

ARTE CONCEPTUAL Y LA PROPUESTA PERFIL DE LA MUJER PERUANA*

[FRAGMENTO]

Como un complemento crítico a la propuesta y en respuesta a un pedido especial de ISA, el Dr. Luis A. Meza convocó y dirigió un debate entre tres especialistas en cuestiones de plástica, quienes abordaron el tema del arte conceptual, y dentro de este, la propuesta "Perfil de la Mujer Peruana 1981".

Extractos del debate público realizado la noche del 18 de junio en el lugar mismo de la exposición y bajo la dirección del Dr. Luis A. Meza.

JUAN ACHA: El arte conceptual y los no objetualismos comienzan con el urinario que Duchamp lleva al museo: el primer "ready-made". El hombre está acostumbrado a ver imágenes y a conceptualizar el arte exclusivamente por esas imágenes: puede aceptar como arte la fotografía de un urinario, un video sobre el urinario, pero protesta cuando le presentan el urinario mismo. Cuando un artista expone su autorretrato, está dando información sobre su realidad personal, pero esa es una realidad aparente: ¿Qué diferencia hay con exponer los datos de su sangre en el laboratorio? ¿O su electrocardiograma? ¿O su encefalograma? Ellos son, también, su realidad, pero en otro sistema de signos, su otra realidad no visible. En una muestra como esta se trata, entonces, de cuestionar, en medio de la crítica de los conceptos fundamentales del arte, el conocimiento de la realidad.

¿Hasta qué punto un sistema de signos puede comunicarnos una realidad? Es imposible para un solo sistema abarcar todos los ángulos de una realidad; incluso, todos los sistemas de signos existentes no agotan la realidad. Existen muchos aspectos que quedan fuera: no toda la realidad es humanamente perceptible.

Esta muestra que nos rodea pertenece a este tipo de preocupación, y está centrada en el ready-made. Pienso en Bernard Venet, el francés que lleva la página, no ya el urinario como Duchamp, pero sí la página de un texto científico, matemático, por ejemplo, lo amplía y lo expone como obra de arte. En este caso, estamos ante lo mismo: la documentación, la información sobre la realidad de la mujer peruana. Además, hay otro factor que quisiera remarcar: no solamente tenemos aquí la relación objeto-contexto, sino también la ausencia del arte acostumbrado como una manifestación artística.

Es paradójico, pero generalmente las reacciones del público ante una obra están basadas en las ausencias; le choca al público que no se le dé lo que esperaba, y de allí viene un rechazo.

Por eso digo que la ausencia del arte es una manifestación en sí, es un cuestionamiento de las ideas fundamentales sobre el arte.

¿Recuerdan ustedes que cuando Caravaggio empieza a pintar las vírgenes con características de las campesinas, no son los rasgos de las campesinas los que asustan al público de aquella época y le producen rechazo, sino la ausencia de toda belleza idealizada de la Virgen? Esta sería, por lo pronto, en términos generales, mi apreciación inicial.

CARLOS RODRÍGUEZ SAAVEDRA: Hace unos minutos convenía con T.B. que no solamente el arte conceptual, quizás sí con más intensidad que otras formas de

expresión en el arte, sino todo el arte era una continua contestación, discusión, indagación, y yo quiero aprovechar de esto para comenzar la discusión sobre arte conceptual.

Creo que habría que diferenciar, ante todo, dos aspectos: el arte conceptual como una posición crítica frente al arte no conceptual contemporáneo, frente a las normas tradicionales, actuales del arte; y, en segundo lugar, el arte conceptual como propuesta. Ya no como contestación, como crítica, sino —en sí— como propuesta de expresión, como propuesta de forma, en sentido ontológico, del concepto del arte.

