

¿De qué puntos cardinales hablan?: Anotaciones sobre la última década en las artes visuales peruanas.

0. La última década fue determinante en la consolidación de una orientación específica del arte contemporáneo en el Perú y a la vez la pérdida de un norte definido. La casi anunciada desaparición del horizonte colectivo en materia creativa y en materia de discurso político o ideológico nacional, sumada a la intervención del gran capital privado internacional en el estímulo de las artes, significó sin duda, y dadas las características de esa transformación¹, una brusca entrada de la escena artística local a cierto orden internacional. Brusca, porque luego de años de virtual aislamiento, dentro y fuera del discurso, las artes visuales peruanas sufrieron una abrupta reinsertión a esa órbita y el precoz enfrentamiento a la demanda de un mercado simbólico consolidado de la región. Una idea que viene inmediatamente a la mente, es que en la búsqueda por salir de ese enclaustramiento local, la escena artística peruana descubrió, una vez con la cabeza afuera, que pertenecía a la periferia de la periferia. O dicho sea de otra manera, que los discursos de su modernidad artística habían agotado ya hace tiempo sus contenidos. O quizás en un giro más inesperado, que los ejes de esa contemporaneidad habían desviado su curso hacia otras instancias y otras prácticas y sin gritar agua va. Tanto en uno como en otro caso, los intentos de reincorporación a lo internacional, han significado inevitablemente intentos de adaptación o readaptación, en muchos casos de una manera poco crítica, y no la confluencia armónica a un proceso contemporáneo, que entre nosotros aún es poco evidente, cuando no invisible. Queda claro que esto no constituye ninguna novedad en los distintos avatares de la cultura peruana, marcada invariablemente a lo largo de su historia por diversos intentos de ponerse al día en los lenguajes internacionales y en sus praxis, fuera como parte de un programa de modernización nacional, fuera como parte de un programa de adaptación a un universal de origen metropolitano. Pero esto, que es parte del carácter deficitario de la cultura peruana, es un tema en sí mismo y a pesar de ser un fantasma que haya de pensar de manera permanente en las cuestiones de este texto, no va a ser desarrollado aquí.

Por otro lado, sin embargo, pretender hacer un panorama del horizonte actual de las artes visuales a partir de los cuatro artistas de esta selección (Bryce, Esquivel, Gamarra y Mantilla) puede parecer impropio. Y a la vez un excelente pretexto para este texto. De todas formas estos cuatro artistas atraviesan en conjunto casi toda la década en su actividad y cada uno encarna a su manera y de alguna manera, parte de ciertas coordenadas indispensables de la década. En ellos están presentes nuevas maneras de representación, una renovada actitud hacia el espacio tanto como hacia el material, y a la vez un interés por cierta coherencia discursiva, sumada a un rigor formal que -excepto en el caso particular de uno solo de ellos- delata un origen formativo y académico previo al actual. Así visto, es posible que en eso radique también el forzado interés grupal en estos cuatro artistas. En su obra y su recorrido, asumen y resumen su pertenencia simultánea a ambas vertientes de ese horizonte de cambio que define la década. Y entre el mayor de ellos -Bryce-, y la menor -Gamarra-, desarrollan un período entero con un ojo puesto en la más reciente tradición y otro en la expectativa de las nuevas condiciones de circulación de la imagen globalizada. Pero una vez dicho esto ¿cuáles son entonces las fronteras de ese período en el tiempo y en la forma, en la actitud, en la difusión, la circulación y el consumo de las obras y de sus intenciones?

1. De diversos modos, la crisis del horizonte utópico en la década del 90 y de su ejercicio colectivo en materia de creación artística, significó la crisis de todo un intento por establecer la imagen de una modernidad nacional desde la plástica. Podríamos rastrear esta crisis, como se ha hecho², hacia principios de la década del 80, pero en cierta medida ésta no terminó de consolidarse sino a principios de la década siguiente. El marco de este límite al comentario de lo local, se inscribió en el mismo marco del final de un discurso acerca de lo popular, o de un acercamiento populista a los márgenes de la sociedad peruana. También, dentro de lo que de manera consensual se asumió como la desaparición de las "políticas populistas" por parte del Estado a principios de la década del 90, una vez consolidada la dictadura fujimorista y su llamada reinsertión al ámbito financiero internacional. En otro sentido, ese desplazamiento de lo localista implicó además el final de un ciclo que venía operándose en el discurso artístico probablemente desde la aparición de los indigenistas durante los años 20. El mismo ciclo que siguió en función activa en el último cuarto de siglo en sus continuas versiones y reversiones, incluyendo diversos enfrentamientos entre los defensores de diversas variantes de

¹ Es preciso recordar que esa transformación se da en el marco de la apertura de mercados en las nuevas condiciones políticas, militares y tecnológicas de la dictadura de Alberto Fujimori (1990-2000).

² Gustavo Buntinx, *La utopía perdida: imágenes de la revolución bajo el segundo belandismo*, en: *Márgenes* # 1, Lima, 1987.

esa tendencia y otros mejor vinculados a corrientes más internacionales. Las diversas síntesis y resoluciones de ese debate fueron adecuándose a los diversos discursos que, en otros terrenos de la discusión nacional, fueron a su vez tributarios de los vaivenes que el país tuvo respecto de sus vinculaciones con diversas modernidades, y a la vez con las presiones que lo popular imprimió sobre esos mismos discursos. El sector más clarividente de la crítica entendió a partir de finales de los años 70 la posibilidad de una modernidad alternativa a la versión cosmopolita, dentro de lo popular más emergente. Es ilustrativo que una frase de Lauer atribuyera a los ojos de los millones de habitantes de las barriadas de ese entonces, la posibilidad de una mirada refrescante, que superara finalmente el entrampado debate estético y artístico que se había resuelto o detenido en lo que él mismo llamó la Teoría de las Raíces Nacionales para los años 60³. Sin embargo, en 1983, otro crítico llegó a ubicar la ambivalencia de esa misma búsqueda en el vaivén temático entre lo popular y lo moderno, marcando ya una clara división entre ambos procesos⁴. Una década más adelante, es posible afirmar que esa modernidad alternativa en la plástica fue declarada en suspenso, a medida que todo su sostén discursivo fue develando sus limitaciones -claramente, al ritmo de una desideologización en curso-, luego de lo cual, los grandes perdedores a nivel temático habrían de ser quienes estuvieron detrás de una imagen de lo nacional amparada en lo popular. Después del quiebre institucional declarado con el golpe de estado de 1992, todo referente vinculable a ese tipo de reivindicaciones de carácter local, a la par que ese anhelable público invocado por Lauer, abandonará la escena durante un prolongado lapso. De este modo, las imágenes representativas de lo popular urbano, en su mayoría frutos del registro de la migración andina -que habían definido un período de acercamientos de los plásticos locales a una iconografía específica que sintetizaba un horizonte en la vida nacional (el ardiente horizonte que fuera simbólicamente resumido en la frase *Algo va a pasar* del proyecto conceptual del artista Juan Javier Salazar)-, empezaron a desaparecer de la escena. Pero las razones por las cuales ese *algo* no pasó o no llegó a pasar, en ese horizonte cargado de promesas, son demasiado diversas para ser agotadas aquí. Aunque sin duda, las promesas radicales entre las que se contaba el incipiente no objetualismo y el trabajo colectivo que empezó en algún momento a aparecer en la vida plástica como una manera vitalista de enfrentar el desdén del mercado y la cultura dominante, fueron tragadas igualmente en ese amplio e irresuelto horizonte. Los años 90 marcaron una virtual atomización de las subjetividades, o si se prefiere también, un retorno al trabajo individualizado e introspectivo, desvinculando a la escena de sus demás discursos previos, y recuperando de manera simultánea el interés por los soportes más convencionales y los discursos más personales. Pero probablemente este dato tenga que ver igualmente con otra razón de fondo, que no es otra sino la primordial dificultad del mercado local para integrar propuestas más heterodoxas, en una escena que es conducida más en términos sociales que artísticos hasta el día de hoy.

