

## VELEIDAD Y DEMOGRAFIA EN EL NO-OBJETUALISMO PERUANO/HUGO SALAZAR

### I. La circunstancia peruana



INICIOS de los 70, e influido tal vez por el primer éxito y la difusión de las propuestas conceptuales a nivel internacional, el crítico y teórico Juan Acha, profetizaba, con no poco entusiasmo, el advenimiento de un conceptual peruano, con expresiones como: "en el ámbito nacional aparecerá el activismo, el cine experimental y los espectáculos audiovisuales. El "land art" y los campos perceptuales aparecerán esporádicamente. La solidaridad generacional con sus profundas quiebras superará la separación de clases, profesiones y grupos" ("Reflejos sobre la década del 70". *El Comercio* Ed. Dominical. 4.1.70).

A ya 14 años de enunciada esta profecía, vemos que la realidad echó por los suelos cualquier entusiasmo vanguardista. Ni cine experimental, ni "land art", y escasos espectáculos audiovisuales. Tal vez sí alguna presencia esporádica y una precaria y frágil solidaridad generacional, asimilada con facilidad a los recambios promocionales de un mercado que intenta modernizarse según los vaivenes y demandas de los centros internacionales de poder visual.

¿Qué pasó? ¿Por qué estas tendencias no irrumpieron agresivamente en el panorama visual peruano como sí lo hi-

cieron en otras regiones del área latinoamericana? Bien podemos coincidir con Adelaida de Juan (*En la galería latinoamericana*, La Habana, 1979), en que "dos de los condicionamientos del arte latinoamericano actual son la sumisión a los factores foráneos y la sumisión al comercio de arte como objeto. Si bien esta faceta es común a todo el arte en la sociedad de consumo, la primera adquiere caracteres alarmantes en la América Latina". Pero eso no es suficiente. El sistema de las artes en el Perú durante el lustro 65-70 exuda retraso capitalista respecto a sus símiles latinoamericanos. Con un gran vacío institucional que no ha sido llenado hasta hoy por un ente que registre el quehacer contemporáneo visual (léase Museo de Arte Moderno y variantes privadas y estatales), como en los casos de Colombia y Venezuela; sin instituciones que registren e intercambien los consumos visuales, las tecnologías y los diseños, como el caso del Instituto Torcuato di Tella en Argentina; con un sistema de galerías en proceso de articulación a las nuevas demandas visuales y un mercado aún fluctuante entre la gastada dicotomía abstracción/figuración, filtro por el cual hoy los no-objetualismos más tributarios e inocuos de esta dicotomía, tímidamente se empiezan a filtrar, la solitaria presencia de Juan Acha, como crítico y mentor de las propuestas conceptuales, no fue suficiente para articular orgánicamente el conceptual dentro de los consumos visuales de los 65-70.

Por otro lado, también es determinante la modulación particular que da al sistema de las artes durante esta década la singular coyuntura nacional. El populismo reformista de Velasco, ya sea por antagonismo o indeterminación ideológica, influye en los consumos visuales de la década del 70 de una manera decisiva. El acento temporal en la revaloración del elemento nacional a nivel de consumos e iconografías visuales por un lado; la retracción de un sistema de las artes ya de por sí retraído con la modernización capitalista y los nuevos consumos visuales, como sucedía en el resto de América, prueban las tesis de Lauer y Gris, respecto a la no articulación sistemática de la plástica al esquema burgués de dominación ideológica. No articulación sistemática que no exime su carácter de articulación bastardeada.

La restauración de Morales Bermúdez a nivel de sistema de las artes empieza a desdibujar el ambiguo tinte nacional-populista que en la plástica se había venido institucionalizando con vaivenes y todo, y crea el camino definitivo y seguro para la articulación de la plástica al esquema de dominación ideológica moderna por parte del grupo dominante. Es por ello que a partir del segundo lustro del 70, las galerías y el Estado dan síntomas de una singular actividad y movilidad. El mercado visual se lanza, se ramifica, se localiza alrededor de las áreas urbanas más especulativas, se internacionaliza y dolariza según las leyes y dinámicas de los centros internacionales de poder visual, sobre todo Nueva York.

