



Reconocimiento - No Comercial - Compartir Igual - Sin restricciones adicionales

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

Usted puede distribuir, remezclar, retocar, y crear a partir del documento original de modo no comercial, siempre y cuando se dé crédito al autor del documento y se licencien las nuevas creaciones bajo las mismas condiciones. No se permite aplicar términos legales o medidas tecnológicas que restrinjan legalmente a otros a hacer cualquier cosa que permita esta licencia.

## Referencia bibliográfica

---

Del Valle, M. (2006). *Estética y Filosofía en el Arte Peruano Contemporáneo*. [Tesis para optar el grado de Licenciado en Filosofía]. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Facultad de Letras y Ciencias Humanas. Unidad de Pregrado.

---

# REPOSITORIO DIGITAL DE TESIS DE LA BIBLIOTECA DE LETRAS DE LA UNMSM

**Autor**

Manuel Augusto Del Valle Cárdenas

**Título**

Estética y Filosofía en el Arte Peruano Contemporáneo

**País de  
publicación**

Perú

**Fecha de  
publicación**

2006

**Tipo de  
publicación**

Tesis de Licenciatura

**Idioma**

Español

**Resumen**

Este trabajo explora la relación entre filosofía y arte en el Perú, enfocándose en las tensiones entre estética y filosofía desde la posguerra (1945-1970). Analiza las discusiones sobre arte abstracto y los "irreales", vinculando estas ideas con los contextos sociales y políticos de la época. También examina la evolución del arte contemporáneo peruano entre 1980 y 2004, destacando el impacto de la globalización y las influencias externas. A través de una lectura interdisciplinaria, la investigación explora cómo los debates filosóficos sobre mimesis y percepción se reflejan en la producción artística local, proponiendo nuevas vías para la reflexión estética y filosófica.

**Palabras clave**

Filosofía del arte; Estética; Arte contemporáneo.

**Campo del conocimiento del OCDE**

Filosofía

**Tipo de trabajo de investigación**

Tesis

**Nombre del grado**

Licenciatura

**Grado académico**

Licenciatura en Filosofía

**Institución que otorga el grado**

Universidad Nacional Mayor de San Marcos

**UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE SAN MARCOS**  
*(Universidad del Perú, DECANA DE AMÉRICA)*

**FACULTAD DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS**  
**EAP DE FILOSOFÍA**



**Estética y Filosofía en el Arte**  
**Peruano Contemporáneo**

*Tesis para obtener el Título Profesional de:*

**LICENCIADO EN FILOSOFÍA**

*Presentada por:*

**MANUEL AUGUSTO DEL VALLE CÁRDENAS**

**LIMA – PERÚ**

**2006**

*A mis padres Olga y Augusto*

## Agradecimientos

Quiero agradecer a quienes amablemente contribuyeron a darle forma final a este texto. A José Carlos Ballón que leyó una versión muy antigua, allá por 1999 y me incentivó a seguir investigando y a desarrollar las ideas que aquí aparecen. A Andrés Piñeiro y a Santiago López que hicieron una serie de observaciones importantes a una versión avanzada, a comienzos de 2004. A Víctor Céspedes que me alcanzó un material muy resistente a mis pesquisas y sin el cual esta tesis no hubiera sido posible.

También resulta muy importante para mí la lectura atenta que Víctor Manuel Manrique hizo del primer capítulo y sobre todo del segundo, pues me permitió notar una serie de problemas y erratas. Así mismo a Jorge Villacorta quien con su proverbial sabiduría puso los acentos allí donde se evidenciaban vacíos, sobre todo en el conocimiento del arte abstracto de la Europa de la posguerra; y a Hugo Aguirre, quien a pesar de sus múltiples ocupaciones se dio maña para leer ese mismo capítulo: allí donde el arte abstracto aparece a través de sus condiciones de posibilidad sociales y conceptuales, fue él quien observó cómo las cuestiones sociales y de comunicación surgían en un primer plano y ayudó a entender mi propio planteamiento.

Quiero agradecer al fotógrafo, crítico y curador Miguel López y al también curador Miguel Zegarra quienes leyeron atentamente el segundo capítulo y me han ayudado a comprender la escena post-2001 del arte contemporáneo peruano último.

Agradezco también a Alessandro Caviglia por su interesante lectura del tercer capítulo. Fue él quien me hizo ver la importancia de hacer entrar en diálogo el debate sobre los irreales entre los filósofos peruanos con el tema de la autonomía del arte, insistiendo en la importancia de Kant, para comprender tales procesos. A Alfredo Quiroz, Alan Pisconte y Gustavo Montoya quienes leyeron atentamente varios pasajes de esta tesis, polemizando conmigo sobre los distintos énfasis que el enfoque hacía posible. Por último, estoy muy agradecido a Johny Obando por sus observaciones metodológicas

que, todavía, permitieron que el primero y el último capítulo (cuarto) cierren un círculo hermenéutico mucho más sólido, forzándome a hacer referencias intratextuales en los *pie de página*.

Debo a todas estas personas el acabado final de este escrito. Como siempre, declaro que cualquier error u omisión es entera responsabilidad mía.

Lima, marzo de 2006

## **Agradecimientos**

Quiero agradecer a quienes amablemente contribuyeron a darle forma final a este texto. A José Carlos Ballón que leyó una versión muy antigua, allá por 1999 y me incentivó a seguir investigando y a desarrollar las ideas que aquí aparecen. A Andrés Piñeiro y a Santiago López que hicieron una serie de observaciones importantes a una versión avanzada, a comienzos de 2004. A Víctor Céspedes que me alcanzó un material muy resistente a mis pesquisas y sin el cual esta tesis no hubiera sido posible.

También resulta muy importante para mí la lectura atenta que Víctor Manuel Manrique hizo del primer capítulo y sobre todo del segundo, pues me permitió notar una serie de problemas y erratas. Así mismo a Jorge Villacorta quien con su proverbial sabiduría puso los acentos allí donde se evidenciaban vacíos, sobre todo en el conocimiento del arte abstracto de la Europa de la posguerra; y a Hugo Aguirre, quien a pesar de sus múltiples ocupaciones se dio maña para leer ese mismo capítulo: allí donde el arte abstracto aparece a través de sus condiciones de posibilidad sociales y conceptuales, fue él quien observó cómo las cuestiones sociales y de comunicación surgían en un primer plano y ayudó a entender mi propio planteamiento.

Quiero agradecer al fotógrafo, crítico y curador Miguel López y al también curador Miguel Zegarra quienes leyeron atentamente el segundo capítulo y me han ayudado a comprender la escena post-2001 del arte contemporáneo peruano último.

Agradezco también a Alessandro Caviglia por su interesante lectura del tercer capítulo. Fue él quien me hizo ver la importancia de hacer entrar en diálogo el debate sobre los irreales entre los filósofos peruanos con el tema de la autonomía del arte, insistiendo en la importancia de Kant, para comprender tales procesos. A Alfredo Quiroz, Alan Pisconte y Gustavo Montoya quienes leyeron atentamente varios pasajes de esta tesis, polemizando conmigo sobre los distintos énfasis que el enfoque hacía posible. Por último, estoy muy agradecido a Johny Obando por sus observaciones metodológicas

que, todavía, permitieron que el primero y el último capítulo (cuarto) cierren un círculo hermenéutico mucho más sólido, forzándome a hacer referencias intratextuales en los *pie de página*.

Debo a todas estas personas el acabado final de este escrito. Como siempre, declaro que cualquier error u omisión es entera responsabilidad mía.

Lima, marzo de 2006



## ESTÉTICA Y FILOSOFÍA EN EL ARTE PERUANO CONTEMPORÁNEO

INTRODUCCIÓN.....	I-IX
CAPÍTULO I	
LOS CONTEXTOS SOCIALES Y POLÍTICOS EN SU RELACIÓN CON LA CULTURA ILUSTRADA, EN LA POLÉMICA SOBRE LA ABSTRACCIÓN EN EL ARTE PERUANO DE LOS AÑOS CINCUENTA.....	01
1.1 Breve síntesis del contexto histórico social y político de los años de la posguerra.....	03
1.2 La sensibilidad local y el contexto cultural.....	15
1.3 La polémica sobre la abstracción.....	34
1.4 Conclusiones sobre la polémica.....	57
1.5 Conclusiones del primer capítulo.....	62
CAPÍTULO II	
SENSIBILIDADES EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO PERUANO: LA CONFIGURACIÓN DE SU MIRADA.....	64
2.1 El punto de vista asumido por esta investigación para configurar ciertos tópicos del arte contemporáneo peruano.....	66
2.2 La configuración de la mirada en el arte contemporáneo peruano.....	79
2.3 Conclusiones.....	109
CAPÍTULO III	
FILOSOFÍA Y ESTÉTICA: LA POLÉMICA SOBRE LOS “IRREALES”.	
3.1 Ontología en el Perú.....	113
3.2 ¿Lo imaginario es lo irreal?.....	115
3.3 La polémica sobre los irreales.....	120
3.4 Contextos cercanos y lejanos: arte y filosofía en la modernidad de posguerra.....	134

3.5 Mentalidad moderna, percepción y “sensación”. Crítica a la polémica sobre los irreales.....	144
3.6 Conclusiones.....	150

#### CAPÍTULO IV

CORRELACIONES ENTRE ESTÉTICA, FILOSOFÍA Y EL DESARROLLO EN EL ARTE PERUANO ÚLTIMO.....	152
4.1 Propuesta de discurso que correlacione, filosofía y arte.....	156
4.2 Correlaciones al interior de la cultura local.....	192
4.3 Reformulación del punto de vista de la presente investigación para aproximarse al arte contemporáneo peruano.....	199
4.4 Consecuencias en el planteamiento metodológico para establecer nuevas correlaciones estético-artísticas: La inversión de la mirada del investigador	212
4.5 De cómo estas correlaciones permiten plantear las posibilidades del desarrollo del Arte Peruano del siglo XXI.....	214
4.6 Conclusiones del presente capítulo.....	223
 V. CONCLUSIONES FINALES DEL PRESENTE TRABAJO....	227
5.1 Primera conclusión final.....	228
5.2 Segunda conclusión final.....	228
5.3 Tercera conclusión final.....	228
5.4 Cuarta conclusión final.....	229
5.5 Quinta conclusión final.....	229
 VI. BIBLIOGRAFÍA.....	231

Esta investigación nace de mi profundo respeto por los discursos locales en filosofía y en arte. Hacia fines del siglo XX investigué, junto con un equipo de profesionales, el arte contemporáneo peruano. Incluso llegué a escribir un ensayo que nunca publiqué. Transcurridos algunos años vi cómo la fuerza de aquel diagnóstico permitía, todavía, comprender el *statu quo* institucional del arte local. Así mismo cómo nuevas propuestas artísticas, con el impacto de la globalización y de la *era de la información*, estaban erosionando lo que hasta ese momento se había cristalizado como una voluntad expresiva, cuando no expresionista, en las artes plásticas. Otro tanto venía ocurriendo con respecto a cierto bloqueo u obliteración institucional en el momento de plantearse ciertas preguntas para encarar las diversas polémicas actualmente existentes sobre la filosofía en el Perú.

El presente trabajo propone el tema de la relación entre filosofía y sensibilidad artística en el Perú. Primero, en el terreno mismo de los contextos socio-históricos, preguntándose por

la vigencia de ciertos discursos o bloques de conceptos. Segundo, en la institucionalidad cultural, artística y filosófica.

Otra vez: el asunto de esta relación es la *estética* misma vista desde el tejido de su producción de sensibilidades socializadas y no como categorías trascendentales o naturalistas. Ello implica hacer un esfuerzo por establecer el alcance sociocultural e institucional de la recepción y de la vigencia de ciertas categorías de rango filosófico.

En términos socio-históricos, nuestra investigación expone la constitución del horizonte contemporáneo de dicha relación. Por ello, se sitúa en un período de veinticinco años, posteriores a la Segunda Guerra Mundial (1945-1970). Se configura allí un horizonte político desarrollista y la llegada al poder político de ciertos sectores de las clases medias peruanas. En lo que se refiere a la institucionalidad cultural y artística, esta construye un tejido de relaciones de carácter simbólico y conceptual que permiten establecer una conexión entre la modernidad específica y periférica de aquella época (1945-1970) y las actuales manifestaciones del arte contemporáneo peruano (1980–2004). Mientras que los temas de constitución de dicho horizonte cultural se tratan en los capítulos I y III, referidos al arte y a la filosofía en el Perú respectivamente, los capítulos II y IV buscan plantear el tema de la estética, al tomar en cuenta la producción local de arte, tanto de obras como de teorías.

Aquí de lo que se trata es de la configuración de la mirada en el arte contemporáneo peruano cuyo “anclaje” ha sido sumamente resistente, la misma que habría ocurrido en el tiempo histórico después de la Segunda Guerra Mundial: sus límites y valores, sus presencias y ausencias, el por qué de sus inclusiones y sus exclusiones. En lo que se refiere a la institucionalidad filosófica se procede de una manera análoga, sólo que esta vez se identifica cierta red conceptual, la misma que bajo el horizonte de la fenomenología, en América Latina de la posguerra, estabiliza un interesante intercambio sobre las relaciones entre *espacio* y *tiempo*, como un importante horizonte estético de reflexión.

En el discurso filosófico moderno en el Perú la relación entre filosofía y estética es planteada como una cuestión central. En filósofos como Alejandro O. Deustua, Mariano Iberico Rodríguez, Carlos Cueto Fernandini y Augusto Salazar Bondy el tema de esta relación produce una tensión no resuelta que da lugar a una serie de debates acerca de ciertas categorías filosóficas. En un primer momento, por ejemplo, en la discusión de categorías de rango espiritualista que se remite a la influencia de Bergson y la llamada filosofía de la vida, en Deustua e Iberico; y más tarde por el debate acerca de categorías de corte metafísico-fenomenológico, que experimentan la influencia de Hartmann, Husserl, Sartre y Merleau Ponty, en Cueto y Salazar.

El antecedente más directo del modo cómo me interesa plantear el asunto se encuentra en dos debates y polémicas, ocurridos en la década de 1950. Dichos debates tuvieron lugar en el medio cultural en dos espacios discursivos diferentes: en el de la *Sociedad Peruana de Filosofía* y en las publicaciones de las secciones culturales de dos de los diarios más importantes de la prensa escrita en el Perú, *El Comercio* y *La Prensa*.

Desde 1954 están documentados, en estos diarios, una serie de textos que enfrentan a los críticos de arte Luis Miró Quesada Garland (*El Comercio*) y Sebastián Salazar Bondy (*La Prensa*), Alejandro Romualdo (*La Crónica*). Estos textos tratan acerca de la modernidad y el arte; concretamente plantean la disyuntiva: ¿arte abstracto o figurativo?

Así mismo, en 1957 la *Sociedad Peruana de Filosofía* publica una polémica entre Augusto Salazar Bondy, Francisco Miró Quesada Cantuarias, Walter Blumenfeld y Honorio Delgado, acerca de los llamados “irreales”, cuyo tema, en lo que se refiere a la relación entre estética y filosofía, ofrece un complemento conceptual de primer orden para situar la polémica de los críticos de arte aludidos en el contexto de una discusión más amplia: lo nacional y la continuidad o discontinuidad en la configuración de ciertos imaginarios estéticos y culturales. Y viceversa, la polémica entre los críticos de arte citados nos ofrece un material cultural también de primer orden para plantear, en el terreno mismo de los fenómenos culturales, el marco de validez y recepción -entre nosotros- de ciertas categorías de rango filosófico.

Aquí es importante hacer la siguiente advertencia: lo que importa reconstruir para el caso de la posguerra, es sólo la profunda relación entre ciertos bloques discursivos y conceptuales con el contexto socio cultural de entonces. No se procede en este trabajo a hacer una estricta documentación histórica, por ejemplo, para el análisis sobre la polémica sobre arte abstracto, pues ello correspondería a un trabajo de *Historia del arte*. Más bien, se toman los resultados de los investigadores en esta área, que si bien es cierto son escasos, consideramos importantes.

Desde el punto de vista académico, esta investigación es importante porque permite adentrarse en ciertos temas y debates propios de la filosofía que, a la luz del espacio cultural en donde tienen lugar, adquieren, de pronto, un sentido nuevo. Con ello, por ejemplo, la discusión sobre los llamados “irreales” en la década de 1950 entre los actores más importantes de la institución filosófica en el Perú, deja de ser solamente un tema propio de algunos planteamientos metafísico-fenomenológicos, para activarse alrededor de ciertos fenómenos culturales, estéticos y artísticos específicos, cuyo nivel de autonomía resulta metodológicamente pertinente. En este último sentido la perspectiva que esta investigación asume, se instala (desde sus mismos presupuestos) en un diálogo interdisciplinario abierto.

Desde el punto de vista del discurso filosófico, la importancia de este trabajo consiste en un llamado de atención sobre los fenómenos de recepción cultural y la importancia del contexto social para la activación de la filosofía en tanto institución. Todo ello, a diferencia de lo que críticamente se plantea aquí como construcciones monologantes, condición de posibilidad de todo exilio interior, por ejemplo, en los discursos humanistas de filósofos peruanos Francisco Miró Quesada Cantuarias y Augusto Salazar Bondy. Aquí la noción de exilio se propone como el *lugar* cultural conflictivo que, ciertamente, el discurso filosófico ha tenido en el Perú, si asume su posibilidad o su imposibilidad de participación en un horizonte institucional más amplio. Una vía distinta puede advertirse, no solo en la creciente interdisciplinariedad en los predios académicos actuales, sino en las diversas organizaciones de la sociedad civil.

Así mismo este trabajo es consciente de su importancia para el arte contemporáneo peruano, en la medida en que se presenta como el resultado de una experiencia personal de más de diez años. En todo este tiempo siempre he buscado articular las razones por las cuales el mismo todavía no alcanza a ser valorado por nuestra sociedad, ni local ni internacionalmente, salvo en raras y contadas excepciones.

En el *XV Congreso Interamericano de Filosofía y II Congreso Iberoamericano de Filosofía, Tolerancia*, organizado en Lima-Perú, entre el 12 y 16 de enero de 2004, la sección de Estética del mismo, ofreció un panorama fragmentado entre las llamadas *estéticas regionales* –literatura y teatro, música y danza, artes populares, artes plásticas y medios audiovisuales- y la *estética general*. No obstante mostró, también, un estado de la cuestión en donde la reflexión estética y filosófica guarda poca o nula relación con los fenómenos artísticos y culturales locales.

Por otro lado, podemos ver, en una reciente publicación titulada *Estética*, editada en España y América Latina, en 2003, como parte de la *Enciclopedia Iberoamericana de Filosofía*, intentos importantes por conectar los dos niveles que constituyen el tema de este estudio: lo estético-filosófico y lo estético-histórico, cultural y artístico. No obstante, han sido voces aisladas las que más han trabajado en esta dirección.