2. Así las cosas, la llegada del gran capital financiero internacional de principios de la década del 90, implicó la reactivación de un breve sector de la sociedad peruana, pero ningún impacto que en el fondo no saliera de la superficialidad de los nuevos neones de las estaciones de gasolina para el gran resto. Paralelamente, el discurso oficial de la dictadura se encargó de desterrar toda señal que aludiera a lo popular previo organizado, pero lo popular dio igualmente un giro y procedió a consolidar su propia atomización. Lo que esto probablemente quiere sugerir es que el desmantelamiento discursivo y factual de esas organizaciones hubiera sido imposible sin el desencanto y la frustración del horizonte promisorio en los últimos años de la década previa. Y sin la arbitraria y sangrienta represión, queda claro. En el terreno de la plástica, con seguridad la represión llegó antes que el desencanto. Baste recordar que a mediados de la década ésta se dirigió hacia un sector de artistas jóvenes cuyo trabajo colectivo venía desarrollando las líneas que en cierto modo heredaron de colectivos previos cuyo paradigma y referente fue en cierto modo el fundamental grupo *Huayco* (1979-1981). Es de esta manera que N.N. (entre 1988 y 1991) y demás grupos afines y a su vez vinculados con escenas paralelas, como las más radicales del movimiento rockero *subte*, fueron violenta y velozmente diezmados, así como algunos de sus miembros encarcelados bajo falsos cargos de terrorismo⁵. Del resto se encargaría sin duda la licuefacción ambiental acerca de toda reivindicación que discurriera por los márgenes del nuevo *establishment*. Planteadas la represión y/o la autorrepresión como instancias reales, no hubo, sin embargo, nada parecido a una reacción del medio para la transformación de ese contexto en un lenguaje que eludiera el carácter

3 La Teoría de las Raíces Nacionales: "un sistema de símbolos gráficos destinados a transmitir 'esencias' culturales". Ver Miiko Lauer, Introducción a la pintura peruana del siglo XX, Lima: Mosca Azul editores, 1976, pp. 156-161.

4 Gustavo Buntinx, ¿Entre lo popular y lo moderno? Alternativas pretendidas o reales en la joven plástica peruana, en: Hueso Húmero 18, Lima, 1983, pp. 61-85.

5 Luego de diversas persecuciones políticas, el artista Alfredo Márquez fue injustamente encarcelado entre 1994 y 1998 bajo falsos cargos de terrorismo. Integraron originalmente el colectivo artístico N.N., Alfredo Márquez, Alex Angeles, Quique Wong, José Luis García.

autoritario y la censura de ese momento -como acaso fue el caso chileno durante la dictadura⁶. Cancelada entonces la posibilidad de disentir, la escena canceló en la práctica los espacios para el desacuerdo, y la tendencia globalizada hacia los nuevos formatos publicitarios del periodismo estrechó virtualmente casi toda posibilidad crítica. Aquí habría que recordar que entre los muchos aspectos deficitarios locales en la escena artística, la ausencia de los espacios para la crítica, tanto bajo su forma eventual en periódicos establecidos, como en su forma específica de publicaciones especializadas, se extremó casi hasta la desaparición durante este período. Sin duda, estos fueron parte de los primeros atisbos locales a la lógica cultural y política de la globalización en curso, pero así asumidos, la escena ya se encontraba lista para su nuevo proceso.

3. Quién sabe, el nuevo proceso admitiría una analogía con el período comprendido entre inicios y fines de los años 60⁷. Deseos de reinsertión, refrescantes nuevas conexiones con la escena internacional, retorno de artistas del exterior y deseos de la cultura dominante por recuperar diversas instancias en el manejo del aparato cultural. De hecho, *recuperar* es un término que se utilizará con no tan descuidada ambivalencia en medio de los discursos institucionales de la década. Pero por otro lado, a diferencia del proceso sesentero en donde la actividad privada amparó el surgimiento de un horizonte de "vanguardia", capaz de asumir los planteamientos del pop, del op o del constructivismo, aquel de la última década del siglo XX no ha llegado a crear realmente una escena de las mismas características de renovación. No, si se le compara a lo que en los años 60 empresas como Tecnoquímica, de la mano de industriales como el recientemente desaparecido Mario Piacenza, por ejemplo, hicieron por establecer un nexo real entre industria y escena plástica, o si se prefiere entre anhelos de transformación socioeconómica y anhelos de transformación en la cultura⁸. Sin embargo, no existe una línea de continuidad entre ambos momentos. De hecho, en otro tipo de analogía, uno diría que es la diferencia entre el capital productivo y el capital financiero especulativo y sus respectivas consecuencias en la sociedad y en la cultura. Pero son, precisamente, las instituciones del segundo sector y frente al abierto desentendimiento del Estado en materia cultural, las que establecieron buena parte de las coordenadas del funcionamiento actual de lo artístico, auspiciando concursos y bienales, configurando un nuevo *establishment* y una reinstitucionalización de lo artístico con carácter privado. En el momento en que se escriben estas líneas, sigue siendo difícil establecer la pretensión de una verdadera escena artística nucleada en torno a ese carácter.

4. El período fujimorista impuso de este modo limitaciones ideológicas concretas al escenario cultural y artístico. Pero simultáneamente, el mismo período coincidió con la apertura global a las telecomunicaciones y su amplio circuito de difusión de imágenes internacionales, aquí beneficiarias de una coyuntura particular en que lo local vivió con las antenas puestas en el exterior. Entre ambas instancias, y con cierto nuevo ordenamiento urbano propuesto por la inversión en el sector servicios, se produjo una reconversión del espacio y la expresión plásticas que, comparados con la precariedad y el gesto *povera* que acompañó el entorno y muchas de las propuestas previas vinculadas de manera un poco literal a la imagen de lo popular, aparecieron bajo el halo de una modernización en el terreno artístico. La multiplicación relativa de galerías privadas e institucionales y la reprofesionalización y aparición de espacios o instituciones semi públicos, como el Museo de Arte de Lima o el Centro de Artes Visuales, al lado de premios auspiciados por el sector privado, terminó por consolidar dicha imagen de renovación⁹. El escenario, así redecorado, se abrió a la revitalización de una serie de tendencias que se hallaban flotando en el ambiente local e internacional, sobre todo las definidas fundamentalmente, e inicialmente, en torno a la pintura y a la escultura como soportes preferidos. En medio de este contexto, la institucionalización de la década terminó por consagrar artistas que, como Ramiro Llona, José Tola o más jóvenes como Eduardo Tokeshi, en cierto modo habían consolidado sus obras durante los años 80 con un perfil más cosmopolita. Sin embargo, éste fue a la vez el inicio de una polarización del mercado y la escena artística, en tanto el estándar del *establishment*, o si se prefiere su búsqueda de profesionalización, fue distanciándose del ejercicio promedio de muchos artistas jóvenes, o no del todo consolidados profesionalmente. En otros términos, esto significó que a pesar de las grandes apariencias, el mercado no fue capaz de ampliarse al tamaño de su imagen proyectada con la reinstitucionalización privada.

5. Paralelamente, una escena emergente fue preparando su breve espacio a inicios de la década¹⁰, a través de un perfil en cierto modo heredado de las nuevas maneras de lo popular y en cierto modo teniendo en mente su exitosa formalización artística en otros países del área, como México, por ejemplo. La mirada acerca de lo local, ya despreñada de algunas de sus ataduras político ideológicas, pasó de este modo a convertirse en la insinuación de un genuino diseño cultural urbano: un vistazo a una verosímil aunque siempre inacabada modernidad popular peruana. Y a la vez, en la posibilidad de un kitsch de uso local al que las artes pudieran echarle mano, en el nuevo contexto en el que precisamente las fronteras de una modernidad latinoamericana y de su representación se hacían complejas, heterogéneas, a veces simplemente imposibles. Esa nueva condición -que en el caso peruano se vió además definida por una específica precariedad, fruto de las diversas y prolongadas crisis-, permitió también la revaloración y la predisposición a una diversidad de propuestas entre las que se encontraban las de una mirada abierta al panorama internacional y también las de un renovado interés en la expresión estética de origen popular urbano¹¹. La obra de Gilda Mantilla acaso puede ser entendida a través de esa doble filiación. Ya en su tesis de grado, como egresada de la Universidad Católica, había manifestado una necesidad en asumir el rasgo estético y gráfico de las calles de Lima como la posibilidad de un referente genuino y contemporáneo¹², en donde la mirada se encontrara focalizada en el afichismo callejero y en la composición espontánea de los vendedores ambulantes en un espacio dado, en base al despliegue de sus mercancías y de una resignificación del objeto expuesto en venta como objeto estético y removible, es decir modificable, diseñable, plásticamente maleable a voluntad, virtualmente *postmedium*. En cierto modo, la propuesta estética de Mantilla articulaba de manera gráfica y metafórica, el protagonismo de una extensa cultura visual marginal, el eco del masivo desempleo y de su correlato informal, que hizo de la ocupación de las calles de las ciudades peruanas su más clara presencia en las últimas décadas. Años más tarde, la asepsización e intentos de limpieza social promovidos por la dictadura y la cultura dominante a cargo de sus entes oficiales, trataría de remover de manera

6 Sobre ese proceso en el Chile de Pinochet, Nelly Richard, *Margins and Institutions. Art in Chile since 1973*. Art & Text 21, Special Issue, Melbourne, 1986.