La presencia del segundo belaundismo refuerza este esquema de articulación capitalista del mercado visual de los 80, integrado ahora a las demandas internacionales y al nuevo modelo ideológico. Que este acento de modernización, por parte del mercado, haya empezado a poner sus ojos, en medio de sus demandas y consumos habituales (léase abstractos, figurativos, expresionistas), en los no-objetualismos, no es gratuito. Todo lo contrario, el mercado asimila dentro de su dinámica económico-social aquellas operaciones y discursos que connoten remozamiento y modernización visual dentro de las demandas del mercado internacional. Esta política se ve muy claramente a partir del segundo lustro del 70, cuando el mercado visual se dolariza y el no-objetual empieza a tener interés para el remozamiento capitalista del mercado. Tres indicadores recientes parecieran así evidenciarlo: 1) la apertura de las galerías en estos tres últimos años hacia algunos no-objetualistas; 2) el último envío nacional a la Bienal de Sao Paulo, que a diferencia de los reiterativos envíos anteriores, lleva un definido acento no-objetualista; y 3) la convocatoria por parte de un sector del mercado, y de la manera más promocional, a un encuentro interdisciplinario de las artes, como eufemismo de un interés de promocionar las propuestas no-objetuales. Estos tres indicadores parecieran mostrar que el mercado empieza a deglutir el discurso no-objetual, pero aún en sus variantes más ambiguas y hedonistas. Aquellos no-objetualismos que por su radicalidad ideológica y discursiva planteen límites que

superen la pura contemplación narcisista, el ejercicio dilettante o el impostado formalismo, definitivamente no pasarán (pensamos en algunos proyectos del grupo *Huayco*, *Signo x signo*, y en la actualidad las operaciones de Helmut Psotta y el grupo *Chaclacayo*).

Sin embargo aún le queda al repertorio no-objetual una amplia franja todavía no cooptada por el mercado. Pensamos que en un encuentro con los imaginarios populares y urbanos, con la recuperación de la iniciativa cultural de los sectores sociales más deprimidos, permitiría al no-objetual crear instancias alternativas al mercado. Hay para ello, por parte de los operadores más lúcidos y conscientes, un gran terreno de investigación socio-antropológica por determinar, el uso más racional y crítico de los medios y discursos y, sobre todo, el real encuentro con el no-objetual más radical y contundente del medio visual peruano: la chicha, el kitsch, el graffiti y el teatro ambulante y callejero.

## II. Los veleidosos no-objetualistas peruanos

Castrillón, refiriéndose al conceptual en el Perú, encuentra que Juan Acha, el mentor y crítico de las primeras propuestas conceptuales: "Adelantó una teoría que no pudo tener eco en los artistas, porque el industrialismo, siempre incipiente en el Perú, no permitió el uso de tecnología moderna, ni los mass-meddia de los medios masivos de comunicación" (Castrillón, 1979). Sin embargo la presencia de Acha, ya sea en las páginas de *El Comercio*, o en la galería "Cultura y Libertad", alentó una primera presencia del conceptual en el Perú.

¿Qué eran las propuestas conceptuales de los 65-75? Básicamente ambientaciones, objetos residuales elevados a categoría de arte, fotomontajes, exploraciones visuales, perceptivas y textuales, que con algunas variantes estaban cercanas al arte pobre, arte-lenguaje, y eran tributarias de lo que se hacía tanto en la Documenta de Kassel como en la Bienal de Venecia. Los conceptuales de aquella época tenían puestos sus ojos más en los catálogos, en las informaciones de prensa sobre los eventos europeos, que en la posibilidad de modificarlos y descodificarlos dentro de una ma-

triz peruana, salvo alguna excepción. Eso era lo que podríamos llamar el primer período del conceptual peruano.