Yo creo que la crítica que el arte conceptual hace al arte actual es, en muchísimos aspectos, muy fundada, muy bien fundada; y supongo que la mayoría de las personas que me escuchan sabe que es evidente, obvia, por ejemplo, la mistificación del artista, la sacralización de la obra de arte, la comercialización por el valor de mercado de las obras de arte más allá de su apreciación estética o de su contenido, sus significados, etc. Creo que, desde este punto de vista, el arte conceptual realiza una labor de revisión con un lenguaje diferente al de otros procesos revisionistas o revolucionarios en el arte que se han sucedido siempre desde que apareció el arte, sobre todo desde que aparece en el Renacimiento, una sucesión de acciones y reacciones, una entelequia, una dinámica crítica y creativa.

Yo estoy, pues, de acuerdo en la mayor parte prácticamente con todos estos aspectos críticos del arte conceptual. Es sin duda cierto que, si siempre el mundo vive en crisis, hay épocas en que esa crisis se ha acentuado. La crisis del campo del arte es evidente y el arte conceptual inicia una revisión dura, despiadada y en muchos casos exacta. Creo que, en este campo, cumple una función auténticamente artística, es decir, creo que el arte es quizás la más revolucionaria de las actitudes permanentes del hombre, que por vía de profundización y ensanchamiento del conocimiento del Humano repone en cuestión los datos y los conceptos anteriores, los transforma, amplía la visión, profundiza el conocimiento y contribuye —en una medida difícil de calcular en el momento en que se produce— a crear un nuevo concepto del Hombre y del Universo.

El segundo aspecto es el de la propuesta del arte conceptual como tal. Como arte, el arte conceptual intenta definirse a sí mismo por sus propios términos, por su propio nombre. Creo que el arte siempre ha sido conceptual, creo que no hay forma de expresión artística separable de un concepto previo, aunque este concepto no esté racionalizado, no sea consciente y no sea expresable verbalmente o por escrito, como ocurre con el arte conceptual.

Desde el más primitivo de los pintores hasta el más cultivado, todos —estos dos— poseen un concepto de la misma dimensión. Los dos están atenuados originalmente a un concepto que funciona con el mismo valor y el mismo rigor para ambos, el más primitivo y el más cultivado. Pero, solamente es a partir de cierto momento en la historia del arte occidental en que se produce la toma de consciencia del elemento conceptual, del marco del cuadro conceptual de la obra de arte.

Podría decir, por ejemplo, que fue Leonardo da Vinci el primero —cuando declara que “la pintura es una cosa mental”— que está señalando que en la pintura hay un inevitable, inseparable y necesario cuadro conceptual. Lo que ocurría es que era el primer momento quizás, en la historia del arte europeo, en el cual los artistas son intelectuales y toman una consciencia reflexiva de su propio quehacer artístico.

Luego, no es necesario reiterar este concepto. Sabemos que concepto es el marco intelectual e ideológico dentro del cual se realiza una obra y que, a su vez, está nutrido, alimentado, por todas las circunstancias socio-ambientales, históricas, políticas, económicas que rodean al artista y concurren a la formación del concepto en sentido general, o de su propio concepto personal que, también es, en alguna proporción —por concordancia o reacción— inseparable del concepto de la sociedad.

El concepto, pues, siempre ha existido y sigue existiendo. En nuestros años, en este siglo, se ha acentuado esta presencia devastadora, esta consciencia que tñe cada vez más todas las manifestaciones del arte de la predominancia del concepto como valor dentro de la obra de arte.

Lo que citaba Juan Acha acerca del objeto ya hecho, el “ready-made”, es muy significativo: en el momento en que se presenta un objeto doméstico cualquiera, el urinario o cualquier objeto ya fabricado como obra de arte, lo que se está demostrando es que todos los actos del hombre contienen un elemento artístico y la creación de una forma industrial es también la creación de una forma que tiene un valor artístico, dependiendo la calificación de este valor del contexto en que se coloca la obra.

