

ARTES, CIENCIAS Y HUMANIDADES CUESTIONES Y PERSPECTIVAS



Max Hernández Calvo
Jorge Villacorta Chávez

Franquicias Imaginarias *Las opciones estéticas en las artes plásticas en el Perú de fin de siglo*



PONTIFICIA UNIVERSIDAD
CATÓLICA DEL PERÚ

FONDO EDITORIAL 2002

Franquicias Imaginarias

*Las opciones estéticas en las artes plásticas
en el Perú de fin de siglo*

Serie: Artes, ciencias y humanidades. Cuestiones y perspectivas

ARTES, CIENCIAS Y HUMANIDADES
CUESTIONES Y PERSPECTIVAS

Franquicias Imaginarias

*Las opciones estéticas en las artes plásticas
en el Perú de fin de siglo*

Max Hernández Calvo
Jorge Villacorta Chávez



Pontificia Universidad Católica del Perú
Fondo Editorial 2002

Primera edición: abril de 2002

*Franquicias Imaginarias. Las opciones estéticas
en las artes plásticas en el Perú de fin de siglo*

Diseño de carátula: Reynaldo Aguilar

Copyright © 2002 por el Fondo Editorial de la Pontificia Universidad
Católica del Perú. Plaza Francia 1164, Lima-Perú.

Teléfonos: 330-7410, 330-7411, Fax: 330-7405

E-mail: feditor@pucp.edu.pe

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

Hecho el Depósito Legal: 1501362002-1001

ISBN: 9972-42-462-6

Impreso en el Perú – Printed in Peru

Índice

Introducción	9
1. De modernismos	15
2. Vanguardia y reforma	31
3. Ideología , ¿estás?	53
4. Una institucionalización postideológica	65
5. Esferas subsidiarias, escenas alternativas (y <i>Mainstream</i>)	79
6. Un «bravo nuevo mundo»	93
7. Introspección y juego	107
8. Globalización C.O.D.	123
9. Lo social desquerenciado	139
10. En la estela de la política	153
11. Trayectorias en construcción	161
Bibliografía	173

Introducción

Un vacío en la reflexión crítica sobre el desarrollo del arte visual peruano se mantiene desde hace ya casi tres décadas. Los esporádicos esfuerzos reflexivos, muy valiosos muchos de ellos, no han aminorado la fuerza de tal ausencia ni de sus efectos. Sin embargo, es posible constatar que en este mismo período la diversificación de las opciones estéticas, estilísticas, de soportes y medios es notable. Asimismo, la imagen del artista plástico con relación a los medios masivos de comunicación se ha visto transformada hasta el punto de anunciar un cambio en el papel que la sociedad le asignaba.

El sistema artístico se ha visto también afectado. En cuanto a la educación, la formación en las escuelas de arte exige una renovación que atienda a estos fenómenos. La existencia de un museo de arte contemporáneo entre nosotros sigue siendo, después de cuarenta años, solo un proyecto. Es evidente que nuestra institución artística es precaria. Esta fragilidad no facilita el desarrollo de la plástica de manera sostenida. No se trata meramente de las carencias económicas que son notorias. Prima la ausencia de una visión de conjunto, incluso entre aquellos que participan activamente de la escena artística local; una falta de comprensión, no solo del funcionamiento del sistema artístico sino de su dimensión de sistema. Esto se traduce en una intervención par-

cial y a menudo deficiente en el aparato artístico, así inadecuadamente constituido.

Por el lado del circuito de galerías comerciales, el mercado sigue siendo incipiente y la falta de cuidado en la profesión que exhibe está en directa proporción con la confusión existente en torno a lo que debe ser la promoción cultural. El sentido de la inversión económica desligada de una apuesta cultural está presente en las mismas instituciones ligadas a los aspectos comerciales del arte, así como en el mercado mismo.¹ No se tiene conocimiento de lo que respalda las transacciones ni de lo que entra en juego en ellas, lo único que se reconoce es el intercambio de un signo cultural por un signo económico. Sin embargo, aquel complejo aparato institucional que da cabida a dicho intercambio —y que debería sostenerse gracias a él— pasa desapercibido y los artistas han sido la parte contraria en esta escena dislocada. La escisión se expresa en las nociones o las actuaciones de una enajenación romántica frente al mercado, o en las de una entrega a sus demandas convenientemente encubierta. Refleja el ficticio divorcio entre arte y comercio asumido como natural.

La formación artística se ha caracterizado por resguardar celosamente una división entre la producción y la recepción crítica de la obra de arte. En lo que respecta a la producción, el criterio imperante es que el arte es consustancial con la intuición, por no decir inspiración. Con relación a la recepción y consumo, ambos se erigen sobre el nebuloso concepto del gusto individual. Dentro de esta atmósfera formativa, lo visual y lo verbal se han ubicado antagónicamente tomando las posiciones de la intuición y

¹ El arte es un negocio, no hay duda; pero es también un bien privilegiado. Esta ruptura entre el manejo económico y la dimensión cultural se evidencia en la mayoría de aparatos y de agentes comerciales —galerías, *marchands*, *dealers*— donde predominan criterios del mercado de bienes no artísticos. Más aun, frecuentemente se subordina lo cultural a lo económico, incluso cuando despreocupadamente se toman por equivalentes y, en cierta medida, intercambiables.

la razón, respectivamente —como si fuesen irreconciliables—, y se ha considerado como función del artista una participación tan solo anecdótica o espiritual, por ende, desconectada de todo asunto que no atañe a lo específicamente estético.

No se espera del artista que sea capaz de sustentar sus propuestas a partir de una reflexión propia, mucho menos que sea capaz de encontrar un sentido a su actividad que no se refugie en la vaga «trascendencia de la cultura». En un país en donde la significación de lo cultural es accesoria, nada predispone al artista visual a asumir una participación en la vida ciudadana como actor y agente de cambio en el ámbito de las sensibilidades.

En este contexto, lo estético parece ser sinónimo de excelencia en lo manual —exhibiendo un grado elevado de oficio— de tal manera que el dominio sobre la plasticidad de los materiales queda divorciado de los aspectos conceptuales basados en decisiones conscientes que son peyorativamente etiquetadas como lo intelectual.

Es sencillo constatar que el vacío existente afecta las posibilidades de reflexión crítica en el campo de las artes visuales. Nótese, por ejemplo, el énfasis básicamente cronológico o nominal que las esporádicas revisiones de la historia de la plástica reciente han exhibido. Asimismo, la tendencia a retrospectivas —y no a visiones panorámicas— impide aprehender de forma orgánica y coherente los procesos que atraviesan las manifestaciones plásticas.

Paulatinamente cada vez es menor el número de exposiciones colectivas y crece el de las individuales. No hay trabajo curadoría en torno a la producción del momento; el criterio de agrupamiento es por accidente. Lo mencionado parece también ser síntoma de la ausencia de un registro histórico de la plástica local, sea este textual o una colección museística.

Pese a este panorama incierto, el arte peruano se desarrolla intensamente. La participación del público suele ser escasa, pero también puede ser activa. A pesar de que el desinterés y el des-

conocimiento son regla general, sustentada en una promoción reducida y muchas veces mal orientada, la institución artística se transforma y también crece. La seña más notoria es el incremento en el número de espacios de exposición, en el sentido de un lugar físico y de la instauración de eventos organizados; pero también debe mencionar el afianzamiento paulatino de una visión más compleja del trabajo de curaduría, expreso en aquellos esfuerzos que llegan a buen puerto. Hay actualmente un clima de efervescencia en el arte, que ha impulsado a que se origine un salto en lo que respecta a los acercamientos que los artistas tienen frente a la creación. Nuevos recursos técnicos y diferentes perspectivas sobre lo artístico tienen una presencia cada vez mayor en la escena local, a pesar de no ser clara la dirección que están tomando. Conjuntamente empieza a surgir un público que ha mostrado responder con interés a esas manifestaciones. La continuidad de las tradiciones estéticas, si bien dista mucho de ser quebrada, ha percibido la presencia de este tipo de actividad.

Hay vacíos que prevalecen, pero se sigue haciendo y consumiendo arte, y los artistas muestran sus relaciones con un contexto vital que es a su vez estético. Un campo que en sus mismas transformaciones refleja su lucha por consolidarse y la importancia que para muchos de nosotros tiene.

El presente texto tiene por objeto dar cuenta de las principales transformaciones que se han dado en la escena artística local. Cambios no solo al nivel de obras individuales y de tendencias estilísticas favorecidas, sino de las concepciones de lo artístico vigentes y de la institución artística misma. Asimismo, pretende reconocer las limitaciones y posibilidades de la escena que, siendo comentada, uno mismo conforma. La lectura que se hace es acerca de aquellos temas que han marcado de alguna manera el arte local, que lamentablemente no abarcan a todos los artistas ni a la mayoría de la producción plástica. El esfuerzo se orienta a esbozar aquellos procesos transformadores, señalados mediante criterios temáticos, que si bien tienen un desarrollo cronológico,

no se contienen en él. Debe reconocerse el carácter parroquial del texto, enfocado casi exclusivamente en Lima, centro de la actividad artística del país, y la atención especial puesta sobre los últimos años.

La atención al aspecto social y político responde no solo a su alcance sobre las formas estéticas, sino a su posible efecto en los aparatos institucionales. De igual forma, las distintas nociones de lo artístico, respaldadas de forma teórica o práctica en determinados momentos, son vistas en función del contexto, así como en su posible relación con el desarrollo de la plástica internacional. A su vez, se lee en lo artístico una práctica social y en sus instituciones un espacio para ella. El sentido hallado muchas veces se presenta como una respuesta —anticipada o tardía— a los cambios atravesados por el país o incluso como una apuesta por el cambio. Un cambio que no solo tiene en el arte un medio de sublimación e incluso de propaganda. Más allá se trata de un testimonio de experiencia, de un recurso para la reflexión crítica y de un espacio para la participación sensible en el intercambio social. Un espacio imaginativo, como lo es el arte, es también una franquicia para la comunicación.

1

De modernismos

La segunda mitad del siglo XX ha sido testigo de la puesta en ejecución de un modelo estético moderno-tardío en el arte peruano. Este modelo, introducido en el Perú a mediados de siglo, logró instaurarse de manera dominante en la escena plástica limeña extendiéndose en apenas algunas décadas. El modernismo, que parece centrarse en ideales de técnica y estilo, se entroniza localmente en el momento mismo en que es cuestionado en la escena internacional por un tipo de actividad que sería conocida como «postmoderna», la que posteriormente lo iba a desplazar. En contraste con el modelo moderno —en el que predomina el criterio disciplinario de calidad con relación a estándares técnicos y estilístico canónicos— las propuestas postmodernas no orientan sus actividades a explorar meramente los límites técnicos con relación al pasado, sino los márgenes culturales que define el presente. Así se subraya el valor experimental del interés, en lugar del criterio normativo de la calidad.¹

Las formas artísticas locales de las últimas décadas se han desarrollado oscilando entre dos frentes. Sea en el seguimiento de las pautas estéticas del canon moderno tal como se ha consti-

¹ Véase FOSTER 1996.

tuido localmente o en la distancia frente al mismo, usualmente en proximidad con las pautas artísticas internacionales del momento. El arte local podría, además, resumirse en su acercamiento —eminentemente en cuanto a imágenes— sea a lo vernáculo, sea a lo foráneo. Estas posiciones diferenciadas se advierten claramente desde la década del setenta, la cual está marcada por un intento gubernamental de anular la escisión —de carácter social, más que meramente estético— entre lo popular (artesanía) y lo culto (arte). Sin embargo, este debate de la década del setenta actualizaba a su vez uno anterior, ocurrido aproximadamente dos décadas atrás, en los años cincuenta, donde un enfrentamiento entre dos posiciones que comprendían visiblemente lo social e ideológico, y que arrastraba lo tradicional y lo moderno, estaba al orden del día. Es en medio y por medio de dicho enfrentamiento que el modelo moderno se instituye en el Perú a mediados del siglo XX.²

En 1949 Fernando de Szyszlo retorna al Perú y a su llegada proclama «En el Perú no hay pintores»³ debido a la ausencia de artistas abstractos. Así, la abstracción llega a estas costas como un programa arrogantemente vanguardista, decidido a renovar la escena artística e imponerse. Con respecto a la idea misma de programa, cabría señalar que trae consigo un sistema teórico que data del temprano siglo XX. Abarca estética y cultura, y apunta a una universalidad y autonomía plena de las formas artísticas. Esta autonomía, que ha de traducirse en una supuesta oposición entre lo visual y lo verbal, va a estar implicada, por ejemplo, en la separación temporal entre arte y crítica, y en una independen-

² Estas posiciones no estaban balanceadas. La asimetría responde no solo a la cantidad o calidad de la producción, sino que también obedece a la visibilidad de estas formas de arte en las galerías —a su comercialización, exitosa o no—, y a la continuidad en la producción, que se traduce en una presencia sostenida. Sobre esto último, en el vacío de la memoria artística institucional —sin museo ni publicaciones—, lamentablemente, solo la continuidad garantiza dar fe de la existencia.

³ Véase LAUER 1976:162.

cia de lo literal identificada con la abstracción como su encarnación más plena; pero esta separación visual/verbal ya había sido escoltada previamente. Se encuentra muy presente en la propuesta del pintor Ricardo Grau quien propugnó, desde su regreso al Perú en 1937, la determinación formal de la pintura; es decir, un pensamiento eminentemente plástico libre de exigencias literarias.⁴ La atención que Grau puso en el manejo del color como elemento fundamental de su obra, tanto figurativa como posteriormente abstracta, responde a esa concepción de lo pictórico. Incluso en la práctica misma de la abstracción esta separación entre lo visual y lo verbal es tan grande que parece ser «apenas consciente de ese universo teórico».⁵ El carácter determinante que tendría lo formal en el trabajo pictórico es palmario en la obra de representantes destacados de la época, tales como Alberto Dávila o Carlos Aitor Castillo.⁶ Dávila, quien a sus inicios pintaba escenas vernáculas de la costa norte, en un estilo de leve reminiscencia cubista, abandona lo temático en tanto pretexto para un ejercicio netamente plástico. En el caso de Castillo, él también recurre a una síntesis progresiva de lo figurativo que desemboca en una pintura abstracta. En los lienzos de ambos predomina lo estructural y lo texturado de la superficie.

⁴ *Ib.*, p.132. Este programa no puede entenderse desligado de un intento de cancelar el proyecto indigenista, ya para entonces (fines de los años treinta) bastante desgastado, académico y dogmático; proyecto que en su dimensión *cultural* implicaba un filo político comprendido en lo literario y lo representacional. Este rigor formal, «independiente», universalista, fue llevado a la educación por Grau, cuando fue director de la Escuela Nacional de Bellas Artes desde 1945 hasta 1949, y por Adolfo Winternitz, director de la Escuela de Artes Plásticas de la Universidad Católica, desde su fundación en 1939 hasta 1993.

⁵ *Ib.*, p.139.

⁶ Si bien no necesariamente adoptaron la abstracción de forma exclusiva, también cabe mencionarse a Benjamín Moncloa, Jorge Piqueras, Sabino Springett y Emilio Rodríguez Larraín. Otros destacados pintores abstractos del período son Fernando D'Ornellas, Juan Manuel de la Colina, Miguel Ángel Cuadros, Félix Oliva, Arturo Kubotta y Enrique Galdos Rivas.

Esta independencia de «lo plástico», paradigmáticamente modernista, se ordena como una búsqueda de lo específico del medio. Es decir, de las posibilidades estéticas que los recursos técnicos y materiales ofrecían en función a un lenguaje visual de tipo formal; por ende, los nexos visiblemente temáticos son desechados como irrelevantes. En el caso de la abstracción, la independencia de referentes locales y de nexos político-sociales es concreta. La abstracción en el Perú significa el desplazamiento del indigenismo como el paradigma artístico local —no moderno— a favor de una supuesta universalidad moderna. Un desplazamiento que significa un cambio de la relación del arte con su base social: dejar la pretendida e imprecisa base social amplia a la que aspiró apelar el indigenismo —donde había radicado su apuesta política, cuando la tuvo— por una base social definida y reducida conformada eminentemente por industriales y urbanizadores —agentes simbólicos de la modernización del país—.⁷ Si se toma en cuenta estos factores, se hace evidente que la abstracción local en su realización ha sido casi programática.⁸ El abstraccionismo, podría decirse, tuvo visos fundamentalistas, pues por poco urgía una confesión de fe en el modelo.⁹ Luis Miró Quesada, uno de los máximos defensores del abstraccionismo y vocero del movimiento Espacio, abogaba por un «arte por el arte»

⁷ Con relación al internacionalismo cultural fomentado por este sector, resulta sintomático que en la arquitectura —casi consustancial a este grupo— el estilo adoptado fuese el denominado *International Style*.

⁸ Es casi como si fuese la actuación de las pautas greenbergianas delineadas, por ejemplo, en *Avant-Garde and Kitsch*. Sobre este aspecto de la base social, Greenberg define la vanguardia como un producto de la sociedad burguesa. En cuanto a lo temático, la frase «el tema o contenido se vuelve algo a ser evitado como la plaga» es suficientemente elocuente (GREENBERG 1939, HARRISON y WOOD 1996:531).

⁹ La convicción está implícita en el ideal de esencia perseguido en el formalismo. La arrogancia y agresividad verbal desplegada por algunos abstraccionistas parece ser sintomática de ese sesgo fundamentalista, que asume tener la razón hasta el punto de sentir el derecho y la autoridad de desdeñar y denigrar a aquellos que no comparten dicha fe.

libre de condiciones; léase ideología, es decir, endogámicamente autónomo.

Los procesos de industrialización y urbanización, como motores de la modernización,¹⁰ han sido cruciales en el desarrollo de la abstracción moderna. Más aun, se han erigido en su fundamento. Localmente sus protagonistas se constituyeron tanto en promotores de este arte como en su mercado. Esta agenda innovadora tenía una pauta claramente exterior —en la industria y arquitectura proveniente básicamente de los EE UU y en la pintura de Francia—. ¹¹ La posición estética así adoptada descartaba todo aquello que era considerado discursivo, purgando referencias nacionales —para entonces eran más la expresión de un hurraño chauvinismo, a decir de Núñez Ureta, que de un consolidado proyecto cultural— e incorporaba criterios plásticos internacionales sobre la base de su presunta autonomía.¹²

La posición de la abstracción tuvo mucho de respuesta a una agobiante escena artística donde predominaba una figuración de pretensión social ya devaluada. Así, cuestionó a través de la exploración de la forma, el color y la superficie pictórica como va-

¹⁰ Estos procesos implican, además, un tránsito de una economía ordenada —por una oligarquía latifundista— a una regulada —por una burguesía capitalista, primero industrial y luego financista—. Esto está estrechamente ligado a su vez con la migración. Lauer conecta estos procesos a un capital que desplaza su atención, antes fijo en la minería y en el agro, a la industria, y que a su vez capitaliza el agro, transformando radicalmente sus estructuras y desencadenando un ciclo de migraciones y barriadización de la capital (LAUER, ob.cit., p.140). En número de habitantes, la población de Lima aumentaría de medio millón a dos millones entre las décadas de 1940 y 1960.

¹¹ El crítico Alfonso Castrillón asoció este distanciamiento a la emergencia de una burguesía capitalista local necesitada de una imagen, de tal manera que se pudiera sentir asimilada a la burguesía internacional. Los valores culturales locales, considerados provinciales, fueron rechazados. En dicho contexto, Castrillón resalta a Szyzlo por dos razones principales, su retorno luego de una prolongada estadía en Europa, y su acogimiento de un estilo internacional: el abstraccionismo (CASTRILLÓN 1982).

¹² Clement Greenberg planteaba que el artista de vanguardia en su intento de mantener el nivel *elevado* de su arte lo asciende a la condición de absoluto, en la cual las contradicciones y relatividades se resuelven o se descartan debido a su irrelevancia.

lores autónomos el dogmatismo que exhibía el indigenismo en crisis. Además, resaltó un desarrollo técnico elevado que el mismo carácter formal demandaba, que había sido desatendido por el indigenismo de la época y que había hecho de lo iconográficamente pintoresco su frente artístico. Significó una respuesta artística que se formuló en concordancia con las pautas modernas de la época y en función de la devaluación de la pretensión social misma.¹³ Lamentablemente, esta escena artística coincidiría con los inicios de un importante proceso de movilización y, por lo tanto, de reestructuración social que no serían claramente asimilados al arte, ni siquiera hoy en día. La miopía en cuestiones de transformación social, que era prevaleciente en la sociedad limeña y que ha respondido a la marcada segmentación de la población, fue reflejada fielmente en la pintura. Incluso en aquella que se apoyaba indirectamente en tales transformaciones en tanto su soporte económico recaía en un proyecto de industrialización y urbanización que contaba con la mano de obra así generada.¹⁴

Este grupo económico —fundamental al desarrollo del arte abstracto localmente— tuvo en el grupo Espacio su organismo emblemático. El Manifiesto de la Agrupación Espacio es su partida de nacimiento y fue encabezado por Luis Miró Quesada (arquitecto), Fernando de Szyszlo (pintor), Luis Dorich (urbanista),

¹³ Un buen ejemplo de ello se da en la recepción que tuvo un pintor como el cajamarquino Mario Urteaga. Él aparece a mediados de los años cincuenta, con una valiosa propuesta alternativa a la pintura «nacional» indigenista, que «obligó a los teóricos del nuevo universalismo a “salvar el fenómeno”, a explicar y reducir el significado de Mario Urteaga» (LAUER, *ob.cit.*, p.114).

¹⁴ La pintura produjo un discurso que se mantuvo en un espacio de y para una elite. Como señala Lauer la plástica no participó del «encuentro de clases», al que sí acudieron otras artes como la literatura y la música que reconocieron y recogieron en muchas instancias, y en dicho momento, ese nuevo entorno urbano producido por la migración desde el interior —como en la naciente narrativa urbana y el enorme desarrollo del folklore andino— (*ib.*, p.142).

entre otros.¹⁵ Este manifiesto escoltó ideas modernas en arquitectura y una campaña en favor del arte contemporáneo de la época, pero también inició un ataque contra aquellos discrepantes con sus ideas.¹⁶ El Instituto de Arte Contemporáneo (IAC), por su parte, estrechamente relacionado con Espacio, en la medida en que tenían miembros compartidos y en que la galería del IAC era su centro de actividades,¹⁷ fue el brazo institucional de la abstracción. En tanto patronato, el IAC tenía la doble función de promover y proteger las nuevas formas de arte en un entorno que aún no se había aclimatado —en tanto mercado— a la no-figuración.¹⁸ Dicha doble función se llevaba a cabo en la medida en que la institución actuaba como un movimiento de organización del mercado.¹⁹ Fue casi predecible el que el IAC articulase en más de una manera arte y capital, y cultura y clase, en este caso funcionando como punto de encuentro entre sectores plu-

¹⁵ Este manifiesto fue publicado en mayo de 1947, en el diario *El Comercio* y en la revista *El Arquitecto Peruano*.

¹⁶ El Grupo Espacio tuvo una posición muy crítica frente a la arquitectura inspirada en motivos formales del pasado, como el movimiento neocolonial, de espíritu nacionalista, que predominó en la década del cuarenta y fue desplazado por la arquitectura moderna que propugnaban, inspirada en Walter Gropius, Le Corbusier y Mies van der Rohe. La actitud programática —casi militante— de Espacio se tradujo en un rechazo *a priori* de las propuestas alejadas de sus pautas racionalistas que demandaban reflejar el material empleado y abandonar el intento de profundización en lo local y regional a favor de las formas europeas y norteamericanas (BENTÍN DIEZ CANSECO 1989).

¹⁷ Véase NÚÑEZ URETA 1976. El IAC fue previamente la Galería de Arte Lima (inaugurada en 1947), la cual era naturalmente la principal vitrina para la abstracción —en 1958 se celebró en dicha galería el primer Salón de Arte Abstracto, organizado por Eduardo Moll— (LAUER, ob.cit.).

¹⁸ Pero más allá de una demanda simplemente anti-figuracionista, estaba implícita una propuesta anti-localista. Es decir, en dicho momento la no-figuración era *la imagen de lo internacional*.

¹⁹ Mirko Lauer lo sugiere así, entendiendo que las actividades del IAC eran un esfuerzo por organizar el mercado, especialmente a sus sectores punta (LAUER, ob.cit., p.153). Por otra parte, Núñez Ureta hace mención a la Galería Lima, posteriormente convertida en el IAC, la que fue según él, «iniciador de un tipo moderno de exhibición y venta» (énfasis añadido) (NÚÑEZ URETA, ob.cit., p.16).

tocráticos —las fortunas privadas y las grandes empresas para las cuales el instituto era un patronato—²⁰ y la *intelligentsia* local.

La abstracción no tuvo en dicho momento la acogida de mercado esperada. Esta tendencia era suficientemente novedosa para tornarse incierta a los ojos del conservador y receloso público limeño; pero su apuesta por las exploraciones del tratamiento de superficie resultaba menos accesible que el asidero narrativo que ofrecía la figuración. Renunciando al referente iconográfico y temático, lo evocado sustituía a lo descrito; sin embargo, esta respuesta de mercado no se debía únicamente a una audiencia relativamente desinformada. La modernización no pasaba de ser un proyecto no claramente planteado.²¹ El polo industrial era más una instancia gremial que un poder político.²² Por lo tanto, el apoyo al arte moderno era, de alguna manera, un financiamiento de los símbolos de un proyecto no solo cultural, cuya

²⁰ Entre las empresas de alguna manera allí representadas se encontraban la Tecnológica, la IBM y la International Petroleum Company —con la que curiosamente se desataría el escándalo de «la página 11» con Fernando Belaúnde Terry (durante su primer mandato presidencial), también miembro del IAC—.

²¹ En el escenario político y económico de ese entonces este proyecto era aún lejano. Desde la llegada de Szyszlo al Perú hasta que se formule un proyecto urbanístico expreso pasan 14 años. Szyszlo regresa a un año de iniciado el ochenio de Odría (1948-1956) que fue fruto de una alianza oligárquico militar. Si bien dicho régimen tuvo un industrialismo incipiente (en 1956 se elabora la Ley de Promoción Industrial), en su apertura al capital extranjero y a través de una política exportadora de *laissez faire*, pudo impulsar el vanguardismo (aunque el gobierno auspiciaba más bien el muralismo). Es innegable que un apoyo fundamental provenía de la oligarquía azucarera y algodонера lo cual significaba un carácter eminentemente primario de la economía nacional; incluso el segundo gobierno de Manuel Prado Ugarteche (1956-1962), a pesar del crecimiento industrial (THORP Y BERTRAM 1988), basaba su economía en el sector primario. Recién con el primer gobierno de Belaúnde (1963-1968) es notorio un claro énfasis en lo urbano.

²² La burguesía industrial no representaba en los cincuenta una opción antioligárquica, pues aunque apoyaba posiciones reformistas, conciliaba con la oligarquía contraviendo las posiciones reformistas tomadas. En 1960, a pesar de consolidarse con más claridad y marcar diferencias con la oligarquía tradicionalmente dominante, no expresaría claramente sus intereses en el nivel político (PEASE 1977:26).

hegemonía no fue concretada, pero sí pretendida. El apoyo de mercado no se consolidaría sino hasta después, incluso alcanzando a obtener un cierto dominio en este.²³

Si para los ojos de algunos la abstracción representaba una injustificada proscripción de lo local, para los ojos de otros era la expresión de una nueva instancia de lo nacional que se ubicaba en el contexto internacional. Dos polos estéticos, pero también de interpretación de la situación nacional, estaban visiblemente en juego.

Era un enfrentamiento entre la figuración legataria del indigenismo que presentaba su visión de un pasado tradicional inmóvil y la abstracción que se vinculaba a una concepción de nación y un presente/futuro moderno e internacional;²⁴ pero en este enfrentamiento ni lo tradicional ni lo nacional estaban representados ni la modernidad internacional era una apuesta consensual. De las discusiones surgidas en el espacio público que luego se llevaron a la prensa —encabezadas por Luis Miró Quesada y Sebastián Salazar Bondy en bandos contrarios—, se desprende que lo cultural era, previsiblemente, abordado por los que tenían acceso al discurso y al espacio de enunciación.²⁵ Si

²³ La reticencia del mercado frente a la abstracción fue algo paradójica pues, contrariamente, el apoyo a la figuración legataria del indigenismo parecía proceder de un sector que políticamente encontró en Odría la posibilidad de contrarrestar la actividad sindical vinculada al APRA y que a sus ojos perjudicaba la industria agrícola. Si, tal como afirma Lauer, el indigenismo fue adquirido seriamente a comienzos de 1950 por la burguesía peruana (1976:108), ¿era este una suerte de consumo estético de la negación?

²⁴ La fundación del grupo Espacio coincide cronológicamente con el primer intento de modernización capitalista —segundo gobierno de Manuel Prado Ugarteche—, durante el cual se lleva a cabo una importante expansión del sistema financiero y del sector manufacturero gracias a la inversión extranjera —en 1959 se aprobó la Ley de Promoción Industrial— (THORP y BERTRAM, ob.cit.). Igualmente coincidente es el auge del IAC, a mediados de la década de 1950 (LAUER, ob.cit.).

²⁵ La esfera pública del momento era casi un calco de lo que señala Craig Calhoun sobre las tempranas esferas públicas burguesas, pues estas «estaban compuestas de estrechos segmentos de población europea, básicamente hombres educados, propieta-

este debate presuntamente público era de naturaleza exclusiva, el grado de exclusión implícita era aún mayor, pues los aparatos institucionales presentes se vinculaban estrechamente con el poder político y económico.²⁶

La plástica del momento estaba en un proceso de transformación que conllevaba, en la pugna, una carga ideológica frente a su potencial de comunicación social, específicamente contextual. Para unos indispensable, para otros innecesario; pero ambas posturas apostaban, a su manera, por una universalidad comunicativa. Sea a través de la imagen figurativa —iconográfica, diríamos— accesible a todos de modo «natural», sea a través de un manejo altamente desarrollado del medio y del material, hasta el punto de ser autosuficiente y de otorgarle carácter universal a las formas de arte. No obstante, el campo de lo artístico en tanto asunto público demostraba, en la práctica, restringir las posibilidades de acceso o representatividad para otros sectores de la población.²⁷

rios de bienes, que conducían un discurso no solo excluyente a los otros sino perjudicial a los intereses de los excluidos» (CALHOUN 1992:3). Apunta en una dirección similar, la coincidencia de que la importancia de algunos círculos (IAC y Espacio) se diese durante el segundo gobierno de Manuel Prado Ugarteche, lo que suele considerarse una reedición de la República Aristocrática de principios de siglo XX.

²⁶ En la medida que el dinero y el poder no son discursivos no ofrecen aperturas que posibiliten la participación de la razón y la voluntad, tendiendo más bien hacia la dominación y la reificación (ib., p. 6). Los nexos con el poder político y económico eran particularmente visibles en el IAC en su primer presidente, Manuel Mujica Gallo —uno de los dueños del Museo del Oro, que en su juventud fue un líder de la Unión Revolucionaria— y de su primer vicepresidente, Fernando Belaúnde Terry (dos veces presidente del Perú).

²⁷ La discusión cultural, en tanto que búsqueda del bien común en un intercambio que comprende lo social, exigiría poner entre paréntesis las diferencias de estatus de aquellos involucrados (ib., p.13). Pero en esta visión cultural lo que se ponía entre paréntesis no eran las diferencias entre los interlocutores, sino aquello que no se confrontaba: la mayoría silente que era en sí misma *lo diferente*. Dicho de otra manera, la representatividad social de los interlocutores que demandaría acotar el espacio público como un lugar de discusión con pretensiones de verdad y racionalidad ha sido irrealizable. Las

Los mismos frentes culturales en oposición estaban inhabilitados de saldar tales brechas comunicativas, incluso cuando parecían procurar hacerlo implícita o explícitamente, debido a sus mismos planteamientos artísticos. Los discursos en pro de la abstracción, al promover una idea de cultura como verdaderamente independiente y universal, y por ende antilocalista, cancelaban la posibilidad misma de afirmación, incluso ciudadana, de lo nativo local; pero esta posibilidad no podía ser atendida por el indigenismo que se desarrollaba entonces. En primer lugar, debido a su debilitamiento, evidenciado por su carácter academicista²⁸ que tornaba su ímpetu revolucionario en una visión rousseauniana y pintoresquista de lo indígena; en segundo lugar, debido a su marcado sello rural.²⁹ La comunicación, a ese

desigualdades presentes en la sociedad eran demasiado grandes. La mayoría silenciosa no tenía estado de ciudadanía y ni siquiera podía participar en un espacio público que requería información, educación —competencia en una lengua compartida y oficializada como el castellano— y poder adquisitivo. Por ello, la diferencia fundamental entre quienes participaban de este debate se encontraba en la posición antagónica en el campo estético más que en una oposición de clase. En el debate no se hacía evidente una *verdadera brecha* —económica, social o cultural— que se tenía que saldar simbólica o realmente.

²⁸ El debilitamiento se refería tanto a lo político y lo artístico. En lo político, en la década del treinta se inicia una ola hispanista, en medio de la cual el indigenismo politizado (influido por Mariátegui) retrocede (DEGREGORI 1978). En lo artístico, ya habiéndose atenuado su fuerza política, se folkloriza y exotiza siendo impulsado por lo emotivo cuya única perspectiva es la de un programa académico. Este academicismo está vinculado a la influencia que el pintor José Sabogal ejerció desde su cargo de director de la Escuela de Bellas Artes (nombrado en 1932), por medio de la cual la pintura indigenista se estableció de manera casi oficial en todo el país. Curiosamente, en el momento en que sale de la Dirección de la Escuela, en 1943, Sabogal puede muy bien ser descrito como un magnífico pintor de damas de sociedad limeña.

²⁹ Entre la década del veinte y del treinta, el indigenismo con su carga rural tiene un claro sentido político pues la alianza pequeño burguesa con el campesinado tenía posibilidades de un mayor espacio político —coincidiendo con el desplazamiento parcial de la oligarquía durante el oncenio de Leguía—. El neoindigenismo, en cambio, pierde sentido *político* pues el movimiento social es opuesto, en tanto lo indígena y lo campesino se encontraban en retroceso (ib., p. 249).

grado de universalidad y en ese contexto, era visiblemente incierta en tanto que apuesta por la plástica.³⁰

Sin embargo, esta escisión que se producía en las concepciones de lo nacional sería prontamente abordada, ofreciendo en la plástica una articulación de las antagónicas demandas por lo local y por lo universal. Los años cincuenta y los sesenta fueron escenario del desarrollo capitalista y de los movimientos campesinos que cimentaron un proyecto de integración nacional, alimentado a su vez por el nuevo americanismo impulsado por la revolución cubana. Dicho proyecto de reinterpretación nacional, virtudes y defectos incluidos, tendría en el arte uno de sus más elocuentes símbolos, desde donde se optaría por llevar a cabo un parcial retorno a las culturas dominadas.

Es especialmente la pintura la que conduce los esfuerzos de integración catalizados por la crisis social de los años sesenta. Estos se llevarían a cabo dentro del marco del modernismo y en un marcado distanciamiento de los legados del indigenismo.³¹ Precisamente, es la abstracción la que se sitúa a la cabeza de dicho esfuerzo de inserción en lo nacional, sin claudicar su apuesta moderna universal. En tanto el modernismo escoltaba la autosuficiencia formal del arte, el encuentro con las raíces nacionales se dio en un reducto estético antes que histórico.³² La solución estética encontrada recurrió sutilmente a la figuración para

³⁰ El sustento que proveía para ello la universalidad de los juicios estéticos *à la Kant*, no compensaba la virtual incomunicación que se tendría con la nueva y creciente población *andino-migrante* que desarrollaría un espacio público propio —marginal— que daba lugar a una cultura *no rural, no tradicional, no universal*.

³¹ La Teoría de las Raíces Nacionales de Lauer desarrolla esta idea de inserción cultural del arte en la realidad social del país, en el que el universalismo de la pintura debe lidiar con las necesidades de reinterpretación nacional e integración social (LAUER, *ob.cit.*, p.156).

³² Como plantea Lauer, «si en el tránsito al localismo de comienzos de siglo [XX] la fase de conciliación fue oponer al indio "incaico" con el indio contemporáneo, esta fase se manifiesta en los 60 con la contraposición entre el indio diseñador, creador de formas, preincaico, y el indio histórico» (*ib.*, p.159).

incorporar un tenue referente que era, a fin de cuentas, bastante abstracto y que no significó una ruptura con los principios de la abstracción. El desarrollo local de estos no alcanzó en el plano pictórico la radicalidad que tuvo su programa teórico.³³ Al mismo tiempo al referirse al pasado histórico no se apartaba del presente artístico internacional: las formas precolombinas fueron asimiladas a lo moderno.³⁴

Sobre este punto es ilustrativo citar la pintura³⁵ de Fernando de Szyszlo, la figura paradigmática de la abstracción. Sus obras, en particular las de los años sesenta, evocan el diseño preincaico y sus títulos en quechua aluden a las relaciones entre lo español y lo indígena.³⁶ Estos lienzos que en su momento representaban, sin duda, el arte avanzado de la época son parte de «una de las más sofisticadas respuestas de la cultura dominante al problema del arte y las nacionalidades en el Perú, en la medida en que es la primera corriente que se plantea [...] el problema de la integración cultural en función del conjunto de clases sociales y los gru-

³³ Lauer encuentra en ello un síntoma de la crisis de la burguesía en sus intentos de adecuarse al proyecto cultural y económico estadounidense en cuanto a sus relaciones con el Perú y también una señal de la crisis del proyecto (imperialista) mismo, pues como bien señala los factores asociados a la abstracción no se dieron localmente: urbanización, industrialización, tecnologización, preservándose factores de presión y conflicto entre campesinado, oligarquía latifundista y burguesía industrial (ib., p.157).

³⁴ Esto en relación tanto con su carácter eminentemente abstracto (patrones de repetición geométrica, por ejemplo) así como al exotismo primitivista que el arte moderno había exhibido en sus intentos de acceder a una conciencia profunda —presuntamente ya negada para Occidente— visibles en Picasso o Gauguin, por citar dos de los ejemplos más conocidos.

³⁵ La escultura, menos visible en la escena local —el papel menor que juega en el mercado es un factor a considerarse— ha tenido en Alberto Guzmán y Joaquín Roca Rey dos de sus más reconocidos exponentes de la generación del cincuenta. El trabajo de ambos, si bien abstracto, ha discurrido por otros caminos que aquel delineado por Szyszlo. La influencia de este en escultura será más visible en generaciones posteriores, empezando por aquellas que contribuyó a formar en la EAPUCP (entre 1957 y 1975).

³⁶ Un trabajo que muestra ser afín en cuanto a confluencia de fuentes estéticas es el de José Milner Cahahuaringa, quien recurría a las formas trapezoidales en alusión a la hornacina incaica en sus pinturas abstractas.

pos étnicos peruanos». ³⁷ Como propuesta artística la pintura abstracto-precolombina exaltaba lo estético desde una óptica estrictamente pictórica. Sobresalen el trabajo de color, de texturas y un sofisticado dominio técnico de la veladura. Su sentido recaía en el gusto por el lirismo de su lenguaje pictórico, aunque insinuaba una dimensión discursiva subyacente, nebulosa e indefinida.

En esta propuesta artística, las formas prehispánicas hicieron las veces de raíz cultural común para articular a una nación étnica y socialmente plural. El dramatismo de algunas telas exhibido en formas angulosas, en contrastes cromáticos o atmósferas sombrías, apenas insinuaba las diferencias y conflictos del país, claramente visibles en el movimiento popular organizado, por citar una instancia notoria. Con toda su sofisticación pictórica y su sentido poético, estas piezas que de cierta forma pretendían la integración pasaban por alto las realidades sociales. Esta dificultad parece referirse a que aun la República, supuestamente constituida sobre principios liberales, no terminaba de romper con los obstáculos de una situación semifeudal.

Aunque en esta tendencia pictórica las formas prehispánicas estaban subordinadas a un estilo modernista euroamericano, debe reconocerse que el símbolo de país que se desarrolló incluye coordinadamente a las capas dominantes —en la modernidad universalista de lo abstracto— y a la base social indígena —en los elementos prehispánicos—; pero esta inclusión revela las limitaciones del momento, pues parece que «lo indígena es en su sentimiento, aunque no lo sea en su tesis, lo prenatal». ³⁸ A riesgo de ser injusto es preciso señalar que, desde la perspectiva actual, la pintura abstracto-precolombina puede entenderse en cuanto a un *bypass* inconsciente a las urgencias de su presente que se produce en el mismo momento en que busca atenderlas. ³⁹

³⁷ LAUER, ob. cit., p. 160.

³⁸ En MARIÁTEGUI, José Carlos. *Peruanicemos el Perú*, cit. por DEGREGORI 1978:31.

³⁹ Esta desatención al presente *cholo* —post migración— (en el que la modernización

Si la figuración indigenista perdió la posibilidad de significar lo local, entre otras razones por causa del academicismo, y si la opción de aplicarse a otro momento y entorno quedó atollada en su ruralismo, podría decirse que la abstracción de reminiscencia precolombina llevó a cabo esa capacidad significativa y de aplicación apenas de manera oblicua. La propuesta de condensación de lo moderno/abstracto —el nuevo contexto urbano— y lo local/precolombino —las admirables formas ancestrales— en un símbolo —signo cultural— era problemática hasta el punto de ser ineficaz. La articulación de «modernidad» y «ande» respondía a una visión no andina de la misma, instituida en virtud de su invisibilidad. La cultura migrante, en ese entonces sin mayor presencia cultural, no presentaba en la esfera pública formas visiblemente modernas y andinas; es decir, mecanismos representantes de afirmación, verdaderamente simbólicos. El empeño en lo prehispánico corresponde a un símbolo ficticio del país, asimilable a lo moderno en su carácter abstracto, y corresponde a una concepción artística que pretende articular un país dividido mediante tales inclusiones.⁴⁰ Las limitaciones del arte moderno no habían sido percibidas, en especial la ficción fundacional que pretende incluir dentro de un marco estético supuestamente neutral y universal, distintos tiempos, lugares y personas. Un símbolo de identidad producido desde esa perspectiva solo podía promover como metáfora de la integración un Museo Moderno.

industrial y urbana se apoyaba en la mano de obra barata) se llevaba a cabo mediante una atención al pasado andino, recuperado en las obras pretendidamente más modernas.

⁴⁰ El sentido de lo ficticio con relación a lo prehispánico corresponde a que estas formas no han tenido una existencia «real» en la vida cotidiana *del país*, en tanto no se constituyeron en una imagen oficial de lo nacional. Inclusive podría insinuarse que lo precolombino difícilmente apunta con claridad a sus raíces en tanto que la circulación de sus formas (en objetos y piezas arqueológicas) es producto del huaqueo y del mercado negro más que el producto de una cultura museística de valoración y de acceso masivo a su significación histórica.

Vanguardia y reforma

En la escena artística internacional de 1960, la abstracción —expresionista, postpictórica, *colour field*, etc—. que predominó durante la década de 1950 —en Nueva York, lo que equivalía a todos los EE UU, y Europa— empezó a perder terreno frente al arte *Pop*. A la par se desarrollaban otras exploraciones artísticas que incluso prescindían de los medios y nociones estéticas tradicionales. Esto es evidente en movimientos tales como el minimalismo y el conceptualismo, por mencionar los más saltantes. Tanto en la escena internacional como en la local los promotores de las tendencias abstractas de posguerra mostraban ser reacios a las formas de la contemporaneidad.¹ En EE UU y Europa las nuevas opciones artísticas cobraron especial fuerza al desplegarse la década. No obstante, en la escena local predominaría durante largo tiempo en el *establishment*, la tendencia abstracta moderna difundida desde los espacios pedagógicos y escoltada principalmente por Szyszlo.

