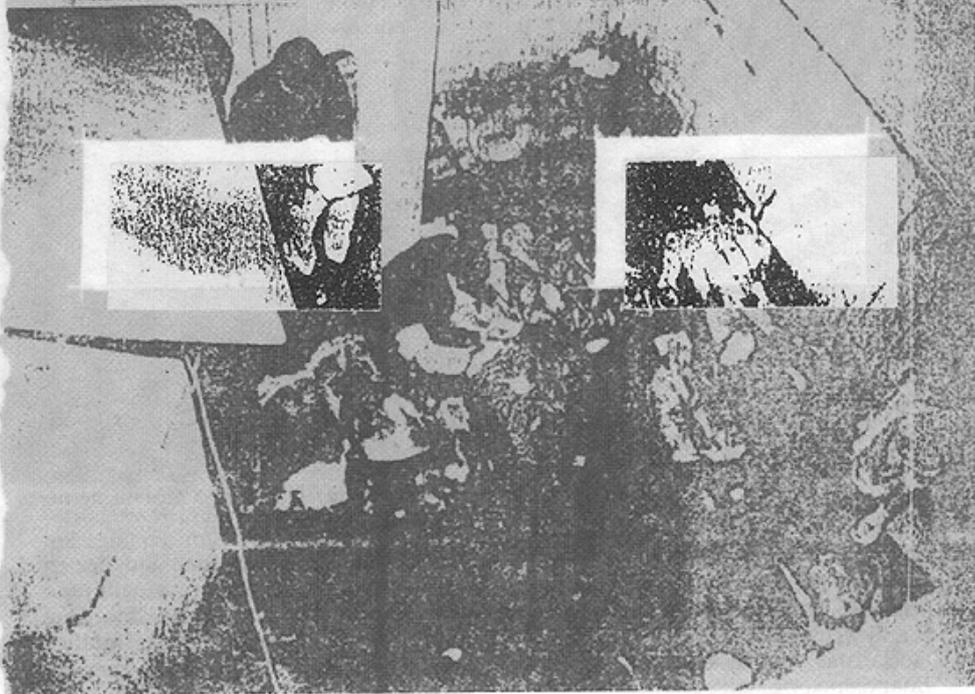




El mayor EP Santiago Enrique Martín Rivas (arriba izquierda) y el técnico de Tercera Juan Sosa Saavedra (arriba derecha) han sido denunciados por el general Robles. Ellos habrían participado directamente en la matanza de Uarkis Altos (abajo) y en las desapariciones de La Cautina.



Augusto Villanes (detalle).

## La imagen y el poder: entre la alegoría y la condición mediática

RODRIGO QUIJANO\*

**A**rte y política parecerían un tandem destinado a mirarse y ser mirado con suspicacias desde siempre, en el sentido en que se mueven de manera contraria y distinta, o en el sentido en que, históricamente, la segunda se ha servido de la primera, y no siempre con los mejores resultados. Y, sin embargo, dadas las actuales condiciones del poder a nivel global, la vieja idea de un arte autónomo, es decir sin función social (en los términos del teórico de las vanguardias Peter Bürger), sigue resultando insostenible para muchos. Del mismo modo en que a un determinado nivel el arte como actividad concreta en la escena contemporánea se mueve en una red de relaciones y poder sumamente específica y en absoluto sublime. Lo político y lo artístico en más de un caso y en más de un modo, se han implicado y han complicado sus respectivas orillas, sea sometiéndolas directamente o, como sucede cada vez más, diluyendo sus espacios en beneficio de un nuevo orden simbólico en plena constitución, donde lo último que

está cuestionado es la idea misma de poder. De hecho, el arte y sus relaciones con lo político y sus variantes constituyen hoy un nuevo **trend** artístico a nivel global, entre muchos otros. Hablando del tema respecto del caso argentino, Ana Longoni, coautora del estupendo volumen sobre las vanguardias artísticas y políticas de la Argentina de fines de los 60, denunció hace poco y delante de un público abarrotado en torno al debate sobre un arte político **versus** un arte **light**, la existencia de «una sinonimia falaz entre 'arte político' e ideas de izquierda», en la medida en que la idea de «arte político», así planteada, esteriliza toda visión de heterogeneidad (incluso dentro de lo que conocemos como «izquierda»), proponiendo «falsos dilemas, en el recurso a categorías absolutas».<sup>1</sup>

Algo parecido sucede en el caso peruano, si bien sus manifestaciones y el interés que convoca en la actualidad no son ni remotamente masivos como en la Argentina de hoy, por ejemplo. De hecho, aquí simplemente no hay debate al respecto. Históricamente, el dato político y social en las artes visuales empieza temprano en el siglo XX con la reacción indigenista –contemporánea y a veces socia del gesto vanguardista en la literatura– y prosigue a lo largo de la centuria como parte de todo un proyecto moder-

\* Escritor y crítico cultural. Ha participado como curador independiente en diversas exposiciones en nuestro medio.

