (Lima: GREDES, 1988) 154

desarrollo humano en la cultura y la democratización de la cultura social<sup>35</sup>. Sin embargo la SINAMOS ya se encargaba de este trabajo, es ahí cuando comienza la gestión cultural con miras a la creación de una cultura nacional, educación artística y democratización del arte, así se comienza a convertir en una matriz ideológica con estos principios como bandera<sup>36</sup>. Incluso las tareas relacionadas a la gestión cultural se compartían con el SINAMOS, es así que muchos artistas trabajaron en esta organización desarrollando proyectos de arte en conjunto con los sectores populares urbanos y campesinos<sup>37</sup>.

El gobierno plantea una plataforma y un determinado accionar para el campo de la plástica, planteado desde un grupo de poder pero revestido de ideales populares y revolucionarios, lo cual hizo que el proyecto generara muchos adeptos, así como detractores. Cabe contraponer esta forma entre arte y política, así que pasar por alto estas conexiones implicaría no poder comprender hechos esenciales del desarrollo artístico<sup>38</sup>.

Los hechos que iban de la mano de la organización cultural por parte del estado se hacen visibles durante 1972, en el que se realizan dos festivales de arte, uno es el 1er festival de arte INKARI, que fue organizado por el SINAMOS, el cual pretendía mostrar, sin distinción de clases, los trabajos artísticos de las clases populares. Fue ahí donde convergieron diversas expresiones artísticas como danza, artesanía, pintura, etc. Y el segundo festival fue CONTACTA 72, promovido por Francisco Mariotti, convocado por Alfonso Castrillón. Este último festival fue auspiciado por el SINAMOS, desde el área de Organizaciones Culturales y Profesionales (ONAMS) y liderado por el comandante de la FAP Orlando Marchesi<sup>39</sup>, estos festivales tenían como objetivo de funcionar como plataforma para que los diversos artistas peruanos pudieran expresar sus ideas y propuestas hacia el público y también que funcionara como convergencia de artistas en su propio circuito.

Por otro lado, el gobierno impuso la responsabilidad a los medios de comunicación para que produzcan e incluyan programas que muestren diversas manifestaciones culturales existentes en el Perú, lo cual abría la perspectiva del público artístico hacia distintas expresiones del folclor peruano<sup>40</sup>.

La carencia de un circuito de organización artística hizo que estas propuestas iniciales, que fomentaban el intercambio de ideas entre artistas y su reconocimiento frente al público general, fuesen el inicio de muchos grupos y vanguardias que se formarían posteriormente, así como el descubrimiento entre los mismos artistas de otros colegas que no formaban parte de la realidad limeña, lo que no solo crea organización de personas de manera superficial, sino que influye de alguna manera el trabajo de los artistas en conjunto, su visión en tanto vivencia que servirá para la producción de su época.

El trabajo del que se encargó el SINAMOS impulsó la participación consciente y activa de la población nacional en las tareas que requiere el desarrollo económico y social. Tenía como función la orientación de la población nacional mediante de la promoción de diálogo entre el gobierno, en función de su propia

---

<sup>35</sup> Lituma, *El verdadero rostro de Túpac Amaru* 44.

<sup>36</sup> Ansión, *Anhelos y Sinsabores* 150.

<sup>37</sup> Gustavo Buntix, *E.P.S. Huayco* (Lima: IFEA, 2005) 30.

<sup>38</sup> Vincen Furió, *Sociología del arte* (Madrid: Cátedra, 2000) 100.

<sup>39</sup> López, “Conceptualismos ‘Fallidos’”, 81

<sup>40</sup> Lituma, *El verdadero rostro de Túpac Amaru*, 45- 46.

realidad e intereses y objetivos comunes.<sup>41</sup> Tal trabajo se realizó en mayor medida en otros campos distintos del artístico, pero esta fue la institución que se encargó de la organización de festivales y preceptos para la transformación de la cultura nacional.

El SINAMOS se presentaba como un sistema de representación auténtico, unificando a los ciudadanos en torno al ideario de la Revolución Peruana, se esperaba también que este sistema funciones como instrumento para la aplicación de leyes revolucionarias, en un desarrollo económico democrático. El fin era garantizar la libertad mediante la participación en el proceso. Pero según el Mayor Jose Antonio Fernandez Salvatecci, en el SINAMOS se enquistó un poder político que participación popular y movilización social consistía solo en sacar masas a la calle a aplaudir al gobierno. Asimismo Fernandez afirma que la SINAMOS no cumplió su papel, principalmente por colocar en la jefatura al General Leonidas Rodríguez, el cual se rodeó de asesores con una ideología seudorevolucionaria, incapaces de generar movilización en los ciudadanos <sup>42</sup>