Hay tres operadores importantes durante este período, que es necesario reseñar. El primero es Rafael Hastings, que llega a Lima el 69, con una exposición radical en su haber. Hastings realiza una serie de operaciones y propuestas radicales, vinculadas de algún modo con el arte-lenguaje, además de videos, coreografías y eventos, con una referencia constante a su topología personal. Justamente esta constante referencia lo ha llevado paulatinamente al lienzo, al ejercicio auto-contemplativo a nivel temático, al enunciado espiritual pero al mismo tiempo consciente de su necesidad de reelaboración formal como parte de su entrenamiento autocontemplativo, de su utopía personal, referencial. En la actualidad Hastings podría encarnar al no-objetualismo espiritual, autorreflexivo y ensimismado, a fuerza de ir marcando en su obra los hitos de una utopía personal, existencial y al mismo tiempo inocua y sugestiva para el mercado. Diferente es el caso de Francisco Mariotti, que realiza dos tipos de operaciones, por un lado utilizando elementos tecnológicos indaga interesantes propuestas sensoriales con sus "poliedros" presentada para grandes públicos (Feria del Pacífico 72), y por otro lado su trabajo con objetos residuales y de desecho, integrando a ellos elementos de iconografía urbana. A Mariotti lo vemos luego en papel de ubicuo promotor cultural de los festivales de arte total "Contacta" e "Inkarri", intento del populismo velasquista de acercar las manifestaciones artísticas a grandes sectores de la población. Un lustro más tarde reaparece como el animador fundamental de las acciones ambientales del grupo Huayco.

La dación de un premio nacional de Cultura a un artista no erudito como fue el caso de Joaquín López Antay en el 75, marca de algún modo el fin de este primer período del conceptual.

Aun siendo un referente demasiado próximo, creemos posible hablar de una segunda generación de operadores conceptuales y fundamentalmente no-objetuales. En el Perú, el indicador de generaciones en movimientos artísticos (incluso más en los plásticos que los literarios), se diluye y desdi-

buja en sus fronteras y objetivos, no tanto por el desarrollo y fragor de los encuentros polémicos, sino al contrario, por la ausencia de éstos. Anodismo, diletantismo y narcisismo, es la triada de elementos que hacen que las confluencias generacionales sean más circunstanciales y coyunturales que de fondo. Agremiados más por el hecho de encontrarse en una misma magnitud temporal que por una real confrontación de fines ideológicos, la segunda oleada de no-objetualistas (75-80) se empieza a articular.

A diferencia de sus antecesores, este segundo movimiento se empieza a concatenar a partir de iniciativas que confluyen espontáneamente. Sin manifiestos ni mentores específicos, las nuevas propuestas empiezan a aparecer y a utilizar el discurso no-objetual como una alternativa al desarrollo de una crítica radical en arte, como de algún modo lo estaban esbozando dos disciplinas sociales que tuvieron relevancia para el desarrollo de estos nuevos discursos: la semiótica y la sociología del arte. Sin afán generalizante podemos dar algunas características de este movimiento: 1) la multidireccionalidad ideológica de las propuestas, que tocan la lectura de la ciudad, los mitos colectivos, la religiosidad popular, el discurso narcisista, etc.; 2) la necesidad de ensayar una interdisciplinariedad en diversas áreas y medios, incluyendo, tal vez indirectamente, el partido de concebir la obra como proyecto, como pluridimensionalidad, aunque el mercado demande sus realizaciones objetuales; 3) la diversidad de medios y canales que, aunque restringidos todavía, se empiezan a amplificar, vgr. materiales de desecho, el video empieza a aparecer con mayor alternancia que en el primer movimiento, de igual manera los eventos y prácticas performáticas; 4) una relación ambivalente con el mercado (muchos operadores no-objetuales ensayan sus discursos radicales y al mismo tiempo desarrollan propuestas más edulcoradas para las demandas visuales de las galerías. Coexiste la crítica y la conciliación al sistema de galerías) y, 5) la necesidad de un relevamiento crítico con la circunstancia local, existencial y nacional. Quizá éste sea el factor más importante, que vendrá a prefigurar la consolidación o disolución de este movimiento respecto a la tradición precedente.

