

## Memoria sin territorio--Territorio sin memoria

Una evaluación de lo que significó la primera Bienal Iberoamericana de Lima es algo que excede a la perspectiva de un solitario investigador. No obstante, una vez cerrado el evento, la selva de discursos complacientes sobre el mismo así como también la ausencia de comentarios críticos ha sido un saldo al parecer inevitable.

Acontecimientos de esta naturaleza merecerían la atención de un equipo interdisciplinario de investigación, no tanto por lo que fue específicamente esta primera Bienal, sino quizás por lo que pudo ser. Más aún si se toma en cuenta la importancia que tienen en la actualidad las imágenes en las sociedades contemporáneas, su rápida circulación en todos los niveles, y los respectivos modelos de comportamiento que las mismas llevan implícitos.

Desde luego, se trata para el caso peruano de fenómenos eminentemente extra-artísticos. Sin embargo, la pregunta es aquí ¿en qué sentido esta comprobación habla al mismo tiempo acerca de la naturaleza de nuestra plástica erudita --¿limeña?-- y de nuestra sociedad en su conjunto? En lo que sigue intentaremos construir un discurso que se propone, al menos parcialmente, dar cuenta de la participación peruana en este evento. Para ello hemos escogido tres ejes básicos, de acuerdo con un diagnóstico de la escena local.

***Por cuestiones metodológicas hablaremos de un número reducido de artistas, para de ese modo hacer una exposición clara de nuestras ideas. La primera cuestión ( I ) gira en torno al tema de lo político, la segunda (II) al esteticismo que se corresponde con un consumo visual poco exigente, y la tercera (III) se refiere a la cuestión del pluralismo. Finalmente, terminaremos combinando estos tres ejes en una consideración final (IV). Hemos colocado bloques en letras cursivas y en negrita aquellos fragmentos que nos sitúan frente al hilo conductor de nuestro ensayo. El mismo nos coloca frente a un breve esbozo de una historia para el caso de la plástica --¿limeña?-- de los últimos quince años, pero cuyo interés es la construcción de lo que podría llamarse nuestro imaginario social, una cuestión que como ya hemos dicho nos lleva , incluso, hacia fuera de las cuestiones artísticas.***

### ( I )

#### La política como caleidoscopio

Hablar de lo político en tanto *tema* no es igual a hablar de lo político en tanto *mentalidad*. Más aún, una imagen cuyas resonancias políticas son evidentes en términos masivos o populares no necesariamente implica una posición política de parte de quien la propone visualmente para ser exhibida.

Este es el caso de la joven escultora **Cristina Planas**. Ella puso en exhibición una imagen de Abimael Guzmán Reinoso a la que tituló *La wuawua*. Con ello hace mención a un giro lingüístico regional: en Arequipa se conocen con este nombre a ciertos panes que poseen una forma alargada. Asimismo a los niños muy pequeños, o incluso a los recién nacidos. Pues bien, ambos significados se juntaron en la imaginación de nuestra artista para de ese modo darle nombre a una imagen cuya fuerza en términos públicos es innegable.

La forma de la wuawua era el cuerpo de Guzmán dando vueltas al ritmo de *Zorba el griego*. Se trata de una imagen que se hizo familiar en términos públicos por un vídeo incautado a su organización un año antes de su captura. Asimismo llevaba aquél traje a rayas y el número **1509** con que fue presentado en una jaula --literalmente-- al periodismo, en setiembre de 1992. La escultura debía ser rodeada por recortes de siluetas humanas, que eran como la sombra de los innumerables muertos producto de la guerra interna. Decimos "debía", pues la planificación de la artista no contemplaba más allá que estas instancias y elementos: la misma es según sus palabras "una escultura para ser instalada". Desde este punto de vista resulta importante enterarse de las vicisitudes que tuvo que pasar la pieza --objeto de censuras y miradas diversas-- en su recorrido por al menos dos escenarios distintos en la Bienal. Este trabajo fue inicialmente mostrado en la sala del ICPNA de Lima. Pero al terminar su primer día de exhibición fue prohibido por los directivos de dicha institución. El mismo fue entonces llevado a la Casa Barbieri y colocado en su patio de entrada. Pronto fue nuevamente censurado, y se le cubrió con un plástico verde. Ya para entonces --y cómo para delimitar el área de exhibición de la pieza-- se le había rodeado de las conocidas cintas amarillas que emplean los municipios para proteger o aislar zonas específicas de la calle del transeúnte común. Estas cintas llevan escrita la palabra *Caution*, y en tanto elemento de la instalación es un agregado semántico fortuito. La misma le da todavía más fuerza a una presencia que a estas alturas es ya un ícono en nuestro imaginario colectivo. Finalmente la escultura fue a dar a un pequeño recinto en el segundo patio de la casa. Decíamos que es importante saber hasta qué punto nuestra artista planificó o no la presentación de esta pieza en función del efecto que la misma podría suscitar.

Esta pequeña historia puede ser ilustrativa sobre como van las cosas en el nuestro medio. Desde un punto de vista extra-artístico los problemas en los que se vio envuelta Cristina Planas se corresponden con la atmósfera de temores y dudas que aún subsisten en las instituciones con respecto al fenómeno terrorista y desde luego, con una serie de sentimientos encontrados que las imágenes de la violencia política aún suscitan en el ciudadano común. Pero desde el punto de vista del manejo de recursos con vistas a la elaboración de un objeto artístico estos mismos problemas nos dejan ver algunas de las actitudes más extendidas entre los artistas locales, actitudes que se producen a partir de prejuicios, que pueblan la mente y el imaginario de los mismos.

Para poder aclarar estas cuestiones regresemos una vez más a la escultura sonora de Cristina Planas. Si bien para la artista se trata de "un objeto para ser instalado", ella centra su visión en el objeto mismo, sus características estéticas y su proximidad a sensaciones y sentimientos personales e incluso íntimos.

La pregunta es aquí: ¿hay en este caso una contradicción entre una estética de la subjetividad en tanto proximidad y otra del documento social en tanto lejanía? Tal vez ello pueda aclararse si tomamos en cuenta otro trabajo de características similares expuesto por nuestra artista hace algún tiempo en el campus de una universidad particular limeña. Esta pieza, también sonora, titulada *La diva*, estaba acompañada por grabaciones de arias para sopranos mujeres de óperas conocidas. La misma resultó fascinante para un público que podía reconocer la música. De modo que aquí tanto el contexto público como de la localización física de la obra formaban parte de las experiencias cotidianas de la artista. Se trataba, entonces, de cuestiones muy próximas, como ella misma lo ha contado innumerables veces: el referente visual de su trabajo era su propia madre.

De esta manera resulta evidente que aquí está obrando una estética de la subjetividad en cuyo centro la expresión de lo más próximo, de lo más cercano al Yo es lo que cuenta. Ahora bien, la imagen de Abimael Guzmán enjaulado posee tal fuerza y está tan presente en el imaginario colectivo de nuestro país que tan sólo por la vía de una profunda autorrepresión nos sería permitido olvidarla, si acaso este fuera nuestro propósito. De algún modo esta imagen nos es próxima a todos.

El mérito del trabajo de Cristina Planas es que lleva implícito este reconocimiento. Con un discurso personal la artista descifra la presencia de esta imagen en la proximidad de su subjetividad. Desde luego esta mirada no es política, aunque el tema si lo sea. Una cosa si es cierta: puesto en circulación su trabajo desató una cadena de comentarios, interpretaciones y acontecimientos cuyas características están relacionadas más directamente con la naturaleza de nuestro imaginario social y político que con la estética de la subjetividad que lo produjo.

\*

A **Francisco Guerra García** se le otorgó una sala en el ICPNA de Lima. Su trabajo titulado *Último partido (Final de partido por muerte súbita)* era una instalación *para ser vista*. El espectador debía contemplarla a través de

agujeros especialmente acondicionados en un cartón que hacía las veces de pared, a los que se accedía luego de un breve recorrido. Desde los agujeros se observaba un escenario a media luz: una reconstrucción cuya imagen uno podía reconocer a simple vista. Aunque la duda hacía que los espectadores más desprevenidos se plantearan una y otra vez la pregunta ¿era o no el escenario del último partido de los emerretistas en la casa del embajador de Japón?

En este caso, creemos, la duda también había sido sembrada por el propio artista: en su segunda muestra individual --paralela a la Bienal-- Guerra García tomó como tema el fútbol, en tanto "pasión de multitudes". A ello se sumaba la reciente eliminación del selección nacional del Perú al mundial de Francia '98.

Es necesario tomar en cuenta algunos antecedentes en lo que se refiere a las pinturas y a los temas que Guerra García escoge. Inclinado siempre a tomar en cuenta lo popular, su forma de trabajarlo ha estado siempre ligada a una estética subjetiva y personal. Imágenes como la de Sarita Colonia, de futbolistas o de interiores de combis, son íconos o hasta emblemas populares que son asumidos por Guerra García como propios. No obstante ¿en qué sentido se puede hablar aquí de una estética subjetiva? Este asunto se aclara cuando nos damos cuenta que para Guerra García es más importante la expresión que el documento social, la pintura antes que el ícono, la inquietud personal antes que la comunicación.

Desde una perspectiva crítica podría decirse, entonces, que su concepción artística entra en franco conflicto con sus referentes. Es también debido a esta naturaleza subjetiva de su pintura que sus referentes populares pueden incluso llegar a sorprender a un público que aparentemente no debería estar desprevenido. Su pintura se aleja del documento en la medida que intenta *expresar* lo popular. De allí que el mismo artista diga de su trabajo "No es pintura, es caligrafía inquieta y hermosa, es tapar el sol con toques de materia, recoger lo actual y popular...es entonces un aullido ronco y ciudadano quizás sin eco ni respuesta". Obviamente la gran masa de público no tiene por qué estar informada de los antecedentes artísticos de Guerra García. En cambio, creemos, que tanto la eliminación de la selección nacional de fútbol del mundial como la desaparición de diecisiete vidas humanas en la casa del embajador de Japón, son obviamente acontecimientos colectivos de diversa índole que pueblan la *actualidad* de nuestro imaginario social. No obstante, como ya hemos dicho, la apropiación subjetiva que hace Guerra García de estos referentes va a contra corriente de los mismos. Su *subjetividad* desde luego, no es *popular*, aunque se haya acercado a ello lo suficiente como para crearlo.

Es en este sentido en el que habría que interpretar el **humor** en su obra. Para ello regresemos por un última vez su trabajo en esta Bienal. Nuestro artista sorprende a propios y extraños al colocar unas falsas cabezas clavadas --¿de

tecnopor?-- en un rincón del ambiente. La falsedad de estos objetos haría alusión a la exitosa pero *falsa* operación "Chavín de Huántar", desenlace de la llamada "crisis de los rehenes". No obstante la presencia de los mismos constituye un añadido que parece estar fuera de lugar, si tenemos en cuenta el ejercicio de apropiación visual en tanto recurso artístico. Una inconsistencia que apunta en una dirección humorística, desde luego. Pero la misma no logra consolidarse, pues para ello habría sido necesario envolver a toda la propuesta de ironía, y convertirla en la escenificación de una farsa. No obstante el respeto por el acontecimiento colectivo colocan al artista en un temple de seriedad, de modo que sus recursos humorísticos --de cara a su complicidad con todo lo popular-- pierden su fuerza acostumbrada.