El discurso por el que se sentaron las bases para la creación de estas instancias generadoras de movimientos culturales artísticos, encontró muchas rupturas en su realización factual. Ejemplo de ello es cuando el 4 de setiembre de 1973, Teresa Burga envía una carta al director general de la ONAMS, Orlando Marchesi, en la cual explica brevemente un proyecto de *ambientación* llamado: ‘‘Estructura-Informe-Códigos-Comprensión- Mensaje’’, la cual a través de proyecciones de films, grabaciones sonoras, diapositivas e imágenes sacadas de la televisión nacional, convertirá esos mensajes en nuevos códigos semánticos. La carta intentaba proponer esta ambientación con fines de producir un individuo consiente, capaz de comprender su participación en los procesos del país y no sujeto a manipulaciones, actitudes que se referían al proceso de reforma que inicio con Juan Velasco Alvarado.

Asimismo, la brevedad de la carta de Teresa Burga también se debió a la relación de cercanía que tenía con Orlando Marchesi, su padre había pertenecido a la Marina de Guerra del Perú, la artista ya guardaba una relación incluso con el gobierno de turno.

Orlando Marchesi estaba buscando nuevas propuestas innovadoras para el área en el que se desempeñaba, incluso su área de trabajo se había convertido en la más presta a la experimentación y riesgo en las propuestas estéticas. A pesar de ello, la respuesta del comandante Marchesi fue negativa, argumentó que no sería posible por la demanda presupuestal y logística de parte del festival INKARI pero prometió una futura respuesta si es que el panorama cambiaba, cosa que no sucedió.

Para el discurso revolucionario de la época, tal vez el proyecto de Teresa Burga resulto muy esotérico y alejado de las desmaterializaciones de signo nacional.<sup>43</sup>

La ‘apertura’ que se mostraba en el discurso artístico cultural del gobierno velasquista resultaba paradójico ya que apelaba a la crítica y a los espacios de participación pero no apoyaba a proyectos como el de Teresa Burga.

---

<sup>41</sup> Kruijt, *La revolución por decreto*, 174.

<sup>42</sup> Jose Antonio Fernandez Salvatecci, *Yo Acuso* (Tacna: El Siglo, 1878) 38- 40

<sup>43</sup> López, ‘‘Conceptualismos ‘Fallidos’ ’’, 81- 83

Es así como se genera una tensión entre el discurso de las políticas culturales y la participación de los pobladores en esta área, a la misma vez que el gobierno sentaba nuevas bases para un desarrollo cultural peruano, en contraposición se encontraba la dependencia de los medios al gobierno.

Mediante el decreto-ley 20680, que contiene un nuevo estatuto de prensa, disponía la confiscación de diarios, además este disponía que en los diarios expropiados, “deberán tener cabida, una actitud pluralista y dialogante, los enfoques ideológicos que cuadren dentro de los parámetros de la Revolución Peruana”<sup>44</sup>. Se proclamaba una libertad que funcionara solo dentro de los parámetros establecidos por el discurso de la Revolución Peruana entonces cabe preguntarse cómo se pueden acuñar propuestas artísticas experimentales, que se salgan de los lineamientos políticos. El proceso artístico no solo funciona como respuesta a un clima político ideológico, sino que también responde a vivencias personales, experiencias estéticas personales que son resultado de la historia personal del artista.

El fin del gobierno de Velasco se hace realidad a causa de Morales Bermúdez y con esto se lleva a cabo un desmontaje de las reformas velasquistas, así como el programa revolucionario dirigido a todos los ámbitos de participación social. El gobierno de Morales Bermúdez efectuó “paquetes” económicos, los cuales implicaban el alza en el costo de vida y restricciones en gastos y remuneraciones. Tras este quiebre era de esperar una reacción de la población que se comenzaron a dar en 1977, mediadas por sindicatos y organizaciones que ya habían tomado fuerza durante el gobierno de Velasco. Todo este movimiento de disconformidad desembocó en el paro nacional, por lo que Morales se vio forzado a llamar a elecciones para la Asamblea Constituyente<sup>45</sup>.

Coincidentemente en este año muere Velasco Alvarado y a la par se ve agotado el discurso y la práctica del ideario revolucionario<sup>46</sup>.

*‘El 15 de diciembre de 1977 significó para la porción militante de la escena artística lo que el anterior 19 de julio para el movimiento popular en su conjunto. Una ruptura definitiva con la llamada Revolución Peruana. Y la búsqueda de formas propias de organización-incluso de socialibilidad. Un ansia de autonomía crítica tras años de tutelajes ideológicos en que la renovación artística se veía principalmente encauzada dentro de las importantes iniciativas culturales del velasquismo’<sup>47</sup>.*

El furor de este quiebre se ve reflejado en los tránsitos estilísticos, en la práctica colectiva, que pasa del expresionismo al *pop achorado*, este tránsito radical guarda relación con la manera en que el arte colectivo se expresa: las obras y materiales pasarán de la galería a las calles. Tal cambio tan decisivo y mayoritario no es una mera coincidencia o de voluntad personal, es una escena completa, casi una sociedad, la que se confronta a redefinirse a sí mismos en el vacío dejado por la caída del reformismo militar<sup>48</sup>.