Por ejemplo, Guillermo Nugent en *El laberinto de la choledad*, texto publicado en 1992. Se asume allí una hipótesis especulativa sobre la recepción del conocimiento en clave local. Según Nugent no somos capaces de orientarnos como sociedad sobre la base de nuestras propias percepciones, por ejemplo, como lo harían los empiristas ingleses. En cambio solemos sobreleer la *realidad* a partir de representaciones imaginarias o “irreales”, sin ser conscientes de ello, en la perturbada narrativa de nuestra historia, lo cual nos hace repetir compulsivamente una y otra vez nuestros mismos errores. Nugent, sin embargo, no desarrolla esta idea en cuyo núcleo se perfila la complejidad de un planteamiento que

quisiera formular una investigación sobre la relación entre percepción y lenguaje, a partir de un levantamiento de información cultural ad-hoc.

Una idea semejante, pero esta vez vista desde el terreno de las élites culturales vinculadas al arte, puede leerse en *Introducción a la pintura peruana* de Mirko Lauer, texto publicado hace cerca de 30 años, en 1976. En dicho texto se propone la existencia de una tradición del exilio entre nuestros mejores artistas, que sería algo así como una autoimagen especular de los sectores dominantes.

Tampoco Lauer desarrolla su idea. Pero siguiendo con esta, cabría pensar que las élites culturales locales, no podrían jamás reconocerse en el rostro multiétnico de una cultura híbrida como la que existe en el Perú. Por tanto, una visión afirmativa de esta idea llevaría a plantear el exilio como un lugar solitario y apartado, asumido como elección; por el contrario, una visión negativa de esta misma idea, determinaría que el exilio se enuncie como un lugar acaso trágico, que sitúa el fuerte conflicto de dichas élites con las culturas locales. Finalmente, es Juan Acha, quien, precisamente, desde su exilio mexicano desarrollará la categoría de *no objetualismo* para buscar establecer las relaciones entre arte contemporáneo y modos culturales locales, aún a contrapelo de las formas del exilio. En esta categoría se afirmaría un modo local de hacer arte contemporáneo bajo la convicción política de cierta izquierda intelectual radicalizada, en la década de 1980. No obstante, la categoría de no objetualismo ha perdido vigencia en la actualidad.

Es posible que una orientación hacia los *Estudios Culturales*, permita un planteamiento más coherente que integre estas coordenadas. Sin embargo, por ejemplo, en un texto titulado *Estudios Culturales, poderes, discursos, pulsiones* publicado en 2003 por la Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú (en la sección dedicada a las cuestiones estéticas y culturales) todavía se extraña una mayor voluntad por hacer entrar en fricción ciertas categorías propias de las élites ilustradas o universitarias: buscar, por ejemplo, la recepción de estas categorías, su vigencia cultural y las experiencias sociales asociadas a las mismas, en caso que dicha experiencia exista, por supuesto.

Cuando uno plantea una tesis de grado bajo un esquema formal de investigación, resulta medular discutir en qué sentido este estudio comprueba alguna hipótesis. Aquí se trata de dos hipótesis que establecen una correlación en dos niveles:

En el que corresponde a los fenómenos artísticos y culturales esta investigación hace una lectura de las dificultades que experimenta el arte contemporáneo local (1980- 2004) por vincularse con el latinoamericano e internacional. En este nivel se construye un enunciado de carácter histórico: *la polémica sobre la modernidad en el arte peruano situada en los década de 1950, sobre si era preferible o no la abstracción o la figuración en la pintura, constituye un punto de inflexión en la construcción del paradigma del arte moderno en el Perú y fija las coordenadas sobre las que se construye la mirada de los modelos locales de arte contemporáneo, ya en la década de 1960.*

En el que corresponde al del discurso filosófico, este trabajo hace una lectura de la filosofía local en sus discusiones conceptuales acerca de cómo la fenomenología de corte ontológico, a través de figuras como Carlos Cueto Fernandini y Augusto Salazar Bondy, polemiza no sólo con el *espiritualismo*, -por ejemplo con las ideas de Mariano Iberico- sino también con la filosofía analítica, en la figura de Francisco Miro Quesada Cantuarias. En este nivel se construye el siguiente enunciado: *la polémica acerca de los llamados “irreales”, entidades de naturaleza ficcional, onírica o mítica, señala un cruce de caminos en el que el tema de la relación entre filosofía y estética, visto desde el tejido mismo de los fenómenos artísticos y culturales, permite reconstruir y ver el alcance sociocultural e institucional de la recepción y la vigencia de ciertas categorías de rango filosófico: el discurso estético que había dominado la institucionalidad filosófica moderna desde Alejandro O. Deustua es abandonado por la élite filosófica local para asumir como nuevo horizonte metadiscursivo los paradigmas de la ética y de la epistemología.*

La circularidad entre ambos niveles, a saber, el nivel histórico-cultural de ciertos conceptos vigentes en el imaginario de las élites que hablan sobre arte y el nivel del discurso

filosófico, puede entonces enunciarse como una *hipótesis de correspondencia*: *el horizonte creativo que define la preferencia o el gusto de las manifestaciones en pintura por las entidades irreales es entendido entonces como el terreno de la ficción, es decir, el arte como una isla expresiva, personal y no-real, lo cual equivale a una toma de partido por todo tipo de narrativa y clave simbólica de ese modo orientada.*

Es importante aclarar que este horizonte moderno en la cultura ilustrada local, establecido en la posguerra, ha comenzado a declinar en la actualidad. Este horizonte funcionó, todavía hasta finales del siglo XX y comienzos del XXI, bloqueando las iniciativas de un arte contemporáneo vinculado a claves alegóricas y documentales. La actual *era de la información*, sin embargo, no está estableciendo, en el arte contemporáneo local, un giro necesario hacia nuevas propuestas documentales y alegóricas, como podría esperarse, sino por el contrario, hacia visiones ficcionales y narrativo-míticas. Por tanto, la tensión entre un arte contemporáneo de filo crítico que se alimenta de un impulso alegórico, y otro más bien complaciente que lo hace de la ideología de la globalización (de fuerte influencia norteamericana), grafica el nuevo trance en el que actualmente nos encontramos.

Antes de terminar esta introducción quisiera hacer un resumen de los capítulos de la presente investigación. Hablaré de ellos en un orden diferente para provocar una lectura que vaya directamente a sus núcleos neurálgicos.

El primero y el tercer capítulo forman un bloque que resumido muestran dos polémicas internas a la cultura ilustrada local de la posguerra (1945-1960). Me refiero a las discusiones sobre arte abstracto y sobre los entes irreales. Como he advertido no se ofrece aquí una documentación histórica de estas. Lo que hay allí resulta, en cambio, una elucidación argumentativa y conceptual que permite establecer correlaciones entre tales discursos, las instituciones culturales, los contextos sociales y políticos de la época.

El segundo y cuarto capítulo forman otro bloque. Se configuran alrededor de lo contemporáneo en artes visuales. Buscan, entre ambos, trazar el alcance –la vigencia y los límites- del paradigma moderno en este terreno, entre 1980 y 2004. Es por ello que se plantea allí la necesidad de enunciar ciertos *modelos de percepción* (capítulo II) y luego discutirlos (capítulo IV)

La relación entre ambos bloques (I-III y II-IV) es, sin embargo, profunda. Lo recorre una inquietud por discutir los conceptos que subyacen a la producción local de las artes visuales de los últimos cincuenta años. Dichos conceptos muestran una vía hacia una reflexión estética-filosófica: se trata de las estructuras de la *mímesis*. Por tanto, se establecen, entre otras, las siguientes preguntas de carácter exploratorio: ¿cómo se vinculan percepción y arte?, ¿La autonomía, típica del arte moderno, bloquea u oblitera la noción filosófica de *mímesis*?

En síntesis, la constitución de la mirada del arte contemporáneo desde el horizonte que define la correlación entre el discurso de la crítica de arte y de la estética filosófica que se establece en los capítulos I y III, para el período (1945-1970) en el Perú, es contrastada con una base de datos empírica trabajada en el capítulo II. El ordenamiento y potencial descriptivo de tal base de datos, sin embargo, debe su modo de presentación a ciertos modelos de percepción, los cuales son discutidos en el capítulo IV, de una manera exploratoria. Es importante aclarar, por tanto que este capítulo final es una zona abierta y se presenta a sí mismo, desde un principio, como un trazo todavía general para futuras investigaciones.

## **Capítulo I**

**Los contextos sociales y políticos en su relación con la cultura ilustrada, en la polémica sobre la abstracción en el arte peruano de los años cincuenta.**

Lo que aquí nos proponemos probar es que la polémica sobre la modernidad en el arte peruano, situada en la década de 1950, acerca de si era o no preferible la «abstracción» o la «figuración» en la pintura, constituye un punto de inflexión en la construcción del paradigma del arte moderno en el Perú. Así mismo, que los términos en los que se dio dicha polémica fija las coordenadas discursivas sobre las que se construye la mirada de los modelos locales de arte contemporáneo.

Para ello, en (1.1) hacemos una breve síntesis del contexto histórico social y político de los años de la posguerra, para situar su racionalidad. Se trata de averiguar si tal racionalidad, moderna o no, basada en una lógica económica en correlación con cuestiones políticas específicas de nuestro contexto local, permite situar aspectos subjetivos que entran en pugna en ese momento. Estos aspectos representan horizontes de sentido específicos en los que se construye tanto el discurso ilustrado en literatura y arte como en el de la filosofía local. Esto nos permite abordar en (1.2) el tema de la sensibilidad en un sentido amplio. El procedimiento, primero, alude al contexto social y urbano de Lima; para luego, en segundo lugar, focalizarse en el tema de las élites culturales locales, en arte y en literatura. Las correlaciones que se establecen conducen, luego, a apreciar ciertas estructuras del conflicto cultural peruano: el exilio de sus élites,

la migración interna, entre otras. Estas correlaciones dejan ver en (1.3), con ojos nuevos, el debate «histórico» sobre la abstracción en el arte moderno peruano. El debate enfrentó, en 1954, a Sebastián Salazar Bondy con Luis Miró Quesada y otros intelectuales peruanos. En (1.4) se hace una enumeración de las conclusiones con respecto a los temas planteados en dicha polémica. Finalmente, en (1.5) extraemos, para este capítulo, algunas conclusiones provisionales.

### **1.1 Breve síntesis del contexto histórico social y político de los años de la posguerra.**

La época inmediatamente posterior a 1945, internacionalmente, estuvo signada por el contexto de un nuevo posicionamiento de las naciones. El nuevo liderazgo de los Estados Unidos respecto de Europa y América Latina es ya evidente hacia fines de la década de 1940. Ello impulsa, en lo económico, un nuevo momento del capitalismo: el mercado mundial se establece a partir de intercambios desiguales. Se trata de una escena internacional interpelada por la Guerra Fría: la Unión Soviética y los países socialistas de Europa del Este se presentaban como un modelo alternativo de modernidad. La relación entre los países industrializados y los periféricos se estructuró, entonces, a través de nuevos patrones de dependencia, tensionados por un enfrentamiento de modelos y discursos apologeticos del modelo capitalista los unos, de denuncia los otros.

En términos más amplios y menos circunscritos al momento de posguerra, según Durand (1996), se trata, para América Latina, de un segundo período económico (1930-1980).<sup>1</sup> Uno caracterizado por el surgimiento de un polo urbano-industrial en cada uno de nuestros países. Dicho período se alza luego de la crisis mundial del capitalismo en 1929. Un efecto secundario es el llamado *boom* exportador y la consolidación de los mercados internos. Estos mercados, en lo básico, trabajan con una industria manufacturera nativa.

---

<sup>1</sup> Durand clasifica los periodos económicos en América Latina en tres. El primero ocurre entre 1880 y 1930 y resulta típicamente oligárquico: Una economía conducida por un pequeño grupo de familias, aliada al capital extranjero, básicamente extractiva y “artesanal”. El segundo período comienza luego de la crisis del capitalismo, de 1930 a 1980. Las oligarquías seguirán existiendo, pero es en ese momento que surgen los grupos de poder económico. Ello significa que la posibilidad de la industrialización y del afianzamiento de la empresa capitalista no tiene otra posibilidad que este tipo de actores sociales. Este criterio permite evaluar comparativamente el proceso económico en los diversos países de América Latina. Por último el tercer periodo es de 1980 hasta la fecha. Es el momento maduro de los grupos de poder económico. Durand (1996: 35-55).

Una clasificación más ajustada al caso peruano es la que realizan Rosemary Thorp y Geoffrey Bertham (1985). Se describe allí cómo la depresión económica de la década de 1930 a nivel mundial marca un punto de inflexión en la historia económica de todos los países latinoamericanos. Ello da pie a una creciente autonomía en la toma de decisiones y a la búsqueda de modelos de desarrollo «hacia adentro». Es interesante descubrir, sin embargo, que para el caso peruano dicha reorientación de la economía fue mínima. A diferencia de todos los demás países latinoamericanos, desde 1930 hasta 1945, el Estado peruano no creció tanto como de hecho ocurrió en los otros de la región.

En vista de ello, para comprender los procesos económicos de transformación material en el Perú, estos deben ser vistos a la luz de la racionalidad estratégica que rige los procesos políticos. Por ejemplo, el desarrollo de la industria moderna pero también el intercambio de bienes y servicios en el mercado, deben ser leídos a la luz de los procesos políticos locales. Y estos, a su vez, deben ser colocados en el marco de los conflictos culturales que cifran la dominación y los privilegios unos peruanos sobre otros.

**1.1.1 Los años treinta y la industria moderna.** América Latina no había alcanzado aún a desarrollar industrias fuertes: «los industriales nativos profundizan sus actividades en los sectores secundario y terciario» (Durand; 1996: 40). Esto significa que, en esa época, los capitales, a parte del tradicional origen de una agricultura orientada a la exportación, comienzan a generarse por la elaboración de productos mediante la industria. Así mismo se generan también en intangibles, propios de una economía de servicios.

La situación es muy diferente a la de la etapa anterior. Otra vez: centrada en la actividad agrícola, en el Perú la economía no había logrado un grado mayor de industrialización ni tampoco el desarrollo del sector de servicios. Pero esta profundización de las actividades de nuestros industriales también significa que deben luchar contra el

contexto local y contra sí mismos. Se trata de fuerzas de carácter regresivo que bloquean sus propias iniciativas.<sup>2</sup>

A pesar de ello, en la década de 1930, no obstante, hubo una intensa diversificación hacia la minería y otros sectores:

Esto no quiere decir que no se hayan producido cambios importantes entre 1930 y 1948. La ausencia de nuevas inversiones extranjeras durante un período en el que se presentaron oportunidades en sectores tales como el oro, el plomo, el zinc, la pesca o incluso el caucho, llevó hacia una considerable resurrección de la actividad empresarial en esas áreas. A medida que la producción de exportaciones recaía, nuevamente, en gran parte, bajo el control de empresas locales, la integración de los sectores de exportación con el resto de la economía se incrementó una vez más; al mismo tiempo tuvo lugar una descentralización efectiva del crecimiento económico. (Thorp y Bertram; 1985: 216)

Por ello, es posible encontrar una explicación de carácter político-cultural a la diferencia visible entre el proceso económico peruano y el de los otros países latinoamericanos. Está claro que durante la década de 1930 la dictadura militar de Benavides, entre 1933 y 1939, contuvo, mediante la represión, a los partidos “populistas” de la época: al Apra liderada por Víctor Raúl Haya de la Torre y a la Unión Revolucionaria liderada por el militar Luis Sánchez Cerro. A continuación, el régimen de Manuel Prado, desde 1939, siguió claramente la pauta de una oligarquía diferente a la que había respaldado a Oscar R. Benavides. El estatus del régimen de Prado, siendo él mismo civil no dejó, sin embargo, de ser una dictadura.<sup>3</sup>

---

<sup>2</sup> “El desarrollo industrial está cercado por la competencia de las importaciones y el reducido mercado local. La solución de una “burguesía nacional” habría sido la de aumentar el mercado (...) Lo que en realidad sucede es que los industriales presionaron para restringir la competencia y el desarrollo industrial mediante las prohibiciones para importar bienes de capital (...) Es indudable que los industriales carecían de una vocación burguesa nacional”. (Portocarrero; 1983: 55)

<sup>3</sup> Portocarrero (1983) habla de dos tendencias en la oligarquía de la época. La primera: aquella que habría apoyado a Benavides en 1933, *liberal* en lo económico pero escéptica frente a la democracia. La segunda: la que habría apoyado a Prado en 1939. Esta segunda oligarquía buscaba una alianza con las clases medias (eventualmente negociaría una alianza impensable con el Apra) para construir una democracia liberal. Gilbert (1982) menciona el margen de autonomía que los militares tenían frente a la oligarquía. Ello abona un factor adicional para explicar la llegada de la clase media al poder en 1945. El pacto político acercó al general Benavides y Haya de la Torre, sin que la oligarquía participara de este.

Se ha explicado de diversas maneras la llegada de las clases medias al poder en 1945 con el Frente Democrático y la elección de Bustamante y Rivero para la presidencia de la República. Por ejemplo, en función del contexto internacional, la explicación enfatiza la existencia en el Perú de cierto liderazgo democrático pues la guerra había desprestigiado al fascismo. Por otro lado, lo que había ocurrido en el país, hasta entonces, había sido una alianza entre cierta fracción de la oligarquía con la institución militar. Un bloque cuya acción conjunta había logrado contener y colocar un dique al potencial democratizador. Si bien dicho potencial era fruto de una autonomía económica acaso no solicitada, los distintos países de América Latina lo capitalizaron de algún modo. De corte liberal, este horizonte de autonomía fue un efecto político paradójico de la crisis económica mundial de la década de 1930, algo no necesariamente buscado ni deseado las élites peruanas cuya naturaleza resulta ser más conservadora que liberal.<sup>4</sup> El elemento liberal de dichas élites podía, así, medir su capacidad o incapacidad para auto-impulsarse, a propósito de iniciativas de corte industrial. ¿Cuánta vitalidad podría esperarse, a diferencia de la actitud autoritaria, señorial y aristocrática que se le atribuy comúnmente a las oligarquías latinoamericanas? La pregunta que nos interesa contestar es: ¿En el Perú, cuáles fueron las características de la vocación burguesa, moderna?