7 Véase el panorama descrito por Lauer en op.cit. p. 150.

8 Lauer, op.cit. pp. 166-169.

9 Una lista de premios y/o bienales aparecidos (y otros parcial o totalmente desaparecidos) durante el período puede dar una idea del sesgo que revitalizó la escena: Premio Solari Swayne, Premio Michell (Arequipa), Concurso Coca-Cola (Trujillo), Concurso Johnny Walker, Bienal Oeschle, Concursos de Pintura y Grabado ICPNA, Premio Expreso de Escultura, Winsor & Newton, Philips, Concurso de Artes Plásticas de Telefónica, Bienal Nacional y Bienal Iberoamericana de Lima (auspiciadas por Bellsouth hasta el año 2000), entre los más importantes.

10 Parte de esa escena circular y encontró cabida en los ambientes de la Galería Parafemalia (1993-1997), cuya breve existencia amparó y estimuló su formación gracias al manejo de ese margen por parte de su dueño Gian Carlo Figallo y de su director, Jorge Villacorta, y en cierta medida por su simbólica ubicación en el barrio obrero de Surquillo. La lista de expositores de la galería incluyó entre otros artistas, a Darko Davidjenko, Gilda Mantilla, Juan Javier Salazar, Fernando Bedoya, Mario Quesada, Emilio Santisteban, Chio Flores, Susana Torres, Betti Sturmer, Patsy Higuchi, Giuliana Migliori.

11 Me refiero básicamente al trabajo realizado por escultoras como María Gracia de Losada y Rocío Rodrigo a principios de la década, y también al de Aldo Chaparro y Claudia Salem, trabajos que estuvieron marcados con un retorno a la figuración a través de esa perspectiva, una escena en la cual podrían ser incluidas las fotografías del primer Juan Enrique Bedoya y en la cual fue también cooptado el escultor ayacucho autodidacta Antonio Pareja. El regreso al país de pintores como Mariella Agois y Moico Yaker, amplió también los márgenes de esa perspectiva con una marca alegórica e histórica a la vez. Sobre Yaker puede verse el texto de Gustavo Bantiñ editado por Marco, México, 1995.

12 Estética portátil. Tesis para optar el Grado de Bachiller, Facultad de Artes Plásticas, Universidad Católica del Perú, 1993.

cosmetológica los rasgos de esa expresión masiva, en diversos ejercicios de reelirización de los espacios públicos de la ciudad. La obra de Mantilla que se nutre de esa cultura visual masiva, parte tal vez de un acercamiento sustentado en los anhelos de una cultura nacional homogénea, que hoy parece más que lejana. Acaso tan lejana, como lejanas son entre sí hoy en día las expresiones de lo culto y lo popular, y las relaciones entre sus respectivos productores¹³. Como muchos artistas emergentes de la década, la obra de Mantilla procesa simultáneamente un registro intimista y un gesto hermético, biográfico. En ese registro otro tipo de referentes culturales -históricos, religiosos, mediáticos- pueden ser a veces una alegoría de procesos subjetivos, cuando no la referencia directa a los contornos de una identidad específica, que por un lado quizás apunta a la reconstitución de un entorno biográfico y por otro, a la mirada reflexiva acerca de cuál es el margen de lo femenino y cuál su lugar en la historia. Esa complejidad temática ha ido extremándose en la obra de Mantilla hasta alcanzar un grado de heterogeneidad que sobrepasa el soporte y lo hace múltiple y discontinuo, casi dueño de un carácter excéntrico y excesivo. Pero su excesividad es aquí parte de esa complejidad expuesta en el gesto de recorrer los formatos y los materiales más disímiles en pos de algo vinculado a lo que ella considera un proceso más que un resultado acabado. Un proceso en donde el resultado es más bien parte de un recorrido hacia el sentido de la obra, pero no necesariamente un interés en una felicidad objetual al final del mismo¹⁴. En ese proceso Mantilla procede a hurgar líricamente en las imágenes y los materiales desgastados de épocas y roles que han sido roídos en sus pertinencias, y cuya exhumación promueve el gesto crítico sobre el sentido de la representación y la identidad que le está asociada. En esa perspectiva, *Amas de leche o Estética Unisex* ejemplifican bien parte de las preocupaciones de esta obra. *Amas de leche* es un reciente trabajo aún inédito, en el cual lo que es reexpuesto a la mirada es una extendida costumbre entre las familias aristocráticas coloniales y republicanas de hacer amamantar a sus hijos por una subalterna escogida. Concebida en base a la serie fotográfica de Courret, la obra busca entender en este caso el rol de las relaciones materno filiales y sus posibles redes de afectos, a través de un entramado de relaciones sociales, en donde la leche materna ajena es acaso la metáfora de una constante negación, desplazamiento, discriminación e inversión de roles e identidades en la historia social peruana. Pero ahí en donde este trabajo busca reconstruir la identidad y la subjetividad de un momento histórico y sus consecuencias, *Estética Unisex* -parte de la muestra *Sinfonía del trapeador*-, busca reconstruir la identidad de lo femenino, como asociada al entorno del salón de belleza y las maneras de construir, deconstruir y desordenar el poder de representación de esas imágenes, a través del reflejo del soporte de un espejo y sus reflexiones, tanto como a través del identikit, visto como el modelo para armar y desarmar las imágenes comunes de los roles estandarizados de la mujer. La auscultación personal y colectiva de la artista establece una narrativa en la que cosmética y estética juegan e intercambian roles y sentidos, desmantelando capa a capa, como quien desmaquilla una imagen posible, su propia condición como artista y como sujeto femenino.

6. La década consolidó el carácter alegórico de la imagen como una manera de referirse y entablar relaciones entre distintos temas. Quizás, y a diferencia del horizonte previo en que el uso de imágenes y discursos trataron de establecerse como representaciones de diversos temas, los años recientes han preferido el uso de lecturas múltiples y desplazadas de la imagen, en las cuales sus diversos procesos de construcción permiten una mirada en profundidad acerca de subjetividades específicas y a la vez una acelerada desvinculación del carácter mimético de las representaciones previas. Este camino es uno de los que permitirían más adelante el regreso de temas críticos, como veremos luego, y no, como hubiera podido ser visto previamente, la cancelación evasiva de los mismos. Mediante este carácter se produjo además cierta revinculación con lo internacional, en la medida en que la imagen globalizada fue eludiendo ciertas fronteras genéricas, haciendo de lo heterogéneo y lo discontinuo el material y la manera básica de enfrentar la desestabilización de las relaciones entre los objetos de las imágenes con sus respectivas categorizaciones. Dentro de este panorama, el discurso acerca de las identidades de lo femenino en sus versiones locales atormentada/expressionistas o irónico/alegóricas consolidaron una veta y una retórica en la creación local, un camino en el cual el cuerpo fue un recurso utilizado a veces hasta el extremo y a veces simplemente aludido a manera de marca gestual, y mucho de él bajo la forma de la mirada reflexiva del autorretrato¹⁵. Entre todo eso, sin embargo, la obra de Sandra Gamarra Heshiki pertenece a una variante del margen más sólido, de una vertiente más contemplativa y reflexiva de los temas en los que la intimidad, lo femenino y la domesticidad aparecen asociados. Identificada como una de las refrescantes pintoras de los años más recientes, Gamarra recreó en su obra pictórica un entorno doméstico adaptado a una seriación deliberadamente emparentada con la sobriedad y el diseño estético japonés, elementos además enfatizados por una pincelada minuciosa y concentrada en el detalle. De este gesto de contornos minimales, Gamarra hizo la marca de un lenguaje en el que los elementos domésticos se definen como unidades de almacenamiento y en las cuales el eje principal es la memoria, la búsqueda y el reconocimiento de un origen y también la fetichización de cierto orden familiar. A ese orden alude sin duda también su reciente proyecto de instalación, y también a cierta "estética de clase media"¹⁶, que busca poner en perspectiva un comentario acerca de la precariedad de recursos que caracteriza lo nacional y sus formas familiares y colectivas de hacerle frente. A través del recorrido de los contornos de la domesticidad, Gamarra busca develar el fantasma de una inseguridad nacional respecto de los niveles de vida y las formas del escasísimo consumo nacional, en donde la recreación de la sala de estar (*casi una forma de ser*, bien podría decir la artista) opera como registro íntimo de "una herida nacional"¹⁷ (la precariedad rodeada por la tradición) y sus formas simbólicas de eludirla bajo la protección, el forrado material del bien adquirido, haciendo que "las cosas se vean bien"¹⁸, o tal vez *mejor*, a medida en que gozan del valor agregado de un forro hecho de crochet o de plástico, que hace de la manualidad doméstica parte de un complejo sistema de apropiaciones, de las cuales tampoco están exentos los miembros de la propia familia¹⁹. A través de ellas, la manualidad doméstica elude y exorciza el desgaste del uso y del paso del tiempo en el bien adquirido, una operación que compensa la imposibilidad de la renovación por el consumo -una característica de la contracción del mercado interno en los últimos 30 años. De este modo, el forrado sistemático de muebles, licuadoras, televisores o cualquier electrodoméstico en general, resemantiza el objeto, lo vela, lo cubre de tela, de un halo que se apropia de él y a la vez lo domestica y lo hace familiar, eliminando su antecedente esquivo. En cierto modo, esto parodia el conflicto entre la tradición y la imposibilidad nacional de proceder a su renovación moderna, en el momento en que la artista