En el Perú de comienzos de los años 1960 se vivía un clima de inestabilidad política.² Sin embargo, durante dicha década el

¹ Son conocidas las posiciones severamente conservadoras de Clement Greenberg y Michael Fried, dos importantes críticos estadounidenses de la época.

² Los resultados de las elecciones de 1962 obligan una elección presidencial en el Con-

proyecto reformista industrial llega a consolidarse lo suficiente como para representar un aislado polo moderno de la sociedad.³ Este polo, que en 1950 fomentó la abstracción, en 1960 ya más consolidado también brindó apoyo a las prácticas artísticas del *Pop* y *Op* —importadas de EE UU más que de Europa— y en tal medida apostaba por una coincidencia entre la modernidad local y la modernidad internacional: una modernidad universal. Los más destacados artistas que exploraron la estética *Pop* fueron Luis Arias Vera y Luis Zevallos Hetzel; pero también recorrerían esa vertiente estética artistas como Emilio Hernández, Teresa Burga —quienes también hicieron conceptual—, Gloria Gómez Sánchez, Carlos Dávila, Jaime Dávila, José Tang y José Carlos Ramos. Por el lado del *Op* sobresaldrían Jesús Ruiz Durand y Ciro Palacios. El trabajo artístico se llevaría a cabo principalmente en pintura, no obstante también se exploraron, aunque comparativamente de manera escasa, otras posibilidades de medios y de concepciones de lo artístico. El artista y poeta Jorge Eduardo Eielson sería uno de los que se encaminaría por la ruta de la experimentación, a través de performances e instalaciones, no obstante no llegó a consolidar un rumbo localmente por radicar primordialmente en Europa. Vale mencionar, a pesar de ser virtualmente desconocidas, las actividades de orientación experimental de la época llevadas a cabo en Lima. A mediados de 1960, una ambientación fue presentada en una exposición de avanzada llamada MIMUY,

greso entre los candidatos más votados (Haya de la Torre, Odría y Belaúnde). Una cúpula militar opuesta al APRA (contra el cual había resentimientos) y a Odría (que representaba una posición pro oligárquica) anula las elecciones (PEASE, ob.cit.). Por medio de un golpe de estado se constituye en la Junta Militar de Gobierno presidida por el Gral. Pérez Godoy, luego reemplazado por el Gral. Nicolás Lindley, y convoca a elecciones en 1963.

³ Véase LAUER, ob.cit., p.166. Son datos relevantes la fundación del Instituto Peruano de Administración de Empresas (IPAE) en 1959, la creación de la Conferencia Anual de Ejecutivos (CADE) en 1961 y la fundación de la Escuela Superior de Administración Empresarial (ESAN) en 1963. La concreción mayor de este proyecto modernizante se logra, particularmente, en el terreno de la ingeniería y la arquitectura.

llevada a cabo por estudiantes de arquitectura (Malatesta, Acha y Montero). Asimismo, cabe destacar al grupo Arte Nuevo integrado por Ernesto Maguiña, Consuelo Rabanal, Leonor Chocano, Hilda Chirinos y Eduardo Castillo, grupo muy próximo a una sensibilidad *pop* formado alrededor del crítico Juan Acha, el cual sería un importante promotor de estas tendencias artísticas durante la época.⁴

Esta vanguardia local tuvo un carácter experimental moderado, si se compara con el arte avanzado europeo o estadounidense de la época.⁵ Difícilmente se apostó por la interrogación directa de la noción misma de lo artístico. Si bien se dio un significativo apoyo de mercado que también se materializó en diversos concursos de arte con auspicios corporativos, el soporte a este experimentalismo de ascendencia internacional no parecía ser el mercado en sí mismo, siguiendo una difusa pauta internacional, sino un esfuerzo de concretar formas de representatividad estética y cultural correspondientes a este sector.⁶

Tal vanguardia, notoriamente identificada con la noción de desarrollo vinculada a la industrialización, no era asimilable a la propuesta abstraccionista a pesar del pretendido carácter universalista de ambas. Por una parte la abstracción local recurría a fuentes europeas (Francia) y la vanguardia local de 1960 a Estados Unidos. Esta diferencia es significativa, si se toma en cuenta la tendencia «artistocratizante» del IAC o la vocación «democratizante» de Arte Nuevo, por ejemplo.⁷

⁴ Véase CASTRILLÓN, ob.cit. El grupo Arte Nuevo fue disuelto en 1969. También próxima a Acha se encontraría la artista Cristina Portocarrero, cuyo trabajo se nutrió de aquella estética promovida y que luego se orientaría hacia un trabajo ecléctico de disposición concientemente postmoderna.

⁵ Difícilmente se encuentran actividades que convergen con las pautas de Allan Kaprow o del grupo Fluxus (en *happenings*, performances, ambientes, etc.) por citar dos ejemplos saltantes de reconocida orientación experimental.

⁶ Véase BUNTINX 1983.

⁷ Así lo sugiere tanto el nombre de la galería vinculada al grupo Arte Nuevo, Cultura

Las concepciones artísticas de universalidad que estaban en juego eran distintas en varios aspectos. A diferencia de la identificación con el *highbrow* del arte abstracto local, el *Pop* que se desarrolló se vinculaba más bien con un *middlebrow*. La atención que muchos artistas jóvenes ponían en los EE UU suponía una pequeña burguesía urbana —*self made*— y la estética *Pop* era masiva y podía relacionarse con una clase media, más amplia y conectada, así sea imaginariamente, por los medios.⁸ Una clase media que podía aspirar a una universalidad *mcluhaniana*, si se quiere.⁹

El fuerte desprecio que motivó en particular el *Pop* por parte de los grandes figuras de la abstracción es sintomático del reconocimiento de la brecha que los separaba.¹⁰ Ya sea un desprecio amparado en el impreciso criterio del gusto —como marcador

y Libertad, como los nombres de los integrantes del IAC, algo así como un *who's who* de la época.

⁸ Una síntesis de lo que ambas propuestas artísticas y sociales del Perú de 1960 podrían implicar muestra ser sugerente. Por un lado, se tendría la *highbrow*-abstracta-europea, cuyo patrón estético —la cúspide de la búsqueda del absoluto estético— sería determinado por el «buen gusto» que los une —saldando las distancias geográficas y culturales—. No obstante, en el fondo, este grupo se sabría diferente, pues reconoce la superioridad europea al adoptar sus formas, reproduciendo esa diferencia mediante marcadores heredados de clase (apellido, raza, pero también calidad estética —asunto del *connoisseur*—). Por otro lado, estaría la *middlebrow-pop*-estadounidense, cuyo patrón estético estaría indicado por la experiencia compartida del mercado —expresa en el *pop*— que los conecta. Así este segundo grupo se sabría diferente (en las brechas de las posibilidades de consumo), aunque aspiraría a la igualdad en tanto que las señales (y derechos) de clase serían adquiridas en vez de heredadas (dinero, mercancías y además el valor experimental —asunto del *connoisseur*—).

⁹ Simultáneamente y marginalmente a este espacio público se gesta —especialmente en Lima— un grupo social popular, que encarna en dicho momento una *nueva modernidad* que prontamente define una propia pauta cultural y cuyo poder económico se cimienta en la masa poblacional, en crecimiento exponencial.

¹⁰ Localmente el rechazo al arte *pop* exhibió visos de ser poco menos que una cruzada. Así, en defensa de algún incierto bien artístico el *pop* fue acusado de ser charlatanería y de ser expresión de mal gusto, pasando por las clásicas insinuaciones de falta de originalidad o de falta de valor artístico.

de distinción social—¹¹ o en la demanda de lo verdaderamente artístico que determina los temas estéticamente apropiados e implica la renuncia a la figuración, lo que está en juego es otra concepción de las bases o alcances sociales del arte.¹² Algo más importante aún en lo que atañe a las posibilidades artísticas desde entonces abiertas: otra concepción del arte mismo.

Se trataba, pues de una ruptura. Sin embargo esto no era visible en el momento. Mirko Lauer señalaba que la «evolución indigenismo-realismo, universalista-abstraccionismo-*Pop/Op/constructivismo* se presentó en su momento como resultado del desarrollo coherente que seguía lo que había sucedido en el mercado internacional»¹³ encontraba en el *Pop* un carácter irreflexivo, espontáneo y acrítico. Si bien acierta en lo que a espontaneidad asimilativa se refiere, la brecha, en términos de modernidad —o postmodernidad— torna inconcebible el suave tránsito de la abstracción al *Pop*.

El propio Lauer se refiere a que «la legitimidad [de las nuevas formas plásticas] era avalada por un par de décadas de prédica antilocalista».¹⁴ El tránsito entre formas artísticas existe en lo cro-

¹¹ Particularmente si se toma en cuenta que por un lado tenemos el *highbrow* —en este caso de identificación francesa, primordialmente— y por otro, el *middlebrow* —cercano a lo estadounidense— que coinciden con dos diferenciadas posturas artísticas y sociales: por un lado, la *rive droite* (Luis Miró Quesada, Manuel Mujica Gallo) y por el otro, la *rive gauche* (Juan Acha).

¹² El rechazo al *pop* podría vincularse a una incapacidad de tolerar la transformación del espacio público al verse ampliado a un conjunto heterogéneo de perspectivas de individuos y grupos que se traduce en la preponderancia de la opinión sobre la crítica; es decir, casi una «subversión del principio jurídico [la razón] por el principio mediático [el parecer]» (FERRY 1995:25). Si cierta elite educada se consideraba *el* público, sus producciones eran las *legítimas* pues tenían la *razón* (particularmente si se entiende al modernismo significando algún tipo de búsqueda de verdad o esencia en materia artística). El *pop* por su parte implicaba un reconocimiento de ciertas formas de convencionalidad artística —incluyendo temas, procedimientos y actitudes— por lo que sus producciones eran *posibles* pues representaban una opción fundada en otro *parecer*.

¹³ LAUER 1976:167.

¹⁴ *Ib.*

nológico. Sin embargo, es necesario hablar de un salto, una ruptura que particularmente cobra fuerza en el análisis de la plástica local si se toma en cuenta el incierto desarrollo del arte post-conceptual¹⁵ en contraposición a la permanencia del abstraccionismo de posguerra. Si bien es predecible un deslumbramiento ante lo nuevo que facilite su aceptación, un supuesto aval de legitimidad otorgado por el antilocalismo carece de valor alguno, pues no se trata de un mero estilo más que ha sido importado, sino de un cambio en la concepción de lo que significa la categoría «arte» misma.¹⁶ Por lo tanto, las relaciones en tensión con estas formas involucran no solo una negociación con los sentimientos de identidad nacional, sino con otra manera de pensar, hacer arte y consumir arte. Sintetizando, la dualidad figuración/abstracción —y sus sentidos pro y anti localistas— no puede abarcar las prácticas llamadas post-modernas en tanto esa dualidad es en sí misma distintivamente moderna.

Esa vanguardia —hoy poco conocida en la medida en que fue persistentemente desacreditada— resultó debilitada hasta su virtual extinción por el golpe militar de 1968 que cortó sus bases sociales, no obstante impulsó la modernización económica del país. El *Pop* local estuvo ligado a un anhelo industrial en vez de una realidad industrial, condición que en EE UU resultó ser un factor importante ligado al desarrollo de dicho arte. Por otra parte ha de tomarse en cuenta que, en líneas generales, la política no estaba orientada a un crecimiento que se tradujera en una cultura de consumo, sino a una reforma de la estructura del poder económico;¹⁷ pero estos grupos estaban regidos por patrones nacionalistas. Bajo esta perspectiva el *Pop* es visto como un estilo

¹⁵ Basta pensar en el legado *duchampiano* presente en Warhol primero y luego en el arte conceptual para entender la importancia del *pop* en esto.

¹⁶ El *pop* indica tal cambio y participa de él. Sin embargo, son los desarrollos artísticos posteriores los que radicalizan dicho cambio.

¹⁷ Paradójicamente es con Velasco que se desarrollan las burguesías urbanas tecnocrá-

desconectado de lo social en tanto el polo moderno es nacionalista y en tanto el énfasis ideológico está puesto en la integración y reconocimiento social de las mayorías que para efectos prácticos eran tratados como minoría oprimida.

El nacionalismo militar era de prevaeciente signo conservador en materia artística.¹⁸ Tal postura llevó a que en el arte la dualidad de lo local y lo internacional compendiará lo popular y lo culto, proyectando, a su vez, la figuración como una forma propia del localismo.¹⁹ De este modo la figuración es impulsada como la *lingua franca* de las artes en lo que a los diversos sectores

ticas y que se consolida un proyecto reformista industrializador y de reconfiguración social —a la par que se liquidaba el dominio oligárquico— que de otra forma hubiese podido fomentar el desarrollo del *pop*.

¹⁸ En la música, coincidentemente, el régimen militar cancela un concierto de Santana en 1969, enviando a los integrantes del grupo fuera del país, antes de que siquiera saliesen del aeropuerto. Aunque esta prohibición no tenía que ver con la música de manera exclusiva, música y actitud iban bastante de la mano para tomarlo en cuenta.

¹⁹ Lo que ocurre en ese período con la arquitectura es bastante diferente. El Estado fue el principal impulsor de la arquitectura —tal como lo hizo en otras áreas productivas—; pero a diferencia de la pintura donde se fomentaba la elaboración de imágenes de lo local derivadas del *indigenismo* —y desligadas de lo internacional—, en arquitectura se comisionaban edificaciones afines al *neo-brutalismo*, un estilo tardo-moderno de mediados de la década del sesenta, internacionalmente vigente, derivado del *brutalismo* en donde predominan los grandes volúmenes y el concreto armado expuesto (*Béton Brut*). Mientras que en el arte, una tácita demanda de referencia a un estilo pasado (amparada en una propuesta ideológica social) lo desembargaba del desarrollo internacional, la modernidad arquitectónica peruana e internacional estaba relativamente sincronizada —mediante las tecnologías dominantes del concreto armado—. Esto resulta curioso pues no se pretendió reactivar el estilo neoperuano o el neoinca, tendencias que proponían fusionar las formas arquitectónicas coloniales y pre-hispánicas, ambos estilos de mediados de los años veinte, de alguna manera análogas al indigenismo como símbolo de afirmación nacionalista —Manuel Piqueras Cotoí, escultor español y un pionero del neo-peruano fue amigo de Sabogal— (BENTÍN DIEZ CANSECO 1989:47). Por otra parte, el marcado carácter monumental de estas edificaciones y su sentido burocrático (el Ministerio de Pesquería de 1971, ahora Museo de la Nación; el Centro Cívico de Lima de 1970; el edificio de PetroPerú de 1970; el Ministerio de Guerra son instancias bien conocidas) no correspondían a la orientación social. Si se intentaba convertir al arte plástico en una metáfora de un espacio público de acceso abierto, la arquitectura

sociales se refiere. En tanto tributario del espacio público, el escenario artístico comienza a reflejar y a responder a la expansión numérica y social de la participación civil en la esfera pública. Las desigualdades sociales se tornaron así en una base de discusión en el campo político y estético, y la idea de un interés general objetivo daría paso a la idea de «un compromiso negociado entre intereses».²⁰

La dictadura reformista de Velasco (1968-1975) se caracterizó por una fuerte participación en el espacio artístico por parte del Estado; tenía una agenda social abierta e intentó resolver de forma práctica, por medio de festivales de arte total a gran escala (Inkarrí y Contacta), las distinciones entre productores culturales, de arte y artesanía, a la vez que exaltar la cultura popular.²¹ Para tal efecto una exploración de lo popular fue enfatizada básicamente a través de la imagen tradicional andina o mestizo rural.

No obstante el proceso reformista iniciado, la propuesta moderna universalista se mantiene relativamente firme dentro de la escena local del momento, apostando por un trabajo técnicamente oficioso. Por una parte la pauta abstracta legada por Szyszlo es continuada y es influida también a través de la pedagogía —en la Escuela de Artes Plásticas de la Pontificia Universidad Católica del Perú— y en esta línea destaca la pintora Julia Navarrete, las formas abstractas son también exploradas y expandidas desde perspectivas diversas como las de Miguel Nieri, Ella Krebs, Gastón Garreaud, Eduardo Moll, Leslie Lee, Jorge Piqueras, Regina Aprijaskis, Elda di Malio y Andrés Molina. Estos artistas exploraron la abstracción predominantemente desde perspecti-

pública parecía simbolizar un Estado omnipotente, frente al cual el individuo era insignificante.

²⁰ CALHOUN, ob. cit., p.22.

²¹ Las reformas en la estructura social y el fomento al nacionalismo impulsadas por el golpe de 1968 fueron respaldadas por una reivindicación del arte popular (rural) fren-

vas líricas, aunque también expresionistas y geométricas de filo duro.

Por otra parte, se venía gestando una vuelta a la figuración erudita, bastante distinta de la gestual, que tuvo a los pintores Sérvulo Gutiérrez y Víctor Humareda como principales exponentes —y a Cristina Gálvez en escultura— y totalmente distante de los desarrollos posteriores aunque emparentados al indigenismo. Las propuestas figurativas, que habían sido desarrolladas hasta entonces, no eran tajantes en su distancia con el indigenismo. Carlos Quíspez Asín, situado en la órbita estética del cubismo *à la Léger*, favoreció modelos que no marcaron tal distancia, como tampoco lo hizo la pintura de Juan Manuel Ugarte Eléspuru o el muralismo de Teodoro Núñez Ureta. Por otro lado, la pintura de Alfredo Ruiz Rosas, próxima al realismo socialista trasuntaba tales vínculos.²²

Este retorno a lo figurativo, que tenía bien presente la lección formalista de la pintura abstracta, se llevaría a cabo a través de una tendencia surrealista, muy característica de los años sesenta, tan europeizante como la abstracción, incluso geográficamente. El retorno de Tilsa Tsuchiya y Gerardo Chávez de París en 1968 indica, de manera simbólica, la introducción de la tendencia en el país.²³ Los dos se convirtieron en los principales exponentes del surrealismo y Tsuchiya —muerta en 1984— en una de las artistas peruanas más destacadas.²⁴ En esa corriente también des-

te a las formas de arte culto, que estaban predominantemente desapegadas de las formas, tradiciones y personas visiblemente autóctonas.

²² Una figuración «de raíz peruana» como la llama Alfonso Castrillón (2000) era representada por los artistas Ángel Chávez, Ernesto Zamalloa y Alberto Quintanilla.

²³ Sobre lo europeizante cabe añadir que varias obras representativas fueron pintadas en el extranjero e incluso un importante representante como Carlos Revilla se formó enteramente como pintor en Europa.

²⁴ Es de hecho sobresaliente que Tilsa Tsuchiya, una mujer, destaque en la escena eminentemente masculina de 1970. En ese entonces pocas mujeres eran visiblemente reconocidas. La otra excepción fue la escultora Cristina Gálvez. Este carácter evidente-

tacan claramente Carlos Revilla y Venancio Shinki. En un momento posterior Leoncio Villanueva también presentaría una refinada pintura de ascendencia surrealista. Igualmente es importante mencionar a Alejandro Alayza, otro artista que surge en la época y que es reconocido por sus obras figurativas que no responden a los patrones predominantes.

En la fotografía la preponderancia de una pauta estética tarde moderna sería anunciada por Billy Hare quien ha sido una de las figuras más prominentes desde fines de los años setenta. Sus imágenes característicamente imperturbables, siguiendo de cerca las pautas modernistas han contribuido a establecer una tradición local específicamente fotográfica.²⁵ Su fotografía metafórica de herencia estadounidense también atestigua la reciente importancia que Nueva York adquiriría en la perspectiva cultural local. No sorprende que Hare fuese estudiante del Rhode Island School of Design.²⁶ Otro destacado fotógrafo de la época es Fernando La Rosa, amigo de Hare, con quien viajó extensivamente por el Perú. Un número de fotos representativas de ambos artistas es producto de dichos viajes.

Por otra parte, paralelamente a la propuesta modernista, una modernidad de vanguardia, una incipiente postmodernidad in-

mente prejuiciado de la escena local gradualmente cambiaría durante la década de 1980. Curiosamente ese prejuicio aún se manifiesta contrastando las dos tradicionales escuelas de arte. Por una parte se tiene a la Facultad de Arte de la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP), donde la presencia de mujeres ha sido muy conspicua en el (matriarcal) departamento de escultura —tómese por ejemplo la Decano de la Facultad, al escultora Anna Maccagno— y, en menor grado, en el departamento de pintura. Por otra parte, está la Escuela Nacional Superior Autónoma de Bellas Artes del Perú (ENSABAP) —la principal escuela estatal— donde las artistas mujeres han sido flagrantemente infra-representadas en el ámbito institucional (VILLACORTA 1995).²⁵ Esta tradición data de la primera mitad del siglo XX y tiene su predecesor en Martín Chambi, famoso fotógrafo del Cuzco/Qosqo. Otros fotógrafos relevantes de esa época serían Abraham Guillén, los hermanos Cabrera y Juan Manuel Figueroa.

²⁶ La influencia de los fotógrafos estadounidenses Minor White y Aaron Siskind —con quienes Hare y La Rosa entablaron amistad, mientras aquellos recorrían el Perú— también apunta a la internacionalización del escenario local.

clusive, venía siendo configurada desde mediados de los años sesenta conformando una pequeña escena *mainstream* alternativa. El epítome del espacio institucional que albergó a esta tendencia sería la galería Cultura y Libertad, en la que el crítico Juan Acha tuvo un papel protagónico. En esta galería se presentaron ambientaciones y trabajos de orientación conceptual. El artista Hugo Salazar enumera «ambientaciones, objetos residuales elevados a la categoría de arte, fotomontajes, exploraciones visuales, perceptivas y textuales» entre el tipo de trabajo allí exhibido.²⁷ El grupo Arte Nuevo tuvo en este espacio un soporte institucional a sus propuestas, incluyendo las notas críticas que Acha publicaba, cuya voluntad de cambio e innovación se hacía expresa desde el nombre mismo de la agrupación. No obstante, debe mencionarse que el IAC también sirvió ocasionalmente para mostrar este tipo de propuestas, en tanto eran apoyadas por un sector cumbre de la industria, como lo fue la muestra MIMUY (1965) o la exposición de Rafael Hastings (1969) de evidente corte conceptual.²⁸ Esta propuesta artística joven, sin embargo, no prosperó y fue mayormente pasada de largo por aquellas personas ubicadas en el centro del debate, una vez más apuntando al carácter excluyente de la esfera pública.

La modernidad plástica propuesta desde el Estado a principios de 1970, sustituyó parcialmente el filo crítico de las formas de arte por el filo crítico de los discursos sociales en el arte. Tenía el sello de un proyecto de integración social y más que por la renovación apostaba por la restauración (formal).²⁹ La atención

²⁷ SALAZAR 1983:115.

²⁸ Véase CASTRILLÓN 1982. Hastings sería uno de los primeros en desarrollar localmente trabajo en vídeo, presentando *Hola Soledad* y *What you really know about fashion* en el VIII Festival Internacional de Vídeo Arte realizado en 1977 en la sala de exposiciones del Banco Continental (MARIÁTEGUI 2000). Hastings eventualmente concentraría sus esfuerzos en la pintura.

²⁹ Se reemplazaba las formas progresistas por los discursos progresistas. Eran discursos de reparación social que recurrían a una restauración estilística: la figuración derivada del indigenismo y las tradiciones estéticas andinas.

estaba dirigida hacia una propuesta de integración de la sociedad y de redefinición de la realidad nacional formulada en la imagen, una propuesta iconográfica incluso. Así, en esa vena ideológica que auspició la equivalencia del arte y la artesanía, el neo-indigenismo fue abiertamente promocionado y fomentado por el gobierno, otorgándole considerable apoyo institucional;³⁰ pero lo que había de voluntarismo social en esa estrategia, faltaba en cuanto a una comprensión crítica del arte.

Esta postura pro-neoindigenista, al ampararse en un modelo cuyo crédito vanguardista estaba ya agotado, y en vez ostentaba un signo conservador y academicista, descartó el trabajo en la forma, ya sea al postergarla considerándola incidental o al desestimarla como ineficaz.³¹ Por consiguiente, los criterios estéticos convencionales se mantuvieron intactos sin reparar en sus implicaciones con respecto al mismo programa planteado en tanto actuaban de base. La vigencia incontrovertible de ideales de técnica y estilo únicos iba de la mano junto con valores nebulosos como la originalidad o la subjetividad expresiva del artista, aunque no por ello considerados como valores menos axiomáticos. El marco estético se construía sobre el supuesto de una autonomía de lo artístico que no fue interrogada. La noción del arte que aparentemente subyacía no estaba planteada desde una posición persuadida de que las formas artísticas son políticas por derecho propio, implicando una suplencia de lo político requerida de un recurso más cercano a la propaganda.

³⁰ Incidental o resueltamente, el neoindigenismo puede haber participado como facilitador de dicha equivalencia —dado el énfasis en la imagen de lo tradicional— que, sin embargo, no llegó a establecerse.

³¹ Esa desatención, en su versión de postergación de lo incidental podría deberse a una asociación de la vanguardia con universalismo —en medio de un impulso localista— y en su versión de desestimación por ineficacia, estar relacionada a la identificación de la vanguardia con los discursos de diferenciación social (*à la* Ortega y Gasset). Por otra parte, este desinterés tal vez era correlativo a una propuesta ideológicamente afín al realismo social en tanto expresión estética populista, que se traducía en una moratoria de las formas de vanguardia.

El Estado propició una multiplicidad de acercamientos que incluso suponen visiones antagónicas del arte. Así, siguiendo una traza más cosmopolita, unos pocos artistas vinculados con las vanguardias locales (Arias Vera, Ruiz Durand) y europeas (Mariotti) fueron convocados a participar de las actividades artísticas del régimen militar. Producto de esta colaboración, Jesús Ruiz Durand llevó a cabo una propuesta estética en la que confluía una contemporaneidad de signo internacional, lo local y lo político-social. Este artista ligado al arte de avanzada de la década del sesenta fue comisionado con la manufactura de afiches promocionales para la Reforma Agraria. Estos afiches se caracterizaban por un estilo cercano al arte *Pop*, el cual Ruiz Durand denominó «Pop ahorado», aludiendo con la jerga a un sector social que conformaba a lo que entonces eran los nuevos ciudadanos y que en la referencia a la actitud arrogante e irreverente, sugería la situación de supervivencia post-migración.³² Pese a este esfuerzo gráfico, la estética *pop ahorado* difícilmente se propagó como una práctica *mainstream*, siendo más bien intermitentemente visible. De alguna manera ello estaba predeterminado en tanto esta propuesta estética no estuvo inscrita en lo exclusivamente artístico.³³ El formato afiche y las artes gráficas no eran entendidas como formas de arte por derecho propio —pese a que el modelo cubano de producción gráfica era admirado por la *intelligentsia* local— y en ese sentido la referencia y reinterpretación al *Pop* podían deberse a su asociación con una cultura visual y publicitaria.³⁴ A diferencia del *Pop*, el *pop ahorado* tomaba

³² Sin embargo, los afiches representaban a campesinos pre-migración, quienes tendrían un interés inmediato en las consecuencias directas de la Reforma Agraria.

³³ Estuvo más bien inscrita en un discurso de comunicación social masiva tal como lo revela el que la comisión fuese encargada por el Sistema Nacional de Movilización Social (SINAMOS), organización a la que el trabajo de Ruiz Durand estaba asociado.

³⁴ Las artes «puras» y las artes «aplicadas» estaban separadas por una frontera rigurosamente trazada. En ese sentido el intercambio arte-publicidad era muy limitado aún cuando se intentase examinar esa frontera —tal como lo evidenció la controversia

de un arte que recurría a una estética publicitaria para operar en un espacio similar como era el de la propaganda.³⁵

El campo de la imagen actuaba como una parte importante del territorio de la identidad social, una extensión, cuando no sustituto, del espacio público. Es decir que se llevaba a cabo un hipotético canje de representación visual por participación política. No habiendo realmente nombramientos en altos cargos que posibilitasen identificación positiva para una mayoría de la población —al no tratarse de una democracia representativa— el ámbito del arte ocupó ese lugar, simbólicamente. A su vez, este ámbito artístico —que funcionaría como territorio de identificación— fue tuteladamente expandido mediante inclusiones democratizantes-representativas que buscaban ampliar su grupo constitutivo (por ejemplo, con ciertas formas de la artesanía). A principios de los años setenta los antiguos espacios de exposición, como el IAC, prácticamente habían desaparecido, vacío que es cubierto por los organismos estatales que se convierten en un importante soporte institucional para la plástica, otorgándole un influjo poderoso incluso para un gobierno. Las galerías privadas, por su parte, aparecen paulatinamente, y con fuerza a mediados de la década del setenta, en distritos como Miraflores y San Isidro.³⁶ El campo del arte como virtual espacio público fue llamado a la integración social, basado en una deman-

con el premio otorgado a Luis Zevallos Hetzel en los Festivales de Ancón de 1969, debido a que su obra citaba directamente una imagen publicitaria, hecho que despertó angustias sobre la «originalidad» del trabajo—. Si la frontera arte/arte aplicado regía con tal fuerza, la frontera que se intentaba vulnerar, arte/artesanía, tenía un cimiento aún más inmovible. La estructura eminentemente *moderna* de oposiciones binarias —además *modernamente* obsesas con la noción de pureza— seguía articulando la producción de cultura visual.

³⁵ Queda abierta la pregunta si es que en Ruiz Durand había una actitud cercana al Productivismo ruso, tal como podría haber sido ejemplificado; por ejemplo, por Alexander Rodchenko a mediados de los veinte, tomando en cuenta que Ruiz Durand abandonó la pintura para dedicarse a las artes gráficas, así como Rodchenko abandonó la pintura y escultura por las artes aplicadas.

³⁶ Pueden mencionarse las galerías Carlos Rodríguez Saavedra (1969), Ars Concentra,

da ideológica, mediante las prerrogativas institucionales del Estado. Esta pretendida integración social había de llevarse a cabo a través de la comunicación y esta, a su vez, a partir de la paridad (social) de los interlocutores; es decir, las distintas categorías de producción cultural (arte, artesanía, eminentemente). El «poner entre paréntesis las diferencias» —que requeriría en alguna medida un espacio público abiertamente participativo— se tradujo en la propuesta de cancelación de las diferencias mismas en este escenario artístico. Esta comunicación así propugnada abarcaba un proceso potencial de transformación.³⁷

A este respecto, los festivales de arte total realmente montaban un espacio público amplio y democrático, en donde las diferencias poco menos que desaparecían en la misma medida en que este espacio albergaba múltiples expresiones diferentes. En la organización del Primer Festival Contacta (1971) estuvieron involucrados, entre otros, Luis Arias Vera, conocido artista asociado al *Pop* local y Francisco Mariotti, artista suizo-peruano vinculado a la vanguardia europea.³⁸ Fue tal vez en el carácter experimental de los eventos organizados que el itinerario vanguardista, ya en ese entonces disperso, se materializó más visiblemente.³⁹

Astrolabio, Yvonne Briceño, Camino Brent (1975), Forum (1974), Galería 715 (1974), Viernes (1974), Galería 9 (1973), y Trapecio (1973). La distribución distrital hace patente la importancia en el mercado local de una burguesía urbana, que será ascendente. En 1971 de los 30 espacios de exhibición existentes 13 quedan en Miraflores y San Isidro. En 1982 de los 36 espacios, 26 quedan en dichos distritos. En 1991 de los 87 espacios, 49 están en Miraflores y San Isidro (LEONARDINI 1999).

³⁷ Como propone Calhoun, la integración no puede estar amparada en la dominación (que era la estructura que coordinaba arte y artesanía). Alcanzar la meta comunicativa requiere un reconocimiento de las implicaciones de la organización social de gran escala que exceda a una esfera pública ocupada únicamente por individuos privados (1992:29). Sin embargo, la «organización social» de productores artísticos no excedió las individualidades de los productores mismos.

³⁸ Mariotti estudió en París y Hamburgo, fue compañero de la artista Rebecca Horn, y participó en la IV Documenta de Kassel (1963).

³⁹ Tómese por ejemplo a las Carreras de Chasquis (1974-1975) organizadas desde el Instituto Nacional de Recreación y Deportes por Luis Arias Vera, las que podrían con-

La imagen explotaba las posibilidades de significación e identificación de una audiencia masiva que configuraría «lo nacional». Así mismo se buscaba aprovechar la estructura institucional del arte para los mismos fines. En este caso la creación de nuevos espacios institucionales —físicos o temporales, como los festivales totales—, la reestructuración de operaciones institucionales —como la jerarquización y categorización de prácticas que reconfiguraban la relación arte-artesanía— o la participación en actividades institucionalmente paralelas —como el arte «aplicado» y las artes gráficas a modo de nuevos mecanismos comunicativos— eran parte de la expresión de lo nacional como proyecto. En un espacio habitado por formas e imágenes tradicionales, lo nacional contemporáneo yacía fundamentalmente en el sentido otorgado al campo de la cultura y las transformaciones en él efectuadas.

El *acmé* de esa política cultural reformadora fue el otorgamiento del Premio Nacional de Arte del Instituto Nacional de Cultura (INC) de 1975 al artesano Joaquín López Antay, un distinguido retablista de Huamanga. La problemática implementación de esa equivalencia arte-artesanía generó una caldeada controversia a favor y en contra de la decisión. En breve, un conjunto de miembros de la Asociación Profesional de Artistas Plásticos (ASPAP) emitió un comunicado crítico frente a la decisión del INC. Casi de inmediato un gran número de artistas renunciaron del ASPAP como muestra de solidaridad con la decisión del INC, formando posteriormente el Sindicato Único de Trabajadores en las Artes (SUTAP) como sociedad alternativa.⁴⁰ En la medida en que el premio contemplaba pintores «ar-

siderarse de orientación conceptual y cercanas a un post-modernismo historicista de recuperación cultural.

⁴⁰ Véase CASTRILLÓN 1982^a. Otros eventos ideológicamente relacionados de la época son el envío de arte popular a la Bienal de Sao Paulo y la consecuente protesta de Szyszlo llevada a cabo en su renuncia a una comisión estatal (LAUER 1982).

tistas» (Quíspez Asín, en particular) como candidatos plausibles, junto con los artesanos, la noción de igualdad subyacente fue entendida como una confrontación que homologaba las formas populares y cultas.⁴¹

Es cierto que la posición tuvo una buena acogida entre varios artistas y críticos; pero tanto la comunicación propugnada como sus efectos integradores —que serían parcialmente visibles luego— eran, en buena medida, un producto del Estado. Como ejemplo se encuentra el que la galería oficial de Petroperú fuese concedida durante el gobierno militar al pintor huancaíno Josué Sánchez.⁴² Dicha concesión es emblemática de la conducción de una relación equilibrada entre formas artísticas, como de modo análogo lo es la incorporación exitosa de este artista al circuito de galerías. La pintura de Sánchez, enraizada en la tradición artesanal del mate burilado, se convertía en evidencia visible del potencial transformador de la comunicación entre las producciones culturales, en este caso encarnada en los intercambios arte/artesanía que la obra hacía patentes. Quizás más elocuente sea el caso del artista José Carlos Ramos cuya obra personificó, no sin cierta simulación, la capacidad de cambio del arte «culto» en su

⁴¹ Si bien se literalizó la igualdad implícita entre las distintas producciones culturales (la noción de cultura «totalizadora» del Ministro Miranda Ampuero la noche de la premiación es elocuente (CASTRILLÓN 1982^a), la sensación de confrontación surgió de una anticipada disputa territorial que abarcaba poder (cultural y social) y mercado, que se hizo explícita en la controversia y los comunicados a partir de la decisión. Pero debe notarse que esta confrontación estaba estructurada en dos concepciones opuestas e irreconciliables de lo artístico, una «purista» primordialmente original, esencialista, desinteresada y una social que resaltaba lo tradicional, lo contingente y lo motivado. El comunicado del ASPAP criticaba la tácita «ventaja» que se daba a la artesanía en relación con la pintura, en términos de su significación cultural. El comunicado advertía las consecuencias —en cuanto a pérdida de poder— de la expansión en marcha. Se *construía* un modelo de espacio público que legitimaba a una mayoría del país, que a diferencia de la minoría representada por la pintura, no tenía certificada su legitimidad y su derecho a lugar en la arena pública.

⁴² Véase BUNTINX, 1983. Esto sin restarle méritos a la obra de Sánchez. La atención está en el carácter estatal de la galería.

integración de las formas populares y artesanales a su trabajo como la visible respuesta a la demanda ideológica.⁴³

Pese a que en buena parte el nivel superior de lo «culto» —donde provenían los más enérgicos opositores al premio de arte de 1975—⁴⁴ no registró este intercambio entre producciones en su propio arte, sufrió sin duda su efecto. Ello ocurrió también con la escena artística en general, aunque tal vez más evidentemente en la atención reflexiva sobre el arte. Si la discusión que giró alrededor de la abstracción mantenía imperturbable la autonomía del arte, y dominó la escena de 1950, la que generó este proyecto de reivindicación e igualdad, al enfocar la atención a la dimensión social del arte y su valor simbólico —no como objeto sino como práctica cultural privilegiada— al punto de casi cuestionar su autonomía —emblemáticamente moderna—, sugería otras opciones de creación.⁴⁵

⁴³ La respuesta que Ramos ofrece a estas demandas parece ser realmente de intercambio recíproco, tomando en cuenta que su producción de los años setenta reproducía formas artesanales e incluso se inscribía en el territorio institucional de la artesanía, como cuando expuso en la Feria de la Mujer Campesina (BUNTINX 1983:72).

⁴⁴ La Junta Directiva de la ASPAP sería la más representativa de este grupo, siendo la que emitió el comunicado que cuestiona el premio nacional de cultura. Los firmantes fueron Francisco Abril de Vivero (Presidente), Luis Cossio Marino (Secretario General), Alberto Dávila (Secretario de Exposiciones), Carlos Aitor Castillo (Secretario de Coordinación), Miguel Ángel Cuadros (Secretario de Prensa y Propaganda), Edith Sachs (Secretaria de Economía) y Emiliano Martínez (Secretario del Interior). Es oportuno mencionar que tanto Alberto Dávila como Carlos Aitor Castillo habían protagonizado previamente una controversia alrededor de otro premio de arte. Se trata en este caso de la protesta que hicieron al Premio de Pintura de la Municipalidad de San Isidro otorgado a José Tola en el año de 1969. En esa oportunidad, en síntesis, se cuestionaba no solo la calidad de la obra, sino que se otorgase el premio a un joven desconocido en vez de uno de los reconocidos participantes, acusando a Tola de compadrazgo con un miembro del jurado: Alejandro Alayza.

⁴⁵ Aunque el Premio López Altay reconfiguraba simbólicamente el ámbito artístico —expandiéndolo en tanto esfera pública— la polémica que generó estuvo siempre ligada a los sectores privilegiados de la sociedad y sus grupos progresistas y conservadores (CASTRILLÓN 2000). En ese sentido la expansión resultó ser efímera y parcial, aún reconociendo la aceptación que entre muchos tuvo, pues el sector popular no par-

No obstante, estas posibilidades creativas se veían impugnadas desde el mismo proyecto, pues en él había impulsos que apuntaban a una perpetuación de pautas y convenciones modernas del arte. En ese sentido, el quiebre que se intentó hacer, cuya aplicación era fundamentalmente social, estaba socavado en sus posibilidades de efectividad y consecuencia. Por un lado, como se mencionó, ciertas convenciones estéticas no habían sido eficientemente retadas; por otro, no se había articulado un proyecto social con una comprensión de los cambios culturales que se estaban atravesando.

La artesanía fue tomada como «lo nacional» —y como símbolo de lo popular—, si se entiende la actuación estatal en el campo artístico como una actuación, metafórica o no, en la esfera pública. Los retablos de López Antay, ya celebrados por Sabogal y Arguedas y por ende avalados, representaban un sector tradicional de la artesanía, una práctica «señorial andina» —a decir de Lauer— asentada y aceptada, que exhibía una marcada veta «artística». La concepción esteticista y artesanal de lo artístico fue imperante y no fue retada nunca; ni en el acto de enfrentamiento más radical de la época, en tanto esta convención se afirmaba tanto en el arte —la pintura, por ejemplo— como en la artesanía incorporada al arte. Este énfasis en la manufactura artesanal asimilada a un cierto estereotipo de plasticidad sería virtualmente omnipresente en el arte peruano hasta fines de siglo.

Parte de la dificultad que supuso el proyecto de integración en las artes responde a las inconsistencias de esa acción estratégica. Convertir al «plástico proveniente del precapitalismo en artista»⁴⁶ implicaba quebrar ciertas estructuras institucionales y reestructurar ciertas operaciones de categorización que era imposible llevar a cabo. Hacerlo implicaba intentar redefinir enteramente lo que

ticipó de la discusión. Es decir, no tuvo acceso a esa esfera pública, incluso en el momento mismo que se pretendía expandirla para incluirlo.

⁴⁶ LAUER 1982:138.

había de entenderse como arte o, por lo menos, cuestionar incisivamente los estereotipos dominantes en su condición de absolutos que, como ya se vio, fueron preservados. Paradójicamente respecto a la apuesta por la representatividad, no parecía tomarse en cuenta los efectos de la migración en los grupos sociales que se consolidaban —ceranos al proletariado— ni en las formas culturales que emergían. La transformación nominal de artesano en artista no advertía su transformación social y estética. El ruralismo avalado no concordaba ya con el productor ni con las nuevas expresiones ni con la nueva sensibilidad estética ni con las instituciones artísticas contemporáneas. Más aun, el énfasis en lo que se podía llamar la artesanalidad lo distanciaba de estas. Es decir que si algo pudo ocurrir fue una absorción controlada de esas formas, pues la concepción de lo artístico que reinaba tenía otros flancos en los cuales establecía diferencias entre el arte y la artesanía.⁴⁷

Un artista que acogió tempranamente lo artesanal y lo local (compendiándolos) fue Víctor Delfín, que llegó a considerarse a sí mismo, dentro de ese espíritu, un neo-artesano, propugnando un arte orientado al activismo.⁴⁸ La importancia de Delfín reside en que propone, aunque muy limitadamente, un modelo de ar-

⁴⁷ Como el convencional criterio de «originalidad» que jamás fue interrogado críticamente. El arte era «original» y la artesanía «repetición», y fin del asunto. La preponderancia que ha tenido el criterio de originalidad en nuestro medio ha sido tal que aún hoy es esgrimido como si fuese un valor axiomático, sin siquiera hacer el menor intento de definir sus imprecisas fronteras. Fronteras no solo formales sino históricas, discernibles en los distintos sentidos dados al término en diferentes épocas. Curiosamente, es el sentido *moderno* de «originalidad» el que permite distinguir arte de artesanía; el sentido *clásico*, en cambio, que implica repetición, no establecería tal diferencia. Para empuñar el término «originalidad» como se suele hacer, habría que señalar los sentidos de su aplicación y sus límites; pero mientras haya fe ciega en el valor —y parece que a más nebulosidad más fe— esto difícilmente ha de ocurrir.