El asunto es complejo, pero definitivamente nos pone sobre la pista de, al menos, dos problemáticas muy interesantes, que pertenecen a dos *direcciones* distintas de la reflexión y de la interpretación: en primer lugar a aquella que indaga por los vasos comunicantes que nos llevan desde la perspectiva del sujeto, en su *ubicación simbólica*, hacia el resto de la sociedad; en segundo lugar a aquella que va en la otra dirección, opuesta a la primera, de cómo las cuestiones relativas al contexto social --incluso estructurales, como el modelo económico o político-- afectan ¡y de qué manera! las respuestas simbólicas individuales, más aún en el caso específico del arte.

La primera cuestión: si existe de por medio una inquietud real por parte del artista con respecto a lo popular ¿cómo acercarse a ello sin entrar en cortocircuito con los recursos artísticos y la estética de la subjetividad aprendida a finales de los años ochenta y principios de los noventa en una de nuestras principales escuelas de arte?. En ese sentido estaríamos tentados a llamar *populista* al trabajo de Guerra García. Su disposición a todo lo que puede ser considerado a primera vista como cultura popular es comparable con la actitud de los *indigenistas*, frente a lo que ellos consideraban como cultura campesina. No obstante la diferencia fundamental radica en que, entretanto, la estética de Guerra García se ha hecho de un **estilo** personal cuyos recursos dramáticos oscilan entre el humor y la seriedad. En la misma cuenta más la expresión de un Yo sensitivo y sentimental que sus referentes. Este es su principal mérito y su principal defecto, pues difícilmente logra acceder --ni quizás sea ese su propósito-- a un discurso cohesionador sobre el arte en nuestro país, como de hecho lo hicieron en su momento los indigenistas, a pesar de las limitaciones de su mirada.

La segunda cuestión: una vez ocurrida --a marchas forzadas-- la pacificación del país y ya en pleno proceso de consolidación del sistema económico neoliberal, estamos ante una contradictoria respuesta simbólica que en algunos casos busca una salida en el humor o la ironía, mientras en otros conduce al ensimismamiento. Se trata de un contexto en donde el *ruido* del estallido de lo que fue una prolongada guerra interna todavía se escucha, como el remanente interior de nuestras heridas sociales.

A **Carlos Runcie Tanaka** le corresponde el haber realizado uno de los trabajos más logrados en esta Bienal. Su instalación *Tiempo detenido* encontró un lugar apropiado en el sótano del Centro Cultural Bellas Artes, que corresponde a una vieja casona de principios de siglo, muy cerca de la Plaza de Armas de Lima. Nuestro artista describe de este modo su trabajo: "Dispongo de seis ambientes y dos corredores en T. Las habitaciones posteriores, donde se encuentra mi instalación, fueron una bóveda de techo bajo y gruesas paredes. La humedad y la mala ventilación crean una atmósfera opresiva. No he intentado atenuarla. Desde un principio me sentí atraído por este ambiente, tan limeño (...) Pasando los corredores se ingresa a la recámara principal compuesta por cuatro secciones."

Runcie no sólo ha aprovechado sino que ha buscado un espacio y un contexto inmejorable para comunicar un tipo de sensaciones: un espacio sin ventilación, ni ventanas y con techos bajos. Desde luego que los materiales empleados, la ubicación de los elementos y la iluminación forman parte del mismo impulso por expresar y comunicar. Está claro que se trata de una **alegoría** del encierro: en las cuatro secciones de la recámara principal unos personajes cuya posición de las manos llaman poderosamente la atención —aquellas 250 piezas— se agolpan en filas perfectamente ordenadas alrededor de algún centro. En un caso dicho centro es una tumba, en otros casos somos nosotros mismos. De alguna manera nos vemos obligados a participar de la escenificación de un ritual cuyas resonancias nos hacen sentir en parte cómplices, a pesar del calor y hasta el dolor de cabeza que pueda ocasionarnos la estancia.

¿Es una manera de referirse a la condición existencial de nuestro imaginario colectivo? Hay un dato que es necesario para situar, acaso temporal y simbólicamente, la instalación de nuestro artista: Runcie Tanaka fue rehén del MRTA en la casa del embajador de Japón, pero fue liberado a los pocos días junto con otro grupo de personas. El referente decisivo de *Tiempo detenido* resulta ser *directamente* un acontecimiento social y público, y en ese sentido extra-artístico.

Pero regresemos a la instalación de Runcie: es necesario contraponer la visión mediática y popular del acontecimiento político --en un nivel público y heterogéneo-- a la visión de alguien *que estuvo allí*, por así decirlo. En ese sentido el trabajo de nuestro artista puede ser visto como la transformación plástica de una serie de fuertes referentes vivenciales: si bien es cierto que nuestro artista venía ya trabajando en aquellas piezas --como él mismo ha declarado-- no hay duda que la concepción de esta instalación es posterior a

los sucesos de la embajada. La misma se exhibió por primera vez en febrero de 1997 en el marco de la feria internacional de arte contemporáneo ARCO en Madrid, España. Hasta cierto punto se le puede dar a aquella primera versión la contundencia de un fuerte testimonio que encuentra el lenguaje apropiado -- artístico-- sin el cual éste pasaría a ser uno más entre los muchos que podrían citarse, pues cerca de 500 personas fueron tomadas como rehenes. Desde luego, la instalación en tanto género artístico contemporáneo se presta para ello. Transformación o interpretación cuya necesidad es la forma plástica. El nivel mismo de la interpretación se ve enriquecido por otros referentes como la tumba del Señor de Sipán o las de un antiquísimo emperador chino (siglo III AC); o por analogías, como en el caso de un poema de Tomas Wolfe, sugeridas por el propio artista y rescatadas por el crítico Gustavo Buntinx.

Sin embargo todo ello no puede ser suficiente como para desviar la mirada del intérprete hacia estos asuntos, desde luego importantes, pero no centrales. Para nosotros, en cambio, resulta central el hecho de que Tanaka haya sido testigo presencial de un acontecimiento histórico del Perú reciente, esto es, uno de los participantes directos en los sucesos de la embajada lo coloca en posesión de una experiencia intransferible, única, irrepetible.

Desde un punto de vista teórico el asunto clave resulta ser la compleja relación entre *testificación histórica* y *forma plástica*. De allí que para el intérprete resulte necesario indagar sobre la posible validez de que alguien repita el mismo gesto artístico --llamémoslo así, provisionalmente-- en distintas ocasiones. Obviamente no creemos que en este caso la repetición se debe a una necesidad *mediática* que se corresponda con la exaltación de la figura del artista. No. Lo primero que habría que decir es que la misma *realización* de la instalación en un aquí y ahora distinto (en Lima, luego de terminada la crisis de los rehenes, en un sótano, en el marco de una Bienal, etcétera) nos coloca frente a **otra** obra. La segunda cuestión es contestar a la decisiva pregunta ¿en qué sentido la forma plástica encontrada pertenece a nuestro inasible imaginario colectivo? La tercera cuestión tiene que ver con la *perspectiva del artista*. Si por un momento pudiéramos colocarnos en la misma --cosa poco probable-- la pregunta sería aquí: ¿qué va a venir después? Vayamos por partes.

De regreso en la instalación vemos una de las estancias, poblada sólo por manos que giran con un motor especialmente acondicionado; nuestro artista escribe en las paredes: "No es lo que piensas no es lo que ves no lo que sientes no es lo que ves no es lo que dices no es lo que tocas...". Con ello Runcie des-realiza el referente irrepetible y su memoria particular, y logra conducirnos y conducirse *desde su imagen sensible específica y sus repercusiones, hacia fuera de las mismas*. Una vía negativa que curiosamente también es empleada cuando el participante de un ritual intenta una aproximación mística hacia lo sagrado: hacer que la proximidad espacial del objeto se convierta en lejanía temporal. Creo no exagerar si digo que estamos

en presencia de un arquetipo. Se trata de una *imagen no específica* cuyo acontecimiento tiene lugar en el territorio impreciso de nuestra memoria histórica. No precisamente este hecho único, fugaz y singular cuyo *aquí y ahora* podemos documentar en tanto referente específico, sino algo que podríamos considerar una de esas claves o fragmentos de nuestro inasible imaginario colectivo.

No obstante desde un punto de vista extra-artístico, *directamente* mediático y popular, el referente --la toma de la embajada-- sólo pudo mostrar, el espectro de un caleidoscopio de visiones: el núcleo mismo de este acontecimiento muestra la multiplicidad, la dispersión, la tensión entre **imágenes distintas** de nuestra nacionalidad. Las mismas aparecieron desde la lejanía ahora cercana de noticieros de diversas partes del mundo hasta la proximidad plural de las diversas reacciones locales: desde la oración hasta el escepticismo pasando por la actitud comerciante de vender todo tipo de mercancías en las cercanías de la embajada. Desde el racismo hasta el cuestionamiento del autoritario sistema político peruano. Un caleidoscopio de las casi infinitas imágenes en donde no faltó incluso el entusiasmo y el inesperado incremento de la popularidad del líder del comando del MRTA, Nestor Cerpa Cartolini.

De allí que la pregunta que indaga por la compleja relación entre testificación histórica y forma plástica, se convierte en este caso específico en la pregunta que interroga por la relación entre esta forma plástica específica --la instalación de Runcie-- y nuestro imaginario colectivo.

Nuestra tesis es que en el Perú, obviamente, (¿aún?) no sólo vivimos en tiempos históricos, sino que todavía cargamos con fuertes deudas de nuestro pasado. Sin embargo ello no debe ser una razón para sostener una visión apocalíptica o fatalista acerca de nuestra historia y nuestra sociedad. Es necesario entender nuestra historia desde el ámbito múltiple de nuestro imaginario.

Desde esta perspectiva uno de los problemas a que se enfrenta el intérprete de las formas plásticas en el Perú es la de cómo situarla en el ámbito de nuestro imaginario. Si consideramos, por ejemplo, la imagen de la instalación de Runcie como un logro, podríamos decir, por ejemplo, que este otro caleidoscopio puede hacer perder de vista lo que de otro modo sería un interesante hallazgo.

Con vistas a aclarar esto último podemos pasar a la tercera cuestión, a saber, imaginar a un hipotético Runcie que preguntara, ¿y después de esto qué? La naturaleza misma de esta pregunta nos da luces sobre aquel registro múltiple de nuestro imaginario y nuestra historia: hay **varios** centros. No obstante, el problema se produce cuando se considera que sólo hay **uno**. Al llegar a esta visión unidimensional sobre nuestra historia solo parecen existir dos posibles alternativas, igualmente frustrantes. La primera: la de estar dispuesto ya no a repetir el mismo gesto artístico --llamémosle ahora arquetipo-- sino a



adentrarse cada vez más en él, como en el caso de la pintura de Szyszlo: una retórica sublimada por la convicción íntima de estar en posesión de alguna verdad. La segunda: escapar de este centro para asumir, por ejemplo, una actitud cotidiana y contemplativa, acaso sentimental.