1 Longoni, Ana «Arte rosa light y arte Rosa Luxemburgo». Ponencia leída en el MALBA, el 12 de mayo de 2003 (en vías de publicación).

no de definición y redención de lo nacional. Aquí se trató de un proyecto de transformación asociado a los sectores populares, a sus vinculaciones con diversas modernidades y a las imágenes que ese margen de la población logró ejercer sobre esos mismos discursos, en contra del centro de discriminación étnica, social y cultural con que se armaron las bases de la **peruanidad** republicana. En esa perspectiva, lo político y lo social en el arte local han tendido igualmente a asociarse con facilidad como un elemento natural de las diversas peleas en pos de la ciudadanía por parte de la población. Y, a pesar de no haber sobrevivido un impulso explícitamente político en el arte local, ese es el telón de fondo de los debates entre abstractos y figurativistas de la década del 50, y sin duda este período de la posguerra condensa mucho de esos debates, puntualmente paralelos pero rara vez directamente vinculados a la explosión de los movimientos sociales.

En tanto reivindicación política y social directa, desde el afichismo pop de la reforma agraria, a fines de los 60 y principios de los 70<sup>2</sup>, no ha habido arte orgánicamente vinculado a lo político, quizá con la excepción del breve muralismo épico alegórico de Sendero en penales y universidades. Difícil vinculación, en tanto hacia fines de la década del 80 las coordenadas de las peleas y las reivindicaciones de lo popular fueron variando –aquello llamado lo popular mismo fue mutando–, al igual que las coordenadas de sus imágenes, y las crisis de la representación en el arte coincidieron también con las crisis de representatividad en lo político. Estos momentos críticos no sólo develaron los límites de los discursos artísticos y políticos así imbricados, sino que además cuestionaron su legitimidad y mostraron que su existencia podía ser vista en tanto meras fórmulas, en plena desarticulación del movimiento popular. La cancelación del horizonte utópico y su reemplazo por el pragmatismo a fines de esa década coincidió no sólo con una poderosa desideo-

logización ambiental, sino aun más con el derrumbe de las organizaciones populares a manos de sus enemigos armados, dentro y fuera del Estado. Y con el fin de lo que muchos, como el crítico Mirko Lauer (1976), vieran como la posibilidad de un refrescante público urbano en los ojos de la migración andina y como la promesa de una modernidad alternativa a la cosmopolita. Como es usual en la dimensión trágica del Perú, esa promesa no llegó nunca a cuajar y fue derrotada. Y, sin embargo, se trata de un momento tan ardiente o aparentemente cargado de promesas de transformación que otros críticos, como Gustavo Buntinx (1995), no han dudado en calificarlo como una República de Weimar peruana, asumiendo que efectivamente la importante producción plástica asociada al momento era el correlato de un cambio real, o de un proceso genuinamente prerrevolucionario –algo que sin duda queda aún por discutir. Para ese momento, la emblemática serie de serigrafías de «Algo va a pasar», del artista Juan Javier Salazar –una imagen auroral con citas de un conocido diseño de José Sabogal– condensó, entre otros, esa expectativa. Una parte importante de la producción artística de fines de la década del 70 en adelante, como la nucleada principalmente en torno del colectivo «Huayco»<sup>3</sup> (1979-1983), y a la cual perteneció Salazar, no sólo dejó en herencia e impuso definitivamente el paradigma serigráfico pop, sino que buscó fusionar el no objetualismo a las imágenes representativas de lo popular de ese momento emblematizando para

2 Básicamente a cargo de Jesús Ruiz Durand, Carlos Gonzáles, José Bracamonte, Ciro Palacios y Emilio Hernández Saavedra.

3 Participaron, entre otros, del colectivo, Francisco Mariotti, Armando Williams, Juan Javier Salazar, Charo Noriega y Herbert Rodríguez.