⁴⁸ En la vena del movimiento político y social realiza un mural con chatarra durante el gobierno de Velasco (LEONARDINI, ob. cit., p.14). Este activismo se hace *visible* posteriormente, durante la década de 1990, particularmente. En lo artístico adopta incluso un sesgo *populista*, como lo sugiere su escultura pública *El Beso*, en el Parque del Amor, en Miraflores.

tista culto asociado al polo de lo local y popular —las barreras ideológicas/institucionales operativas impiden a López Antay ocupar ese lugar, quedando estrictamente circunscrito al ámbito del arte popular—; pero junto con estos esfuerzos de consolidar otros modelos artísticos —promovidos por el gobierno, como López Antay o Sánchez, o individualmente propuestos, como Delfín o Ramos— se da un cambio importante en el patrón cultural local, al desplazarse el reconocimiento y la atención de Europa hacia los Estados Unidos, específicamente hacia Nueva York. Esto ocurre a mediados de los setenta y es justamente en esa época —1975 exactamente— cuando la dictadura militar cambia de mando y de rumbo al ser derrocado Velasco Alvarado por Francisco Morales Bermúdez.

Ideología, ¿estás?

El segundo gobierno militar desarticuló muchas de las propuestas de reforma del gobierno previo. No obstante, en ese escenario político surgieron propuestas artísticas que acogieron lo andino-migrante, que desplazó al referente andino-rural, que predominó a principios de la década. Dichos planteamientos artísticos mostraron guardar distancia frente a las formas estéticas convencionales que imperaban localmente e insinuaban una concepción más amplia de lo artístico amparada fundamentalmente en la influencia que el conceptualismo pudo ejercer. A pesar de las nuevas medidas políticas del Estado, el ánimo de aquellos jóvenes artistas que exploraban la cultura de la migración era afín al discurso de integración velasquista. Conforme a este ánimo, Francisco Mariotti llegó a organizar con el colectivo Paréntesis, un último Festival Contacta en el año 1979. Ya habiendo organizado dos festivales previos, su reputación de progresista político y estético estaba bien asentada para los/las jóvenes artistas de la época. Estos grupos de jóvenes estéticamente atentos a las transformaciones sociales estaban conformados por artistas y estudiantes de arte, de clase media en su mayoría, que compartían una proximidad ideológica con la izquierda, la cual se había expandido notablemente entre los sectores populares. Este último Festival Contacta coincidió, a su vez, con las elecciones para Asamblea Constituyente.

Un circuito alternativo, que no obstante nunca llegó a consolidarse, emergió paralelamente. Sostuvo actividades para las que el sistema artístico establecido no estaba adecuado, ni auspiciaba demasiado efusivamente.¹ Más aun, frente al sistema oficial estas actividades reclamaban tácitamente una distancia crítica, implícita en el carácter no-objetual (y no comerciable) de muchas de las propuestas. Dentro de esta red alternativa varios colectivos artísticos llevaron a cabo prácticas experimentales.² El espíritu colectivista mismo parecía ser reflejo de las posibilidades de democratización recientemente abiertas.³ Sobresalen «SignoxSigno» —Patricia López, Armando Williams, Rossana Agois, Wiley Ludeña, y Hugo Salazar— y «Paréntesis» —Charo Noriega, Armando Williams,

¹ Tal como el crítico Augusto del Valle ha planteado «En el Perú la dialéctica entre la institucionalidad artística y la marginalidad no existe [la falta de un museo de arte contemporáneo —la institución por excelencia— revela su fragilidad]. De allí que en nuestro país ni las vanguardias ni la contracultura hayan terminado de existir del todo» (DEL VALLE 1999:108). Un ejemplo interesante de la irresuelta dialéctica marginal/institucional puede hallarse en los desarrollos relativos a la comentada muestra Emergencia Artística, una exhibición paralela a la Bienal Iberoamericana de Lima de 1999 —a solo una cuadra—. El catálogo de esta exposición autogestionada enfatizaba la marginalidad del evento, resaltada por su paralelismo divergente con la Bienal —carencia de auspicios, espacios de exhibición ruinosos, un buen número de artistas censurados, etc.—. Solo unos meses después del evento, el curador de la muestra y uno de sus participantes fueron nombrados miembros del comité artístico de la Bienal —si bien parte de la exposición fue originalmente concebida como parte de la Bienal—. Este nombramiento posiblemente puede tener un efecto en la Bienal —paradigmáticamente institucional—, pero no consolida el escenario alternativo.

² Estos colectivos se formaron en un contexto político caracterizado por las movilizaciones sociales y el auge que tuvo la nueva Izquierda y si bien podían coincidir ideológicamente con esta, carecían de un programa político definido. Dichos colectivos presentaban propuestas que diferían en forma y contenido de la política cultural de Velasco de la que, sin embargo, eran legatarios. Aunque el crítico Alfonso Castrillón estimó en 1982 que el Premio a López Antay era arte conceptual, la agenda estatal tenía escaso —o confuso— interés en las prácticas contemporáneas; contrariamente, los miembros del colectivo sí tenían tal interés. Localmente la política difícilmente se ha interesado en el arte.

³ El trabajo colectivo se llevó a cabo en distintas ramas de la producción cultural y el aspecto comunitario coincidía con algún tipo de esfuerzo intermediario entre lo popu-

María Luy, Fernando Bedoya, Juan Javier Salazar, Mariella Cevallos—, ambos grupos formados en 1979.⁴ Dentro de una línea conceptual y experimental que recogía la problemática económica e institucional, Paréntesis publicó avisos clasificados, solicitando un «mecenas» que les permitiese trabajar y les otorgase independencia del circuito conformado por las galerías «anticulturales» y el Instituto Nacional de Cultura.⁵

«Paréntesis» eventualmente se volvió, mediando el tercer y último Contacto e incluyendo los nuevos miembros Herbert Rodríguez, Lucy Angulo y José Morales, el colectivo Huayco EPS.⁶ Este colectivo estuvo bajo la guía de Francisco Mariotti. Huayco EPS puso énfasis particular en la cultura migrante, intentando establecer algún tipo de nexo desde una posición social determinada (y privilegiada) hacia otra. La relación que se buscó establecer fue propuesta sobre la base de una afinidad por identificación, sustentada en un proyecto artístico políticamente orientado. Sarita Colonia es sin duda su proyecto más emblemático.⁷ Una conocida imagen de una santa popular, no reconoci-

lar y lo culto. Por ejemplo, los Talleres de la Nueva Canción, dirigidos por Celso Garrido-Lecca, en los que se buscaba dar a la música popular una técnica rigurosa; el Grupo Hora Zero, dentro de la poesía, que apuntaba en la creación colectiva a un rescate del lenguaje popular y coloquial; y en el teatro, grupos como Cuatro Tablas o Yuyachani han recogido elementos de lo popular en sus creaciones (MIRÓ QUESADA 1986:58).

⁴ En julio de 1979, Signo x Signo montó una exhibición en la que adoptó el referente urbano como tema. Este tipo de actividades alejadas de las tendencias dominantes en las galerías prosiguió a comienzos de la década siguiente. En mayo de 1981, en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, un grupo de estudiantes de arte (Arte Furtivo) llevaron a cabo la performance Acción Furtiva en la que estando coreográficamente alineados construían la forma de una cabeza de flecha para ser inmediatamente desmantelada y rehecha en otro lugar (CASTRILLÓN 1982).

⁵ Véase BUNTINX 1983:75.

⁶ Es conocida la naturaleza del *huayco* (palabra quechua) que virtualmente hace que parte de la sierra devore todo a su paso en su ruta hacia la costa. EPS representa *Estética de Proyección Social*, un acrónimo que duplica aquel de la estructura cooperativa creada en el gobierno de Velasco: Empresa de Propiedad Social (BUNTINX 1994).

⁷ El proyecto previo fue *Arte al Paso* (Galería Forum), una suerte de tapiz hecho de 10 000 latas vacías de leche sobre la que una porción gigante de salchipapas fue pintada. Un

da por la Iglesia Católica, fue construida en una ladera —pintando sobre unas 12 000 latas vacías de leche evaporada— en el kilómetro 52 de la carretera Panamericana, una importante ruta migratoria.⁸ A través de la implícita identificación por desclasamiento, Huayco se aproximó a lo popular con una perspectiva política distintiva. También se aproximó a lo internacional contemporáneo, debemos añadir. La obra responde a consideraciones visuales *Pop*, sin serlo estrictamente, presentes en la matriz de puntos tipo *Ben-day* provista por las latas de leche y el carácter públicamente icónico de la imagen citada que era una estampita producida en serie —por no mencionar ciertas consideraciones estilísticas—. Esta relación dialéctica entre arte de avanzada culto y cultura de masas popular es quizás uno de los aspectos más interesantes que ofrece Huayco con relación a su apuesta político-cultural.⁹ Con respecto a la posición *déclassé*, esta intenta rechazar la institución artística (elitista) de la galería, más que participar de la devoción (popular) que Sarita Colonia ha suscitado. El impacto artístico de Sarita Colonia está registrado en textos críticos, desarrollados hasta el día de hoy. Como objeto de devoción, su vida ha sido relativamente fugaz al descomponerse la obra progresivamente.

«salchipapas» era simultáneamente comida barata y una versión local del *fast food* estadounidense. En palabras de Buntinx, «la expresión gastronómica de una modernidad miserable» (BUNTINX 1994:7).

⁸ Es conveniente anotar que Sarita Colonia misma migró a Lima, hecho que puede facilitar la identificación con su audiencia devota, compuesta básicamente de migrantes. Siendo un culto no avalado por la Iglesia Católica, Huayco aparentemente duplica esta no-oficialidad escogiendo una locación fuera del circuito artístico oficial (BUNTINX 1994).

⁹ Parece llevarse a cabo un (des)encuentro entre la cultura de masas y la cultura popular, a través de referencias a una y otra instancia. La cultura de masas, ligada a lo urbano, a la reproducción mecánica, a un público vasto, estaría presente en aquellos aspectos que aproximan el trabajo al *pop*. La cultura popular estaría ligada a las tradiciones y a los referentes identitarios que estas significan como base étnica y cultural, presentes en los aspectos del culto citado, principalmente.

La obra *Sarita Colonia* representa, en el desplazamiento de los artistas y la manufactura de la obra *in situ*, un intento de participar en la esfera pública popular, tal como podía ser concebida y allí donde podía ser percibida su existencia fuera del escenario estrictamente político.¹⁰ Huayco encontró heurísticamente en el movimiento constituido por un culto marginal —que abarcaba lo religioso, existencial y económico, y encarnaba las necesidades y esperanzas de ese sector social— la evidencia de esa esfera pública y probablemente hasta el lugar donde metafóricamente residía.¹¹ Así, Huayco se dispone al encuentro con esa esfera y pretende participar en ella de manera tal que se establezca un puente entre un proyecto ante todo artístico con una apuesta de sesgo político y esa masa social. Tal puente establece una conexión entre lo artístico contemporáneo y lo espiritual/creyente migrante intermediado por un icono.

El año 1980 marca el retorno a la democracia luego de doce años de dictadura militar, con la elección de Fernando Belaúnde Terry. Durante dicha elección las ánforas electorales de Chuschi, Ayacucho, fueron quemadas: la primera acción pública de Sendero Luminoso y, por lo tanto, el inicio de lo que se tornaría en

¹⁰ La aproximación al movimiento popular —por parte de los jóvenes artistas, estudiantes muchos de ellos— se dio como un acercamiento político, a través de lo sindical. La fundación del Comité de Trabajadores del Arte y la Cultura vinculada al FOCEP (1978), o la vinculación de algunos artistas al SUTEP son signos notorios de ello (BUNTINX 1983).

¹¹ Oskar Negt y Alexander Kluge señalan que la esfera pública proletaria como locación y horizonte general de experiencia social se desarrolla dentro de constelaciones concretas de fuerzas sociales. Dado que esta esfera no tiene existencia como una esfera pública dominante, ha de ser reconstruida de las grietas en el movimiento de la historia que denoten dichas fuerzas, de los casos marginales y de las iniciativas aisladas (NEGt y KLUGE 1997). Huayco parece entenderlo así al tomar este culto no oficial, no institucionalizado, cuya marginalidad es ejemplificada por el crítico Gustavo Buntinx llamándola «santa de milagros “chacra” (el *dinerillo* urgente para el alquiler, la libertad del marido en *Lurigancho*, el retorno del *amante* hastiado)» (BUNTINX 1982:5) énfasis añadido.

una fuente de profunda inestabilidad política.¹² La otra fuente de inestabilidad sería la consecuencia en la economía que la Deuda Externa probaría tener. En este año coinciden pues, en su simultánea aparición, dos expresiones políticas encontradas. La democracia política recientemente reinstituída —típicamente plural y consensual— y el fanatismo terrorista —específicamente mesiánico y violentamente intransigente— que adoptaría las formas más brutales. Por otro lado, las recientes transformaciones administrativas ocurridas con los cambios de gobierno, particularmente con el gobierno democrático de Belaúnde Terry implicaron un estrechamiento de los vínculos con EE UU, los que durante la dictadura de Velasco Alvarado eran menos solventes que aquellos con la URSS¹³ Este acercamiento no fue solo diplomático sino también comercial, siendo la apertura a las importaciones, luego de una fuerte prohibición, la expresión más visible.¹⁴

Desde inicios de la década la escena artística cambiaría rápida y drásticamente. Los años setenta habían sido testigos de una fuerte participación gubernamental con una definida agenda social; pero aquello era evidentemente algo del pasado para un

¹² Destaca que este proceso electoral, en medio del cual Sendero Luminoso decide iniciar la lucha armada, fue —en una manera— el más democrático que el Perú había tenido hasta entonces, siendo el primero en incluir a todo los peruanos en edad de elegir, con la inclusión —cortesía de la constitución de 1979— de las personas analfabetas.

¹³ Luego de expropiar a la International Petroleum Company —nacionalizándola y convirtiéndola en PetroPerú en 1968—, de capturar barcos pesqueros norteamericanos por no respetar las 200 millas, los lazos con EE UU no se encontraban en su mejor momento. El régimen adoptó una posición intermedia con respecto a los superpoderosos EE UU-URSS y sus programas. Rezaba el lema «ni capitalista ni comunista», en medio de la guerra fría. Sin embargo, sí se establecieron vínculos comerciales con la URSS, al comprar armamento soviético para las Fuerzas Armadas.

¹⁴ Claudia Polar, dueña de la galería Forum, encontraba una conexión entre un crecimiento del mercado en la década del setenta y la ausencia de importaciones, sugiriendo un mercado que apuntaba a invertir en el arte para evitar la devaluación de su capital (POLAR 1983). En un mercado abierto en cambio, siguiendo esta idea, el arte debe competir con otras alternativas de inversión y otros bienes de lujo.

mercado reforzado por medio de un sistema de galerías que se integraba a las demandas internacionales —Nueva York ya era reconocido como centro— y al nuevo modelo ideológico.¹⁵ Así mismo se intuía ya un giro estilístico en lo que serían las formas dominantes en la escena local. En este contexto la actividad alternativa fue siendo cada vez menos intensa y la brújula ideológica que la había guiado ahora parecía estar algo desorientada.

Luego de la experiencia del grupo Huayco, la aproximación político-comunitaria se volvió menos visible. Esto puede haber sido en parte debido a la creciente aceptación del circuito de galerías como la arena principal de exhibición. Como Gustavo Buntinx lo puso en 1983, «Al constatar su aislamiento, los pintores sobrevalorarán las galerías como virtual espacio único para el discurso plástico».¹⁶ Pese a ello, las alusiones a lo popular aún persistieron, aunque predominantemente como una apuesta individual, cuyo sentido artístico, material y conceptualmente hablando, respondía menos al presunto trasfondo ideológico que a la institucionalidad existente.

¹⁵ Esto se desprende de una conversación sostenida en 1983 con Claudia Polar, directora de la Galería Forum, sugestivamente titulada *Arte Joven Peruano: ¿El sueño del mercado propio?* Incluso al hablar de un mercado de arte localmente característico, la completa dolarización del mercado es sintomática. Otra entrevista sobre el tema titulada «Arte y mercado en Lima» sostenida un año antes con Élide Román de la Galería 9, lo sugiere igualmente; especialmente cuando Román sostiene que los compradores de arte pertenecen a una clase media ascendente influida por la promoción del arte moderno hecha por las publicaciones extranjeras o, cuando los entrevistadores afirman que solo una galería está vinculada al sistema internacional. Desde otra perspectiva, esta adaptación a las demandas *curatoriales* internacionales es ostensible cuando el crítico Luis Lama, comentando sobre la muestra *Propuestas II* (1981), presuntamente influida por uno de los festivales de arte total (*Contacta III*, 1979), remarca cómo los organizadores no eran conscientes de las *nuevas exigencias* para el arte joven peruano (LAMA 1983).

¹⁶ En Buntinx 1983:80. Por su parte, Roberto Miró Quesada considera que el colectivismo —no solo en la plástica sino en las otras artes también— decae en tanto el ánimo no es el mismo y en la medida en que el vínculo a lo político coyuntural panfletiza la opción, al término de la cual queda un clisé gastado (MIRO QUESADA 1986:58).

Buscando encarnar este nuevo tenor que adquiriría el arte que apostó a lo social, Charo Noriega, ex miembro de Huayco, llevó a cabo un acercamiento personal a lo popular, ilustrado en su ejemplar cuadro *Retrato de una familia obrera*, en el que recurre a la identificación nominal para vincularse con la imagen de una celebración de cumpleaños de una familia obrera.¹⁷ En el caso de Noriega, en la búsqueda de contacto con la esfera proletaria se sustituye el filo político por el subjetivo, tangible, por ejemplo, en el formato de las obras o en el destino final de las mismas. El horizonte general de experiencia social encontrado en Sarita Colonia era el religioso marginal, aunque articulado como fuerza social. En *Retrato de una familia obrera* es el indefinido e inaprehensible campo de una estética popular.¹⁸ Un contacto basado en la sensibilidad de la artista que en su contemporaneidad tiene acceso a la estética popular; pero además mediado por una cierta relación de confianza con los personajes retratados, aunque el título establece algún tipo de distancia entre estos y Noriega.¹⁹

Concurrentemente, otro ex miembro de Huayco, Juan Javier Salazar, abordó lo popular de una manera personal y bastante privada. En este caso con pequeñas pinturas luminosas llamadas *Marcianos*—como los helados manufacturados y vendidos domésticamente, especialmente en distritos populosos—, que trató de vender casi de puerta en puerta.²⁰ Este trabajo anuncia

¹⁷ La pintura es una representación realista de una foto tomada en la fiesta de cumpleaños de una niña. En el fondo se lee la palabra «Charito» que forma parte del decorado. En *La utopía perdida* (1987), el crítico Gustavo Buntinx se refiere a la pintura como *Charito*; sin embargo, el título es el ya mencionado.

¹⁸ Por otra parte cabe señalar el alcance social de ambas manifestaciones en cuestión. Una de carácter público y masivo, cohesionada por una experiencia común: la fe, en el culto religioso, y la otra de carácter privado y reducido organizada alrededor de un evento ocasional: el cumpleaños, en la celebración familiar.

¹⁹ El padre de familia trabajaba para la empresa del hermano de Noriega (BUNTINX 1987); es decir, una relación contractual.

²⁰ La medida de lo personal es manifiesta en lo doméstico de su apuesta, así sea esta propuesta producto de una identificación social con «lo popular», de una asimilación

no solo un reconocimiento de prácticas populares sino una aplicación personal de estas al arte institucionalizado. Vender arte casi como si de marcianos se tratase es apostar por la ampliación numérica y social de su público, y mercado a través de un esfuerzo individual a la espera de ser emulado.²¹ Si previamente lo artístico adquiría un filo político participando de lo popular, esta vez lo popular transformaba su dimensión social en su aplicación a lo artístico. El elemento personal ligado a lo popular está presente incluso en un trabajo que podría tener connotaciones más visiblemente políticas como su celebrado panel *El Perú, país del mañana* (1981).²² Esta obra muestra una serie de retratos presidenciales crudamente pintados, replicando las láminas escolares que traen a colación tanto una estética popular como la experiencia educativa. Estos presidentes repiten la palabra «mañana» por medio del dispositivo del globo proveniente de la historieta.²³

Esa vena contemporánea fue recorrida desde posiciones de orientación política que se debilitaron al punto de perder visibilidad en la escena local; pero también fue transitada desde otras perspectivas, no políticas, que no apuntaban a una conciliación universal. Claramente fuera del circuito oficial, de hecho fuera de Lima, el grupo Chaclacayo —formado en 1983 por Helmundt

cultural de lo popular, de una estrategia comercial de supervivencia tomada de la economía popular o una compleja confluencia de estas.

²¹ En 1984, Salazar sugirió la expansión del mercado artístico a través de un esfuerzo concentrado en áreas mínimas: «barrio por barrio» (BUNTINX 1983:82).

²² Salazar expandiría posteriormente el título a *Perú, país del mañana. Proyecto para hacer un mural cuando tenga el dinero, mañana* (BUNTINX 1987:61). De esta manera Salazar se situó —cortesía del programa económico— en el lugar del desposeído, de aquel que espera que las cosas ocurran, de aquel que, siendo artista y teniendo capacidad de producción simbólica y acceso a la esfera pública, no tiene agencia.

²³ La descuidada actitud «para mañana» era inherente a la muestra: la exposición estuvo lista dos días después de la inauguración —e incluso entonces uno no estaba seguro de si es que estaba ya lista—. En una instancia similar a la de Noriega, Salazar recurrió a lo popular, en un sentido no necesariamente político (LAUER 1981).

Psotta, de Alemania, y Raúl Avellaneda y Sergio Zevallos— realizó performances y arte experimental radical, completamente separado del mesurado *mainstream* local aunque sin las connotaciones socio-políticas de otras alternativas artísticas. El trabajo del grupo fue pionero en ese acercamiento al cuerpo como material de trabajo artístico, pero también con respecto a la carga que ponían sobre el cuerpo en tanto carne. A pesar de ello ha sido virtualmente desconocido y, en el mejor de los casos, oscuro para el público general.²⁴

Un importante aunque reducido frente del arte de avanzada del momento conservaba en muchas instancias rasgos de afiliación política y rezagos de una vocación de compromiso social, pero estos parecían desvanecerse progresivamente.²⁵ Aparecían proyectos no articulados no solo fuera del formato de colectivo sino en términos políticos o sociales, donde un acercamiento individual aunque algo dubitativo parecía cobrar más vigencia.

²⁴ La apuesta de Chaclacayo, en lo radical, como *marginal* es reiterada por la elección de la locación: Chaclacayo, un pueblo en las afueras de Lima. Más aun, el apoyo institucional provisto por el Instituto Goethe, aunque claramente no es *marginal*, puede ser considerado suficientemente poco común para ser *periférico* a la escena artística local (BUNTINX 1983). El trabajo del grupo tenía fuerte tinte sexual ritualista que en la conservadora Lima eran prácticamente desconocidos, o más precisamente conocidos como un rumor, como *chisme*; eran comentarios no acerca del trabajo del grupo F, sino sobre sus preferencias sexuales.

²⁵ La afiliación o afinidad política en cuestión sería fundamentalmente con la nueva izquierda —desde tiempo atrás establecida— y el compromiso social sería en buena parte legatario del proyecto de movilización social del gobierno de Velasco, resumido y articulado en y desde el SINAMOS. El desvanecimiento del filo político parece coincidir con la difícil situación que atravesaría la izquierda en sus fatigosos intentos de unificación —eventualmente conseguida en 1980, aunque sin la participación de los partidos troskistas— que terminarían finalmente en su disgregación. Por el lado del debilitamiento del compromiso social, la desactivación del SINAMOS por Morales Bermúdez y la virtual abdicación de dichas funciones de movilización durante el gobierno de Belaúnde, se traduce en el auge de las Organizaciones No Gubernamentales (ONG) de apoyo y desarrollo social. Es decir, un escenario en el que los proyectos sociales estaban siendo *aparentemente* copados por la cooperación no gubernamental, si bien realmente no cubrían la plaza.

Esta des-ideologización como pacto con lo personal probaría no estar lejos de ser un síntoma de los tiempos.²⁶ Tal vez fue el resultado del impacto de la creciente presencia del grupo terrorista Sendero Luminoso en la vida social, política e ideológica o, quizás, un efecto causado por la apertura cultural y económica a la cultura de consumo.²⁷ Tal vez era el registro de un intento de restauración de un viejo orden social quebrado cuando ya no había marcha atrás posible, pero también el de una prorroga a una reforma incompleta que se dio casi por accidente.

²⁶ En el caso de Noriega, puede ser sugestivo ver cómo su obra se despolitiza y desideologiza según fue orientándose progresivamente hacia la abstracción (LEDGAR 1983, BUNTINX 1987).

²⁷ Estadounidense casi por definición, en contraste con los modelos europeos previamente dominantes. Se podría incluso plantear una naciente sensibilidad de cultura comercial, por lo tanto no específicamente artística, cuya capital era Miami, y no París —ni siquiera Nueva York—, vinculada a una clase media emergente —las clases altas aún consideran a Europa como *el* centro cultural—. Por ejemplo el Centro Comercial Camino Real, uno de los primeros *shopping malls* de inspiración estadounidense —en la época fue comparado al Omni Mall, en Miami—, abrió sus puertas en 1980, y al desplegarse la década otras señas aparecieron, tales como establecimientos de *fast food* derivados de los estadounidenses —antes de las franquicias— o los primeros cajeros automáticos (Ramón, Banco Continental). Sin embargo, en ese entonces, esa cultura, sus productos y sus instituciones eran accesibles solo para sectores muy privilegiados de la sociedad.

Una institucionalización post-ideológica

La década de 1980 se ve caracterizada por las partidas de diversos artistas de la generación del setenta y por los retornos de los artistas de la generación del cincuenta. Las partidas de estos no tienen exactamente el mismo sentido que las que habían ocurrido entre fines de los cuarenta y fines de los cincuenta. Hacia 1983 las dificultades del gobierno de Fernando Belaúnde Terry de controlar la subversión en Ayacucho hacían prever un largo período de desintegración en el país. La situación se iría agudizando a medida que avanzaba la década, a lo que se sumó el ingreso de la economía en una crisis, generada por la hiperinflación. Entrada ya la segunda mitad de la década fueron muchos los peruanos que optaron por probar suerte en otros países.

En el arte visual, sin embargo, la partida más significativa sería la de Ramiro Llona, con destino a Nueva York (1980).¹ A diferencia de otros artistas que migrarían posteriormente, Llona lo hace como parte de un proyecto personal de formación artística e inserción en el ámbito de la contemporaneidad internacional.²

¹ Un aspecto singular de la representatividad de Llona en los ochenta es que es efectuada, hasta cierto punto, de manera retrospectiva. A principios del noventa, cuando retorna a vivir al Perú, ya ha asentado su vertiginosa carrera. Su retrospectiva de 1998 en el Museo de Arte de Lima confirma su importante sitio en la plástica peruana.

² Llona había estado anteriormente en Nueva York por una beca otorgada por la Fundación Fullbright, para seguir estudios de arte en el Instituto Pratt, entre 1977 y 1978.

Es importante señalar que Llona no se desliga de la escena local y envía trabajos con regularidad a su galería en Lima —Forum— con lo cual no puede hablarse de un autoexilio *sensu stricto*. Este artista es uno de nuestros plásticos más renombrados y exitosos —y en términos de mercado uno de los más caros, alcanzando 6 cifras—. Él inaugura una tendencia en el *mainstream*, si bien no estrictamente estilística, sí de actitud —sobre todo con respecto a la visiblemente creciente importancia de la promoción y de las relaciones públicas en el arte—.³ Su pintura abstracta de los tempranos ochenta, hecha en Nueva York, ofrece una alternativa a la abstracción szyszleana —Llona fue alumno de Szyszlo— que encuentra concordancia con la abstracción estadounidense —en vez de la europea— y que incluso es próxima a la pauta de la época.⁴ Si bien se inscribe en un canon moderno, su exploración formal no se encauza a través de la reclusión en la técnica, como era común, sino por medio de la atención a la fuerza expresiva de su lenguaje. Puede decirse que Llona ejemplifica un cambio de paradigma pictórico para el arte peruano.⁵

³ De alguna manera Ramiro Llona personifica la figura moderna del *dandy*, tan asociada a Baudelaire —«El pintor de la vida moderna»—. Siendo el *dandy* «una figura que, presionada por la 'nivelación' democrática, elabora la 'distinción' aristocrática en un 'culto del yo' artístico» (FOSTER, ob. cit., p.121), señala un cambio en el modelo patricio de artista que no es el del absoluto bohemio. Llona incorpora al *dandy*, dando una dimensión estética a la figura del *yuppie*, que retrata la elite administrativa y profesional de mediados y fines de los ochenta.

⁴ De hecho es inconcebible proponer que Llona siguió el *neo-expresionismo*, o que fue parte de la *trasvanguardia*, por citar solo las más conocidas tendencias, siendo más cercano al expresionismo abstracto de la escuela de Nueva York —década del cincuenta— o a la abstracción del *Bay-area* —la costa oeste californiana—. Sin embargo, en medio del promocionado «regreso de la pintura» en el ámbito internacional y dado el énfasis en lo expresivo, la obra de Llona resulta característica de los años ochenta.

⁵ Este cambio de paradigma no es solo formalmente estético sino que también se refiere al sentido discursivo de lo artístico mismo. A propósito de la des-ideologización, es ilustrativo que en 1976 —con relación al Premio Nacional de Arte otorgado a Joaquín López Antay— Llona firma una carta criticando la dependencia «de las influencias de los centros hegemónicos del imperialismo» y reclamando «un arte comprometido con

De igual manera, de Europa retornan Gerardo Chávez y Emilio Rodríguez Larraín, tras experiencias muy distintas de inserción en la escena artística en el extranjero. Chávez había tomado como punto de partida ciertas opciones pictóricas que lo habían ubicado en la órbita del surrealismo y había hecho una carrera con éxitos de crítica y mercado en París y Bruselas, en los años setenta; regresa a Lima y presenta en 1981 una retrospectiva autogestionada que abarcaba dos décadas de trabajo. Desde 1962, Rodríguez Larraín, por su parte, había hecho amistad con Marcel Duchamp y Man Ray en Cadaqués, España, y si bien no había trabajado específicamente con ninguna galería, no se hallaba al margen del circuito de manifestaciones artísticas de avanzada de París y Milán. Ambos artistas aportan planteamientos alternativos al arte abstracto imperante en Lima en esos años. En el caso del segundo, la aproximación al diseño precolombino, como referente estético propuesto en su obra, es diferente al de Szyszlo.

La escena «oficial», donde las galerías se convirtieron en la principal vitrina, desarrolló un seguimiento diligente de varias pautas internacionales de tipo institucional.⁶ Desde 1980 este *establishment* propició el desarrollo de varias de las propuestas artísticas ejemplares de la década.⁷ En este contexto, donde la

las luchas populares» (CASTRILLÓN 1982a) y que unos años después, en 1982, declara en una entrevista hecha en Nueva York, «Nueva York es donde el arte está en este momento» (BUNTINX 1983:85). Más que sugerir una llana seducción por el capital —la presunta apuesta de Buntinx—, debe señalarse la imposibilidad de llevar a cabo un proyecto ideológico en una institucionalidad artística inestable —en expansión y en retracción— y culturalmente restrictiva e incluso retardataria, reflejo del carácter excluyente de las esferas públicas del período.

⁶ En términos de negocio, se intenta crear un mercado de arte joven —con la correlativa promoción de los/las artistas jóvenes apoyada en lazos establecidos entre escuelas y galerías— en el que participan galerías y *marchands*, se eleva la comisión de venta en galerías, se perfila un mercado corporativo —los bancos, fundamentalmente—, aumenta el número de exposiciones significativamente y se reinstaura la crítica como actividad sostenida.

⁷ La galería 9 jugó un papel fundamental. Tras largos años de silencio artístico José Tola inició una relación con esta galería que se tradujo en cuatro exposiciones indivi-

política económica estatal dio paso a las importaciones, todo rasgo de fervor ideológico se estaba desvaneciendo dando lugar a un mercado abierto no solo de mercancías sino de ideas.⁸ Un período que el crítico Luis Lama alguna vez llamó «los años de la resaca».⁹

Habiéndose disipado en gran parte el debate ideológico y social alrededor del arte, el grueso de la actividad se condujo de acuerdo con el precepto —intacto por cierto— de lo artesanal del oficio. Por otro lado, la tácita demanda de la expresión de la subjetividad del artista en su obra será plenamente satisfecha a través de la atención al aspecto manual del trabajo, que adquiriría incluso una carga gestual. En este contexto, el contenido discursivo perdía terreno —si bien realmente no lo había ganado— ante lo espontáneo tomado como marca personal. El trabajo del circuito establecido, si bien no estrictamente universalista, respondió a pautas básicamente modernas internacionales y no abordó mayormente lo «local» —que en todo caso estuvo presente de

duales a través de las cuales su ruptura con la pintura se hace patente. También asociadas a esta galería quedarían las obras de orientación neo-conceptual de Hernán Pazos —abstracción pictórica cercana al *filo duro*— y de Esther Vainstein —dibujos y algunas instalaciones que desarrollarían un peculiar encuentro de la geografía con la etno-historia—. Esta galería también seguiría representando a Fernando de Szyszlo, claro que en otra línea artística y en otro rango de precios. La galería Forum promocionaría especialmente a Ramiro Llona y a Anselmo Carrera.

⁸ Se puede argüir que el recientemente abierto mercado de mercancías llevó, inversamente, a un mercado de arte más restringido. La disminución de la capacidad de riesgo —económico, pero también estético— se expresó en la baja que sufrió el mercado a inicios de la década de los ochenta. La clase media intelectual —próxima a la izquierda y preocupada por temas sociales— cesó de ser el apoyo económico de los artistas progresistas que había sido en la década previa. Los compradores del mercado libre acusaban una preferencia por lo *Made in America*, aun si se trataba solo de una semejanza, aunque optando por las formas consolidadas. Sintomáticamente, el artista Armando Williams cuenta en una entrevista que durante 1983 solo vendió dos grabados, que la mayoría de sus compradores eran extranjeros y que las ventas se llevaron a cabo, significativamente, fuera de galería (CASTRILLÓN 1983:162).

⁹ La frase «Los años de la resaca» daba título a un conocido ensayo de Lama, publicado en 1983.

forma incidental—, siendo la pintura la que dominaba la escena, aunque justamente Rodríguez Larraín asume una actitud si bien no experimental, decididamente menos convencional que sería influyente en una joven generación: expande el modelo escultórico y encabeza la tendencia hacia la instalación como medio.

En el campo de las artes estaba ocurriendo un desplazamiento de la atención de lo público a lo privado, dejándose de lado lo social para derivar en lo subjetivo y abandonando la acción común orientada al diálogo en favor de un trabajo plástico cuyos medios se adecuasen a fines de expresión privada.¹⁰ Este desplazamiento será notorio, por ejemplo, en el interés que despierta la trasvanguardia en el ámbito local y además parece insinuarse en otras áreas, como en la arquitectura.¹¹

En las galerías predominaba la presencia de un arte fuertemente subjetivo que se caracterizaba por el sello expresionista de las obras. Un arte próximo a la figuración que definía así una opción «culta» moderna a la abstracción, aún fuertemente representada, aunque realmente no configurada como corriente, como

¹⁰ Parece ocurrir algo que coincide de alguna manera con los conceptos opuestos que configuran el modelo de espacio público griego: La *polis* y el *oikos*, correlativos a lo público y lo privado, a la libertad y la necesidad, y a la *praxis* y la *techne*. A la política correspondería la *praxis*: la acción común encaminada al diálogo (*lexis*). Inversamente, a lo económico —organizado a partir de una esfera privada doméstica— correspondería la *techne* —coincidentemente también conocida como «arte»—, ligada al trabajo, a una racionalidad instrumental referida a la buena adaptación de los medios a emplearse en un fin determinado y no discutido (FERRY, ob.cit., p.14). Piénsese, por ejemplo en cómo la intervención estatal de los setenta lleva el arte hacia lo público/político, donde la *praxis* —como los festivales totales— se encaminaban a una *lexis* —el debate arte/artesanía, tal vez—. En los años ochenta, el arte se orientaría al *oikos*/privado, donde la *techne* primaría ya sea en sus propios términos (un énfasis en el oficio) o en tanto el fin de esta (en este caso la expresión de la subjetividad) escapaba a la competencia de la discusión e interés públicos.

¹¹ El entonces Presidente, Fernando Belaúnde Terry —arquitecto— da un fuerte impulso estatal a la arquitectura de vivienda, una arquitectura doméstica de pequeña escala, muy diferente si se piensa en la arquitectura institucional y monumental fomentada por el régimen militar. Cabe añadir, sin embargo, que la construcción de complejos multifamiliares apunta a una atención a lo popular en tanto masa.

lo atestigua su alta visibilidad en la escultura en piedra, con una inclinación por lo geométrico de resabio precolombino —Lika Mutal, Susana Roselló, Sonia Prager y Benito Rosas entre sus principales representantes—; pero la diferencia principal no recaía en la imagen figurativa, sino en la fuerza impetuosa de unas formas frente a la evocación meditativa de otras. Sin embargo, ambas discurrían por una misma ruta de la estética que respaldaba la exploración de las formas según el medio, por encima de las consideraciones conceptuales. El expresionismo que se desarrolló localmente demostró ser una opción que era, en buen grado universalista como la abstracción.¹² David Herskowitz, nacido en EE UU y coetáneo de Szyszlo, fue tal vez una suerte de patrono a esta tendencia y su pintura fue muy visible. Otro artista de una generación anterior, José Tola, quien fuera desde el inicio de su carrera una figura controversial, ocupó un lugar privilegiado en la escena local. Su obra de 1980 era de neta inclinación figurativa y posteriormente atravesaría muchos cambios dentro de un marco expresivo común.¹³

En cuanto al trabajo producido por los/las jóvenes, el derrotero artístico mostraría ser similar. A través de este, el cambio en la orientación estilística se apuntalaba progresivamente. Aquella sensibilidad estética se ve claramente representada en el trabajo escultórico de Johanna Hamann, atendiendo mediante formas dramáticas a la figura humana —notablemente femeni-

¹² La fuerza que había cobrado el neo-expresionismo a principios de la década en el mercado internacional avalaba tangencialmente a esta producción. Por otra parte, esta actividad no entraba en conflicto con la concepción *modernista* de arte, siempre dominante en el Perú, y tampoco ofrecía otro modelo en cuanto al papel del artista en la sociedad, amoldándose incluso a un estereotipo heredero del romanticismo.

¹³ El cambio más notable fue el ya mencionado quiebre con las formas tradicionales de la pintura, particularmente la unidad de superficie del soporte y su formato cuadrangular. Así su trabajo acogió una seria experimentación material, como en sus ensamblajes de segunda mitad de los años ochenta. Esta actitud exploratoria y una reputación de *artiste maudit* han hecho de Tola un *tour de force* para muchos jóvenes artistas.

na— y, en pintura, Jorge Castilla Bambarén y Anselmo Carrera —este último operando dentro de un procedimiento marcadamente gestual— señalan el compás estilístico del momento. Este expresionismo haría ocasionales referencias abiertas al contexto local tal como puede reconocerse en la pintura de Enrique Polanco de a principios de la década que, inscribiéndose dentro de esta dirección, refería a imágenes locales urbanas —próximas a la estética migrante— y al mismo arte local, pues Polanco se consideraba, durante sus primeros años, discípulo de Víctor Humareda —a quien frecuentaba— quien fuera uno de los más renombrados pintores expresionistas de los años sesenta, reconocido por sus imágenes de tradiciones y costumbres locales, y por su bohemio estilo de vida. La obra posterior de Polanco desarrollaría un intenso sentido del color, por el cual es ampliamente reconocido. Armando Williams, quien fuera miembro de Huayco y también cercano a esta pauta, exhibió en su trabajo temprano un agudo sentido del espacio urbano político y de la insinuación discursiva;¹⁴ pero pronto cultivaría un arte mucho más subjetivo —ambiguo y críptico, como Williams mismo declararía— con una fuerte carga expresiva.¹⁵ El caso de Williams es revelador en cuanto a cómo las preocupaciones subjetivas se superponen a las previas consideraciones sociales y de modo parcial permite seguir el proceso de cómo los artistas se adaptaban al circuito *galerístico*. En una entrevista de 1982, Williams declaró que trataba con imágenes cotidianas para elaborarlas en términos de arte «culto» y para exhibirlas en una galería.¹⁶

Casi en simultáneo, alternativas individuales a lo decididamente expresionista —aunque algunas opciones retenían cierta

¹⁴ Un cuadro sin título de 1981 —discutido en extenso por Alfonso Castrillón (1983)— es ilustrativo. Este representa de manera algo difusa la imagen fotográfica de un paro —el del 19 de julio de 1977— incluyendo las siluetas de los huelguistas y de llantas quemándose.

¹⁵ En CASTRILLÓN 1983.

¹⁶ En BUNTINX 1987:69.

afinidad— fueron elaboradas e incluso razonablemente celebradas. Llegaron a ser significativas, pero no al punto de consolidar un rumbo que redefiniese las principales actividades del momento. Esta vertiente parece mostrar, en parte, los alcances que la obra de un artista mayor pudo tener sobre la escena local. Emilio Rodríguez Larraín, quien como hemos dicho retornó al Perú para establecerse en 1980, presentó una obra diversa en pintura, en mosaico y en escultura. Esta última, por la cual se hizo más conocido y adquirió relativa influencia, poseía un rastro conceptual y un gusto por lo arquitectónico —patente en sus piezas monumentales—. La estela de orientación no convencional parece ser seguida, con un tenor distintivamente cosmopolita, por un artista como Hernán Pazos, quien de acuerdo con Luis Lama estaba explorando una abstracción geométrica *hard-edge* de naturaleza conceptual, poco común localmente —que eventualmente derivó en los años noventa a pinturas orientadas al *design*—. Asimismo la pintora Cynthia Capriata, familiarizada con elaborados patrones de diseño empleados como sofisticados recursos ornamentales, participó de este impulso, estando sumamente involucrada con este grupo.¹⁷ Aunque fuera del registro de inclinación semi-experimental y lejos de la estela de influencia ya mencionada, aparecería luego Bruno Zeppilli quien creó imágenes de sesgo mítico en una pintura sobria que igualmente se apartaba del patrón dominante.¹⁸ Jorge Izquierdo sería otro artista que se mantendría aparte de las tendencias dominantes, por medio de una escultura austera de formas limpias, asociada a una estética de herencia minimista.

Al desplegarse la década, la guerra interna se desarrolló de forma progresiva e intensiva, haciéndose más visiblemente

¹⁷ Capriata incluso se casó con Rodríguez Larraín.

¹⁸ En cuanto a su estilo, Zeppilli congeniaba menos con el expresionismo que con el surrealismo. Vale señalar que la procedencia del carácter mítico de sus iconos es cultural y geográficamente no específico.

cruenta aunque sin perder su intrigante «invisibilidad» inicial. Se palpaban sus consecuencias antes que el desarrollo de las acciones mismas.¹⁹ Como efecto las migraciones aumentaron, particularmente las de la zona de la sierra central. La tensión política y económica aumentaba, y la situación social no mostraba signos de mejoría. Por un lado, la clase media estaba en expansión y apostaba por un grado de internacionalismo (o estadounidismo) cultural —aunque se podría aludir a un orden global en configuración—. ²⁰ Por otra parte, la cultura migrante daba marcadas señas de consolidación, ya perceptibles para la clase media que, sin embargo, no participaba de ella.²¹ En tal contexto, la actividad artística se mantuvo del lado de lo subje-

¹⁹ La guerra es verdaderamente declarada en diciembre de 1982 cuando se declara al departamento de Ayacucho «Zona de Emergencia» y las FF AA son enviadas a restaurar el orden (GRANADOS 1987).

