

# Representación y Realidad

(*El camuflaje artístico en la vía pública.*)

Conferencia en imago en 2001

En la última década el Perú ha sufrido un proceso donde las diferentes formas de expresión –sean o no institucionales- fueron compradas, secuestradas y/o amenazadas. La certeza inmanente de un truculento aparato de espionaje generó una taimada prudencia y un conformismo orientados a evitar cualquier tipo de compromiso. El miedo obscurece a la sociedad y la somete al silencio. Es aquí y entonces que las calles surgen como nueva palestra en el escenario de la plástica nacional: instalaciones, *performances*, intervenciones y *happenings* afloran como hongos en medio de la vía pública. No pretendo afirmar que la calle como opción alternativa al terreno artístico convencional sea privilegio de la coyuntura política. Aunque si bien ésta ha jugado el rol de catapulta, existen otros aspectos inherentes a las transformaciones del intelecto artístico que le conciernen directamente. Precisamente en el cruce de estas coordenadas se sitúan las actividades de los colectivos *quidam* y *La Clínica*, *Sociedad Civil*, *La Perrera* y una última intervención del artista Juan Javier Salazar.

Las bases de una intención política radical de declaración y proposición de una de las principales dimensiones de la actividad creadora entendida como ingenio están sentadas, el proceso de desacralización de la obra ha sido activado: en las últimas 4 décadas la estética de antaño quiere competir contra el sensacionalismo periodístico y el poder sugestivo de la propaganda. Aún más: el espacio artístico se ve ampliado al pasquín, al afiche en la calle, a la interacción del *performer* con el transeúnte y a los productos derivados de la acción denominados registro. El germen de la exhibición y en última instancia el escándalo ha sido sembrado *ab initio ad litem et ad infinitum*. El arte adquiere las características de suceso. Aquí se produce la tensión entre la situación histórico-

política del país en los últimos tiempos y la correspondencia con las exigencias de las vanguardias artísticas de los países industrializados. Ante la necesidad de un arte agresivo y audaz se contraponen el peso del ahogamiento social que marca la pauta. No sólo entonces será necesaria la astucia, urge una liminar toma de conciencia orientada hacia la supervivencia. Este lugar físico de supervivencia artística encuentra paradójicamente uno de sus desarrollos en el desorden y contorsión de la vía pública.

El juego del pensamiento ajeno a toda preocupación estética o moral ha empezado con la exteriorización de la psique. Esta fórmula común ha sido y es aplicada desde los vínculos del surrealismo con Sigmund Freud. El artista de comienzos del tercer milenio tiene más que nunca numerosas fuentes de donde beber, incluso con el riesgo de envenenarse. La multiplicidad de influencias, tendencias, corrientes, modas y descubrimientos técnicos hacen aparecer el panorama agresivo y perturbador antes que otra cosa. Es por ello que el sentido de la obra de arte es piedra angular en este discurso. Atañen las preocupaciones estéticas antes que los medios que se utilicen para lograrla. Podría decirse que esta pretensión es utopía en una sociedad como la nuestra. Que el arte como actividad libre y espontánea es una proposición inocente. Pero el arte es también propósito. Y a este propósito me refiero cuando hablo de la preocupación estética. La saturación y velocidad de las imágenes ha desarraigado de propósito a la obra de arte. Ante la cibernética multiplicación de imágenes urge y prima la experimentación, el ingenio, la originalidad pero como condición necesaria y nunca como condición suficiente. Se ha formulado muchas veces cuáles son los límites de la originalidad, hasta dónde es posible llegar en la experimentación. Creo que en tanto y en cuanto la experimentación y originalidad posean un sentido y este sentido sea al mismo tiempo la ampliación del espectro del campo artístico y no una mera reflexión sobre sí misma -el suceso- pueden empezarse a escindir las fronteras.

A lo lejos se divisa un tumulto agitado. A través del megáfono se oyen las consignas que el grupo corea. Unos reparten volantes, otros esgrimen una pancarta, los más están agrupados alrededor de unos curiosos objetos oscuros y brillantes que el espectador no llega a divisar. El tránsito es lento: es una manifestación política.