En el terreno artístico, este año es visto como el germen para la culminación de la vanguardia nueva, gestada por incentivos políticos hacia la cultura; la ENBA (Escuela Nacional de Bellas Artes) fue tomada cual botín político, a lo que le siguió un receso en el que la ENBA no funcionó durante 1978. Era pues

---

<sup>44</sup> Guido Chirinos y Enrique Chirinos, *El Septenato*, (Lima: Alpha, 1977), 193

<sup>45</sup> Ansión, *Anhelos y sinsabores*, 55

<sup>46</sup> Buntinx, *E.P.S. Huayco*, 31.

<sup>47</sup> Buntinx, *E.P.S. Huayco*, 37.

<sup>48</sup> Buntinx, *E.P.S. Huayco*, 36.

necesario, y el contexto político lo ameritaba, que se formen focos de organización artística. Tras estos eventos muchos artistas comenzaron a tomar posición clara sobre lo que ocurría, trayendo como resultado su organización en nuevos espacios.

La escena juvenil de clase media, estudiantes de la ENBA y artistas en desarrollo se comenzaron a organizar y tomaron al distrito de Barranco como núcleo de actividad cultural, la prestancia de sus casonas grandes y antiguas fue motivo para el activismo cultural: espacios para exposiciones, talleres para artistas, antros nocturnos, etc.<sup>49</sup>

El cambio socio-político por el que pasa el Perú funciona como una semilla para el conceptualismo artístico que se vienen gestando, los artistas serán partícipes de represiones, en el sentido de carencia de espacios, de institucionalidad que avale proyectos y espacios de organización. Entonces resulta casi necesaria la toma de postura del artista, desde su proceso artístico hasta la acción en la que se envuelve su producto. Lo que no significa que tal postura sea necesariamente a favor de un sistema, específicamente político o hacia una persona en particular, sino que, tal como lo plantea Acha: “*el pensamiento visual es aludido al que penetra en su momento histórico inmediato, se compromete con él y genera un cuerpo de ideas capaz de vertebrar las diferentes prácticas artístico visuales de su ámbito local, al mismo tiempo que les hace cambiar de sentido y buscar otras estéticas*”<sup>50</sup>

La ocupación de los nuevos espacios compartidos por los artistas, hizo que se geste interrelaciones, fricciones, de las que surgió una nueva escena, una masa crítica que se retroalimentó en el campo de trabajo<sup>51</sup> Este fue el caldo de cultivo de las próximas vanguardias, así como para la formación de Paréntesis que posteriormente sería E.P.S. Huayco.

Paréntesis fue el antecedente de E.P.S. Huayco, el cual tuvo su primera exposición llamada “Trapezio” a cargo de Lucy Angulo y Juan Javier Salazar, un grupo de experimentación y trabajo colectivo con perspectivas hacia la investigación estética y comunicación. En palabras de Juan Javier Salazar, acerca de qué buscaban, su mirada se posara sobre la tradición del arte en el Perú, sujeta a condiciones de producción y a una marginalidad, y de cómo existe una indiferencia por toda expresión artística, para lo cual se propusieron a buscar personas y/o instituciones que apoyen proyectos colectivos de Arte y Comunicación. El foco estaba puesto sobre Lima, las actividades características de una ciudad donde reina la informalidad y la precariedad de servicios, enfocado desde un punto existencial.<sup>52</sup>

El estallido de esta vanguardia (E.P.S. Huayco) se dio en CONTACTA 79, también llamado festival de “arte total”, este festival fue convocado por un grupo de amigos artistas que se hacían llamar Paréntesis. El festival se lleva a cabo en la plaza de Barranco, buscaba ser un festival democrático e inclusivo desde la participación de los artistas hasta los tipos de expresiones que se expondrían, hubo un grupo de trabajos que se les llamo “arte no catalogado”, donde se encontraban los trabajos que escapaban a las denominaciones tradicionales de expresiones artísticas. Paréntesis plantea el arte no como pintura o escultura, sino como un enfrentamiento entre íconos y rituales de nuestra cultura, iconografía que envuelve

---

<sup>49</sup> Augusto del Valle, “Crítica de los íconos” en *13 Monos (sitio web)*, Junio de 2010 (consultado 23 de Junio de 2015).

<sup>50</sup> Acha, *Hacia una teoría americana del arte*, 41.