²⁰ Las ya mencionadas presencias de centros comerciales y locales de comida rápida insinúan la alineación cultural y, simultáneamente, apuntan a un mercado creciente. Es también un indicio el que el Club Regatas Lima, quintaesencia de *middle class*, inició la expansión de sus facilidades —en progresión geométrica— durante esa década. Por otra parte, la televisión nacional estrenó a mediados del ochenta la novela *Carmín*, cuya trama giraba alrededor de adolescentes de clase media y que fue todo un suceso en la industria. ¿Estaba este éxito relacionado a que la clase media limeña estaba ávida de representaciones que no eran cubiertas por los «enlatados» de EE UU?

²¹ El surgimiento de la música *chicha* sería el indicio más característico. Este género musical afirma y redefine una identidad regional y étnica *migrante*, en donde lo andino —como el wayno— se actualiza con los instrumentos, el ritmo, etc. y las letras hacen referencia a la vida post-migración. El *boom* de la *chicha* a comienzos de los años ochenta, evidente en la oleada de conjuntos y espectáculos, expresa la importante presencia de la cultura andina en el espacio urbano e indica la creación de un espacio *cultural* —en radios, en *chichodoromos*, en fiestas— y de una estética particular como el afiche «chicha». La ascendencia del patrón cultural será registrada en la manera en que recurre a medios de difusión previamente exclusivos de otras expresiones y sectores (programas de T.V. y *videoclips*) aunque esta música circulará en un perímetro social más o menos definido (HURTADO 1995) —con la *Tecno Cumbia*, a fines de los noventa, otro será el proceso—. Dentro de una cultura económica de la supervivencia catalizada por el desempleo, el comercio ambulatorio sería la actividad emblemática. Por el lado de la organización social, los comités del vaso de leche y de los comedores populares son representativos de tales iniciativas.

tivo, donde la producción gestual y expresiva resultó predominante, compartiendo ocasionalmente el escenario con propuestas en las que la historia antigua resultó citada nuevamente.²² El sentido designado a estas imágenes optaría más decididamente por los aspectos de diseño que por los de una hipotética capacidad de apelar a la identidad nacional y a lo social.²³ No obstante, este recurrir al pasado ancestral planteaba una base «nacional» de identidad para una clase media para la cual lo popular no era viable.²⁴

Un artista destacado que optó por esta vía, no tan transitada y que es importante de resaltar, es el pintor Ricardo Wiese, quien a principios de los años noventa sería una figura prominente. Wiese se entregó a investigaciones de materiales —especialmente texturas con arena— que hacían eco al paisaje desértico de la costa del Perú, así como a los patrones de diseño precolombino, en un idioma abstracto claramente moderno. Reflejando una vocación afín, Esther Vainstein creó pinturas e instalaciones que

²² Jorge Eduardo Eielson —de la generación de Szyszlo— sería uno de los que se aproximó a lo ancestral a través de referencias al arte textil y mediante iconografía de rasgos prehispánicos, en una serie de obras con un claro sentido de lo contemporáneo.

²³ Esta apropiación de la historia, *diseñada* —tornada en diseño—, socavaba sus posibilidades de operar como un medio de formación de identidad colectiva. Es decir, de permitir un reconocimiento no de lo *estético* del diseño —vaporoso por cierto— sino de un sentido de individualidad ciudadana, de *semejante* dentro de un marco histórico común —lo social—. La historia tomada como objeto *cultural* posibilitaría un ingreso personal en ella. Es decir, un acceso significativo para la sociedad a través de la memoria de los pueblos a *ella misma* (FERRY, ob. cit.). Sin embargo, el diseño y la belleza, así insinúen una portentosa cultura milenaria, no son sustitutos para la memoria histórica, así esta tenga su cuota de imagen: La apropiación histórica llevada a cabo convertiría al objeto científico no en objeto *cultural*, sino solo en objeto *estético*. Por lo tanto, no se actualiza el pasado de esta sociedad —que no es uno solo—, ni se familiariza con el de las demás, que de hacerse permitiría «aprender a reconocer las identidades alejadas *prima facie* de la suya propia» (FERRY, ib., p. 20).

²⁴ Lo popular se encontraba en un proceso de franca masificación —lo criollo estando en retirada y lo andino despersonalizándose— en una urbe cosmopolita (MIRÓ QUESADA 1986:61). Por lo tanto, lo popular era, en cierta medida, indeterminable —estando en una acelerada transformación—; pero también perdía *allure* en tanto se convertía en

recuerdan las antiguas culturas de la costa, adoptando algunas formas típicas de cultura preincaicas.²⁵ Incluso Hernán Pazos exploraría tentativamente este recurso, para luego retornar a una línea ligada al diseño internacional.²⁶ Esta ruta delineada por las formas del pasado milenario fue, a su vez, un camino para la exploración artística, no solo a nivel técnico, sino sobre sus potencialidades de comunicación, en relativa sintonía con la contemporaneidad internacional.

Desde este acercamiento, el arte se aferraba a la historia precolombina como su fuente principal de referentes estéticos. La insistencia en este tipo de procedimiento en un intento de recuperación estética que parece incierto. Las formas de las culturas precolombinas ya habían adquirido eminencia global.²⁷ Las culturas ancestrales necesitaban menos ser recuperadas y redimidas que la cultura actual ser reconocida y descubierta. Sin embargo, como ha sido insinuado, los símbolos del pasado prehispánico pueden ser entendidos como metáforas de un legado cultural andino latente; pero también puede plantearse que lo pre-hispánico sortea el presente multicultural post-hispánico,

masivo. Podría argumentarse que en un intento de aproximación a lo nacional desde la clase media a través del arte erudito, las formas prehispánicas eran una apuesta más viable en términos estéticos y culturales.

²⁵ Es ilustrativa al respecto su instalación *Fardos*, donde recrea los típicos fardos funerarios de la cultura Paracas.

²⁶ Hernán Pazos trabajó en una serie de pinturas acerca del *quipu* —conocido sistema de contabilidad incaico—. Este acogimiento del *quipu*, sin embargo, enfatizaba su elemento matemático más que su significación socio-histórica, en parte debido a la abstracción a la que sometía a su referente. Quizás era parte de la internacionalización del mercado. Tal como Luis Lama lo planteó, en un mercado abriéndose a lo internacional, el nombre *quipu* «[...] parecía forzar el toque nacional en medio de la universalidad que ya dominaba el ambiente [...]» (LAMA 1983: 142).

²⁷ En todo caso no sería un esfuerzo nuevo, dado que una empresa como Sylvania Prints, fundada en 1956, hacía uso de la iconografía prehispánica para los diseños de sus telas estampadas y los distintos productos manufacturados con ellas y así participaba en su difusión comercial. Asimismo, Elena de Izcue, una artista de una época anterior está más claramente relacionada con la atención al diseño.

donde se renueva en el presente y que no se restituye simplemente.²⁸ Hay un desencuentro con el presente social en esta apuesta. La elección de lo *pre* frente a lo *post* pareciera deberse precisamente a tal falta de coincidencia.²⁹

El carácter durmiente de lo andino en el pasado ancestral se prestaba como material para constituir un símbolo de lo nacional. Sin embargo, no era popular —en el sentido de inasimilable a lo culto— y tampoco actual —no abría las puertas a la posible irrupción del ande en el presente—. Tal parecía ser la incierta respuesta a aquel presente en medio de una ascendente polarización ideológica que, en medio de una guerra velada, aunque no lo suficiente para que no emergiesen sus efectos, parecía ser trazada primero por el temor.³⁰ Esto ocurría cuando el terrorismo parecía reclamar como propio lo mítico andino³¹

²⁸ La multiculturalidad puede verse simbolizada por lo posthispánico, en tanto lo prehispanico suele monolitizarse en una generalidad preinca o inca. En esta circunstancia, lo preinca suele corresponder indiferenciadamente a una enorme expansión espacial y temporal de sus diversas culturas que se vuelven, para efectos prácticos, casi anónimas, en tanto se tornan en neutrales depósitos de imágenes, puesto que son suficientemente ignoradas en su historia para ser meras señas de lo misterioso. La noción de lo inca, por su parte, en tanto imperio homogeneiza la diversidad cultural de los muchos grupos étnicos y geográficos, incorporados y adjuntados al imperio.

²⁹ Tal desencuentro apuntaría a la omisión de la realidad de la conquista antes que para evitar el hecho traumático en sí, para resguardarse de las aparentes «expresiones tardías» del trauma.

³⁰ Como lo planteó Granados, parecía tratarse ya sea de tenerle más miedo a las Fuerzas Armadas o más miedo a Sendero Luminoso. Esto se hace literal en la severa posición del General Cisneros quien decía que el campesino debía elegir donde quería morir, con Sendero Luminoso o con las Fuerzas Armadas (GRANADOS, ob. cit., p.27). Sin embargo, en Lima la situación no fue así de dramática sino a fines de y comienzos de década.

³¹ Sendero Luminoso inicia la lucha armada en mayo de 1980, exactamente dos siglos después de la rebelión de Túpac Amaru II (mayo de 1780), actuando el cumplimiento de una vieja profecía de Willaq Umu que predecía el renacimiento de la rebelión 200 años después de iniciada, en caso esta fallase (ib., p.16). El aparente reclamo de lo andino era simbólico —la presunta apropiación del mito de Inkarrí o la actuación de la profecía de Willaq Umu—, pero también real —materializado por medio de la intimi-

y el Estado, por su parte, asumía la representación de un mañana internacionalmente moderno.³² La respuesta artística estaba contagiada de esa estructura confrontante, pero parecía buscar una salida.³³

dación y la violencia ejercida contra poblaciones andinas para incorporarlas a sus filas—, no obstante, era sin lugar a dudas arrogante e infundado. No hubo explícita intención de reivindicación de lo indígena, pero sí abierta resistencia a la modernidad (HERNÁNDEZ 2000). Más aun, respondiendo a ese pretendido reclamo de lo andino se opuso fiera resistencia al terrorismo desde muchas comunidades campesinas, teniendo al *rondero* como su principal figura. Incluso la contrasubversión adopta lo andino en los nombres de unidades como los Sinchis o los Llapan Atic. No obstante, luego de Uchuraccay lo andino autóctono aparecía como lo diferente (VILLACORTA y DEL VALLE 2000), y en esa incertidumbre traumática tal asociación pudo verse inconscientemente avalada.

³² El Estado abierto a las importaciones, en medio de una relativa unificación empresarial —en 1984 se funda la CONFIEP—, incluso en medio de la crisis económica, acogía un aire cosmopolita, en parte debido al proceso de *globalización* que se estaba configurando.

³³ La respuesta estética que se dio recoge la dicotomización reinante, ofreciendo en su intento de reconciliación una dualidad en la que lo moderno es internacional y lo andino es *ancestral*: un momento protegido de la irrupción de un programa de violencia que se asume y se pretende andino; pero, más aun, esta es una respuesta en donde el intermedio entre ambos polos son las formas, concretamente el diseño, *no la historia*; es decir, nada que pueda acarrear una carga política que pueda resultar indeterminada e *insegura*.

Esferas subsidiarias, escenas alternativas (y *Mainstream*)

En los años setenta las distintas producciones culturales en sus inclusiones y desplazamientos apuntaban a una participación de distintos grupos sociales en el ámbito de las artes —y simbólicamente en otras esferas—; en los años ochenta la escena artística *mainstream* se retrae en cuanto a su pretendida (o forzada) apertura social. El auditorio emergente para la esfera pública (del arte) había sido incluido sobre la base del acceso a los productos culturales como reclamo de participación pública en el debate cultural —si bien de hecho esto no ocurrió con la inclusión de la artesanía—.¹ Por lo tanto, una vez desaparecida la pauta estatalmente ordenada, modificado el panorama político y económico, y redefinida la institución artística en términos de mercado, la producción de arte —entonces «ofertada» en el circuito establecido— no possibilitaba mayor identificación ni acceso a aquellos que no pertenecían o no se reconocían en esa comunidad cultural.

En este panorama, aquellas expresiones ajenas a las formas dominantes en los circuitos oficiales de producción cultural muestran dar pie al inicio de un proceso de activación de circuitos

¹ CALHOUN, ob.cit.

diferentes, logrando distintos grados de afianzamiento.² Así, a mediados de la década del ochenta surge un impulso cultural alternativo joven —especialmente en música— de carácter urbano, conocido como el movimiento subterráneo. Tal vez era una respuesta a la retracción de la esfera pública que se desplegó bajo la forma de una esfera pública subsidiaria.³ Esta corriente, que apuntaba a posibilitar desarrollos culturales independientes, produjo un espacio abierto a opciones distintas aunque generalmente de orientación similar, en el que frecuentemente coincidían disidencia cultural y cultura urbana.⁴ En la plástica, sin embargo, no se constituyó a la par una red alternativa abierta que sustituyera el soporte institucional establecido o incluso que

² Es a través de la música que una masa andino migrante consolida una de las expresiones estéticas más emblemáticas de una esfera pública subsidiaria. Se crea, asimismo, una red institucional para la creación, difusión y consumo de la música chicha, afirmando la relevancia y solvencia de esa esfera pública así expresada.

³ Bonilla y García hacen mención a un texto de José Joaquín Brunner (*Un espejo trizado*) en el que se plantea que la intención del régimen dictatorial chileno de fundar un «nuevo orden» social a través «de la erosión del 'nosotros' colectivo, la privatización de la existencia y generación de miedos contra 'el otro'» (BONILLA y GARCÍA 1995:13) hizo que la oposición política y cultural tuviese que conquistar espacios para la expresión —políticas, culturales, intelectuales—. Tomando en cuenta el tenso clima político de la época, pueden encontrarse algunas inquietantes coincidencias.

⁴ La disidencia, tomando muchas veces una postura anárquica, legataria del movimiento *punk*, ofrecía así un tipo de esfera pública que no estaba basada en los órdenes de la propiedad o del espacio privado —la familia—, como la esfera pública burguesa —la marginalidad frente al circuito comercial hace patente la posición frente a la institucionalidad establecida—. Esta *movida* creó sus propios productos culturales y sus mecanismos de difusión —un soporte *institucional*—. En su dimensión de corriente *independiente* (o independendizadora, inclusive) la concepción artística que apuntaba a lo masivo dejaba de lado el virtuosismo y «el oficio» (*¿techne?*) en favor incluso de una respuesta discursiva (*¿lexis?*). Así las diferencias productor/consumidor eran más difusas tornándose esta esfera subsidiaria en un espacio abierto al intercambio de roles y en donde todos tienen potencial acceso a la *producción simbólica*. En el *establishment*, en cambio, la distancia productor/consumidor solo mostraba ser efectivamente mediada por las relaciones públicas con miras al negocio, pero nunca quebrando la estructura de roles.

lo superara.⁵ Por el lado del circuito oficial, durante la década se llevó a cabo un proyecto de consolidación de un espacio institucionalizado aunque en cierto grado alternativo. La Bienal de Trujillo iría creciendo en cada una de sus tres ediciones de 1983, 1985 y 1987, alcanzando trascender las fronteras nacionales en la última edición.

La situación que atravesaba el país era sumamente difícil; lo más evidente era la progresión de la delincuencia en Lima y la creciente violencia de la lucha terrorista al interior del país. Consecuentemente, la migración interna tomó proporciones mayúsculas.⁶ La situación se agravó debido a la incapacidad de manejarla, algo que se hizo patente en los perpetuos conflictos sociales y laborales —las continuas huelgas— y en el incremento del desempleo y subempleo. En medio de tal situación, el subjetivismo florecía en las artes plásticas; si bien mucho del expresionismo adquiriría mayor dramatismo, acorde con los tiempos, se apostaba ocasionalmente por la actualidad artística internacional.

⁵ Especialmente, dado que las galerías comerciales convencionales no resultaron ser soporte adecuado para una actividad experimental, algo que es análogo a la marginalización del *rock* subterráneo por parte de los medios y del *establishment* rockero nacional, y que se materializa geográficamente en las locaciones frecuentemente usadas para los conciertos. La escena musical floreció con conciertos desde el *punk* al *hard-core*, y con publicaciones clandestinas de los mismos aficionados (*fanzines*). Fue como si el lema *do it yourself* («hazlo tu mismo») identificado con el *punk*, hubiese sido llevado a la práctica. Hay que tomarse en cuenta —además de posibles referentes ideológicos— que el campo musical institucional no ofrecía entonces estímulos económicos tan atractivos, lo que facilitaba la ruptura. Contrariamente, el *establishment* artístico ofrecía una remota, pero probada recompensa económica —por no mencionar otros mecanismos de reconocimiento y de trabajo—.

⁶ Las migraciones para entonces habían cambiado decididamente la complejidad étnica y social de Lima, cuya constitución ya no sería predominantemente criolla sino más bien mestiza. Otra consecuencia palpable fue la enorme expansión de los límites de la ciudad, tanto hacia el norte como hacia el sur, y la reconfiguración del paisaje urbano y arquitectónico por medio de las características casas hechas de esteras de muchos barrios marginales —frecuentes en pueblos jóvenes, abundantes en asentamientos humanos—. En cuanto a la densidad poblacional esta iría en aumento en los barrios marginales: a mediados de 1960 la población de la barriada en Lima equivalía al 20%, en 1970 al 30%, y para 1989 bordeaba el 50% (BENTÍN DIEZ CANSECO 1989).

El elemento temático y el contenido conceptual, poco menos que desterrados de la pintura por la abstracción de los años cincuenta, llegaron a ser atendidos desde la pintura misma por unos cuantos artistas cuya práctica indicaba una perspectiva sobre lo artístico que no era contenida por la superficie pictórica. Si bien siempre con una obra que reposaba en lo subjetivo, uno de ellos, Moico Yaker, planteó su propuesta artística desde un emplazamiento cosmopolita y contemporáneo.⁷ Su pintura pseudohistórica de corte irónico —asumiendo una guisa conscientemente postmodernista—, mantenía el temperamento expresionista a través de su característica figuración.⁸ Mariella Agois, quien provenía de la fotografía, hizo evidentes sus preocupaciones discursivas. Al estar involucrada en pintura de orientación conceptual y atenta ante la producción más actual de la época, resultó otra figura cuya obra era concurrente con esta estética subjetiva.

El trabajo escultórico del momento renunció a la solemnidad que caracterizó a la escultura lítica, hecha previamente. Se dejó de lado la densidad y pesadez de sus formas —en donde destacaba la noción de masa— por otras de mayor vigor y tensión, y sentido de impacto visual y emotivo. La nueva escultura tuvo una orientación fuertemente expresionista y el trabajo se remitió a un rango más amplio de materiales —adicionales a la piedra y el mármol—. Se incorporaron otros tales como el hierro, la madera e inclusive, ocasionalmente, la caña. Estos eran empleados evitando todo giro decorativo que fuese a enmascarar sus naturales características, las que más bien solían ser acentuadas con recursos incluso cercanos a lo teatral. Estos materiales son carac-

⁷ Yaker realizó estudios en Miami (Arquitectura), Jerusalén (Humanidades), y en Londres y París (Artes Plásticas).

⁸ Esta tendencia estaría prefigurada por el pintor Herman Braun Vega, un artista de la generación del cincuenta, cuya obra se caracteriza por la cita cuadros famosos de los maestros europeos.

terísticos del periodo, tal como son vistos en la obra de Ana María de la Fuente, Carmen Herrera, Marta Cisneros o Javier Aldana. No obstante, tomando cierta distancia de este patrón definido y desarrollándose más o menos paralelamente, pero en mucha menor proporción, otras expresiones de subjetividad también fueron exploradas empleando otros medios. Los trabajos de Alina Canziani —quien estaba en una búsqueda de materiales escultóricos— y de Alicia Cabieses —cuya obra acogió lo geométrico, explorando múltiples formatos— desarrollados en la época, corresponden a esta alternativa al expresionismo casi taxativo del periodo, si bien las obras no significaron una ruptura propiamente dicha con aquel paradigma estético. Maricruz Arribas transitaría una ruta paralela en un momento posterior, ya a finales de la década, por medio de su trabajo pictórico de rasgos de abstracción *colour-field* o de su obra tridimensional con un sentido táctil y emotivo dado a los materiales.

El escaso contenido explícito y propagandísticamente político, circuló usualmente en formatos alternativos en los que predominaba la presencia de lo periodístico que, curiosamente, parecía coincidir en ciertos aspectos con algunas aspiraciones comunicativas típicamente asociadas al expresionismo.⁹ En este periodo la prensa audiovisual se mostraba progresivamente más osada en cuanto a las licencias tomadas con respecto a lo chocante —la transmisión en vivo del sangriento motín del penal El Sexto en 1984 es un hito— orientándose hacia intensidades cada vez mayores en su relación con el público.¹⁰ La comunicación,

⁹ Durante el gobierno militar se expropiaron los diarios *Expreso* y *Extra* (1970) a los que le siguen todos los demás (1974) con el presunto propósito de entregárselos a la población. Este hecho se tradujo en una homogeneización monótona de la prensa. Habría que ver si el giro comunicativo adoptado en 1980 se relaciona de alguna manera a esta previa ausencia de libertad de prensa.

¹⁰ A este riesgo visual habría de sumarse el compromiso de tipo social y político de los reporteros gráficos, reflejado en sus imágenes, así como la creciente importancia que la fotografía va cobrando en la prensa, junto con la surgiente prensa afiliada a la iz-

así establecida, pareció basarse en el carácter político que el público adquiriría, particularmente en medio de una severa crisis.

Esta aproximación al arte de activismo político, aunque incierto en su agenda, es patente en algunos trabajos de Herbert Rodríguez en los que hizo uso de material expresamente periodístico, fotográfico o textual.¹¹ Este uso es evidente también en algunas pinturas de Anselmo Carrera y otras de Jesús Ruiz Durand quien sería uno de los primeros en realizar este tipo de trabajo.¹² Los tres artistas mencionados se habían referido, en una u otra oportunidad y por medio de dichas citas, a algunos de los episodios violentos ocurridos durante el brote del terrorismo. Este recurrente elemento periodístico —mediado o no mediado— con relación a trabajos que trataban con la crisis política apunta a una conexión abrumante. ¿Era lo político sinónimo de la noticia —en sentido literal— al punto de volverse inseparable? ¿O era acaso el carácter denunciante de las obras concebido como necesariamente incorporando un elemento informativo real?¹³

Esta violencia de primera plana, ocasionalmente aludida en el arte, se tornaría en una ineludible realidad cotidiana, convirtiéndose en uno de los más elocuentes signos de los tiempos. Electo

quierda (VILLACORTA y DEL VALLE, ob. cit.) —las revistas *Qué Hacer* y *Debate* aparecen en 1980—. Este conjunto de factores contribuiría a generar mayores intensidades con el público.

¹¹ Rodríguez produjo un conjunto de obras impresas sobre papel (*offset* o fotocopia) que remitían a la estética del fotomontaje dadaísta a través de la antiestética gráfica del *punk rock* como posible referente primario —especialmente como es representada en las fundas y folletos de los LPs de los «Dead Kennedys» de la época— y eran, hasta cierto punto, análogas a un panfleto.

¹² Ruiz Durand creó un afiche que denunciaba la masacre de Uchuraccay de 1983 (LEONARDINI, ob. cit.). Esta obra de Ruiz Durand en su formato afiche expresa el interés en los aspectos de comunicación masiva y de prensa y propaganda de la obra.

¹³ Es significativo que sea el concepto de *noticia* lo que prime en estas apropiaciones y asimilaciones artísticas, y no los criterios gráficos de diseño y diagramación. Esto alude a su vez al desfase de la prensa local con respecto de la internacional, particularmente, en cuanto a la aplicación de estrategias visuales contemporáneas propicias a los *mass media*.

Alan García Pérez en el año 1985, la mitad restante de la década fue testigo de un progresivo deterioro económico y del incremento de los episodios de violencia —terrorista y contraterrorista— que ocurrían fundamentalmente en las provincias y aumentaban irremediable su incidencia en la periferia limeña para luego arremeter con continuos ataques con coches bomba contra Lima que también sufría las correlativas (des)medidas de control policial y militar. Por otro lado, la crisis económica bajo la forma de la hiperinflación era ya hasta inverosímil en sus cifras, aunque amargamente verificada en sus diarias consecuencias. El debate político era expandido y tenía en las calles un importante escenario.¹⁴ Este debate también fue llevado a cabo de manera vital en las universidades, en algunas de las cuales existían algunos focos de terrorismo.¹⁵

Estos tiempos enmarcaron una producción artística aplicada hacia los problemas políticos que enfrentaba la violencia y la experiencia urbana —sinónimos en la época—, pero desde una perspectiva más bien alegórica. Una actitud proclive a la experimentación se hizo manifiesta a través del interés que despertaba el ensamblaje. En este confluyeron formas y materiales no convencionales, en la búsqueda de otros criterios artísticos. El trabajo temprano de Eduardo Tokeshi es uno de los principales ejemplos de esto. La serie *Bandera* se encuentra al núcleo con obras de técnica mixta que citan la bandera nacional y los tiempos de muerte, simultáneamente —insinuando también al pauperizado nuevo paisaje urbano mediante materiales como esteras y bolas plásticas, y congregando los típicos medios de construc-

¹⁴ Particularmente como escenario de mítines y protestas.

¹⁵ Curiosamente esta presencia fue hecha visualmente manifiesta a través de murales y *graffiti*, que presumiblemente eran tributarios del realismo social y que se apoyaban en el texto —consignas, por ejemplo— como principal recurso propagandístico. Fue sobre la base de esta notoria presencia terrorista que el gobierno ordenó la ocupación del campus universitario de la UNMSM (San Marcos) por el Ejército en 1992. Esta ocupación duró seis años.

ción de los barrios marginales—. Jaime Higa, quien además realizó ocasionalmente trabajo colaborativo con Tokeshi, su compañero de estudios, es otro ejemplo.¹⁶ Las piezas tempranas de Higa exhiben similares intereses —políticos, estéticos y conceptuales— que llevaron al trabajo conjunto y que atestiguan la importancia de Higa por derecho propio. Mientras tanto Herbert Rodríguez optó por distanciarse del circuito de galerías —en 1986—, explorando desde una posición contestataria —y emotivamente cargada— espacios alternativos y una línea de trabajo sobre soporte efímero.¹⁷ En su trabajo progresivamente aparecerían imágenes pseudo-primitivas.¹⁸

Claramente inscritos dentro de un circuito independiente se encontrarían Los Bestiarios, un grupo de *outsiders* a la institución artística, formado en 1984 por estudiantes de arquitectura de la Universidad Ricardo Palma, quienes se vincularon con Rodríguez y desarrollaron trabajos con material de reciclaje. Este grupo implícitamente encaró el convencionalismo limeño pues era ajeno a sus expresiones, no solo estéticas sino institucionales.¹⁹ Los discursos alternativos no serían inmunes a la radicalización política ni a las tensiones que esta generaba. Esto se hizo

¹⁶ Ambos estudiaron en la Facultad de Artes de la Universidad Católica. Sobresale la obra *Uchuraccay* (1985-87), encarnado un comentario sobre la infame masacre de 1983.

¹⁷ Un ejemplo es el proyecto *Arte-Vida*, llevado a cabo por Rodríguez en 1989 en el campus universitario de la UNMSM. Este proyecto tomó la forma de un periódico mural que buscó ser una respuesta al clima de violencia y muerte reinante, y a los murales mismos de Sendero Luminoso pintados en la universidad (LEONARDINI 1999:47).

¹⁸ El elemento pseudo-primitivo que forma parte de su estética contra-cultural será más visible —e incluso parece sustituir lo expresamente político— cuando retorne al sistema de galerías en 1992 —año de la captura de Abimael Guzmán y del autogolpe de Fujimori Fujimori—. Esta brecha se hará progresivamente más pronunciada cuando la pintura sea el medio favorecido o cuando opte por trabajar objetos utilitarios —polos, muebles o cojines, por ejemplo.

¹⁹ Este grupo congregó a gran número de personas y actuó de forma independiente al *establishment* institucional. No tenían educación artística formal, apostaban por formas ajenas a los criterios estéticos dominantes —verdaderamente *outsider*— y operaban en circuitos alternativos. Uno de sus espacios fue la *Carpa-Teatro* del Puente Santa

patente en el desarrollo del Grupo NN —nombre que aludía a los cadáveres anónimos—, conformado en 1987 por miembros de los *Bestiarios* y participantes de la Carpa-Teatro. El trabajo del grupo sería progresivamente más militantemente político, recurriendo a una estética *Pop* —una cosmética, incluso— de traza *warholiana*, y aludiendo ambivalentemente a la subversión mediante imágenes y textos.²⁰ Estas tensiones llevaron a que muchos espacios alternativos y algunas esferas subsidiarias atravesaran serias transformaciones e incluso que colapsaran.²¹

Uno de los más distinguidos artistas de la generación de los setenta, José Tola, conocido en el *mainstream* por su marginalidad, produjo ensamblajes dramáticos que confirmaban su importancia artística y que extendieron su influencia hasta la siguiente década. Tola ha desarrollado un arte marcadamente subjetivo y, en cierta medida, universalista —sea por sus estudios en España o su leve emparentamiento estético con el *art*

Rosa, en el Centro de Lima. Un proyecto auspiciado en 1986 por la municipalidad de Lima que sirvió de espacio de expresión para los *Bestiarios* —y en el que participó Rodríguez— durante los seis meses que duró.

²⁰ El Grupo NN fue invitado a la III Biental de La Habana en 1989, disolviéndose en 1990 por problemas internos y por las presiones que surgieron debido a que fueron relacionados con Sendero Luminoso. Se llegó inclusive a encarcelar a uno de sus miembros, quien fuera erróneamente acusado de terrorismo (BUNTINX 1994).

²¹ La escena subterránea, que era eminentemente musical, acogía y convocaba a personas y grupos ligados con otras expresiones, como el teatro, la danza, la literatura o las artes plásticas. Esta última tendría una participación activa dentro de lo que se refiere a la producción escenográfica para los conciertos. Esta escena en sus comienzos creaba situaciones de interacción —traducidas en reuniones abiertas— en donde las posiciones confluían en una crítica al «sistema» —en el sentido lato del término, abarcando el espectro político de derecha e izquierda, pero no circunscrito a él—, situaciones que desaparecieron a medida que se radicalizaban los discursos. La radicalización tuvo tintes políticos —como en los pocos grupos afines a Sendero Luminoso, otros próximos al marxismo—, pero sobre todo meramente existenciales —como en la rabia contenida y la violencia promovida por ciertas bandas—. Los colectivos artísticos también atravesarían una crisis análoga, desarticulándose muchas veces a causa de una radicalización real o supuesta.

brut—. Resalta en su obra la ferocidad de sus piezas que hace eco a tiempos de extrema violencia.

En medio del creciente estremecimiento político, económico, o simplemente existencial, las posibilidades de concreción de algún tipo de perfil para la actividad artística como esfera pública participativa parecían verse recortadas. Tal vez, en medio de esa angustia, un subjetivismo que expresaba tal sentimiento —aunque en un modo personal— era algo con posibilidades de proliferar. Señalarlo no implica un incierto y tardío reclamo de compromiso político en lo artístico, materializado en un arte ilustrativo de la situación; más bien se quiere indicar el hecho de una diáspora anímica, de una probable desmoralización generalizada, alimentada por el marcado clima de polarización de la época.²² Si algo ocurrió en la escena artística local fue que —como representación de la esfera pública— más que comprender una situación política desbordante, se hicieron patentes, ocasionalmente, algunos asuntos sociales de diferencia, develándolos y/o actuando sobre ellos.²³

Aun cuando el carácter subjetivo del arte es un lugar común romántico y moderno, y un ideal aceptado y compartido impulsivo-

²² Este clima, mencionado previamente, fue generado por la situación y a su vez explotado por ambos polos ideológicos en confrontación —en guerra más precisamente—. El grado de tensión vivido por las personas entre ambos polos era obviamente relativo; para algunos fue extremo, como lo sugiere un recuento de Herbert Rodríguez: «Parecía que no quedaba otra opción, o ser víctima de los coches bomba de manera casual o ser víctima de la represión de parte del estado de una manera intencional [...]» (RODRÍGUEZ 2000:6).

²³ Los Talleres de Fotografía Social, TAFOS, presentan una interesante instancia de esto, en tanto participan de y desde lo social-popular. Formados en 1986 como un sistema de promoción de la comunicación y el desarrollo identitario en sectores populares, estos talleres se establecían a partir de organizaciones populares que designaban a un miembro como fotógrafo. De esta manera se generan imágenes de la comunidad desde la comunidad misma. Se abrieron talleres en los departamentos de Cuzco/Qosqo, Puno, Junín y Lima (LOSA 1993). En cuanto al circuito artístico, las imágenes de TAFOS han sido exhibidas en el ámbito internacional en Londres (1992) y Madrid (1993).

vamente desde hace mucho por una gran mayoría, se podría argumentar que el tipo particular de acercamiento a la subjetividad que se llevó a cabo en los años ochenta bien podría llevar el sello de una huida, pero también de la represión. Tal acercamiento iba a mostrar sus consecuencias. Al producirse una suerte de sobresubjetivización en el arte, se dejaron de lado los discursos tradicionalmente masculinos de compromiso social, de progreso moderno o de conciencia política, entre otros. Así, la atención y la agenda de la estética se concentraron en el ámbito de lo privado —en contraste con los discursos de carácter público antes mencionados—. La dualidad *polis* y *oikos*, tomada del pensamiento griego, resulta particularmente relevante aquí, pues era en el espacio público —político— donde actuaba el hombre y era en la casa —la esfera privada doméstica— en donde actuaba la mujer. En medio de una aparente privatización de la producción artística donde lo técnico cobraba mayor importancia surge el arte producido por mujeres como un frente muy importante en la plástica local.²⁴ No solo se debe al mayor número de mujeres artistas trabajando y exponiendo, sino a la actitud audaz que exhibían sus obras.

Los años ochenta dieron marco a una mayor participación de las mujeres en los espacios de creación artística. Esto coincidió con un florecimiento del movimiento feminista en el Perú.²⁵ En

²⁴ Esto no sería porque lo privado, el *oikos*, es el espacio de la mujer sino porque los espacios públicos, la *polis*, estaban prácticamente copados por los hombres. En el caso del arte el *neo-avant-garde* conceptual y minimista de los años sesenta será desarrollado eminentemente por artistas hombres. De tal forma podría sugerirse que la *privatización de los discursos del arte*, ocurrida localmente, hizo desplazar la producción a un ámbito ocupado y asignado para las mujeres.

²⁵ En 1978 se funda el Movimiento Manuela Ramos y en 1979 el Movimiento Flora Tristán. Estos movimientos orientaron sus actividades a la reivindicación de la mujer. Trabajaron extensamente en programas de asistencia y fomento de organización social, y estuvieron apoyados por financieras internacionales. Más aun, se inauguraron en los años ochenta tanto una librería de la mujer (1900) y un café (La otra cara de la luna) orientado hacia un público femenino/feminista como espacios de intercambio y diálogo.

el ámbito literario una nueva generación de mujeres poetas perfilaba la escena a mediados de la década. En el campo de la plástica se llevaría a cabo casi en simultáneo un reconocimiento análogo. La pintora Tilsa Tsuchiya fue una de las artistas más populares —sino la más— de los años ochenta.²⁶ De tal forma dejó sentado un precedente importante para la afirmación feminista en la plástica local, a pesar de que su trabajo difícilmente congeniaba con las estrategias visuales y las posiciones políticas del arte feminista —internacional— del momento.²⁷

Sin embargo, el papel principal lo llevarían las nuevas generaciones. El crítico Luis Lama, entonces Director de la Galería del Centro Cultural de la Municipalidad de Miraflores —abierta en 1984, hoy Sala Luis Miro Quesada Garland—, tuvo una actuación importante al invitar, desde el inicio, a muchas jóvenes artistas a exhibir sus obras. La pauta la marca la exposición de Esther Vainstein, en 1985, que remueve al ambiente local; le siguieron exposiciones que presentaban obras de las jóvenes artistas Alina Canziani, María Gracia de Losada, Carmen Herrera, Rocío Rodrigo (escultura) y Mariella Agois y Cynthia Capriata (pintura).²⁸ Estas, entre otras artistas, inauguraban alternativas

²⁶ Su reputación estaba asentada no solo en sus sofisticadas imágenes sino en su depurada técnica, que le significaron el éxito de mercado que tuvo su obra. En 1980, la revista *Hueso Húmero* nombra a Tsuchiya la mejor pintora peruana, de acuerdo con los resultados de una encuesta que condujeron (LEONARDINI, ob. cit.).

²⁷ Esta tesis se sustenta en el carácter obsesivamente fálico de su pintura y en la ausencia de la distancia crítica frente a ello. Su obra contrasta con el trabajo abierta y conscientemente feminista, tal como puede ser representado por el movimiento estadounidense de 1970. Contrariamente, la escena local de la década del setenta tiene en Tilsa Tsuchiya y Cristina Gálvez dos *individualidades* que son mujeres, pero sin una posición ante ello. Un dato importante que debe considerarse yace en la elección de medios, pues desde la perspectiva activista e histórica, la pintura era un medio tradicionalmente masculino, por lo cual muchas artistas políticamente comprometidas exploraron, expandieron y renovaron lenguajes como los de la performance, la instalación, la fotografía y la escultura. Por otra parte, estas artistas apostaban a quebrar los estereotipos femeninos y las restricciones en cuanto a la participación pública de la mujer.

²⁸ Véase VILLACORTA 1995.

estéticas en las que predominó una disposición fresca y abierta a la experimentación. La organización de muestras de estas artistas, cuyas propuestas indicaban transformaciones importantes de las formas plásticas vigentes y encabezaban la exploración de nuevos métodos de trabajo, dio una mayor visibilidad al arte hecho por mujeres. De ese modo, se fue transformando paulatinamente la constitución de género de la escena artística limeña que había sido predominantemente masculina.²⁹

En cuanto al género, la naturaleza arbitraria de la plástica —y de la esfera pública— se hacía patente. La dicotomía público/privado se mostraba debilitada en tanto los asuntos privados se tornaban públicos y los asuntos públicos eran obviamente materia de discusión privada; lo evidenciaban los medios de comunicación que participaban de ello. Al no existir una división nítida entre dichos espacios no se daba una secuencia en la que primero se debían resolver las identidades y los intereses en el mundo privado, para luego ser tratados en la esfera pública. Los temas de diferencia de género, asuntos estereotípicamente privados —cuando no tradicionalmente inexistentes en el debate público y político— cobran importancia, se develan y se debaten públicamente. La esfera pública se constituía así en una ocasión para el esclarecimiento y la constitución de intereses —y no tan solo de un bien común ya establecido—. ³⁰ De esta forma el arte participó en una propuesta de redefinición de las identidades femeninas o por lo menos de un cuestionamiento de sus significados y

²⁹ Esta importancia que adquiriría el arte hecho por mujeres se ve reflejada en los primeros premios de la primera y segunda edición del concurso de pintura «Manuel Checa Solari» (co-organizado por la galería del Centro Cultural de la Municipalidad de Miraflores) que fueron ganados por Maricruz Arribas (1990) y Carla Palma (1991) (VILLACORTA 1995:92).

³⁰ CALHOUN, ob. cit.

³¹ La dificultad de trazar la diferencia de la frontera público/privado, conjuntamente con la consolidación de modelos de participación social de la mujer, no tradicionales, se revela en una declaración de Tilsa Tsuchiya con ocasión de una retrospectiva en 1984, cuando declara «Mi hijo es mi mejor obra». Dando por sentado la intensidad del

sus posibilidades de desarrollo socialmente establecidas.³¹ En el caso de la literatura, de manera simbólica, ya que atendía a la experiencia del cuerpo; en la plástica, tácitamente dado que no abordaba abiertamente lo femenino.

vínculo madre-hijo que expresa esta frase, hace literalmente de su naturaleza fértil el eje de su apuesta cultural. Es decir, su apuesta creativa era finalmente la *reproductiva*. Antagónicamente, Adolfo Winternitz solía señalar, desde su cátedra, que el ser pintor era tan consustancial a su identidad que hasta sus posibilidades de ser un buen padre se veían mermadas por su naturaleza artística. Su apuesta cultural estaba evidentemente cifrada en la producción simbólica.

Un «bravo nuevo mundo»

Es imposible referirse a la década de 1990 sin comenzar por la política. Ese año se eligió a Alberto Fujimori Fujimori —un candidato independiente— y se signó la derrota de los partidos políticos tradicionales. Una de las primeras decisiones tomadas por el primer gobierno de Fujimori Fujimori fue la de aplicar severas medidas correctivas a la economía para contrarrestar la hiperinflación.¹ Lenta y dolorosamente la economía comenzaría a recobrarse de la crisis. Esta recuperación encontraría sustento en actividades económicas improvisadas e institucionalmente periféricas, pero masivamente difundidas.²

Al tiempo que esto ocurría la violencia terrorista continuó. En el año de 1992, dos eventos de enorme trascendencia sobresalen. Primero, el ahora reconocidamente infame autogolpe del 5 de abril —en su momento aceptado mayoritariamente—; segundo, la espectacularizada captura de Abimael Guzmán Reinoso, líder de la sanguinaria organización terrorista Sendero Luminoso.

¹ Es interesante notar el cambio en la nomenclatura para referirse coloquialmente a las disposiciones correctivas, pasando del «paquetazo» al «shock»; es decir, de una característica de un supuesto objeto —el paquete de decretos— a un efecto traumático que se registra solo en el sujeto.

² Este sector informal urbano —progresivamente formalizado— tiene en el comercio ambulatorio su actividad emblemática.

Al recuperar el Perú el acceso a un circuito económico internacional —perdido cuando el Presidente Alan García Pérez rehusó pagar la Deuda Externa— la economía inició un rápido proceso de recuperación. En medio de aquel cambio, la captura de Abimael Guzmán significó material y simbólicamente la posibilidad concreta de un futuro pacífico cercano. Ambos aspectos, político y económico, abrían paso a tiempos más estables. Un ideal de progreso y bienestar económico, ardua e incluso convincentemente promovido por el gobierno, fue acogido con bastante avidez por la golpeada población. Simultáneamente, parecía que el fervor e interés político que había caracterizado la vida estudiantil durante el ochenta había disminuido considerablemente y, por momentos, prácticamente se había desvanecido.³

En el campo de las artes visuales, la producción de la primera mitad de los años noventa muestra claramente la estética subjetiva que predominaba. Cabe anotar que el carácter introspectivo de este arte era levemente reminiscente del expresionismo que había sido tan prominente durante los años ochenta. También apuntaba a un creciente esteticismo. A la larga, ello haría del virtuosismo técnico y el buen acabado los refugios de sus certidumbres e incluso sus frentes de persuasión.⁴

³ Una experiencia personal lo sugiere así (M.H). Al entrar a la Pontificia Universidad Católica del Perú durante fines del ochenta, la atmósfera de la vida estudiantil estaba saturada de política. Aun las elecciones estudiantiles para posiciones internas dentro de la Facultad de Artes estaban cargadas de tintes políticos. Al pasar la década y llegar nuevos tiempos, el interés en la política dentro de la facultad era para la mayoría de los estudiantes algo del pasado.