Es a partir de estas características, que desde 1977 se empieza a consolidar un intento nuevo de prácticas no objetuales. En el 79 encontramos una serie de trabajos que nos dan estas nuevas señas. Las propuestas "perfil de la mujer peruana", de Teresa Burga y Marie France Chatellat, los trabajos del grupo *Signo x signo* (Patricia López, Armando Williams, Rossana Agois, Wiley Ludeña y Hugo Salazar), junto con los eventos de Alfonso Castrillón y sus alumnos de San Marcos, plantean un acento nuevo respecto a la tradición anterior. Quizá lo que unifique a estas propuestas es el acento en la crítica sociológica a través de lo visual, el referente urbano, poblacional; la búsqueda del ícono grupal, societal. Lamentablemente ninguna de estas propuestas encontraron espacio y más bien se diluyeron espontáneamente.

Con estos precedentes, se articula un proyecto de mayor aliento. Nos referimos al grupo *Paréntesis*, que luego devino en *Huayco EPS* con Francisco Mariotti como animador y un grupo de egresados de la Escuela de Bellas Artes, se constituyó lo que podría ser la primera alternativa de un no-objetualismo radical peruano. Dos acciones ambientales contundentes ("Arte al paso" y "Sarita Colonia") parecieron presagiarlo, pero no fue así. La ausencia de Mariotti, y la paulatina asimilación de sus integrantes al sistema de galerías, diluyeron el proyecto. El corto verano de *Huayco* duró 3 años.

No obstante en la actualidad la reflexión y el discurso no-objetual ha empezado a ubicarse dentro de los consumos y experimentaciones visuales del medio. El mercado empieza a abrirse y a asimilar algunos no-objetualismos, sobre todo los menos radicales y los más hedonistas. Ya se puede hablar de operadores que trabajan el video (Hastings, Núñez, *Signo x signo*, Vainstein, Angulo). La performance, aún atrapada entre el narcisismo y la necesidad de elaborar un código más definido, empieza a dar algunas muestras (Hastings, Castrillón, Campos, Elmore, Morales, Ludeña). En las ambientaciones también encontramos algunas muestras interesantes (Capriata, Vainstein, Pazos, Campos, De la Fuente y Rodríguez). Hay un intento de reflexión no-objetual en la fotografía (Agois, Barandiarán y Pereira). Ciertos discursos dentro de la escultura también trasuntan esta reflexión (Mutal, Prager, Hamann y Paredes). De igual manera en la música

(Mujica, Ruiz del Pozo y Aramayo). El listado puede ser aún fragmentario y arbitrario, pero trata de ser ilustrativo para las ramificaciones del todavía no consolidado no-objetual peruano.

Sin embargo, la propuesta más radical de los no-objetuales actuales no se encuentra en Lima, sino en Chaclacayo, donde el alemán Helmudt Psotta y los peruanos Raúl Zevallos y Sergio Avellaneda desarrollan una experiencia no-objetual límite para el medio. Performances, documentaciones, eventos, fotomontajes, dibujos, acciones, se suman en un constante juego de espejos de los que no están exentos sino potenciados de la manera más ventral la identidad social, sexual, existencial, la religiosidad erudita y popular, en lo que indudablemente constituye la propuesta no-objetual más agresiva y crítica para el medio. Esta vocación radical hace que, precisamente, esta propuesta no encuentre un espacio para mostrarse al público y la crítica, lo cual ejemplifica una vez más que el sistema de las artes no deja filtrar los discursos cuya enunciación los pone de manifiesto y en cuestión.