<sup>51</sup> Buntinx E.P.S. Huayco, 43.

<sup>52</sup> Alfonso La Torre, “Diálogo con el arte: Lucy Angulo y Juan Javier Salazar” en *E.P.S. Huayco*, (Lima: IFEA, 2005), 172 – 173.

un discurso crítico y como este discurso toma distancia del conceptualismo latinoamericano y del hegemónico, su planteamiento frente a este *mainstream* es el núcleo de la fuerza de Paréntesis<sup>53</sup>.

CONTACTA 79 funciona como prefiguración utópica de lo que posteriormente sería E.P.S. Huayco<sup>54</sup>, el festival se lleva a cabo con fines de divulgación y también como espacio para el intercambio crítico entre los artistas de la época. La diferencia con CONTACTA 72 fue la ausencia del gobierno en la organización y realización del evento; sin embargo, se estaba gestando un núcleo fuerte de artistas que retoman lo cotidiano, ritual y urbano para crear su propia estética, que ya no se vale de mitos y héroes, sino de realidades que convergen en el punto caótico y difuso entre lo andino y lo ciudadano.

La “performance pagana” que se realizó en CONTACTA 79, articulaba un discurso político y artístico, así como el uso de íconos religiosos y andinos, como el anda y el torito de Pucará que fue paseado por personas que llevaban máscaras y realizaban cánticos desordenados y de diversa índole. El carácter ritual de la performance se daba en un contexto urbano desbordado de imágenes, música, actuaciones, películas entrecruzadas, sin criterios selectivos ni jerarquizadores<sup>55</sup>, bajo todo este caos se realizaba el festival, siéndolo él mismo.

El salto que se da hacia la formación de E.P.S. Huayco no fue inmediata, no funcionó como un colectivo que decide en un momento sus integrantes y comienzan a pautar sus actividades, sino fue un proceso que comenzó con Paréntesis, en CONTACTA 79 y que luego tuvo una transición mediante otros trabajos como el *proyecto Coquito*, el cual fue una reelaboración crítica de los materiales educativos de lectura, los cuales se usaron en la educación pública no representando la cultura ni los procesos de la población, se realizaron collages combinando palabras de los libros con recortes periodísticos, en vinculación a las luchas del SUTEP hacia 1980.

La forma de ser de las vanguardias siempre se hará visibles e irán de la mano con la producción que realicen, esto será directamente proporcional a su constitución formal como colectivo.

El 17 de enero de 1980 fue una reunión definitoria para la estructuración del taller, la experiencia de E.P.S. Huayco se distinguiría por el trabajo colectivo y de taller, es en este momento en el que llevan a cabo su primera exposición “*Arte al paso*”, sobre el cual Francisco Mariotti afirma que se buscaban cuestionar el principio mercantilista de la galería, y más aún la situación del arte en general, querían plantear un cuestionamiento acerca de la finalidad del arte, jugar con la expectativa del público frente a la exposición, por ello se llenó el piso de la galería de latas, así la gente no podía entrar como acostumbraba, que ellos no hagan lo esperado ni dirijan su mirada a lo que deberían mirar. A su vez, en las paredes habían textos con sentido ideológico, afiches estrambóticos, con colores fuertes e imágenes agresivas para el consumidor de arte tradicional.

E.P.S. Huayco fue conformado por: Francisco Mariotti, Maria Luy, Charo Noriega, Mariella Zevallos, Herbert Rodríguez, Armando Williams y Juan Javier Salazar. El nombre “E.P.S. Huayco” fue acuñado

---

<sup>53</sup> Augusto del Valle, “Nuevas evidencias acerca de la vanguardias en Perú: Contacta ‘79’” en *13 Monos (sitio web)*, consultado 16 de Junio del 2015

<sup>54</sup> Buntinx, *E.P.S. Huayco*, 54.

<sup>55</sup> Buntinx, *E.P.S. Huayco*, 58- 59.

el 4 de julio de 1980, utilizando las siglas propiciadas por el sistema cooperativista velasquista: Empresas de Propiedad Social, la cual transforman en “Estética de Proyección Social”.