⁴ Esto no es nada nuevo y bien puede rastrearse incluso centurias atrás, siendo un criterio bastante accesible (visible), aunque de significación incierta. Tal vez la popularidad de Tilsa Tsuchiya, una pintora con gran oficio, sea un claro ejemplo del impacto que tendría el acabado y la factura en el público —sin detrimento a sus virtudes artísticas—. Lo importante de señalar es que la fascinación obsesiva con la técnica se manifestaría *compulsiva y exaltadamente* en un sinnúmero de opciones estilísticas, incluso en muchas de pretensión conceptual. Es decir, que *el valor de lo artesanal* se mantendría vigente y sería privilegiado aun en las expresiones legatarias de las tendencias

El crédito de la recuperación del orden y la estabilidad fue hábilmente acaparado *in toto* por el gobierno. La sensación de responsabilidad ciudadana se vio reducida incluso al apelar a ella.⁵ A la vez, un tipo de sociabilidad apolítica se dio en el propicio clima de tranquilidad, apto para una vida sin miedo ni preocupación constantes.⁶ Se fue perdiendo la noción de interés general que define un territorio compartido aún en disputa, como lo fue el de la crisis.⁷ La esfera pública —como espacio de diálogo y debate— se despolitizaba al perder terreno el discurso crítico conforme se intensificaba la orientación al consumo y se incrementaba la inversión en la esfera privada. El individuo al orientarse interiormente —en vez de hacia lo público, hacia lo cotidiano doméstico— parecía no sentirse afectado por la desaparición de esa esfera pública en términos políticos.⁸

que pusieron dicho valor en tela de juicio. Un fenómeno relacionado es el del *efectismo*, que se puede ver operando en aquellas obras que apuestan por los recursos materiales llamativos e impactantes, que si bien no necesariamente demandan virtuosismo en la ejecución, cautivan a la audiencia por medio de la «artificiosidad impresionista» de la novedad técnica.

⁵ Todo el crédito del cambio mostró girar en torno a su administración. Se hacía referencia a un esfuerzo y sacrificio conjunto, pero que fue impuesto y dirigido. Se advertía como el Estado paulatinamente monopolizaba en su discurso las responsabilidades (políticas, económicas, etc.) como exclusivas, y era presentado «como el artífice del triunfo sobre la subversión y el único artífice de la paz» (DEGREGORI 2000: 4).

⁶ CALHOUN *ob.cit.*, p. 23.

⁷ Esta noción de interés general en lo político pareciera ir perdiendo atención, en tanto que la violencia y la crisis económica parecían haberse convertido, por urgencia, en *lo político*. Resuelto, aparentemente, el problema, se olvidaba la política. Más aun cuando esa hipotética equivalencia resultaba inviviblemente angustiante. En medio de un clima de mayor estabilidad, tan costosamente conseguido, podría decirse que más que un interés general compartido, había un interés generalizado en uno mismo. Degregori plantea que el gobierno libró una batalla ideológica que creó un clima de rechazo generalizado a la política: una actitud *antipolítica* (2000).

⁸ Véase CALHOUN, *ob. cit.*, ROSENAU 1992. Pero este distanciamiento de lo público (político) frente a lo privado —apolítico— tenía una expresión relativamente análoga en la política, en la disociación entre teoría y práctica. Como señala Max Hernández, la despolitización de la «cosa pública» y la extrema crítica a los partidos incidieron en la

Correlativamente, fue imperante en las artes plásticas la producción desligada de toda referencia política. La adopción de esta dirección —apolítica y doméstica— se advertía en las principales características de la producción estética. La fuerte carga subjetiva desplegada en una exploración espontánea, casi inconsciente, de las formas y los materiales —que era en buena cuenta la norma— fue una indicación sutil del rumbo tomado en el cual lo dramático expresivo daba paso a lo vital expresivo. El subtexto narrativo —sin ser realmente discursivo— se orientaba también a lo subjetivo, pero de manera más explícita, donde no tardaría en aparecer lo personal biográfico.

También, se redujo la gravedad estética que había prevalecido en la escena. Es interesante notar que al decaer la severidad anímica y estética todo esbozo de lo tanático fue desapareciendo, estando peculiarmente ausente en las obras de las nuevas generaciones. Inclusive disminuyó la disposición solemne que había sojuzgado opciones menos severas.⁹ En este clima, algunas exposiciones dejaban ver una actitud que tenía mucho de hedonista.¹⁰ Pero junto con esta des-solemnización que hizo de base para propuestas artísticas novedosas también se insinuaba una posición culturalmente pasiva, en la que la capacidad crítica y reflexiva perdía terreno.

brecha entre teoría y práctica que se expresó en la presunta incompatibilidad del «buen gobierno» y la democracia, donde el «pragmatismo» era la coartada para sacrificar la segunda en aras de la primera (HERNÁNDEZ, ob.cit., p.131).

⁹ Esto podría verse prefigurado en el rechazo al *pop* ocurrido décadas atrás.

¹⁰ Este cambio de actitud puede verse reflejado en dos conocidas exposiciones presentadas ambas en el Centro Cultural de la Municipalidad de Miraflores. Una, *Algo va a pasar* presentada en 1987 y curada por Gustavo Buntinx, en cuyo título puede leerse una insinuación ominosa y que abordaba el clima de violencia de la época. La otra, *La Flauta Mágica* presentada en 1991, curada por Luis Lama y realizada en ocasión de un aniversario de Mozart, exposición que tenía un carácter eminentemente lúdico. A pesar de que estas exposiciones hubieren sido circunstanciales, siguen teniendo valor representativo dado el espacio otorgado y el tipo de trabajo presentado.

Algunos artistas y audiencias parecían participar de un consumo conjunto más que de una crítica de la cultura. El circuito de galerías jugó un papel primordial en esta actitud.¹¹ Esto es más notorio en el arte menor, sin ningún poder crítico, pero con posibilidades de mercado. En la oportunidad así abierta ingresaron obras de un marcado atildamiento, banales y de fácil acceso psicológico que encontraron un conjunto de nuevos compradores. Al producir así una gama de productos, diseñados a satisfacer variados gustos, se participaba activamente de la lógica de una cultura de consumo en masa,¹² lo que va a consolidarse paulatinamente durante la segunda mitad de la década en la medida en que algunas galerías comerciales y también tiendas que comienzan a surgir fomentan la producción en masa de objetos decorativos con un regusto artístico y precios bajos destinados a un gran número de compradores.¹³ Un mercado intermedio en su capacidad económica y mediocre en su capacidad crítica.¹⁴

¹¹ La propensión a la apacibilidad se expresaría de manera sistemática gracias a un respaldo que era institucional, como en aquellas exposiciones colectivas que harían del divertimento y del afán recreativo su argumento, sin más ni más, y de la ganancia a corto plazo su único objetivo. La exposición *La Flauta Mágica* canalizó lo hedonista en una oferta de espacio para trabajo no convencional para el medio, presentando un buen nivel artístico. No obstante, el énfasis puesto en lo grato y ameno diluía la carga crítica que los medios podían introducir a la convencional escena local, incluso reconociendo el carácter celebratorio y lúdico que tenía la muestra.

¹² Estas mercancías han sido exitosas en un vacío reflexivo pues cultivan una simpatía plácida sin compromisos, a tono con la *sociabilidad apolítica* y porque no son sujetas a discusión crítica. Aunque siempre se ha dado una producción artística mercenariamente comercial a costa de ser insulsa, al convertirse el espacio público —y, en particular, tal como es representado por el arte— en «una arena para la publicidad más que un escenario para el debate crítico» (CALHOUN, ob. cit. p.25) esta participación se hizo más visible al aplicarse este arte y sus artistas a esas estrategias de difusión e inserción en el circuito.

¹³ A este respecto, Élica Román comentaría ya en 1991 sobre «la malsana proliferación de tiendas y ferias que usufructúan el nombre de “galerías de arte” y solo contribuyen a la comercialización del desecho plástico o el contrabando de una artesanía vaga y sin concepto [...]» (en «Balance anual. Actividad incesante en artes plásticas», *El Comercio*, enero 1, C-8, cit. por LEONARDINI, ob. cit., p. 66).

¹⁴ Valdría distinguir entre lo que es la producción y consumo de adornos vistosos y medianamente exclusivos, y lo que es la producción y consumo de arte, ya que no son

La estética de la subjetividad, como ha sido llamada, fue la norma prevaleciente en las artes visuales durante esos años. Esta introspección practicada por artistas ha sido insistentemente relacionada con los temores de las clases medias y altas en relación con el fenómeno terrorista.¹⁵ Este punto es pertinente si se considera que precisamente esa es la extracción social de la que han provenido muchos de los artistas limeños; pero más allá de una reacción por negación ha de tomarse en cuenta el papel de los medios de comunicación masiva. Estos no diferenciaban los distintos frentes y agendas de confrontación cultural.¹⁶ Aunque no solo eso, pues los medios también participaron del impulso dado al clima triunfalista, estatalmente promovido, en donde la reflexión sobre el fenómeno terrorista —que incluiría una dosis alta de aflicción— fue sustituida por la celebración —que pare-

equiparables. La diferencia no radica en concepciones puristas acerca de lo utilitario o no utilitario de la obra, sino en su efecto social: el sentido que se le da dentro de una línea de trabajo artístico, por ejemplo. Una cosa es apostar por un utilitarismo (*à la Ossip Brik*) y otra es transformar una producción artística sin mayor sentido crítico que el comercial; una banalización estética.

¹⁵ El evento cumbre es el brutal ataque con coche bomba ocurrido en la calle Tarata en el distrito de clase media de Miraflores, perpetrado en 1992. En 1995 el crítico Gustavo Buntinx se preguntaba *¿qué murió en Tarata?* Su respuesta: la *ilusión* de permanecer en un margen protegido de una guerra sin cuartel. El crítico Augusto del Valle añadió — en 1999—: la sensación de vivir al margen del terror, de donde sea que este viniese. Pero es difícil considerarlo en términos de un amargo despertar a la realidad, como ha sido algo desdeñosamente sugerido. Ya no quedaban más márgenes para entonces. La clase media no estaba desconectada de la violencia. Lo que cambió fue la percepción de la relación de cada uno con el terrorismo: de *estar* fortuitamente en la mira, a *ser* el objetivo primario.

¹⁶ Tal como señala Pauline Marie Rosenau, las instituciones (como lo medios) que participaron de la integridad de la esfera pública hoy, incluso, la socavan. «Las preguntas consideradas apropiadas para la discusión pública son más limitadas y el ‘umbral de opiniones consideradas subversivas’ crece dado que los medios definen los temas políticos como asuntos de emoción e imagen» (1992:101). En concordancia, el crítico Augusto del Valle ha formulado una lectura en la que el temperamento de la generación del noventa reflejó —en cierta manera— la conexión establecida entre actividades contra-culturales y Sendero Luminoso (DEL VALLE, ob. cit.).

cía fantasear sobre el telón de fondo de la amnesia—. ¹⁷ Siendo así, el contenido visiblemente político se volvió más escaso que nunca. ¹⁸

En cierto sentido, al tornarse los artistas hacia ellos mismos y a su historia personal, como fuente directa de material, el trabajo se despolitizó y la preocupación por lo social habría de permanecer fuera de vista por algún tiempo. ¹⁹ El énfasis recayó en la exploración de lenguajes y de recursos artísticos con miras a la expresión de lo personal. Junto con las opciones estéticas y los formatos consolidados en el mercado, se desarrollaron trabajos

¹⁷ Como plantea Max Hernández, «se propició que, en lugar de la penosa pero necesaria elaboración del duelo por las atroces pérdidas sufridas, las congojas fueran opacadas por el brillo de un ánimo festivo. Los dolorosos años vividos cayeron en el olvido y, de paso, la posibilidad de aprender de la trágica experiencia» (HERNÁNDEZ, ob.cit., p.132).

¹⁸ Lo que ocurrió con la escena subterránea a fines de los años ochenta es ilustrativo de una ecuación que en buena parte se dio inconscientemente, pero que también fue conducida y explotada. La prensa ya había asociado exageradamente esa escena con la violencia y el desorden. Sin embargo, a ojos de la estética tradicional, la diferencia entre el vals y el *pogo* como expresiones de baile era tal como para albergar ese paralelo con la violencia. El problema surge cuando se lleva a cabo la asociación *subterráneo* con *subversivo*. Las actividades y espacios de contracultura pudieron politizarse progresivamente y el espíritu radical de la escena subterránea pudo haber sido equiparado a otras formas —menos creativas— de radicalismo. De hecho hubo grupos próximos a Sendero —sus discursos y sus canciones lo hacen ver así— e incluso algunos militantes. Desde esa óptica se pudo pensar que la escena subterránea era seductora para posibles reclutadores terroristas —los cuales no hallaban provecho político a este movimiento, aparentemente privilegiando en vez escenarios «clasistas» más discretos—, de forma que se facilitase la conexión para la prensa en su periodo de «caza de brujas». Sin embargo, al margen de presuntos radicalismos, este itinerario de apreciación periodística y de opinión pública indica un paulatino proceso de condensación que trataba la actividad de protesta y el terrorismo como si fuesen lo mismo. Durante los años noventa es notoria la pérdida de capacidad de protesta al ser esta anulada —imaginariamente o por la propaganda estatal— por el terror y el miedo.

¹⁹ Aunque hay una lectura alternativa que puede beneficiarse de la teoría del temor sin restringirse a ella. Luego de los años de angustia y preocupación se dio una tregua, un espacio para tomarse un respiro que fue acogido ansiosamente por los artistas y la sociedad en general. Tómese por ejemplo la despolitización de la vida estudiantil en la primera mitad de los noventa.

que marcaban distancia de estos, algunos de los cuales conllevaban algún tipo de reflexión sobre el sentido mismo de lo artístico. La indagación en lo personal se llevó a cabo apelando a una exploración estética que recogía muchas de sus formas de las múltiples alternativas contemporáneas. No obstante, aquellas formas privilegiadas, en líneas generales, congeniaban con muchas convenciones artísticas y con ciertos valores normativos arraigados en la tradición moderna del arte local. Sin embargo, ofrecían acercamientos diferentes a la producción que encarnaba dichos protocolos e, incluso, en algunas propuestas se abrían resquicios para tal interrogación.

Un ejemplo saltante de esta disposición auto-contemplativa y proclive a la experimentación puede ser visto en dos artistas muy representativos de finales de los años ochenta, Eduardo Tokeshi y Jaime Higa. Ambos se volvieron más preocupados con lo personal, desplazando eventualmente de su arte lo urbano-político.²⁰ En ellos se hizo palpable el legado del arte internacional de la década del sesenta. Tokeshi, a inicios de los años noventa, tenía sus miras puestas en un arte de herencia conceptual —sus complejos ensamblajes y objetos son conocidos—. Luego se decidió por laboriosos trabajos de instalación —explorando referentes populares en una forma poética—,²¹ y, sorprendentemente,

²⁰ En el caso de Tokeshi, su serie *Bandera*, iniciada a mediados del ochenta finalizó en 1992 —el año del autogolpe del presidente Fujimori Fujimori y de la captura del líder de Sendero Luminoso, Abimael Guzmán Reinoso—. Sin embargo, una bandera conclusiva titulada *Setenta veces siete* fue hecha en 1994, y según el artista era «la más tranquila de todas» (BUNTINX 1995:104). A comienzos de setiembre del 2000, Tokeshi exhibió lo que presumiblemente sea su última bandera, 6 años luego de la previa. *Bandera VIII* está hecha de múltiples bolsas de sangre llenas con un líquido rojo y con polvo blanco, dispuestas sobre un marco metálico. En 1994 Jaime Higa presentó una exposición individual, producto de un viaje a los Estados Unidos —en 1993 ganó una beca—. Las pinturas mostradas enfatizaban el contenido personal y emocional de la obra.

²¹ Sobresale *Vida y milagros del Hombre Invisible* (1996), una instalación múltiple para la cual creó ternos-armaduras hechos de «ex-votos», las pequeñas placas conmemorativas de metal, símbolos de gratitud religiosa.

también por la pintura —con un fuerte elemento gráfico, contenido narrativo y una profunda inversión en lo subjetivo—, la que se caracterizó, además, por su impecable acabado y minuciosa factura.²² Higa, por su parte, ya había acusado un interés por el arte conceptual en una serie de lienzos tempranos. Luego realizó una serie de pinturas de alusión *pop*, cuyo sentido gráfico y cromático acogía lo estridente, que incorporaba referencias a la cultura contemporánea y en las que el elemento textual y el contenido discursivo era marcado. Posteriormente, trabajó una serie de cuadros —en los que citaba a los grandes maestros de la pintura— donde primaba la idea de pastiche, empleado con un agudo sentido irónico y un gusto sofisticado por el *kitsch*.

El desarrollo figurativo en la pintura y la orientación subjetiva convergieron, teniendo a la ciudad como uno de sus nexos. Lo que presumiblemente emergió, como si condensara esta proclividad auto-contemplativa y un sentido de lo metropolitano, fue una visión de lo urbano no-político. Algo así como una estética del *flâneur*, fluyendo con las imágenes de lugares o escenas de interés anecdótico o pintoresco, con las cuales el artista no tiene otra relación que la de un espectador emocionalmente desvinculado. Este sentido dado a la imagen parece hablar no solo de una subjetivización que coqueteaba con el solipsismo sino de una pérdida del poder de significación ligada a la estetización generalizada, pero también por la «apoteosis de la antipolítica».²³ Estos usos de imágenes, que eran referentes colectivos, se daban muchas veces como si ellas estuviesen derogadas como signos

²² Este tipo de obra le ha otorgado a Tokeshi un sitio importante en el mercado artístico limeño. Su obra alcanza la marca de 5 dígitos. Predeciblemente un buen número de imitadores de Tokeshi —de las pinturas, no de las instalaciones— ha surgido en escena, o más precisamente tras escenarios —como si entrasen por la puerta falsa—. Esto es con una comprobada respuesta de mercado; pero inexistentes para la crítica, o en el mejor de los casos insulsos y vacuos, aunque esforzados (e intrépidos) en lo concerniente a su exposición en los medios.

²³ Degregori denomina así al periodo 1993-1996 (DEGRECORI 2000).

con significados sociales. Es decir, a través de un empleo de la imagen del espacio colectivo concentrado en su cara significativa como recurso para construir un paisaje privado.

La obra pictórica de Piero Quijano hacía referencias al arte *pop*, que eran tamizadas por su aguzado sentido de la estética popular. No obstante primaba lo personal. Quijano se refirió en su trabajo a lo popular y lo marginal, citando imágenes fotográficas de periódicos, donde su relación con los sujetos retratados era ante todo *mass*-mediada. Revelaba así un interés por la imagen en tanto imagen —como algo impreso y sin pretensiones «artísticas»— cuya orientación a lo social es incierta, como si estuviese motivado por un gusto por lo periférico y por el marginal. Desde otra orilla estética, la pintura de Ignacio Macha siendo introspectiva asumió lo urbano principalmente como referencia visual, aunque actuaba como un punto de referencia geográfico y, hasta cierto grado, como un registro social. En esa línea, sus lienzos se caracterizaron por una figuración refinada, un intenso sentido del diseño y de luz, y por sus encuadres fotográficos que de manera sutil cargaban psicológicamente la atmósfera de sus pinturas. Otro artista que transitaría una ruta análoga es Hansel Sato, cuya pintura representaría entornos urbanos enajenantes, recurriendo a distorsiones de perspectiva. La herencia expresionista de Sato se exhibía en su figuración deformada con un sentido onírico de pesadilla. Desde un emplazamiento diferente que también recurría a lo onírico, pero en clave fantástica, la pintora Luz Letts desarrolló imágenes de la vida metropolitana contemporánea por las que sería reconocida. En la obra de Letts, el velado sentido gráfico e iconográfico que surge de su dibujo ayuda a retratar una era *post-yuppie*, capturada por el estrés y caracterizada por la falta de comunicación —un icono de un ejecutivo de cuello y corbata es casi su marca registrada—; pero sus escenas ciudadinas son recreadas en paisajes irreales.

Remotamente comparable y también muy representativo del periodo —a pesar de ser poco común en su línea de trabajo—

Jaime Romero, a través de sutiles guiños a la cultura urbana en su pintura, se hizo de una reputación por sus representaciones realistas de escenas semi-fantásticas cargadas de subtextos homoeróticos. En su caso, este tema encuentra expresión en una forma *camp*, que alude a su vez al arte barroco y que celebra habitualmente tal estilo de vida, respondiendo ocasionalmente a temas como el SIDA y aludiendo, frecuentemente, a tradiciones religiosas locales. La estética *camp* también es cardinal al trabajo de Cuco Morales, quien opta más bien por una figuración de herencia surreal, con un marcado sentido gráfico y lúdico. Jaime Higa se ha aproximado al tema de formas diversas, a veces muy directamente como en sus foto-collages y ensamblajes de 1999-2000, haciendo uso de pornografía *gay softcore* como fuente iconográfica. Esas piezas de orientación *kitsch*, apelan claramente al *camp* con una intención afirmativa. Mención aparte merece Pablo Rivera, artista tempranamente fallecido. Su obra cubría asuntos de la cultura *gay* urbana, apoyándose en simbolismos procedentes de la comunidad, un hábil y suntuoso uso del color, y una peculiar figuración inspirada en los dibujos animados, desarrollada en complejas composiciones.

Las múltiples alternativas estéticas desplegadas en esas exploraciones sobre lo personal convergían frecuentemente en la imagen figurativa, aunque de rasgos distintos.²⁴ Así, la figuración parecía cobrar especial fuerza, quedando la abstracción relegada para un grupo significativo de artistas que comenzaban a surgir en el periodo. Un sentido especial de esta inclinación figurativa es que no se hallaba cohesionada estilísticamente. En muchos casos, incluso, no era tan evidente. La diferencia que apenas comenzaba a insinuarse era de otro orden, que no era contenido por la mera relación con un referente reconocible, propia de la

²⁴ El pintor José Luis Arbulú transitaría una ruta similar en un momento posterior, haciendo un uso gráfico de la imagen figurativa e incluso del texto y otorgándole al color un papel expresivo, dentro de una propuesta de carga subjetiva.

dualidad abstracción/figuración. Lo que caracterizaba a esta orientación figurativa, aunque difusamente, era el sentido eminentemente visual que acusaba. La abstracción en cambio había apostado desde sus inicios por lo pictórico, ante todo. Entiéndase bien, lo visual compete a ambos, no obstante en la pintura abstracta —lo pictórico— primaba un carácter técnico y un sentido táctil, inclusive. En la inclinación figurativa —lo visual— subyacía una dimensión óptica no circunscrita a lo artístico tradicional y, aun más, una percepción gráfica.

Aunque el desarrollo de la figuración fue creciente, la abstracción no salió de escena. En sus manifestaciones abstractas el subjetivismo apeló a formas disímiles de aquellas ya establecidas desde tiempo atrás y en algunas instancias optó por soportes no convencionales. Así mismo los sentidos otorgados a su estética no se circunscribieron a lo formal, acogiéndolo, aunque no llegaron a indagar en lo discursivo. Curiosamente, fue la abstracción la que hizo gráfica la sensación de desapego prevaleciente en esa época. La abstracción parecía proveer de una suerte de asilo frente a la imagen figurativa, incierta en sus capacidades de significación social en medio de una profunda subjetivización del discurso artístico y el creciente individualismo en la sociedad. La imagen se encontraba, además, debilitada por la estetización imperante; pero la abstracción era también una metáfora de lo que ocurría.

Un sentido de aislamiento podía adivinarse en las propuestas no-figurativas más herméticas. La abstracción de Patricia Vega adoptó formas caligráficas y se desarrolló explorando diversos acabados de superficie en su pintura. Tanto en sus acercamientos desenfadados al expresionismo abstracto, como en los distintos soportes empleados y un intenso sentido del diseño, Vega marcó clara distancia del criterio normativo de lo pictórico. Desde otra perspectiva, este hermetismo se presentaría también en la obra de Alberto Casari. Formas geométricas y materiales inusitados se conjugan en objetos singulares, que otorgaron un ca-

riz neo-conceptual a su obra.²⁵ Este aspecto poco convencional de su trabajo distinguía a la obra de Casari de la de sus colegas, aunque la similaridad radicaba en el carácter de una exploración plástica no discursiva que toma distancia de las contingencias contextuales —Casari radicó en Florencia entre 1982 y 1996—.

En una dirección afín, la escultura abstracta en piedra de Sylvia Westphalen le dio un giro moderado a la escultura lítica de décadas anteriores. Si bien igualmente apelaba a idiomas modernistas internacionales, sus formas con resabios precolombinos favorecían el diseño frente a la masa. Pese a ello, su trabajo estaba claramente inscrito en una vieja tradición asentada local e internacionalmente. La estética subjetivista mostró ser persistente, en tanto actitud, al margen de los formatos artísticos elegidos, como lo muestra el desarrollo de Luis García Zapatero, apostando por una seria exploración formal a lo largo de su carrera. En un primer momento, su obra estaría conformada por formas pictóricas de carácter escultural, que eran, en cierto modo, una tridimensionalización —como relieve— de la pintura expresionista abstracta. Posteriormente haría pinturas siguiendo una línea similar, donde las formas del expresionismo se tornarían gráficas y, luego instalaciones —llevadas a cabo casi exclusivamente en las Bienales—, en las que el referente expresionista desaparecería. Muy recientemente, en el 2000, la obra pictórica de García Zapatero adquirió tintes políticos, en el contexto de lo que fuera el régimen fujimorista.²⁶

En breve, esta estética de lo subjetivo mostró ser estilísticamente amplia, mas no radicalmente, recorriendo un abanico de posibilidades estéticas a la par que se exploraba el universo personal. Una evidente privatización del discurso artístico que re-

²⁵ Esto es hecho textual en el nombre que asume Alberto Casari cuando trabaja desde 1994 como PPPP (productos peruanos para pensar).

²⁶ García Zapatero tuvo una participación visible como activista en grupos de resistencia política durante el 2000.

flejaba su ya notoria subjetivización se dio en medio de un decaer del espacio público político que coincidió con el aparente fin de la guerra interna.²⁷ La experiencia cotidiana emergió como el refugio frente a la responsabilidad que la esfera pública política supone, pero también expresaba su declive. En este escenario, en el que el paradigma de representación social masiva ya se presentaba acentuadamente disminuido, emergía con fuerza en la plástica un ejercicio de declaración individual de signo cotidiano, lejos de toda determinación comunitariamente afirmativa. Tal vez era la expresión conjunta de la experiencia privada vista como la última realidad, y de la correlativa artificialidad del espacio público y la percibida ineficacia de la acción política.²⁸ Sea como fuere, muchos artistas se retiraron decididamente de cualquier tipo de apuesta por lo público en favor de la esfera privada y personal. La experiencia individual y personal mostraría ser aun más decisiva en el arte que se estaba gestando.

²⁷ El crítico Gustavo Buntinx encuentra en esto la expresión de un síndrome de posguerra caracterizado por la interiorización de la represión política (catálogo *Cutting Edge/Cunning Edge*, Galería Forum, 2000). Esta posiblemente fue interiorizada, pero necesariamente mediada por un *clima psíquico* que lo hizo posible. El énfasis en la represión estatal, sin embargo, resta protagonismo al sujeto, y este tuvo una participación activa y entusiasta en la parcial despolitización de la vida cultural y pública.

²⁸ La mayoritariamente aplaudida disolución del Congreso de 1992 es una clara señal de esto.

Introspección y juego

La nueva escultura fue inmediatamente identificada sobre la base de una simple diferencia con aquella hecha previamente. El carácter figurativo de las obras del momento hacía tangible el repliegue de la abstracción. La escultura estaba señalando un cambio llevándose a cabo en la plástica, pero que no era dérmicamente iconográfico. Más allá de lo figurativo, se hizo evidente un giro especial a lo subjetivo e introspectivo, lo que implicaba tomar distancia con respecto a la pauta también subjetiva de la década anterior al llevar a cabo una aproximación lúdica a lo íntimo, e inclusive a lo infantil, presentando, a su vez, guiños humorísticos. En contraste al trabajo escultórico previo, que generalmente fue hecho de mármol, hierro y madera (sin pintar), esta muestra de escultura fue realizada en madera y era pintada de colores brillantes. Más aun, incluyó nuevos materiales e incluso material de reciclaje.¹ María Gracia de Losada bien puede representar a la artista que epitomiza esta tendencia. Su obra temprana data de fines de los años ochenta, aunque su línea de trabajo se consolidó durante los años noventa. El estilo resultó ser

¹ Un referente en la escultura latinoamericana que ha sido ampliamente acogido lo ofrece la artista Marisol, con sus ensamblajes en madera policromada.

seductor y le garantizó su reputación. De forma casi simultánea, la escultora Rocío Rodrigo, compañera de estudios de De Losada, transitaba una ruta similar, en la que destacaron complejas construcciones y ensamblajes. Posteriormente, algunas de estas construcciones fueron hechas en colaboración con los fotógrafos Juan Enrique Bedoya y Roberto Fantozzi, en diferentes ocasiones con cada uno de ellos.

El trabajo de De Losada llegó a constituirse en la alternativa estética y emocional al expresionismo dramático que predominó en los ochenta, conservando, a su vez, el carácter subjetivo, solo que en lugar de angustia contenida, parecía anunciar un sentimiento de liberación. El carácter fresco de su obra, apartado de las convenciones dominantes, dio sustento a que la siguiente generación de escultores —especialmente los formados en la PUCP— siguiera esa pista.² Las escultoras Ana Orejuela y Claudia Salem expandieron este tipo de discurso, aludiendo a lo doméstico e incorporando connotaciones autobiográficas claras, respectivamente, y ambas, acogiendo lo ligero y lo jovial. Aldo Chaparro comenzó su carrera a lo largo de dichos parámetros estéticos, aunque luego de mudarse a México, se orientó hacia un trabajo de índole más conceptual, conservando el ingenio y humor de sus piezas anteriores.³ Una artista que presenta rasgos compartidos —aunque en un momento posterior— es María Cristina Cárdenas, sin embargo, su obra escultórica figurativa intro-

² Un punto importante de mencionar es que esta influencia ejercida por De Losada señala un cambio en la relación de los estudiantes con sus modelos artísticos. Si en décadas anteriores la influencia era un asunto ejercido de profesor(a) a alumno(a), era claro que este era un caso de influencia de alumno a alumno (o de egresado a alumno). Esto podría anunciar tanto una brecha generacional más pronunciada o un cambio en las concepciones y convenciones de lo artístico que eran asumidas generacionalmente.

³ Su sentido del humor atraviesa incluso sus propuestas más inmateriales. Tal es el caso de *MCHF 21* (presentada en la 2.^a Bienal Nacional de Lima, 2000), una intervención en la que Chaparro plantea en el texto que acompaña la supuesta pieza que se trata de una pintura especial para galerías —diseñada por él— y que supuestamente está siendo puesta en uso en el espacio de exhibición.

duce connotaciones eróticas que añaden una carga particular al sentido hedonista y a la idea de juego que sus personajes revelan. Así, progresivamente, se iba afianzando más este horizonte estético que parecía ser prevaeciente especialmente en los alumnos de escultura de la Facultad de Artes de la PUCP. Una importante excepción la constituye Juan Pacheco, coetáneo de Chaparro y Salem —un año mayor—. Pacheco ganó un importante sitio con sus elaboradas esculturas abstractas en mármol y luego realizó trabajo con textiles (crochet).⁴ Últimamente, ha estado involucrado en discursos místicos abstrusos que han informado su obra reciente.⁵

Con respecto a lo relativamente extendido que pudo resultar el nuevo modelo escultórico, el desarrollo de la carrera de Denise Mulanovich ofrece un recuento interesante, pues ella recibió formación como pintora, pero desarrolló un trabajo orientado a la escultura —exuberantemente pintado— de guiño humorístico. De manera bastante similar, en un momento posterior, Fernando Olivos, también del programa de pintura de la PUCP recurrió a formas esculturales, elaborando personajes de inspiración de dibujo animado, a escala humana. Carmen Letts, pintora de formación, se acercó a lo escultórico aunque su sentido

⁴ Otra artista que luego aparecería en escena adoptando el tejido como medio es Cristina Colichón. Apartada de la pauta lúdica, sus delicados tejidos, con una fuerte carga subjetiva y sentido poético, hacen sutiles referencias al cuerpo humano. El trabajo en tela no ha sido muy desarrollado localmente, aunque por lo general han sido mujeres las que han trabajado en este medio. Pueden mencionarse como ejemplos a Alicia Cabieses, Alejandra Bedoya (más conocida como fotógrafa), María Elena Alvarado y Susana Torres.

⁵ Tal es el caso de *Damero Reflexivo*, una instalación/intervención pública (con la que ganó un premio de la 1.ª Bienal Nacional de 1998) que intenta crear —de acuerdo con la declaración del artista— un portal a la vida después de la vida, a mundos superiores y la cuarta dimensión empleando espejos para liberar el poder de las tradiciones religiosas locales (cristianas) que lograrían tal proeza. El énfasis en lo espiritual otorga al trabajo de Pacheco un giro peculiar en su subjetivismo, pues no toma lo colectivo de las tradiciones religiosas, sino que apuesta por una lectura metafísica-espiritual de tipo individual.

lúdico emerge en su uso del color antes que en las construcciones mismas, cuyas formas son ariscas. Asimismo, los trabajos de Patricia Camet, predominantemente en cerámica, en sus formas y tratamiento comparten varios rasgos de la sensibilidad lúdica introspectiva.⁶

Esta estética fue llevada, aproximadamente a mediados de la década, hacia un cuarto de juegos imaginario, como si sus fuentes proviniesen de un cajón de juguetes.⁷ El ejemplo emblemático de esta tendencia es el escultor Haroldo Higa, conocido por sus «muñecos» sobredimensionados, tallados en madera, vívidamente polícromos. La estética del juguete, como ha sido llamada, derivaba de la pauta lúdica de principios de los noventa, solo que en esta instancia la atención a la esfera privada se dio mediante una cita directa a una de las experiencias individuales y personales más íntimas que los/las artistas tenían a la mano: la infancia.⁸

De tal manera se echó mano a juguetes viejos como referente estético, los que tendrían una carga afectiva generacional. Aunque ocasionalmente han sido aludidos algunos juguetes artesanales populares —si bien esto es más claro a inicios de los noventa—, la mayoría de las veces son juguetes producidos de manera industrial y son los juguetes de la infancia de estos artistas. Esto es notorio en una pieza tardía del mismo Haroldo Higa, Superbox y Ultrabox (2000) que presenta a Superman y a Ultra-

⁶ Esta es notoria en las camas cerámicas en miniatura que realizó a mediados de 1990.

⁷ ¿Es esta la aseveración de fantasías infantiles? (DEL VALLE, ob. cit.) ¿Es acaso parte de una respuesta rezagada a los años del terrorismo? Puede ser vista como tal: una búsqueda de refugio en aquel momento de la historia (personal) cuando el terrorismo era algo inadvertido, desconocido incluso —la mayoría de estos artistas comenzaban su pubertad cuando el fenómeno terrorista comenzó—.

⁸ El trabajo escultórico de principios de los noventa que apostaba por el juguete parecía hacerlo fundamentalmente en tanto construcción y ensamblaje con un potencial estético no dramático e incluso empleado con sentido irónico. A mediados de los noventa el énfasis parece estar en el juguete mismo como símbolo de la infancia y en sus variantes iconográficas.

man —ambos personajes vistos en la televisión peruana de fines de los años setenta—. ⁹ En ese sentido, frente a las imágenes desgarradoras del expresionismo de los años ochenta, que podían resultar incluso inquietantes, estas nuevas imágenes eran atractivas y hasta tiernas.

Sin embargo, a fines de la década, aparecía también un tono irónico en ese horizonte, como en la obra de George Clarke. El ejemplo principal lo constituyen sus figuras mutantes —parte humano, parte insecto— presentadas para la Bienal de 1997. En este caso, Clarke, tomando distancia de la pauta predominante, presumiblemente recurrió a un cajón de juguetes más sofisticado y contemporáneo: uno que incluía entre otros a las criaturas de *Beast Wars*, pasando de manera obligada por los *X-Men*. ¹⁰

En la pintura este impulso fue conducido desde perspectivas diferentes que mostraban acercamientos parciales a esta estética. La tendencia no tuvo el predominio que tuvo en escultura. La aproximación de la artista Jessica Schneider empleaba estrategias iconográficas infantiles que, apoyándose en una ejecución descuidada, encarnaban, en cierta forma, el estado de la niñez más que citar el recuerdo de la misma. ¹¹ Desde una veta más poética la obra temprana de Aldo del Valle es ejemplar, con pe-

⁹ También dentro de dicho marco estético se encuentra el escultor Aldo Shiroma —unos cuantos años más joven—, pero en vez de personajes de dibujos animados, parece estar fascinado por los animales de juguete. Otra artista que muestra su afinidad estética es Susana Cayo, si bien el juguete como tal no está presente en su obra, el sello lúdico se lo otorgan sus imágenes recortadas —dejando el formato cuadrangular— y el color. El escultor Jorge Cornejo también desarrollaría un trabajo que se inscribe dentro de este perímetro. La artista Eliana Mabire apenas roza este horizonte sobre la base de sus esculturas cinéticas inspiradas en la fantasía de los cuentos de hadas.

¹⁰ Fuera de la clave tierna, la escultora Olga Lamas ha recurrido al juguete purgando las asociaciones infantiles y joviales a favor de otras serias, por ejemplo cuando aborda asuntos de feminidad. Esta orientación puede notarse en el escultor José Santos, quien ha empleado en varias piezas mecanismos próximos al juguete, pero con una actitud sarcástica y de crítica social (como en *Tombo*).

¹¹ En su obra una caligrafía expresionista abstracta (en clave infantil) —próxima a la Escuela de Nueva York— es usada para construir escenas infantiles.

culiars cuadros figurativos en un estilo levemente *faux-naïf*, que lo sitúa en una órbita cercana. Análogamente, Alejandro Ortiz Cerro exhibía una pintura similarmente introspectiva y poética, pero con intensas alusiones a lo fantástico. La pintora Gilda Mantilla, cuya obra se ha inclinado por el retrato y por la exploración de la imagen de la mujer, constituye una instancia especial de esta dirección. Su predilección por la iconografía de la cultura popular, que continuamente ha citado, rompe el solipsismo de este tipo de preocupaciones estéticas, no obstante las acoge oblicuamente a través de sus aspectos gráficos.¹²

En el campo artístico institucional el papel principal jugado por los medios y la promoción publicitaria sería progresivamente más notorio. Una de las figuras que encuentra, no necesariamente busca, el impulso de una escena artística que empieza a *mass-mediatizar* promociones que antes ocurrían a pequeña escala; es decir, una escena seducida por el *hype*, es Ricardo Wiesse. Un momento climático lo instituye una analogía hecha por el crítico Luis Lama, quien lo llamó «el Szyszlo de los noventa». Sin embargo, eventualmente, Wiesse, pese a su reputación sólidamente establecida, deja de ser un centro de atención mediática, particularmente durante la segunda mitad de la década.

En ese momento es claro que, a juzgar por la cobertura que brindaban los medios, hay un creciente interés por «los artistas», pero desde una perspectiva «de sociedad»; es decir, con preponderancia a aparecer en las páginas de sociales y la tendencia a «socializar» las páginas culturales.¹³ Pero el interés mayor se concentra en las jóvenes generaciones. El corto verano de Wiesse como «la nueva estrella de la plástica» puede deberse a múlti-

¹² La índole gráficamente inexperta de esos iconos que Mantilla elige —tales como carteles publicitarios pintados a mano— intermedia, por la afinidad, con lo infantil.

¹³ Análogamente, el interés por los artistas de televisión y cine se materializa de otra manera, en un auge de los programas y páginas de espectáculos que hacen del rumor y el *chisme* su herramienta fundamental.

ples factores, siendo evidentemente uno de ellos el que el mismo artista se mostrase reticente a participar del juego. Tal vez es síntoma de una lógica de mercado contemporáneo en el que la obsolescencia acelerada es característica. Por otra parte, su propuesta era demasiado moderna cuando empezaban a configurarse propuestas que para el medio serían postmodernas.

Una exposición colectiva de mediados de la década, audazmente titulada *Postmodernismo* sugiere esta progresiva fascinación con lo contemporáneo. Se hacía patente que este interés público se daba con relación al creciente valor de cambio de la palabra «postmoderno», pero sin atención alguna a sus implicaciones teóricas. Es decir, era una respuesta al *hype* contemporáneo, donde postmodernismo era el *buzzword*, incluso el pasaporte para pretender la integración cultural a la creciente sofisticación teórica de los discursos de los centros internacionales, sin realmente conocerlos.

El referente «conceptual» fue asumido como uno de muchos signos de la contemporaneidad cosmopolita y prefiguró en su primera aparición en la escena local como neo, al pastiche estilístico con el que el postmodernismo sería eventual y simplemente equiparado. Sin embargo, lo conceptual como signo de la contemporaneidad fue recibido ante todo como significante de la misma; pero no por alguna apuesta a favor de la liberación de este, *à la Derrida*, sino por la no-contemporaneidad de los criterios artísticos reinantes. La atención del público solía centrarse exclusivamente en la materialización misma de la obra, que ofrecía asideros para una mirada convencionalmente moderna, sin poder transformarla. Aunque tal mirada podía sentirse segura de su actualidad.

Esta presencia de viso neoconceptual tendría en Eduardo Tokeshi su principal representante en el *mainstream* limeño.¹⁴ Sus com-

¹⁴ Aunque se había llevado a cabo trabajo conceptual a fines de 1960, fue suficientemente escaso para no poder consolidarse y marcar una tendencia —está casi olvidado,

plejos ensamblajes, ya citados, incorporaban objetos diversos en disposiciones rigurosamente ordenadas, que parecían formar complejos acertijos. La «blanca austeridad» de la obra, no obstante lo elaborado del trabajo, remitía a una estética de herencia minimalista, alejada de toda gestualidad, en un trabajo cuya atención se centraba en lo discursivo críptico. Tokeshi desplazaría paulatinamente a Wiese en materia de publicidad y notoriedad, a medida que su obra ingresaba con fuerza creciente en el mercado.¹⁵

Esta paulatina configuración de un impulso postmoderno tiene en la fotografía un frente en el que su consolidación parece materializarse de forma acelerada. La producción más notable evidencia un distanciamiento de las pautas modernistas, que escoltaban una estética exclusivamente fotográfica. Posiblemente relacionado, un aspecto interesante de los desarrollos locales de la fotografía es que en términos de una institucionalidad artística mayor, esta es ahora una práctica decididamente no periférica, a pesar de ser una actividad particularmente independiente.¹⁶

además—. Algo similar ocurre con algunas figuras de la década anterior. Si bien a principios de 1980 Hernán Pazos adquiere crédito por cierta familiaridad con lo conceptual, cuando consolida su reputación el elemento semi-conceptual se había disipado durante su acercamiento al *design*. En Mariella Agois, la orientación conceptual no es lo suficientemente visible para erigirse como modelo. Moico Yaker en cambio, será en 1990 un paradigma del postmodernismo de pastiche debido al pseudo-historicismo de su pintura.