Precisamente el caos y pandemonio generalizado de las calles en una mega-capital de 8 millones de habitantes es el escenario idóneo para reproducir el estado de cosas de la sociedad moderna. Es el infierno de las repeticiones en ebullición. Es en esta olla de grillos que las acciones cívico-simbólicas del *Colectivo Sociedad Civil* pueden confundirse y fundirse. Sólo la fabricación de 60 mil bolsas de basura con las imágenes de los adalides de la dictadura, el entonces presidente Alberto Kenya Fujimori y su fugado asesor Vladimiro Montesinos, ambos en vestimenta carcelaria, implican la necesidad inminente de desalojar un inmenso estado de podredumbre “basura” identificada como tal en la imagen de los representantes. El sentido de *Lava la Bandera* y *Pon la basura en la basura* fue concebido como una campaña de limpieza, pero esa es una entre las muchas lecturas.

Antes de entrar a la interpretación es necesario observar un fenómeno. La agrupación de personas para un objetivo conjunto no es en este caso fortuita. No obedece únicamente a las ventajas de la unión hecha fuerza. Las tres palabras “*colectivo*”, “*sociedad*” y “*civil*” denotan una conciencia y una convicción en este modelo. Hemos visto en el Perú agrupaciones colectivas en los años 70 con su expresión plástica más significativa en el grupo *Huayco*, los 80 sufren un repliegue aparentemente por la estrecha ligazón a lo político coyuntural que hizo devenir estas formas en un cliché y es la emergencia de los 90 la que nuevamente impele esta exigencia. *NN*, *Perú Fábrica*, *Aguitones* y finalmente *quidam*, *La Clínica* y *La perrera* son ejemplos suficientes. Con la diferencia que tras la experiencia con los colectivos de los 80 la obra no será patrimonio del panfleto político; si no que esta vez el soporte político se esgrime

con miras a pervadir el ámbito artístico. Para otros, el cuestionamiento de las fronteras, finalidades o carencias en la plástica peruana –que en tanto y en cuanto se considere al arte como regulador o catalizador entre la sociedad y el estado es también una instancia política- exige a su vez esta manera de agrupación humana. La reflexión sobre el fenómeno del colectivo es necesaria debido a la interconexión del arte y la sociedad que lo produce. Elías Canetti habla de la generación espontánea y enigmática de la masa, como la inversión al temor de ser tocado. Es a través de ella que el hombre redime el temor, precisamente el temor se convierte en su contrario. El alivio se alcanza en proporciones inconmensurables debido a la descarga que produce la pérdida de la distancia entre sus integrantes. Sólo todos juntos pueden liberarse de sus cargas. El colectivo es una especie de símbolo de la masa, su ventaja es que la característica de impulso de destrucción como condición a la masa es invertida por su definición: el objetivo del grupo es la creación o generación. Si bien *Pon la basura en la basura* se presenta como una manifestación política, este es uno de sus camuflajes. Examinemos la bolsa, finalmente el testimonio por excelencia del suceso. Sobre el vinilo negro están incrustados texto e imagen en el mismo nivel de interpretación. Esta observación pasa desapercibida ante la avasalladora fuerza vital de la propuesta, o quizá sólo es posible debido a ella. El hecho es que “leemos” o decodificamos igualmente ambos. Esto es posible sólo en tanto el signo visual (imagen) y el signo verbal (texto) reposan en el mismo objeto físico, en tanto la impresión sobre plástico es gris para ambos signos y de esta manera indica su igualamiento y porque el contexto desde donde es emitido el mensaje no es exclusivo al circuito artístico.

Estamos acostumbrados a entender la palabra como entidad designada a “nombrar” los objetos y así asentar su representación en el cerebro. De la misma manera se entiende a la imagen como representación del objeto. Esta es su diferencia en estado puro por decirlo de alguna manera. Pero los signos no aparecen nunca en estado puro, se hallan siempre contaminados por el contexto. El

acercamiento al objeto artístico en el espacio de la galería supone una relación entre el signo verbal y el signo visual que por lo general se entiende a través de la metáfora. Ahora, el carácter metafórico de esa relación es lo que la crítica ha descalificado para la integración de las artes. Se necesita una relación entendida como real en el contexto en el que se hallan los signos, precisamente fuera del carácter de lo metafórico.