El programa político de Prado [1939-1945] anunciaba este tipo de intenciones [burguesas]. Se enfatizaba la necesidad del desarrollo industrial, de evitar la excesiva concentración de la tierra, de integrar al indio, de aumentar los impuestos a las tierras no aprovechadas y a las ganancias no reinvertidas. El promover la industria se haría no mediante el aumento de aranceles sino a través de la asesoría técnica. (West Coast Leader, 17-10-1939; citado por Portocarrero; Ibid: 55)

Resulta interesante ver cómo los hechos económicos de 1938 a 1940, entre estos, la caída de las importaciones por la guerra (1914-1918), la devaluación, la expansión del

<sup>4</sup> Se trataba de élites que, desde su asentamiento en el gobierno con el primer civilismo en el siglo XIX (y más tarde durante la llamada República Aristocrática en el siglo XX), sirvieron de recambio al militarismo que marcó los inicios de la República. Flores Galindo (1999: 29) analiza la tradición autoritaria del sector civil cercano al poder: "Las intervenciones del ejército han contado, siempre que han conseguido ser exitosas, con el respaldo de un sector civil. Las conspiraciones se han entretendido en los cuarteles pero también en los salones de los clubes o las casas oligárquicas". Más aún, luego de la dictadura de Leguía (1919-1930), en la que cierta oligarquía había perdido iniciativa, "Desde 1931 hasta 1968, el sistema político peruano fue resultado de las combinaciones posibles entre la oligarquía, los militares y, no siempre en la ribera opuesta, el APRA" (Ibidem). Flores Galindo cita a Gilbert (1982) para caracterizar dicho sistema tripartito de repartición del poder. Nos explica que ese fue el modo cómo el viejo régimen, esto es, el segundo civilismo, logró sostener sus bases de dominio, luego de fenecida la llamada República Aristocrática. Pero lo nuevo en tal ecuación es el Apra en tanto sector civil. El razonamiento tiene algo propio del cinismo de la *Real Politik* criolla, algo de un factor cultural que interviene activamente, aún por esclarecer.

estado, hacen innecesarios un esfuerzo adicional por parte de la nueva burguesía que ya había aparecido en el periodo. Era suficiente con dejarse llevar por la ola democrática-liberal. Por ello, concluye Portocarrero (Op.cit): “Vemos pues que ni aún los grupos urbano industriales escapan a lo que parece ser una de las características más importantes de la mentalidad económica oligárquica: la búsqueda de ganancias altas y fáciles”.

**A. Nuevas clases medias: procesos intermitentes.** La pregunta, para el caso de nuestro tema es, a saber: ¿cuántos de los actores sociales ligados a una preocupación por cuestiones culturales pueden ubicarse en su pertenencia o proximidad a esta oligarquía y a este sector industrial?, ¿son fácilmente separables acaso? Comenzar a responder a tales preguntas permitiría caracterizar cualitativamente los cambios en el *statu quo* oligárquico, justo en el momento que la aparición de una nueva burguesía (también llamada clase media) y su correspondiente cultura. Una cultura que le sale al paso. Dicha cultura procesa, en los hechos, una serie de tradiciones europeas, criollas y andinas, además de elementos del presente vinculados a la hegemonía de los Estados Unidos y a las pretensiones de difusión de su estilo de vida en América Latina. .

Entonces cabría preguntarse también ¿cuánto de este *statu quo* tiene vinculación con cierta tradición criolla? ¿Y si esto es así, de qué tradición criolla se trata? Y también, ¿cuántas formas de «subjetividad» criolla debe admitir esta crisis, esta aparición intermitente de una clase media embrionaria, ya en el horizonte mismo de la República Aristocrática (1895-1919)? O todavía: ¿Cómo afectó en el ámbito de las «subjetividades» el espíritu modernizador del régimen de Augusto B. Leguía (1919–1930)? Si a partir de ese momento, el llamado (por los historiadores locales) Antiguo Régimen encuentra una forma indirecta de existencia en dictaduras, ¿cómo y por qué la fuerza de la lógica de la modernización material y económica puede ser contenida?, ¿es lo «criollo» una fuerza tradicional «regresiva» o «progresiva»?

**B. La subjetividad criolla, el indigenismo y su crisis.** Es posible plantear que fue, precisamente, cierta subjetividad criolla de clase media urbana en ascenso la que construyó la mirada indigenista, en tanto fantasía.<sup>5</sup> Se trató de la mirada de una élite

---

<sup>5</sup> Esta fantasía de corte literaria o artística es propuesta por Lauer (1997: 20) como una imaginación indigenista que se instala en el campo de la ‘alta’ cultura. Habría surgido en el siglo XX y es diferente al Indigenismo político-social

ilustrada interesada en plantear una forma idealizada de totalidad: el Perú. La modernidad conflictiva de la que formaba parte esta élite le permitiría creer que «el mundo no criollo era portador de un lenguaje traducible a los términos de la cultura occidental». (Lauer; 1997: 23)

No se trata de definir por negación los procesos por medio de los que la racionalidad y sensibilidad modernas no logran introducirse en el modo cómo la sociedad peruana se conduce y es conducida. Todo lo contrario. Si el *statu quo* oligárquico se vuelve impermeable a los procesos de modernización material y económica, esto también se debe a que ciertas características de nuestro tejido social y cultural. Dichas características son la contracara, en este caso, tanto de los regímenes ya mencionados de Benavides (1933-1939) como de Prado (1939-1945). Es desde fines de la década de 1930 y, definitivamente, ya durante la década de 1940 que cierta élite cultural en Lima comienza a rechazar el indigenismo, a causa, entre otras cosas, del impacto progresivo de la migración a las ciudades. La fantasía del indigenismo entra en descrédito y nuevos códigos visuales provenientes, tanto del exterior como de las diversas zonas del país, son plasmados por los llamados artistas independientes<sup>6</sup>. A diferencia de lo ocurrido en el área de competencia de las Artes Visuales (por ejemplo en la pintura), en Literatura y en Arquitectura habrá que esperar hasta la segunda mitad de la década de 1940 para encontrarse con un espíritu similar de cuestionamiento del indigenismo. Esto todavía tiene que ser estudiado de manera más específica, según las regiones del país y de casos específicos, pues se registran interesantes excepciones.

---

que apareció hacia finales del siglo XIX. El Indigenismo cultural se origina desde una mirada ubicada en cierta subjetividad criolla: “Empezó formalmente en 1919, con una exposición de José Sabogal en Cusco. El inicio de la parte narrativa puede establecerse en 1920, con *Cuentos andinos* de Enrique López Albújar como plantea Escjadillo (1972), y el de la poética puede ubicarse en 1926 con la publicación de un conjunto de poemarios en el sur andino, entre los que destacan *Falo*, de Emilio Armaza, y *Ande* de Alejandro Peralta. No se reconoció como una continuación del indigenismo narrativo del siglo anterior o del político iniciado en decenios anteriores, sino que se planteó a sí misma como una excrecencia de la novedad progresista”.

<sup>6</sup> Independientes son los artistas Ricardo Grau, Manuel Domingo Pantigoso, Carlos Quípez Asín, Macedonio de la Torre, Teófilo Allain, Francisco González Gamarra, Mario Agostinelli, Sabino Springett, Francisco Olazo, entre otros. Se denominan así debido a que, con su forma de pintar, adoptan una posición diferente al «universalismo» académico local (deudor del finisecular del siglo XIX). Así mismo se trata de una posición de oposición a las pautas «localistas» del Indigenismo. La diversidad de los nuevos códigos visuales de los independientes se comprueba cuando se documenta la procedencia y la formación de sus principales actores. Así, Ricardo Grau había regresado de París en 1937 practicando cierta ortodoxia modernista (proveniente de la academia francesa), mientras otro independiente, Domingo Pantigoso, aparece asociado una vanguardia regional (proveniente del activismo cultural en el sur andino).

**1.1.2 El experimento democrático.** En 1945 en el Perú, la llamada experiencia democrática, con Bustamante y Rivero a la cabeza, dejó ver de un modo claro cómo, además de los factores internacionales políticos y económicos antes mencionados, el proceso de industrialización local estaba entrampado por su dependencia de factores internos. Estos factores situaban la lucha por el poder. Las fuerzas presentes en el escenario cambiaron el escenario político: sectores populares que se sumaban a las nuevas clases medias para impulsar una renovación, en contra, precisamente, del *statu quo* oligárquico. Los actores populares se identificaban con el Apra, o estaban cercanos a este. En cambio, las clases medias lo estaban con las profesiones liberales de cuño moderno, tanto en Lima como en las provincias. En este sentido, resulta interesante plantear ¿si dichos sectores no se sentían representados políticamente por el Apra, entonces, carecían de representación alguna?

Se construye, entonces, desde las provincias, una pugna política. Por un lado los sectores populares y las clases medias, organizadas en sindicatos y partidos, por el otro lado, la institución militar y la oligarquía:

En general, la identidad básica de los grupos sociales era étnica y regional y las relaciones entre ellos estaban altamente jerarquizadas y marcadas por la presencia de un estilo autoritario, por una dominación de corte tradicional cuya legitimidad descansaba en creer como intrínsecamente superiores lo blanco y lo occidental, o lo que se le pareciera, respecto a lo indígena y andino. (Portocarrero; 1983: 11)

Esta caracterización de las identidades de los grupos sociales permite reconstruir una atmósfera autoritaria en la pugna por el poder político. No obstante que, en los hechos, dicha atmósfera había comenzado a cambiar. Sobre todo por la presencia de las nuevas clases medias, ya mencionadas.<sup>7</sup> El experimento democrático de Bustamante y Rivero supone un intento por democratizar la economía y la sociedad. Todo ello por diferencia con las clásicas recetas del llamado «liberalismo criollo», propio de la oligarquía. Así mismo, supone el surgimiento de un proyecto de reforma en la educación universitaria, desde el comienzo mismo del régimen. Esto es importante, en la medida en que se

---

<sup>7</sup> Hemos rescatado esta idea que se encuentra en el estudio de Portocarrero acerca de este periodo. Portocarrero desarrolla una breve historia del crecimiento de las nuevas clases medias y lo asocia también a la aparición de una joven clase obrera, al Apra y a la lucha en contra del orden oligárquico.

considera de cerca la influencia de los cuadros profesionales en el intento de construcción de un proyecto moderno de nación.

Desde el punto de vista del objetivo del presente capítulo, esto es, presentar la polémica sobre la «abstracción» en la pintura, debemos preguntarnos cuánto de este nuevo horizonte cultural abierto por las clases medias, sus profesionales y tecnólogos, entrará en pugna con otros más atávicos y tradicionalistas. Sobre todo aquellos elementos vinculados al pasado que cierran cualquier atisbo de discusión racional que haga posible el planteamiento de nuevos proyectos. Elementos «regresivos» que actúan desde jerarquías falsamente construidas, patrones de discriminación y autoritarismo rígidamente jerarquizadas: el llamado liberalismo criollo en lo económico, asociados a determinadas formas culturales.

Por ello, el golpe militar de Manuel A. Odría, en 1948, representa el entrampamiento político entre los nuevos actores sociales, la oligarquía y el ejército. Y resulta ser, además, una consecuencia lógica de haberse intentado un cambio de las estructuras rígidamente jerarquizadas el país. La experiencia democrática, que dura aproximadamente tres años, se presenta entonces como un momento crucial de una actividad que ayuda al despliegue de cierta ilustración local.<sup>8</sup>

**1.1.3 La racionalidad moderna.** La racionalidad moderna representa una alternativa institucional de cómo organizar las posibilidades del cambio social. Ello no puede ser comprendido sin mirar otros intentos anteriores de similar temple en el Perú, por ejemplo, desde la segunda mitad del siglo XIX, dicha racionalidad puede documentarse:

Esta nueva racionalidad (...) es portada principalmente por ingenieros y arquitectos, pero no sólo por ellos. Políticos de la talla del presidente Manuel Pardo [Primer presidente del Perú, entre 1872 y 1876] no sólo se apropiaron de ella, sino que la convirtieron en guía de su acción gubernamental. Para estudiarla habría que descubrirla debajo de procesos históricos de envergadura que van desde la red de ferrocarriles hasta las redes virtuales de la actualidad, pasando por la introducción del Sistema Métrico Decimal, el diseño y construcción de la red de carreteras y de navegación marítima y fluvial. Así como la

<sup>8</sup> ¿Es la historia de una imposibilidad? El cuadro completo del país es el de la fragmentación o, si se quiere, de una pluriculturalidad obliterada por relaciones desiguales (tanto en lo económico como en lo político y en lo étnico). La utopía de la clase media puede ser también una ucronía cuando dicha utopía se plantea como una posibilidad perdida más. Resulta importante, en consecuencia, intentar caracterizar el *ethos* de tal utopía.

reorganización del espacio agrícola con el desarrollo de las grandes haciendas, la introducción y desarrollo de la industrialización como lógica de reproducción social, el desarrollo y expansión territorial del uso de la energía eléctrica, el proceso de urbanización y la expansión de las telecomunicaciones. (Ludeña y López Soria; 2000: 224)

Ludeña y López Soria insisten en dar algunos rasgos específicos de dicha racionalidad. Por ejemplo, la integración del territorio es vista como necesidad «desde el punto de vista de la racionalidad política» y, se propone siempre bajo la forma de proyectos de articulación poblacional, productiva y comercial. Pero será en «la búsqueda de eficiencia positivista» en los que podrán localizarse aún más los rasgos de dicha racionalidad. La ingeniería es un saber útil que transforma la realidad. También la aparición del urbanismo (ya en la década de 1930) que convierte a la ciudad en un objeto de reflexión, es uno de esos indicadores que señalan que estamos frente a una forma de racionalidad moderna. Allí esta racionalidad se ofrece tanto a los ojos de los lectores ilustrados (las teorías del urbanismo) como a los ojos y al cuerpo de los ciudadanos (sus aplicaciones y proyectos realizados). Al comienzo (sXIX) en los planteamientos de José Balta y Nicolás de Piérola (primer y segundo civilismo); y luego (sXX), ya más formalmente, con Fernando Belaúnde (Ibid)<sup>9</sup>.

Para efectos del contexto cultural anterior a la polémica acerca de la abstracción en pintura, en la segunda mitad de la década de 1930 y en la siguiente, resulta necesario, apreciar más de cerca el papel jugado por Belaúnde y su revista *El Arquitecto Peruano*, cuya aparición data de 1937, y que Belaúnde mismo dirigió hasta 1963, poco antes de asumir la presidencia del Perú, en su primer periodo. Belaúnde fue también propulsor y fundador del *Instituto de Urbanismo*, en 1944. Como político, al menos desde 1945, cumplió un papel destacado al convertirse en diputado de Frente Democrático. Le toca desempeñar, una interesante mediación de carácter cultural y técnico, al darle soporte legal, en 1946, a instituciones modernas como la *Corporación Nacional de la Vivienda* y la *Oficina Nacional de Planificación Urbana*. Con respecto a la *Agrupación Espacio*,

<sup>9</sup> ¿Y cuál sería el papel de Leguía (1919-1930)? Ludeña (2004: 55) respondería, con el caso paradigmático de la Plaza San Martín: “La actual plaza San Martín no es la invención de un vacío preexistente. Es el resultado de una acumulación progresiva de intenciones y propósitos de dotar a Lima, junto a la Plaza Mayor, de una segunda gran plaza monumental. Todo se desarrolla acorde con el programa de monumentalización neobarroca iniciado por Nicolás de Piérola y promovido por los gobiernos de la llamada República Aristocrática, hasta su culminación celebratoria a cargo del gobierno de Augusto B. Leguía. Paradoja no tan extraña si pensamos que al menos en materia de urbanismo y arquitectura, el Oncenio no hizo sino recrear las bases ideológicas y formales del urbanismo precedente abstracción”.

institución surgida en 1947 (como veremos más adelante), solo diremos que estuvo básicamente conformada por arquitectos. Fue una institución cercana a la influencia de Belaúnde. Su líder fue el crítico de arte y también arquitecto Luis Miró Quesada. Esta agrupación será importante en la medida que involucra a la élite cultural del país y será quien proponga un modo distinto de experimentar ciertas formas ilustradas de «alta» cultura, tanto en música como en artes visuales.

Por tanto, esta apuesta moderna tiene varios frentes. Se despliega en la configuración y formalización de una forma de racionalidad pero también de una forma de sensibilidad. El urbanismo, esto es, la planificación racional del desarrollo de la ciudad, es pensada como «un instrumento eficaz de cambio social, un medio concreto de regeneración social y urbana». No obstante, dicha racionalidad, a decir de López Soria y Ludeña, «nunca formularía una lógica frontal a la lógica perversa de la acumulación del capital urbanizador». Podría agregarse que tampoco fue capaz de formular una crítica frontal al complejo de situaciones que obliteran su propia mirada.<sup>10</sup>

**1.1.4 La obliteración de la racionalidad moderna en la década de 1950.** En América Latina, durante la década de 1950, los mercados internos de nuestros diversos países se convirtieron en una masa atractiva de consumidores. Se generalizó, entonces, la instalación de subsidiarias de las empresas multinacionales, infraestructura para ensamblaje, «montaje de farmacéuticos, automóviles, línea blanca, y otros productos de consumo masivo». (Durand; 1996: 40)

En el Perú, luego del golpe militar de Odría, el regreso a la receta del «liberalismo», respalda el ya comentado liderazgo de los Estados Unidos en América Latina y el «mundo occidental» en contra del bloque soviético. Así mismo la guerra con Corea estimuló las nuevas inversiones del capital norteamericano. Hay una bonanza

---

<sup>10</sup> Es curioso que el texto de Portocarrero (1983) (que citamos aquí una y otra vez) no repare en lo más mínimo en la existencia, entre 1945 y 1948, de este tipo de racionalidad. Todo parece indicar que la racionalidad instrumental de corte técnico, resulta obliterada sin más por su enfoque que registra la complejidad del sistema tripartito de pugnas entre el Apra, la oligarquía y los militares del que nos habla Gilbert (1982). Dicha obliteración, sin embargo, es un buen indicador de la existencia de una racionalidad política tan estratégica como criolla. El proceso del fracaso del llamado experimento democrático (1945-1948) resulta descrito en su dinámica interna como la lucha entre estos poderes fácticos: un posicionamiento por etapas o fases. En el siguiente gobierno de clase media durante la década de 1960, el presidente Belaúnde habría repetido estas mismas fases, como una narrativa tan trágica como compulsiva. Un guión ya escrito precisamente en el gobierno de Bustamante ¿Se puede decir que existe algún tipo de lógica o racionalidad estratégica en la manera cómo dicho sistema político local funcionaba hasta, por lo menos, 1968?

económica que permite al Estado peruano realizar obras de magnitud, tanto de ingeniería como de arquitectura. Francois Bourricaud lo resume de esta manera:

En términos generales, la década del 50 fue favorable para la economía peruana, si por esta denominación se designa el sector monetario y moderno y si no se presta mucha atención a la crisis de la sociedad indígena. El algodón y el azúcar se venden bien y dejan pingües beneficios a los propietarios de los grandes latifundios costeros, en los cuales se producen estos bienes de exportación. La economía minera que en gran medida está en manos del capital norteamericano (el principal productor de zinc es la Cerro de Pasco Corporation), es también floreciente. Es cierto que en 1957 y 1958 padece una crisis bastante seria. Pero la exportación de las minas de cobre de Toquepala, que comienza en 1959, restablece la situación, al menos parcialmente. A fines de la década del 50, el Perú se convierte rápidamente en exportador en gran escala de harina de pescado. A partir de 1960, la producción industrial, concentrada en sus tres cuartas partes en la región de Lima y Callao, se desarrolla a un ritmo muy rápido. Comparado con otros países latinoamericanos, el Perú es uno de aquellos que en la década del 50 hubo de sufrir menos a causa de la inflación. (Bourricaud; 1989: 25)

Hay auge pero las cifras económicas favorables no se traducen en una sensación de bienestar social, sino todo lo contrario. Esta mejoría produce, paradójicamente, un fenómeno macro que Bourricaud llama «movilización social». Otra vez: un lado de la medalla es la economía favorable. El otro es la movilización de grandes masas de población «de regiones tradicionales en vías de modernización» que quieren participar de la fiesta. Por ello, el crecimiento de las barriadas, es un fenómeno que expresa un problema en la región andina, por ejemplo, en Ayacucho, que se vuelca sobre Lima. Y también en la propia ciudad, pues se siente un gran malestar:

Amplios sectores urbanos, inclusive entre los que no están menos favorecidos, los empleados públicos y privados, los obreros calificados, padecen a causa del alza del precio de los artículos alimenticios, de las dificultades de vivienda. El alza del ingreso medio real de que dan cuenta las estadísticas no impide la propagación de un descontento muy difundido, sobre todo probablemente entre las clases medias urbanas. (Bourricaud; 1989: 25)

El contexto de movilización de grandes masas de la población, por tanto, es la contrafaz de un momento en la historia del Perú, posterior a la Segunda Guerra Mundial. En dicho momento el capitalismo y sus procesos de modernización material dejan ver un rostro paradójicamente amable que favorece el optimismo progresista de las clases medias emergentes.