13 "Ahora todo se ha polarizado", ha comentado la artista, "y ahora parece imposible acercarse a esos asuntos de la misma manera". Comunicación personal, junio 2001.

14 *Ibid.* Ninguna sorpresa el hecho de que ese proceso de búsqueda la haya lanzado al margen absoluto del mercado.

15 El autorretrato y la autorreferencia aumentaron notablemente su incidencia durante la década. No obstante, no existe un estudio ni una mirada sobre el asunto hasta el momento en que se escriben estas notas. Véase al respecto la obra de Natalia Iguíñiz, Susana Torres, Giuliana Migliori, Claudia Coca, Nani Cárdenas, Claudia Salem, Gilda Mantilla, Luísa González, entre otras artistas.

16 Comunicación personal, 28/8/01.

17 *Ibid.*

18 *Ibid.*

19 "Mi abuela teja siempre", declara Sandra Gamarra. "Cuando falleció, me llevé mi frazada, la frazada que hizo especialmente para cuando me vaya de la casa y que tenían todos mis primos". *Ibid.* Se trata de la misma frazada bajo la cual descubrió luego que estaba hecha para no desligarse nunca de la familia y en particular del ascendente de autoridad de la abuela materna.

extrema esta operación simbólica y, entre diversos objetos dispuestos en forma de escenario doméstico, forra un automóvil, un refrigerador, un celular -como bien podría haber forrado una computadora-, fetichizando una modernidad conquistada por la tradición. Crochet sobre tecnología. No por casualidad, del mismo modo que en las unidades tradicionales de producción japonesas, el trabajo de Gamarra fue además ejecutado por casi una decena de integrantes de su familia, entre ellos su madre y varias tías. El discurso de Gamarra se produce en la reflexión acerca de los diversos entramados entre los que discurre o se extravía una identidad y sus formas de vida en una sociedad, en este caso la pertenencia a un orden nacional escindido y trunco y aquí reemplazado por una colectividad familiar -un orden en el que quizás el tejido sí es social: una alegoría en la que cada hebra y cada vuelta alude a la textura emocional -femenina- de una mirada sobre su colectividad, sus carencias y sus expectativas.

7. Pero frente a todo esto, la escena de la fotografía local ha tenido un desarrollo particular, virtualmente marginal. Al lado de los diversos avatares del resto de las artes visuales locales, la fotografía tuvo durante gran parte del siglo XX un lugar reservado, o si se prefiere restringido, al del registro histórico, etnográfico, cuando no simplemente el vinculado al ejercicio del retrato comercial y al fotoperiodismo en sus diversas vertientes. Esta ambivalencia entre el ejercicio técnico profesional y el artístico desprofesionalizado -o no reconocido como profesional- permaneció durante largo tiempo como la marca del oficio y su complicada inserción en el *establishment* artístico. La historia de la fotografía peruana, que empieza muy temprano en su difusión como novedad técnica a mediados del siglo XIX, alcanza no obstante la cúspide de su reconocimiento internacional con la obra de Martín Chambi (1891-1973), recién a fines de la década del 70 del siglo XX. Sin embargo, este reconocimiento, que es el fruto del desarrollo de la fotografía regional sur andina, no tuvo necesariamente una vinculación con los posteriores procesos de lo fotográfico. De hecho, la producción fotográfica posterior marcó de manera enfática la aparición de un horizonte distintivo, mejor vinculado al modernismo norteamericano que a una continuidad histórica o formal de origen previo. Este nuevo horizonte aparece más bien como en continuidad con diversas modernizaciones del período, entre las cuales el ejercicio artístico de la fotografía es una de las necesidades de un momento caracterizado por los anhelos de transformación en la sociedad peruana. La filiación del conjunto de fotógrafos que se organizarían en torno a la Fotogalería Secuencia (1976-1979)²⁰ luego de sus contactos con Minor White al principio y posteriormente con Aaron Siskind, apuntó a la afirmación de una apertura del espacio en el mercado y al vencimiento del viejo esquema artístico de la cultura dominante para el cual la fotografía no pertenecía plenamente al sistema artístico -el mismo que a duras penas alguien como el fotógrafo José Casals había penetrado en los años 60-, si bien de manera siempre ancilar a las artes plásticas. La necesidad de componer el perfil de la actividad fotográfica en tanto expresión artística específica marcó un distanciamiento con el horizonte previo -la fotografía del sur andino sobre todo-, con el cual las diferencias en el tiempo, en la praxis, en los espacios sociales y geográficos, hacían casi imposible una filiación. Si la necesidad de esa refundación empezó tomando como base al modernismo fotográfico norteamericano -en sí mismo una tradición de autonomía artística-, esa distancia terminó siendo igualmente el síntoma de las diversas brechas en el proceso cultural del momento y el síntoma de los muchos resquebrajamientos nacionales en materia simbólica, cuando no en materia social e histórica de manera más obvia. Tal vez por eso, en pleno auge y redescubrimiento de la fotografía sur andina de la primera mitad del siglo XX, se vio simultáneamente cancelada la experiencia de la refundación fotográfica modernista en Lima, señalando las limitaciones ideológicas y económicas de la escena y el mercado de finales de los años 70²¹. Como dos imágenes que se miran frente a frente, ambas tradiciones especularon la una con la otra en el angosto espacio de Secuencia, la galería que abría sus puertas con una individual de Aaron Siskind y fuera luego sede de la primera muestra nacional del trabajo de Chambi en 1977, ya cuando el prestigio del artista cusqueño había traspasado las fronteras y creado un público internacional. Asimismo, esta galería inició la revinculación con la fotografía internacional en este período y más adelante permitiría la internacionalización de la producción local contemporánea, en la obra de Billy Hare, Fernando La Rosa y Javier Silva Meinel, principalmente, pero no lograría sobrepasar las limitaciones de una escena estancada, de un mercado restringido y por encima de todo, de la sanción de la institucionalidad artística dominante. De hecho, y no obstante la experiencia de Secuencia obtuviera frutos en el desarrollo artístico posterior de muchos de sus miembros, la mirada de la cultura dominante acerca de la fotografía ha permanecido hasta muy recientemente ciega a su proceso local y a su desarrollo. Hasta hace no mucho, diversos concursos de artes visuales auspiciados por la empresa privada (los concursos, sí: una manera indirecta y a veces viciosa de evaluar el comportamiento de la escena artística local ante la ausencia de otros sensores -y censores- críticos) han eludido el tema de lo fotográfico, asumiendo virtualmente el mismo como una incomodidad inclasificable y por ende insancionable, pero de manera inevitablemente discriminatoria para cualquier efecto práctico. El auge contemporáneo de la imagen fotográfica -que ha sido visto como el síntoma de una estetización masificada y como el síntoma de la seducción de toda imagen plana en el orden globalizado-, modificó en cierto modo el panorama durante la última década. Su difusión comercial, el crecimiento del número de escuelas e institutos dedicados a su enseñanza, así como el éxito simbólico del oficio, asociado al crecimiento de las empresas periodísticas y publicitarias, deben verse igualmente como parte de la expansión del sector de la economía involucrada con la información y el comercio durante la década fujimorista. Dicho de otra manera, es como si el vencimiento del esquema de la cultura dominante hacia la fotografía durante esta década hubiera sido el resultado de una modernización superficial en el carácter de la imagen masiva y no el fruto de un gesto medianamente vanguardista como fue el de los artistas vinculados a Secuencia en los años 70. A diferencia de los anhelos del modernismo fotográfico, cuyo gesto de autonomía artística se enfocaba en torno a una aspiración trascendente, la legitimación de la fotografía como género con derecho propio en la escena artística actual se apoya en la expansión de la imagen *per se*, o si se prefiere, en la expansión de su infinita reproductibilidad técnica, la cual es a su vez expresable en múltiples soportes. En la actualidad esa legitimación resulta ser, de todos modos, una mera victoria simbólica en medio de un mercado que aún es incommovible respecto de un medio como el fotográfico, que, como se sabe, no implica necesariamente manipulación