\*\*\*

*Lo más importante es levantar este bloqueo que conduce a visiones y prácticas unidimensionales que tienen como referente uno de los varios centros que posee nuestra historia e imaginario colectivo. Para el caso de la producción plástica local, no obstante, estos muchos centros sólo pueden visualizarse, por el momento, en el modo caleidoscópico en que son recibidas propuestas que emplean referentes próximos a una realidad política compleja. En dos de los casos analizados se trata de artistas que crecieron con el fenómeno terrorista, incorporándolo a su vida cotidiana. Esta violencia ha marcado su acercamiento a estas cuestiones y constituye una especie de bloqueo que los ha llevado al cultivo de una subjetividad muy propia, sin que ello sea necesariamente voluntario. Es algo que encontramos en otros artistas cuya presencia en la escena local data de principios de los años 90 a la actualidad. Otra es la historia de los artistas que ya en los años 80 tuvieron una fuerte presencia. Asunto que hemos intentado mostrar para el caso particular de Runcie Tanaka: este último, a contracorriente que algunos de sus pares, ha pasado de propuestas plásticas ligadas más a contextos abstractos (antropológicos: temas como la identidad cultural a propósito de la migración) a una propuesta en cuyo centro el contexto social y político se hace presente. No obstante algunos otros artistas de su generación, como veremos a continuación, siguieron el camino inverso.*

(II)

## El refugio del esteticismo

La exhibición de **Eduardo Tokeshi**, *Vida y milagros del hombre invisible* pudo verse en parte en la galería Luis Miró Quesada Garland de la municipalidad de Miraflores, y en parte en un ambiente de la Biblioteca Nacional.

Tokeshi ha extendido el criterio plástico que le permitió su participación en la pasada Bienal de Sao Paulo. En primer lugar el empleo **estetizante** de un material visual proveniente de la cultura popular como por ejemplo los Exvotos o “milagros”, y en segundo lugar el empleo de la metonimia en tanto **concepto poético** que le permite la construcción de un discurso con múltiples alusiones a asuntos que entre tanto convergen: la fe, la patria, la voluntad, la religiosidad, la capacidad de volar, etcétera.

Los sacos en tanto pieza imprescindible de un traje que eventualmente sería portado por un cuerpo humano hacen mención o **señalan** una ausencia,

jugando poéticamente con el título de la muestra. La consistencia material de los signos, como por ejemplo en el caso de las escarapelas seriadas o en las plumas, logran construir, cada vez, alguna de las características de un personaje, al que acaso solicitan por desplazamiento. Es a este señalamiento por ausencia o desplazamiento al que nos referimos cuando hablamos de **metonimia**. De modo semejante la frase escrita “**la fe es invisible**”, produce una intensa resonancia poética, que acaso amenaza por desplazamiento al mundo real, pues escribirla supone creer al menos en el órgano de la visión como mediador visual y comunicativo: sólo un hipotético lector podría entenderla. De modo que el problema para la fe resulta ser, precisamente, la visibilidad de las palabras y de las imágenes de lo real.

La exhibición de Tokeshi es importante, en tanto signo de lo que ocurre en el medio local. Esto puede comprenderse mejor al observar la *contradicción interna* que hay en la propuesta plástica de un talentoso artista como lo es Tokeshi: el carácter estetizante de su trabajo no sólo puede apreciarse en el uso hábil del recurso técnico, sino en el empleo de materiales diversos con miras a un acabado acaso bellamente artesanal. Esta concesión para con el elemento puramente estético, creemos, entra en un serio conflicto con la referencia narrativa a Gasei T, el hombre invisible, migrante oriental y antepasado del artista. El discurso sobre su identidad y origen cultural queda prácticamente obliterado por el vendaval estético, visual, matérico y de destreza técnica que Eduardo Tokeshi es capaz de mostrar, a un público que, desde luego, está ávido por consumirlo. Con esto lo que queremos decir es que, el resultado que visual y táctilmente se obtiene al consumir estos objetos es, de lejos, más fuerte que un probable enfrentamiento con el discurso personal del artista, quedando este último totalmente relegado a la anécdota.

Que el elemento narrativo o conceptual se convierta en una anécdota, en algo así como un guiño que sólo está allí para resaltar lo formal o estético, para servirlo, es ¿por qué no decirlo? una de las reglas de nuestro mercado artístico. Este desequilibrio que privilegia el buen acabado —hasta llevarlo a su condición de ornamento o adorno— se ha convertido a estas alturas en uno de los más *interesantes* prejuicios que pueblan la mente y la producción plástica de nuestros artistas. No obstante el *hacer* de Tokeshi no es arbitrario como en efecto ocurre con muchos de nuestros artistas jóvenes que actualmente lo tienen como modelo de éxito. Tokeshi viene de una evolución personal, con trabajos muy interesantes que durante los años ochenta ponían en equilibrio lo estético, emotivo y conceptual, --banderas, fardos, retablos-- cuestionando acaso involuntariamente los prejuicios que ahora parece provocar. El crítico de arte Gustavo Buntinx lo tomó —a principios de los '90-- para elaborar a partir de estos objetos un discurso sobre los *miedos de la clase media* ante el fenómeno terrorista. De un modo semejante ahora podríamos hablar de los *gustos de la clase media* ante el fenómeno del arte: desdeñar toda concepción supuestamente complicada sobre el arte y buscar sólo el efecto visual que eventualmente podría producir una emoción pasajera.

\*

*A comienzos de los años 90 el panorama local se fue decantando progresivamente hacia un esteticismo pronunciado. No obstante algunos de los que por ese entonces comenzaban a hacer sus primeras exposiciones intentaron ir en contra de esta corriente principal. Sin un contenido político, sino más bien enfocando las cosas a partir de los contextos cotidianos. Una de estas vertientes asumió directamente una labor de introspección en cuyo centro las sensaciones y sentimientos podrían, supuestamente, interpelar a la sensibilidad del espectador. No obstante otra vertiente prefirió tematizar los bordes del medio artístico local, utilizando para ello símbolos personales y subjetivos que dado el caso podían pasar como elementos icónicos del éxito artístico e incluso de la sociedad de consumo. Aunque estos intentos no lograron consolidar una línea claramente antiartística --¿era esto lo que buscaban?--, dejan como secuela una serie de preguntas interesantes: ¿fueron amagues que no llegaron a consolidarse? ¿promesas incumplidas? ¿el espíritu juvenil de principios de los noventa en artes plásticas no daba para más? Una nueva generación surgía sin mirar necesariamente de frente a la diáspora que siguió a la campaña publicitaria que intentó establecer conexiones entre ciertas manifestaciones artísticas contestatarias y Sendero Luminoso. A partir de allí una actitud dubitativa, en el mejor de los casos, parece haber sido el signo que distingue a lo que podría llamarse la generación del noventa.*

\*\*

A **Emilio Santisteban** se le conoce en el medio artístico limeño por ser un artista que hace instalaciones. No obstante es también conocido por el oficio que muestra tanto en el conocimiento como en el empleo del color. El presentó una ambientación fruto del trabajo constante de más de un mes en el local que le fue asignado. En un principio titulada *La regla del juego* su nombre fue posteriormente cambiado por el propio artista a *La cosa esa*, en un acto de ironía típico de su humor.

Quienes pudimos seguir de cerca su proceso creativo, consideramos que en este caso específico se trata de un diálogo o enfrentamiento --como quiera vérselo-- entre el artista y el espacio otorgado al mismo, en tanto pie forzado. Con "pie forzado" me refiero a las características particulares que un espacio de exposición ya designado posee. Puede, por ejemplo, tener techos altos, como en este caso la Casa de Rivera de hecho tiene.

Aquí la pregunta que debemos hacernos es ¿Qué se proponía y qué logró?

Analicemos primero lo que logró. Para situarse en su ambientación era necesario desplazarse corporalmente hasta un lugar en su interior, que puede ser considerado como su núcleo. Desde allí *las cosas se veían de otro modo*. El espacio tomaba una forma acaso arbitraria, como si se estuviera rompiendo hacia sus salidas. Las estructuras de PVC --material sintético que se emplea en cañerías-- eran el soporte de papeles pintados, mientras representaciones de piezas de ajedrez enmascaradas en pequeños recuadros se dejaban reconocer a lo lejos.

Este trabajo ha desatado juicios negativos muy fuertes por parte de algunos entendidos. Érida Román, por ejemplo --crítica de arte-- ha dicho que Santisteban "naufragó en un laberinto de formas imprecisas no organizadas" (Román 1998). Billy Hare, reconocido fotógrafo local, se refirió negativamente a la instalación de Santisteban como "un tren fantasma", mientras hacía una defensa cerrada de un concepto de arte en donde el instalacionismo prácticamente quedaba fuera de lugar.

Decíamos que su trabajo debe ser visto como un *diálogo o enfrentamiento* con el *espacio*. Diálogo: intercambio crítico con un orden tridimensional. Enfrentamiento: pugna contra un sentido común puramente contemplativo muy extendido entre nuestros artistas, cuyos órdenes tendrían acaso que ser puestos en tela de juicio. Para el caso específico del trabajo de Santisteban el *espacio* es fundamental: deja de ser sólo un ambiente de exhibición que ameritaría un montaje adecuado para convertirse en un territorio de acontecimientos. Es muy importante aclarar esta cuestión, pues en el medio artístico local son muy pocos quienes trabajan instalaciones bajo un criterio contemporáneo. El centro de la cuestión resulta ser la experiencia en el *manejo del espacio*, por un lado; y, desde luego, de la propia noción plástica de espacio, por el otro. Mientras lo segundo posibilita algún tipo de planificación, lo primero posibilita la realización en un *aquí y ahora* específico. De modo que en este punto se hace necesario tener en cuenta trabajos previos del artista. En "Haciendo Amagues" (1994), por ejemplo, Santisteban presentó una serie de instalaciones, también sobre la base del mismo soporte (PVC). Se trataba, en el fondo, del despliegue de una serie de recursos artísticos que hacía muy difícil y hasta hermética la comprensión de la misma: pintura y escultura se retroalimentaban de acuerdo al movimiento del espectador, con temas cotidianos como los interiores de su propia casa o los objetos que emplea a diario. Dos cosas son importantes en las estrategias que emplea Santisteban: en primer lugar, la planificación, lo cual implica un grado de cálculo en cuyo centro está la idea de organización y de juego. Para cada ambientación Santisteban prepara una serie de alternativas que según el momento específico del proceso de instalación van decantándose hacia una sola. En segundo lugar: el humor y la reflexión. Nuestro artista se ha empeñado en construir en su imaginario un espectador hipotético que guardara memoria de su trayectoria como artista. De modo que el medio

artístico limeño muy pronto aparece retratado como un territorio sin memoria. En muchos casos sus imágenes citan escenas pasadas que nadie recuerda ya --aunque en su momento hayan parecido importantes--, para reforzar la idea de que aquí aún no tenemos un público cultivado.

Son dos los problemas que el trabajo de Santisteban deberá enfrentar en lo que sigue, más aún luego del frío recibimiento de "la cosa esa" en la Bienal de Lima. El primero: la organización lúdica de sus piezas en el espacio cuyo centro es un arte híbrido --"picto-esculturas"-- con un criterio aún más fuerte de ruptura espacial. El segundo: abrir o cerrar definitivamente --tendrá que decidirlo-- sus críticas al público limeño de galerías que consume visualmente lo aparentemente "mejor acabado", así no más, *porque sí*.