Otro factor adicional a tener en cuenta dentro del desarrollo del no-objetual peruano, son los deslizamientos constantes dentro de los operadores y movimientos. No son pocos los casos de los tránsitos con el mayor desenfado, por parte de los artistas, de una tendencia a otra, hasta casi llegar a ser una característica añadida a los no-objetualistas peruanos. Por ejemplo, Teresa Burga (ver gráfico) que en los 60 hacía pop y grabados, en los 70 desarrolla una exposición conceptual en el ICPNA y en el 79 se afilia al no-objetual en su vertiente más sociológica. Hastings, por otro lado, en los 70, recurre al arte-lenguaje, las acciones, para una década después retornar a la pintura-pintura como canal apropiado para manifestar su efusión personal y espiritual. Emilio Hernández transita del pop en los 60 al conceptual en los 70, y luego desarrolla el diseño gráfico. Francisco Mariotti apuesta a la tecnología en los 70, luego a la promoción cultural en 74, es, al mismo tiempo, mentor de *Huayco*, ensaya un no-objetual en base a objetos residuales y reciclados, para, en la actualidad, en Suiza, volverse a reencontrar

GRAFICO 1\*

Fecha	Tendencia	Operador	Lugar
1965	pop	Luis Arias Vera Emilio Hernández José Yang Teresa Burgo José Carlos Ramos	Galería arte "Lima"
		Jesus Ruiz Durán Ciro Palecios	IAC
		Mimuy	IAC
1969	concepto	Malatesta Acha Montero	IAC
	ambientes	Juan Acha Ernesto Maguilla Consuelo Rabanal Laeonor Chocano Hilda Chirinas	"Cultura y Libertad"
1970	concepto	Emilio Hernández	"Cultura y Lib."
1972	acciones	Teresa Burgo Rafael Hastings	ICPNA IAC
	evento	Francisco Mariotti CONTACTA	Feria del Pacífico Pque. Reserva
1975	concepto	Praxio López Antay (Alfonso Castrillón)	Campo de Marte
		FEST. INKARRY	Nazca
		Rafael Hastings Juvenal Baracco	Inst. Italiano
1979	no-objeto	Signo x signo Patricia López Armando Williams Rosana Agóis Wiley Ludeña Hugo Salazar	encuesta
	performance	Teresa Burgo Ma. F. Chastellat	U. San Marcos
		Alfonso Castrillón Grupo U.S.M. Wiley Ludeña Hugo Salazar	Bienal no-objetual Medellín
1990	no-objeto	Paréntesis, Charo Noriega Armando Williams María Luy Francisco Mariotti Fernando Bedoya Juan J. Salazar Mariela Zevallos	Teatro "Cabeña"
		Wiley Ludeña Jorge Eielson	"9"
		Hernán Pazos Esther Vainstein	"Rama dorada" PROPUESTAS I Barranco Km. 32 Pan, Sur "Forum"
1981	video	Huayco EPS	"Forum"
	evento	Grupo Paréntesis Herbert Rodríguez Lucy Angulo José Morales	"Araña"
	performance	Sandra Campos Cecilia Paredes	Bienal Sao Paulo
1983	ambientación	Esther Vainstein Hernán Pazos Herbert Rodríguez	Bienal Sao Paulo
1983	evento performance acciones	Helmut Psotta Raúl Avellaneda Sergio Zevallos	Chacacayo
1984			

\* En base al informe de Alfonso Castrillón: "Reflexiones sobre el arte conceptual en el Perú y sus proyecciones". (H.S.7).

con propuestas de arte-tecnológico. El listado podría continuar, pero ya es suficientemente ilustrativo.

Ideología, diletancia y narcisismo, parecieran ser los tres fantasmas que acechan a los no-objetualistas peruanos. De su manera de exorcisarlos se determinará en qué medida pueden plantear una instancia alternativa frente al mercado y al discurso. O en qué medida el propio uso inocuo del discurso no-objetual haya servido para crear una generación de recambio dentro de los consumos visuales, y las estrategias simbólicas de los grupos dominantes