Reafirmando mi interés en estos aspectos del arte conceptual, quiero decir que la idea, por ejemplo, de suprimir al “Artista” está vinculada al hecho del reconocimiento de que todos los hombres son artistas —en diversos grados—; entonces, la idea del arte conceptual de suprimir al “Artista”, es decir, de suprimir al personaje que detenta en nombre de todos los demás y con perjuicio de todos los demás la condición de “Artista”; esta es la idea en sí, creo entenderla. Pero, ocurre que, aunque es cierto que todos los hombres son en diversísimo grado “artistas” —es decir, alguien decía algunas veces “que el verdadero poeta es aquel que nos hace sentir a todos los demás la Poesía, que nos convierte a todos en poetas”; lo mismo que la Música nos convierte en músicos, porque también contenemos un elemento no logrado, no realizado, no expreso de capacidad artística—, es también cierto que si todos los hombres son artistas, puesto que todos los dones no se distribuyen por igual, hay algunos que son más artistas que otros. Y, aunque es indispensable suprimir el vedetismo, que es en la mayor parte de los casos no solamente culpa de las *vedettes* sino de los que rodean a las *vedettes*, hay personas que tienen mayor capacidad para cierto tipo de acciones que otras.

Pero, volviendo al tema anterior, lo que quería decir para terminar es que de los grandes estamentos que he señalado, el concepto como construcción intelectual dentro de la cual se realiza la obra de arte y el marco socio-ambiental con todos sus ingredientes que nutren el concepto, el arte conceptual, al suprimir el tercer

elemento, aquel que permite que un individuo modifique datos, formas, herencias aportadas por la tradición, por el grupo social, por los otros y le otorgue una variante, y por lo tanto, al otorgarle una variante cree una forma de arte, este tercer elemento, este tercer punto, aparece por lo menos en esta muestra suprimido, de modo que utilizando esta muestra como ejemplo, aunque es cierto que en el arte conceptual se presentan muchas facetas, el arte conceptual significaría la presentación del concepto como obra de arte, y el concepto que es el cuadro dentro del cual se da el arte como obra de arte.

Más aún, en el caso de esta muestra, no se da la presentación del concepto sino la presentación de los ingredientes, de los elementos que nutren el concepto como obra de arte.

Esta es la tesis que, como discusión, quería plantear.

MIRKO LAUER: Yo quisiera de alguna manera producir una variante de las dos opciones sobre el arte conceptual que han sido presentadas aquí, quizás para llevar la reunión más adelante hacia un debate.

Pienso empero que no es necesario añadir una nueva explicación de lo que es el arte conceptual a las de Juan Acha y Carlos Rodríguez Saavedra. Quizás convenga, en cambio, precisar que para entender un poco la relación entre plástica conceptual y el arte convencional habría que recordar a Vallejo: “Fe en el anteojo, no en el ojo”; en ese verso, Vallejo está planteando una postura muy profunda acerca de la naturaleza del conocimiento.

Nos está diciendo que nuestra visión física con el ojo, nuestra visión pelada, *visual*, no siempre basta. Que la verdad no es únicamente aquello que vemos, que para llegar más allá necesitamos forzosamente el anteojo de la teoría, el anteojo de la cultura, de la civilización, todo aquello que es en un sentido lato y estricto *artificial*, pero que es, en el momento en que el hombre lo produce, una parte fundamental del ser humano.

Pero a mí me interesa más que la pregunta ¿qué es el arte conceptual? preguntarme ¿por qué existe el arte conceptual y qué puede significar una muestra como ésta y todos los esfuerzos que se han hecho en el campo del arte conceptual, y del no-objetual en general, en los últimos tiempos en el Perú?

O acaso tomar la cosa por el otro lado, es decir: ¿Qué sentido tiene una muestra de arte conceptual en el Perú en 1981? ¿Qué sentido tienen una muestra con las características de ésta? ¿Qué sentido tienen todos los esfuerzos que se hacen en este sentido? Para así poder llegar a comprender un poco la naturaleza concreta del fenómeno que estamos discutiendo aquí.