Francisco Mariotti trabajó en el SINAMOS, en Cuzco (1972- 1975), propició la labor sistemática del serigrafado, asimismo socializó estas técnicas con organizaciones campesinas en el Cuzco, también fue el integrante más experimentado<sup>56</sup>. Charo Noriega es una artista con un claro interés por las migraciones entre el campo y la ciudad, se caracterizaba por poseer una imagen contemporánea de lo andino, sin la pérdida del vínculo con la tradición<sup>57</sup>. El talento de Juan Javier Salazar permitió que sea el autor de las ideas más brillantes y abortadas, sus proyectos llenarían las salas del “museo imaginario” de la plástica radical peruana<sup>58</sup>, “*su agudeza y lucidez lo llevan a cuestionar permanentemente la hechura y montaje del objeto artístico, logrando integrar y friccionar los ámbitos de lo político y de lo estético, a través de un juego de reiteraciones conceptuales sobre una factura inacabada y austera*”<sup>59</sup>. Por otro lado, Armando Williams se interesa por el espacio en su utilidad ideológica, poseía cierta distancia de la propuesta colectiva original, aseveraba que cada soporte tiene sus fronteras y características, por lo que trabajaba con imágenes de consumo visual cotidiano para elaborarlas luego dentro del arte ‘culto’, pintura, y exponerlas en una galería<sup>60</sup>.

Con E.P.S. Huayco se inaugura el *pop achorado*, un adjetivo que es tomado de la jerga coloquial para describir actitudes insolentes o desenfadadas<sup>61</sup>, la palabra “*achorado*” cobra popularidad en la pequeña burguesía ilustrada durante los ochenta, también calificaría a un arte surgido en esos años con aproximaciones radicales a las actitudes sociales y al universo del nuevo poblador urbano. “*Una apropiación violenta de lo masivo y lo industrial, de lo cosmopolita incluso, mediada por la precariedad de una cultura de la migración donde las imágenes impuestas se reelaboran con técnicas burdamente artesanales para dar expresión de una nueva y desconcertante visualidad urbana.*”<sup>62</sup>

Se da un salto desde el *pop* y *op art* hacia esta nueva estética que apela a los materiales pauperizados, desechos industriales, estilo publicitario grosero y que hace referencia a degradación social del país entero, asociado a la oleada de población inmigrante que recibía Lima para la fecha.

En el proyecto de “Sarita Colonia” se cristaliza la estética y el accionar que definía mejor a este colectivo, la imagen de Sarita Colonia es un producto de sincretismo limeño, ícono que refleja la conjunción entre lo tradicional del culto y la contemporaneidad del tiempo, que trastoca las formas en la que funciona la devoción, propio del nuevo poblador urbano.

El cambio de la imagen de Sarita Colonia va evolucionando cada vez hacia lo osado, *kitsch* y siendo alusiva a la sexualidad por el mito que empieza con una violación milagrosamente eludida por la clausura genital del cuerpo. Retomando la técnica usada en “Arte al paso”, de latas de leche gloria en el piso,

---

<sup>56</sup> Buntinx, , *E.P.S. Huayco*, 30- 246.

<sup>57</sup> Gustavo Buntinx, “La utopía perdida: imágenes de la revolución bajo el segundo belaundismo” *Hueso Húmero* no.1 (Marzo 1987): 53- 55.

<sup>58</sup> Buntinx, “La utopía perdida: imágenes de la revolución bajo el segundo belaundismo”, 60.

<sup>59</sup> “Juan Javier Salazar” en *Centro de Documentación de Arte Peruano Contemporáneo*, consultada 8 de julio de 2015.

<sup>60</sup> Buntinx, “La utopía perdida: imágenes de la revolución bajo el segundo belaundismo”, 69.

<sup>61</sup> Buntinx, “Museotopías”, 11

<sup>62</sup> Buntinx, *E.P.S. Huayco*, 80.

confeccionaron una plataforma mucho más amplia en la que pintarían la imagen de Sarita Colonia, pero rechazaron la idea de exponerlo en una galería, esta sería puesta en el entorno natural.

El 26 de octubre de 1980, el lugar elegido fue una loma desolada que se alza sobre el acceso al sur de la ciudad, entre el mar y el kilómetro 54.5 de la Carretera Panamericana, simbólico lugar por ser la ruta usada por los migrantes de los andes a Lima. A veinte minutos del espacio demarcado por Sarita Colonia se encuentra Pachacámac, la más importante de nuestras huacas. De esta manera la obra se inscribe dentro de una naturaleza de arte político y arte de vanguardia para un público ilustrado que podía acceder al concepto de soporte, pero en acto funciona como ícono religioso, para los migrantes que la ven desde la carretera en el trayecto hacia la capital. Este espacio delimitado por la imagen de Sarita colonia se vuelve un lugar de perenigraje, le dejan flores, le rezan, es parte de un circuito de devoción, es una reapropiación de lo ritual para llevar la cultura popular al *pop art*.

La conversión de este no- lugar en un lugar de peregrinación, propicia un encuentro entre espiritual y lo político.

El material que se utiliza, las latas, son de uso masivo y desechable, así como en otros trabajos se recurría al uso de materiales reciclables, que daban cuenta de un uso popular, muchas veces con vías a generar otra crítica, ya sea de consumo, medioambiental o de ideologías.