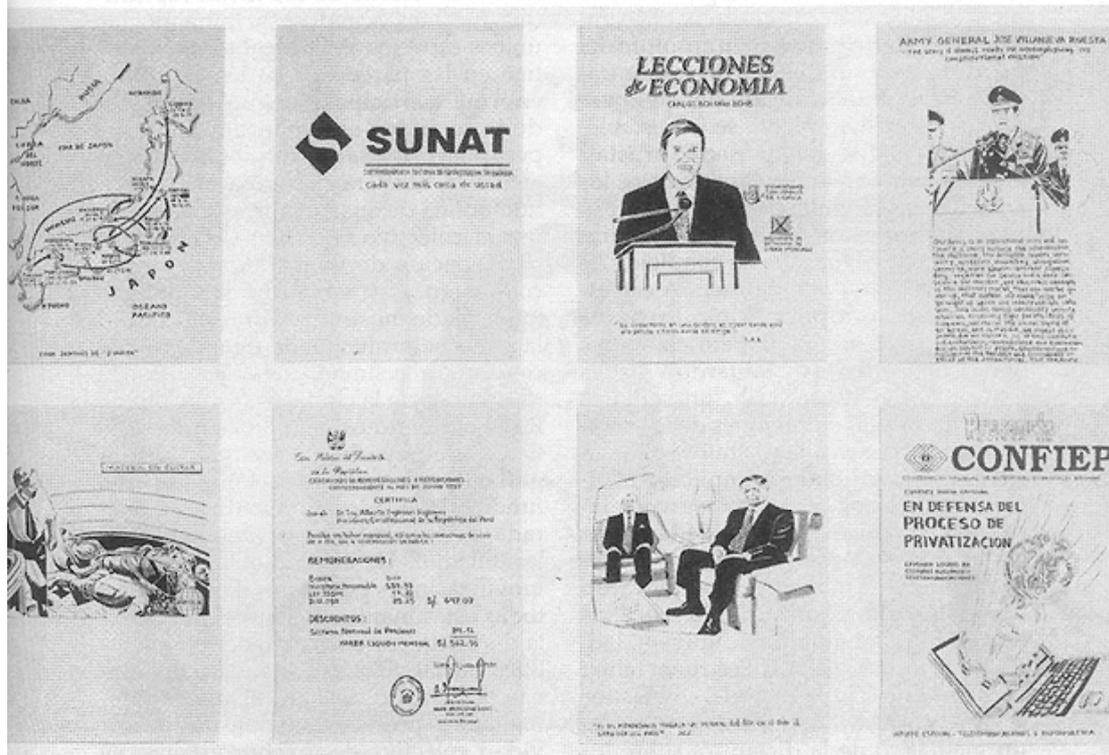
4 Los principales integrantes de N.N. fueron los artistas Alfredo Márquez, Alex Ángeles, Quique Wong y José Luis García.

5 Como en el caso de las obras de Giuliana Migliori, Gilda Mantilla y Susana Torres, por ejemplo.

la historia a Sarita Colonia como icono predilecto de los posibles cambios de ese entonces.

Pero la asociación de lo popular con un proyecto político de transformación para las artes visuales locales habría de encontrar sus límites más adelante, y no

hizo introspectiva en el discurso artístico y virtualmente todo dato exterior pasó a través del tamiz alegórico, antes que por un discurso crítico directo, por igual censurado como autocensurado. El camino de la alegoría, como una manera de referirse y establecer relaciones



*Puntos Cardinales*, (detalle de instalación), Fernando Bryce, 2001.

sólo por la violencia que acompañó a las transformaciones del período de la guerra sucia. El inicio de la dictadura a partir de los 90, desterró toda señal referente a lo popular organizado en el discurso y a su sangrienta represión. Que eso incluía el resto de la vida civil y las prácticas culturales quedó claro en la persecución y encarcelamiento de colectivos artísticos como N.N.,<sup>4</sup> y con la intervención de universidades y escuelas de arte. Durante la dictadura, la mirada colectiva hizo un giro radical hacia la atomización, la mirada individual se

sobre distintos temas (entre los cuales notablemente el cuerpo), permitió en su momento una mirada distinta y diversa sobre lo popular, ya desprendida de muchas de sus ataduras político ideológicas, y ya más adelante el retorno de los temas críticos en plena dictadura.<sup>5</sup>