20 Fernando La Rosa, Billy Hare, Roberto Fantozzi, Mariella Agóis, Javier Silva, Mario Montalbetti, entre otros. Para un testimonio de Fernando La Rosa sobre esa experiencia, véase Fotogalería Secuencia (1976-1979): Un recuento personal, en: Documentos 1960-1990. Tres décadas de la fotografía en el Perú, Museo de Arte de Lima, 1997, pp. 90-91.

21 El propio La Rosa anota un "profundo agotamiento en la continua búsqueda de ayuda financiera" y "un período de grandes dificultades económicas e intolerancia política". Op.cit. p. 91.

artesanal y que niega el carácter de copia única en su reproducibilidad y en su soporte hecho en papel, incumpliendo de este modo con la arcaica norma simbólica arraigada en la cultura dominante²². Así las cosas, una tercera ruptura se produce en el entorno e historia de la imagen fotográfica y sus derivados electrónico digitales.

8. La difusión del soporte tecnológico y la imposición del paradigma electrónico digital cambiaron, también y por otro lado, las coordenadas de evaluación de la producción artística, inicialmente con dificultades parecidas a las de la fotografía, pero con mejor suerte, acaso debido a su inmediata, ambigua y exitosa vinculación con los medios y el público masivos. Este último es en cierto modo el origen de la obra de Ivan Esquivel Naito, formado al principio como fotógrafo y asociado más adelante con los nuevos medios y nuevos soportes en general. Esquivel, que saltó al rápido reconocimiento mediático bajo el alias de Plaztikk (una referencia y un eco verosímil de la identidad encubierta del DJ techno y del *hacker* cibernético), ha hecho sin duda un recorrido singular en la escena artística local. De hecho, es posible afirmar -en un giro que descubre su perfecto entendimiento de los mecanismos que suelen acompañar a los nuevos medios y su respectivo contexto pop- que en cierto modo su fama anticipó a su obra²³. Sin embargo, la versatilidad y el manejo seguro de cada medio utilizado -que incluye la fotografía, el diseño de páginas web, el video y la animación digitales- lo han impuesto sin duda como uno de los artistas mejor identificados con el inequívoco designio del design contemporáneo, en el que el sentido de la obra es inversamente proporcional al manejo y la elaboración tecnológica de la misma. O si se prefiere, en el que el concepto no encierra nivel de trascendencia, ni una vida después de la vida de lo formal. Su rechazo explícito de los soportes tradicionales, su adhesión a la nueva convención en la que ni la carga del sentido, ni su persecución, constituyen ya materia de evaluación, ha sido demostrada enérgicamente en sus diversos videos e instalaciones. Su comentario formal alude continuamente a las formas clásicas del diseño cuyo contenido ritual ha sido debidamente diluido por la secularización pop. Es de esa manera que en la obra de Esquivel, la alusión a cierta japonesidad de origen se adhiere a un criterio minimal, alegorizado constantemente por el blanco, como marca de asepsia y como estandarte ante toda contaminación de sentido. Ahí (y a diferencia de la obra de Gamarra, con quien ha trabajado en colaboración más de una vez en el tema específico de sus identidades familiares y sus orígenes²⁴) tradición y memoria han sido implacablemente deletreados en el altar de un criterio de contemporaneidad definido por la sintetización y la ausencia de otras marcas de identidad (personales, étnicas, culturales): en otras palabras, la propia definición del paradigma posthumano digital/electrónico. De esa manera, *Number* (1999), su primer video generado por PC, exudaba de manera insistentemente cíclica la difundida idea de *all is number*, el eslogan de un pretendido nuevo universalismo y casi una huella del entusiasmo de las vanguardias históricas futuristas por la novedad y por la máquina. Pero aquí la diferencia con estas últimas es que en su constante alusión al sistema binario como origen actual de toda imagen y realidad posible, en Esquivel esa huella se resuelve en una ironía acerca de la pertinencia de toda representación posible, su crisis y su negación. O si se prefiere también, un futuro promisorio o una utopía diseñada para la máquina y no para su creador y/o usuario. Esta autonomía del pensamiento robótico y ciberpensado quedó también expuesta en la video instalación que hiciera simultáneamente a la muestra personal de la Sala Luis Miró Quesada, en la que el constante *loop* de media docena de monitores mostraba el proceso decorativo de un sensor lumínico sincronizado con el audio de un módem en plena conexión con la red. Levemente metafórico y en sí mismo bastante explícito, ese tablero activado como un Mondrian electrónico, animado y autárquico, poseía la virtud de camuflarse efectivamente como un dispositivo electrónico más de la tienda de telefonía celular en la que fue instalado. Con otro calibre, el ambicioso proyecto, y en más de un sentido espacial, de la Sala Luis Miró Quesada, apuntaba sin embargo a otra parte. Diseñada como un entorno, la instalación fue pensada al filo del volumen físico, de la no objetualidad y del espacio arquitectónico. A través de la modificación completa de las proporciones de la Sala, Esquivel logró la transformación completa de la atmósfera en un ambiente a la vez opresivo y a la vez entusiasmante, con ciertos mínimos ecos del *cyberpunk*, y de una tan absoluta blancura y vacío que el carácter metafórico principal funcionaba como una especulación (casi literalmente planteada en un juego de espejos) sobre el lenguaje mismo, y a la vez un comentario semántico, si bien superficial y plano, en el que lo tridimensional y lo bidimensional se daban la espalda como dos caras de la misma moneda, o de un mismo significado, tan vacío y a la vez tan deslumbrante como la instalación se planteaba a sí misma: vacía como contenido, perfecta como contenedor²⁵.

9. La década entera consolidó internacional y localmente el fin del sentido, o al menos lo intentó con hartó éxito. Localmente esa orientación se vio reforzada por la imposibilidad de disentir, dentro del contexto represivo y a la vez consensual impuesto por la dictadura, en el que la ciudadanía y los medios de comunicación parecieron optar masivamente por el discurso plano, quién sabe un correlato del miedo o del engaño, o de la precariedad propuesta por ambos. La estructura mediáticamente planificada del fujimorismo, con su fórmula de extorsión y soborno de diarios y canales de televisión, redujo a su mínima expresión todo espacio crítico, tanto político como cultural y sobre todo, político en tanto cultural -y viceversa. El discurso al uso de la dictadura condenó toda forma no manipulable de expresión y destinó enormes recursos públicos a la promoción y al marketing del simulacro, básicamente a través de su Ministerio de la Presidencia y PromPerú, dos agencias de planificación y ejecución del mismo²⁶. El robo, la sustracción del criterio de verdad en el plan cosmético de la dictadura acompañó de manera sincronizada el desmantelamiento de lo crítico y su reemplazo por la construcción del simulacro, una operación que incluyó el financiamiento y creación de un sector importante de la prensa amarilla, la explícita utilización de la escena pop, con cantantes, actores y futbolistas y, por supuesto, la intervención de universidades y centros de estudio, entre ellos la Escuela Nacional de Bellas Artes. El plan de control de información planteado por el régimen estimuló el diseño de una sociedad exclusivamente dispuesta entre el conformismo o la sanción autoritaria de cualquiera de los apéndices mediáticos o institucionales implicados. La escena e institucionalidad artística no fueron para nada ajenas a esos dos extremos. Dentro de esa espesa atmósfera, la intervención gubernamental a la Escuela Nacional de Bellas Artes (ENBA) tuvo un

22 A juicio del fotógrafo Billy Hare las limitaciones del mercado local y de la cultura dominante hacen que el valor simbólico y el precio de una pintura o cualquier medio convencional del sistema de las bellas artes sigan siendo muy superiores a los de la fotografía; todo esto mientras que en el exterior "se expone y se difunde más fotografía peruana que pintura peruana". Comunicación personal 24/9/01. Habría que agregar por lo demás que el otro artista visual peruano indiscutiblemente reconocido internacionalmente, después de Chambi, es el también fotógrafo, Mario Testino, pero ningún pintor ni escultor.