La diferencia entre el imaginario de lo “popular” hegemónicamente, es el uso de los elementos de consumo popular para convertirlos en mercancías sofisticadas para la élite, tal como lo hace Warhol; sin embargo, Huayco logra una cierta comunicación con los sectores populares, sin verse en la necesidad de apelar a imaginarios andinos o a íconos del antepasado andino, presentan al objeto mismo como una imagen rabiosamente específica de pobreza y fe<sup>63</sup>.

La aproximación que hace esta vanguardia sobre los objetos que utiliza, sobre el concepto resulta ser más sincera y visceral que la que se llevaba a cabo con el ideal velasquista de retomar íconos nacionales para la creación de una identificación nacionalista, esta no se dirige a un objetivo de crear nación pero resulta ser más espontánea la manera en que a la misma vez que se sintomatiza con la realidad social, hace que esta misma se vea reflejada en ella y se sienta parte de y no solo un ojo ajeno excluido de ser parte de un circuito artístico, en el que no solo resulta importante el productor, sino también el consumidor. *‘La producción, distribución y consumo artístico no sólo son dependientes entre sí. También mantienen separadamente relaciones internas y externas con los diferentes componentes sociales, así como de alimentación y retroalimentación. Las mantienen a través de individuos que producen arte y otros que distribuyen y consumen las obras y las teorías producidas, dividiéndose dichas relaciones en causas y efectos sociales del arte’*<sup>64</sup>

La formación de estas vanguardias, responden de alguna manera a contextos socio-políticos y a la propia posición del artista. De la misma manera, la organización y la aparición de grupos artísticos no es ajena al contexto, la cual también se encuentra determinada por la manera en que el estado involucra en su discurso

---

<sup>63</sup> Buntinx, E.P.S. Huayco, 80- 106.

<sup>64</sup> Juan Acha, *Arte y Sociedad Latinoamericana: el sistema de producción* (México: Fondo de Cultura Económica, 1979), 171.

oficial, el ámbito cultural mediante la creación de instituciones que se encargarán de encauzar un movimiento cultural-artístico acorde con el desarrollo de la sociedad.

“Arte Nuevo” marca el inicio del *experimentalismo*, que se verá opacado rápidamente tras la llegada del gobierno de Velasco, dándose un nuevo giro, auspiciado por el discurso de la creación de un nuevo hombre que sirva a la sociedad, en busca de un ordenamiento que se base en preceptos morales y nacionalistas, rechazando el individualismo y reivindicando una cultura colectiva<sup>65</sup> no solo en acto, sino en ideología y para ello era necesario redefinir los límites de la cultura peruana, esto incluye la particular atención en las artes y la educación. Hallar nuestra libertad en nosotros mismos<sup>66</sup>, bajo este precepto se comenzó la creación de figuras heroicas que crearon una estética peruana, institucionalmente avalada por el estado ya que era monitoreado desde el SINAMOS. Sin embargo, existe una tensión clara entre el discurso de organización y participación ciudadana, así como la creación del INC y de la ONAMS, con el control de información y lineamientos propios de la Revolución Peruana.

El discurso sesgado no solo generó detractores sino que también se limitó a crear una propaganda, una estética que legitimaba su discurso, con fines de crear imaginarios nacionales. El *pop art* que es realizado bajo el mando de Jesús Ruiz Durand termina sirviendo como instrumento para el cumplimiento de una determinada ideología alineada a las del grupo dominante. Aún así, la organización primaria que emprendió el gobierno para asentar bases y prácticas artístico-culturales dio a los artistas plataformas para que estos entren en debate incluso para los que no se sentían comprometidos con los ideales velasquistas. La necesidad de una producción artística nacional ya no se basa en plasmar elementos folclóricos, ni copiar modelos exteriores, “*nos referimos a una teoría que nazca de la praxis visual inmediata, de la actualidad, y que sin comprometerse con la tradición, se centre en el fenómeno visual de las formas y colores, desde donde partirá a buscar conexiones con los otros pensamientos de su contemporaneidad. El arte no existe sin las ideas de afuera: fue religiosa en la edad media y científico en el Renacimiento, así como hoy es sociológico y lingüístico*”<sup>67</sup>

Grupos como Paréntesis y Huayco se desarrollaron sobre sí mismos, posibilitando un circuito distinto al de las galerías y los museos. Nuevos espacios en miras a desarrollar una cultura integradora de nuevos grupos sociales que parecían ser llamados a transformar el Perú: migrantes, obreros y sectores medios radicalizados, grupos que parecían ser el nuevo sustento de una modernidad alternativa para el país, modernidad popular que fluctuaba entre lo andino y la revolución socialista<sup>68</sup>. La manera de ser de estas vanguardias y lo que ha dado fuerza a su trabajo es que fueron, en todo el sentido de la palabra, artistas de su época, la necesidad de la toma de postura hizo que posean un fuerte pensamiento visual que no solo se reflejaba en el concepto, sino que se hacía real en la materialidad de su accionar.