La asociación cultural *quidam* tiene algunas similitudes con el colectivo antes mencionado. Por lo menos dos de sus miembros son curadores o críticos de arte al igual que en *Sociedad Civil*. Sin embargo ambas agrupaciones pueden entenderse desde el espacio en que se sitúan como antagónicas, o las dos caras de una moneda. El objetivo simbólico de *Sociedad Civil* es el derrocamiento de la dictadura. El objetivo de *quidam* fue la creación de un espacio artístico determinado. Sin esgrimir pretensiones políticas, el sentido del trabajo está dado en la urgencia de un espacio “nuevo”, “distinto” donde la corrupción generalizada no instalara sus alcances. Precisamente por ello es extraña la combinación de los ingredientes urbanos y de galería. La intención de *Terreno de experiencia 1* es diferente aunque ambos amplíen su campo de acción a las calles y ambos utilicen texto e imagen para sus propósitos. Pero no toca acá hablar de las obras de arte que incluyen texto en ellas, pues los casos en galería son innumerables; la reflexión gira en torno a establecer las condiciones necesarias y suficientes para que esto ocurra sin caer en el despropósito y afianzar una relación que trascienda la metáfora. A pesar de todo, es consecuente encontrar un alto ingrediente poético en las imágenes exhibidas en la vía pública. En este sentido el signo verbal se supera en cuanto liberado de sus restricciones formales estrictas en esta inserción estética. Este ir más allá continuo de la obra supone una descontextualización y alteración radical del signo verbal y sus utilidades.

El colectivo *La Clínica*, dentro del margen del *Terreno de experiencia I* se apropiará también del espacio urbano pero dentro de un contexto exclusivamente artístico –y aquí compete la reflexión del signo-. Los afiches pegados por *La Clínica* eran el reverso del periódico *El Invasor*, -pasquín que detalla las peripecias del colectivo en el terreno, ubicado en la esquina de Larco y Diez Canseco, durante el lapso que duró la experiencia-. Las imágenes del reverso captaban la atención con un afiche en blanco y negro. El interesado podía acercarse al anverso y leer el periódico en cuestión en el que se le remite al espacio de la galería. Así el receptor se incluye dentro del circuito. La prensa cubre convencionalmente el evento desde el periodismo como un suceso artístico. Otra forma de integración de sectores populares al circuito a través del afiche es el caso de *La perrera*. A través de la interpelación, la susceptibilidad herida del transeúnte lo impele a reaccionar y responder a una anónima dirección electrónica, aun con el riesgo de ignorar dónde será procesada su información.

Se asume que la metáfora se utiliza por carencia. La metáfora es usada para suplir lo innombrable. Paralelamente existe la cuestión de la pintura y la literatura como entidades separadas por la brecha de su diferencia. Sus objetivos son distintos y la convención acepta y da por sentada su separación. Pero de la misma forma en que el arte está en relación con la sociedad que lo produce, la teoría del arte debe y tiene que estar en relación con lo que de hecho ocurre en el campo de las artes plásticas. La discusión de la interrelación de las artes no puede restringirse al dilema de pintura y poesía -*ut pictura poesis*- que si bien data de tiempos de Horacio viene con un tufillo añejo. El arte concebido como representación de la realidad ha trasgredido sus límites formales. Lo ha hecho en tanto se inserta en el contexto de la manifestación, el ritual religioso o el afiche publicitario *in situ*. Este camuflaje –que en una primera instancia llamé híbrido- es el asidero que le permite incrustarse en la vida bajo un amplio y gran sentido y apoderarse de ella. La vista o visita a la obra de arte ha sido invertida.