¹⁵ Esto ocurre cuando su pintura-ensamblaje se hace con MDF y cuando emplea la sierra de vaivén (o caladora). Su trabajo paralelo en instalaciones afianzó localmente su posición de neo-conceptual. El impacto de Tokeshi curiosamente se materializa, por un lado, en el surgimiento de sus epígonos y, por otro, en el *boom* de la caladora y el MDF entre las generaciones jóvenes, difusión por las que tiene el crédito —a pesar de que es Tola el que inicia el trabajo de calado a mediados del ochenta— en tanto son empleadas masivamente por los estudiantes de *pintura*. ¿Se dio acaso este *boom* en tanto dichos materiales y herramientas pueden ser considerados como supuestamente representativos del pastiche postmoderno y en tanto un artista cada vez más afamado los empleaba?

¹⁶ Es indisputable el rol central jugado por el Centro de la Fotografía, a este respecto, que tiene a su cargo una galería, una publicación y un centro de enseñanza.

Este cambio operó interna y externamente, debido a que había sido considerada una categoría autónoma —por fotógrafos y no fotógrafos por igual—, percepción que respondía a que como comunidad asemejaba un gueto.¹⁷

La fotografía gradualmente ganó prominencia en las galerías locales, aunque el número de artistas que trabajaban en el medio y podían asegurar un lugar en el ojo público comenzó siendo reducido. La presencia estable de obras fotográficas en el circuito de galerías, así como el que algunos fotógrafos hayan ocupado el escenario central en eventos emblemáticos como las Bienales de Lima, confirma una participación activa en pie de igualdad en el intercambio con la institucionalidad artística extendida.¹⁸ También gravita del lado de esta suposición la atracción que la imagen fotográfica ha ejercido sobre la crítica general, literalmente expresa en varios textos.¹⁹ Corrobora este incremento del interés la adopción de imágenes fotográficas por parte de muchos/as jóvenes artistas provenientes de una base no fotográfica, especialmente a fines de la década del noventa. Entre otros numerosos artistas, Miguel Aguirre, Sandra Gamarra, Max Hernández Calvo, Natalia Iguíñiz, Gilda Mantilla y Ángel Valdez han contribuido a establecer visualmente la ima-

¹⁷ En 1987 se llevó a cabo un evento artístico de gran escala en la ciudad norteña de Trujillo: la 3.ª versión de la Bienal de Trujillo. El comité de la Bienal invitó a un grupo de fotógrafos a exhibir sus obras agrupados en una categoría especial, específica al medio empleado, llamada «Joven Fotografía Peruana».

¹⁸ El nombramiento de Luz María Bedoya como representante peruana para la 1.ª Bienal Iberoamericana de Lima de 1997, de Juan Enrique Bedoya en la edición de 1999 del mismo evento, así como los premios otorgados a Jano Cortijo (Trujillo) y Christian Flores (Arequipa) en la 2.ª Bienal Nacional, quienes representarán al Perú para la versión Iberoamericana de la Bienal de Lima del 2001, son claro indicio de tal suposición. Es importante notar que, a excepción de Flores, todos fueron seleccionados con trabajos y proyectos de instalación.

¹⁹ Jorge Villacorta, entre otros, ha enfatizado la importancia de lo fotográfico como medio y como fuente cuando plantea que las formas tradicionales de arte han incorporado lenguajes visuales contemporáneos deudores del medio fotográfico (VILLACORTA 1998).

gen fotográfica. Algunos citando y reconstruyendo fotos en pintura (Gamarra, Valdez), otros tomando fotos (Iguíñiz), usándolas en trabajo derivado del *collage* (Mantilla) o imprimiéndolas y modificándolas por medio de tecnologías digitales (Aguirre, Hernández).²⁰

El *mainstream* fotográfico del momento se dirigía hacia rumbos distintos de aquellos favorecidos anteriormente. Tal como ocurrió con otras prácticas, en fotografía la preocupación con lo social era visible durante los años ochenta, como en las fotos de la vida rural en la provincia y de sus tradiciones religiosas, en el trabajo de Jorge Deustua, Roberto Fantozzi y Javier Silva (y conducido en 1990 por Lorry Salcedo). Desde una perspectiva urbana, lo social también fue reflejado en las imágenes de la lucha por la supervivencia en condiciones arduas (que casi definían la década) y las de sus actores, como en aquellas de Carlos Domínguez o de Herman Schwartz, teniendo en la prensa uno de sus principales espacios de difusión.²¹ Paralelamente a aquella posición, una actitud más subjetiva y socialmente menos dispuesta emergió en aquellos años, representada por Alicia Benavides, Javier Ferrand, Fernando Castro y María Cecilia Piazza (quien también atendió a la religiosidad popular); pero en los noventa, más que un cambio de objetivo se esbozaba un cambio de enfoque. En la escena fotográfica ahora expandida, muchas obras que conformaban este *mainstream* (en términos de la prominencia pública del trabajo) que se estaba configurando y que era, más aún, el arte fotográfico avanzado del momento, dejaban de ceñirse a las formalidades técnicas del medio. Tal actitud, cuyos grados de resolución han sido

²⁰ Visiblemente respondiendo a este hecho, la galería del Centro de Fotografía El Ojo Ajeno organizó a fines del 2000 una exposición colectiva (*1 sobre 1*) que incluyó a no-fotógrafos junto con algunos fotógrafos haciendo uso de la *imagen* fotográfica y no haciendo fotografías, propiamente dichas.

²¹ Véase VILLACORTA y DEL VALLE, ob. cit.

muchos, sería notoria en varios de los nuevos fotógrafos que están surgiendo actualmente. El rechazo a los rigores de lo técnico, es claro aunque variable.²²

Sin embargo, en términos de actitud introspectiva, la fotografía parecía desarrollarse en paralelo con la escena de la pintura o la escultura. Esta actitud se literalizó en el incremento del retrato y del autorretrato, aunque sin el *ethos* expresionista, que se había manifestado principalmente en imágenes teatrales del cuerpo humano.²³ Claramente distanciado de la teatralidad corporal, Antonio Ramos optó por retratar formas de la naturaleza tales como flores, las que se caracterizaron por el uso exuberante del color y el énfasis en la imagen misma, carente de toda intención paisajista. La obra fotográfica de Luz María Bedoya hizo eco ocasionalmente de la actitud lúdica exhibida en la escultura (en una serie de foto-esculturas, como ella las llama), pero fundamentalmente aludió a su experiencia personal del paisaje y la ciudad.²⁴ Roberto Huarcaya, otro renombrado fotógrafo, elaboró algunas instalaciones abordando tópicos de los ciclos vitales de vida y muerte, hacia mediados de la década. Otro importante fotógrafo contemporá-

²² Entre otros, Cecilia Jurado presenta fotografías a color, abstractas y evocativas. Sergio Urday ha explorado la instalación con su fotografía de retrato. Phillippe Grümberg ha desarrollado objetos complejos que incorporan fotografía junto a otros elementos. Nelly García ha desarrollado objetos y enormes collages fotográficos. Mención especial merece *Casa*, de José Carlos Martinat, una instalación que incluyó fotos llevada a cabo en su propia casa, pero que además hizo de su casa el material de trabajo y la obra misma. Más aun, su casa se volvió en soporte para-institucional, en una muestra promocionada de acuerdo con los protocolos artísticos y hecha en coordinación con el municipio del distrito.

²³ El trabajo fotográfico de Ana María McCarthy, quien ha explorado el cuerpo con un sentido dramático, es un buen ejemplo del legado expresionista.

²⁴ Sin duda su pieza más conocida ha sido *Punto Ciego*, presentando una sucesión de fotos en blanco y negro de la costa desértica del Perú (2600 kms de Carretera Panamericana). Cada foto lleva por título el número de un kilómetro —la locación exacta de donde la foto fue tomada, de acuerdo con Bedoya—. El trabajo opera como documento personal, oscilando entre *souvenir* turístico e información geográfica informal (DEL VALLE, ob. cit.).

neo es Juan Enrique Bedoya, quien irrumpió en la escena con una serie de retratos.²⁵ Su obra reciente es altamente meditativa y reflexiva, apoyándose en tradiciones conceptuales.²⁶

En el mencionado sentido la fotografía se desarrolló de acuerdo al tenor de la época, tal cual era exhibido en otras actividades. El subjetivismo y la introspección eran dominantes. La práctica del autorretrato, que fue significativamente difundida en la fotografía, sería adoptada en simultáneo, y empleando la foto como referente, por una pintura igualmente introspectiva, que de cuando en vez se presentaría en una clave más taciturna.

El signo más notable de esa inclinación hacia la introspección era figurativamente narrativo. Los rostros textuales de lo íntimo se expresaron en el autorretrato, cuya profusión ha bordeado lo crónico, revelando una fascinación narcisista casi hipnótica.²⁷ Esto coincidía con la creciente importancia de la autopromoción mediática en el circuito de galerías, propia de un espacio público transformado en arena para la publicidad antes que para el debate crítico.²⁸ El ámbito de las artes visuales parecía responder coordinadamente a una incrementada individualización (materializada, por ejemplo,

²⁵ Sus modelos abarcaban desde compañeros artistas de clase acomodada a ciudadanos de sectores empobrecidos. Ha sido remarcado que sus retratos parecen afectados por un sutil paternalismo condescendiente —en guisa irónica—.

²⁶ Una pieza reconocida es la instalación *S/S Esmeralda* (1998), por la que ganó uno de los premios de la 1.ª Bienal Nacional de Lima de 1998. Esta instalación construía una ficción empleando fotografías halladas de un crucero a Europa, refiriéndose a simultáneamente a lo subjetivo y a una experiencia socialmente específica.

²⁷ «El culto al territorio de lo privado e íntimo» (DEL VALLE, ob.cit., p.111) revelado por la elección de la fuente de material y, más significativamente, por el evitamiento de lo social. Como Del Valle ha implicado ¿es esta auto-restricción a lo personal una coartada para *olvidar* o *negar* lo contextual? ¿O acaso ilustra *el contexto psicológico* de la negación con respecto al *contexto social*?

²⁸ El espacio público político en particular se muestra transformado en una arena publicitaria. Tal como señala Jean-Marc Ferry, si fuese neutralizado en cierta medida «el impacto mediático de los políticos, [se] volvería obligatoria una ritualización de los debates políticos» (1992:24). Por lo tanto, el rechazo al debate durante la campaña política de 1995 del candidato-presidente Alberto Fujimori Fujimori (campaña en la

en el progresivo declive de las muestras colectivas) y a una atención desplazada de la comunicación entendida como diálogo (real o imaginario) a la comunicación como propaganda. Es decir, de acuerdo con los papeles de emisor/receptor correspondientes al modelo de la televisión. En suma, un medio propicio para la entrega de uno mismo en aras del espectáculo. Dentro de esta atención a la esfera privada, el autorretrato parecía recurrir a una fuente más real que las experiencias de infancia, sin ser mediada por el tiempo y el recuerdo. Una experiencia perceptual y sensorial inmediata.²⁹

Una de las principales exponentes de esta inclinación, Natalia Iguñiz, realizó autorretratos que tienen un carácter distintivamente contemplativo a la vez que prosopopéyico.³⁰ Acogiendo alternativas como pintura, fotografía e instalación, el rango estilístico de Iguñiz ha albergado desde lo gestual hasta lo realista (en pintura) y desde lo surreal hasta lo publicitario (en foto). Su obra también abordó preocupaciones femeninas/feministas como la menstruación, mientras recurría a la misma estrategia representacional. Así mismo la pintora Claudia Coca emprendió el autorretrato a través de un realismo cuidado, apelando a caracterizaciones de iconos localmente tradicionales (Santa Rosa de Lima o la tapada limeña, por ejemplo), como un lugar donde lo individual y colectivo puedan encontrarse. Patsy Higuchi también apostó por algún grado de convergencia entre su historia personal y lo masivo a través de su propia imagen elaborada según pautas estéticas alusivas a lo popular y con resabios del *pop*, filtrados desde esa óptica. El trujillano Tito Monzón igualmente optó en un momento determinado por la exploración de

que no realizó ningún mitin político) apuntaría al énfasis exclusivo y confianza total en la mediatización y la propaganda como *las nuevas formas de la política*.

²⁹ Esta inclinación podría resumirse en la frase «Me veo, *Ergo Sum*».

³⁰ Annie Flores, en cambio, presenta en sus grabados un trabajo introspectivo que es intimista tanto en el tipo de imagen como en la escala. Sin necesariamente acudir al autorretrato, Flores encuentra en imágenes eróticas distantes de la espectacularidad de la industria pornográfica, expresiones elocuentes de la subjetividad.

su propia imagen como un medio hacia lo subjetivo, aunque evocando complejas relaciones con el cuerpo, como lo sugieren sus relieves de partes del cuerpo, como son las extremidades. Haciéndose literal en las autorepresentaciones e insinuándose en las imágenes de lo cotidiano, la subjetividad parecía ser casi el paradigma existencial —no existencialista— de la época.³¹

Pero no todo fue autorretrato. Se propusieron otras visiones del subjetivismo, que se apoyaban en prácticas pictóricas ya arraigadas en el medio. Ya sea a través de una figuración con influencias expresionistas, desfigurante y algo sombría, como en la pintura de Giorgio di Giovanni o en la obra temprana del pintor Fito Espinosa o a través de un realismo torvo, como el de Luis Alberto León, aunque desarrollado posteriormente, favoreciendo representaciones de interiores enigmáticos y una figuración reminiscente de la Escuela de Londres.³²

También se desarrollaron otras propuestas en otros medios. Walter Carbonel, por su parte, expondría su acercamiento al subjetivismo de una manera menos autoreferencial en su trabajo pictórico. Sus instalaciones (*Servicios Higiénicos Mentales I y II*, presentadas en las Bienales de Lima de 1997 y 1998, respectivamente) exploran lo individual; pero acogiendo su dimensión colectiva, aunque abstracto, mediante recursos gráficos de señalética, que aluden al ciudadano de una urbe anónima. Asimismo, Carolina Kecskemethy desarrolló un trabajo plástico en múltiples me-

³¹ La artista Patricia Villanueva también recurre a la subjetividad como eje de su trabajo, a través de su propia imagen y de las prendas de vestir como objetos con capacidad subjetiva en tanto son personalizados. Maya García Miró por su parte, ha hecho de lo introspectivo lo enigmático, mediado por precedentes conceptuales. Su obra reciente —cajas de madera llenas de objetos insólitos como dados— presenta lo autobiográfico de forma subyacente y crítica.

³² El rasgo más sobresaliente es la identidad sexual ambigua de sus personajes, frecuentemente asemejando hermafroditas, pero sobre los/las que alega no tener intención. Esta influencia de la Escuela de Londres es mucho más evidente en Esteban Igártua quien tuvo una breve, pero exitosa, carrera en Lima —ganó en concurso Johnnie Walker en 1998— y prontamente se trasladó a Londres.

dios —como la pintura e instalación— e indagó en lo individual con perspectivas a lo social.³³ Muy recientemente, con una seria inclinación a investigar materiales, imágenes y formatos diversos, Mónica Gonzales Raaijen ha entrado en escena con una serie de objetos insólitos y pinturas donde lo subjetivo se presenta en el potencial evocador y la carga sensible de la imagen.

El esteticismo subjetivo manifestó su distancia de las preocupaciones sociales a favor de la exploración de lo personal. Al ser uno mismo, su locación principal, este horizonte equiparaba, hasta cierto punto, lo privado con lo cultural. Esta alusión a la experiencia privada incorporaría un leve filo discursivo, que antes estuvo ausente del grueso de la producción plástica local. La imagen como narración abría las puertas al reconocimiento del valor de la imagen en si misma, sin tomarse como un pretexto para un ejercicio cuyo fin era lo plástico asumido como autosuficiente. Desde tal horizonte, se privilegiaron con frecuencia las formas consagradas, no obstante, algunas exploraciones individuales estuvieron apartadas de los valores estéticos predominantes, y se abrieron paso a la exploración de nuevos lenguajes y recursos artísticos. Esta disposición recorrería toda la década de 1990.³⁴ No obstante, en la segunda mitad de la década, otra actitud habría comenzado a desarrollarse y pronto mostraría su perfil.

³³ Este nivel social emerge en su proyecto de instalación *Se alquilan penas* (1998), que involucraba recopilar testimonios anónimos de sufrimiento.

³⁴ Esto es evidente en la pintura abstracta actualmente hecha —de clara ascendencia *moderna*— cuya orientación es ante todo formal. Entre los representantes reconocidos de esta tendencia puede mencionarse a Gabriel Tejada, ganador del Concurso Telefónica de 1999; a Paola Cabrera, mención honrosa del Concurso Telefónica del 2000; y a Patricia Eyzaguirre, 3.^{er} Premio en el Concurso Johnnie Walker de 1998. Los tres pintan abstracciones solemnes en colores predominantemente oscuros. Eyzaguirre, sin embargo, ha mantenido un elemento figurativo discernible —el icono casa— como referente. Otro pintor cuya obra discurre por rutas afines es el trujillano Jean Paul Zelada. Pertinente en términos de subjetivismo, pero estilísticamente excéntrico con respecto a este grupo, se encuentra Armando Andrade Tudela, explorando una línea diferente de abstracción, mucho más contemporánea en su disposición, donde incorpora múltiples elementos materiales, visuales y textuales en su propuesta estética.

Globalización C.O.D.

Hacia 1995 la economía se encontraba estable —para algunos sectores incluso floreciente— había un mercado libre y las empresas estatales se encontraban en un proceso de perseverante privatización. El capital transnacional aparentemente fluía dentro del país y la tan mentada «globalización» se materializaba en franquicias estadounidenses y también de la industria de la cultura del entretenimiento para consumo de los sectores pudientes de la sociedad. Ese año, Alberto Fujimori Fujimori fue reelecto, luego de una oportuna reescritura de la Constitución.

Progresivamente, las telecomunicaciones se expandieron notablemente. Si bien trascendieron su limitado circuito geográfico y social, continuaban siendo herramienta que implica un grado de privilegios económicos y educacionales.¹ En relación con ello,

¹ Algunas cifras pueden delinear el orden de este crecimiento. Entre 1994 y 1997 la telefonía básica se duplicó, la telefonía celular se multiplicó 10 veces, la televisión por cable creció 19 veces y el servicio de telefonía celular prepago creció 3 veces. Para el año de 1997, el 94.1% de toda la población peruana tenía un televisor en casa —incluyendo el 90.7% del sector D—. En Lima el 19% tenía cable (contratado), concentrado en los sectores A y B (el C 16% y el D 1%). En cuanto a la informática, a mediados de 1998 había 250 000 cibernautas y la tasa de crecimiento superaba 3 veces la media mundial. Lo que estas cifras revelan es la ausencia de correlación mecánica entre situación económica y capacidad de incorporación a la «era digital». Un aspecto fundamental a

mediante una promoción agresiva, fue puesta a orden del día una cultura de consumo dirigida al grueso de la población² — establecimientos de *fast food*, servicios de *delivery*, multicines, hogares conectados a la red, cabinas de internet, telefonía celular, televisión por cable—, pero también viejas tradiciones y viejos conflictos —incluyendo los fronterizos—, grupos sociales emergentes, nuevas expresiones culturales, y la omnipresente pobreza y miseria.³

En el campo de la institucionalidad artística, había aumentado el número de galerías y salas de exposición limeñas; Además la presencia de una nueva escuela de arte y de un instituto de fotografía se hacía sentir.⁴ Igualmente dos de los concursos de arte con los mayores estímulos económicos —Johnnie Walker y Patronato de Telefónica— fueron establecidos en la época.⁵ Su-

observarse es que los sectores de consumo se han ampliado notablemente, a comparación de principios de la década, por no mencionar la década anterior. Las cifras del comercio apuntan a ello. Durante el primer semestre de 1997 se vendieron 50 000 computadoras. El 60% eran de marca conocida, el 40% restante eran marca «chancho». Las empresas informales de informática comprenden casi un 30% de todo el negocio. Por otro lado, debe tomarse en cuenta la «piratería» de cable, de *software*, etc. como un curioso y complejo mecanismo de acceso democrático a estos bienes y servicios (NÁJAR 1999).

² El crédito de consumo es el producto bancario y financiero que condensa esta promoción.

³ Tan seguro como de que existen señas indiscutibles de la globalización, esta es de hecho una instancia fracturada. Una compleja experiencia de lo simultáneamente post-industrial y pre-industrial. Podría ser descrita como el desconcertante y paradójico arribo parcial de una post-modernidad que rebasó una modernidad aún aguardada.

⁴ Estos son la Escuela Corriente Alterna —fundada en 1992— y el Instituto Gaudí —abierto en 1993, cerró en 1998, pero renació en el 2000 como el Centro de la Fotografía—. que ofrecían las carreras de fotografía y diseño textil. Ambas instituciones educativas privadas tienen sus locales en el distrito de Miraflores y están dirigidas a las clases medias y altas. En 1994 se inauguraron el Centro Cultural de la Pontificia Universidad Católica y el Centro Cultural Ricardo Palma de la Municipalidad de Miraflores, los que cuentan con salas de exposición.

⁵ El primer premio de Concurso Johnnie Walker comenzó en U.S. \$10 000. Luego del impacto inicial gradualmente cayó fuera de favor entre muchos de los jóvenes artistas a los cuales estaba dirigido. Esto sobrevino en la medida en que su pensión conser-

mados a otros cambios, todo parecía apuntar a un probable fortalecimiento de la escena local.

Lo que parece haber ocurrido con la producción artística es que la aproximación subjetiva al «yo» se inclinaba cada vez más hacia las opciones múltiples que parecía ofrecer una experiencia de la vida globalizada, en la que lo espectacular mostraba prevalecer.⁶ Muchos artistas acogieron las referencias visuales internacionales que se volvían profusamente accesibles para las clases medias primero y luego, aunque en menor grado, para las clases menos favorecidas, básicamente a través de los medios. En un sentido, en contraste con la adopción de estilos artísticos internacionales en las décadas previas, esta internacionalización de códigos visuales era un fenómeno generalizado: local y global. Por otra parte, los iconos locales y populares realmente nunca se fueron, pero parecían no contar para estos artistas.⁷ Era como si

vadora se hizo patente. El dinero del premio fue luego aumentado a U.S. \$15 000, para rescatar el concurso. El Concurso Patronato de Telefónica, por su lado, ofrece un viaje completo a España, para una estada de un año, y U.S. \$20 000 a ser entregados en cuotas durante 12 meses. Este concurso también exhibe ese mismo apego conservador. ⁶ Villacorta y del Valle plantean esta lectura en «Las artes visuales de los noventa: Zapping y Deslizamientos», 1999. Lo global y espectacular, más allá de ser una *opción personal* paradójica —dada la extensión de su difusión que la desindividualizaba—, era una declaración de afinidad social en medio de un multiculturalismo peculiar. Tal como señala Hopenhayn, la globalización produce un efecto de identificación colectiva en la sociedad y la juventud «con una sensibilidad publicitaria común, una estética del zapping o el shopping en que jóvenes ricos y pobres comulgan [...]» (1999: 21). Este multiculturalismo, donde lo nativo como puro ya es inexistente, está cohesionado por un rasgo clave: asimilación de importaciones culturales. La moda es uno de los signos más evidentes.

⁷ Esta evasión de lo local/popular emergía como si fuese un asunto de rutas de circulación y en cierto grado lo era, además de que la preferencia excluyente mostraba retener un elemento de atracción por la novedad. Definitivamente existe un circuito de entretenimiento del cual muchos de estos artistas toman parte, aunque lo local/popular está virtualmente omnipresente en los medios (prensa y T.V.) y muy notoriamente en las calles. De acuerdo con del Valle, la cultura del entretenimiento compartida por estos artistas los deslocaliza en términos de un trabajo que acogiese referentes locales ligados a nuestra memoria histórica, por lo tanto, acogiendo una memoria sin territorio específico (DEL VALLE, ob. cit.). Sin embargo, esa

las obras de estos artistas, activos partícipes de esta fluidez de las comunicaciones, apuntaban a un desdibujamiento de la oposición entre lo local y lo internacional. Lo local —entiéndase bien— era materia de los modos de recepción de los referentes internacionales siendo acogidos.⁸ A medida que el final de la década se aproximaba, lo que podría llamarse una estética de catálogo —aludiendo al *shopping* como experiencia articuladora—, se hacía más notoria.⁹

Uno de los artistas emblemáticos de este horizonte estético es Miguel Aguirre, cuyas exploraciones pictóricas foto-realistas de

experiencia ha de convertirse —eventualmente— en parte de nuestra historia y emerge como social y geográficamente territorializada, aunque indeterminada. Más aun en tanto aparece en perspectiva como «adoptada y transformada según la idiosincrasia». Como apuntan Degregori y Portocarrero, las tradiciones globalizadas tiene una forma peculiar de ubicuidad, pues suelen ser desarmadas y apropiadas desde espacios locales que prontamente las convierten en propias (1999) o, como plantea Hopenhayn, «porque hay racionalización universal en el consumo, hay enorme potencial de diversificación en los sentidos que se abren, a escala local, a ese mismo consumo» (ib., p.23).

⁸ Este desdibujamiento de la oposición ente lo local y lo internacional se ve anunciado particularmente en la literatura peruana en la obra de Jaime Bayly. Sus personajes se caracterizan por un cosmopolitismo materializado en fáciles desplazamientos entre primeros y terceros mundos. Desde algunos discursos teóricos, esto también ha sido señalado. Degregori y Portocarrero han anotado que desde la perspectiva de los individuos, la globalización incluye la posibilidad de participar en distintas comunidades como caminos alternos de desarrollo personal. Así, la ubicación geográfica no obstaculiza la comunicación de forma en que los individuos pueden participar en múltiples redes, pues se multiplican «nuestros sentimientos de pertenencia y disminuye el papel de los espacios y las tradiciones locales como fuentes de identidad» (ib.,p.12).

⁹ Algo paralelo sucedía con el desarrollo de la arquitectura. Tanto el carácter internacional como la atención a lo publicitario y promocional se hacían evidentes en lo que fue el frente más visible de la construcción: la arquitectura corporativa. Las grandes instituciones financieras particularmente, financiaron nuevas sedes, en las que materiales de alta tecnología —acero y cristales polarizados en colores metálicos, ambos importados— eran la cara visible y significativa de la edificación. Estos edificios imponentes se concentran en el distrito de San Isidro y algunos han sido encargados a firmas y arquitectos de renombre internacional como Arquitectónica, de EE UU con Bernardo Fort a la cabeza (Banco de Crédito) y Hans Hollein de Austria (Interbank).

lo subjetivo y lo melancólico están cargadas con alusiones a estilos de vida distintivamente extranjeros.¹⁰ Este horizonte parece responder a una cultura de consumo que siembra expectativas aún no saldadas —en tanto existe una marcada asimetría entre participación simbólica y material— por medio de una estética de la sublimación.¹¹ Un referente obligado en el trabajo tridimensional de este tipo es el de la escultora Cristina Planas, quien ha expuesto una actitud semejante en varias piezas.¹² La obra de Max Hernández Calvo de la época —pintura hecha en un estilo de evocación *pop*— pertenece a esta perspectiva, en la que el uso de imágenes comerciales de la publicidad internacional le sirve para llevar a cabo una investigación de la identidad como constructo social.¹³ Adicionalmente, la obra reciente del fotógrafo Juan Pablo Murrugarra recorre este itinerario de catálogo, al enfocar

¹⁰ Sus pinturas de *top-models* internacionales, como Kate Moss y su relación con la estética *Brit-Pop* de grupos británicos de música *pop* como *Blur* o *RadioHead* —materializada en el aspecto de sus personajes— constituyen ejemplos claros de lo dicho. Aguirre a través de su supuesto protagonismo en tales mensajes —como en aquellos cuadros en los que comparte la escena con las súper modelos— presenta una apuesta «de autorrealización por vía de la extroversión *mass-mediática*» (HOPENHAYN 1999:189).

¹¹ *Ib.*

¹² En afinidad estilística, la escultura figurativa de Planas concurre con —pero no se engloba en— el hiperrealismo. Sus personajes han sido usualmente exóticos o sofisticados, como en *Miss Bananas*, una mujer con un peinado de bananas à la Carmen Miranda, o *La Diva*, una escultura musical representando una soprano. Una escultura peculiar de Planas casi ilustra el marco contextual en cuestión. La escultura representa el torso de una mujer de raza negra de cuya cabeza se proyecta una bandera nacional. En esta obra, el escudo nacional presenta nuevos iconos: *Logos corporativos transnacionales*. Estos son los de las compañías Telefónica, la compañía española de comunicaciones; McDonalds, la franquicia estadounidense de comida rápida; y Luchetti, la fábrica chilena de *pasta*. ¿Acaso representan estos logos internacionales la nueva heráldica peruana?

¹³ El uso infinito del inglés por parte de Hernández es también delator. La identidad que rastreaba estaba, de cierta manera, socialmente demarcada por la elección de referentes, como propagandas de marcas de ropa estadounidense o comerciales de cerveza locales. La identidad, como producto así configurado, apunta a una brecha entre expectativas y disponibilidades propias de la globalización.

su atención en lo social visto como una importación, concentrándose particularmente en la cultura estadounidense, vía imágenes derivadas de la publicidad o el uso del idioma inglés.¹⁴

La obra de Iván Esquivel constituye una instancia de producción en donde el elemento mediático resulta fundamental, como referente y como recurso. Esquivel, conocido también como *Plaztikk* —y más recientemente como *x-plaztikk*—, trabaja en diversos medios como el vídeo, *software* de computadora o el internet. Uno de sus vídeos más celebrados, *Number*, fue transmitido por la cadena MTV.¹⁵ Se puede decir que *x-plaztikk* representa la perspectiva cultural implícita en el horizonte estético explorado por estos artistas, si se considera su interés en el diseño japonés, en la industria de la moda y en la cultura electrónica. No obstante, no todo se resume a las redes de telecomunicación. Desde una perspectiva distinta, pero aun dentro del perímetro de este grupo, Sandra Gamarra recurre a su historia personal, condensando lo íntimo con lo general, incluso lo estereotípico, como en sus cuadros altamente realistas que tratan acerca de su herencia japonesa y su condición femenina.

Este conjunto de artistas mostraba en sus obras la importancia que lo visual —en tanto imagen—cobraba en el arte joven local. Lo discursivo también adquiriría mayor relevancia. El sentido otorgado a lo estético y lo artístico mismo subrayaba sus distancias con los criterios y concepciones dominantes, aunque con intensidades variables de acuerdo con los artistas en cuestión.

¹⁴ Su serie *Fakin' (Lovin' You)* de 1999 es un pilar en su producción. Se enfoca en el matrimonio por medio de muñecos de torta (figuras de novio y novia) que fotografió y subtítulo irónicamente (en inglés).

¹⁵ Iván Esquivel presentó en 1998 un vídeo enteramente generado por computadora titulado *Number*, que consiste básicamente de una secuencia de números binarios. El vídeo abordaba la traducción de toda información a códigos digitales y, por lo tanto, a los procesos de tecnificación y globalización experimentado por algunos sectores sociales a los que *Plaztikk* pertenece, como también lo atestigua el hecho de que MTV transmitió esta obra.

En términos generales, la inversión hecha en los valores técnicos *per se* no era la norma, si bien el despliegue de oficio de algunos/as era seductor para el público. Su valor era más bien instrumental, de acuerdo con un marco discursivo que la obra planteaba. Además, la exploración de distintos medios relativamente recientes a la tradición local, que algunos artistas emprendían, diluía las posibilidades de elevar lo técnico a un valor en sí mismo, a falta de una pauta firmemente establecida.

Asimismo, las constantes citas a diversos ámbitos culturales no inscritos en el campo del *high art*, como el vídeo, la música, la moda, la publicidad, los videojuegos, etc., anunciaban una concepción amplia de lo artístico. Esto se ha hecho más notorio en aquellas obras que incluso no tamizan tales alusiones a través de un filtro más «artístico» que permita asimilarlas con facilidad a las prácticas establecidas. Cabe anotarse que esta orientación se desarrolló en observación de la escena joven internacional, pero este intercambio entre categorías estéticas ha respondido menos a la adopción de estrategias artísticas desarrolladas en el extranjero que a las consecuencias de la fluidez de las comunicaciones mismas. El escenario vital «globalizado» tiene dispersas sus fronteras y en el ciberespacio estas son, en buena cuenta, inexistentes. La estética de catálogo insinúa que los espacios de vida y las redes de sensibilidad, en las que estos artistas participan, dispersan sus categorías particulares en un campo cultural extenso. No obstante, desde el momento actual y desde la experiencia fragmentaria de lo global, uno de los aspectos más visibles es el rasgo internacional de las obras, lo que apunta menos a los posibles referentes de lo nacional —no abordados— que a las crecientes brechas sociales del momento que son muy marcadas.

El contexto de internacionalización no se circunscribe solo a las mercancías y al capitalismo transnacional. Recientemente, y de maneras muy directas, múltiples formas de arte se han vuelto accesibles localmente. El metafórico catálogo por correspondencia (*mail-order*) es también literalmente un catálogo de exposi-

ción de arte. Auspiciado por la empresa privada y en conjunción con el gobierno municipal se estableció en 1997 la 1.^a Bienal Iberoamericana de Lima como un evento cumbre de proporciones internacionales. Este, entre una serie de otros eventos, ha fomentado y acogido la producción de arte a lo largo de criterios diferentes de aquellos que han dominado el circuito de galerías comerciales.¹⁶ Esto se ha traducido en un intenso debate que gira en torno a consideraciones acerca de los medios de creación artística empleados, especialmente luego de la ola de renovación que se ha desatado.

Desde cierto punto de vista, la mayoría de los espacios pedagógicos, los concursos de arte y el circuito de galerías favorecen compulsivamente las formas tradicionales. Desde otro, el circuito de eventos acusa una preferencia por formas artísticas que localmente no son convencionales.¹⁷ Este debate aún no se ha resuelto.¹⁸ Parte de la dificultad se refiere a

¹⁶ Luis Lama, presidente de la Bienal, en la nota introductoria al catálogo pone énfasis en la inserción de Lima dentro de un circuito internacional del que había estado aislada por casi tres décadas. La naturaleza de esta inserción es delineada en sus pretendidas consecuencias, vislumbradas en un futuro cercano: «propuestas multidisciplinares ajenas a nuestra tradición y contemporaneidad» (Catálogo, p.8).

¹⁷ Localmente no convencionales e internacionalmente *mainstream*, debe ser añadido. La crítica Elida Román ha hecho una cáustica mención a una intención de «modernización» y una vocación por la «globalización de lenguajes» (ROMÁN 1999:45). Sin embargo, no llega a sugerir una negociación entre «lo nacional» y «lo internacional» en el contexto presente, pero la disputa no termina ahí. En un texto reciente puesto en el internet, el crítico Alfonso Castrillón comenta el II Salón Regional de Lima, al notar que la profusión de trabajo de instalación —él la llama «una tendencia obsesiva» (CASTRILLÓN 2000a: 2)— que el evento mismo atrae, supuestamente, a causa de un prejuicio a favor de lo que está «de moda». Aunque, si bien acierta en ello —aunque la alegación de la moda suena exagerada—, luego afirma que el trabajo de instalación es una moda que pasará debido a la imposibilidad de venderlas. ¿Significa esto una inevitable total capitulación al conservador mercado capitalista de arte? ¿Es este ominoso destino el mismo que le espera a todas las formas de arte no cordiales con el mercado, tales como el vídeo, una actividad que Castrillón impulsa?

¹⁸ Una contribución importante a este debate lo ha conformado la serie de Festivales Internacionales de Vídeo Arte, sostenidas en Lima desde 1998 —21 años después de

que, a pesar de que pareciera anunciarse un cambio o una extensión del modelo de las formas artísticas dominantes en el *mainstream*, algo que implicaría una pugna entre los propulsores y defensores de ambos paradigmas, la convivencia de ambos modelos, desarrollados de manera aislada en circuitos distintos, pero igualmente oficiales y casi siempre con los mismos productores, inhabilita dicha lectura y contribuye a la controversia.

Simplificando de manera drástica, los dos grandes circuitos: el de los eventos y el galerístico-comercial tienen preferencias claramente distintas. Sin embargo, se combinan de curiosas maneras el conservadurismo que caracteriza a la escena local y la voluntad de renovación de los eventos. De esta manera parece haberse establecido una actitud que busca articular ambos extremos en su aparente oposición.¹⁹ Esta actitud debilita la pretensión crítica y reflexiva de algunos trabajos, dada la presunta complicidad con el mercado, incluso cuando se resiste a sus demandas. El problema no ha de ser entendido únicamente en términos de los medios utilizados, pues no hay reclamo de exclusividad; sí atraviesa, necesariamente, el abordaje temático y el contenido crítico de la obra. Los trabajos que pretenden ser más complejos muchas veces coinciden con el circuito de even-

que un evento similar se llevase a cabo— (MARIÁTEGUI 1999). Este evento ha impulsado y promocionado la producción y experimentación en artes electrónicas en Lima, habiéndose inclusive establecido un concurso de arte electrónico que fue llevado a cabo en el 2001. Una diferencia interesante con el fomento al trabajo de instalación por parte de la Bienal de Lima es que los organizadores del festival, la institución ATA —Alta Tecnología Andina— [ata.org.pe], frecuentemente ayuda con la producción de las obras, facilitando acceso a equipo y ofreciendo asesoría técnica a los artistas. La escala menor del Festival con relación a la Bienal puede esta relacionada a esto.

¹⁹ Lo que parece llevarse a cabo es el aprovechamiento de la notoriedad de los eventos —adecuándose a las demandas y expectativas de estos, algo que supondría una actitud a-reflexiva, a-crítica y más bien compulsiva: una absorción de formas más que de ideas contemporáneas— para promocionar posibles exposiciones en galerías comerciales —de obra si no comercial, comerciable— que sin embargo escasamente toleran este tipo de práctica dada su condición marginal en el mercado.

tos. Correlativamente, los trabajos que estética y conceptualmente no son exigentes con el público son frecuentemente ejecutados con otros medios y en el otro circuito. No es necesario subrayar el diferente «posicionamiento» de unos y otros medios en el mercado, lo que de *facto* hace de estas coincidencias algo problemático.

Esta retroalimentación sin transformación mantiene las divisiones entre el tipo de arte —en términos de medios y de «densidad» conceptual— que circula en cada espacio, y consolidar una propuesta en una ambivalencia de rasgo esquizoide suena improbable. Así se preserva tanto un trabajo de orden complaciente con los formatos privilegiados por el mercado, acatando sus demandas, un trabajo cuyo grado de experimentación gira únicamente en torno a la apariencia de contemporaneidad que pueda exhibir la obra, en proporción con la orientación del evento. Además, se refuerza el frecuente vacío en la reflexión crítica referida a la producción. Esto es, se selecciona un formato determinado no por requerimientos artísticos sino por consideraciones «carrerísticas» que solo responden a las claras limitaciones de la escena local.

Este vacío crítico trae problemas a la producción que busca situarse en la órbita del arte de avanzada de circuito internacional. Más allá de una estéril acusación de cinismo o acomodación, amparada finalmente en una incierta demanda de autenticidad —más bien de base moderna—, se busca subrayar el carácter reflexivo de lo artístico contemporáneo que no termina de ser comprendido. Más aun, concentrarse en las formas revela que no se tiene idea de los criterios que dan sentido y cabida al trabajo actual. Claro que dado lo reciente del fenómeno, el balance está aún por realizarse.

Un año después de la Bienal Iberoamericana, en 1998, se llevó a cabo la 1.^a Bienal Nacional de Lima. Este evento nacional ha tenido por objeto ser la vitrina desde la cual elegir a los representantes peruanos para la versión Iberoamericana de la Bienal de

Lima.²⁰ Para este propósito una serie de «Salones Regionales» hicieron las veces de concurso para escoger a los representantes provinciales de la Bienal Nacional.²¹ En atención al arte de provincias exhibido en Lima, particularmente en el contexto de una Bienal, las previas distinciones estéticas, estilísticas y/o de medios mantenidas entre las diferentes provincias y la capital están siendo difuminadas de manera perceptible.²² No obstante, en el medio «galerístico» y en el circuito de concursos la presencia de

²⁰ Textualmente: «La Primera Bienal Nacional es un esfuerzo orientado a conocer mejor a los artistas que trabajan en las diferentes regiones del Perú y, de esta manera, dar rigor al proceso de selección de los artistas locales que representarán al Perú en la próxima Bienal Iberoamericana [...]» (Luis Lama, Presidente Bienal de Lima). Catálogo, p. 9.

²¹ Pese a ello, los salones regionales han sido considerados una extensión de las políticas centralistas y paternalistas de Lima (ROMÁN 1999) —posiblemente debido a la sola presencia de un representante provincial por locación y siete miembros del comité artístico de Lima—. De cualquier manera, anotando los cambios necesarios a hacerse, no hay otro evento existente que provea un espacio para la comunicación artística interna; pero pueda que pronto exista. Siguiendo el compás de la Bienal, el 3.º Concurso de la Embajada de Francia *Pasaporte para un Artista*, añadió una dimensión nacional a su evento, organizando fases regionales en las ciudades de provincia donde existe una filial de la Alianza Francesa.

²² En 1987-1988, tuvo lugar la 3.ª Bienal de Trujillo. Este evento de cobertura regional-continental —involucró países del área andina— fue estructurado de acuerdo con diferentes núcleos. Un núcleo llamado *Mirada hacia adentro* presentó una selección de artistas de provincias, con fuerte presencia de representaciones de paisajes rurales y de vida agraria. También incluyó la participación de Gerásimo Sosa, el más conocido artesano de cerámica de Chulucanas (Piura) y de diseñadores de alfombras procesionales (de aserrín teñido) del departamento de Ayacucho. Una década después, nuevamente en una Bienal, los delegados provinciales exhibieron obras hechas predominantemente en idiomas de arte moderno y cuando trataban con imágenes de lo provincial, lo hacían con un acercamiento próximo a la no-figuración o distante del realismo o de derivaciones indigenistas. Pero esta «modernización» parece apremiada por las tácticas demandas del evento mismo, traducidas en conspicuas preferencias si las estadísticas de las obras premiadas se toman en cuenta —en 1998, 9.5% de las obras seleccionadas eran en formatos localmente no tradicionales; en el 2000 aumentó al 60%—. El problema es la precariedad de las instituciones artísticas en la mayoría de provincias, e incluso en Lima; por consiguiente, este difícilmente parece ser terreno fértil para prácticas «experimentales», aunque a su vez las facilite.

los artistas que trabajan en provincias muestra ser de otra índole, siendo la pintura la más destacada.²³ El premio Patronato de Telefónica otorgado al pintor cuzqueño, Víctor Zúniga, en 1997, es un buen ejemplo de ello.²⁴

Los mencionados eventos han tenido una gran acogida de parte del público y la importancia que tienen en la escena local ha venido junto con su partida de nacimiento. Esta pseudo corporación que ha ocurrido en el arte local se ha dado en medio del vacío de participación estatal.²⁵ Uno de los escenarios artísticos más visiblemente activos, organizado y promocionado con capital privado, establece así una «institución corporativa».²⁶ Esta ha aprovechado al máximo los medios de comunicación para conseguir un alcance masivo de los eventos que organiza, cuya afluencia de público ha sido sorprendente. La difusión e impul-

²³ Contrariamente, en el circuito de eventos, la participación de provincias reconocidas suelen ser en otros medios. Mao Artiaga de Trujillo fue un ganador de la 1.ª Bienal Nacional de 1998 con una instalación de luces de neón. En la 2.ª Bienal Nacional, Jano Cortijo fue ganador con un proyecto de instalación. Cabe mencionar a Alice Vega, de Trujillo, quien trabaja en vídeo y a Christian Bendayán, de Iquitos, quien ha realizado varias performances en su ciudad natal.