Por otro lado, la dictadura consolidó un sistema basado en la deliberada alteración de los datos reales y creó en la presión mediática y viciosa del tabloide moral y del video de vigilancia un mecanismo de control mediante el simulacro y sus aparatos de propaganda y marke-

ting, del tipo Promperú. La sistematización de todo este procedimiento, estableció una **condición mediática** en la vida diaria de la población o, si se prefiere, un parámetro de control en la mirada de los sucesos sociales, políticos y culturales –y políticos, en tanto culturales–, haciendo virtualmente desaparecer todo espacio formal de disenso. Aunque minoritario y al margen absoluto del mercado y de sus medios de comunicación, en la última década del siglo ese espacio de disenso se fue estableciendo en el discurso de ciertos artistas, notablemente en temas vinculados a los DD.HH., a la violencia y al doloroso punto de inflexión en que crimen e impunidad oficial fueron una condición de la supervivencia del régimen. A ese espacio pertenecen, por ejemplo, los trabajos colectivos de Perú Fábrica,<sup>6</sup> o las obras conceptuales de Eduardo Villanes y su «Gloria Evaporada», un solitario comentario a las ejecuciones de los estudiantes de La Cantuta y la burda manera en que las autoridades cómplices devolvieron los restos carbonizados a sus familiares, en cajas de cartón de la marca homónima de leche evaporada. En otra acción sobre los mismos sucesos, Ricardo Wiese derramó pigmento rojo sobre los cerros que circundan esa universidad. Carlos Runcie Tanaka, quien fuera rehén de la toma de la residencia del embajador japonés por el MRTA, desarmó el **make up** mediático de la dictadura sobre los sangrientos sucesos del rescate a través de su instalación «Tiempo detenido». Por su lado, la serie de dibujos «Turismo», de Fernando Bryce, un comentario sobre los fines unívocos del **marketing** de lo nacional, de sus paisajes y de sus recursos a manos del régimen, restableció desde la ironía una mirada acerca de las reales condiciones de vida de un país en permanente crisis como el Perú. Pero quizá la obra que mejor articulara la atmósfera de hastío, anhelo y desencanto ciudadano ante un país en pleno colapso fuera la **performance** «Poquita fe» de Emilio Santisteban, en el marco de «Emergencia Artística», una de las po-

cas muestras importantes con un carácter deliberadamente político en plena dictadura, paralela a una de las desaparecidas bienales de Lima.

Sin embargo, a medida que los simulacros del régimen fueron difuminándose y ahondando su crisis a fines de los 90, el retorno de los temas reprimidos fue masificándose y tomando los únicos espacios abiertos al discurso crítico en las paredes y en las calles. La enorme participación ciudadana sin duda se apoyó espontáneamente en el perfil alegórico de muchas acciones como «Lava la bandera» –basada en la obra homónima de Susana Torres y alentada por el colectivo Sociedad Civil, con la participación de varios artistas y críticos–, pero a su vez armó sus propias maneras de mostrar su protesta. De ahí la inmensa profusión de figuras, muñecos, entierros simbólicos de la dictadura a manos de la ciudadanía, que obligó incluso a algunos, como el pintor Fernando de Szyszlo, a tener que distinguir entre esas manifestaciones y el arte, fundiéndolas y confundiendo deliberada o desorientadamente con el **instalacionismo**.<sup>7</sup> De un modo similar a las movilizaciones populares de estos días, todas estas manifestaciones enfatizaron la distancia entre la banal actividad política oficial y las expectativas ciudadanas. En medio de ello, el retorno del tema de lo popular coincidió con la actividad colectiva de muchos artistas, en clara alusión a las urgencias del momento. Pero la condición mediática imperante estimuló por lo general una mirada sobre el tema, ya desprovista del carácter utópico y político que la caracterizara