\*\*

***El refugio del esteticismo en el medio artístico limeño ha dado como resultado un estado de cosas que podría ser descrito como heterogéneo, como dispersión e incluso caos. No obstante, desde un punto de vista extra-artístico, preocupado más por delinear los bordes imprecisos de nuestro imaginario colectivo, se ha ido configurando un estado de cosas en donde la cultura en términos sociales o políticos se ha alejado ostensiblemente de las propuestas de los artistas. La plástica erudita centralizada en Lima muestra una generación de jóvenes cuya cultura de la diversión en muchos casos los des-ubica en términos de un trabajo que intente recoger referentes locales ligados a nuestra memoria histórica. De algún modo asumen una memoria sin un territorio específico. No obstante la posibilidad de una reflexión desde este nuevo ámbito abre una serie de interrogantes. Un imaginario social con muchos centros se insinúa al borde del milenio: sobremodernidad y provincia actúan como dos fuerzas opuestas en un mismo territorio. Y mientras la primera nos lleva hacia fuera de éste, a los espacios del anonimato y de una memoria flotante --por así decirlo--, la segunda constituye hasta hoy (podría ser de otro modo) algo que se asemeja al efecto de una fuerza de gravedad: el peso de una identidad pluricultural cuyas heridas sociales obliteran el recuerdo y la memoria histórica.***

\*\*\*

### (III) El laberinto del pluralismo

A **Luz Maria Bedoya** corresponde el mérito de haber impresionado fuertemente a los observadores internacionales. Su individual fue una serie de fotografías panorámicas en blanco y negro de la costa del Perú, fruto de un recorrido por la Panamericana, autopista que atraviesa múltiples zonas desérticas muy cerca a nuestro litoral.

El hermetismo de la propuesta nos obliga a leer cuidadosamente una serie de **huellas** mínimas que nuestra artista ha dejado --por así decirlo-- a lectores o intérpretes interesados. Un llamado a la complicidad parece desprenderse de todo ello.

La primera cuestión que nos da una pista es el título de su exhibición: *Punto Ciego*. El "punto ciego" es aquella minúscula zona de la retina humana que por su constitución fisiológica no registra imagen. De modo que somos *nosotros* en cada caso específico --por medio de un proceso mental-- quienes restituimos involuntariamente la imagen perdida. De pronto la serie de imágenes --setenta-- se convierte en las sucesivas presencias en cuyo ciego interior viven algunas zonas hipotéticamente por descubrir. Hipótesis poética que permitiría plasmar indirectamente el ojo del fotógrafo. No obstante aquí el intérprete debe desdoblarse su mirada, pues encuentra al menos dos caminos que se bifurcan. Una tensión entre dos tipos de actividades y de miradas:

#### **KM X**

*Una niña lleva la mano izquierda a su rostro, mientras su perro --todavía lejos-- se le acerca.*

#### **KM X**

*La necesidad de dejar atrás algo, sin saber precisamente qué.*

Dicho de otro modo: la tensión entre una mirada estática y estética que quiere detenerse en los detalles, y otra en movimiento cuyo territorio es ¿por qué no decirlo? el fluir de una memoria que se desprende de lo específico. Desde luego, lo que se pone en juego es la lucha entre la imagen fotográfica y el acto mismo de fotografiar, pues esto último se da en la propia realidad cotidiana, mientras lo primero se da en el ámbito de la representación fotográfica.

Si el intérprete se acerca demasiado a los conceptos estéticos desplegados en el plano de la construcción de la imagen fotográfica, tendrá que indagar acerca del tópico del desierto en la poesía, en el arte fotográfico o en la realidad: "desierto no es paisaje, no es una condición del ojo, en el desierto *ser* no es un

juego" dice Mario Moltalbeti.

No obstante, nos interesa otra clave: nos referimos a la concepción misma del acto fotográfico, del montaje y del catálogo como parte integrante de la exhibición. No es que este contexto específico de exhibición haya afectado el núcleo del trabajo artístico de Luz María. Pero quisiéramos ver este trabajo más como acción que como representación, sin que, desde luego, hagamos desaparecer la segunda cuestión.

Todas las fotografías de *Punto Ciego* llevan por título un lacónico kilometraje que acaso hay que entender literalmente, como la ubicación real --en el espacio geográfico y físico-- del referente de la imagen fotografiada, en el mismo punto de la carretera en donde se encuentra. Los diarios de viaje a veces registran croquis, señales y hasta fotografías de lugares específicos: estas imágenes lo que acaso permitirían sería no sólo el recuerdo vivo de las experiencias sino la posibilidad del regreso al lugar en donde estas acontecieron. Está también, desde luego, la actitud trivial del turista que fotografía mecánicamente lo que supuestamente le llama la atención a primera vista. Por último, reparemos en las expediciones científicas, en donde el asunto se encubre con un frío documentalismo y lo que se buscan son sólo pruebas para apuntalar el discurso del viajero, sea este ingeniero, médico o lo que fuere.

De algún modo estas tres actitudes: explorador, turista y científico son puestas en tela de juicio e incorporadas a una perspectiva que permite emplearlas en tanto referente estético. Melancolía, trivialidad y frialdad son acaso tres sentimientos y sensaciones de los que uno podría distanciarse sin que por ello termine de ser totalmente ajeno a los mismos. Este distanciamiento mediante el empleo del kilometraje es profundamente ambiguo: encierra la posibilidad del secreto o incluso del engaño.

Hay en esta actitud una natural rebeldía, algo que es al mismo tiempo interrogación y respuesta, violencia y debilidad.

Quizás habría que tomar en cuenta sus trabajos anteriores para entender esta actitud: trazar un hilo conductor entre sus autorretratos (1991) y su serie de fotografías en las playas del norte del Perú (1996). Ciertamente, hay un elemento autorreferencial y en última instancia íntimo. Algo así como un último realismo cuyo territorio es la identidad y la memoria. La debilidad de Luz María se produce ante el realismo --escrito, sonoro o visual-- de la palabra o de la imagen fotográfica --bidimensional--: ella sabe transformarlo para convertirlo en un documento personal. No obstante, en la era de la aldea global, de la multimedia y de no-lugares tales como aeropuertos, gasolineras gigantes y centros comerciales, de identidades urbanas y cosmopolitas más o menos frías o distanciadas de la melancolía y el humor, uno muy bien podría plantearse ciertas estrategias.

Algo que se parece a una actitud defensiva como aquella que Montalbetti logra captar poéticamente: "al desierto no se puede entrar. El desierto es puro afuera. Es como si un ser tridimensional entrara en un espacio bidimensional. Si nos acercáramos, la niña del km 948 N y su perro retrocederían hacia el fondo con cada paso nuestro".

La poesía no solo tiene que defenderse sino, incluso, puede volverse agresiva. En la medida que poesía y memoria logran restituir visualmente una lejanía temporal, allí mismo se vuelven *huellas de la diferencia*, de una identidad acaso precaria. Y esta diferencia sólo puede ser tal no sólo si se protege de la agresión externa de lo *siempre igual* --como ya hemos dicho: globalización, multimedia, en fin, los clichés metaurbanos y sus criaturas-- y aprende a comportarse a la altura de los mismos. Este *saber comportarse* es un saber anticipado de la muerte: ironía.

Me atrevería a decir que ella mantiene una relación de proximidad con estos rasgos *universales* de la llamada sobremodernidad: los rechaza, desde luego. Con ello las estrategias conceptuales de distanciamiento como la ironía y el engaño se convierten en una reflexión del papel del arte en la sociedad contemporánea, y de la necesidad de lo privado, desde luego. No obstante, todavía sería posible preguntarse acerca de la naturaleza del gusto que el hábil empleo de estos recursos implica. Tengo en mente a John Cage, quien ante la pregunta ¿le gusta la música de Falla? respondía:

"¿Recuerda que hace unos momentos dije que mi pintor favorito en una época era Mondrian? Pues precisamente eso vuelve para mí imposible el que me guste Falla. Necesito algo --diría-- no nacionalista...Así es que, sin que sea un insulto hacia Falla, declaro que me aparto de él por tener una apariencia española."

Claro que este gusto nos coloca en la perspectiva de una cultura mundial que intenta modos de resistencia en la era de la aldea global. Estas observaciones apuntan en una sola dirección. Es la de preguntarse acerca del soporte cultural que ciertas manifestaciones artísticas pueden o no tener en el Perú, pues la pregunta que sigue a esta, es a saber: ¿qué lugar tienen en nuestro imaginario colectivo estas manifestaciones culturales? Nuestra perspectiva, obviamente, no pretende invalidarlas sino situarlas --en la medida de lo posible-- con la finalidad de suscitar un intercambio fluido y simbólico entre estas manifestaciones y nuestro contexto cultural.

El trabajo de Luz María Bedoya nos permite plantearnos este tipo de preguntas incluso si es que lo vemos desde una perspectiva interior. Más aún cuando se trata de la actividad fotográfica cuya tradicional tensión entre documento y poética es parte integrante e irreductible del trabajo mismo. Las características de este intento suponen una tensión interna. En cierto modo podría decirse que



esta tensión es un *asedio* al realismo desde un ámbito poético que se viste de esteticismo para hacerse irreconocible. El esteticismo es la melancolía que la imagen del desierto puede suscitar, una cita a la tradición fotográfica tanto norteamericana como peruana. Desde luego, este asedio al realismo tiene como horizonte el viejo problema del **referente**. Un asunto de veras importante desde nuestra perspectiva teórica.

Pero regresemos, por última vez, a nuestra perspectiva de análisis que al principio nos permitió establecer la distinción entre la representación fotográfica y su correspondiente mirada estética y la acción de fotografiar cuyas características existenciales se aproximan a la misma arbitrariedad con la que se coloca un nombre:

### **KM X**

*Apasionarse por lo minúsculo, por aquello que parece desaparecer y alejarse de nuestra vista. Esta lejanía porta elementos que tal vez traducen visualmente otra lejanía --poética o temporal-- ante la presencia misma de lo real.*

### **KM X (imaginario)**

*Trivializar el documento imaginariamente científico, poético o incluso turístico, para llevarnos desde él hacia fuera de él, hacia algún nosotros impreciso. En este modo de entender el nosotros se privilegia una mirada que es como la marca de nuestra memoria, que incluso mantiene su fuerza ante presencia misma de lo real.*

No obstante ambas cosas se dan juntas en la vida cotidiana: separarlas sólo es posible en un discurso analítico. Y al juntarlas no podemos dejar de preguntar: ¿podría tratarse de un viaje imaginario, interior, en donde el modo de entender el *nosotros* es como la marca *restituida* de los puntos ciegos que nuestra memoria quiere silenciar? Siempre queda la duda.

\*

Durante los primeros días que dieron marco al inicio de las exposiciones de la Bienal de Lima, tuvieron lugar --durante tres días-- una serie de conversatorios a cargo de los críticos de arte latinoamericanos y/o curadores invitados. El lugar: el patio del *Museo de Arte de Lima*. Mal organizados, los mismos serían un excelente material para el olvido, si no fuera por ciertos acontecimientos que ocurrieron el último día.