“Por la alteración del uso del espacio.” fue el lema usado como subtítulo por *quidam* para el *Terreno de experiencia 1*. El afiche no funcionó en galería sino como periódico y testimonio coleccionable del suceso. La alteración del uso del espacio se interpreta no sólo como posibilidad sino como necesidad e incluso como consigna que atraviesa el proyecto en su totalidad. Esta apreciación se formula desde y hacia sí misma en igual modo que como mensaje global de la muestra. De hecho al llegar a la galería encontramos nada menos que libros. Los unos penden del cielorraso en significativa alusión al suspenso aún bajo carácter aéreo en el que se encuentra el texto escrito o la lectura en la sala de arte. Los más se distribuyen sobre las mesas colocadas en U y cumplen su finalidad: la de ser leídos. Otros se distribuyen con el mismo fin sobre la alfombra azul de PPPP. “Productos Peruanos Para Pensar” eligió el color azul con diseños de nubes: espacio destinado a la lectura en galería con connotaciones celestiales. La acogida que tuvo fue de lo más diversa: desde aquellos que usaron la sala como punto de encuentro social, pasando por los que sólo iban a la hora del evento diario hasta aquellos que fueron a leer porque no tenían acceso a literatura sobre arte. Entre estos últimos se cuentan por supuesto los alumnos de la Escuela Nacional de Bellas Artes, quienes no disponen de biblioteca con el mínimo indispensable de decencia. *Terreno de experiencia 1* fue también a la vez un esfuerzo y una denuncia por alcanzar el conocimiento artístico moderno a los sectores menos privilegiados. Los libros –con el arte como tema único– recaudados para la exposición, pasaron a formar parte de la biblioteca pública del distrito.

Estos casos de creación colectiva reafirman a las calles como escenario para el desenvolvimiento de un singular estrato: aquel donde el signo visual y el verbal se equiparan en un mismo plano. Sea ya como acción incorporada a la realidad o el producto del diseño de ésta, ambas actividades se pliegan no tanto a la representación *per se* como a la participación de la vida. *La perrera* sufrió una multa de la Municipalidad de Barranco por el contenido

”inmoral” de los carteles. Una serie de personajes públicos declararon por televisión al respecto. La particularidad de su caso es su múltiple incidencia: la apropiación no ya de un ícono o lenguaje en particular sino de toda una estrategia de comunicación social, la ampliación del espacio de la galería a las calles y a la red electrónica de correo y, el precursor debate abierto sobre la cuestión del género desde el campo de la sociología y el arte. Es aquí el híbrido de arte y sociología al que se le hace sujeto de análisis. El valor radica en que la sociología trabaja para el arte, y dota a la obra de interés tanto artístico como sociológico. Ahí su camuflaje. El caso de Juan Javier Salazar es elocuente:

A las seis de la mañana pasa el *cuntur* acompañado de su hijo. A las doce, el arpa andina acompaña el baile entre tiasas polleras de gala, *amarus* y *otorongos*. Es el 24 de junio al rededor de la Plaza de Armas de Lima. Un *sakra* baila al lado del Palacio de Pizarro. La estatua del conquistador ha sido cubierta con un manto de piedras: es la fiesta del sol o *Inti Raimi*.

La interpretación “en bruto” del encubrimiento de la estatua ecuestre de Francisco Pizarro, es decir el análisis que de por si le atañe fuera del contexto de la fiesta del sol alcanzaría para escribir una enciclopedia. No es el propósito. Baste decir que aquél no ha sido encubierto ni escondido. Ha sido emparedado: el hecho tiene connotaciones de aniquilamiento aún a medio siglo de la conquista. En otra instancia el simbolismo radica en la figura del conquistador –y de todo lo que su estatua ecuestre represente- atrapado, inmerso dentro del muro incaico, con la imposibilidad de ver a través de él. Está adentro pero no puede ver lo que hay afuera. Además la acción se produce el mismo día del *Inti Raimi* y dentro del perímetro destinado en Lima a la ceremonia. La acción de Juan Javier Salazar se absorbe en el contexto de la ceremonia religiosa y adquiere su significado en ella y a través de ella. La ceremonia religiosa incorpora cierto número de rituales relacionados y ejecutados en un mismo tiempo: El emparedamiento del conquistador se presenta



como uno de los ritos asimilados. Cabe agregar que todo rito se produce con un propósito y de acuerdo a un modelo. Inti Raimi en particular agradece la cosecha y es una manera de afianzar los sentimientos para con la colectividad. Además es un método para controlar el poder sobrenatural. La acción de Juan Javier Salazar adquiere sentido y propósito pleno en la frase del Inca Garcilazo: “Traían al Inti Raimi además de sus vestidos y armas, pintadas las hazañas que en servicio del sol y los incas habían hecho.”