23 Véase el artículo y la carátula que le dedica la revista *Somos* # 605, El Comercio, 1998.

24 *Kitchen*, la instalación bipersonal de Esquivel Naito y Gamarra Heshiki en la galería del Centro Cultural Ricardo Palma de Miraflores (junio, 2000), tomó como punto de partida la famosa novela de Banana Yoshimoto y realizó a partir de ella una recreación del hábitat tradicional nipón en clave alegórica, sintetizando un tema compartido respecto de sus orígenes del lado familiar materno.

25 Inicialmente, el proyecto había consistido en hacer que el público caminara entre objetos dispuestos en la sala, y luego fue transformado en un proyecto delictivo en el que cada objeto estuviera etiquetado y reconocido como tal, para finalmente resolverse en que el espacio estuviera casi absolutamente vacío, a no ser por la presencia del espejo y el mensaje bidimensional/tridimensional. En términos del artista, "se trataba de denotar el espacio" y de "expresar lo mínimamente posible". Comunicación personal 4/10/01.

26 Así como el fujimorismo y su servicio de inteligencia desviaron decenas de millones de dólares del fisco hacia la compra de conciencias en los medios masivos, estas dos agencias destinaron grandes cantidades de dinero y organización institucional a la promoción del simulacro, en que cifras de crecimiento fueron deliberadamente manipuladas e infladas en favor de la justificación de la dictadura.

significado de mayor interés al hacer transparente la manera en que el aparato de Estado tampoco dejó resquicio abierto en el manejo entre el poder y la cultura²⁷. La ENBA -que se encuentra en receso mientras se escriben estas notas- ha tocado con este episodio su punto más bajo desde que fuera fundada en abril de 1919, en un intento estatal de darle cobertura oficial en ese entonces a un gremio con aspiraciones modernas. Si como ha afirmado Lauer, el consenso de la crítica ha asumido que con su fundación se inicia el arte contemporáneo en el Perú²⁸, es legítimo asumir también que la crisis de la institución a inicios del siglo XXI, es también en cierto modo la crisis del arte contemporáneo local, al menos en tanto aparato vinculado a la cultura nacional a través del Estado. Dicho de otro modo, con este breve *loop* de poco más de 80 años se cierra un ciclo de irregulares y precarias relaciones entre arte, cultura y Estado. Pero además abre una herida adicional en la crisis del ejercicio y enseñanza de las Bellas Artes, así como en sus cuestionados paradigmas, crisis que (de un modo similar a lo sucedido con el sistema local de las humanidades) es también el síntoma de un paulatino e histórico desinterés de la cultura dominante por otorgarle una dimensión nacional a la modernización de la praxis artística y su mercado. Durante la última década ese desinterés agudizó además la polarización entre los mejor vinculados a la escena internacional y los demás. Una polarización alentada a nivel de los recursos y del acceso a la información, distancia que como es sabido, en el Perú suele ser además de social, geográfica. De manera previsible, la provincia peruana fue una de las principales afectadas en esa línea, del mismo modo en que sin duda lo fue el margen periférico de la capital. A ese margen periférico pertenece en cierto modo la ENBA, cuya actividad reúne principalmente a un alumnado perteneciente a clases medias emergentes y de pocos recursos²⁹. Y como no podía ser de otro modo, el estímulo a la creación y la revinculación de las artes visuales a la órbita internacional se concentró básicamente en la capital y lo hizo fundamentalmente a través de los concursos privados y de la Bienal de Lima, cuya primera edición se realizó a fines de 1997.

10. En su evaluación de la Primera Bienal Iberoamericana de Lima, el crítico Augusto del Valle ha observado que la aparición de la Bienal por un lado tuvo como resultado acabar con el aislamiento internacional que caracterizaba a la escena visual peruana, y por otro estimular las ambivalencias de algunos artistas visuales respecto de la institucionalidad artística, "aun conociendo de cerca los prejuicios de la misma, sin haber logrado nunca consolidar una escena alternativa"³⁰. En el fondo la institucionalización de las Bienales nacionales e iberoamericanas de Lima disciplinó el panorama artístico, al someterlo a un régimen de mayor lealtad al mercado internacional y sus maneras (o por lo menos a una imagen abstracta de sus necesidades a nivel internacional) y polarizó en cierta forma la escena al imponer estándares de expresión y evaluación localmente inéditos o tardíos como el instalacionismo³¹. Visto de otro modo, se trató de otro intento de modernización forzada de la cultura y de las artes visuales peruanas, algo que venía siendo resistido por los sectores más conservadores del *establishment*, en su mayoría parapetados en la enseñanza y en la tácita conformación de bastiones de sanción como los jurados de concursos o becas. Como si fuera una puesta al día artificial en tanto sacada de la manga y sin contexto, pero sobre todo superficial en sus propósitos de incorporación a una escena contemporánea que localmente posee todas las características de una escena periférica y precaria, pequeña, pobre y muy pasiva. Por otro lado, para 1998, a la vista de muchos la escena artística se encuentra aún atrapada en cierto esteticismo modelado por las (pocas) exigencias ideológicas del mercado local³² e imposibilitada en su salida de la introspección que caracterizó parte de la producción artística de la década. No obstante, el retorno de los artistas visuales a los temas masivos y a la mirada de lo popular no demoraría mucho tiempo más y lo haría a la sombra de la pelea antidictatorial, a medida en que se fueron develando las imperfecciones del *make up* oficial y las groseras evidencias de un sistema mafioso a cargo del manejo de los recursos del Estado. Ese develamiento de los simulacros oficiales, sin embargo, se produjo únicamente por las propias filtraciones de información del sistema dictatorial. Con la aparición de los registros en video de la corrupción, que fueran filmados clandestinamente por el propio Sistema de Inteligencia Nacional, se abrieron por primera vez las ventanas y los resquicios de una realidad que, aunque sospechada, permanecía invisible para la población. Con seguridad pocos momentos y pocos sucesos han sido tan influyentes en la vida nacional como la difusión de los que rápidamente pasaron a ser conocidos como *vladivideos*. Su difusión masiva, su satirización y su constante cita en cada una de las instancias informativas y expresivas desencadenaron el emblemático reconocimiento de una sociedad domesticada y acostumbrada a ver y a verse a través de las pantallas de la televisión. Igual que en un argumento clásico de ciencia ficción que podría pertenecer a *El congreso de futurología* de Stanislas Lem tanto como a *Matrix* de los hermanos Wachowsky, la inesperada reentrada a la dimensión de lo real implicó la disolución de un sistema entero basado en el engaño. Tal vez de ahí que a juicio de un 73% de la población, la caída de la dictadura se haya iniciado con la propagación de esos videos³³. En ese proceso confluyeron un tema como el manejo y control de la información y un soporte tecnológico como el video -que son, por otro lado, dos grandes ejes de reflexión de la crítica y del arte contemporáneos-, así como confluyeron lo político y lo postpolítico -es decir, la formulación mediática y publicitaria de lo político- en el apuntalamiento del autoritarismo durante toda la década. La penetración y la auscultación de este discurso de las apariencias en materia social y política fueron sin duda, aunque de modo marginal, parte del ejercicio de un pequeño pero activo sector de la escena artística³⁴. En ese sector se articularon, ante la indiferencia propia del mercado artístico, los temas de derechos humanos y la denuncia de un régimen autoritario. Ninguna sorpresa el hecho de que ese sector fuera explícitamente desaparecido de la escena, como se ha visto bastante más arriba, o haya sido invisible para los medios de comunicación durante ese período. Sin embargo y no por casualidad, estos y otros temas resurgirían de manera masiva en los últimos años de la dictadura y del siglo XX.