Al entrar al escenario político, esta nueva mirada será, por un lado, ilustrada y técnica, “espiritual” e “instrumental”, pero también estará llena de atavismos. La primera mirada es “burguesa” y tiene gran fe en el progreso y el desarrollo, mientras la segunda resulta conservadora y de rancia tradición criolla. Este enfrentamiento es tanto externo (con las familias poderosas y de los “dueños” del Perú, a decir de algunos intérpretes, la llamada “oligarquía”) como interno (con el factor involuntario del elemento criollo supérstite “en off” en tanto memoria, es decir, la llamada “herencia colonial” propia de las tradiciones locales). Así mismo, esta nueva mirada se las tendrá que ver con un viejo sector “popular” provinciano y mestizo. Pero, sobre todo, tendrá que vérselas con aquello que sobrepasará sus fuerzas. Se trata de otro nuevo sujeto: el migrante. Lo nuevo “popular” y lo nuevo “migrante” (su fusión impensada) que irrumpe desde el campo es el punto ciego de estos sectores medios ilustrados que habían surgido con fuerza en la década de 1940.

**1.1.5 Hacia una tipificación de las subjetividades.** En un sentido moderno la subjetividad optimista de estas clases medias es tan nueva como aquella otra que tipifica al migrante de lo “popular” emergente. En ambos casos se trata de formas de subjetividad que escapan a las tradicionales, provenientes de la vieja estructura jerárquica de la sociedad peruana. Dicha estructura siempre había establecido un entrampamiento entre la oligarquía (en el escenario “criollo” de la costa, los llamados “gamonales” en el sur andino) y la gran masa de la población, mestiza o indígena.<sup>11</sup>

---

<sup>11</sup> Una cuestión importante a indagar es acerca de la capacidad de cambio que tuvo de la vieja oligarquía respecto de la fuente de ingresos de sus fortunas. De si estas fuentes pudieron diversificarse hacia industrias modernas o, incluso, hacia ciertas formas de comercio y de capital financiero. Bourricaud señala que no todas las aristocracias regionales tuvieron capacidad de adaptación a los distintos procesos de modernización material. Por ejemplo, con la llegada del ferrocarril, en el siglo XIX, muchas fortunas se perdieron en Arequipa y en Trujillo. Luego, también hay una serie de cambios y reacomodos en esta suerte de aristocracia local en las décadas 1910 y 1920. Esto debido al auge de la economía de los Estados Unidos (que deja atrás la influencia del capital británico en esta zona de América del Sur). Esto ocurre no solo por la aparición de las nuevas vías de comunicación (carreteras para el automóvil y ya, en la década de 1930, control del espacio aéreo para la aviación civil) sino también por la fuerte migración externa: ingleses, italianos, alemanes, etcétera. Finalmente, para la inmediata posguerra, Durand (1996) busca caracterizar el surgimiento de los grupos de poder. Esto significa el progresivo surgimiento de un tipo de capitalismo cualitativamente distinto al anterior. Gilbert (Op.cit) ejemplifica la nueva situación, con el caso de la familia

A mediados de la década de 1940, en este contexto ¿qué espacio, institucional e imaginario, queda para el surgimiento de nuevas subjetividades? El brillo de lo moderno necesita actores que asuman la utopía del progreso y que asuman también la posibilidad de cambios concretos en el tejido de sus existencias particulares. Por ejemplo, desde el punto de vista de quien se interesa por algunas formas de la conciencia ilustrada, la mirada se traslada hacia una tipificación cualitativa de cierta subjetividad de la clase media local. Dicha mirada, en la posguerra, da forma a un grupo de jóvenes cuyo optimismo inicial los llevará hacia la elección de profesiones liberales y hacia la necesidad del perfeccionamiento en el extranjero. Para simplificar, propongo que identifiquemos el desarrollo de los cuadros “técnicos” con el auge de los estudios de Ingeniería, por un lado, pero también con la aparición de cierta utopía “espiritualista” que aceptará el reto moderno de transformar su propia individualidad a través del arte. En la década de 1950 esta inclinación “espiritualista”, que proviene de algunos actores culturales de las clases medias, sin embargo, chocará con otra mirada que observa al arte desde una ideológica-política de lo popular y de lo nacional. Por ello, en la pintura, la abstracción como propuesta estético-visual deberá imponerse no sólo al eclecticismo de los artistas independientes y al horizonte indigenista ya en decadencia, sino también al realismo social y a cierta forma de muralismo.

## 1.2 La sensibilidad local y el contexto cultural

La visión de que la cultura de la modernidad es esencialmente internacionalista –con su filo cortante que se desplaza en el tiempo y en el espacio desde el París de finales del siglo XIX y principio del XX hacia Moscú y Berlín durante los años 20 y hacia Nueva York en los años 40- es una visión ligada a una teleología del arte moderno cuyo mensaje subyacente es la ideología de la modernización. Es precisamente esta teleología e ideología de la modernización la que ha resultado crecientemente problemática en cuanto a su capacidad descriptiva referida a los fenómenos del pasado, pero en sí en cuanto a sus exigencias normativas. (Huysen; 1990: 210)

---

Aspillaga (cuya hacienda, Cayaltí, al momento de realizarse la reforma agraria, en 1969, estaba en bancarrota; el hermano menor del clan, sin embargo, era ya, en ese momento, un exitoso industrial). Otro caso analizado por Gilbert es el de la familia Miró Quesada. El protagonismo cultural que han ejercido en el Perú del siglo XX los Miró Quesada resulta de primera importancia para entender los procesos de la élite ilustrada local. Menciona, entre otras familias, a los Mujica, de origen colonial. La lista es larga, ver Gilbert (Ibid: 54-55). Para el caso de nuestro tema esta mención es importante porque el *Instituto de Arte Contemporáneo* (IAC), adalid de la modernidad en las artes visuales, cuya existencia data de 1955, tuvo en su primer patronato tanto a Fernando Belaúnde como a Manuel Mujica Gallo, coleccionista importante. Ver *pie de página* 20, en este mismo estudio.

En el Perú y en Lima la escena urbana, en tanto lugar de la experiencia de modernidad, comienza a cambiar velozmente por la migración. Este acontecimiento obliga a una élite de profesionales, sobre todo de arquitectos e ingenieros, a plantearse apremiantes preguntas. Como se dijo, estos técnicos buscaron la solución al problema de la vivienda a través de la creación de instituciones modernas cuya racionalidad organizarían y controlarían el crecimiento de la ciudad: el *Instituto de Urbanismo* (1944), la *Oficina Nacional para la Planificación Urbana* (ONPU) y la *Corporación Nacional de la Vivienda* (CNV), estas últimas creadas por ley, en 1946. Si bien el nivel profesional de sus soluciones, como por ejemplo los planteamientos de regulación del crecimiento de la ciudad y la construcción de las unidades vecinales (la primera de ellas, la UV3, se convertiría en paradigma de la arquitectura moderna en el país), el “desborde popular”, (como lo llamaría más tarde José Matos Mar) fue lo más visible del periodo.

Es interesante comprobar cómo las propuestas de esta élite de tecnólogos, propuestas que marcan un sorprendente conocimiento de punta en América Latina, más aún, en el ámbito internacional, se ven desbordadas por una marea muy alta de migración que trae consigo el surgimiento de lo “nuevo” popular. La autoconstrucción y la “toma” de las periferias de Lima son las marcas urbanas de esta nueva subjetividad, distinta a la novedad que traían consigo los tecnólogos.<sup>12</sup>

Ya en 1963 y 1964, Aníbal Quijano había escrito sobre el proceso de cholificación de la sociedad peruana, aludiendo, entre otras cosas, a cómo estaba cambiando la configuración de la trama de las ciudades peruanas. Así mismo escribió acerca de cómo cambiaban sus costumbres, a propósito de la nueva importancia de las asociaciones de provincianos en Lima que, bajo la forma de redes sociales, reproducían sus fiestas patronales y sus modos de vida:

Es completamente evidente que en el proceso de urbanización, en el Perú actual, se incorporan amplios aspectos de la cultura campesina indígena, aunque se modifican y se

---

<sup>12</sup> “Mario Bianco, refiriéndose a los casos de las invasiones de Piñorate, Leticia o San Cosme, así como a la inminencia del surgimiento de más invasiones y barriadas, sostendría con particular alarma: ‘el cinturón infecto se cierra alrededor de la capital, tugurios y depósitos de basura aprietan su garrote mortal. Y la ciudad sigue creciendo, decenas de familias, sin razón definida, sino un vago interés por vivir en Lima, diariamente abandonan el campo y aumentan la población sobre la capital modificando profundamente la estructura social de la comunidad.’” (Ludeña; 2003: 179)

adaptan a la naturaleza de las nuevas circunstancias. Tal es el caso de la organización comunal que se prolonga en las “asociaciones de pobladores” de las “barriadas marginales”; el caso de los clubes provincianos que proliferan por millares en Lima y también en otras ciudades, que prolongan la organización comunal y el marco de las relaciones sociales de las poblaciones campesinas. (Quijano; 1980: 87)

Describir cualitativamente este cambio cultural supone también, entre otras cosas, construir una nueva mirada para comprender qué es lo que se ponía en juego en la configuración de ciertos discursos: la polémica sobre la abstracción en la pintura; el ocaso del indigenismo en el arte y la crítica al eclecticismo de los artistas independientes (sean ellos universalistas o localistas); la aparición de algunos modos de realismo social en pintura así como también de cierta estética muralista (que pretendía asimilar la lección mexicana de gigantismo y proselitismo); la aparición de ciertas técnicas modernas de narrar en la literatura que desplazan a las decimonónicas; la polémica sobre la fenomenología y sobre los “irreales” en filosofía; finalmente, el naciente pensamiento social latinoamericano (uno que accede a un concepto de desarrollo que, entre los intelectuales de sus clases medias, supone la búsqueda de una tercera vía, reformista).

Para todos estos casos sigue siendo válido preguntarse ¿por qué estas nuevas subjetividades tendrían que estar interesadas en desplegar una mirada sobre el sentido de lo que pueda significar lo “nuevo” popular? Más aún, cuando es el sentido mismo de la palabra “popular” el que cambia. Por ejemplo, ocurre algo de esto en la música “popular” de la década de 1950, cuando el cajón criollo cede el paso al violín andino, es un cambio crucial pero también un potente indicio. Así, necesitamos, todavía, descubrir los indicios que permitan leer el cambio. Se trata de un cambio en la forma de cómo cierta cultura ilustrada se relaciona con el resto del país.

En la década de 1940 habían llegado a Lima, 218,955 migrantes. A diferencia de la anterior, en la de 1950 llegaron más de 363, 955 nuevos pobladores.<sup>13</sup> El Perú, en el año de 1940 era un país mayoritariamente rural, con un 64 % de pobladores en el campo.

<sup>13</sup> Datos tomados de Guerrero y Sánchez León, citados por Elmore (1993: 147). Lauer (1989: 76) menciona, tomando los datos de Héctor Martínez que “El porcentaje de la población migrante ha evolucionado así de censo a censo: 1940: 10%; 1961: 21 %; 1972: 26%; 1981: 26-27%. La evolución de la parte urbana de la población es la siguiente: 1940: 40 %; 1961: 47%; 1972: 60 %; 1981: 65%.”

Para el año de 1960, ya hay tantos pobladores en las ciudades como en el campo. De los 645,172 habitantes de Lima, en 1941, se pasó a cerca de 2' 000, 000 a comienzos de la década de 1960. Con esto nuestra capital asumió el rostro de una megaciudad.

En este punto, la imagen psicogeográfica de Lima hacia mediados de la década de 1940, a propósito de su momento postrero como ciudad claramente jerarquizada puede aún visualizarse. Se trata de una Lima todavía “no desbordada” por los nuevos pobladores migrantes del campo. Para dicha visualización resulta suficiente trazar una correspondencia entre el fenotipo del habitante, la clase de ocupación y el estilo de vida de un lado, para compararla, del otro lado, con la estratificación socioeconómica de sus actores, sus elementos étnico-culturales y sus respectivas ubicaciones en el espacio urbano:

Los dueños de la fortuna y el poder eran blancos y occidentales. Vivían en Miraflores, San Isidro y Barranco; enviaban a sus hijos a colegios religiosos y tendían a casarse entre ellos. Su comportamiento con el pueblo –en el hogar, la calle, la hacienda, la fábrica– estaba marcado por la explotación y la prepotencia (...) No obstante, como contrapunto menor a estas ideas y emociones, hubo también lugar para el autocuestionamiento y la culpa y también para una idea reivindicatoria de lo popular y andino (...) Los profesionales, empleados o pequeños empresarios eran blancos o mestizos y vivían en distritos como Jesús María, Lince, Chorrillos y, con menos frecuencia en San Isidro y Miraflores. Su definición frente al pueblo dependía en mucho de su actitud frente a las grandes familias. Actitud que en cualquier caso era ambivalente. Una mezcla de admiración, envidia y crítica entrampaba su sensibilidad. En efecto: mirándose en el espejo de las grandes familias su propia autopercepción tendía a sentirse como falta, ausencia y anhelo, sentimientos que le predisponían a la imitación total o a un difícil rechazo de los modelos oligárquicos (...) Los obreros, pequeños comerciantes o trabajadores independientes vivían en el Rímac, La Victoria, Surquillo, Barrios Altos. Etnicamente eran mestizos o cholos. Los sectores populares de ese entonces no eran muy aspirantes y se contentaban con poco. También, como en la clase media, su autopercepción y comportamiento dependía en mucho de su actitud frente a los que aparecían en las páginas sociales (...) Cuadro sin duda simplificado. (Portocarrero; 1985: 65-66)

**1.2.1 La sensibilidad estético-artística.** Es en este escenario urbano en proceso de cambio, a propósito de la aparición de nuevos actores (“migrantes” y “populares”) que surgen, sin embargo, ciertos intelectuales y artistas que apuntalan una nueva cultura

de élite. Carlos Rodríguez Saavedra, citando a su amigo Sebastián Salazar Bondy, ha querido verla como un pequeño grupo de barrio muy unido: vivían en Santa Beatriz, a la altura de la cuadra 10 de la avenida Arenales y compartían intereses estéticos comunes. La llamada “generación del 50”, restringida a este grupo, como testimonio de parte por Rodríguez Saavedra, es planteada aquí como una experiencia interpersonal: se comparte el mismo afán de renovación, un deseo de sintonizar con las corrientes internacionales en arte: plástica, música, teatro y literatura.<sup>14</sup>

Este grupo de jóvenes amigos se gesta durante la época de la primavera democrática del gobierno de Bustamante y Rivero, y consolida su protagonismo cultural, al menos en Lima, durante la dictadura de Odría, a comienzos de la década de 1950. Estas correlaciones entre el espacio urbano y la ubicación de actores culturales (psicogeografía) son de interés, pues nos permiten visualizar el surgimiento de un grupo activo en torno a una clase media limeña y criolla de compleja composición. Lo que les ocurre a ellos puede ser leído como indicio. En conjunto, se trata de marcas que hay que levantar de sus “lugares” de intercambio simbólico: dibujan los bordes de una experiencia de lo moderno. Por ello, es importante intentar “abrir” el campo de los protagonistas culturales hacia otros grupos y ocupaciones, por ejemplo, aquellos que se encontraron en la Facultad de Letras de San Marcos, por un lado, pero también observar, por otro, a los técnicos y arquitectos de la Escuela de Ingenieros, y tantos otros que participaron de la misma escena. En medio de toda esta diversidad, se podría entonces delinear en qué consistió su protagonismo y su afán de modernidad para el caso de la plástica.

Desde la zona nombrada de la avenida Arenales iban hacia los cafés que quedaban en las inmediaciones de la Plaza San Martín.<sup>15</sup> Rodríguez Saavedra, cuenta su versión de lo que para él constituía la ideología indigenista de Sabogal; en su opinión, dicha

---

<sup>14</sup> Otro testimonio de parte es el del arquitecto Adolfo Córdoba (1997: 31), cuando habla del grupo de amigos de mediados de la década de 1940 (1945-1947) que se reunía en “El Cashba” de Barranco: “La zona izquierda de bajada a los baños de Barranco, a partir del Puente de los Suspiros, por su conformación de terrazas y escalinatas, fue llamada “El Cashba” no sé si por Celso Garrido, por Samuel Perez Barreto o por César de la Jara...Pero el centro o “Cashba” propiamente dicho era la casa de la tía Anita, en donde vivía Carlos Williams: larguísima escalera que descendía desde la calle Ayacucho, a una terraza, envuelta en muros de azul intenso. Vista a la bajada llena de árboles. Al fondo el mar. Allí se reunían los mencionados arriba y Jorge Piqueras, Carlos Espinosa y Leopoldo Chariarse. Omito seguramente algunos nombres aquí”.