Yo comparto la idea de Carlos Rodríguez Saavedra en el sentido de que el arte conceptual es importante porque constituye una crítica del arte convencional, del arte de galería. Evidentemente es así. Pero creo que es también algo más que una crítica. El arte que no está sobre el lienzo, que no está confinado al marco, que no reposa sobre un pedestal, es en estos momentos la expresión de una nueva situación en el campo de la plástica. No nace sólo del deseo de producir algo nuevo y criticar lo anterior, sino que nace de la necesidad social de existir de una manera distinta. Creo que no viene a criticar el arte en un sentido genérico y abstracto, sino que viene a criticar dos cosas muy concretas, ambas vinculadas con el concepto mismo de *arte*.

Ese concepto que nos parece eterno y que en realidad es una construcción del siglo XVII, desde el momento en que, a partir de la Ilustración, se separan la ciencia y

las humanidades. Antes del siglo XVII el arte, tal como lo entendemos hoy, no existía. Y si, a veces, tenemos la impresión de que no es así, eso es obra exclusiva de la Historia de Arte, que nace precisamente en aquella misma época.

Lo segundo que viene a criticar la plástica conceptual es algo que no viene del siglo XVII sino del XIX, en el tránsito del salón oficial académico al sistema de los “marchands”, al sistema de las galerías.

¿Cómo es que el arte conceptual y todos los objetos plásticos que no son el lienzo, ni el marco ni el pedestal buscan mostrar algo que la mirada no permitía conocer?

¿Cómo es que esos objetos critican la idea de *Arte* y critican el mercado mismo? Lo hacen retirando de nuestra percepción todas aquellas bases físicas sobre las cuales se asentaban las anteriores ideas. Venimos de un siglo y medio en el cual el lienzo y el pedestal han sido las encarnaciones de la posibilidad de una realidad abstracta y universal. De alguna manera eran las monedas de la plástica.

Cualquier imagen puede ser pintada sobre cualquier lienzo, y en esa medida el arte se presentaba como una estructura de soporte perfectamente intercambiable, como una moneda que puede ser cambiada por otra y por cualquier cosa. A partir de eso es que se forma un sistema artístico en el cual es posible tratar al arte como una mercancía, precisamente porque al existir esta moneda, al existir esta forma de producir objetos que son almacenables, que son conservables, que son clasificables, se puede entonces constituir un tipo particular de comercio, llamado al mercado abierto del siglo XIX.

Uno de los principales impulsos que conducen a la aparición del arte conceptual, y a todas las plásticas no-objetuales, es precisamente el deseo de los artistas más lúcidos, o más arriesgados, o más atrevidos, de volver a ganar su libertad. Esa misma libertad que los artistas creyeron ganar en el siglo XIX cuando frente a la opresión del Salón Nacional (que era absolutamente tiránico y que decidía en términos académicos quién exponía y quién no), aparece de pronto el *marchand*, que ofrece a los creadores la posibilidad de una libertad mucho más amplia que la del Salón: la de encomendarse a los vaivenes de la oferta y la demanda del gusto de un público mucho más amplio. Y, efectivamente, sabemos que escuelas enteras prosperaron y se desarrollaron a partir de allí. Los impresionistas, expulsados del salón oficial, hicieron su fortuna en las galerías y en el sistema de mercado que prevalece hasta hoy.

Sin embargo, un siglo y medio más tarde los artistas descubren que lo que les dio libertad en el siglo XIX los priva de otra libertad en el siglo XX; y no sólo de la libertad de disponer de sus productos y de su trabajo, sino también de la libertad expresiva. De alguna manera, el artista intuye que todo el actual sistema no sólo lo convierte en rueda de un engranaje más grande, sino que de múltiples maneras va determinando su manera de concebir la realidad.