11. En medio de este contexto, la obra de Fernando Bryce es sin duda una de las más ambiciosas e importantes elaboraciones acerca del proceso histórico peruano. A través del desentierro y copia de los registros y documentación oficial y publicitaria ha producido un corpus de más de medio millar de dibujos en pequeño formato, cuya elaboración continúa, desde mediados de la década hacia delante, una de las reflexiones más originales en torno de las imágenes consensuales de la cultura peruana del siglo XX. Su trabajo de copia a tinta de estos cientos

27 Véase la denuncia del diario Liberación, "Sesifredo Luza asesoraba a directivos de Bellas Artes en aplicación de sanciones de profesores" ("Ni el arte se escapó de las redes montesinistas", dice un subtítulo). El psiquiatra Sesifredo Luza, ex asesor de la dictadura, fue uno de los diseñadores top de las llamadas "operaciones psicosociales" del régimen, operaciones de distracción, intimidación y control de la opinión pública. En el caso concreto de la ENBA, Luza asesoró confidencialmente, según contrato, a la "Dirección General de la Escuela en la aplicación de medidas disciplinarias o psicológicas a los trabajadores o estudiantes que hayan incurrido en alguna infracción". Gina Carrillo, Liberación, 20 de agosto de 2001, p. 5.

28 Lauer, op.cit., pp. 65-67.

29 Debido a la presión del alumnado, la currícula y el profesorado de la ENBA se encontraban en medio de un proceso de renovación cuando fue intervenida por la dictadura.

30 Augusto del Valle, Memoria sin territorio y territorio sin memoria, en Hueso Número 34, Lima, julio 1999, p. 108. Del Valle analiza en su ensayo sobre todo las obras de Cristina Planas, Francisco Guerra García, Emilio Santisteban, Luz María Bedoya, Eduardo Tokeshi y Elena Tejada.

31 Para una mirada sobre el instalacionismo desde una perspectiva modernista véanse por ejemplo las declaraciones del pintor Fernando de Szyszlo: "Las instalaciones son válidas. Para mi manera de ver, un poco obsoletas, eso no es arte. Son gestos, manifiestos, declaraciones sobre la vida. El arte es algo más complicado, menos perecedero. Hay una diferencia en la profundidad de la intención. A mí me encanta lo de la jaula con Montesinos adentro, pero eso no es arte". El Comercio, 25 de julio 2001, entrevista de Gabriela Wiener.

32 Del Valle, op.cit. p.112. Véase también la evaluación de Elida Román acerca de la Bienal Nacional, I Bienal Nacional de Lima. Algunos deslindes, en Hueso Número 34, julio 1999, p. 44.

33 El 73% de la población considera que la caída de la dictadura se inicia con la difusión del video que muestra las imágenes del jefe del SIN en la sombra, Vladimiro Montesinos, corrompiendo al congresista Kouri. Un porcentaje muchísimo menor piensa que ese mismo proceso se inició con las movilizaciones populares como la Marcha de los cuatro sayos. Véase la encuesta de Apoyo, El Comercio, 12 de noviembre 2001.

de registros e imágenes a través del método del *análisis mimético*, reproduce un lado performático instituido en el gesto del copiado mismo y en el trabajo en serie. Pero sobre todo, se trata de una labor de archivo que consolida una mirada desestabilizadora y crítica sobre los posibles contornos nacionales en la cultura y en la política, a partir de un cuidadoso desmontaje del poder oculto detrás de las imágenes que definen algo llamable lo peruano: una historia hecha de desigualdades y de discriminación como la que describe en su serie de 1997 sobre la extracción de guano, pero también una historia de autoritarismo y de cultura dominante ansiosa de acumulación y despilfarro, como la que describe en su serie *The Progress of Peru* del mismo año³⁵. La serie de 544 dibujos presentada en julio de 2001 en la Sala Luis Miró Quesada, le permitió a Bryce consolidar una mirada cronológica y a la vez cerrar un ciclo en su obra. *Atlas Perú*, recorre la historia peruana del siglo XX y sobre todo la historia del siglo XX tal como ha sido vista por los peruanos a través de los ojos de los medios masivos y afines. El resultado es un largo retrato del país en sus diversos avatares, la narración del recorrido político nacional, o si se prefiere, la historia de varios intentos y fracasos en pos del bienestar. A medida que avanza, sin embargo, la cronología del siglo planteada por *Atlas Perú* procede en el desmontaje de un simulacro mayor como el de la nación peruana y de los cordiales intentos de la cultura dominante por disimular sus crisis, sus profundas diferencias y divisiones. De este modo, la historia comparativa entre esa perspectiva y las irrupciones en escena de algunos registros de la cultura política adversa (periódicos populares, mítines, movilizaciones campesinas), reproduce necesariamente las marcas de esos enfrentamientos del siglo, volviendo aparente su linealidad cronológica y poniendo en evidencia un discurso oficial cosmético. Como registros centrales de una cultura oligárquica formalmente extinta, Bryce exhuma además textos y fotografías de revistas impensables desde la actualidad local, las últimas huellas de un ejercicio de las humanidades como telón de fondo para la reflexión nacional. Así, revistas como *El arquitecto peruano*, por ejemplo, dan cuenta de cómo en un determinado momento (1940-1960), la difusión de la arquitectura fue no sólo el síntoma de la urbanización del país, sino sobre todo el catalizador entre las humanidades y una perspectiva técnica para entender y encontrar soluciones a los deseos de una modernidad nacional. Con otra orientación podría decirse lo mismo de los registros de los descubrimientos de la arqueología nacional para otro período. A pesar de la profusión de imágenes, *Atlas Perú* evita conscientemente el rasgo misceláneo de la mirada periodística contemporánea. De manera comprensible, el peso de ese tipo de imágenes sólo aparece en la segunda parte de la serie, o mejor dicho, en la segunda parte del siglo exhumado. Pues a medida que el desentierro de la imagería avanza, queda claro que las imágenes de la materia prima del copiado mimético van dejando de pertenecer a las revistas institucionales como *El arquitecto peruano* o *Ingeniero Andino*. Pues en su lugar aparecieron sobre todo las revistas de transnacionales como la International Petroleum Company, que luego habrían de desaparecer con la dictadura reformista de Velasco Alvarado, hasta llegar a un virtual vacío de esa producción, tres décadas más adelante. El desentierro descubre entonces que ese tipo de revistas y publicaciones no existen más, ya que fueron reemplazadas en la última década por revistas empresariales con gran publicidad³⁶. A través de este recorrido, Fernando Bryce intenta aquí hacer un gran fresco de los temas que han penado constantemente en los sueños y en la vida nacional y casi nada se le queda en el camino, pues eso atraviesa dichos anhelos, la versión publicitaria de los mismos desde la conveniencia de viejas y nuevas transnacionales, el autorretrato complaciente de sus socios locales, las tendencias hoy arruinadas de sus intentos de industrialización, los discursos del progreso, las peleas sociales, sus afiches, sus héroes, sus gobiernos, sus grupos insurrectos, sus dictaduras y sus recientes y a veces turbios procesos de democratización. Un sector puntual es el aparte de la serie *Turismo* del mismo conjunto³⁷. Creada y presentada dentro del contexto de la dictadura fujimorista, *Turismo* realizaba el comentario acerca de uno de los discursos oficiales mejor cuidados y financiados en beneficio de la manutención de un orden sistemáticamente basado en las apariencias. Aquí Fernando Bryce hace la copia comparativa de una selección de imágenes de la revista *Turismo*, de los años 30, y la revista oficial *El dorado*, producida por el aparato de propaganda de la dictadura. Si la primera muestra la mirada en el espejo de las clases dominantes de la década del 30, que sin desparpajo ocupan el espacio de un territorio nacional del cual son los absolutos, incuestionables, propietarios, en la segunda está presente la mirada tecnocrática y paternalista de la cúpula administradora de los recursos y discursos del oficialismo de los años 90 acerca de lo nacional, una peruandad aquí encarnada por una colectividad de *habitantes* de una geografía cuyos recursos obviamente no poseen, misma ciudadanía *cama adentro*. Ahí lo autóctono apareció sistemáticamente desprovisto de su vinculación con lo real, y la puesta en escena de lo folklórico fue debidamente vaciada de todo contenido no decorativo. La consolidación de una tradición debidamente deshistorizada para los fines unívocos del marketing de lo nacional, de sus paisajes y de sus recursos. En sus dos extremos, esta mirada comparativa restableció desde la ironía, un comentario acerca de las reales condiciones de vida de un país en permanente crisis como el Perú. El acercamiento de Fernando Bryce a su historia y a su imaginario, desde la amplia y ambiciosa perspectiva que permite mirar el presente haciendo el esfuerzo de entender el pasado, se impuso como uno de los grandes esfuerzos por recuperar el sentido en las recientes artes visuales peruanas.