Tras la caída del gobierno de Velasco se genera un germen de activismo artístico, se crea conocimiento acerca de la manera en que se desarrolla el pensamiento visual, ya sea ideológico o utilitario. Sin embargo,

---

<sup>65</sup> Velasco, *Velasco la Voz de la Revolución. Tomo II*, 13

<sup>66</sup> Velasco, *Velasco la Voz de la Revolución. Tomo II*, 72

<sup>67</sup> Acha, *Hacia una teoría americana del arte*, 40.

<sup>68</sup> Buntinx, “La utopía perdida: imágenes de la revolución bajo el segundo belaudismo”, 52.

los puentes tendidos en el gobierno velasquista para iniciar una organización de las políticas culturales se ven frenadas por la dependencia que la ligaba a su sistema, no hubo una construcción cohesiva de una institución o programa que vaya más allá de su gobierno y sus directores. La autogestión de los artistas fue plausible en el momento pero de qué sirve el esfuerzo si es que en el desarrollo posterior ese programa no tiene una base fuerte, de parte del estado, la cual sostenga su accionar.

Resulta de principal importancia la manera en que los estados deben acuñar a su discurso oficial un programa de políticas culturales. Para que estas funcionen se deben dejar de entender como “representación”, sino como una experiencia cotidiana vinculándola con una visión de “desarrollo”. Al referirnos a ella nos referimos a la codificación que tienen nuestras relaciones con los otros. Intervenir en el espacio cultural no es controlar ni restar libertad a los artistas, se trata de un trabajo conjunto con marcos institucionales que cree nuevos discursos públicos y articularlo en espacios de creación cultural y reflexión.<sup>69</sup>

Ya a finales de los sesenta la UNESCO promovió un sistema para que los estados adhieran las políticas culturales como prioridad en su quehacer político y discursivo.

En palabras de la Comisión Mundial para el Desarrollo Cultural, creada a partir del Decenio Mundial para el Desarrollo Cultural (1988- 1997), “un desarrollo disociado de su contexto humano y cultural es solo un crecimiento sin alma”<sup>70</sup>

Es de prioridad en el avance del ámbito artístico cultural una configuración institucional, con autonomía, de acuerdo a la vivencia peruana que pueda cohesionar las disímiles vivencias y realidades de los artistas del Perú en nuevos espacios no solo de exposición, sino también de diálogo y reinención. La autogestión muchas veces nos lleva a la exclusión.

---

<sup>69</sup> Víctor Vich, “Gestionar Riesgos”, 46, 47

<sup>70</sup> Guillermo Cortés, “Tan Cerca y Tan Lejos”, 22- 26

Anexos:



71



72

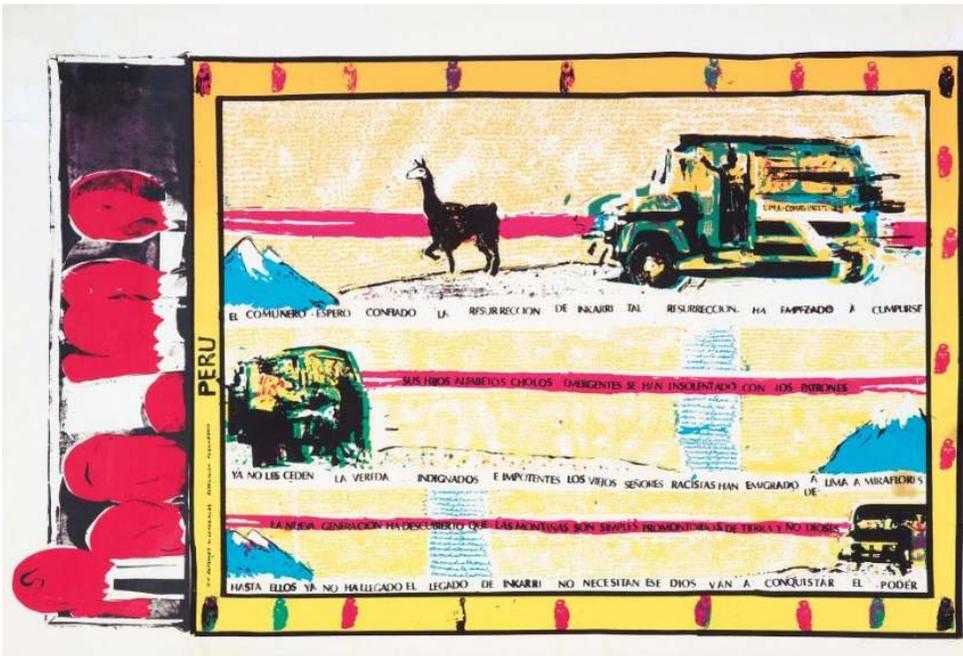
---

<sup>71</sup> Sarita Colonia, en el km. 54.5 de la Panamericana

<sup>72</sup> Felipe Buendía en la inauguración de “Arte Nuevo” en el Ombligo de Adán.