**Elena Tejada**, artista plástica, había estado repartiendo volantes desde antes que empezaran las charlas. En estos se hablaba de cómo el hambre entre los grupos más miserables del planeta aumenta el coeficiente de natalidad, multiplicándolo como en un juego de espejos. Casi como en un círculo infernal:

*más seres humanos, más hambre*. Al final de este largo y desconcertante texto podía leerse: “Señorita de buena presencia buscando empleo”. No obstante en un primer momento todos guardamos aquel volante como *un papel más*, entre los muchos que suelen acumularse en estos casos.

Cuando acababa de terminar su largo discurso la cubana Lillian Llanés y ya la crítica mexicana Raquel Tibol se disponía a interpellarla, pudimos ver cómo el desconcierto se apoderaba del patio del Museo: una mujer con un vestido hecho de papel periódico --tomada de la sección de avisos en *ofrecidos*-- trataba de ganar el escenario. El vestido dejaba ver adrede los genitales, mientras que en uno de los brazos podía distinguirse un utensilio parecido a los que se emplean en las misas, para pedir la colaboración de los feligreses. Ella caminaba lentamente hacia la mesa de los expositores y cuando ya se disponía a subir los escalones, un vigilante intentó detenerla, pero ya alguien del público había corrido para evitarlo. Elena había recorrido el pasadizo que había entre los dos grandes grupos de asientos portando, como hemos dicho, esa especie de bolsa/banderola en cuyo centro el símbolo \$ podía leerse a simple vista. Como llevaba una máscara --también de papel periódico-- simulaba a un ser exótico, que nadie sabía con precisión de dónde había salido ni tampoco qué se proponía.

De modo que muy pronto se ganó la atención de todos, aunque, en ese mismo momento la cubana Lillian Llanés seguía intercambiando ideas con la crítica mexicana Raquel Tibol. Por una grabación nos hemos enterado de lo que hablaban: era sobre la muestra realizada en Nueva York sobre arte latinoamericano por Waldo Rasmussen, Llanés se quejaba de que los norteamericanos no hubieran invitado oficialmente a ninguno de los críticos cubanos, según ella, esforzados *conocedores* de lo que ocurre en las artes plásticas de nuestros países.

Pero ya Tejada había llegado hasta la mesa de los expositores y había comenzado a entregarles sus volantes. La escena estaba cargada con los visos de lo irreal. Nuestra artista se colocó delante de una pantalla blanca especialmente preparada para las diapositivas: esta última le sirvió de marco final, para terminar gritando: ¡Ellos quieren dólares!, mientras de su bolsa caían unos cuantos de estos billetes, burdamente falsificados, otra vez de papel periódico.

Realmente me extrañó la actitud defensiva o la furia que mucha gente del público sintió. Incluso noté estas mismas reacciones en algunos talentosos artistas jóvenes, amigos míos. El arte acción suele crear este tipo de efectos: las reacciones diversas e inesperadas pueden mostrar la ubicación, o la perspectiva del espectador. Nos referimos a su ubicación ideológica: ¿está a favor o en contra? Ya en otras partes del mundo las primeras performances desataron reacciones violentas, por parte de aquel público que se niega a reflexionar sobre ciertas cosas, por estar demasiado involucrado con las mismas.

En ese sentido es importante *no olvidar este resultado* de la acción de Elena Tejada. Nos mostró, *sensiblemente*, con quiénes podemos contar entre artistas, estudiantes y entendidos. Decíamos, con quiénes podemos contar aquellos que todavía creemos que el arte y la cultura tienen algo que ver. Aunque Elena no fue agredida, poco faltó para que ello ocurriera efectivamente.

Por último creemos que esta evidencia, --el hecho de que la *inercia sensitiva* a mantener un estado de cosas haya mostrado su rostro *real*-- podría ser empleada o usada como un dato importante para futuras presentaciones sorpresivas del arte acción. Esto significa que en nuestro contexto este género artístico podría producir más de algún escándalo, cosa imposible en otros contextos. Un amigo mío dijo alguna vez, tal vez cínicamente, que en ese sentido nuestro medio artístico local es aún *virgen*. Una cosa es necesario aclarar: como cualquier género artístico el arte acción puede dar lugar a trabajos bien o mal logrados. El riesgo está siempre, como en cualquier otro género, en dejarse impresionar por lo espectacular y la vivencia pasajera: últimamente las pseudo-performances se han impuesto como una cosa natural entre nosotros, haciendo desaparecer las intenciones y contenidos reflexivos, que son fuente indispensable para toda buena performance. Si bien este no es el caso de la acción de Elena, una golondrina no hace verano.

\*\*

***En el Perú la dialéctica entre la institucionalidad artística y la marginalidad no existe. De allí que en nuestro país ni las vanguardias ni la contracultura hayan terminado de existir del todo. Es importante insistir que en el grupo que hemos llamado "generación del noventa" lo que más se encuentra, en el mejor de los casos, es una oscilación, una actitud estratégica, una ambigüedad que los lleva a participar de la institucionalidad artística local aún conociendo de cerca los prejuicios de la misma, sin haber logrado nunca consolidar una escena alternativa. Jugados ya los años noventa no nos queda sino mostrar cómo la carencia del empleo de referentes locales por parte de la gran mayoría de jóvenes artistas limeños está comenzando a ser erosionada por la aparición de los novísimos que tomarán la posta --creemos-- comenzando la próxima década. La perspectiva de estos últimos quizás logre conectar eso que desde el multiculturalismo más complaciente se ve como el brillo de lo exótico con aquello que en nuestras élites culturales ha sido experimentado tradicionalmente como cosmopolitismo marginal, la experiencia inestable del exilio.***

(IV)

**Del brillo de lo exótico a la inestabilidad del exilio**

Quisiéramos retomar algunos cabos sueltos y algunas cuestiones que hemos ido dejando como huellas a lo largo de este ensayo. Pero para hacerlo necesitamos de un planteamiento que nos de un acceso directo a las mismas. Creo que ello es en parte posible si nos ubicamos en una perspectiva de análisis que nos permita situarnos de modo equidistante de al menos dos frentes: lo local y lo internacional.

Uno de los resultados más interesantes de la Bienal de Lima es la confrontación necesaria que ha tenido lugar entre ambos frentes, y que apunta a romper nuestro aislamiento cultural en términos internacionales. Ello ha comenzado a definir pertenencias que oscilan entre el brillo de lo exótico y la inestabilidad del exilio. Lo curioso de todo esto es que ambas perspectivas -- exilio y exotismo-- son intercambiables, de acuerdo con el punto de vista que se asuma. Ambas fórmulas existen tanto local como internacionalmente, sólo que de manera invertida. Si por ejemplo asumimos la perspectiva de la aldea global y del mercado internacional, se exigirán al artista local una temática y formas plásticas que mantengan una relación muy fuerte con supuestas identidades en conflicto, en tanto latinoamericano. Ellos parecen demandar un arte en tanto valor de cambio de lo exótico. Es posible, entonces, construir --a partir de estas indagaciones-- la imagen del exiliado latinoamericano en tanto cosmopolita marginal. La condición del exilio interior podría, entonces, haber afectado a más de algún sujeto ilustrado de las élites culturales latinoamericanas.

En cambio, si asumimos por un momento la perspectiva de nuestro medio artístico, este último le exigirá al artista una adecuación forzada a los cánones internacionales, con una variante muy propia de lo que se asume como contemporáneo. Algo muy local que hemos ido identificando como "los prejuicios que pueblan la mente de nuestros artistas" cuya naturaleza converge con un "consumo visual poco exigente". En las élites por ejemplo, mientras una gran mayoría busca sólo un consumo visual que asocia el arte, o bien al objeto de lujo o bien a la diversión, una minoría cada vez más rara y escasa muestra algún *afán ilustrado* en cuyo centro un conocimiento sobre *asuntos de arte* sea la norma. Por otro lado, en el mejor de los casos, sólo pocos de los más jóvenes y entusiastas que han sido educados en estas mismas élites --o incluso en nuestras golpeadas clases medias--, pueden sentir estas contradicciones. Mas aún si se trata de personas formadas *para ser* artistas.

Por todas estas razones, y yendo hacia afuera de las cuestiones artísticas -- sean estas internacionales o locales-- preferimos hablar para el caso del Perú de un **imaginario social** principalmente "amoderno", cuyas tensiones irresueltas tendrían que interpretarse desde varios núcleos posibles, tomando como punto de partida nuestra pluriculturalidad y pobreza económica. Desde luego, para el caso de las artes plásticas --como parte integrante de este

imaginario colectivo-- las relaciones entre lo *internacional* y *local* producen toda una serie de malentendidos que los más críticos prefieren llamar *imitación* y que los más benignos prefieren pensarlo como un *estar al día*, por parte de los más informados. Ni una cosa ni la otra. En verdad el asunto depende de la proximidad o distancia que los sujetos --en este caso los artistas-- posean con respecto a los contextos, sean estos internacionales o locales. De allí que alguien formado en las élites, por ejemplo, con una fuerte proximidad a todo lo norteamericano sentirá como cercano y propio no sólo ya sus imágenes, sino sus modos de ver, comprender y actuar. Bien podría resultar de todo esto un cariño muy especial por el Pop, por ejemplo. Inversamente alguien formado en nuestras ya casi inexistentes clases medias o en los estratos populares sentirá como cercano y próximo no sólo lo popular sino una serie de procesos cambiantes de hibridación. A pesar de los cambios ambos polos configuran los extremos de todo un espectro muy resistente a los mismos, al que preferimos llamar "amoderno".

En esto y en otras cosas puede dejarse al descubierto una institucionalidad deficiente, la carencia no sólo de una cultura del museo sino también de una tradición que la respalde. De allí que la *comunicación* entre la institucionalidad artística, el público y quienes producen arte sea sorprendentemente arbitraria o deficiente: hay una suerte de desencuentro entre estas tres instancias. Ello ya se hizo claro en el contexto de los *Festivales de Lima*, evento artístico que tuvo lugar a principios de 1997: la asistencia masiva de público se debe más a la curiosidad del ciudadano promedio que circula por el centro de la ciudad. Curiosidad que, desde luego, sólo se alimenta de lo masivo o popular y de sus ideas con respecto al arte (Villacorta y del Valle; 1997: 62-65). En este sentido, un estudio del impacto de estos eventos artísticos en el habitante promedio de Lima, o del transeúnte también promedio del centro de la ciudad, podría dar luces sobre la naturaleza de la compleja relación entre cultura y masividad.

En la actualidad, nuestros artistas más jóvenes han puesto en evidencia una involuntaria incapacidad de cálculo con respecto al destino o a los efectos que sus propios trabajos pueden desencadenar en los cambiantes contextos de exhibición. Esta involuntaria incapacidad de cálculo para con sus contextos de exhibición tiene que ver con una voluntad introspectiva. Según Villacorta en general los más jóvenes no sólo dejan ver una fuerte influencia de MTV en sus trabajos sino una infantil debilidad por todo tipo de objetos apachurrables: una estética del juguete. En muchos casos ello termina siendo la afirmación de fantasías infantiles. No obstante, en otros casos, esta actitud introspectiva conduce directamente hacia la exacerbación del autorretrato. En fin, visto con buenos ojos todo ello se convertiría en un culto al territorio de lo privado e íntimo. Sea como fuere, una cosa si es cierta: la autolimitación hacia el territorio de lo personal, sea la misma lúdica, fantástica o autobiográfica, no tiene por qué significar (ni tampoco ser una coartada para) **olvidar o no tomar** en cuenta los contextos. Una obra exhibida en una galería cambia de significado cuando se le exhibe en otro lugar, y es preciso que el artista sea capaz de manejar

estos cambios: no ser "sorprendido" por *extraños* efectos que no había imaginado. ¿La ingenuidad semiótica se ha apoderado de nuestros artistas más jóvenes? Podríamos preguntarnos todavía de modo más incisivo sino es la ingenuidad política la que termina convirtiéndose, a su vez, en ingenuidad semiótica.