12. El retorno de los temas que policial, social y psicológicamente fueron reprimidos durante la década fue ampliándose, a medida que fueron haciéndose obvios los signos del descontento. A mediados de la década la figura del artista Eduardo Villanes y sus ejercicios conceptuales como *Gloria Evaporada*, comentaron solitariamente las ejecuciones militares de los estudiantes de la Universidad de La Cantuta y la burda manera en que las autoridades cómplices devolvieron los restos carbonizados a sus familiares en cajas de cartón de la marca homónima de leche evaporada. Su inacabado proyecto de pegar grandes *stickers* en las calles con el tema de la masacre paramilitar de Barrios Altos le costó persecución. En 1995, con motivo de la aplicación de la Ley de Amnistía para los responsables de la matanza, el artista Ricardo Wiesse realizó una performance derramando pigmento rojo y arena en los cerros de La Cantuta. La inocente pieza de la escultora Cristina Planas con un Abimael Guzmán caricaturizado y girando sobre una cantinela con el tema de *Zorba el griego*, desató la paranoia o la intolerancia de los responsables de un festival de arte en 1997³⁸. Quizás la obra que mejor articulara la subjetividad imperante en algunos sectores y la atmósfera de hastío, anhelo y desencanto ante un país haciendo agua, sería *Poquita fe* del artista Emilio Santisteban. Ahí, tomando como eje el bolero homónimo como

34 En él se encuentran artistas como Eduardo Villanes, Angie Bonino e integrantes del colectivo Perú: Fábrica (Alex Angeles, Alfredo Márquez, Marcel Velazchaga, Pedro Carvajal, César Namuche, Tomás Delgado) entre otros.

35 He comentado más extensamente estos trabajos y el método del análisis mimético en *El museo Hawaii. Una naturaleza muerta de la cultura. Ritual de Lo Habitual* ediciones, Lima 1999.

36 "A medida que iba avanzando en el trabajo, me iba dando cuenta que ese tipo de material se iba extinguiendo. Bajo Velasco habían todavía ciertas revistas financiadas por el Estado, pero por ejemplo en los noventa ya no quedaba ninguna publicación similar, sino cosas hechas por los militares, que empezaron a hacer publicaciones institucionales casi desde que tomaron el poder, o sino revistas como la de la Contlep, totalmente a colores, llenas de publicidad". Comunicación personal 26/10/01. Por otro lado, es interesante especular que si el artista hubiera intentado el mismo recorrido con las publicaciones del arte culto y letrado del país, se hubiera enfrentado al mismo panorama de ausencias y sus respectivos reemplazos por lo periodístico actual.

37 La serie *Turismo* fue presentada y premiada en la Bienal Nacional del año 2000. El texto que acompañó a la muestra puede encontrarse en el catálogo del envío de arte peruano a Casa de América en Madrid, Perú: Resistencias, sept.-oct. 2001, p. 50.

38 Comentarios sobre la obra de Cristina Planas, en del Valle, op.cit. p.87.

banda sonora, el artista le hizo un alegórico homenaje a la bandera nacional que ondeaba con los vientos épicos de un pequeño ventilador, mientras miraba al espectador con desafío y estupor. Desde Tokeshi -Jasper Johns mediante- la bandera en tanto eje artístico condensó en más de un artista las reflexiones sobre el país, su estatus como nación y sus desvaríos. Basándose en la obra de la artista Susana Torres, la actividad antidictatorial del Colectivo Sociedad Civil de organizar públicas y redentivas "lavadas de bandera" en la Plaza de Armas a lo largo del año 2000, desató una actividad que pronto atravesó diversas plazas del país³⁹. En la pelea antidictatorial, las calles, fueron recuperadas como el escenario de la actividad simbólica espontánea de la población. Si las calles y sus paredes fueron tomadas como espacio expresivo se debió entre otras razones a que ese fue el único margen simbólico no cooptado o dominado por el autoritarismo. La manipulación mediática, viciosa del vladivideo y del tabloide chicha, sometió a la sociedad entera a la reproducción del simulacro oficial. La oportuna aparición del ambivalente t-shirt blanquirrojo *Te amo Perú* -un perfecto adversario de gestos colectivos como *Lava la bandera*- hizo cobertura de antídoto simbólico contra el descontento de la ciudadanía, antídoto que incluyó además al chisme especializado sobre la escena futbolística y la de la farándula, dos escenas en constante incesto y bajo un paradigmático y estricto control moral por parte de la prensa amarilla, cuyos avatares han llenado la imaginación de una población empobrecida educativamente y con vastos sectores de la niñez desescolarizada. Como una manera de digerir ese margen, la reaparición de lo popular en las artes visuales bajo estas renovadas perspectivas coincidió también con la reaparición de la actividad colectiva entre algunos artistas. El carácter ultramediático de esta nueva versión de lo popular, ya desprovisto del carácter utópico que lo caracterizara veinte años antes y plenamente entregado al pragmatismo, ha estimulado además un elaborado gesto pop en un sector de los artistas más recientes -entre quienes, además del uso de los medios habituales, el uso del instalacionismo y del video se ha convertido en una herramienta autorreflexiva de la sociedad-, que constituye sin duda, si bien de un modo aun no del todo delineado, la corriente más visible y tal vez más reconocible de la nueva escena⁴⁰. En ella, futbolistas míticos, santas populares, la cultura del transportista urbano y del tabloide chicha y, aunque en menor grado, también la reflexión histórica, de género y el comentario político, aparecen en las tramas de lo fotoserigráfico y de lo pictórico, en el pixel de lo digital y en la definición de la cada vez más extensa escena del video. De diversos modos, en muchos casos se trata de los propios temas que los medios periodísticos han ido creando y en algunos casos sin duda con la misma mirada periodística de origen, pues son los temas de una cultura popular ya cooptada por los actuales estándares del entretenimiento mediático nacional -una escena con sus propias características de precariedad y afición a los temas morales y policiales- y por eso, en ese específico sentido, radical y prolijamente desmovilizada y despolitizada. En el nuevo escenario en el que se empiezan a mover nuevamente las artes visuales, la versión peruana de lo contemporáneo es, a pesar de su pequeña revinculación internacional, un panorama en el cual sus puntos cardinales no parecen ni tan obvios ni tan fijos. La escena artística sigue siendo autocomplaciente y los distritos de la capital que reúnen a las más importantes galerías siguen siendo tres, quién sabe cuatro. Una escena alternativa sigue sin ser evidente y la institucionalización artística sigue sin ser sólida y sin capacidad de convocatoria perdurable. La escena crítica es proporcionalmente precaria e invisible. Por otro lado, este breve panorama no pretende exhaustividad alguna, ni tampoco dice con seguridad eso que dice. Sólo quisiera, en la felicidad de acabar, intentar hacer una lectura posible acerca de algunas filiaciones culturales, históricas y artísticas, los breves puntos de contacto de algunos procesos y sus posibles recorridos simbólicos en el esquivo punto en el que poder y cultura en el Perú se encuentran. Un atrevimiento modesto, si se piensa que se trata de un período que se inició con la transmisión pública del video casero de una fiesta de subversivos y que acabó en la transmisión del video de vigilancia sobre la corrupción de un congresista, en la salita prefabricada de un organismo de espionaje y represión gubernamental. Esas dos emisiones, de extremo a extremo, cubren un proceso que copó los ojos y la subjetividad de la última década del siglo XX en el Perú y cuyos resultados penarán sin duda durante mucho tiempo entre nosotros. Sólo las artes visuales -mejor y más que ningún otro espacio de creación- nos permiten darle ahora una mirada.

Noviembre, 2001.

39 El concepto original proviene de la muestra *La bandera*, de Susana Torres basada en el cuadro del pintor decimonónico Francisco Laso, *La lavandera*. La muestra fue exhibida en la Galería Parafarnalia en 1995. El Colectivo Sociedad Civil estuvo conformado por el crítico de arte Gustavo Buntinx y por los artistas Susana Torres, Fernando Bryce, Luis García Zapatero, Claudia Coca, Emilio Santisteban, entre otros.

40 En esta nueva escena que implica un virtual retorno de temas y perspectivas reprimidas, coinciden artistas de casi tres generaciones. En la lista, Alfredo Márquez, Marcel Velazcochaga, Jorge Cabieses, Alice Wagner, Lin Belaunde, Gian Carlo Vittor, Iván Lozano, Jorge Miyagui y el colectivo Perú Fábrica (cuya instalación *Sala de estar* -un sofá delante de un televisor emitiendo mensajes políticos- ganó el premio del Salón Regional de Lima y fue seleccionada para la Bienal Nacional del año 2000), entre otros.