73



74

<sup>73</sup> Arte al Paso- E.P.S. Huayco

<sup>74</sup> Algo va' pasar (1980) – Juan Javier Salazar



75

---

<sup>75</sup> El Museo de Arte borrado, (d'après *Emilio Hernández Saavedra*, 1970)

## Bibliografía

- Ansión, Juan. *Anhelos y sinsabores*. Lima: GREDES, 1988.
- Acha, Juan. *Arte y Sociedad: Latinoamérica, el sistema de producción*. México: Fondo de cultura económica, 1979
- Acha, Juan, *Hacia una teoría americana del arte*. Buenos Aires : Ediciones del Sol, 2004.
- Buntix, Gustavo. *E.P.S. Huayco*. Lima : Instituto Francés de Estudios Andinos, 2005.
- Buntix, Gustavo. “La utopía perdida: imágenes de la revolución bajo el segundo belaudismo” en *Hueso Húmero*, no.1 (1987): 52- 83
- Buntinx Gustavo, *Lo impuro y lo contaminado*. Lima: MICROMUSEO, 2007
- Cortés, Guillermo y Victor Vich, Eds. *Políticas culturales: ensayos críticos*. Lima: IEP, INC, 2006.
- Chirinos, Guido y Enrique Chirinos. *El Septenato*. Lima: Alpha, 1977.
- Del Valle, Augusto. “Crítica de los íconos”. *13 Monos*. 21 de setiembre de 2010 (consultado 23 de Junio de 2015) <http://trecemonos.blogspot.com/2010/09/critica-de-los-iconos.html>
- Del Valle, Augusto. “Una vanguardia invisible: 1979, acerca del proyecto Coquito” en *13 Monos (sitio web)*, 18 de noviembre de 2011, consultado el 18 de junio de 2015. <http://trecemonos.blogspot.com/2011/11/una-vanguardia-invisible-1979-acerca.html>
- Del Valle, Augusto. “Nuevas evidencias acerca de la vanguardias en Perú: Contacta ‘79’” en *13 Monos*. Junio de 2010 (consultado 16 de Junio del 2015). <http://trecemonos.blogspot.com/2010/06/nuevas-evidencias-y-nuevas-lecturas.html>
- Delgado, Carlos. *Testimonio de lucha*. Lima: Peisa, 1973.
- Fernandez Salvatecci, Jose Antonio. *Yo Acuso*. Tacna: El Siglo, 1878.
- Fundación para las Artes (Lima), *1er salón de pintura de la Fundación para las Artes*. Lima: La Fundación, 1966.
- Furió, Vincenc. *Sociología del Arte*. Madrid: Cátedra, 2000.
- 
- Kruijt, Dirk. *La revolución por decreto*. Lima: FLACSO, 1991.
- Lauer, Mirko. *Introducción a la pintura peruana del siglo XX*. Lima: Universidad Ricardo Palma. Editorial Universitaria, 2007.
- López, Miguel, y Emilio Tarazona, “Desaste y disolución del objeto en el arte peruano de los años sesenta. Una primera coordenada de rastro apenas perceptible.” En *Illapa*, año 8, no. 8 (2011)
- Lituma, Leopoldo. *El verdadero rostro de Túpac Amaru*. Lima: Pakarina Ediciones, 2011.
- Otero, Diego. “Verbo hecho imagen. Ruiz Durand y sus atmósferas literarias” en *Arte Nuevo*, consultado 24 de Junio de 2015
- Quijano, Anibal. *Cultura y dominación: notas sobre el problema de la participación cultural* (no hay referencia bibliográfica)
- Tarazona, Emilio y Miguel A. López, “Otra Revolución Posible: la guerrilla cultural en el Perú de 1970.” En *Illapa*, año 6, no. 6 (2009): 73-86.
- Tarazona, Emilio, *Accionismo en el Perú 1965- 2000*. Lima: ICPNA, 2005.

- Tarazona, Emilio. “La contra- producción del presente” en *Teresa Burga: esquemas, informes, intervalos 17.9.10* . Lima: ICPNA, 2011
- Ugarte, Juan Manuel. *Pintura y escultura en el Perú contemporáneo*. Lima: Universitaria, 1970.
- Velasco, Alvarado. *Velasco la voz de la revolución. Tomo I y II*. Lima: Participación, 1972.