²⁴ Entre otros pintores actualmente presentes en el circuito limeño se encuentran William Pinillos y Rosa Benites de Trujillo; Jaime Antillaque, Erik Huanca y David Suca de Arequipa; Joselito Sabogal de Cajamarca; Julio Calle y Rodrigo Pezantes de Piura; y Roger Farfán de Cuzco.

²⁵ Este vacío revela la ligazón incondicional del Estado y el mercado libre. El compositor Celso Garrido-Lecca ha escrito al respecto planteando que «dentro de los lineamientos de una política neoliberal los estados en la mayoría de los casos desatienden o soslayan sus obligaciones de prestar los servicios culturales indispensables, declinándolos a la empresa privada...[y] a modo de justificación se dice que el Estado es un mal administrador [...]» (1999:171). La preocupación central es la de una sujeción total del arte a las leyes de oferta y demanda del mercado.

²⁶ Este interés corporativo en el arte no es nuevo. Se manifiesta claramente en los últimos diez años. Por ejemplo, en 1990 se organiza la 1.ª Bienal Arte y Empresa, evento que desde su mismo nombre anuncia tal intención. Además la presencia de los concursos de arte Michell, Southern Perú, Telefónica, Johnnie Walker o Coca-Cola es bastante indicativa de este interés. Por otro lado, han de mencionarse los esfuerzos coordinados, como los existentes entre el Museo de Arte de Lima y la empresa privada.

so que le han dado al arte local es innegable, posibilitando un cotejamiento entre artistas de las distintas regiones del país así como con artistas de países iberoamericanos. Sin embargo, la difusión masiva, siendo indispensable, adopta formas que la hacen incierta en el contexto local donde la ausencia de reflexión crítica es endémica.

Un punto problemático es que los medios masivos, antes que cooperar en un hipotético debate, contribuyen a transformar aquello que cubren en espectáculo y entretenimiento.²⁷ Bajo estas condiciones este espacio público es próximo a una arena para la publicidad.²⁸ Y esto último es entendido por algunos como lo fundamental que ofrece un evento de estas características, es decir, como si la publicidad fuese la meta en sí. Sin negar que la producción presentada no tiene necesariamente en su mira solo una estrategia de mercadeo de los/las artistas, el deslumbramiento y la seducción ante lo publicitario podría transformar un es-

²⁷ Incluso la política (ROSENAU, ob. cit., p.101). En la arena política del año 2000, las campañas electorales son transformadas en espectáculos donde cinco minutos de discurso son alternados con igual (o más) tiempo de música *tecnocumbia*, en donde se presentan bailarinas y cantantes en vivo, y los políticos mismos parecen apostar por ensayadas coreografías como sustitutos de argumentos políticos. Esto es un claro indicio de la dimensión de *show* en juego. Un nuevo estilo de comunicación dominado por los directores más que por los actores mismos (FERRY, ob.cit., p.24). En el caso del arte y de la Bienal en concreto, la publicidad misma empleada para promocionar la Bienal, como el eslogan «ven a divertirse a la Bienal» (1997) o el reciente «rap de la Bienal» (2000) facilitan y explotan esta equivalencia de arte con entretenimiento y espectáculo. Si bien el arte también es divertido, la diversión no agota su sentido ni las formas de participación en él.

²⁸ Oskar Negt y Alexander Kluge plantean que «Hoy en día la industria de la conciencia, la propaganda y las campañas publicitarias de los negocios y aparatos administrativos [...] se superponen, como nuevas esferas públicas de producción, a la clásica esfera pública burguesa» (1997:228). Pero este espacio/circuito no debe ser considerado *en sí mismo* como ese terreno publicitario, por lo que el sello corporativo —su logotipo casi— no ha de impregnar y saturar cada una de sus dimensiones, al punto de desfigurarlos. En el campo de la promoción cultural, como en todos los otros, no hay «un almuerzo gratis», para tomar una vieja frase. Y en esa lógica siempre se deben evaluar los costos de toda transacción y buscar la ventaja.

pacio tal en una vitrina para un consumo cultural masivo y pasivo, en el que se encuentran diversos productos que satisfacen distintos paladares y, en ese sentido, no son sujetos a discusión. El impreciso criterio del gusto, inmune a toda argumentación, resurge cuando el debate crítico se encuentra ausente.²⁹ En términos prácticos, en la medida en que el debate suele ser solo materia de un jurado especializado al cual —y al discurso mismo de los cuales— los artistas tienen escaso acceso y ninguno el público, los criterios de la crítica son, en buena cuenta, inexistentes.³⁰ Esto no se refiere solo a los eventos, aunque se manifiesta ilustrativamente en ellos.

Es obvio que el contexto de exhibición propio de una Bial tiene parámetros diferentes a los de un evento o espacio comercial; pero la noción de espectacularidad que antepone el impacto a la reflexión parece regir los proyectos de un número significativo de participantes. Una exposición paralela a la Bial destinada a mostrar el arte de los novísimos, como *El Último Lustró*, ha hecho aparente cómo lo grandilocuente, lo espectacular y hasta lo ostentoso es tomado frecuente y erróneamente por muchos como sinónimo de «voluntad experimental» o incluso de «vanguardismo».³¹ El ámbito de las artes visuales supeditado a la

²⁹ Los conversatorios organizados por la Bial operan en ese gran campo libre, pero difícilmente podrían cubrirlo.

³⁰ A pesar de esto, las posibilidades de que se construya un espacio de discusión —aun de acceso restringido— parecen ser mayores. Un ejemplo de ello es la discusión por internet que se generó con respecto a la elección de los ganadores del Salón Regional Lima, en la que mediaban artículos, cartas aclaratorias y comentarios diversos, vía correo electrónico. Esta era una discusión pequeña, es cierto, pero dada las características del medio tiene la posibilidad de expandir su alcance. Tal vez esto anuncia la posibilidad de constituir un espacio público virtual para la discusión, que trascienda el modelo clásico, superando fronteras de tiempo y lugar y facilitando el acceso a todos los conectados. La brecha que persiste, incluso en este modelo virtual es una educacional y económica.

³¹ Además, esto parece manifestarse en la curiosa dislocación entre el tipo de trabajo frecuentemente presentado en los eventos (grande, espectacular) y habitualmente pre-

propaganda es una suerte de campo para la publicidad representativa. La respuesta es aquí por aclamación o por la retención de la aclamación, antes que por un discurso crítico frente a una obra que gana el favor del público.³² No es nada nuevo, ni siquiera un fenómeno enteramente local, tan solo que aquí es más.

sentado en galerías (portátil, vistoso). Una dislocación que, en ocasiones, parece más bien una fractura.

³² Véase CALHOUN, *ob.cit.*, p.26. El «premio del público», un galardón simbólico del concurso Patronato de Telefónica, muestra ser una instancia de esta publicidad representativa: es un premio por votación que se asemeja mucho a un concurso de popularidad.

Lo social desquerenciado

Al promediar la segunda mitad de la década, y con más fuerza a fines de los años noventa, se produjo una relativa escalada de los temas sociales en el arte. Esta ascensión no responde a un punto de vista político en particular, ni siquiera uno latamente definido. Lo social no es visto como un frente único ni desde un solo frente. Esta ascensión de lo social no solo en las artes sino en el espacio público no responde necesariamente a una conversión de lo social a las formas tradicionales de la política.¹ Más bien

¹ Lo social en ese sentido salda la brecha que se plantea entre el *oikos* y la *polis*, pues «la emergencia de lo social significa la emergencia de la administración del hogar, de la satisfacción de necesidades vitales, a la esfera de lo público» (PATRÓN 1991:63). Si bien muchas instancias de lo social son problemas políticos —un vaso de leche, en el ejemplo de Pepi Patrón— y en ese sentido son públicos, también en la medida en que son urgentes; en tanto público indica publicidad, no se hace indispensable que sea de competencia estrictamente política para ser público. Ha de tomarse en cuenta que *la satisfacción de las necesidades vitales* abarca un espectro mucho más amplio que un núcleo de subsistencia casi instintivo y que hay formas de pacto y de solución a esas necesidades vitales que no median lo gubernamental, pero que tampoco media la *universalidad* de lo público —en todo caso asociada a los medios de comunicación—. Más bien se trata de redes comunitarias, esferas públicas subsidiarias que pueden adquirir un progresivo protagonismo sin recurrir obligatoriamente al cabildeo. La ampliación de lo puramente político como abordaje al conflicto caracterizado por la abstracción del sujeto en busca del poder —el pueblo, el proletariado, etc.— mediante los nuevos movimientos sociales —el feminismo, el ecologismo, el movimiento *gay*, etc.— que escoltan con-

indica el desplazamiento de la política a la esfera de lo cotidiano fuera del ámbito de lo estatal. Lo social aquí aludido conjuga lo político con lo expresivo y lo simbólico, situando en la palestra a otros actores, otros tópicos, y otras demandas comunicativas no abarcadas por la esfera política institucional convencional.² El ingreso de lo social en lo político —por medio de la interacción comunicativa, por ejemplo— descubre la cultura como un «campo conflictivo de producción, circulación y regulación de sentidos en continuo debate y relacionados con procesos sociales».³

En este ascenso de lo social en las artes, la obra que es producida opera en la brecha, no geográfica sino discursiva, entre centro y periferia. Una brecha que no es insalvable, pues ambos términos revelan mantener una relación de intercambio y estar en un proceso de redefinición —una redefinición que también es la de lo social y lo político—. El tipo de discurso conducido no es aquel de un programa ideológico casi anónimamente suscrito, sino uno individualizado, a veces colectivizado, e incluso imaginizado. Así, hasta lo convencionalmente conocido como «lo político» —ciertos tópicos, por ejemplo— ha sido censado en términos de imágenes más que de posiciones.⁴

flictos de «rostro humano» y permiten el ingreso del conflicto en espacios previamente desterrados del campo político. Esta ampliación a través de los movimientos sociales introduce lo expresivo y lo simbólico a lo político, fusionando lo público con lo privado y la conducta expresiva con la instrumental, convirtiendo la comunicación en práctica política (BONILLA y GARCÍA, ob. cit., pp. 8 y 9).

² Véase BONILLA y GARCÍA, ob. cit. Lo que se señala es el desbordamiento de lo político tradicional —izquierda, derecha, centro— por el «orden social» contemporáneo. Este involucra tanto temáticas transpartidistas —el cuerpo, la sexualidad, la raza, etc.—, así como valores que sobrepasan los tradicionales roles políticos y los códigos económicos —la autonomía, la identidad, la descentralización, la autogestión, etc.—. Este orden social contemporáneo es un escenario de lucha, de competencia y de convivencia de intereses y expresiones culturales, producto de cambios en la estructura social «[...]que repercuten notablemente en la diferenciación de los individuos y en la segmentación de las identidades colectivas» (ib., p.7).

³ Ib., p. 9.

⁴ El crítico Augusto del Valle ha elaborado sobre el tema, tomando a Planas como un caso ejemplar (DEL VALLE, ob. cit.).

Un caso ilustrativo lo ofrece Cristina Planas, con su controversial escultura cinético-musical *La wuawua*.⁵ Esta pieza retrata al derrotado líder de Sendero Luminoso, Abimael Guzmán, en un uniforme a rayas que presenta el número 1509.⁶ Fuera de una o dos piezas, el temperamento de Planas sintoniza con lo internacional y lo espectacular. Aún en *La wuawua*, Planas cita una imagen que circuló globalmente, una imagen espectacular.⁷

La fotógrafa Milagros de la Torre, quien a mediados de los años noventa acaparó atención con una serie de retratos fotográficos en negativo, ha hecho fotografías de curiosidades policiales, tales como máscaras de conocidos criminales.⁸ O la camisa ensangrentada de un periodista asesinado en la masacre de Uchu-

⁵ El título alude simultáneamente a un pan regional (Arequipa), de forma alargada y a los bebés e infantes pequeños.

⁶ Planas creó una figura «momificada», rodeada por varias siluetas humanas —asemejando contornos de tiza—, que rotaba sobre su eje mientras *Zorba el Griego* sonaba de fondo musical. Esta elección de banda sonora responde al difundido vídeo de una fiesta en la que Abimael Guzmán baila dicha melodía. La pieza presentada en la 1.ª Bienal Iberoamericana de Lima, recorrió distintos espacios de exposición por la falta de voluntad de los directores de galerías de arriesgarse a exhibirla —supuestamente hubo presión de la división antiterrorista de la policía (DINCOTE) y del Servicio de Inteligencia Nacional—, iniciando su itinerario de desplazamientos en el Instituto Cultural Peruano Norteamericano (ICPNA). Un día luego de la inauguración fue reubicada en el patio delantero de la Casa Barbieri, luego fue censurada cubriéndola con una bolsa plástica. Eventualmente fue expuesta en un pequeño espacio en el patio posterior de la Casa Barbieri.

⁷ Un caso relacionado puede hallarse en la instalación de Francisco Guerra García *Último partido (Final de partido por muerte súbita)*. Esta obra, hecha para la Bienal de 1997, aludía a la operación militar que puso fin a la «crisis de los rehenes» —la toma de la residencia del Embajador de Japón— llevada a cabo en un momento de descuido de los terroristas que se encontraban jugando un partido de fútbol. El trabajo de Guerra García, sin embargo, adopta lo popular —pero no políticamente— de manera muy subjetiva. ¿Son estos casos de Planas y Guerra García en su distancia no comprometida, un síntoma y un resultado del tan esperado, aunque desconcertante, fin a los años del terror, del fin del traumático e inmanejable fenómeno terrorista?

⁸ La máscara en cuestión es la del tristemente célebre «Loco» Perochena, un asaltante que capturó la atención de los medios y creó pánico —especialmente en las clases acomodadas limeñas— durante los ochenta.

raccay. Es perceptible que inclusive cuando trata —o quizás porque trata— un tema como Uchuraccay, su posición emerge eximida de lo político. Ella también ha realizado fotos de documentos históricos desvanecidos, significativamente titulados «En blanco», exhibidos en la Bienal Nacional de Lima de 1998. En conjunto, esta obra y la previamente mencionada, pareciera reflejar una memoria política crítica en blanco. O tal vez nos dice que aquellas imágenes que rememoran un episodio brutal de la historia peruana se encontrarían ya más allá de cualquier significado posible.⁹

Esta incrementada visibilidad de lo social puede estar vinculada al predominio del régimen de la imagen en el espacio público.¹⁰ En el actual espacio público son visibles la publicidad representativa y una clara apetencia de espectacularidad y novedad. Por lo tanto, estas expresiones pueden hacerse visibles en el espacio público reconfigurando las expresiones de un grupo social de acuerdo con tales demandas. Dicho de otro modo, un ingreso a la cultura de la imagen puede ser traducido en un ingreso al espacio público y a la mediatización. Un ingreso abierto incluso a lo marginal —o a su imagen, cuando menos—.¹¹

⁹ Esta posibilidad de instituir significado, o incluso de reconocerlo, parece truncada efectivamente por una suerte de compleja negación traumática que bordea una desmentida (*disavowal*), haciendo plenamente manifiesta la detección de la existencia del episodio traumático en su cuidadosa evasión, aunque hecha inconscientemente. Lo que se señala es un vacío crítico y reflexivo en el público, materializado en la incapacidad de aprehender conscientemente aquello que es registrado traumáticamente. Pero, como señala Degregori, el gobierno de turno se empeñó en «mantener vivo el fantasma de la violencia para lograr la adhesión al régimen» (2000: 239), creando un olvido que no se realizaba en tanto vivía al acecho. Como un recelo.

¹⁰ Pero este protagonismo massmediático tiene límites, pues si bien hasta lo político adopta la lógica de los *media*, donde sus formas se avienen al simulacro y lo teatral, y sus contenidos apuestan por lo sentimental antes que por lo argumental, no se agota en dicha lógica. Por otra parte, la existencia de un «mercado de mensajes» —propio de lo massmediático— no es aquello que define lo público (BONILLA y GARCÍA, ob. cit.).

¹¹ Es notorio cómo un conjunto de actividades subculturales forman parte del *mainstream* estético de la cultura visual contemporánea internacional. El *graffiti* se

En este ánimo se puede ubicar a Miguel Aguirre en el momento en que incidió en lo socio-político especialmente con su serie de infografías tituladas *Ocurrió Así*, que usaba imágenes generadas por computadora tomadas de periódicos las que informaban acerca de la actividad criminal en Lima. Pese a ello, la preocupación principal y persistente de Aguirre ha sido lo familiar.¹² Lo fotográfico ha resultado central a su obra, sea en su pintura o sus infografías.

Este impulso hacia lo social ha sido emprendido de diversas maneras. Algunos artistas han participado esporádicamente de él, exhibiendo grados de involucramiento variables y otros han respaldado, con constancia, dichos temas de contenido social y, aun otros, se han aproximado a temas sociales que no han respondido a los intereses de la colectividad;¹³ pero otros han sido muy próximos a estos, respondiendo agudamente al contexto.

encuentra en la presentación de la comedia *The Fresh Prince of Bel Air* (El príncipe del rap) y hasta representado en cajas de cereales (Zucaritas de Kellogg's); el *skateboard* se encuentra en *videoclips* de los *A-Teens*, la publicidad de la película *Tarzán* de Disney o incluso en un mega evento cubierto por la cadena de cable ESPN como son los X-Games; la moda *Hip-Hop* y la moda *Rave* son ubicuas en todo tipo de comerciales, series y películas. Un punto interesante es que si bien se corporativizan y se empaquetan estas subculturas —una cultura *cyber-dark-gothic* en Marylin Manson y MTV, el *skate* en los X-Games y ESPN, un artista de *graffiti* en el Tigre Tony de Zucaritas, etc.), estas retienen códigos intraducibles como frentes de resistencia, que pueden «desbordar la lógica sistémica con espasmos de identidad, cuajar franjas de desorden en sitios que esas mismas tribus [grupos subculturales] logran 'descolonizar'» (HOPENHAYN, ob. cit., p. 23).

¹² Evidentemente manifiesto en sus retratos de miembros de su familia (la serie *Mendel*) y sus fotografías digitalmente reconstruidas —él mismo incluido— de la luna de miel de sus padres (la serie *Luna de Miel*). De acuerdo con Jorge Villacorta, la lectura de Aguirre de su fuente original —tal como una foto familiar— subraya la cognición de las figuras humanas como presencia *social* (VILLACORTA 1998). Esta presencia es esencialmente apolítica.

¹³ Ciertos temas no parecen relacionarse a preocupaciones locales. Gino Marchini desarrolló una serie de pinturas que externamente aludían al abuso animal —a pesar de su *pathos* fuertemente subjetivo— que podrían tener un tenue velo activista. Sin embargo, los derechos animales tienen poco impacto localmente: corridas de toros, peleas de gallos y otras tradiciones abusivas y crueles con los animales son muy difundidas.

María Elena Alvarado trabajó una serie de ensamblajes cerámicos que han concernido asuntos de violencia dirigida contra la mujer y la experiencia del trauma que dejan. Su obra adopta el recurso alegórico, dándole al elemento conceptual un sentido cargado afectivamente. Una de sus piezas aborda el surgimiento de un asesino en serie local, conocido como «El monstruo de los cerros».¹⁴ Otro artista que conjura lo violento principalmente en sus grabados y dibujos es Marco Alburqueque. Su obra evoca la autodestrucción y lo criminal, creando retratos alterados sobre la base de fotografías de prensa de diversos criminales. Recurriendo a una austeridad de reminiscencias minimistas, ofrece un acercamiento diferente al dibujo y al grabado local, e incorpora una dimensión discursiva clara, aunque sutil. Trabajando también en grabado y dibujo se encuentra Martín Moratillo, quien desarrolla fuertes imágenes de crítica social que presentan situaciones fantásticas; pero en clave macabra, impregnadas de violencia.

La influencia de los movimientos sociales, articulados y no articulados, se ha dejado sentir al punto de poner en la agenda pública algunas de sus demandas; pero esta influencia también se confirmaba en el ámbito de las artes visuales.¹⁵ Se trata de un

das y populares entre múltiples sectores geográficos y sociales; la cocina local suele estar centrada en la carne. Esta idiosincrasia cultural ha hecho que aquel tipo de trabajo resulte distante para una buena parte de la audiencia.

¹⁴ Esa obra se titula *Km 17.2, km 11.5, Palle Viejo* —las primeras tres locaciones donde los primeros cadáveres fueron hallados —el número de víctimas es de alrededor de 14—.

¹⁵ Esta idea está vinculada tanto a la presencia más notoria de grupos organizados de distinta índole, así como la presencia mediática de distintos sectores sociales. Esto abarca la presencia de la cultura popular urbana, o al mismo proceso de formalización del Sector Informal Urbano. Signos claros se encuentran ya sea en programas de humor (cómicos ambulantes) o en grupos musicales (de tecnocumbia, por ejemplo), o la prensa de cincuenta céntimos —descontando, si se puede, el control político de la información en la que ha participado—. Movimientos articulados pueden ser aquellos como el MHOL (Movimiento Homosexual de Lima), fundado en 1982 y que ha participado activamente en campañas contra la discriminación por preferencia sexual y campañas de prevención del SIDA/VIH.

esfuerzo que tiene sus miras en la legitimación de voces, en la garantía de ciudadanía de aquellos grupos o comunidades que no representan el patrón *mainstream* y/o dominante de comportamiento, de apariencia o de pensamiento.¹⁶ Las posibilidades de identificación y de comunicación públicas incrementan a raíz de la expansión del número y características de aquellas personas con algún tipo de acceso a los medios. Es decir, es una oportunidad de conformación, parcial, de intereses, identidades y del derecho al discurso mismo.

Así el espacio público adquiere el carácter de un marco «mediático» dentro del cual se publicitan los distintos aspectos de la vida social, es decir, «el medio en el cual la humanidad se entrega a sí misma como espectáculo».¹⁷ Esta expansión es posible en tanto ya no están predeterminados los temas considerados apropiados o de interés general ni aquellos aceptables para el arte. Y tal vez el colapso «técnico» de la frontera entre lo público y lo privado —parcial cortesía de los medios— haya contribuido a ello, deviniendo en una escenificación pública de aspectos tan «privados» de la vida que el público mismo no siempre los abordaría en la intimidad familiar, la esfera privada.¹⁸

Natalia Iguíñiz ha desarrollado últimamente un interés en lo social, principalmente en sus trabajos con el novel artista Sandro Ventura —dupla que se hace llamar «La Perrera»—, favoreciendo formatos no convencionales y explorando las posibilidades participativas de su trabajo. Ellos han tocado tópicos de violen-

¹⁶ Este espacio público no agota las posibilidades de comunicación en la mera presentación de demandas, sino que atiende el problema de las oportunidades y las formas de participación de la pluralidad social en la gestión política y cultural (BONILLA y GARCÍA, ob. cit.).

¹⁷ FERRY, ob. cit., p. 20.

¹⁸ Íd. Probablemente el ejemplo por excelencia de este proceso de lo más íntimamente privado haciéndose público esté dado por el *talk show*, en el que un grupo de panelistas, ciudadanos cualquiera, exponen sus desgracias y miserias a toda la teleaudiencia sin motivo aparente.

cia sexual de tipo verbal, adoptando recursos de comunicación masiva, muy novedosos para el medio, empero con respuestas mixtas y resultados problemáticos que trascendieron lo meramente artístico llegando a lo judicial —prácticamente empapelaron la ciudad con afiches con ambiguos textos inflamatorios contra la mujer, pero el acceso a una parte crucial del proyecto era limitado—.¹⁹ También se han aproximado a la problemática de la relación de pareja mediante foto-afiches y han desarrollado una obra en computadora sobre identidad nacional (COM.PE) presentada en la segunda Bienal Nacional de Lima, 2000.

Con una inusual línea de trabajo, Miguel García, con esporádicas apariciones en la escena local, hizo instalaciones que trasuntan un espíritu *arte povera* y que explotan recursos narrativos. Abordaban políticamente temas de sexualidad y género, específicamente problemas de aceptación social entre hombres gay, enfocándose principalmente en travestís.²⁰ García es uno de los pocos artistas que ha adoptado una posición militante en su obra con respecto a la experiencia gay, tema que por lo general es tangencialmente aludido y vacilantemente asumido. Un artista

¹⁹ *Perrahabl@* tuvo lugar en el espacio público, intentando un diálogo social por medio de una dirección de correo electrónico incluida en el afiche. La obra fue problemática en tanto la comunidad supuestamente más identificada con su discurso —las mujeres y las personas sintonizadas con demandas feministas, o meramente humanas— reaccionó de forma contradictoria. Las respuestas de *e-mail* fueron exhibidas en el Museo de la Nación en una exposición que más allá de ser subpromocionada —en términos de cantidad de personas y de área geográfica—, como discurso artístico puede bien presuponer que no se tomaron en cuenta privilegios culturales y educacionales para la distribución geográfica de los afiches. No hay necesidad de enfatizar el acceso limitado al correo electrónico para la vasta mayoría de la población.

²⁰ La atención de García estaba dirigida complejamente a la comunidad *gay en drng* —la comunidad *gay* es comúnmente relegada, siendo el caso de los travestís aún más marcado, a pesar de casos individuales de aceptación—. En un sentido, la estética (iconográfica, cosmética y material) de su obra parecía sintonizada con una sensibilidad *camp* degradada: una expresión *marginal* de una forma de homosexualidad *marginal*. La divulgación de esta cultura parecía tomar lugar *a expensas de mantenerla como marginal*.

como Christian Flores (Arequipa) ha tratado temas afines, ganando con su obra «Metamorfosis» uno de los premios de la 2.^a Bienal Nacional de Lima del 2000. Este trabajo fotográfico gira en torno a la mutabilidad de género mediante recursos próximos a lo ilustrativo en donde lo teatral es promediado con humor.²¹ No obstante, el travestí como símbolo en el arte peruano representa no tanto una crítica al dimorfismo sexual, algo que en muy pocas instancias parece ser entendido así, sino más bien una actitud más abierta con respecto al cuerpo. La actuación de género que el travestí implica corresponde más bien a una desinhibición frente al cuerpo —si bien con un fuerte contenido sexual—. Inhibición que parece insinuada en el escaso trabajo realizado con el cuerpo.

En una de las esporádicas instancias de performance, Elena Tejada presenta una visión de lo social inusual e interesante. Tejada saltó a la atención pública de forma polémica.²² Forma-

²¹ La cultura *drag* ha encontrado expresión directa en la obra de Giuseppe Campuzano (una *drag queen*) quien ha comenzado a trabajar en vídeo y fotografía, documentando su transformación. Su trabajo es aún muy poco conocido. Es muy interesante notar la exposición extrema de las *drag queens* durante fines de los años noventa en los escenarios de *low culture* tales como los tabloides —o prensa de cincuenta céntimos— o la T.V. local, apareciendo *en carne y hueso*, en más de un sentido, predominantemente en *talk shows* y programas cómicos. Esta presencia tuvo su cúspide en el programa *Loca Visión*, transmitido por ATV en 1998. Aunque solo duró dos programas, siendo conducido por Coco Marusix y Marisol Malpartida, dos conocidas *drag queens* locales, señala un momento de interés o permisividad que hizo posible tal aparición.

²² Esto ocurrió durante el último día de las charlas dadas en el Museo de Arte de Lima —por los críticos Latinoamericanos—, con ocasión de la Bienal de 1997. Antes de que las charlas hubiesen comenzado, Elena Tejada había repartido volantes acerca de la relación entre el hambre mundial, la miseria y la explosión demográfica. La última línea del volante leía «Señorita de buena presencia buscando empleo». Habiendo casi concluido la charla, una mujer (Tejada) usando una máscara y vestido de papel periódico (la sección de avisos clasificados) que no cubría sus genitales se acercó al estrado. Ella llevaba una bolsa para limosnas (con un signo de dólar) y lentamente se aproximaba a los conferencistas —aún discutiendo—. Luego de llegar al estrado repartió los volantes y pasó la bolsa, Finalmente comenzó a gritar «Ellos quieren dólares» al tanto que billetes falsificados caían de la bolsa y, para sorpresa (o *shock*) de la mayoría, orinó sobre el escenario.

da en pintura, adquirió notoriedad por sus vídeo-performances que cubren aspectos de lo popular y lo marginal urbano. Los payasos callejeros (travestíes) que su obra cita, permiten una reflexión en torno al cuerpo femenino en este contexto.²³ La obra de Tejada se desentiende de criterios normativos que aún rigen buena parte de la producción local, a través de un trabajo desenfadado que hace del descuido un recurso a capitalizar. Atendiendo de manera análoga al elemento social, aunque desde una perspectiva que linda en lo geográfico, Roger Atasi ha construido vídeo-instalaciones que pulsan la calidad estética popular-urbana de la «nueva Lima».²⁴ Atasi echa mano de la improvisación, dándole un sentido enteramente diferente de aquel de la espontaneidad. Frente al sentido expresivo y subjetivo de esta, lleva a la improvisación en una dirección crítica y conceptual.

Con una marcada disposición reflexiva, Fernando Bryce, uno de los ganadores de la 2.^a Bienal Nacional de Lima (2000), ofrece un ejemplo interesante. Por medio de sus instalaciones y dibujos comenta acerca de la mirada exotizante que transforma al otro, en este caso la diversidad social y geográfica del Perú, en una

²³ Particularmente su *Bataclana en la Danza del Ombligo con Bomba y su Tumba* (1999) vídeo performance que incluía payasos callejeros (travestidos), por el cual ganó un concurso auspiciado por la Embajada de Francia. De manera relacionada Fernando Gutiérrez, cuya obra pictórica es de índole expresionista, ha explorado la cultura humorística urbano marginal, por medio del vídeo. Su obra *Automática* (2000) presentaba fragmentos de programas televisivos de cómicos ambulantes intercalados con fotografías de cadáveres tomadas de los archivos de los tabloides.

²⁴ La obra de Roger Atasi no intenta desarrollar un virtuosismo técnico ni concordar con las convenciones visuales asignadas al *media-art*. A través de sus alusiones y participación en experiencias específicamente locales, demanda sus propios criterios estéticos adecuados. Esto es evidente en piezas como *Paisaje transcultural y transistórico*, 1998 —donde reconstruyó un puesto ambulatorio de venta de caldo de gallina— o *Yo, Robot*, 1998 —una historia de ciencia-ficción tomando lugar en los distritos populosos de Lima, y con efectos «especiales» de muy baja tecnología—. Recorriendo una ruta cercana en cuanto a los intereses estéticos, la artista Angie Bonino aborda en sus vídeos la cultura popular urbana.

curiosidad turística.²⁵ Bryce imprime a sus imágenes una carga conceptual marcada y apuesta por una discursividad no lineal. Atendiendo a esta diversidad, Christian Bendayán (Iquitos) también se ha hecho visible. Sus pinturas, cercanas al hiperrealismo delinearán tópicos de experiencia urbana que bordean en lo marginal y se aproximan a lo popular a través del uso del presunto mal gusto.²⁶ Abandonando los criterios estéticos establecidos más conservadores ingresa en el terreno estético culto sobre la base de ese mismo rechazo, amparado en la contemporaneidad de su estrategia estética. Un caso análogo es el que ofrece Jano Cortijo (Trujillo), quien también aborda la diversidad como expresión de lo nacional y resalta los procesos de mestizaje como procesos formativos culturales. Su proyecto de instalación «Clásicos de la provincia», con el cual ganó un premio de la 2.^a Bienal Nacional (2000), recurre a imágenes cotidianas que se refieren al espacio urbano como posible referente de identidad. Estas imágenes como elemento *outsider* estético y artístico es articulado a una propuesta de arte contemporáneo que reflexiona sobre la no-contemporaneidad del contexto en que las produce.

En una serie de proyectos artísticos recientes, el complejo trabajo de la fotógrafa Flavia Gandolfo entreteje lo social con asuntos de raza, geografía e identidad utilizando espacios y materiales pedagógicos como un valioso testimonio social.²⁷ Las instalacio-

²⁵ La instalación *Museo Hawaii* —probablemente su obra más conocida— cita un *wunderkabinett* de curiosidades policiales, semi-clandestino y extraño, pero reinterpretado y reconstruido con todo tipo de materiales impresos y pintados —asemejando frecuentemente folletos turísticos—.

²⁶ Además de sus representaciones de ambientes urbanos caracterizados por la decoración barata, sus cuadros recientes usualmente presentan travestís —aunque con una apuesta política en términos de sexualidad y género casi nula—, que en la homofóbica y conservadora sociedad peruana son un estereotipo de lo que se considera vulgar.

²⁷ En *El cuaderno de Nancy*, Gandolfo fotografió el cuaderno escolar de una niña de raza negra, concediendo particular atención a aquellos apuntes sobre la estructura social y configuración étnica del Perú. En *Historia* (Gandolfo estudió Historia en al

nes que realiza presentan fotos técnicamente cuidadas cuya intención reflexiva y crítica excede a la tan común mirada formalista. Es importante anotar que es inusual un acercamiento bastante frontal al tema, por lo que Gandolfo propone una actitud decidida en materia de investigación artística sobre la problemática social.

Previamente identificada por su pintura de orientación expresionista, Giuliana Migliori ha desarrollado una obra de línea neo-conceptual sintonizada de diversas maneras con la cultura popular urbana. En 1998, en el transcurso de varias semanas Migliori se dedicó a vender chocolates de manera ambulatória —casi clandestina— con envoltorios ligeramente modificados y con un «contenido» —alguna figurita o algo parecido—.²⁸ Estos habían sido rehechos preservando sus características gráficas (y fónicas) principales. El título de la obra, *Sub.Lima*, Migliori (1998), fue el nuevo nombre dado a los conocidos chocolates «SUBLIME D'ONOFRIO». Su proyecto *Eau de Sarita Colonia* —uno de los ganadores de la 2.^a Bienal Nacional, 2000— propone la transformación del culto popular a esta santa no canonizada en un producto —agua de colonia— a ser mercadeado. El tono irónico de su trabajo reposa en el carácter performativo de sus estrategias, que se insertan en el comercio y lo popular sobre la base de su contemporaneidad conceptual con relación a la escena artística internacional.

Universidad Católica; luego fotografía en EE UU), ella tomó fotografías a escuelas estatales durante clases y a los cuadernos de algunos estudiantes (dibujos del mapa del Perú). Los escolares provenían de sectores empobrecidos.

²⁸ Migliori diseñó una ruta de venta que curiosamente incluía lugares donde este tipo de comercio está prohibido, como el Jockey Plaza *shopping mall* —que es tan estadounidense como es posible—, aprovechando así su aspecto y su situación social para ingresar y conducir (secretamente) una actividad que de otra manera estaría vedada. Esta propuesta parece girar en torno a una parcial sobre-identificación con lo marginal.

Desde otra óptica, la artista Susana Torres enfoca las relaciones de lo popular con la cultura de consumo y con la producción de mercancías. En un intento de relacionar lo ancestral y lo contemporáneo, ha empleado la palabra INCA cuando es puesta a uso comercial, citando las imágenes publicitarias en donde aparece dicha palabra. Asimismo, ella circunda lo político implícito en materia de identidad nacional —como cuando emplea la bandera peruana de formas diversas— y se acerca, por momentos, a una estética popular chicha, estereotípica de los migrantes de provincia. En sus instalaciones, objetos y pinturas, Torres recurre a una sensibilidad artística fundada en lo conceptual, pero también con una carga consciente sobre «lo femenino». En una vena similar, José Alemán se apropió de imágenes comerciales y logotipos a los que incluyó referentes autóctonos. Su obra «Tupac» ejemplifica este procedimiento; pintó el conocido logo de la estrella de TEXACO, sustituyendo el nombre de la compañía petrolera por el de «Tupac».²⁹

Cabe subrayar el enfoque sobre lo estético que es insinuado por estas obras comentadas, donde destaca el énfasis otorgado a los recursos narrativos que permiten explorar lo temático de maneras concretas. La visión de lo artístico propuesta es una de coordinación entre lo discursivo y lo formal, según una noción que resalta lo conceptual. Esta exploración, así emprendida, busca tener una participación de tipo simbólico en lo social.

Aunque este incremento de obras que abundan en lo social puede ser interpretada como una señal de cambio, no ha de tomarse como su materialización. La constitución de un discurso que tenga capacidad de interrogar el orden social no se lleva a cabo meramente a través de cambios en el campo cultural. Los

²⁹ El nombre Túpac ofrece trascendencia histórica, apareciendo dos veces en el linaje Inca —Túpac Yupanqui y Túpac Amaru I— y siendo también el nombre vernáculo del revolucionario independentista del Siglo XVIII, José Gabriel Condorcanqui: Túpac Amaru II.

discursos requieren mediadores —que son más que meros ciudadanos— y apuntan a algún tipo de consenso colectivo. Es decir, requieren de algún grado de organización de sus partícipes que permita dar direccionalidad al «actuar el discurso», que vaya más allá de la sola resistencia ideológica y que apunte a proveer alternativas de transformación social.³⁰ Sin embargo, la visibilidad que el arte provee en un espacio público permite la difusión de expresiones —por lo general— visuales, hecho fundamental para tal.

³⁰ Véase BONILLA y GARCÍA, ob. cit.

En la estela de la política

Una profunda crisis democrática se desplegó en los tardíos noventa, reflejándose en el control de los medios de comunicación y del sistema legal que despejaron el camino para una segunda reelección que mostró ser a todas luces dudosa. En medio de esta crisis el país ha estado lidiando con una intensa recesión económica —precipitada en 1998 con la caída de la bolsa asiática—. El llamado de Fujimori Fujimori a elecciones generales a dos meses de ser re-relecto hizo evidente la inestabilidad de la institucionalidad del Estado y la posición errática de las FF AA. Las alarmantes evidencias de corrupción a los más altos niveles y la misma renuncia presidencial hecha desde Tokio contribuyeron a la indignación y desconcierto generalizados. El clima vivido en los últimos años dio lugar a un creciente interés y una participación activa de la sociedad civil en la vida política. En ella, los grupos estudiantiles y la juventud mostraron ser cruciales para la recuperación de la democracia.

El momento actual es testigo de un relativo auge en la producción de arte con claro contenido y determinación política. Un conjunto de signos señala el horizonte de un posible resurgir de lo político.¹ El presunto *mainstream* de avanzada artística se ha

¹ Es de hecho un resurgir lo que parece estar sucediendo. El activismo político artístico, como en la pintura mural, aunque esporádico ha estado generalmente presente.

hecho manifiesto en el II Salón Regional Lima (2000), donde las obras premiadas eran fundamentalmente expresiones de un arte políticamente motivado.² Este impulso político es reciente y cobró visibilidad plena a fines de 1999 y en el 2000.

Varios artistas, sin embargo, venían abordando estos asuntos desde algún tiempo atrás. El ceramista Carlos Runcie Tanaka merece mención especial. En un acercamiento que encara un asunto de repercusiones políticas, re-usó unas figuras cerámicas, hechas previamente, en alusión a la severa experiencia que vivió como rehén de la espectacular toma de la residencia del embajador de Japón por miembros del grupo terrorista MRTA, en 1996.

Ejemplos de ello son el mural acerca de los derechos humanos realizado en 1998 por el colectivo Aguaitones —fue borrado pocas semanas después de ejecutado— y el mural en las paredes de la televisora Frecuencia Latina, hecho en protesta por la controvertida expropiación de la estación a su propietario. El promotor del mural, Víctor Delfín (la generación de 1950) es representativo de ese involucramiento político —él estuvo en la línea del frente durante la protesta del 28 de julio de 2000 y fue herido por una granada de gas lacrimógeno disparada por la policía—. A pesar de su vieja reputación política como activista, su obra (no necesariamente política) ha tenido respuestas mixtas tanto del público como la crítica.

² El ganador fue el colectivo Perú Fábrica con *Sala de espera*, un proyecto de instalación/intervención pública. Las menciones honrosas fueron a Alfredo Márquez por *Ecce Homo* (proyecto de instalación multi-media); Felix Álvarez por *Fusilánime* (proyecto de instalación), Diana Sánchez y Óscar Pedreros por *Culto al Bulto* (proyecto de instalación) y para Óscar Naters y Giuseppe de Bernardi por *Deprecación* (performance). No obstante, esta selección no es suficiente para reclamar un auge expandido de lo político. Por un lado, se atribuyó al jurado una fuerte inclinación política —dos miembros (activistas políticos) pertenecían al colectivo Sociedad Civil y a La Resistencia, una coalición política de oposición al régimen fujimorista—; por otra parte, Perú Fábrica, Alfredo Márquez —también miembro de Perú Fábrica— y Félix Álvarez —un prominente activista del movimiento estudiantil— han estado involucrado en la política por algún tiempo y su obra ha exhibido abiertamente ese rasgo. Otras obras que tenían una inclinación política distintiva son *Peruvian Oink II*, un proyecto de instalación de Chio Flores y, *pedro huilca tecse*, una serie de 5 serigrafías de Marcel Velaochaga —también miembro de Perú Fábrica—. Del lado de los espacios galerísticos, la presencia de arte políticamente motivado en una individual reciente (*Ara Pacis*) de Jaime Romero podría haber sido una mejor señal, tomando en cuenta que la carrera de Romero ha estado dedicada a exploraciones subjetivas de la vida *gay*; pero este contenido político bien puede ser, ante todo, un asunto del momento.

Su instalación «Tiempo detenido» (1997) examina el confinamiento como un asunto privado y si bien roza su dimensión de episodio político,³ su condición de documento social es restringida por su naturaleza personal/subjetiva.⁴

La obra pictórica reciente de Claudia Coca despliega imágenes de la reciente vida política del país. Empleando vistas del Congreso o de una marcha de protesta, presentadas con el dispositivo del autorretrato, se busca reflejar la precaria institucionalidad del país. Muy recientemente ha abordado directamente el problema del conflicto racial en la sociedad peruana.⁵ Expresamente político en algunos de sus ensamblajes de fines del noventa, Miguel Cordero cita críticamente los años del terror, deteniéndose en el terror del Estado. Las piezas recogen la infamia de la masacre de Barrios Altos, perpetrada en 1991 —en la que fueron asesinadas quince personas, incluidas mujeres y niños— apenas contenidos en el sarcasmo que atraviesa su obra de ese momento; pero este impulso de clara inspiración política fue prefigurado a mediados de la década. En 1995 se promulga la ignominiosa Ley de Amnistía a favor de los militares inculpados por actos genocidas y masacres, como la desaparición y asesinato de nueve estudiantes y un profesor de la Universidad Nacional de Educación Enrique Guzmán y Valle (La Cantuta) perpetrado en 1992. El mismo año de la promulgación de la mencionada ley y en protesta por ello, Ricardo Wiesse realiza una obra de lugar específico (*site-specific*) en Cieneguilla. Sobre las faldas de los cerros instaló diez flores de cantuta dispersas. Cada flor, pintada

³ Esta instalación —de figuras humanoides cautivas, ordenadas, pero levemente apiñadas— fue primero exhibida en la feria de arte ARCO en Madrid, España, en febrero 1997 y luego en la Bienal de Lima en octubre del mismo año (DEL VALLE, ob. cit.).

⁴ Esto es evidente en su formato: una instalación con figuras cerámicas, aunque la parte que Runcie Tanaka jugó como *testigo presencial* de la crisis cimienta la obra *como si fuese un documento social*.