Sobre el terreno de esta duda --aunque en cada caso de modo distinto-- es que los trabajos de Cristina Planas, Francisco Guerra García, Emilio Santisteban y Elena Tejada son significativos, más aún si hablamos en términos de lo que podría llamarse *la generación de los noventa*.

¿Se les podrá llamar **exóticos** a quienes en nuestro medio asuman en un futuro próximo --asunto que, incluso, ya está ocurriendo-- su propio contexto? Tal vez corresponda llamarles **marginales**, pues difícilmente contarán con un soporte cultural o institucional que los incentive. Por el contrario, se les pedirá que sus trabajos sintonicen con las formas plásticas de las últimas novedades internacionales, pues desde hace algún buen tiempo se ha hecho difícil entre nuestro público asociar arte y cultura. El asunto recorre todos los estratos sociales si bien es cierto de un modo distinto en cada caso.

En términos locales se ha pasado de una época --los ochentas-- en las que un acercamiento a lo popular --no sin dificultad-- fue realmente posible, a otra --los noventa-- en donde lo introspectivo y el esteticismo son la norma. De algún modo, pues, se ha recorrido el camino que lleva de lo político a lo introspectivo. ¿Cabría ahora la posibilidad de pasar de lo introspectivo a lo político? Difícil, pues hoy por hoy un esteticismo de un carácter muy propio se interpone. Se trata de una forma muy propia de la *autonomía* del arte. Esta última asume la existencia de un supuesto lenguaje plástico --ubicuo y sin contexto-- modelado con arreglo a las exigencias de un exótico mercado local, que promueve la ideología del estilo propio, exigiendo a los artistas que luchen por alcanzar una supuesta identidad artística que les aseguraría el éxito. En ello muchos siguen involuntariamente el lado más cuestionable de las experiencias artísticas de Szyszlo y Tokeshi; aún cuando, incluso, podrían aprender y tomar en cuenta el discurso de las mismas: el espíritu y no la letra; pero para ello habría que hacer memoria. Algo realmente difícil en el Perú de hoy.

Augusto del Valle C.  
Abril de 1998.

## BIBLIOGRAFÍA CITADA

BENJAMIN, Walter

1989 *Discusos interrumpidos*. Ed Taurus, Madrid.

BUNTINX, Gustavo

1995 "Los signos mesiánicos". En *Márgenes* N 13/14, SUR Casa de estudios del socialismo, Lima, noviembre, pp 71-107.

1997 "La tentación autista: notas a una instalación imaginaria". Texto preparado con ocasión de la exhibición individual de Carlos Runcie en el marco de la *I Bienal Iberoamericana de Lima*.

CALVINO, Italo

1985 *Six Memos for the Next Millennium*. Conferencias en la universidad de Harvard.

FIERRO, Rosa Amalia

1997 Presentación de Natalia Majluf en el seminario "Lacrítica de arte" en el *Museo de Arte de Lima*. *El Comercio* 3/12/97.

FOSTER, Hal

1995 "Contra el pluralismo". En *El Paseante*, N 23 - 25 España, pp 80-94

MOSQUERA, Gerardo

1996 "¿Lenguaje internacional?" En *Lápiz* N 121, Abril 1996 p13-14.

LAUER, Mirko

1975 *Szyszlo, Indagación y Collage*. Ed. Mosca Azul. Lima.

VILLACORTA, Jorge y DEL VALLE, Augusto

1997 "Instituciones en las fronteras". En *Cuestión de Estado*, N 21. Lima, octubre pp. 62-65.

ROMÁN, Élida

1997 "Reflexiones en torno a la Bienal Iberoamericana de Arte de Lima". En *El Comercio*, Lima, 18 enero, p C.

Organizada por el *Centro de Artes Visuales (CAV)*, el tema de la convocatoria fue "Nuevos conceptos de arte en Latinoamérica", y pretendía poner en el escenario colectivo y al mismo tiempo visual la redefinición de las *identidades* en la era de la *aldea global*. Fue realizada entre la última semana de octubre y el domingo 28 de diciembre de 1997 en más de diez casonas del centro de Lima, las mismas que albergaron los trabajos de más de 150 entre artistas nacionales e internacionales. La Bienal no sólo fue un acontecimiento artístico, sino también un acontecimiento cultural y un fenómeno masivo, a juzgar por la generosa asistencia de un público de diversas edades y sectores sociales

Aquí es necesario hacer una aclaración de carácter conceptual: consideramos que todo lo que ocurre *directamente* en el ámbito institucional-social o político es extra-artístico. No obstante, resulta de suma importancia visualizar cómo los vasos comunicantes entre nuestro medio artístico y su contexto social o político pueden ser experimentados desde *dentro*: como motivaciones, presiones o miedos, entre otras cosas. Desde *fuera* lo que nos interesa es la **recepción**. Apuntamos a un enfoque que permita registrarla: se trata de buscar y encontrar un núcleo común que haga posible la **comunicación** y retroalimentación,, por ejemplo entre el discurso que se desprende de acontecimientos que asumen características de eventos públicos --como es el caso de esta Bienal-- y un conglomerado heterogéneo de grupos y sectores sociales, con gustos y valores encontrados.

Hubo distintos tipos de participantes peruanos en la Bienal, aunque uno, a primera vista, hubiera podido contar más de 120. Quienes organizaron la Bienal, el CAV, no quisieron o no pudieron delinear de modo claro el perfil de la misma, como bien lo señaló en su momento la crítica mexicana Raquel Tibol, todo lo cual producía una gran confusión en el público --especializado o no-- en el momento de determinar el estatus de los participantes. En la Casa Rímac, por ejemplo --insignia del evento--vimos a muchos artistas peruanos que actualmente radican en el extranjero.

Egresó de la Facultad de Arte de la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP) en 1994.

Conocida composición del griego Mikis Theodorakis y banda sonora de la película del mismo nombre del cineasta --griego también-- Michael Cacoyanis (1965).

El referente visual empleado por la artista son las fotografías periodísticas que se hicieron el día de la presentación pública de Guzmán en una jaula, quince días después de su captura. El despliegue *mediático* a nivel mundial de esta imagen por TV y todo tipo de prensa, la ha convertido en un icono contemporáneo. Pero exactamente, ¿ícono de qué? No lo sabemos: es una imagen con múltiples lecturas.

Comunicación personal, Febrero de 1998.

Nuestra curiosidad puede sonar extraña en una época en que el ámbito internacional del arte se caracteriza por los llamados "mega-eventos". La proliferación de los mismos en los años ochenta ha dado pie a la discusión sobre la existencia de una cultura mundial y su correspondiente lenguaje plástico. De hecho este es el punto de vista necesariamente compartido por las publicaciones internacionales. Ya desde los años setenta --con el conceptualismo-- el manejo de los contextos de recepción habría pasado a formar parte de los planteamientos de los artistas. En una dirección contraria, apuntaría quizás de modo involuntario la afirmación de Gerardo Mosquera --pues lo dice hablando acerca de otros asuntos--, cuando sostiene que: "La mayor parte de la humanidad permanece en zonas de silencio, fuera de todo circuito, aun del INTERNET. Si pensamos en las grandes masas de población en África, Asia y América Latina que quedan permanentemente *unplugged*, hablar de "universalidad" o de circulación internacional es casi retórico." (Mosquera; 1996: 13). Muchas de las propuestas del arte joven local pueden comprenderse si se toma en cuenta el aislamiento del medio artístico peruano con respecto al internacional.

En el Perú el fenómeno terrorista marcó lo que podría llamarse una "época de transición"(1980-1992) hacia el neoliberalismo en tanto modelo político y económico, cuyo proceso de franca consolidación se vive actualmente. En los años ochenta --no obstante que el régimen democrático se había abierto paso en 1980 tras 12 años de dictadura-- la violencia se polarizó hasta hacer entrar en colapso a la institucionalidad toda. Al terror como estrategia política de los grupos alzados en armas se opuso el terror de Estado o de los grupos paramilitares. Usando el viejo lenguaje político: extremistas de izquierdas o de derechas. Es a este proceso inflacionario del terror al que llamamos *fenómeno terrorista*; redundando en el uso de esta metáfora podríamos decir que si a la inflación económica corresponde la pobreza material, a la inflación del terror corresponde la parálisis cultural. Hasta aquí la metáfora. Resulta indispensable aclarar que la *naturaleza del terror* --si cabe aquí la expresión-- es social, política y cultural. Volveremos sobre esto.

El efecto que esta imagen causó en el público asistente a la Bienal, que pudo al fin verla luego de dos semanas de prohibiciones, osciló entre la fascinación, la sorpresa y la desaprobación.

Fue en la Expo '94, tradicional muestra de fin de año de Facultad de Arte de la PUCP.

Ella ha declarado que originalmente se propuso como tema "la ira" y fue así como dio con esta imagen. Su discurso se centra en la naturaleza del pan que cotidianamente se comparte en cualquier mesa familiar (comunicación personal, enero de 1998) Una analogía casi directa: la ira, el enojo, lo compartimos todos. Se trata de una versión casi infantil y lúdica de la cólera en tanto sentimiento del otro.

Egresó de la Facultad de Arte de la PUCP en 1992. La trayectoria de Guerra García es precoz: obtiene una serie de premios en concursos locales incluso antes de egresar, y recibió el 1er premio de su promoción.

Nuestro artista ha declarado (comunicación personal, febrero 1998) que usó fotografías y videos como modelos para la elaboración su ambientación: se trata del escenario en donde el grupo de emerretistas que tomaron la casa del embajador de Japón en Lima --diciembre de 1996-- fueron finalmente sorprendidos --mientras *jugaban*, la mayoría de ellos, un partido de



fútbol-- por fuerzas especiales del ejército, en abril de 1997.

Desde este punto de vista ocurre aquí algo que puede ser comparable a lo expuesto para el caso del trabajo de Cristina Planas. Sin embargo esta semejanza --llamémosla estructural-- de compartir una estética de la subjetividad no debe ocultarnos las múltiples y obvias diferencias en el tipo de trabajos que ambos plantean. Desde hace varios años Guerra García viene empleando referentes de nuestro imaginario colectivo.

Catálogo de la *Primera Bienal Iberoamericana de Lima* (1997, p152).

Cabría mencionar un antiguo trabajo de Guerra García que nos puede poner en la perspectiva humorística de su autor. En una pintura de principios de los años noventa empleó como referente un devaluado billete de 1000 Intis (muy parecido al actual de 10 Soles). El tamaño del billete acentuaba los rasgos serios de Vallejo, mientras que en lugar de la firma del representante del Banco Central de Reserva del Perú, aparecía la de Guerra García, así como el número de su libreta electoral.