Este sentido del arte y de la técnica, dado en el Perú desde tiempos incaicos “la hazaña” artística como lectura hacia su equivalente “el happening” o “el performance” en el tercer mundo tiñe el panorama de los últimos tiempos. Ante la explícita intención de amedrentamiento y depredación de las clases medias pensantes, estas formas de expresión en el Perú tienen la indudable connotación de heroísmo. Aquellas –y probablemente sea uno de los pocos sino el único ejemplo de proyecto artístico-político no derrotado– encuentran su máxima expresión en *Lava la Bandera* extendida más allá de los límites del país. Cubierta por periódicos franceses, japoneses, norteamericanos, suecos y demás, y que culmina con el planchado y guardado de banderas y con la entrega de una de ellas al presidente transitorio Valentín Paniagua por miembros de Sociedad Civil.

El éxito de *Lava la Bandera*, entre otras cosas lo da la innegable, indudable toma de conciencia de que el arte funciona como termómetro o índice de la sociedad que lo produce. El semántico norteamericano Richard Larson escinde la significación dentro del proceso de creación e interpretación de signos, en tres niveles: el ícono, el índice y el símbolo. El ícono cuando lo que el signo representa se asemeja a la representación y el índice cuando el signo se asocia cercana e íntimamente a su significado, digamos como el humo al fuego. Si la sociedad estuvo en una de sus más grandes simas de podredumbre política, las “señales de humo” que denuncian esta situación fueron enviadas por *Sociedad Civil*. Inmediata y espontáneamente la población se pliega a esta forma de

comunicación, natural a los seres humanos, porque sus postulados son pertinentes -si y sólo si son pertinentes-. Es decir, encuentran un sentido pleno en el mundo social y el ciudadano común puede verse identificado. Para Walter Benjamin, la experiencia del aura se apoya en la transferencia entre lo inanimado y el hombre. Lo inanimado transfiere aura cuando detenta el poder de hacer levantar los ojos hacia la cosa. La tremenda carga aurática que representa el pabellón nacional a fines de la dictadura, hace posible no sólo que el espectador levante los ojos a la contemplación sino que literalmente levante los brazos y se sume a la acción convertida casi en un ritual de tomar un jabón y lavar, exprimir y colgar en las calles su símbolo patrio. La descarga así expulsada es tremenda. El objeto cumple su finalidad de mediador y de medidor al unísono, precisamente en las calles porque es en ellas donde el estado de emergencia de la vida ciudadana se hace más concreta. Surgen, a partir de este contexto, nuevas legitimaciones. El “chismemóvil” de la artista plástica Cecilia Bozovich gana para sí, dentro de lo que la interpretación del estado de cosas para el rol del artista en el momento tiene de pertinente. El camuflaje, como táctica o estrategia expresiva es aquí revelado en su forma más expuesta –si esto es posible- y por lo tanto aparentemente más inocente:

Es una audaz rubia al volante de un jeep pintado en distintas tonalidades *camouflage* de coqueto rosado. Regia y veloz, bajo la sonrisa delineada por un *pink rouge*, recoge a quienes quieran acompañarla en su paseo, para dedicarse a una de las más viejas significativas actividades de la pituca limeña: el chisme. Es la *barbie* peruana en vivo y en directo, auténtica en carne y hueso y como salida de una insospechada aula de instituto de señoritas.