Quizás la determinación más importante para la discusión que nos reúne aquí es, precisamente, esta idea —que pareció tan natural durante mucho tiempo— de que toda la realidad entrara en un cuadrilátero de unas dimensiones adecuadas para el espacio de una vivienda privada en una ciudad. Esto, que parece tan natural como el arte mismo, de pronto resulta una de las cosas menos naturales del mundo.

Es entonces que los diversos artistas se arriesgan a la posibilidad de ampliar los márgenes del arte, y no lo hacen unidimensionalmente, sino en muchos sentidos: físicamente, permitiéndose exposiciones y productos que ya en nuestra época [ni] siquiera caben dentro de la galería convencional. En ese sentido, la propuesta conceptual que tienen a sus espaldas es una excelente muestra de algo que por

sus dimensiones, sus características, sus posibilidades reales de comercialización, no tiene una relación directa con el sistema de galería. Por otro lado, los artistas buscan trascender el ámbito del lienzo y del marco en otro sentido, planteando que la “artisticidad”, que el carácter de lo artístico, puede rebasar el marco, puede bajarse del pedestal. Y, como señaló Juan Acha, puede transmitirse o reencontrarse en cualquier objeto de la vida cotidiana. Esto no constituye sólo un acto de exploración, es también un acto de profunda agresión respecto de la visión convencional del arte confinado al marco y al pedestal.

Lo que se está buscando además (y esto no está generalizado, pero es hoy un sector de punta en los debates y en los trabajos de los artistas conceptuales) es comenzar a establecer un nuevo tipo de relación de los creadores con su propio trabajo, su propia producción, su propia existencia social. Cada vez más notamos que el creador conceptual (el conceptuador) busca consciente o inconscientemente cancelar el sistema artista-galería-comprador, y tratar de insertarse dentro de un sistema de existencia social diferente en el cual los mediadores desaparecen, sustituidos por un nuevo tipo de mediación. Aparecen la corporación multinacional o la entidad estatal, y aparece como mediador entre el Estado y las grandes empresas el Museo de Arte Moderno, que algunos están al parecer debatiendo en secreto en estos momentos en el Perú.

Cuando nosotros miramos el arte conceptual debemos preguntarnos por todas esas cosas, ya que no sólo estamos delante de un objeto nuevo y distinto, sino que si este objeto va a ser consecuente con lo que le dio nacimiento, es un tipo de objeto plástico llamado a subvertir el íntegro de nuestra visión del arte y el íntegro de las maneras como éste existe aún en un país como el Perú.

CRS: Lo único que puedo hacer es resumir en tres palabras mi punto de vista. Para comenzar el debate, había dicho que estaba en general de acuerdo con el aspecto crítico del arte conceptual. Había señalado las razones, los estamentos de la crítica del arte conceptual. Quiero agregar uno más que no había señalado en ese momento, y es que el arte conceptual está también contra la utilización exclusivamente privada de la obra de arte, a diferencia de lo que ocurría hasta los principios del Renacimiento, o durante toda la época del arte religioso, que el arte era público y en alguna forma espiritual y destinado a toda la sociedad. Es decir, estoy de acuerdo con el aspecto crítico del arte conceptual; en cuanto al otro aspecto, el aspecto creativo, mis objeciones son las siguientes: primero el nombre. Creo, repito, que todo arte es conceptual; luego, el arte conceptual está en contradicción consigo mismo, pues ante todo lo que intenta, lo que busca y lo que consigue en una proporción es demoler los conceptos convencionales tradicionales establecidos de la obra de arte, o sea que es un arte contra los principios vigentes de la obra de arte.

En segundo lugar, creo que la respuesta o el reemplazo que ofrece es insuficiente, creo que lo que ofrece, me estoy refiriendo a esta muestra, es gracias a la información que provee, a los cuestionamientos que esta información trae para las personas que visitan la muestra, la posibilidad de libertad en la organización de los elementos colocados en la muestra a su disposición. Creo que lo que la muestra permite es la posibilidad de crear una respuesta, pero no es una respuesta en sí. Entonces, creo que el arte conceptual, en este sentido, es más bien una posibilidad personal, libre, sistemática de buscar respuestas en un campo de conocimientos ofrecidos a manera de exhibición.