Carlos Runcie Tanaka, octubre de 1997.

Un fragmento de un poema que tiene como personaje a un héroe inglés incomprendido, ver (Buntinx; 1997: 10).

Imágenes de esta naturaleza son valiosas no sólo porque retan e invitan al posible espectador a que regrese sobre sí mismo e intente una recepción artística o lírica o porque inviten a una participación en lo **sagrado**. No es esto lo que más nos interesa, sino su poder evocador de un imaginario colectivo esquivo a sí mismo. Como acertadamente señala Buntinx (1997: 2) también Szyszlo encuentra imágenes de este tipo, en la serie de 1965 *La ejecución de Túpac Amaru*. Szyszlo declararía que en aquél entonces "entro a una forma como de planeta, de círculo, de anillo, que tiene vinculación con ciertos círculos chinos...la tensión estaría en la sensación giratoria del elemento circular" esto es, "de un lado hay la búsqueda de raíces desde el punto de vista formal...de otro hay un compromiso de orden político...o sea que he realizado cantidad de cuadros que no sólo vinculan formalmente al pasado sino vitalmente con un proceso político histórico" (Lauer; 1977: 46).

Ya Walter Benjamin respondía a esta difícil cuestión con su conocida y ambigua tesis de la *pérdida del aura*: la forma plástica nueva cuyo núcleo podría ser un vehículo para la testificación histórica *no lo es más*, pues lleva en su interior el empleo de mecanismos de reproducción que atentan contra lo irreplicable. No porque estos mecanismos sean en sí mismos perversos sino porque los *nuevos medios* trabajan con imágenes masivas que al final terminan siendo aprovechados por algún poder central o difuso. Lo que ha hecho este poder es **estetizar** la política para hacer desaparecer la historia: mecanismos psicosociales de seducción. No obstante --Benjamin todavía tiene algo que decir--: invoca a los artistas y a las personas ilustradas y sensibles a que respondan con la **politicización** del arte. (Benjamin; 1989: 57) Por otro lado, Hal Foster retoma de algún modo estos argumentos para criticar duramente el actual estado de **pluralismo** en el medio artístico internacional: una estetización, retorización y dispersión generalizada de las formas plásticas que al final tiene que ver con la política de las instituciones artísticas y su mercado, sea este oficial o alternativo (Foster; 1995: 82). Obviamente, en el Perú --por múltiples razones--, la pregunta que indaga por las relaciones entre testificación histórica y forma plástica produce otro tipo de respuestas que probablemente estén más cerca de Benjamin que de Foster. No obstante la problemática teórica en ambos críticos culturales es diferente, como diferente es también el enfoque que empleamos a lo largo de este ensayo. Otra es también la problemática de las formas plásticas en el Perú.

¿Qué hacer? ¿repetir el mismo gesto artístico? Tenemos en mente dos antecedentes: Fernando de Szyszlo y Eduardo Tokeshi. Sobre la pintura del primero Octavio Paz decía ya en 1959 "Szyszlo no cambia, madura. Progresa dentro de sí mismo." No obstante, Szyszlo luego de sus valiosos hallazgos --en 1965 y 1966-- poco a poco se iría retorizando, pues "Reconozco que me he separado, me he abierto de ese camino, seguramente porque veo que en este momento (1975) ese camino está siendo recorrido por el país; ya no son los gritos aislados de un pintor que trata de llamar la atención sobre ciertos hechos de la realidad política y social de su país...es absurdo si se quiere, pero me siento un poco relevado... cuando los que tienen que cambiar el país...lo están haciendo, entonces vuelve a haber tiempo para hacer, por ejemplo, poesía amorosa. Pero lo que busco ahora y lo que buscaba entonces es lo mismo, lo que es diferente es la manera de aproximarse..." (Lauer,; 1977: 46). Por otro lado Tokeshi cuya pintura por un tiempo fluyó de la iconografía de los fardos hacia las banderas --alegoría de una violencia política acaso ancestral-- declaraba ya en 1988 "No podría quedarme haciendo las banderas...No me sorprendería ver dentro de algunos años a un Tokeshi pintando flores, si me gustara en ese momento" y en 1991 "todo cuadro es un refugio, un observatorio de lo que nos rodea". Citado por (Buntinx; 1995: 88).

Paralela a su exhibición en la Bienal Tokeshi exhibió en la galería Forum una serie de trabajos en soporte de madera cuyo esteticismo se centraba en el buen acabado y en la anécdota: pequeñas historias y grafismo casual. Estos trabajos fueron muy bien recibidos tanto por el mercado artístico como por los jóvenes artistas locales.

Ver (Buntinx; 1995: 93). Nuestro crítico no emplea en su texto el término "fenómeno terrorista". Lo hemos empleado en el sentido que ya hemos aclarado en una nota previa, aún a riesgo de tergiversar voluntariamente sus palabras. Al discutir una de las pinturas de Eduardo Tokeshi *Bandera VI* dice, textualmente: "El gran miedo de 1992, resumible para estos sectores en el devastador atentado que destruyó una cuadra del mesocrático jirón Tarata, en el centro mismo de Miraflores, un distrito residencial moderno con alta concentración de teatros y galerías. Casi de inmediato todos supieron quiénes allí murieron. *La pregunta, sin embargo, es qué murió en Tarata*. La ilusión de permanecer al protegido margen de una guerra ubicua y sin cuartel. La esperanza de un nuevo orden que justifique tanta mortandad y sacrificio. El círculo abierto por la masacre de Uchuraccay cerraba así sus traumáticas líneas sobre la conciencia bienpensante e ilustrada." (Las cursivas son mías). Agregariamos, todavía, que lo que murió en Tarata fue la sensación que las personas ilustradas y sensibles pertenecientes a las clases medias *tenían de vivir al margen del terror, viniera éste de donde viniera*.

Al menos con este propósito se formó el colectivo de arte *Grupo Electrónico* en 1992, integrado por los jóvenes artistas Emilio Santisteban, César Namuche, Gilberto Romero, entre otros. En un artículo publicado en la revista *Que Hacer* N 82 a comienzos de 1993, el poeta Oscar Limache ironizaba sobre la pertinencia de actividades artísticas en un contexto de convulsión política.

Los del colectivo *Grupo Electrónico* --clara alusión irónica a la proliferación del uso de estos grupos en los apagones-- habían establecido un rol de actividades en un taller particular en Balconcillo. Eran básicamente apolíticos y su discurso pretendía poner en tela de juicio todo lo supuestamente trascendente, incluido el arte y la política. No llegaron a exponer en ninguna galería comercial, ni a definir una línea claramente antiartística, aunque --aparentemente-- se encaminaban hacia ello. El Colectivo se disolvió en 1993.

Al respecto, Buntinx escribe: "Aquella destemplada denuncia puede hoy percibirse como un gesto precursor del creciente macartismo en el ambiente cultural que durante la segunda mitad de 1992 culmina en lo que la propia prensa llamó "casa de brujas": una campaña de difamaciones que tendenciosamente confundía con la subversión el ejercicio teórico y artístico de la reflexión crítica...". (Buntinx; 1995: 87)

Santisteban fue medalla de oro de pintura en la ENBA en 1990. En su momento Luis Lama lo llamó el *Wunderkind* de Bellas Artes. Rápidamente ganó varios premios en concursos tradicionales locales como el de la CCC y el de la Michel. En aquella época Santisteban buscaba la creación colectiva y participó como ya hemos dicho del colectivo de arte *Grupo Electrónico* (1992-93).

Durante el proceso de instalación las condiciones del "pie forzado" fueron cambiadas para peor. Al respecto se pudieron apreciar muchas fallas técnicas por parte de los organizadores. En general se puede decir que las casonas tradicionales destinadas para servir como local de las exposiciones no fueron idóneamente acondicionadas para la ocasión.

Ocurrió durante la charla que cerró la muestra "Documentos" 1960- 1990, Tres décadas de fotografía en el Perú, en el Museo de Arte de Lima, a finales de diciembre.

La crítica de arte Aracy Amaral, argumentaba que siendo la tradición del arte latinoamericano más apegado a la pintura en tanto género artístico, le había sorprendido la cantidad de instalaciones realizadas por artistas locales. Amaral deducía que por la baja calidad de la mayoría de las mismas, el asunto tal vez podía explicarse por un intento local de ponerse en sintonía con la moda internacional. No obstante vio con buenos ojos la instalación de Natalia Iguñiz, joven pintora egresada en 1995 de la PUCP. Muchos pintores locales se animaron a hacer instalaciones. El resultado fue que la mayoría de ellas fueron elaboradas con un criterio de orden bidimensional: instalaciones para *ser vistas*.

Santisteban suele tomar temas absolutamente triviales para construir desde ellos muchas de sus propuestas. En algunos casos procede con una arbitrariedad que lo lleva a yuxtaponer críticas a la manipulación --sea esta de un poder abstracto o concreto-- con procedimientos en clave matérica o discursiva que imagina idóneos para hacer escarnio de un supuesto espectador serio. Quienes conocemos de cerca su trabajo hemos aprendido a reír junto con él de sus ironías.

De acuerdo con esta tendencia que ya se insinúa de modo interesante en su trabajo, tendrá que profundizar en el concepto de *hibridez* dinámico, prestando especial atención a los discursos de García Canclini, o a las teorías posmodernas de la deconstrucción, cuyo pensamiento está ligado especialmente al asunto del espacio y del territorio. En Lima poseemos un contexto urbano muy fuerte que apunta en este sentido, si el mismo es visto en tanto material estético y/o visual.

En la última Bienal de La Habana (1997) dedicada al "individuo y la memoria", Luis Camnitzer --artista y crítico de arte al mismo tiempo-- tomó el tema del **exilio** para desplegar un brillante ensayo sobre la condición posmoderna. ¿Cómo así, preguntarán ustedes? Pues bien, el *espacio y tiempo virtual* al que accedemos en internet, en la diversión o el trabajo diario frente a una pantalla digital --por citar tres ejemplos al paso--, nos hace poner "entre paréntesis" el *espacio y tiempo real*. Según Camnitzer la única experiencia parecida a esta fascinante actividad en el pasado moderno, pre-moderno o a-moderno (como ustedes quieran) es, ya lo adivinarán, la del **exilio**.

La crítica brasileña Aracy Amaral y la mexicana Raquel Tibol destacaron el trabajo de Luz María Bedoya, por la limpieza del montaje, mientras Kurt Hollander (Art in América, January 1988) destacó la originalidad de la propuesta.

Es un hermetismo al cual se llega luego de una "segunda vuelta", por así decirlo. No obstante, para quienes están acostumbrados a viajar por la carretera Panamericana este paisaje natural puede parecerles lo suficientemente conocido como para no intentar "otra" lectura que la que se da en el nivel de la representación fotográfica. Desde este punto de vista una de las claves está en el "desorden" del kilometraje, lo cual indirectamente nos hace salir de las dos dimensiones de la representación fotográfica para hacernos otras preguntas. Debo estas observaciones a Jorge Villacorta.

El texto completo está en su *Catálogo* de presentación, *Punto ciego*, Lima, octubre de 1997. En los EE.UU. la vinculación entre el budismo zen y la tradición poética de la costa oeste, por un lado, y la tradición fotográfica modernista es por todos conocida, y es el tópico que Montalbetti pone en movimiento para construir su discurso.