⁵ Se hace referencia a su obra *Mejorando la raza*, presentada en la 2.ª Bienal Nacional de Lima, 2000.

con tierras y pigmentos rojos, representaría a cada una de las víctimas. La locación escogida fue el lugar donde se halló a los cadáveres de los estudiantes y el profesor asesinados.⁶ Al acercarse al espacio que fue la circunstancial y secreta tumba de las víctimas, como testigo de la matanza, Wiesse se aproxima afectivamente en un acto discreto, y hasta cierto punto privado también, a un luto colectivo, que en las circunstancias no podía sino tener un carácter efímero que arrastraba consigo el *memento mori*.

En 1995, el artista Eduardo Villanes desarrolló el proyecto *Gloria Evaporada* que hacía referencia a los derechos humanos y a la situación política del Perú. El proyecto incluía una exhibición, trabajo en vídeo, performance y acción de protesta frente al Congreso. La obra hurgaba en las desapariciones y asesinatos ligados al caso de la Cantuta.⁷ El artista usó cajas en las que se empacan las latas de leche evaporada «Gloria». Una elección ciertamente intencional; los restos mortales de las víctimas fueron displicentemente entregados a sus familiares en ese tipo de cajas. Otra obra relevante, *Kerosene*, se realizó en la forma de autoadhesivos —para ser pegados en las calles— retratando al infame presunto líder del espeluznante grupo Colina —con los ojos tapados con una franja negra—, un grupo paramilitar indistinguible de un escuadrón de la muerte.⁸

Lo que la obra de Villanes refleja es lo que será un aspecto importante del arte de propaganda política de fines de milenio en el Perú. Un arte que especula con el espacio público y privado. En el contexto de la severa crisis vivida, la calle ha cobrado especial importancia como escenario de expresión política. Marchas de protesta, plantones, mítines, enfrentamientos. Este renovado espacio público político ha sido capitalizado por algunos

⁶ Véase LEONARDINI, ob. cit.

⁷ Elena Tejada realiza a mediados de los noventa una performance en el campus de la UNMSM que también trataba acerca de la matanza de la Cantuta.

⁸ El Grupo Colina, organismo formado por militares, fue sindicado como autor de la matanza de Barrios Altos y la Cantuta.

artistas, para quienes la atención a lo público no se resuelve únicamente en una referencia a un episodio de conocimiento general. Apunta a materializarse en una participación directa en la calle como un espacio público-político. No obstante, lo mediado de la información y el efecto de los medios sobre la distinción público/privado hacen de esta una frontera tenue. La importancia del espacio privado, como algún tipo de escenario de lo público, queda así resaltada. Un lugar en el que también se ha intentado operar artísticamente como lugar de revelación política.

Una de las obras más aclamadas de Emilio Santisteban, *Crisis*, una instalación-acción que explora asuntos de identidad nacional se ubica dentro del género de arte político, pero sin el énfasis en la propaganda.⁹ En esta obra Santisteban invitaba al espectador/a a un espacio privado como lugar de reflexión política. Un espacio que demanda articular estado y sociedad en paralelo a lo público y lo privado: donde las responsabilidades de individuo y ciudadano son una y la misma.

El colectivo *Sociedad Civil* ha sido uno de los más notorios exponentes de este género de arte, organizando eventos situados en la frontera entre el arte experimental y la resistencia política, que han buscado involucrar a la población civil. Entre las diversas actividades que llevaron a cabo, dos son de particular interés.¹⁰ Una de ellas, *No al Tecno Fraude*, involucró la producción y

⁹ Emilio Santisteban presentó en 1999, en la muestra Emergencia Artística, una performance-acción titulada *Crisis*. Esta tuvo lugar en una pequeña habitación negra donde el artista esperaba a los espectadores uno por uno. Una vez dentro del cuarto oscuro, Santisteban gradualmente encendía una luz que hacía que tanto él como una ondulante bandera nacional (ayudada por un ventilador) fuesen visibles. La iluminación estaba dirigida de tal modo que la bandera proyectaba una sombra intermitente (al ondular) sobre el rostro de Santisteban. Simultáneamente el bolero *Poquita Fe* sonaba. Santisteban, mano al pecho miraba la bandera. Luego miraba al espectador fijamente a los ojos y subsecuentemente se le aproximaba, mirada siempre fija en los ojos. Terminada la canción se acercaba a la pared y con un clavo dejaba una marca que registraba la ocasión en que la performance había sido llevada a cabo.

distribución de un afiche de protesta contra el fraude electoral. Este trabajo se resumía en una ocupación del espacio público con contrapropaganda al aparato re-re-eleccionista estatal, en sus propios términos (de orientación popular). La más destacada de sus acciones es *Lava la bandera*, primero realizada en el Campo de Marte y luego en la Plaza Mayor de Lima, la cual ha sido reproducida en otras ciudades de provincia y del extranjero.¹¹ Esta acción invitaba al público en general a reunirse a lavar la bandera nacional, para lo cual proveían de todos los implementos necesarios.¹² «Lava la bandera» parece remitir al *locus* clásico griego de espacio público: la plaza pública o *ágora*. En ella, los ciudadanos se reunían a discutir los asuntos de la *polis*. De cierta forma *Lava la bandera* reclama una coexistencia entre política y esfera pública, donde la acción común concertada (*praxis*) conduzca a un diálogo (*lexis*).¹³ Las discusiones que se generaban alrededor de la acción, y los discursos y pronunciamientos de los organizadores durante el acto buscaban afirmar posiciones políticas frente al régimen.

¹⁰ Entre otras actividades se puede mencionar *La ONPE ha muerto*, primera acción del grupo, que fue llevada a cabo con la colaboración de diversos artistas y estudiantes de arte. Esa acción fue un simbólico funeral público de la Oficina Nacional de Proceso Electorales (ONPE) hecha frente al Palacio de Justicia, luego de la 1.^a vuelta electoral del año 2000.

¹¹ En un desarrollo interesante, durante el 28 de julio de 2000, proverbial día de la independencia peruana, día en que Fujimori Fujimori juramentó (por tercera vez) como Presidente, en Ginebra, Suiza, un grupo de peruanos residentes (cerca de 100) realizaron el *Lava la bandera*. Hasta la fecha esta acción se llevó a cabo en las ciudades peruanas de Huacho, Chincha, Huaraz, Cajamarca, Iquitos, Tacna, Arequipa, Piura, Trujillo, Chiclayo, Chimbote, Ica, Lima y Callao. Internacionalmente fue realizada por las comunidades peruanas en Miami y Nueva York (EE UU); Buenos Aires (Argentina); Santiago de Chile (Chile); Zurich y Ginebra (Suiza); Madrid (España) y París (Francia). El último *Lava la bandera* se realizó en la Plaza Mayor, el 24 de noviembre de 2000, seis meses después de ser iniciado.

¹² De acuerdo con entrevistas televisivas (por cable) a miembros del colectivo, el elemento simbólico es liberado por la limpieza material de la bandera. El colectivo pretendía incitar la pregunta *¿de qué está sucia?*

¹³ Véase FERRY, ob.cit.

El proyecto de instalación/intervención pública del colectivo *Perú Fábrica*,¹⁴ *Sala de espera* —presentado en el II Salón Regional Lima y la 2.ª Bienal Nacional de Lima—, demanda la intervención artística de cualquier sala de espera de edificios públicos (oficinas estatales, presumiblemente) escogida por el colectivo. Esta intervención tomaría la forma de una interferencia de resistencia política de los medios (diarios y T.V.). Para este efecto, a diario cada página de los periódicos locales sería sobreimpresa —serigrafiada— con una capa de tinta blanca traslúcida al centro de la cual la frase «EL PUEBLO UNIDO JAMÁS SERÁ VENCIDO» sería impresa en letras negras. Para la televisión, un autoadhesivo con las mismas características sería pegado sobre la pantalla del televisor de la sala de espera. Este proyecto propone una infiltración en el espacio privado-político (laboral) para contrarrestar una infiltración previa: la estatal. Tal infiltración del Estado, contra la que pretende actuar *Perú Fábrica*, se apoya en el colapso de la distinción público/privado producida por los medios. Dado el control gubernamental sobre estos, el colectivo optó por una acción que neutralice tal control y que fomente la resistencia política.

El proyecto *Ecce Homo* de Alfredo Márquez, opera en líneas similares. Dos monitores adyacentes muestran simultáneamente a una persona encarcelada dentro de su celda en una de las pantallas y en la otra, por medio de un sistema de circuito cerrado, al espectador que ingresa al recinto de la instalación. Hay además una computadora con la cual uno puede acceder a estadísticas acerca de la población y el sistema penitenciario y la situación de los presos políticos. *Ecce Homo* es una invitación al espectador de ingresar simbólicamente al espacio privado forzado, ocasionado

¹⁴ Los miembros de Perú Fábrica que participaron de ese proyecto son: Alfredo Márquez, Alex Ángeles, Marcel Velachaga, César Namuche, Tomás Delgado, Pedro Carbajal, Alfredo Vanini y Alberto Díaz.

por una participación en el espacio público político considerada fuera de lo lícito.¹⁵

Si la calle ha pasado a ser un lugar tan primordial de resistencia, ha sido en parte debido a la ausencia de espacios mediáticos de expresión de disconformidad durante el régimen fujimorista; pero la especulación artística con el espacio público y privado, ha aprovechado lo mediático para su agenda —aquellos medios abiertos en el momento—; es decir, una difusión mediatizada de los trabajos para que cobren una existencia distinta de la que suele tener el arte frente a un público masivo.

El trabajo artístico ilustrativamente político ha dominado esta producción y copado, en cierto grado, dicha especulación con el espacio público y privado, en donde parece propugnarse una comunicación propagandística. La atención a sucesos específicos, así como el carácter denunciatorio lo sugiere así, al punto de atenuar la posibilidad, remota aunque real, de una comunicación dialogística, que sería uno de los territorios y de los desafíos fundamentales que el espacio público/privado podría brindar. Esto se hace notorio en el carácter afirmativo que ha tomado dicho espacio. Uno en el que solo encuentran lugar posiciones antagónicas bien delimitadas.¹⁶

¹⁵ Es decir una participación que pretendería convertir el espacio público —del diálogo y debate político— en un campo de batalla —de la fuerza y la violencia—. Esto con relación al carácter autobiográfico de la obra, pues alude a la experiencia de Márquez, quien fuera encarcelado por su supuesta participación en organizaciones terroristas. Luego de un par de años de privación de libertad se probaría su inocencia.

¹⁶ Una pregunta interesante es en que forma evolucionará el arte políticamente motivado —en términos de recepción, producción y consumo— luego de que terminó el régimen de Fujimori Fujimori. La trayectoria de esta pregunta atraviesa la especificidad contextual exhibida por gran parte de este arte y las controversias que ha generado, resumidas en el *debate del panfleto* en torno al II Salón Regional de Lima, el *Lava la Bandera* y otras actividades de resistencia política relacionadas.

Trayectorias en construcción

Los cambios en la escena artística local son evidentes, especialmente en la diversificación de opciones estéticas y de medios de creación que el fin de siglo ha traído consigo. No obstante, la diversidad no es el rasgo característico del escenario nacional. Estas transformaciones parecen apuntar a una visión post-moderna de lo artístico, aunque aún incipiente.

Ahora bien, por qué la postmodernidad no está establecida como marco crítico en el cual se ubicaría la producción actual constituye una pregunta compleja vinculada directamente con la precariedad institucional ya varias veces mencionada. Esta parece fundada en la limitada visión que se tiene de lo artístico como sistema. Las metafóricas instituciones artísticas locales, sean las galerías, los artistas, la crítica, las escuelas, etc., operan independientemente. No se trata de seguir un libreto importado, sino que es sobre la base de la interacción entre dichos actores que se desarrolla el ámbito de lo artístico; pero más allá de ello, entender el arte y la estética como producto de relaciones culturales que se dan en un marco histórico, requiere de una concepción del arte que acoja los circuitos que respaldan la producción y que se fundan sobre la base de esta.

Este desconocimiento generalizado de la institucionalidad artística alberga un vacío reflexivo y crítico sobre el arte, desarti-

culando las pocas apuestas —estéticas, curatoriales, culturales— claramente contemporáneas que han empezado a insinuarse en el país. La desarticulación, sin embargo, no parece deberse únicamente a la falta de conocimiento y reflexión de la gran mayoría de los actores que conforman el escenario artístico local, sino a un conveniente amodorramiento de estos frente a las propuestas distantes de su normatividad.

Sin embargo, como se ha mencionado, han existido iniciativas (desarticuladas) institucionales e individuales, por intentar acercamientos más contemporáneos al arte local, aceptando su diversidad, rescatando su papel en la esfera pública y coordinando una comunicación con los circuitos internacionales. Tal es el caso de la labor de algunos centros culturales y de los esporádicos esfuerzos curatoriales y críticos independientes.¹ Estas iniciativas han puesto en relieve producción local de avanzada y han servido de referente para varios/as jóvenes artistas frente a las pautas estrechas que han sido difundidas e impartidas. Mucho del arte contemporáneo local proviene de estas canteras.

Lamentablemente, la desarticulación de estas iniciativas no permite alcanzar el *momentum* necesario para operar un cambio, hoy urgente, en la concepción que los actores del mundo del arte en el Perú tienen de sí mismos en tanto Institución. La pregunta es cómo pretender no solo una autoevaluación que permita ampliar las concepciones de lo artístico, sino como consolidar un conjunto de aparatos institucionales como tales cuando en su

¹ Específicamente, el Centro Cultural de España que indudablemente lleva la delantera en cuestiones de política cultural progresista. Con exposiciones curatorialmente competentes de arte peruano y español, el flujo constante de artistas y críticos españoles invitados por el Centro y sosteniendo un cúmulo de charlas y seminarios, esta institución ha contribuido muy significativamente al enriquecimiento de las actividades culturales locales. También debe reconocerse la labor de algunos centros culturales administrados municipalmente y de aquellos vinculados a diversas universidades. Algunos de estos esfuerzos han estado orientados a desarrollar una mirada analítica de la escena local. Dentro de las iniciativas particulares destacan *El Laberinto de la Choleada* (1999) y la ya mencionada *Emergencia Artística* (1999), entre otras.

mayoría no han sido fundados adecuadamente; es decir, en el conocimiento, la reflexión y el análisis, junto con el respaldo económico, y no solo sobre el respaldo económico y una leve inquietud estética. Estas bases posibilitarían afianzar —que no es sinónimo de monolitizar— a los aparatos que conforman un sistema artístico desarrollado.

Toda la idea de la institucionalidad se basa en una interacción entre los agentes que la constituyen, que en su diversidad pueden permitir desarrollos alternativos en el arte y pueden albergar otras concepciones y respaldar propuestas desde otras visiones sobre la cultura; pero localmente, son escasos los espacios de difusión y de promoción que, además, resultan personalizados en grado sumo. Más que instituciones hay personas, pero más allá de ello no hay suficientes expresiones divergentes para albergar la diversidad, en todo caso solo polarización entre visiones parciales, aunque sin la tensión suficiente para generar un cisma.²

Pero esta polarización no llega a ser tal, más bien, es su insinuación en la medida en que es incipiente. No se consolidan las posiciones, ni verdaderamente se asumen, si bien por momentos se manifiestan expresamente. La asimetría en los polos en cuestión se hace patente pues predomina una visión sobre otra. Esto imprime un rumbo claro a la plástica en tanto orienta la actividad difundida hacia sus preferencias. Así, se diluyen las posibilidades de concreción de un discurso alternativo, que en ese contexto es identificado como antagónico. Localmente, el aparato

² En el año 1998 daba la impresión que se estaba produciendo un cisma en las artes locales, donde un polo promocional y económico —conformado por los concursos— y otro —conformado por el circuito de eventos encabezado por la reciente Bienal— representaban, limitadamente, el arte más tradicional y el contemporáneo, respectivamente. Sin embargo, el cisma, que pudo significar un remezón a la escena a través de una toma de posiciones, no fue tal. Como ya fue sugerido, el circuito de galerías sirvió de «mediador» articulando, no los polos, más si las posiciones, que probaban no ser tales.

to artístico es invertebrado y tiende a lo monopolístico, en cuestión de las formas artísticas circuladas, en tanto preserva de manera imperante, y en enfrentamiento con otros planteamientos, una visión monolítica sobre lo artístico; a decir, una visión excluyentemente moderna.

El paradigma moderno tardío continúa siendo el dominante y virtualmente indiscutido (salvo muy recientemente), a pesar de aquellas propuestas artísticas que se han desarrollado localmente desde décadas atrás y que respondían a una concepción más amplia e informada de lo artístico y que, además, en sí mismas la reclamaban. Señalar esto no indica la necesidad de estar «al día» con las propuestas artísticas internacionales tratándolas como una moda, sino entender los sentidos que va adoptando lo artístico como actividad humana, dentro de las particularidades culturales en el transcurso de la historia. Interrogar el patrón estético dominante en el país es buscar encontrarle un sentido en tanto apuesta y en tanto respuesta cultural, que permita explicar el respaldo que ha tenido; pero las razones parecen ser ante todo domésticas.

El patrocinio que han recibido las propuestas claramente modernistas, que es encomiable, frecuentemente se ha llevado a cabo de la mano del desprecio de aquellas que no lo son, sin realmente entenderlas. El tipo de apoyo público que se ha dado a lo moderno, antes que mostrar una postura crítica y un marco discursivo así adoptado, evidencia los efectos de las deficiencias institucionales.

Un mercado cuya relación con el arte favorece no solo aquello más adecuado a sus requerimientos de toda índole (decorativos, simbólicos, etc.) sino aquello que a fuerza de la costumbre se cree que demanda menos esfuerzo, aunque no necesariamente sea así.³ Pero de igual manera el circuito de galerías comerciales,

³ Piénsese sino en el arte abstracto en la década del cincuenta y el largo camino que recorrió hasta llegar a la aceptación pública en las proporciones que hoy tiene.

donde se presenta la mayor cantidad de producción, auspicia ese tipo de arte por razones similares. Obviamente, poniendo en primer lugar su respuesta de mercado, pero también consideraciones prácticas (con respecto al formato de las obras). Son escasas aquellas galerías que deciden apostar por propuestas que escapen a estos criterios. Estos puntos inciden sobre un tercero que es la pedagogía, la que responde al contexto artístico donde se desenvuelve; aunque tampoco ha exhibido una voluntad de renovación significativa, aun soplando otros vientos. Una aplicada forma de apertrechamiento en lo conocido y, por ende, seguro.

En este contexto, lo estético es el despliegue de virtuosismo técnico eximido de una exigencia conceptual. Por ello no sorprende que ante la marcada complejidad conceptual de algunas propuestas recientes, sea esgrimida la acusación de ser sobreteorizadas; pero esta crítica no puede argumentarse en otro campo que no sea teórico. A menos que se desee actuar con ligereza y exhibir desinformación, cuanto no un soterrado sentimiento de inadecuación.

A pesar del contexto delineado, aparece en el horizonte una tendencia distinta que va cobrando fuerza; pero que, en líneas generales, apartándose visiblemente de la tradición aún no escapa de su mentalidad y pese a ello aspira a situarse en la órbita postmoderna. Actualmente, parte de la producción más reciente y particularmente joven se da en medio de la confusión reinante sobre lo estético, que no es reconocida como tal y con una inconfesada fe en el escándalo que, sin embargo, ya no puede ser lo artístico. Mucho del arte joven exhibe una fascinación recién descubierta ante «lo nuevo» y manifiesta, antes que una concepción post-moderna de lo artístico, una inserción parcial en un escenario global que ofrece las imágenes del arte contemporáneo como referente. No sorprenda que lo tecnológico se convierta en el elemento más recurrente para un nuevo e incierto *mainstream* en proceso de configuración. En buena cuenta predomina una mi-

rada moderna que es seducida por las propuestas post-modernas, pero en el arte contemporáneo hay demasiado que se sus trae a la mirada.

Sin embargo, en este mismo contexto también se está desarrollando un cambio de concepción de lo artístico que ocurre paulatinamente. Aquellos que participan de él también incluyen recursos nuevos, pero sobre todo ofrecen otras visiones y otros pensamientos. Desde este frente estamos ante un cambio que no se agota en nuevos estilos. Ni siquiera se trata de eso. Es una transformación de lo que significa lo artístico, de nuestras maneras de ver, de reflexionar y de comunicarnos; de participar en la cultura, alta y baja a la vez.

Los cambios incipientes hacia lo postmoderno requieren, para afianzarse, de una concepción de lo que ello implica en función de posibilidades artísticas, más que de la efervescencia mediática que comienza a catalizarlos. Tal vez en el mundo global no se puede sino *estar in*; pero postmoderno así, tomado como el nombre de un nuevo estilo sin estilo definido, no significa mucho. Especialmente cuando no indica nada significativo con relación a lo moderno. Es más, esta visión local del arte post-moderno como «estilo» lo preserva.⁴ Hace unos años un importante crítico estadounidense se preguntaba ¿qué le pasó al post-modernismo?⁵ No obstante, en la escena local no le pasó nada, pues la versión que aquí se ha tenido no parece haber estado al tanto del prefijo «post». No ha llegado a señalar un quiebre con el modelo moderno, ni con el formalismo autosuficiente y autónomo que se escolta. No ha implicado un cuestionamiento del carácter oficial que ha tenido en la institu-

⁴ Si el modernismo como proceso de decantación de cada uno de sus medios en la búsqueda de una esencia fue traducido en el virtuosismo técnico, la traducción de este a términos más actuales se insinúa en el despliegue de espectacularidad (o novelería) como principal apuesta estética de muchas propuestas pretendidamente post-modernas.

⁵ El crítico en mención es Hal Foster.

cionalidad artística y no ha esbozado asomo de crítica al aparato mismo donde se ha oficializado.

Al contemplar el escenario internacional, según nos llega o en la medida de nuestro acceso material y/o simbólico en él, lo postmoderno parece un «todo vale»; pero la tan mentada globalización no hace de Lima un equivalente a Londres, ni viceversa. La aplicabilidad o el sentido de una propuesta en un contexto y en otro son diferentes y ni siquiera se necesita pensar en asuntos de *site-specificity* para notarlo. De otra manera la «postmodernidad» pretendida se sustentaría en la autonomía de lo artístico, quintaesencialmente moderna. Una contradicción que es amparada en una presunta homogeneización cultural —tomada como propia de la globalización— que no puede darse, incluso así quisiéramos, y que pareciese que se reduce a la subordinación que se hacen de unas formas culturales frente a otras.

Aún existen espacios para una reflexión crítica llevada a cabo a través del arte acerca de la cultura. Hay posibilidades de exploración en lo individual que atienden a las experiencias de vida en la actualidad. Y el arte peruano de los últimos tiempos cuenta con muchos ejemplos de ello; pero emprender esas exploraciones no debe considerarse de carácter obligatorio, pues es indispensable conservar las posiciones particulares como espacio crítico.

Si se considera el conjunto de cambios en proceso desde una óptica que atienda a la dimensión de esfera pública del territorio artístico, y al efecto social que la obra de arte registra y en el que concurre, hay puntos saltantes. Localmente, la presencia de un arte que indaga en lo social es notoria. Aunque esto parece ser un legado del arte contemporáneo internacional, donde se dio un auge de los asuntos de identidad desde principios de los años noventa, adquiere otra significación en nuestro contexto. Mientras que en los países desarrollados mucho del arte post-moderno se ha ocupado de la problemática de los «otros» grupos constituyentes del tejido social (las minorías raciales, los gays,

las lesbianas, etc.), en el Perú estas preocupaciones se reflejan en asuntos de derechos humanos, pobreza, desigualdad social, etc. Este tipo de trabajo pareciese que deja abierta la posibilidad de reconocimiento de la diversidad de derechos individuales en forma positiva.

Esta visión de la diferencia así emprendida abarca un reconocimiento del panorama social en su heterogeneidad, que incluye brechas generacionales, diferencias regionales, de mestizaje, etc. En resumidas cuentas, ofrece expresiones que atiendan a la pluriculturalidad, sin que esta sea percibida traumáticamente, como una herida.⁶ Esta perspectiva se refiere a la construcción gradual de un ambiente que permita la copresencia de formas de arte «culto» que siguen de cerca las obras europeas y estadounidenses y representaciones locales animadas por su penetrante respuesta a temas y cuestiones contextualmente específicas.⁷

Esta exploración del contexto puede significar hacer del arte, de alguna manera, un espacio para la identificación e involucra-

⁶ En nuestro caso, la pluriculturalidad tiene un origen traumático: la conquista. El trauma fundacional parece repetirse en la discriminación y en la desigualdad económica que se traducen en experiencias de dominación y sumisión. Se hace pues, indispensable aprender a no vivir la pluriculturalidad *en sí* como una mera consecuencia del trauma.

⁷ Aunque no en un resucitar del arte popular a lo setenta, sino a través de las expresiones de lo local tal cual es en términos actuales. La incrementada presencia *visible* de artistas que no pertenecen a las clases medias y altas —de las que usualmente han provenido los artistas más famosos es una señal. Como es ahora patente, ni Joaquín López Antay ni Josué Sánchez —ambos avalados por el régimen de Velasco Alvarado— se convirtieron en una alternativa artística que *representara* lo indígena. En vez, Antonio Pareja, un escultor autodidacta proveniente de Ayacucho —conserje de la Facultad de Artes de PUCP— se volvió vicariamente esa figura faltante si bien «lo indígena» ya carecía de todo contorno definido. Aun exhibiendo regularmente y con una aceptación favorable de mercado, no fue promocionado de esa manera, asimilado el elemento tradicional de su obra a los discursos de arte culto, donde lo «medio folklórico» es traducido en lo «medio *naij*». Por consiguiente, es claro que el carácter de esta representación es completamente diferente.

miento individual.⁸ Es decir, ofrece la posibilidad de elaborar perspectivas para entender y comunicarse con el entorno de manera que las distintas subjetividades puedan participar de algún tipo de intercambio en el que la producción artística sirva como intermediario e interlocutor;⁹ pero el rango de participación concreta es limitado, dada la audiencia reducida y su conocimiento incompleto.¹⁰ Claro que en este panorama el arte también acoge lo pluricultural, si bien esta lectura deja entrever un voluntarioso utopismo; pero el ámbito del arte no puede sustituir un espacio político, así actúe simbólicamente en él.

La significación que varias de las propuestas artísticas antes mencionadas tienen reposa en el hecho de que constituyen un foro parcial que puede eximirse de la concepción plagada de esencialismos y prejuicios del Artista y del Sujeto —con mayúsculas— que ha llevado a visiones unidimensionales sobre la cultu-

⁸ El arte con todas sus limitaciones puede ser un mejor lugar que los medios masivos para que las pluralidades adquieran una dimensión colectiva, ya que no sucumbe a la tiranía del *rating* —no siendo masivo— ni forzosamente abdica ante el mercado —conservando potencial crítico— en parte porque no es una *industria* en el sentido estricto del término. La industria de los medios masivos se traduce en una oferta de identidades o discursos abiertos a la inscripción (RINCÓN 1995); el arte, en cambio, puede ofrecer una participación activa en la creación de discursos y la afirmación de identidades.

⁹ Lo dicho no significa que la historia de segmentación cultural, junto con las brechas económicas y educacionales, que entre otras cosas se traduce en la exclusión de las opciones de participación «global» de las telecomunicaciones, sea desatendida. Si en medio de este proceso, en el que la participación e integración parecen pertenecer menos al orden material que al simbólico, ¿qué proporciones tendrá la brecha que separa a aquellos que no pueden participar siquiera de la integración simbólica?

¹⁰ Nuevamente ha de hacerse mención a la debilidad de las de instituciones de difusión como son las aún aguardadas publicaciones especializadas o las escasas páginas culturales en diarios y revistas con capacidad analítica. No obstante, con el advenimiento de la televisión por cable se han incrementado considerablemente los espacios de difusión —existiendo incluso localmente un canal cultural—, aunque predomina abrumadoramente la crónica frente a la crítica. La televisión de señal abierta evidencia el desinterés —del público y los directivos— frente a los asuntos culturales, pues solo la televisión estatal transmite el único programa sobre el tema. El internet también ofrece espacios de promoción y análisis, aunque su acceso es restringido.

ra;¹¹ pero esto no debe entenderse como una apuesta última y final por el poder redentor asociado al arte de avanzada —por no decir de vanguardia—, sino como una lectura de un momento en el que el arte parece expresar y participar de una serie de cambios generales que, en lo artístico, implican un progresivo reconocimiento de la estructura institucional establecida para actuar sobre ella —incluso al cuestionarla—. Un trabajo que no pretende ser ajeno a los juegos promocionales que intervienen en el mundo del arte, pero que tampoco se entrega frívolamente a ellos.¹²

De cualquier manera y en concreto, la relevancia del esfuerzo por transformar la escena artística —incluidas las fricciones que este ha generado— debe ser reconocida. Un esfuerzo que en buena cuenta es en sí mismo aquel que llevan a cabo los/las artistas. Como ya ha sido sugerido, las gestiones en pro de la comunicación interna y externa pueden ayudar a sobreponer la dualidad de lo local y lo internacional, que se ha presentado como un tópico en el arte peruano, problematizando su definición al romper el proverbial aislamiento de la escena artística nacional.¹³

¹¹ Las bases de estas concepciones se ven socavadas por una doble apertura, una interna que puede rastrearse hasta la década del setenta —prefigurada en los años veinte—, que promueve la integración social —a través de una participación mayor de sectores populares—, y una externa que se manifiesta claramente en la década del noventa y que está ligada a los mercados expandidos de la economía transnacional y a las telecomunicaciones —aun ligada a sectores favorecidos—. No obstante, estos movimientos no están articulados y si bien tienen puntos de encuentro también los tienen de desencuentro.

¹² Lo que equivale a decir que reconoce su dimensión de producto y su participación en circuitos de poder. Es a través de este reconocimiento que la capacidad crítica puede emerger, antes que en el sueño —no por loable menos ilusorio— de liberación y de igualdad total estereotípicamente asociado al arte.

¹³ Las relaciones con lo nacional y lo internacional han probado ser complejas. Desde «ansiedades de influencia externa» hasta «obsesiones con lo internacional último», esta dialéctica irresuelta puede ser sobrepuesta pensando en términos de *distancia*. Del Valle propone considerar la cuestión de acuerdo con la proximidad del sujeto al contexto —sea nacional o internacional— (DEL VALLE, ob.cit.). De cualquier modo, dando por sentada la permanente presencia de imágenes de «lo local» y la incrementada pre-

Un punto resulta claro: con relación a lo internacional, los tradicionales conceptos de resistencia o de dependencia —que fueron centrales a las discusiones artísticas— omiten el grado de relación comunicativa geográfica y cultural. La naturaleza cotidiana del desplazamiento geográfico o psicológico, real, imaginario o virtual, mediado por la mercancía o la información hace que no haya esfuerzo de resistencia que resulte inmune a sus efectos. Por otra parte, las brechas existentes en cuanto a las posibilidades de participación e integración plenas son tales que el más radical esfuerzo de desplazamiento no puede transitar con la suavidad anhelada.

Acaso los procesos en construcción, a mitad del camino entre lo local y lo global, son los que muestran la articulación deslocalizada que se da actualmente.¹⁴ A través de la ampliación de criterios culturales y la discusión de los mismos, posiblemente permitan la proliferación de escenarios artísticos, cual redes de sensibilidad en las que habitar, reforzando así lo institucional. La producción artística más reciente exhibe algunas instancias que lo muestran.¹⁵ Parece que ciertos proyectos de avanzada se encaminan en tal dirección.¹⁶ Hoy en día se producen curiosos encuen-

sencia de imágenes de «lo internacional» —en constante reconfiguración—, esta distancia debe ser examinada no solo social o emocionalmente sino también críticamente, a través del reconocimiento crítico de la (cambiante) posición de uno en un complejo territorio social, cultural y político siendo infinitamente censado y esbozado.

¹⁴ El concepto de «deslocalizado» indica lo local y lo global como trayectorias en construcción (DEL PINO y THEIDON 1999).

¹⁵ Un caso interesante que recorre un trayecto aparentemente similar se presenta en la música. El auge de los grupos de tecnocumbia, si bien es un producto del *marketing*, parece ofrecer una instancia de deslocalización. El formato de los grupos responde al modelo de «Menudo», aunque en sus versiones más recientes británicas y estadounidenses. No obstante, su música no duplica aquella que producen los que parecen ser sus modelos estéticos.

¹⁶ La reciente muestra «Terreno de Experiencia 1» es un ejemplo. Alterándose el uso del espacio al transformarse la sala en un lugar de lectura, reunión y comunicación *hecho a través de la participación*, se genera una situación que es simultáneamente particular y propia como internacionalmente contemporánea. Sea el tipo de intercambio

tros entre distintas experiencias, teniendo a la calle como principal referente, pero que aun no presentan con claridad sus rasgos ni el sentido de su apuesta cultural. Para quienes nos encontramos en medio de esta presunta construcción —estética, cultural, institucional— la inquietud acerca de lo que pueda pasar con ella es inevitable. No solo está expuesta a accidentes, sino que la turbulencia en la que se apoya lleva a pensar que dicho prospecto podría ser a fin de cuentas menos real que un espejismo.

que se produce o la participación de los artistas invitados, o el diario publicado para la ocasión y durante los diez días que duró el acontecimiento, lo *deslocalizado* parece ser una clave. Lo sugiere así desde los *dj's* de música electrónica que se presentaron (*x-plazztik* y Fernando Bryce), los libros y revistas en distintos idiomas, la computadora conectada a internet, los artículos en el diario *El Invasor* plagados de anglicismos y referencias musicales exquisitas a grupos extranjeros de culto, el concepto general de la propuesta —cercana a un artista contemporáneo como Tiravanija— hasta los giros y características locales de los encuentros, la jerga empleada en el diario, la participación del público más diverso y, en líneas generales, la clara relación con un contexto específico.

Bibliografía

BENTÍN DIEZ CANSECO, José y Enrique SEOANE ROS

Una búsqueda de raíces peruanas, Arquitectos Peruanos, vol. 1, Lima: Instituto de Investigación de la Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Artes. Universidad Nacional de Ingeniería, 1989.

BONILLA VÉLEZ, Jorge y Eugenia GARCÍA RAYA

«Nuevas dinámicas de representación política: Movimientos sociales, espacio público y redes de comunicación». *Diálogos de la comunicación* 42, junio 1995.

BUNTINX, Gustavo

«¿Entre lo popular y lo moderno?». *Hueso Húmero* 18, julio-septiembre 1983.

«La utopía perdida: imágenes de la revolución bajo el segundo belaudismo». *Márgenes* 1, 1987.

«El poder y la ilusión: Pérdida y restauración del aura en la "República de Weimar Peruana" (1980-1992)», versión inédita en castellano, 1994. (La versión inglesa apareció en Gerardo Mosquera (ed.). *Beyond the Fantastic: Contemporary Art Criticism from Latin America*. Londres: Institute of Visual International Arts (InIVA), 1995).

«Los signos mesiánicos». *Márgenes* 13/14, noviembre 1995.

CALHOUN, Craig (ed.)

Habermas and the Public Sphere. Cambridge Mass.: MIT Press, 1992.

CASTRILLÓN, Alfonso

«López Antay: Significación actual». *U-tópicos*, I, 1, octubre 1982^a.

«Reflexiones sobre el arte conceptual en el Perú y sus proyecciones». *Lienzo*, III, 3/4, 1982^b.

«Williams o el pretexto de la realidad». *Hueso Húmero*, 18, julio-septiembre 1983.

«Tensiones Generacionales». Catálogo de exhibición, Galería del ICPNA, Lima, 2000.

«Salón Regional de Lima». *Libreta de Notas*, <edulatina.com/a_castrillon/art01.htm>, 2000.

DEGREGORI, Carlos Iván

«Ocaso y replanteamiento de la discusión del problema indígena (1930-1977)». En Degregori *et al.*, 1978.

La década de la antipolítica: auge y huida de Alberto Fujimori y Vladimiro Montesinos. Lima: IEP, 2000.

DEGREGORI, Carlos Iván *et al.*

Indigenismo, clases sociales y problema nacional. Lima: Ediciones CELATS Centro Latinoamericano de Trabajo Social, 1978.

DEGREGORI, Carlos Iván y Gonzalo PORTOCARRERO (eds.)

Cultura y Globalización. Lima: Red para el desarrollo de las ciencias sociales en el Perú, 1999.

FERRY, Jean-Marc *et al.*

El nuevo espacio público. Barcelona: Gedisa, 1995.

FOSTER, Hal

The Return of the Real. Cambridge Mass.: MIT Press, 1996.

- GARRIDO-LECCA, Celso
 «El arte en la economía neoliberal». *Hueso Húmero* 35, diciembre 1999.
- GRANADOS, Manuel Jesús
 «El PCP Sendero Luminoso: aproximaciones a su ideología». *Socialismo y participación* 37, marzo 1987.
- GREENBERG, Clement
 «Avant-Garde and Kitsch» [1939]. En Harrison y Wood, 1996.
- HARRISON, Charles y Paul WOOD
Art in Theory 1900-1990. An Anthology of Changing Ideas. Oxford: Blackwell, 1996.
- HERNÁNDEZ, Max
¿Es otro el rostro del Perú? Identidad, diversidad y cambio. Lima: Agenda: PERÚ, 2000.
- HOPENHAYN, Martín
 «La aldea global entre la utopía transcultural y el ratio mercantil: paradojas de la globalización cultural». En Degregori y Portocarreño, 1999.
- HURTADO, Wilfredo
Chicha peruana: música de los nuevos migrantes. Lima: Eco Grupo de Investigaciones Económicas, 1995.
- KRAUSS, Rosalind et al. (eds.)
October: The Second Decade, 1986-1996. Cambridge Mass.: MIT Press, 1997.
- LAMA, Luis
 «Los años de la resaca». *Hueso Húmero* 18, julio-septiembre 1983.
- «¿Por qué una Bienal en Lima?». Primera Bienal Iberoamericana de Lima, Catálogo, Lima 1997.
- «Texto de Apertura». Primera Bienal Nacional de Lima, Catálogo, Lima, 1998.

LAUER, Mirko

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

Crítica de la artesanía. Lima: Desco, 1982.

«Juan Javier Salazar: La refrescante aventura de un anti-plástico». *Hueso Húmero* 9, abril-junio 1981.

LEDGAR, Reynaldo

«La pintura de Charo Noriega». *Hueso Húmero* 18, julio-septiembre 1983. Lima: Mosca Azul.

LEONARDINI, Nanda

Algunos alcances sobre el arte peruano. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1999.

LLOSA, Elena

«El taller de fotografía social del Cusco: La ciudad vista por otros ojos». En Portocarrero, 1993.

MARIÁTEGUI, José-Carlos

«Video-Arte-Electrónico-en Perú», texto inédito, 2000.

«Techno-revolution: False evolution?». *Third Text* 47, 1999.

MIRÓ QUESADA, Roberto

«Arte urbano: lo popular que viene del futuro». *Socialismo y participación* 36, diciembre 1986.

NÁJAR, Rosario

«Aproximación cuantitativa a la problemática de los medios de comunicación en el Perú». En Degregori y Portocarrero, 1999.

NEGT, Oskar y Alexander KLUGE

«The Public Sphere and Experience: Selections». En Krauss *et al.*, 1997.

NÚÑEZ URETA, Teodoro

«Introducción a la pintura contemporánea». En *Pintura contemporánea*. Segunda parte 1920-1960. Lima: Banco de Crédito, 1976.

- PATRÓN, Pepi
«Pluralidad y espacio público ¿en el Perú?». *Boletín del Instituto Riva-Agüero* 18, 1991.
- PEASE, Henry
El ocaso del poder oligárquico. Lucha política en la escena oficial 1968-1975. Lima: Desco, 1977.
- PINO, Ponciano del y Kimberly THEIDON
«Así es como vive gente: procesos deslocalizados y culturas emergentes». En Degregori y Portocarrero, 1999.
- POLAR, Claudia
«Arte Joven Peruano: ¿El sueño del mercado propio?». *Hueso Húmero* 18, julio-septiembre 1983.
- PORTOCARRERO, Gonzalo
Los nuevos limeños: sueños, fervores y caminos en el mundo popular. Lima: SUR y TAFOS, 1993.
- RINCÓN, Omar
«La democracia como espectáculo y los jóvenes como margen cultural». *Dia-logos de la comunicación* 42, junio 1995.
- RODRÍGUEZ, Herbert
«Arte, cultura y derechos humanos», texto inédito, 2000.
- ROMÁN, Élida
«Arte y mercado en Lima». *Hueso Húmero* 14, julio-septiembre 1982.

«I Bienal Nacional de Lima: Algunos deslindes». *Hueso Húmero* 34, julio 1999.
- ROSENAU, Pauline Marie
Post-Modernism and the Social Sciences. Princeton N.J.: Princeton University Press, 1992.
- SALAZAR, Hugo
«Veleidad y Demografía en el no-objetualismo peruano». *Hueso Húmero* 18, julio-septiembre 1983.

THORP, R y G. BERTRAM

Perú: 1890- 1977. Crecimiento y políticas en una economía abierta. Lima: Mosca Azul, Fundación Friederich Ebert, Universidad del Pacífico, 1988.

VALLE, Augusto del

«Memoria sin territorio —territorio sin memoria». *Hueso Húmero*, 34, julio 1999.

«El laberinto de las formas plásticas en el Perú», texto inédito, agosto 1999.

VILLACORTA, Jorge

«Jóvenes mujeres en el panorama artístico: Las chicas plásticas». *Quehacer* 98, noviembre-diciembre 1995.

«Nueva plástica del Perú y Ecuador. Sobre medios visuales, identidad individual y colectividad regional». *El Dorado*, edición especial PromPerú, octubre-diciembre 1998.

VILLACORTA, Jorge y Augusto DEL VALLE

«Instituciones en las fronteras. Plástica en Lima en 1997». *Cuestión de Estado* 21, octubre 1997.

«Las artes visuales de los 90: zapping y deslizamientos». *Cuestión de Estado* 24, agosto 1999.

«Otra actualidad. Las artes plásticas en el Perú», texto inédito, 2000.

FRANQUICIAS IMAGINARIAS

Las opciones estéticas en las artes plásticas en el Perú de fin de siglo

Se terminó de imprimir en abril de 2002,

en los talleres de Galileo Galilei,

Jr. Sucre 470, teléf: 2633826-2632041

e-mail: galileoediciones@hotmail.com,

Lima 32, Perú.

Franquicias Imaginarias

Las opciones estéticas en las artes plásticas en el Perú de fin de siglo

El arte contemporáneo del Perú hace patente la diversidad de propuestas creativas, pero también sugiere un conjunto de características del ámbito donde se produce y se difunde. *Franquicias Imaginarias* presenta una aproximación crítica a este arte, en el que las transformaciones estéticas son atendidas en relación con la situación en la que se dan y en función del escenario al que se articulan y al cual responden. La mirada que se ofrece al arte reciente resalta un conjunto de propuestas artísticas individuales, estilos establecidos y nociones subyacentes de lo artístico. Esto se entiende en relación con la institución artística desarrollada localmente y en conexión con referentes arte-históricos que tienen como trasfondo una serie de hechos históricos importantes que permite dar cuenta de los desarrollos artísticos de las últimas décadas. Por medio de criterios temáticos ligados a tales procesos transformativos, este libro presenta las cuestiones que en cierta forma han delineado el complejo rostro del arte contemporáneo del Perú, que se presenta como una práctica sensible y social de comunicación, sumamente difícil pero indispensable.