<sup>15</sup> Javier Soluguren, José Bresciani, Fernando de Szyszlo, Blanca Varela, Sebastián Salazar Bondy, Leopoldo Chariarse, entre otros. (Presentación pública de Carlos Rodríguez Saavedra, agosto 1996).

ideología reivindicaba la “clausura” hacia lo foráneo-extranjero bajo la exigencia de expresar lo “auténtico” nacional. El indigenismo, nos aclara, todavía seguía vivo, después de acabada la guerra.<sup>16</sup> Y sigue vivo, precisamente, en el momento en que, por ejemplo, la librería *Plaisir de France* (que se abre en 1947) ofrece en venta publicaciones actualísimas y revistas que presentaban las últimas tendencias del arte europeo, como la recordada *Art d'aujourd'hui*. Otro lugar interesante podía encontrarse en la librería de Juan Mejía Baca, en el jirón Azángaro, en el centro de Lima, cerca al Parque Universitario. Este grupo de artista e intelectuales buscaba activamente información nueva sobre arte y, por ello, las revistas fueron una fuente inagotable. Esto no quiere decir que estas fueran abundantes y de fácil acceso para la mayoría, al menos en Lima.

Es preciso tomar en cuenta que en la inmediata posguerra la ciudad de Nueva York (y con ello los Estados Unidos) afianza su liderazgo cultural en las artes visuales. Se catapulta al expresionismo abstracto como lo moderno institucionalizado y favorecido por la publicidad, y se difunde desde allí cierta forma de arte entendido como “culto” o “elevado”. En la Europa de posguerra, en donde se debían reconstruir ciudades enteras bajo la ejecución del estadounidense Plan Marshall, la situación del arte moderno y de los artistas europeos se complicó enormemente: se tuvieron que ver cara a cara con las diferencias y semejanzas que los separaban de la publicitada Escuela de Nueva York.

Edward Lucie Smith (1995), argumenta que hay que comprender la difícil situación en la que se hallaban ciertos artistas en París (por ejemplo, Wols, Fautrier, Soulages, Mathieu o incluso Franz Kline) pues “estaban explorando una clase de pintura que también había atraído a los más importantes pintores estadounidenses”.<sup>17</sup> La radicalidad

---

<sup>16</sup> Alumnas de Sabogal, las hermanas Bustamante, Alicia y Celia, provenientes de tradicionales familias limeñas, abrieron la peña *Pancho Fierro* en 1937, como lugar de confluencia de intelectuales y artistas. Carlos Rodríguez Saavedra entiende la peña como el bastión de José María Arguedas, que se había casado con Celia. En la década de 1950 la peña quedaba en la actual plazoleta de San Agustín, muy cerca al local de la *Agrupación Espacio* y a la *Galería de Lima* (en jirón Ocoña) y, por supuesto, muy cerca también de la Plaza San Martín. La ideología indigenista (como mirada que se construye, a decir de Lauer (1997), desde su ubicación en una subjetividad criolla) resulta un importante nexo para entender una nueva forma de nacionalismo propia de ciertos sectores medios limeños. Todo intelectual (“que se respetase”) iba a la peña. Así mismo, iban los artistas y escritores extranjeros (tanto europeos como norteamericanos) que llegaban a Lima. El propio Fernando de Szyszlo la frecuentaba. Blanca Varela ha contado muchas veces cómo todos aprendieron a amar al Perú a través de José María Arguedas (es muy conocida la amistad entre este y el poeta Emilio Adolfo Westphalen y se cuenta con fotografías de viaje en las que se les ve departiendo en un paisaje de la sierra).

<sup>17</sup> “Cuando los nuevos estadounidenses comenzaron a exponer en Europa, como cuando la colección de Peggy Guggenheim hizo una gira por las ciudades europeas en 1948, el efecto fue sobrecogedor. Una razón de que los estadounidenses triunfaran con tanta facilidad reside en el hecho de que sus colegas europeos ya estaban parcialmente

de los pintores estadounidenses está planteada en el terreno mismo de los acontecimientos pictóricos que es la superficie plana del lienzo. Se trata, entre los europeos, de una renuncia a cierta exquisitez en el tratamiento de la composición y una apuesta por “la monotonía de la heráldica imagen central” (Ibid; 47-48). Esta radicalidad busca, precisamente, oponerse a tratamientos más sofisticados. La discusión acerca del arte abstracto se extendió, pues, a todo Europa.<sup>18</sup>

El mismo Lucie-Smith, refiriéndose en un solo bloque a lo que pasaba entre los “artistas latinoamericanos”, dice: “estaban cada vez mejor informados de los progresos en otros centros artísticos más importantes, de manera especial París y Nueva York. Había comenzado la época de los libros de arte profusamente ilustrados y de las revistas dedicadas al arte contemporáneo, impresas en papel satinado” (1994: 110). Esta mirada externa a “lo latinoamericano” permite que formulemos, entonces, la siguiente pregunta: ¿qué ciudad-centro, en tanto referente cultural, prefirieron los artistas peruanos del grupo de la Avenida Arenales?

Nos hemos acostumbrado a escuchar, en el ámbito internacional, que la pintura es un medio tradicional de expresión. Y que, contrariamente a las tendencias más extendidas hoy en día (allí donde la imagen y el recurso tecnológico forman parte integrante de las propuestas), esta tiene una fuerte presencia en espacios culturales como los latinoamericanos. Se dice, con gran insistencia, que en países como México o en aquellos otros contextos de la zona andina, este protagonismo de la pintura capturó la imaginación de sus élites, sabiendo dar la pauta de lo valorado como gran arte. Y todavía más: que allí, en estos espacios culturales, ciertos costumbrismos étnicos o políticos (al menos durante toda la primera mitad del siglo XX), fueron entronizados bajo distintos horizontes nacionalistas.

---

convertidos –lo bastante para comprender lo que se les ofrecía-, pero aún no habían llegado a adoptar una actitud tan espectacularmente radical. Sin embargo, los artistas europeos encontraban difícil emplear el expresionismo abstracto como punto de partida, porque la declaración de los nuevos estadounidenses tenía una integridad propia.” (Ibid; 76-77)

<sup>18</sup> Son designaciones para distintos tipos de pintura abstracta en Europa: El Tachismo (*le Tachisme*), el Informalismo (*Art Informel*), la Abstracción Lírica, y el *Art Brut*, entre otras. Las disputas por la supremacía entre las diversas tendencias en el arte abstracto ocurrieron en París, en la segunda mitad de la década de 1940, acabada la guerra. En los casos citados, el Tachismo se corresponde con una pintura que centra su actividad en lo “matérico”; el Informalismo, en el gesto y la subjetividad; la Abstracción Lírica, en la poética visual de la expresión; por último, el *Art Brut* señala la importancia de la exploración de las superficies.

Lucie-Smith resume la situación de las décadas de 1950 y 1960, hablando de un momento de cambio en el arte latinoamericano: “Las jerarquías establecidas cambiaron; las ideas modernistas que habían sido parcialmente suprimidas por el triunfo del muralismo mexicano durante el período de entreguerras, recuperaron su prestigio” (Ibid, 110). Pero el despliegue de los diferentes *ismos* modernistas fue diferente según cada país latinoamericano, el constructivismo (en Brasil, Argentina, Uruguay, Venezuela), la abstracción informal y expresionismo abstracto (en Perú, otra vez Brasil, Argentina y México). Lucie-Smith dice, al respecto “Si el informalismo se convirtió en un estilo típicamente ‘andino’ en Latinoamérica, en verdad no fue la propiedad exclusiva de artistas andinos” (Ibid, 150).<sup>19</sup>

En la historia local de la pintura de estos años la estética modernista alcanza su momento más importante. En Perú, se articula alrededor de tres ejes importantes: en primer lugar a las ideas de Ricardo Grau (cuyo círculo frecuentaba, ya en la década de 1950, el crítico Juan Acha); en segundo lugar a la influencia de Adolfo Winternitz; y en tercer lugar a los discursos de la mencionada *Agrupación Espacio*. En correlación con el discurso estético moderno de la abstracción y de la no-figuración aparecerán, también, dos instituciones importantes: una ligada al mercado del arte, la *Galería de Lima* (que abre sus puertas en 1947) y el *Instituto de Arte Contemporáneo* (IAC) (que aparece en 1955 y agrupará a una élite de propulsores del arte moderno). Ambos espacios impulsarán exposiciones de la tendencia abstracta y cierto coleccionismo.<sup>20</sup>

Como sabemos, Ricardo Grau llegó al Perú en 1937 y Adolfo Winternitz en 1939: el primero de París y el segundo de Italia (se había formado en Viena). Grau pronto

<sup>19</sup> Es la época que en América Latina se inauguran los primeros museos de Arte Contemporáneo: en Sao Paulo y Río de Janeiro, ambos en 1948. Así mismo, la *Bienal de Sao Paulo*, en 1951. Estados Unidos, a través de la *Unesco*, crea la *Unión Panamericana*, una institución dedicada al arte que apoya el lenguaje de la abstracción. Así, un *modernismo institucionalizado* se difunde por América Latina. A contracorriente de la opción europea asumida por el discurso de Szyszlo acerca de la abstracción, lo vemos, hacia fines de la década de 1950, trabajando como subjefe de la *Sección de Artes Visuales del Departamento de Asuntos Culturales de la Unión Panamericana* (Salazar Bondy; 1990: 34). El jefe de dicha “Sección” fue por más de veinte años el boliviano José Gómez Sicre. Dicha “Sección” invocaba a los artistas y organizadores de exposiciones en los diferentes países de América Latina a que reportaran cualquier actividad de artes visuales, por pequeña que esta fuera. Dice Gomez Sicre (1957: 2) “Nuestro ruego puede convertirse ahora en sugerencia, aconsejamos que los catálogos, los artículos, las notas periodísticas, las simples gacetillas informativas no se tomen como una mera manifestación de limitado alcance local, sino que como actos para todos, en todo un continente, tienen trascendencia”.

<sup>20</sup> Miko Lauer (1976: 152-153) nos aclara: “Desde el inicio los compradores de la nueva tendencia fueron sus defensores: los embriones de una capa tecnocrática nacional reunidos dentro y alrededor de la agrupación Espacio”. El IAC fue, desde el principio “un patronato financiero de fortunas privadas y grandes empresas” y sirvió “como punto de encuentro de estos sectores con una parte de la intelectualidad peruana de ese momento. Su primer presidente fue Manuel Mujica Gallo, su primer vicepresidente Fernando Belaúnde T”.

asumiría la dirección de la Escuela Nacional de Bellas Artes en 1945 (a la salida de José Sabogal, que había renunciado en 1943). Winternitz creará la Escuela de Artes Plásticas de la Pontificia Universidad Católica del Perú (llamada primero Escuela de Arte Católico). En dicha escuela aparecerán inscritos Fernando de Szyszlo y Jorge Piqueras, importantes artistas para la renovación de la escena local. La *Agrupación Espacio*, conformada en su mayoría por arquitectos, hizo su aparición pública “a través de un concluyente manifiesto suscrito el 15 de mayo de 1947 y publicado en el diario *El Comercio*.” (Ludeña; 2003: 156)<sup>21</sup>

Veamos ahora cómo estas presencias en instituciones específicas se convierten en discurso visual. Lo de Ricardo Grau consiste en la difusión de cierto modernismo académico traído de su aprendizaje formal en las instituciones francesas: se trataba de un estilo afirmativo y conservador: “de buen manejo técnico, privilegiando los valores plásticos” (Castrillón; 2001: 25-26). Estas fórmulas fueron difundidas entre sus alumnos de Bellas Artes en la década de 1950.<sup>22</sup> La influencia de Winternitz se puede ver en cierto espiritualismo: el apuntalamiento de un discurso expresionista. Se despliega allí una fuerte creencia en el “genio creador”, pero, por otro lado, se afirman urgentes convicciones religiosas. En lo académico, su discurso pedagógico se aproxima al de la Bauhaus. Recupera un método progresivo-constructivo del lenguaje de la pintura. El método comienza por la enseñanza del significado de los “valores” y los “ritmos” con colores en armonías o contrastes. Luego, mediante el dibujo de modelo al natural, considera las proporciones de la figura o del volumen, para, finalmente, acceder al planteamiento de ciertas estructuras visuales vinculadas para el uso de la línea. La *Agrupación Espacio*, establece, en cambio, una plataforma institucional para el intercambio de ideas y la participación en una vida cultural intensa que señala hacia lo

<sup>21</sup> Firma el manifiesto el principal impulsor del grupo, Luis Miró Quesada Garland. Y le siguen: Paul Linder, Adolfo Córdova, José Polar Zegarra, José M. Zacker, Carlos Williams, Gabriel Tizón Ferreyros, Juan F. Benites, Miguel Baopaiba, Mario Girardi, Enrique Oyague, Roberto Wakham, Oscar Vargez Mendez, Luis Vásquez, Wenceslao Sarmiento, Luis Dorich, Renato Suito, Eduardo Neira, Jorge Garrido Lecca, Ricardo de Malachowsky, Alberto Seminario, Alberto Proaño, Luis Maurer, Fernando Sanchez Griñán, Ramón Venegas Deacon, Jorge De los Ríos, Gerardo Lecca, Teodora Scheuch, Henry Biber, Raúl Morey, Alberto H. Aranzans. También adhieren al manifiesto: Samuel Perez Barreto, Cesar De la Jara, Jorge Eduardo Eielson, Javier Sologuren, Sebastián Salazar Bondy, Fernando de Szyszlo, Jorge Piqueras, Raúl Deústua, Carlos Alejandro Espinoza, Emilio Hernán, Leopoldo Chariarse, Miguel Raul Schmidt., Joao Luis Pereira, Luis León Herrera.

<sup>22</sup> La pintura de Ricardo Grau, sin embargo, experimenta muchos cambios. Transita prácticamente por todos los estilos: el figurativo académico, el abstracto informal, etcétera. En la segunda mitad de la década de 1950 lo vemos frecuentando a un grupo (junto con Juan Acha, Max Braun y Leslie Lee, entre otros) que se adhiere al discurso del Neoplasticismo (vanguardia que aprecia, sobre todo, las formas geométricas como un vocabulario de color).

nuevo en el arte, música académica y arquitectura, en una versión de cómo experimentar la “alta” cultura, como ya dijimos.

*En síntesis, se llega a la conclusión de que, institucionalmente, sobre todo en las escuelas de arte –la ENBA y la hoy Facultad de Arte de la Universidad Católica- la entronización de la modernidad entre nosotros converge, para el caso de la plástica, con cierta tradición técnico-moderna de corte academicista europeo en Ricardo Grau (ENBA), y con otra tradición también moderna pero más bien de corte expresivo en el caso de Winternitz (Facultad de Arte de Universidad Católica). Todo este panorama institucional de lo nuevo se ve respaldado por un imaginario instituyente, esto es, por el activismo cultural de cierta élite criolla. Dicho imaginario resulta configurado, en la época, por la Agrupación Espacio como foro abierto de discusión. Resulta interesante reparar en los distintos lugares de difusión tanto en los alrededores de la Plaza San Martín como en el distrito de Barranco. En el distrito de Barranco estará el “Cashba”, lugar de difusión del arte de la Agrupación Espacio. Por otro lado cerca de la plaza ocurrirán muchas cosas: en la Galería de Lima pero también en bares, librerías y un largo etcétera. Este apuntalamiento institucional de lo moderno, esta “positividad”, al menos en las escuelas, funcionará, paradójicamente y desde ese mismo momento como un imaginario conservador, pues se trata de una concepción en donde “el arte es una expresión” individual de algún tipo, más aún, plasmación de una serie de valores modernistas, tales como, por ejemplo, aparecen plasmados en un filósofo como Augusto Salazar Bondy.<sup>23</sup>*

No es sencillo, por tanto, trazar las influencias concretas de estas tres articulaciones, antes expuestas –dos provenientes de las escuelas de arte por entonces más importantes en Lima, y otra del “ambiente” cultural de la época- si lo que pensamos es en la producción específica del grupo de artistas señalados en el ensayo de Alfonso Castrillón citado (2002 b): Joaquín Roca Rey, Jorge Eduardo Eielson, Jorge Piqueras Sánchez

<sup>23</sup> Augusto Salazar Bondy (1971: 181-182) enumera, en un texto escrito en 1959, hasta nueve características del objeto en estética. Entre otras, entiende el fenómeno estético como “expresivo”, singular e irreplicable, eterno, sujeto a la contemplación. Para completar el panorama romántico de dicha concepción solo falta la exaltación del creador en tanto genio productor de la belleza. Es importante señalar cómo en el discurso del filósofo se piensa, en primer lugar, lo estético en función de lo bello. Así mismo (y en segundo lugar) se propone lo estético como un entramado indistinguible de lo artístico. Este discurso bloquea concepciones más abiertas que, por ejemplo, separan lo estético (en tanto fenómeno de la sensibilidad) de lo artístico (en tanto proceso de formación institucional que está ligado a un sistema, a saber, el del arte).

Concha, José Bresciani, Fernando de Szyszlo, Bejamín Moncloa y Emilio Rodríguez Larraín.

Esta dificultad radica no sólo en que la mayoría de obras producidas por ellos están en el extranjero, sino también radica en la articulación y entramado específico entre lo local y lo internacional, en el momento de encontrar los referentes para cada artista y cada obra en particular. Se ha vuelto urgente, ahora más que nunca y de primera importancia, una labor de documentación de las mismas. Supone también, en la medida que se trata de *viajeros*, de un complejo seguimiento acerca de qué tipo de referentes podrían haber sido importantes en cada momento y en cada caso:

Tanto en la escena internacional como en la local los promotores de las tendencias abstractas de la posguerra mostraban ser reacios a las formas de la contemporaneidad. En EE UU y Europa las nuevas opciones artísticas cobraron especial fuerza al desplegarse la década [años sesenta]. No obstante, en la escena local predominaría durante largo tiempo, en el *establishment*, la tendencia abstracta moderna difundida desde los espacios pedagógicos, y escoltada principalmente por Szyszlo. (Hernández y Villacorta; 2002: 31)

La cita resume apropiadamente el tránsito del tipo de abstracción local de la década de 1950 y 1960, ubicando, como hace Mirko Lauer, a Fernando de Szyszlo como “conciliador”. Pero el arte del grupo de individualistas al que ya hemos hecho alusión no necesariamente “debe” estar vinculado con lo que, entretanto, ocurre en el escenario local. Si bien ellos, durante la década de 1950, eligen en primer lugar a París como ciudad-centro y referente cultural (Roca Rey, Moncloa y sobre todo Szyszlo, que también pasa una temporada en Florencia) otras ciudades y países europeos serán importantes en la formación de estos artistas: Roma e Italia (Eielson), Copenhague (Bresciani), la costa de Barcelona y España (Rodríguez Larraín y Piqueras –que también vivió en Italia-), aunque, desde luego, puede decirse que ellos viajaban indistintamente por todo Europa.<sup>24</sup>

---

<sup>24</sup> Comentando el caso de Szyszlo, Dore Ashton (2003: 31), dice: “Para él como para tantos artistas y poetas latinoamericanos que le precedieron, estaba claro que tenía que acceder al núcleo geográfico de su profesión, y percibía que ese núcleo estaba en Europa”. Cada uno de estos artistas puede verse como un caso específico de articulación entre lo local y lo internacional. Esta especificidad, sin embargo, todavía deja plantear algunas constelaciones (como a continuación se intenta aquí).