ML: ¿Por qué, si está contra el arte, se llama a sí mismo arte? En efecto, las creaciones no objetuales sufren mucho por una mala selección de palabras. Yo pienso que la idea de arte conceptual, la idea de arte no-objetual, y así una serie de términos de este tipo, se prestan a una serie de confusiones y obligan a comenzar siempre los debates con una explicación. Pero esto no es casual tampoco. No es casual que esto que ataca al arte se llame arte. Pues de alguna manera, al criticar al arte, al entrar a cuestionar algo que viene desde el siglo XVII, como vimos, no es una cosa fácil ni de rápida solución, y durante una buena temporada todos esos esfuerzos van a estar a la vez dentro y fuera del sistema artístico que se critica. No es casual tampoco que gran parte de estas manifestaciones ocurran todavía en las galerías. Ni que muchas de ellas traten de beneficiarse del prestigio que el concepto arte suele comunicar a los objetos.

Respecto a esta propuesta, yo me pregunto si en vez de *Muestra de Arte Conceptual* se hubiera dicho que es la exposición de unos paneles sociológicos sobre la mujer en el Perú, quiénes hubiéramos estado discutiendo aquí. ¿Cuánta gente que vino habría dejado de venir y cuánta gente que no vino quizás hubiera venido? Ese es un poco el eje a partir del cual nosotros debemos ver esta propuesta.

No existe en el Perú un arte conceptual. Lo que existe es una serie de tanteos. Pero quisiera cerrar haciéndome y haciéndoles una pregunta: ¿Qué relación tiene todo lo que vemos al recorrer todos los paneles y mirar toda la presentación? La manera justa de mirar esto, me parece, es comparar a esta mujer "conceptual y sociológica" con todas las mujeres que nosotros vemos en el figurativismo peruano; en la medida en que una propuesta conceptual como ésta reclama la palabra arte, en esa medida está entrando en debate, está entrando a discutir. No quiero poner palabras

en boca de las creadoras, pero mi impresión es que lo que nos están diciendo es: *nosotras podemos hablar en términos artísticos sobre la mujer y decir cosas más importantes, más interesantes y más relevantes de las que probablemente 120 años de lienzos en este país han presentado. Nosotras estamos en condiciones de superar esta visión artística de la mujer en el Perú e ir más allá de lo que la vista da, ir más allá del ojo, y hacer una especie de corte transversal de esta realidad y, gracias al recurso de liberar el arte de la pura visualidad, del recurso básicamente primitivo de presentar la imagen pintada, crear un conocimiento de tipo nuevo.*

En esta medida, me parece que es una propuesta valiosa, distinta, y es una propuesta que si bien no me parece llamada a producir grandes subversiones (pues se ha dado en el contexto de un Banco, con la inauguración del Presidente de la República y, en general, bastante al borde y al margen de lo que puede ser la realidad social de los sectores populares), sin embargo, yo pienso que sí, que es un aporte al debate, tan ausente en este país, de lo que es el conocimiento de nuestra realidad, por los senderos de la creación.

En ese sentido, habría que decir también que tenemos aquí una lección al medio pictórico, en el cual es sorprendente la docilidad de la juventud que emerge de las escuelas de artes plásticas, juventud a la cual en muy raras excepciones se le ocurre que el arte pueda ser algo más amplio y vivo que llenar un papel, una tela o fabricar una forma, y que puede ser algo bastante más rico que someterse al circuito de la circulación del arte: dos meses en el taller del artista, quince días en la galería y una eternidad en la casa del comprador.

* [Fragmento tomado del libro Teresa Burga y Marie-France Cathelat, *Perfil de la mujer peruana*, Lima, ISA y Banco Industrial del Perú, 1981, pp. 257-270]