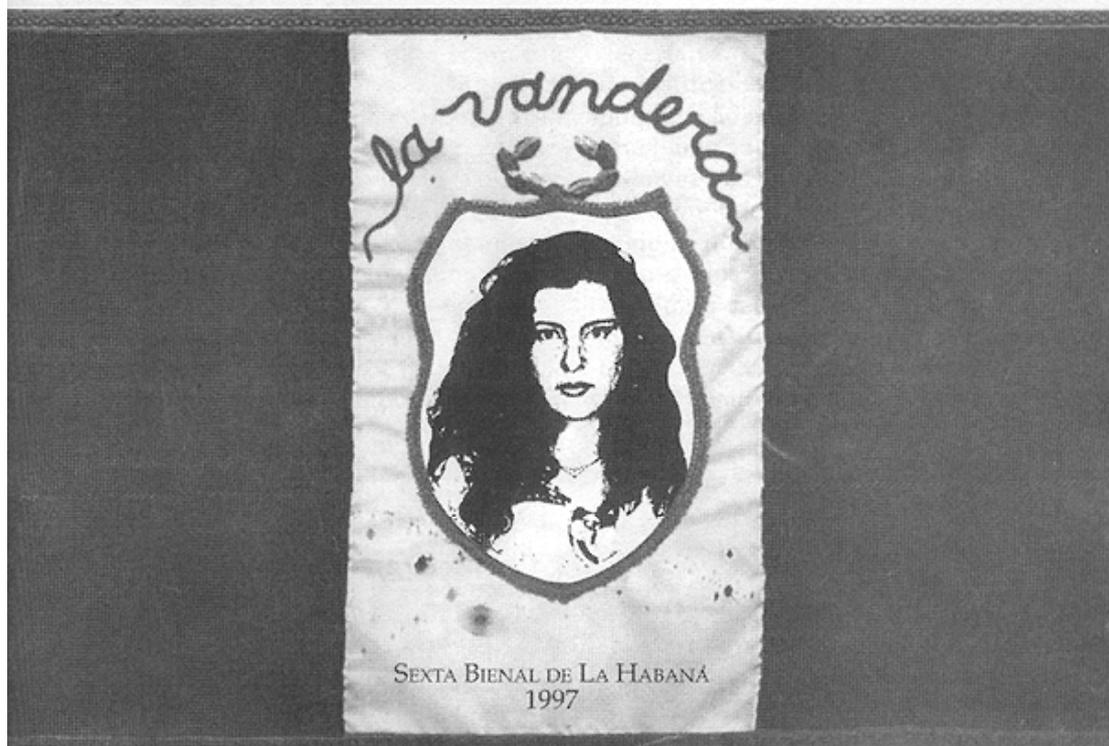
6 Alex Ángeles, Alfredo Márquez, Marcel Velaochaga, Pedro Carvajal, Óscar Namuche, Tomás Delgado, entre sus integrantes.

7 «Las instalaciones son válidas. Para mi manera de ver, un poco obsoletas, eso no es arte.[...] A mí me encanta lo de la jaula con Montesinos adentro, pero eso no es arte.» *El Comercio*, 25 de julio 2001, entrevista de Gabriela Wiener.

8 Entre ellos, Jorge Miyagui, Roger Atasi, Jorge Cabieses, Giancarlo Vitor, e Iván Lozano di Natale.

dos y tres décadas antes, retomando el gesto pop en beneficio de una imaginería pragmática en enorme deuda con los medios masivos y su versión televisiva y tabloide, con su materia prima de futbolistas, vedettes, santos y cantantes populares, pero sobre todo con una ob-

espacio, las prácticas artísticas y su pugna por el poder simbólico, a su vez que por el derrocamiento real del fujimorismo y sus aspectos de control más perversos en el discurso y en la mirada de la ciudadanía, tuvieron un peso específico particular. Hoy queda claro que esas expectativas han



*La vandera*, Susana Torres, 1997.

via mirada periodística.<sup>8</sup> Al día de hoy, la breve escena artística formada paralelamente a estas demostraciones ha desaparecido en su gran parte y se ha atomizado y diluido en las necesidades de subsistencia de sus protagonistas. En su momento, su vigencia fue sin duda el pulso de las necesidades y protestas de la población, en el delicado punto en que poder y cultura se articulan en el Perú de hoy.

Es evidente ahora que gran parte de las expectativas sobre los cambios en el lado institucional de la cultura, fueron generadas por la pelea antidictatorial. En ese

vuelto a ser tiradas por la borda desde el poder, o traicionadas en beneficio de una mirada antropológico paternalista de la cultura, cuando no por los viejos símbolos oligárquicos, hoy reafirmados, del pisco y el caballo de paso. Sin duda, una versión más indolente que el tradicional «pisco y butifarra» de la vieja política nacional. ■

Notas:

Buntinx, Gustavo: «El poder y la ilusión: pérdida y restauración del aura en la 'República de Weimar peruana' (1980-1992)», versión inédita en castellano, 1994.

Lauer, Mirko: *Introducción a la pintura peruana del siglo XX*. Lima: Mosca Azul, 1976.