El caso de Cecilia Bozovich es el más reciente y por ello en el que más incide -esta toma de conciencia del uso de la vía pública como terreno alternativo- sobre el objeto. El objeto “chismemóvil” es un jeep y siempre lo será. Su destino o función –el de transportar pasajeros- se ve alterado sólo en el propósito, y es en éste donde

podemos encontrar el sentido a la obra. El camuflaje es usado a propósito de disfraz. Si en algún momento el camuflaje significó confundir en la multitud es también un ícono de la estrategia de guerra, de la típica guerra agresiva y masculina, que en un sentido inverso y bajo el nada inocente *affair* momentáneo de la artista cobra una significación seductora

Probablemente estas palabras no lleguen a escindir las cuestiones aquí planteadas: el propósito de la obra de arte, su integración a las otras artes y la exploración de las vías para su realización. Pero quizá las obras de artistas peruanos aquí recogidas puedan despertar las conciencias. Y esto implica el hecho de que es imposible un esfuerzo hacia la originalidad sin antes tener ciertas convicciones que orienten a su vez el campo de acción. No es necesaria ni la erudición ni la sofisticación intelectual para asumir una escrupulosa toma de conciencia de la realidad. La acción debe ser sí, llevada a cabo con fines prácticos pero antes y por lo tanto se debe definir y asumir una posición respecto al estado de cosas del arte y la sociedad. Negar esa autenticidad innata en el individuo es cobardía, como lo es negar la realidad por más que se bifurque de las pretensiones originales. Los caminos están abiertos.

Gracias.

### Bibliografía

Amaya, Mario: Pop Art... and after, The Viking Press, NY 1966

Benjamín Walter: La dialéctica en suspenso, fragmentos sobre la historia, ARCIS y LOM Editores, Santiago de Chile, sin fecha.

Buntinx, Gustavo: El Poder y la ilusión: Pérdida y restauración del aura en “La República de Weimar” peruana. En separata-fotocopia, SUR 2001.

Buntinx, Gustavo: La utopía perdida: imágenes de la revolución bajo el segundo belaudismo. En: *Márgenes*, año I, n° 1, Lima 1987.

Canetti Elías: Masa y Poder, Muchnik Editores S.A, 2000

Colectivo La Clínica: El Invasor, casi diario, regalado, números 1-12, Lima 2000

Derrida Jacques: El lenguaje y las instituciones filosóficas, Paidós, Barcelona 1995

Derrida Jacques: Historia de la mentira: Prolegómenos, Oficina de Publicaciones del CBC Universidad de Bs. As. 1997.

Eco Humberto: Apocalípticos e integrados, Fábula, Barcelona 1997

Garcilazo de La Vega, Inca: Comentarios Reales (1604), Lima, UNMSM, Patronato del libro universitario, 1960, libro VI.

Guidieri Remo: El museo y sus fetiches, crónica de lo neutro y de la aureola, Editorial Tecnos, Madrid 1997.

Hernández Calvo Max Alfredo: Lingüística y semiótica aplicadas a la producción plástica, Tesis para obtener el grado de licenciatura en pintura, PUCP, 2000

Lama Luis E.: El juicio de Natalia, Caretas, Septiembre 9 1999

Larson, Richard: Semantics. En: Gleitman, Lila R. / Liberman, Mark: Language. An invitation to cognitive science. Second edition, Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1995.

Lauer Mirko: la pintura peruana del s.xx, en separata, PUCP 1999.

Miró Quesada Roberto: Arte Urbano, lo popular que viene del futuro. En: *Socialismo y Participación* N 36, 1986

Monegal Antonio: En los límites de la diferencia, poesía e imagen de las vanguardias hispánicas, Editorial Tecnos, Madrid 1998.

Nevares Maria Fé: La verdad de las mentiras, análisis de un texto artístico. En separata-fotocopia, Sur 2001.

Nevares Maria Fé: La toma de la escuela, Caretas, abril 2000.

Planas, Enrique: De perradas y escándalos, El Sol, Septiembre 1999

Platón: Diálogos, Editorial Mi Casa, La Paz 1968

Purizaga Medardo: Dos ritos del antiguo Perú: el nacimiento y el Inti raimi, Tesis para obtener el título de bachiller en letras y humanidades, PUCP, 1967.

Reyna Carlos y McCarthy Ana María: Libertad bajo palabra. En *Quehacer* # 119

Rose Bernice: El arte del surrealismo, The Museum of Modern Art, NY

Silva Santisteban, Rocío: Extraños afiches, El Comercio, Agosto 15, 1999

Westphalen Emilio Adolfo: Escritos varios sobre arte y poesía, Editorial Tierrafirme, Fondo de Cultura Económica, México 1997.