Obviamente nos referimos al engaño o al secreto empleado como un recurso artístico. Desde luego el antecedente plástico es aquí Duchamp, y el literario Borges. Del primero habría que recordar sobre todo su "readymade asistido" *un ruido secreto* (1916), que pretende entregarnos un texto ilegible: una máquina en cuyo interior hay un objeto que a veces suena y que ni el artista podría precisar qué es. Del segundo sus citas a libros de los que uno nunca termina de saber si han sido inventados o existen realmente.

Véase la revista *Plural*, N 8 México, mayo de 1976. La respuesta de Cage anticipa de algún modo la perspectiva contemporánea según la cual puede hablarse de una crisis de las identidades nacionales, e incluso de una crisis en la creencia del empleo conceptual del estado-nación como noción válida --entre intelectuales o artistas-- para establecer diferencias entre unidades culturales diversas.

Hemos formulado la frase de este modo para que la estructura paradójica de las estrategias conceptuales de distanciamiento salten a la vista. Hal Foster, incluso, habla de una paradójica retórica conceptual, ligada a la primacía de los EE.UU., después de la segunda guerra mundial: "...somos sensibles al chauvinismo. Sin embargo, aunque sustentado en representaciones culturales,

este predominio se basa en una modalidad de producción e información...de carácter multinacional. A esta hegemonía es a lo que hay que resistirse; y, aunque el control hegemónico tenga que ver fundamentalmente con la baja cultura, es sancionado por la alta cultura, por el arte: de ahí la importancia de la resistencia en este ámbito" (Foster; 1995: 93)

Este ámbito contradictorio ligado a estrategias artísticas de posicionamiento pone en evidencia la compleja problemática, no sólo internacional con respecto a estos asuntos, sino también local. En el Perú, por ejemplo, el "asumir el arte desde sí mismo" es también preguntarse ¿cuál es éste *sí mismo*?

Desde otra perspectiva, para el caso de un discurso modernista o tardo-modernista sobre el que-hacer fotográfico en el Perú es conveniente recordar aquí que cuando en los años setenta el importante fotógrafo peruano Billy Hare, junto con un grupo de amigos intentaron asumir "la fotografía desde sí misma" se encontraron de pronto sin un *soporte cultural* que les ayudara en sus indagaciones, Hare declara "...aquí no poseíamos mayores referentes en fotografía, por lo que la presencia de Minor (White) fue decisiva y su orientación en mi trabajo de alguna manera todavía persiste. Aaron (Siskind) llegó un poco más tarde y era un profesor muy estimado...A través de él conocí a gente importantísima, en el sentido en que me permitía tener contacto con realizadores de fotografía de primer nivel y eso fue estimulante." (Diario *El Comercio*, pC10, diciembre de 1997).

Preferimos hablar de "nuestro contexto" y de la proximidad y lejanía que una manifestación artística mantiene con respecto al mismo, antes que hablar de lo nacional. En este sentido, algunas imágenes fotográficas de Javier Silva Meinel o de Billy Hare, por citar sólo dos casos, podrían darnos una pauta acerca de lo que estamos hablando.

"No es, pues, una melancolía compacta y opaca, sino un velo de minúsculas partículas de humores y sensaciones, un pulvíscolo de átomos, como todo lo que constituye la sustancia última de la multiplicidad de las cosas." (Calvino; 1995: 32)

Con la excepción de los discursos de Raquel Tibol (México) Aracy Amaral (Brasil) y Lillian Llanés (Cuba) de los que hemos tomado algunos pasajes a lo largo de nuestro ensayo.

Elena Tejada egresó de la Facultad de arte de la PUCP en 1992. Paralelamente a la Bienal presentó una gran cantidad de dibujos en la galería de la Casa Mariátegui. La acción artística de Tejada, podría ser interpretada como un rechazo tan directo como ingenuo de la pobreza. Desde luego, el mérito de Elena no está en los temas o en los significados que guían su propuesta, sino en una **acción** específica, que los hace desaparecer del territorio de las imágenes más trilladas, las palabras y los discursos ingenuos, para transformarlos y convertirlos en un potente **acontecimiento**.

Una y otra vez, a lo largo de nuestro ensayo, hemos ido dejando una serie de señales y de huellas que al juntarlas quizás nos den una idea no sólo de los prejuicios de *nuestro medio artístico local* ante el fenómeno del arte contemporáneo, sino también de por qué el arte, entre nosotros, resulta estar ligado más al buen oficio manual que a la reflexión, y mayormente desligado de los contextos y referentes locales. Queremos insistir testarudamente en lo que acabamos de decir: ya desde los años cincuenta --e incluso antes-- el arte contemporáneo se corresponde con un cada vez más complejo espectro visual en donde la reflexión sobre sí mismo --sus técnicas, procedimientos, contextos y conceptos-- ocupa un lugar importante y privilegiado. No obstante, si de lo que se trata es de juzgar la producción local, no podemos ni debemos emplear un método comparativo que no tome en cuenta el *contexto* desde el cual surge la obra. En ese sentido, comparar *sin más* lo denso y espectacular que puede haber sido una performance del austriaco Rudolf Schwarzkogler (quien se automutiló en 1969) con acciones artísticas locales, por ejemplo, desembocaría en un criterio erróneo si ello nos bloquea la comprensión y la sensibilidad ante nuestra actualidad.

En *Art in America* (January 1998) Kurt Hollander dice "Después de décadas de dictadura y sólo unos años de democracia, Perú se está abriendo lentamente a la cultura internacional. Bastante de Lima...está actualmente bajo la renovación." Y termina afirmando, luego de una fuerte crítica al nivel artístico del evento, que "A pesar de sus limitaciones, la primera Bienal de Lima es probable que provoque cambios formales y temáticos en el trabajo local y estimule la participación de artistas en eventos internacionales."

"...la última década un número no precedente de exhibiciones de arte realizadas en Estados Unidos y Europa reclaman la participación del arte de América Latina. No obstante, los debates corrientes sobre el multiculturalismo no han servido para abrir las puertas de la escena artística internacional a una producción artística que había sido largamente marginada. Cuando el arte de América Latina es incorporado a la práctica del multiculturalismo deviene en la representación, casi inevitablemente, de *otra cultura*" (Majluf, Charla sobre *La crítica de arte*, 3 de diciembre de 1997) Desde luego, la otra cara de la globalización es el multiculturalismo: es en este contexto que se discute sobre la probable existencia de un arte propio de América Latina. Mientras los latinoamericanos son acusados de esencialistas, por ejemplo a Lillian Llanés, a los otros se les enrostra su expectante ubicación en los centros de poder institucional de la cultura, por ejemplo a Jean Hoet (Documenta IX) o a Germano Celant (Venecia 97).

Debo este concepto a Natalia Majluf. Ella restringe el uso del mismo al caso específico de Francisco Laso, pintor peruano de fama internacional en la segunda mitad del siglo XIX. Se trata de un concepto sugerente cuyo uso podría ser ampliado no sólo a ciertos *sujetos ilustrados* pertenecientes a las élites limeñas o peruanas. En *Los hijos del Limo* (1972) y en diversos escritos, Octavio Paz ha sostenido que en general, en América Latina no tuvimos *ilustración*, y que por ello la *historia moderna* de nuestros países ha sido excéntrica e incluso una "mascarada". Asumiendo este punto de vista, el cosmopolita marginal de nuestros países lo sería por partida doble: una con respecto al contexto internacional en donde intenta ubicarse --por una cuestión de formación y/o estatus-- y otra con respecto al contexto local, por las mismas razones. Vista de cerca esta *estructura de la marginalidad en nuestras élites* registra importantes variaciones que habría que investigar y documentar.

La diversión en sí misma no es un problema. Incluso es posible asumirla como un programa para formular una consistente crítica de la *cultura del museo*, como muchas veces ha ocurrido en la tradición moderna euronorteamericana, pienso por ejemplo en Jean Dubuffet. No obstante al no existir en el Perú este tipo de cultura, muchas de estas ideas se quedan sin su soporte cultural y simbólico.

Empleamos el concepto de *imaginario social*, en un intento por trazar las probables relaciones entre lo local e internacional, lo próximo y lejano, sin por ello tener disolver la tensión entre *centro/periferia*. Este uso tiene la ventaja conceptual de permitir

trazar estas complejas relaciones sin caer en esquematismos o esencialismos. Pero, ¿Qué es propiamente el *imaginario social*? Este no es el mejor momento para desarrollar toda una teoría al respecto, pero cabría contestar: *es un tejido simbólico construido socialmente, que no es ni homogéneo ni eterno y que se hace vigente según los contextos, los grupos y los individuos*. Ahora bien, lo que nos interesa de todo esto es el rol de las representaciones visuales en el imaginario social. Nuestra tesis es que en la actualidad en el Perú las imágenes o representaciones visuales --ojo que aquí no estamos hablando de la plástica-- juegan un papel decisivo en la conformación del mismo. De allí que urge una investigación sobre las imágenes que pueblan nuestro imaginario y le dan forma. ¿Quién puede negar el poder de las imágenes para influenciar sobre las acciones de las personas? Es indudable que uno de los núcleos de la respuesta pasa por la compleja fusión entre acción individual y creencia; entre todo esto y la *imagen* que el sujeto se hace de sí mismo.

Intervención oral en la charla que cerró la muestra "Documentos" 1960- 1990, Tres décadas de fotografía en el Perú, en el Museo de Arte de Lima, a finales de diciembre.

En el "Salón de Apertura" de la Bienal --distribuido en dos espacios diferentes-- confirman esta tendencia las seductoras piezas en madera de Haroldo Higa (un policía, una pareja a la usanza antigua, animales, etcétera), George Clarke (un personaje sub-humano alargado, listo para exterminar cucarachas o mutantes), Jessica Schneider (muñecas). Fernando Olivos, incluso, se animó a llevar a la calle su estética, en el pasaje de Rivera frente al correo: una intervención urbana con cohetes blandos que apuntaban al cielo.

De allí que el par exótico/marginal podría, incluso, plantarse como intercambiable en el ámbito local. Paradójicamente quienes orientan sus gustos hacia las demandas y contextos internacionales tienen --entre nosotros-- cierta ventaja sobre quienes no lo hacen. Pero esa ventaja se pierde si asumen una investigación visual seria y no lo que hemos llamado prejuicios de las clases medias o de las élites con respecto al fenómeno del arte. De allí que, en cierto sentido, la marginalidad tanto externa (de quienes intentan considerar los contextos locales) e interna (de quienes prefieren privilegiar otros contextos) parece ser el inestable signo de quienes en este momento mantienen una relación crítica en contra de los prejuicios de nuestro medio artístico local. Por otro lado, como ya hemos dicho, esta situación es muy diferente a aquella de la cual habla Hal Foster, cuando se refiere al fenómeno de absorción, en el marco de las sociedades post-industriales: "Hoy en día son frecuentes las obras de arte efímero, como los grupos y movimientos ad hoc. Todos buscan una marginalidad imposible de preservar...Una institución en principio marginal, por ejemplo, propone una exposición de un grupo marginal; el museo decide organizarla para (volver a) ganar cierta aura de marginalidad, y el grupo accede...perdiendo así su caracter marginal." (Foster; 1995: 90).