Por ello, en realidad lo más importante en este grupo de artistas es el viaje de un lugar a otro, su desplazamiento en un imaginario flotante. En sus obras encontramos, por tanto, diversas marcas en espacios y en tiempos que a veces dialogan con lo que ocurre en el medio local, pero otras veces no.

Si bien las ideas de Lucie-Smith acerca de la importancia que la recepción del informalismo europeo ha tenido en los países andinos son ciertas, no es menos cierto que, a partir de ciertos casos individuales, puede trazarse *otra tradición*: una recepción peculiar del filo-duro y cierto “paraconstructivismo”, por llamarlo de alguna manera, así como también de algún tipo de abstracción geométrica europea.<sup>25</sup>

Con el tiempo, un referente importante de esta constelación de recepción del filo duro, abstracción geométrica europea y constructivismo (a la que no se le ha prestado mucha importancia en Perú) sería, sin duda, el paisaje de la costa peruana. Un paisaje interpretado, precisamente, bajo esta mirada “geometrizable”. La falta de visibilidad de esta vertiente, se ha dado en la medida en que tradicionalmente se ha privilegiado solo una lectura desde el contexto de lo local acerca de lo que ocurría en el arte peruano. Por tanto, se atribuye a Fernando de Szyszlo el liderazgo indiscutible de una síntesis visual entre lo precolombino y lo moderno, en la iconografía de sus pinturas, en tanto género dominante.

Una nueva mirada a ciertas individualidades, como Jorge Eduardo Eielson, Rodríguez Larraín, Jorge Piqueras, Gastón Garreaud, Regina Aprijaskis, en la década de 1950 y 1960; Francisco Marotti, los colectivos *EPS Huayco*, *Signo x Signo*, Esther Vainstein, en las décadas de 1970 y 1980; y Carlos Runcie Tanaka en la de 1990 y 2000, entre otros artistas, estaría planteando una continuidad en el tópico de una reflexión estética

<sup>25</sup> El primer *Salon des Realités Nouvelles* (Salón de las Realidades Nuevas) abre en 1946. París acoge dicho salón como un homenaje a los grandes abstractos desaparecidos: Delaunay, Kandinsky y Mondrian. El Salón pronto se convierte en uno de los indicadores más importantes del arte joven del París de la posguerra. En un principio apostará por lo geométrico (junto con la galería Denise René) aunque tendrá que enfrentar a la importante Escuela de París (Picasso, Chagall, Matisse, entre otros) y a la eclosión de otras formas de abstracción (el Tachismo, el Informalismo, la Abstracción Lírica, y el Art Brut, entre otras). Así mismo tendrá que a la condena del Partido Comunista (tan influyente en el mundo intelectual francés) que apuesta a la estética figurativa del realismo social. En 1949 Jorge Eduardo Eielson participa en París del segundo Salón de las Realidades Nuevas, junto con el importante artista uruguayo, Carmelo Arden Quin. Este había roto, en 1947, con el Madí argentino (que provenía de una vertiente geométrica local atribuida a Kosice y Rothfuss). Estas vanguardias argentinas estaban emparentadas con la llamada *Escuela del Sur*, bajo la influencia Joaquín Torres García. La genealogía estético-visual de Madí, nos lleva a cierta tradición del uso de la geometría vinculada al Neoplasticismo (y a Mondrian). Torres García había participado activamente en Europa en el Neoplasticismo antes de regresar, en 1933, a Uruguay. En 1950 otro peruano, José Bresciani, interviene (también junto con Arden Quin) en la sorprendente “Exposición Madí” (realizada en la galería Colette Allendy de París). Ver Tarazona (2004) y Laudanno (2003).

sobre el paisaje de la costa peruana: melancolía, soledad, silencio. ¿Cuánto de estas propuestas artísticas podrían dialogar con la recepción de este tipo de abstracción “geometrizable”? Allí donde el desierto y la huaca se convierten en tiempo detenido, entierro. Un paradigma diferente al protagonizado por la pintura expresiva o surrealizante. Uno que es capaz de plantear proyectos, hacer croquis y levantar planos y mapas: arte, arqueología y arquitectura. Como en una vista aérea, la mirada se detiene y nos habla:

La costa del Perú, un largo desierto entrecortado sólo por breves valles que bajan desde la cordillera, es desde tiempos prehispánicos un lugar de encuentro e intercambio pluricultural; un territorio habitado por diversas y superpuestas migraciones que recorren y marcan indeleblemente su historia pasada, lo mismo que la contemporánea. De este modo, las huellas del paso de estas poblaciones se hallan literalmente tan desperdigadas sobre la superficie de este territorio, que incluso los restos arqueológicos, las osamentas y los ceramios, componen un paisaje fragmentario casi natural, que virtualmente cohabita con los habitantes provenientes de asentamientos más actuales. Ambos extremos se superponen así sobre una geografía interesante, que da lugar al testimonio de una historia compleja y retaceada. (Quijano; 2004: 2)

En la polémica sobre la abstracción de la década de 1950 que aquí ciframos lo que se debate, no obstante, es solo acerca de la pintura en tanto género artístico, como la reina de las artes, (digamos, por ejemplo, pintura expresiva o surrealizante). Por tanto, se discute también sobre la posibilidad de evaluarla con arreglo a ciertos esquemas abstractos de figuras o, en fin, con arreglo a una concepción expresiva de la no-representación. Se ve como defensor de dicho criterio al arquitecto y crítico de arte Luis Miró Quesada. Opuesto a este criterio se ubica (simplificando) Sebastián Salazar Bondy que defiende otro que si bien es también expresivo, prefiere, en cambio, la figuración y el tema visual de narrativas y de símbolos.

La consideración hacia esta constelación expresiva o surrealizante del arte moderno peruano, centrado en la pintura, oblitera, necesariamente (como si se tratara de un punto ciego) a aquella otra geométrica que planteamos desde una mirada aérea.

**1.2.2 La sensibilidad estético-literaria.** Para el tema del presente estudio resulta importante elaborar un esbozo de la sensibilidad literaria, pues algunos de los más destacados polemistas en este campo también participaron activamente de la polémica sobre la abstracción.

En el campo de la literatura, es necesario mencionar dos procesos importantes, que marcan la época tanto en la narrativa como en la poesía. En vista a que el interés de este trabajo gira alrededor de las sensibilidades configuradas estéticamente por las artes visuales (manteniendo como horizonte las sensibilidades estéticas y sus imaginarios sociales) sólo se mencionará dichos procesos y cómo estos se insertan y articulan con esta “oleada de modernidad”.

El primer proceso es, desde luego, el cambio en el lenguaje de la narrativa, que enfrenta al indigenismo con la aparición del tema de la ciudad:

No puede objetarse que la ficción indigenista ocupa un lugar fundamental en el canon literario peruano y que, más allá de las diferencias entre sus obras, Arguedas y Alegría fueron los grandes protagonistas de esta corriente. Ya a fines de la década del cincuenta -y sobre todo, con la aparición de los primeros textos de Enrique Congrains, Julio Ramón Ribeyro y Mario Vargas Llosa-, resultó cómodo pensar que se había producido un tránsito del referente rural al referente urbano: una migración temática, si se quiere, explicable a partir de las transformaciones que la sociedad misma experimentaba. Esa idea —o, más bien esa imagen— no deja de tener su atractivo, pero es en verdad excesivamente parcial y simplista. (Elmore; 1993: 143)

No se trata, entonces, de un cambio sólo temático en el contenido de las novelas y de los cuentos producidos en la época, desde luego. Es la concepción misma de la escritura narrativa y el papel del escritor en la sociedad lo que se ve sometido a prueba. Pero, sobre todo, se vuelve importante “escudriñar los nexos entre la capital y el espacio andino” (Ibid, 144). Se propone, más bien, caracterizar la relación de esta nueva narrativa que surge en la década de 1950 (y que se apuntala en la de 1960) con el resto del país “premoderno”. E inversamente, cómo el impulso narrativo de Arguedas (a diferencia, por ejemplo, del de Ciro Alegría) confronta, del otro lado de la orilla, problemas igualmente complejos: el trasvase de la oralidad, la propia autoimagen del

autor, las adhesiones ideológicas que informan sus textos, entre otros asuntos. En este primer proceso, a la crisis del sujeto urbano en Ribeyro, Bryce y Vargas Llosa, es posible oponer la crisis de otro tipo de subjetividad, en José María Arguedas. Ambas crisis nos orientan, en parte, hacia una lectura ética o política de las posiciones adoptadas sobre el *compromiso* del escritor con la sociedad o consigo mismo.<sup>26</sup>

El segundo proceso que resulta importante mencionar es el de la poesía. También aquí lo que cambia, esencialmente, es el propio lenguaje poético, y el papel que el poeta asume frente a la sociedad en que vive. Un antecedente importante, por negación o afirmación, es el caso de Martín Adán:

La afinidad entre la reflexión de Pessoa y la actitud que informa a *La Casa de Cartón* es, a primera vista, sorprendente, pero dista de ser fortuita. Lo que las dos colocan sobre el tapete es la posibilidad misma de ser un sujeto moderno en una sociedad periférica. Un cosmopolitismo acrítico simplemente esquivo ese problema y procede a salvar la distancia entre la metrópoli y la periferia a través de la imitación. Sin embargo, si la modernidad se funda en el imperativo del cambio permanente, en la ininterrumpida invención de lo nuevo, entonces la copia no pasa de ser un atajo ilusorio: en su afán de hacerse moderno, el imitador exhibe su provincialismo. Al adherirse a la letra no puede sino traicionar el espíritu. (Elmore; 1993: 72)

La imposibilidad de ser un sujeto moderno en este contexto “periférico” es el síntoma de una frustración que configura el tópico negativo del exilio como horizonte de autoaislamiento. Sin un soporte familiar ni institucional, la modernidad que porta el lenguaje poético de Martín Adán entra en una fuerte deriva existencial: flota en una deriva propia. Por un tiempo no encuentra un claro receptor. Esta narrativa poética no es retomada hasta por lo menos las décadas de 1940 y 1950. Pero la época de la dictadura de Odría, que no permite las reuniones públicas, sí permite los recitales. La escritura

---

<sup>26</sup> Resulta importante la discusión acerca de la obra de José María Arguedas. Así, dicha discusión convierte en tema de reflexión la relación entre estructuras narrativas y contexto cultural: ¿en qué sentido una novela (o parte de ella) puede ser vista como “documento cultural”? En 1965, en una famosa mesa redonda sobre *Todas las sangres* (famosa por las consecuencias que trajo en la vida de Arguedas), Sebastián Salazar Bondy, luego de una serie de razonamientos (que oponen un mundo del progreso capitalista a otro feudal en el universo construido por la novela; y luego de comprobar que Arguedas se inclina hacia lo mágico) dirá, casi respondiendo a nuestra pregunta: “Entonces, encuentro una contradicción, porque encuentro dos concepciones del mundo, y veo que sociológicamente *la novela no sirve como documento*, salvo que se establezca muy minuciosamente, muy prolijamente, la línea de separación de estos dos mundos, cosa que creo es una tarea imposible de realizar”. (Escobar; 1985: 24) [Las cursivas son mías].

poética, en alguien como Alejandro Romualdo Valle, hace ingresar palabras que hasta ese momento eran consideradas “no poéticas”, además de configurar sus textos pensando en el receptor no ilustrado.<sup>27</sup>

En el otro lado de la orilla, aparecen, desde luego, aquellos poetas próximos al grupo de amigos de la avenida Arenales, como Jorge Eduardo Eielson y Javier Sologuren. El asunto de la política podía dividir las aguas de un modo fácil (conservador o revolucionario), pero el territorio de la poesía aparecía como uno todavía no definido y, por tanto, sujeto aún a grandes disputas:

Para la poesía peruana de los años 50 son tiempo de enfrentamientos: con la dictadura de Odría, en primer lugar, y con las ideas convencionales acerca de la literatura. Juan Gonzalo Rose, con sus poemas a la revuelta de Arequipa; Washington Delgado, vertiendo ácidas ironías sobre rentistas, terratenientes y coroneles; Pablo Guevara, poroso a la realidad inmediata, criticando a los “bribones”; aún Francisco Bendejú, contando melancólico, desde la cárcel, días que “pasan como tranvías”, manifiestan lo que aquí y entonces resultaba una actitud nueva: el compromiso del poeta con los problemas de su pueblo. (Romualdo; 1981:3)

Este proceso, visto desde la perspectiva del lenguaje poético, abre las puertas a la experimentación. Con ello se produce una polarización de la crítica (por ejemplo, con aquellas conservadoras de José Miguel Oviedo) en torno a la necesidad “literaria” de dichas alternativas, a contracorriente de lo que ocurre en el caso específico de la poética de Alejandro Romualdo. Ciertamente la literatura, los discursos narrativos y poéticos participaron del encuentro entre las clases propio del Perú de la década de 1950: la división de sus clases medias, tanto provincianas como limeñas, acompaña a la polémica sobre el asunto literario y político.<sup>28</sup> Se fue configurando, entonces, un *ethos* de izquierda en cierta cultura ilustrada que se planteaba el socialismo como alternativa. Después de producida la revolución cubana, en 1959, dicho *ethos* creía que la

<sup>27</sup> Dice el poeta: “Cuando nosotros comenzamos a escribir había palabras ‘poéticas’ y ‘no poéticas’, temas ‘poéticos’ y ‘no poéticos’ (...) Entonces sucedía lo siguiente: había que hablar de pensil y no de jardín. Y la política no podía entrar en la literatura porque eso era abominable, se hablaba de la literatura pura entre comillas” (Romualdo; 1981:13)

<sup>28</sup> Romualdo vuelve al Perú de Europa en 1953, en plena dictadura de Odría. Su mirada de la época, la década de 1950, es una en la que el “macartismo” norteamericano (denuncia paranoica del “otro” comunista en plena Guerra Fría) se traslada al Perú. Siendo la dictadura propulsora del punto de vista norteamericano y los sectores que rivalizan con esta, los que aportan puntos de vista distintos. Romualdo lee la división al interior de la clase media como un indicio de su proximidad o distancia respecto de la “oligarquía”. Así mismo, como un indicio de la importancia que cobran los que migran del campo a la ciudad (los nuevos sectores populares).

revolución en el Perú estaba a la vuelta de la esquina. Es esta izquierda la que, al intentar acercarse a lo “nuevo” en materia de actores sociales y referentes culturales (en pleno proceso de transformación) encontrará en la categoría de lo “popular” un importante instrumento para pensar la modernidad en el Perú:

Acción Popular se planteará la misma problemática que la Democracia Cristiana y el MSP [Movimiento Social Progresista]. ¿Cómo construir un movimiento político en una fase de mayor modernización y modernidad? (...) Responder a este reto me parece importante para entender la problemática que enfrenta el pensamiento político de los 50. Mi hipótesis es que en esos años se levantan dos vías alternativas como consecuencia de la modernización capitalista: por un lado el camino de las clases medias, y por otro un curso popular; ambas expresiones de un proceso democratizador. Hay desde esos años, creemos, *una forma de ser modernos desde las clases medias y otra desde las populares*, que se expresa, esta última, en la llegada de los migrantes a Lima y el surgimiento de las barriadas, así como en la lucha del campesinado contra el gamonalismo." (Adrianzén; 1990: 24-25) [el subrayado es mío]

**1.2.3 Primer planteamiento sobre la sensibilidad artística moderna.** En tanto la plástica, en la medida que la modernidad provenía de un sector mucho más restringido de la clase media (limeña y criolla), como lo cuenta Rodríguez Saavedra, debía experimentar, necesariamente, un proceso de separación y retraimiento con respecto al horizonte nacional. Dicho horizonte había existido durante la época del indigenismo, desde la década de 1920 hasta su decadencia en la década de 1940, por lo menos. Así mismo, había dado forma a la discusión entre universalismo y localismo con el surgimiento de los artistas independientes: mirar hacia su eclecticismo sólo tiene sentido en esta tensión irresuelta. En la década de 1950 surge también una figuración que defiende el realismo social en la pintura (tanto sobre lienzo como mural, por ejemplo, en las representaciones de Alfredo Ruiz Rosas o en los murales de Teodoro Nuñez Ureta o aún los también murales más iconográficos que realistas de Manuel Ugarte Eléspuru a quien en esta época lo encontramos ya dirigiendo la Escuela de Bellas Artes). Sin embargo, esta figuración también es elaborada desde una mirada “criolla”. Por un lado la abstracción, por otro lado, los llamados “figurativismos” (incluidos los regionalismos e indigenismos). No es posible, tampoco, atribuir a los real-socialistas o a los muralistas alguna razón de orden histórico, pues su defensa de lo

nacional propone, a su vez, otros patrones estéticos. Los nuevos patrones estéticos que aparecen en Lima por la migración y que surgen en la modernidad de la posguerra poco o nada tenían que ver con las viejas claves de corte “indigenista”, “realistas-sociales” o “abstractos” (mestizo/criollas después de todo). Por el contrario, tenían que ver con un proceso reciente de “cholidificación”. Un proceso que podría orientar e instituir lo “nuevo” en otra dirección. Dicho proceso resulta el “punto ciego” del horizonte de la élite “criolla” y su cultura ilustrada en la década de 1950.<sup>29</sup>

**1.2.4 El exilio en nuestras élites culturales.** Mirko Lauer en *Introducción a la pintura peruana del siglo XX*, texto publicado en 1976, plantea dos lecturas posibles con relación a la *Galería de Lima* y al *IAC*. Si bien la primera institución puede ser vista como un impulso inaugural hacia el sostenimiento de un mercado ligado al arte por parte de “sus sectores de punta”, la segunda resulta ser, más bien, un acto de protección específico para con la producción y el consumo de la pintura no-figurativa. Un espacio de legitimación internacional para su élite ilustrada. Por el contrario, el gusto más extendido del público limeño (por ejemplo, de su burguesía) “seguía prefiriendo el expresionismo tradicional, el cubismo elaborado a la peruana, el propio indigenismo, tanto más atractivo cuanto iban siendo limadas sus aristas socializantes” (Lauer; 1976: 152).

Que los artistas de pintura no figurativa también necesitaban protección no sólo explicaría la aparición de estas plataformas (o el apuntalamiento de la tendencia desde las escuelas: desde Bellas Artes, o desde La Católica), sino que también explicaría el surgimiento de una nueva tradición del exilio entre los artistas. Muchos de ellos se instalan en Europa: “Jorge Eduardo Eielson, Jorge Piqueras, Emilio Rodríguez Larraín, Benjamín Moncloa, Alberto Ruiz Rosas [Alfredo], son los fundadores de una nueva tradición del exilio que se expande: escultores como Piscocoya, Varela, Guzmán, y artistas jóvenes como Chávez, Revilla, Braun, etc.” (Ibid.)

Este doble movimiento, a saber, el surgimiento de ciertas plataformas institucionales en el arte (vinculadas a la élite) por un lado; y, por otro, el viaje a Europa de los principales

---

<sup>29</sup> Obviamente es imposible que los pintores real-socialistas (Alfredo Ruiz Rosas, Francisco Espinoza Dueñas, entre otros) tuvieran ojos para la nueva estética de la migración. Resulta posible argumentar, sin embargo que (al menos ideológicamente) buscaban recoger el fermento de lo nuevo popular migrante. Esta pintura figurativa, obedece, sin duda, a un criterio ilustrado de una cultura de élite.

representantes de la tendencia moderna respaldada, puede visualizarse como una suerte de dialéctica cultural de explosión e implosión. Solo en el caso de sus tendencias más afirmativas y conservadoras (por ejemplo la pintura expresiva y surrealizante) la modernidad cultural en el Perú ha logrado vincularse con un contexto fijo. Otras posibilidades (por ejemplo, las vertientes neoplasticistas, concretas o neoconcretas) no han llegado nunca a enraizarse del todo, pues no encuentran un soporte social adecuado. Por tanto, las huellas flotantes de esta memoria quedan escritas tanto en quienes viajan como en quienes se quedan. En unos artistas bajo la forma de un autoexilio concreto: viajes interminables y trashumancia sin destino fijo. En otros como un exilio interior, estén donde estén.

Los intentos de respuesta hacia un contexto que porta una sensibilidad extendida socialmente en Lima y el resto del Perú llevaron a que reaparezca el tópico del autoexilio en la plástica peruana. El viaje a la metrópoli es obligado, pues a mayor enriquecimiento de las búsquedas existenciales y estéticas, dichas subjetividades (la de los artistas) se alejan cada vez más en el imaginario del terreno de las experiencias locales, tanto de la élite social como de las clases medias y populares. Con ello, desde luego, los autoexiliados respaldan la autoimagen de distinción que los "sectores dominantes" procuran para sí mismos (Lauer, 1976). Si esto en verdad fue así o si aún lo sigue siendo hoy, ello no nos obstaculiza para acceder hacia una mirada nueva y positiva del exilio. En dicho planteamiento estas interioridades pueden hoy comenzar a verse a través de una comprensión democrática de las culturas en el Perú.

Se trata de un espacio irreductiblemente individual en el que el ciudadano aprende a decir "no". Y, a través de este "no", aprende a encontrar al otro. Una comprensión positiva del exilio obliga a cambiar de nombre al fenómeno. Así, el horizonte del individuo se desterritorializa sin dejar residuo. Vive en el lenguaje, por así decir. El exilio, que en principio es la imposibilidad de convivencia con el otro, se convierte, paradójicamente, en el antecedente de nuestra participación en el mundo globalizado y en una fuente potencial de crítica inmanente a nuestras culturas autoritarias. Con ello, cambia totalmente de signo y, de ese modo, pasa a ser algo distinto a lo que comenzó siendo. Pasa del síntoma de una frustración al de la posibilidad misma de una utopía. En

la medida que pueda hablarse *todavía* de exilio, en esa misma medida, sobrevive el colonialismo cultural.<sup>30</sup>

### 1.3 La polémica sobre la abstracción

La polémica sobre el arte abstracto tuvo lugar en el intercambio de ideas a partir de textos publicados en mayo de 1954, de ida y de vuelta, en el diario *El Comercio* (en donde escribía Luis Miró Quesada) y en *La Prensa* (en donde lo hacía Sebastián Salazar Bondy). Las ideas de ambos eran ya por entonces conocidas y pueden rastrearse en publicaciones de fecha anterior. Un buen número de intelectuales participó de dicho intercambio y se produjeron adhesiones y rechazos.<sup>31</sup>

En su balance sobre la polémica, Alfonso Castrillón (2002 b) habla acerca de la posición extrema del líder de la *Agrupación Espacio*. Una posición que es asumida como una suerte de credo moderno. Y, en opinión de sus propulsores, esta dividiría las aguas en dos: “ser moderno es ser abstracto”.

Es importante la aclaración que Castrillón hace respecto de un par de conceptos que resultan cercanos: el de abstracción y el de no figuración. Dicha aclaración nos ayuda a precisar mejor los términos de la polémica. Lo abstracto no equivale a lo no figurativo, pues lo primero, según Castrillón, debe entenderse en el sentido de una figuración sintética: “acción de representar algún aspecto natural de manera esquemática, pero

<sup>30</sup> Para los nacidos en la década de 1920 (artistas que están jóvenes en la década de 1950) dicho imaginario está vinculado a los “lugares” de la percepción. Pongamos un caso importante: la imagen del paisaje de la costa peruana. Es cierta subjetividad criolla la que se exilia en un imaginario flotante. La memoria de dicho imaginario se remite a esta imagen. Se trata de una imagen idealizada y que ha sido tomada del mundo infantil que la recorre. En la década de 1930 las familias criollas de clase media solían salir en fin de semana a comprar huacos y textiles a Chancay y otros lugares del sur de Lima. Algunas revistas del turismo local documentan dichas prácticas: las ofertas pueden verse en algunos dibujos a tinta de Fernando Bryce en su serie *Atlas-Perú*. Pero la memoria de dicho imaginario flotante se remite, también, a otras imágenes de los “lugares” y los acontecimientos de una Lima jerarquizada (aquella de la que habla Gonzalo Portocarrero). Este imaginario flotante solo puede ser caracterizado de modo *exterior* a la figura del exilio. Para ello dicho imaginario tiene que “actualizarse” en nuevos contextos de experiencia (como por ejemplo en las ciudades europeas o en el desplazamiento mismo en tanto investigación de la vivencia con nuevos horizontes) “liberando” a la subjetividad criolla de aquello que la comprime y la amenaza. Debo estas observaciones a diálogos interminables sobre el tema con Jorge Villacorta.

<sup>31</sup> Años después, en 1966, Luis Miró Quesada Garland publica el libro *Arte en Debate*. Allí figura la siguiente lista de participantes de la polémica: Jorge Jaime Aicua, Carlos Aitor Castillo, Antonio Florez Estrada, Jorge E. Mejía, Emilio Mendizábal Losack, Francisco Miró Quesada Cantuarias, Manuel Jesús Orbegozo, Edgardo Pérez Luna, Jorge Piqueras S. C., Juan Ríos, Alejandro Romualdo, Manuel Ugarte Eléspuru, Héctor Velarde, y, desde luego, Sebastián Salazar Bondy.

todavía reconocible”. En otras palabras, la figura todavía puede ser reconocida en la pintura. La no figuración, en cambio, supone que ya no hay nada reconocible e indica “la desaparición completa de la imagen natural”.<sup>32</sup>

Por otro lado, Mirko Lauer (1976) propone, a su vez, una interesante hipótesis. En su opinión, se trata, más bien, de *un discurso sobre la abstracción*, entendido como “pureza”. Este discurso habría sido elaborado por Luis Miró Quesada Garland, existiendo muy pocas pinturas que puedan servir como documento cultural para probarlo:

Un rasgo notorio del intercambio fue la virtual ausencia de medio siglo de tradición plástica local, más aún, la relativa ausencia de correlatos prácticos a las teorizaciones (...) El movimiento no figurativo peruano parte de un nivel bastante bajo de teorización (...) casi ninguna cohesión, y desde su inicio se manifiesta como expresionismo abstracto, con pocas concesiones a la “pureza” del arte definida por Miró Quesada en sus textos, y casi sin dar motivos reales a la preocupación del figurativismo.

Una de las figuras del abstraccionismo peruano (...), Emilio Rodríguez Larraín, diseñaba ya, en 1952 la actitud general de la corriente frente a la pureza plástica: “Si se cree que puede haber expresión estética a través de líneas y planos, se está equivocado. Debe haber un símbolo, un mensaje que contrarreste lo puramente decorativo”. (Lauer; 1976: 150-151)

Luis Miró Quesada no establece la diferencia entre arte abstracto y arte no figurativo. Esto abona en favor de la tesis de Lauer. En general, se puede decir que Miró Quesada no se preocupa por las declaraciones de los artistas ni tampoco por “documentar” su posición con obras que así la prueben. Sin embargo, Miro Quesada impulsa la exhibición de los trabajos de los artistas de la tendencia abstracta en las dos salas de exposiciones de la *Galería de Lima*. Desde 1947, dichas salas se convertirían, en 1955, en la sede del *Instituto de Arte Contemporáneo*.<sup>33</sup>

<sup>32</sup> Según Castrillón, la no figuración queda asociada, en la historia del arte del siglo XX, a varias denominaciones: “Expresionismo abstracto”, “Pintura de acción” (*Action painting*), “Abstracción lírica”, “Informalismo”, “Tachismo” y “Abstracción geométrica”. Todas estas denominaciones han generado gran confusión. Un detalle adicional para graficar dicha confusión. Un artista como William de Kooning con su famosa serie de pinturas sobre mujeres (por ejemplo *Mujer en bicicleta*, 1952) muy pronto se convierte en un importante representante del “Expresionismo abstracto” y, sin embargo (al menos en esta serie de pinturas), se puede reconocer entre las manchas de color la representación de una mujer.

<sup>33</sup> Para ser justos habría que decir que los casos concretos (de artistas y de obras) que discute Miró Quesada son contados con los dedos de la mano. Miró Quesada discute la pintura de Roberto Matta y la de ciertos pintores italianos (Burri, Cagli, Magnelli, entre otros). La exposición de Roberto Matta y la exposición de pintura abstracta italiana ocurrieron al mismo tiempo en las dos salas de la *Galería de Lima* (mayo de 1954). Las obras de ambas

Castrillón (2002 b) hace una lista de los artistas abstractos favorecidos por la galería: Joaquín Roca Rey, Jorge Eduardo Eielson, Jorge Piqueras Sánchez Concha, José Bresciani, Fernando de Szyszlo, Benjamín Moncloa y Emilio Rodríguez Larraín.<sup>34</sup> Para Castrillón se trata de un grupo generacional de jóvenes con las mismas características sociales que “no tienen ancestros andinos, pertenecen a la clase media y fueron educados en colegios particulares” (Ibid, 18).

La relación de Luis Miró Quesada con el grupo de artistas enumerado por Castrillón puede ser considerada como una apuesta por cierta forma de modernidad en el arte. Incluso puede ser vista como el desarrollo de ciertas instituciones modernas, como el mercado, la crítica y la pedagogía. Este grupo está vinculado a los miembros de la *Agrupación Espacio* y sus propulsores: primero en la *Galería de Lima* y más tarde en el *Instituto de Arte Contemporáneo*. Y, no obstante, dicho intento resulta, al mismo tiempo, una suerte de huida hacia delante: en el Perú y Lima, se registraba, por primera vez en su historia, la aparición de un cinturón de miseria, como ya hemos visto. En este momento histórico dicho intento resulta ser una huida hacia delante pero también un nuevo enclaustramiento, pues con ello la plástica no participó del encuentro entre clases sociales, propio de la década de 1950, nos lo recuerdan Max Hernández Calvo y Jorge Villacorta Chávez (2002), citando a Lauer. Las contradicciones en todo este proceso, están pues a la vista.

Otra vez: Lauer argumenta en favor de una caracterización de la polémica como poco concreta. La polémica es, más bien, de corte ideológico. Para los textos de Sebastián Salazar Bondy, vale el mismo aserto que para los de Luis Miró Quesada: el poco nivel de concreción. Incluso, de la mano de una cita de Rodríguez Larraín (considerado un pintor abstracto que paradójicamente contraviene en todo el discurso sobre la abstracción de Miró Quesada y su “purismo”), Lauer imagina una interesante posibilidad: que la intelectualidad de la década de 1950 hubiera alcanzado otro tipo de

---

exposiciones son, precisamente, las que detonan la polémica entre Luis Miró Quesada y Sebastián Salazar Bondy. El pintor francés Jean Dewasne y el peruano Mario Urteaga hacen, también, exposiciones interesantes de pintura a tener en cuenta como casos concretos.

<sup>34</sup> Y, luego, para hablar de la tendencia abstracta de un modo amplio, Castrillón corrige: “Sería injusto dejar de nombrar a un grupo de artistas mayores que, aunque de cantera figurativa, por los años 45 estaba experimentando un proceso de síntesis figurativa bastante notorio. Me refiero a Pedro Ostrowsky, Enrique Kleiser, Adolfo Winternitz y Juan Manuel de la Colina” (ibid; 21).

sustentación de lo abstracto. Imagina también que quienes defendían el realismo (que eran tan simplistas como populistas) hubieran alcanzado alguna teoría coherente del realismo, asunto que no ocurrió.

Por ello, desde un sesgo ideológico político:

Un primer rasgo de la polémica es que ninguno de los dos bandos estuvo a la altura de sus argumentos: toda ella se llevó adelante dentro de parámetros ideológicos primarios, y dentro del marco de dos errores de percepción del fenómeno artístico contemporáneo: un error de “izquierda”, que consistió en uniformizar a todas las vanguardias del S. XX bajo el mismo rótulo de “arte decadente”, y un error de derecha, que pretendió asimilar la práctica concreta de los pintores a una serie de postulados conservadores no necesariamente vinculados a ella. (Lauer, 1976: 148)

Esto quiere decir que ambos bandos eran igualmente conservadores en su discurso estético-artístico. Para el punto de vista a partir del que proponemos un mapa de la polémica, lo ideológico debe surgir luego de una caracterización de los imaginarios. Una cartografía de los imaginarios estéticos implica un afán descriptivo de ciertos mapas mentales a través de los discursos que manejan los actores. Así mismo, la documentación de dichos discursos. En cambio, una caracterización desde lo ideológico instituye el poder como criterio para registrar la circulación social (el campo de acción o de inacción, el crecimiento o la implosión) de los discursos. Me refiero al poder instituyente político, esto es, al papel tanto del Estado como de sus funcionarios, pero también al poder de la élite económica.<sup>35</sup>

### **1.3.1 Ideología e imaginarios: breve discusión sobre el condicionamiento económico-político de la polémica.**

**A. Una imagen de la élite política.** Guillermo Nugent (1992), en un ejercicio apasionante de lectura de la década de 1950, ha intentado ver, en una sola imagen, las tensiones políticas del contexto. Se trata de una fotografía conocida como *La cena oligárquica*, de Carlos “El chino” Domínguez. En esta se observa a Pedro Beltrán, Haya

<sup>35</sup> El Estado peruano (a comienzos de la década de 1950 y bajo la dictadura de Odría) al apostar por cierta forma de muralismo (en las paredes de algunas instituciones públicas) resulta aún más conservador respecto de los valores estético-artísticos que propugnaron los dos bandos de la polémica. Baste como ejemplo, los murales de Teodoro Nuñez Ureta en el edificio del que fue por muchos años el Ministerio de Educación, en el Parque Universitario.

de la Torre, el ex-dictador Odría, Eudocio Ravines, Tulio de la Piedra y a un sexto hombre, comiendo todos en una mesa opípara. ¿Qué es lo que puede verse en la relación de proximidad entre tales figuras?, ¿en los rostros, rasgos y arrugas?, ¿afabilidad?, ¿están pasando un momento agradable, acaso? La interpretación de Nugent enfatiza una lectura cultural de la coyuntura política de fines de la década de 1950 y hace de esto algo más permanente, convirtiendo a dicha coyuntura en una alegoría de lo criollo.<sup>36</sup> Se trata de lo que Nugent llama la “desgracia criolla”: una suerte de destino inscrito en el mismo modo de asumir la percepción. La realidad y sus objetos son percibidos desde la vivencia de una experiencia antiestética. Esta experiencia condiciona la percepción de la realidad al reducirla a un imperativo de la acción que solo es concebida como instrumental y estratégica. De manera que la acción queda condicionada a un interés político que resulta considerado como más importante. Cada personaje “debe” asumir internamente como necesaria la vivencia de la percepción de un momento muy desagradable (unos personajes “no se pueden ver” con otros, pues son enemigos políticos). Y, sin embargo, cada personaje tiene también que disimular: La obligación “política” de sentarse en una misma mesa.<sup>37</sup>

Frente a ello, ya Bourricaud nos ha mostrado el malestar de las clases medias y los nuevos sectores populares. Quieren participar de la fiesta de la modernidad económica y por ello migran a las ciudades, nos dice. En todo caso, la ausencia de lo andino en *La cena oligárquica* es un índice de la existencia de cierta élite política que, en sus pactos y negociaciones, excluye lo cholo o lo indígena. Naturalmente, en esta imagen “lo popular” está representado por el Apra. Sin embargo, lo que deja ver dicha consideración es cómo la noción misma de “lo popular” acaba de encontrar un punto de inflexión: del Perú criollo del Apra y de los indigenismos regionales hacia el “nuevo” Perú de lo andino y de lo “cholo”. Así, lo “cholo” pugna por encontrar una nueva representación política.

Dándole un giro inesperado al discurso sobre la “desgracia criolla”, esta queda caracterizada como una dificultad para percibir. De esta manera, la desgracia criolla

---

<sup>36</sup> La fotografía es de 1958.

<sup>37</sup> Como se sabe, Haya de la Torre, apenas ocurrido el golpe de Odría en 1948, se asiló en la Embajada de Colombia en Lima. Y allí permaneció hasta 1954. Pedro Beltrán, importante político de derechas, había sido perseguido también por el régimen militar. Eudocio Ravines, paradigma del político criollo, fue primero de izquierda y comunista pero luego se volvió conservador y de derechas. Su figura resulta interesante para un estudio de cierto tipo de subjetividad política y criolla.

resulta ser una percepción vinculada a la actividad de un imaginario que vive y se reproduce en la élite política local (cuya red instrumental y estratégica se impone sobre cualquier otro factor que es considerado inútil, superficial e, incluso, tonto). Hay, desde luego, un elemento cínico de *Real Politik*, en esta consideración sobre las características de la política peruana dominada por el discurso criollo.

La sensibilidad y los factores estéticos que la acompañan quedan expuestos a este predicamento negador y cínico. Esto, por supuesto, no quiere decir que no exista una estética “criolla”, pero esta, entonces, debe enfocarse desde una perspectiva que permita ver sus elementos “populares” constitutivos. Y esto solo puede lograrse teniendo en cuenta una tradición: una historia que traza más continuidades que discontinuidades con la herencia colonial. La pregunta es, entonces ¿cómo en dicha estética pueden leerse discursos autoritarios y legitimadores del dominio social, elementos regresivos que se instalan en el tejido mismo de la vida cotidiana? Y viceversa ¿cuánto de esa estética criolla puede considerarse como progresivo? Por último, para el caso de la década de 1950, ¿cuánto de ella comienza a eclipsarse o brilla por vez postrera?<sup>38</sup>

En 1956 la dictadura de Odría, que había perseguido a los partidos aprista y comunista, apresando a dirigentes políticos y sindicales, dejó su paso al gobierno democrático de Manuel Prado. En principio, pese a la movilización, este proseguiría con las políticas económicas de corte liberal. Prado buscó recoger la representatividad del “nuevo” Perú andino y cholo, desde cierto liderazgo de las clases medias. Habían surgido nuevos partidos: el Movimiento Social Progresista [MSP], Acción Popular y la Democracia Cristiana.

---

<sup>38</sup> A Mario Vargas Llosa corresponde, desde el ámbito de la narrativa, un tipo de crítica a la que Peter Sloterdijk ha llamado “desenmascaramiento”. Se trata de experiencias privadas en las que, de pronto, aparecen sintetizados los males de una época. Peter Elmore (1993: 372) lo presenta así: “Escrita entre mediados de 1966 y fines de 1969, *Conversación en la Catedral* parece a primera vista un prolijo fresco político y existencial que examina —casi a la manera de una frontal requisitoria— a la dictadura del general Manuel A. Odría, quien rigió el Perú entre 1948 y 1956. El relato, sin embargo, excede a la mera denuncia ficcional de un gobierno represivo y corrupto. La envergadura del proyecto de Vargas Llosa se resume, más bien, en el epígrafe de Balzac que define a la novela como “La historia privada de las naciones”. Me parece encontrar en esa cita una de la poética de *Conversación en la Catedral*, lo cual no supone en absoluto ignorar un virtuoso despliegue técnico que acoge los aportes de Gustave Flaubert, William Faulkner y John dos Passos, entre otros. *En la sociedad estamental y rígida que el texto figura, todo se articula desde una élite —o, mejor dicho, una camarilla— empeñada en imponer su dominio celoso, clandestinamente.* Buena parte que la seducción que la novela ejerce consiste, de hecho, en que esta se ofrece como un desenmascaramiento. Al interior del pervertido universo de la ficción, lo privado es el contenido oculto de lo público, es la verdad indiscreta y maloliente que se esconde tras la retórica mentirosa de las apariencias”.

Desde mediados de la década de 1950, las migraciones masivas del campo a la ciudad marcaron las experiencias de bastos territorios en la sierra sur. El campo y su situación de “atraso” se manifestaron como una realidad de pobreza material y cultural. Ello provocó no sólo reformas a contracorriente de cualquier política neoliberal, sino una reorganización de la propiedad de la tierra. Julio Cotler enfatiza, en este momento histórico, una lectura de las tensiones políticas en la que este factor ocupa el primer lugar:

Dadas las nuevas condiciones políticas el gobierno de Prado se vio en la obligación de nombrar a una Comisión de Reforma Agraria y de la Vivienda, ante la imposibilidad de mantener indefinidamente las notorias contradicciones existentes en la sociedad peruana. Esta Comisión, compuesta por destacados miembros de la burguesía y profesionales provenientes de la clase media, dictaminó en favor de la reformulación gradual de las condiciones de existencia en las áreas pre-capitalistas y de los pobladores urbanos. (Cotler; 1992:303)

Lo que se ve en la fotografía de *La cena oligárquica*, a fines de la década de 1950, es un documento visual en el que se escenifica lo que había venido sucediendo con el APRA. Este se había juntado con los partidarios de Odría para respaldar a Prado y, por ello, perdió a muchos de sus cuadros y simpatizantes. Algunos terminaron formando el llamado “Apra rebelde” que daría lugar en el Perú, a comienzos de la década de 1960, a la aparición de una guerrilla de corte “guevarista”.

**B. La élite económica y política no es la cultural.** Si la élite tiene éxito debe poder tener un dominio no sólo sobre la circulación de los discursos, sino también sobre la recepción de los mismos. Pero la élite, al menos en el Perú de la década de 1950, no es un bloque homogéneo. La élite económica tenía un claro dominio de clase instituido por el régimen del general Odría: la oligarquía.<sup>39</sup> La antigüedad de este dominio, se remite a la llamada (por el historiador Jorge Basadre) República Aristocrática. A

---

<sup>39</sup> En una interesante síntesis de las contradicciones en el seno de la oligarquía, José Ignacio López Soria (1979: 84) resume: “Lo que en el proceso que se inicia en los años 50 está realmente en juego es el paso de una economía predominantemente agrominera exportadora a otra industrial-comercial urbana”. Esto todavía es previo a la consolidación, en América Latina y en Perú, de los llamados Grupos de Poder Económico (GPE). Los GPE se despliegan en la industria la década de 1970 (una época “post-oligárquica”). Ver Durand (1996). En síntesis: Entre la vieja “oligarquía” y la nueva burguesía industrial hay complejos vasos comunicantes.

diferencia de la oligarquía, la clase media en la década de 1950 quedará muy pronto vinculada a otros sectores profesionales.<sup>40</sup>

¿Se podría hablar entonces que, al interior de los sectores de la clase media vinculados a la oligarquía y a los profesionales liberales, estarían, precisamente, tanto quienes favorecían el mercado del arte abstracto como algunos de los críticos, por ejemplo Sebastián Salazar Bondy? La pertenencia a este amplio sector de las clases medias de la década de 1950 fue, desde luego, fluida. Una mirada con cierta distancia histórica como la de Max Hernández Calvo y Jorge Villacorta Chávez (2002:21) nos ilustra al respecto:

El Instituto de Arte Contemporáneo (IAC), por su parte, estrechamente relacionado con [la Agrupación] Espacio, en la medida en que tenían miembros compartidos y en que la galería del IAC era su centro de actividades, fue el brazo institucional de la abstracción. En tanto patronato el IAC tenía la doble función de promover y proteger las nuevas formas de arte en un entorno que aún no se había aclimatado –en tanto mercado- a la no figuración (...) Fue casi predecible el que el IAC articulase en más de una manera arte y capital, y cultura y clase, en este caso funcionando como un punto de encuentro entre sectores plutocráticos –fortunas privadas y grandes empresas para las cuales el instituto era un patronato- y la *intelligentsia* local.

Ambos investigadores hablan también de cómo la burguesía industrial de entonces no representaba una opción antioligárquica pues, a contracorriente de su reformismo (caracterizado por Cotler (1992) como “desarrollista”) en muchas ocasiones “conciliaban” con dichos sectores. Estos, desde luego, apostaban por un tradicional “liberalismo criollo”. Aunque en franca vía de consolidación, ya en la década de 1960, nunca lograron “expresar claramente sus intereses en el poder político” (Hernández y Villacorta; 2002: 22). ¿Puede deducirse, entonces, que, en el Perú, hay una confluencia de intereses particulares en estos sectores industriales a tal punto que los convierten en oscilantes y dependientes de la coyuntura? La observación de ambos investigadores

---

<sup>40</sup> Según Cotler (1992: 302), “Los trabajadores urbanos, tratando de mejorar su participación en el ingreso, iniciaron su reorganización con la participación de las clases medias: bancarios, maestros, empleados públicos”. Cotler divide la clase media en dos grupos. El primero es un conjunto de profesionales que propicia un discurso desarrollista. El segundo, muy distinto al anterior, se vincula a la industria y establece una alianza con la “oligarquía”. ¿Pertenece a este último grupo actores sociales como los ingenieros y los tecnócratas? El asunto no es simple. Hay muchos factores a considerar para discutir dicha pertenencia, entre ellos, la educación, la etnia, la procedencia familiar, etcétera.

resulta enigmática, si se quiere caracterizar a la burguesía industrial como un solo bloque.

Ahora bien, desde el punto de vista de esta investigación, resulta importante una cartografía que recoja ciertos temas clave de la polémica. Para hacernos una idea de la polémica en términos históricos (aquella que puede seguirse en la publicación de los artículos en los diarios), optamos por la síntesis que Castrillón (2002 b) hace sobre esta. Castrillón señala que es mejor ir directamente a los artículos de los diarios:

Desde la tribuna del diario de su familia, el arquitecto Luis Miró Quesada Garland comenzó su campaña a favor del arte abstracto en 1954, respondiendo a los críticos locales premunido de argumentos metafísicos y estéticos, no siempre muy coherentes, pero manteniendo sí un alto nivel intelectual y respeto por la idea de sus opositores, como nunca se vio en Lima. Años más tarde, en 1966, juntó sus artículos dedicados a la polémica en un volumen que tituló “Arte en debate”. Ordenados por temas y con sustanciales agregados (donde incluye algunas citas de sus opositores), se explaya sin prisa y explica su pensamiento sobre el arte contemporáneo, lejos del fragor de la polémica. *Pero quien sigue la polémica desde las páginas de El Comercio, al ritmo encontrado que le imponen las circunstancias, podrá distinguir en ese aparente desorden de lo cotidiano, los temas que más preocuparon entonces.* [El subrayado es mío] (Ibid, 26)

En el presente trabajo se plantean, en cambio, dos niveles: uno histórico y otro estrictamente argumentativo (conceptual). Ahora bien, nuestro objetivo principal es buscar correlaciones entre ambos. Por ello, una cartografía temático-conceptual de la discusión resulta planteada aquí a partir de una lectura crítica del texto de Luis Miró Quesada, publicado años después de la polémica, en 1966. Así mismo, se asume que dicha distancia temporal le permite plantear a Miró Quesada una serie de argumentos que es preciso tomar en cuenta desde un punto de vista estético-conceptual. Dichos argumentos, vistos a la luz de la lista de los temas planteados en la secuencia histórica construida por Castrillón, dejan ver una articulación compleja: allí donde una teoría de percepción, de lo “real” y del lenguaje “realista”, el documento cultural y el papel de los contextos sociales en la determinación del arte, es escenificada como una coreografía con muchas voces.

**1.3.2 Un relato: la polémica “histórica” sobre la abstracción.** Ya hemos visto cómo Castrillón resume el espíritu de este intercambio, mostrando el radicalismo de Luis Miró Quesada en su posición: “ser modernos es ser abstracto”. Es importante ahora ver las coordenadas históricas de dicho radicalismo en la secuencia de temas. Estos son: 1. ¿Es el arte abstracto decorativo? 2. ¿Escamotea el arte abstracto los “problemas más urgentes del presente”? 3. ¿Es lo bello necesario? 4. ¿En qué sentido el arte es “trascendente”?

Miró Quesada había publicado un artículo en el que afirmaba que, en otros lugares (París, Roma y Londres), no se piensa como lo hace el público limeño que cree que el arte abstracto es decorativo. Al día siguiente de esta publicación, el 26 de mayo de 1954, Sebastián Salazar Bondy publica un artículo titulado “Sobre arte abstracto” (con ocasión de la exposición de Roberto Matta en la *Galería de Lima*).<sup>41</sup> Dice: “El articulista debe saber, pues es un especialista en estas cuestiones, que no es solo en Lima en donde la pintura de esa clase ha sido objeto de severas condenaciones. En el propio París, en Londres y en Roma, estos pintores decorativos, estos creadores de estampados, no tienen a su favor la unanimidad de opinión que ellos quisieran” (Salazar Bondy; 1990: 176).

Sobre si el arte abstracto es decorativo o no, Castrillón extrae una interesante conclusión: tanto Sebastián Salazar Bondy como Luis Miró Quesada comparten la idea de que lo decorativo no es arte. Lo decorativo es de un rango inferior. Esta idea resulta ser un prejuicio en contra de la estética industrial por tratarse de “artes aplicadas”. De todos modos, en tanto prejuicio, se trata de una idea compartida por ambos críticos.<sup>42</sup>

En la agenda de la polémica, el tema del carácter decorativo-visual del arte abstracto en pintura queda vinculado, en las ideas de Salazar Bondy, a una suerte de vacío de significado. Así, la pintura abstracta supone la desaparición de todo signo reconocible en la superficie del lienzo y, además, de todo juicio sobre el mundo: “En verdad la

<sup>41</sup> Castrillón (2002 b) coloca el inicio de esta polémica cuatro días después.

<sup>42</sup> Alois Riegl, a fines del siglo XIX, introduce en Europa como temas propios de la *Historia del arte* tanto a la artesanía como al ornamento. Sobre la revolución que este gesto conceptual desata en la historiografía artística ver Hermann Bauer (1980: 20 y ss). En América Latina y en el Perú y el proceso de diferenciación entre “arte menor” (vinculado a la artesanía y al ornamento) y “arte” no ocurrió de la misma manera que en Europa. Allí dicho proceso había comenzado en el Renacimiento. En Perú hay que esperar hasta el siglo XIX, con la Independencia, para que una categoría moderna de arte pase a ser importante como parte del proyecto de las élites criollas. Ver (Lauer y Eder; 1985).

pintura es una teoría de la realidad. Me ratifico en la idea de que la pintura abstracta elude todo juicio sobre el mundo, y que por eso es exclusivamente lúdica.” (Salazar Bondy; 1990: 4) Por tanto, la pintura abstracta hace desaparecer no solo los problemas de este tiempo sino otros más básicos: “Quiero un arte con sentido y finalidad conocidas, no una diversión de salón para escogidos o iniciados” (Ibid, 5).

Para Miró Quesada, en cambio, la significación visual que se construye a partir de los signos icónicos reconocibles en una pintura, es sólo “conceptual” y temática. Por ello, uno tiene que fijarse, por el contrario, en el material y en las propiedades ópticas de estos signos, “captar directamente la sensibilidad inmanente en una imagen” (1966:17). Y esto bajo la premisa de que se trata de un proceso emocional y no intelectual el que permite que la significación visual surja desde sí misma. Dicha significación debe aparecer en la propia vivencia. Solo después de observar estos factores podríamos decidirnos sobre el poder de la belleza de una imagen y de un objeto. Miro Quesada quiere refutar a Platón: la belleza ideal, conceptual, sólo produce una “eficacia de intelección”. En cambio, aquella belleza que emana del propio objeto tangible en tanto imagen incorpora un tipo de significación material que fascina a la sensibilidad: “eficacia de encantamiento”.

Esto nos conduce a un momento importante en el relato de la polémica. Corresponde a la participación de Fernando de Szyszlo en una discusión sobre la naturaleza de la belleza artística. Szyszlo envía una carta abierta desde París que aparece publicada el 27 de junio de 1954, en el *Suplemento Dominical* de *El Comercio* (Castrillón; 2002 b). Según Castrillón, Szyszlo defiende en su carta una concepción de la belleza totalmente subjetiva: “lo bello es necesario (...) un cuadro cuanto más bello es, se nos hace más indispensable.” (Ibid, 26). El presente estudio, en cambio, propone una hipótesis distinta que complementa a la de Castrillón: Szyszlo lo que está defendiendo es, más bien, una teoría sobre la necesidad espiritual de la belleza. Szyszlo, como buen alumno de Winternitz que había sido, despliega cierto “espiritualismo” (uno que aún no ha sido estudiado).<sup>43</sup> En todo caso, dicha teoría, como Castrillón señala, resulta excluyente y absoluta. Salazar Bondy en su respuesta, no la menciona, sino sólo bajo la vaga idea de

<sup>43</sup> Muchos años después, en 1975, Mirko Lauer publica una interesante entrevista a Fernando de Szyszlo. Allí Szyszlo relata lo importante que fue para su formación las clases de Winternitz. En los discursos de Winternitz se “funden” en un solo texto las ideas de Kandinsky sobre el espíritu creador, las *Cartas a un joven poeta* de Rilke y, sobre todo, el estímulo a la sensibilidad. El maestro austriaco sabía propiciar un ambiente muy especial para la creación. Ver Lauer (1975).

una tipificación de cierta “belleza inane”. Se trata de un tipo de belleza vacía que no le resulta atractiva ni le puede regocijar, “pues no soy un exquisito” y “estoy hecho de un barro terriblemente sentimental, terriblemente crudo” (Salazar Bondy; 1990: 78).

Esto nos lleva directamente hacia el siguiente tema de discusión: la trascendencia del arte. Aquí participan, entre otros, el crítico de arte Edgardo Pérez Luna y el poeta Alejandro Romualdo Valle. El primero defiende la significación desde la necesidad del tema, en tanto que el segundo plantea que fondo y forma (en una pintura) no pueden ser separados. Sobre todo si lo que se tiene en mente es un “arte integral”. Para el poeta la posición de Miró Quesada traduce algún tipo de formalismo esteticista (Castrillón; 2002)

Pero Miró Quesada asegura que la pintura abstracta es trascendente: desencadena una dimensión espiritual en el ánimo. Dicha dimensión es producida por la forma y el color en su aspecto visual y material; en una suerte de mensaje sin código, agregaríamos nosotros. Por ello, “trasciende” a la forma y el color (y al mismo tiempo está allí, implícita) al producir un tipo de significación, en *imagen*. No obstante se trata de una imagen que sólo afecta a una sensibilidad espiritual educada. Castrillón se pregunta “¿pero cómo se mide la sensibilidad artística?” (Op. Cit, 29), y ve en esto, otra vez, una manifestación de un discurso subjetivo y arbitrario. Y ello porque, según Castrillón, bastaría, como en el caso de los artistas informalistas y gestuales de la década de 1950 en Europa, que se afirmara que una pintura concreta no quiere significar nada. Por el contrario, el espiritualismo de Luis Miró Quesada configura un discurso elitista sobre el arte. En este se afirma la autonomía del arte y se trata de mostrar que este no influye sobre la sociedad porque es comprendido sólo por unos cuantos.

**1.3.3 Cartografía conceptual-temática de la polémica de la abstracción.** Esta narrativa de la secuencia de temas en la polémica construye un orden en función de la inquietud de esta investigación: la construcción de la mirada moderna y contemporánea en el arte peruano. Así mismo, se propone el empleo de la categoría de “imaginario” para una lectura de la polémica: una que nos permita relacionarla con otros actores culturales, como por ejemplo, con los filósofos de la época. Para ello, nos servimos del texto *Arte en debate*, de Luis Miró Quesada. En (A) veremos el tópico de lo real-perceptual. Una vez fijadas sus características, veremos en (B) el modo cómo Luis Miró

Quesada Garland discute con el filósofo Francisco Miró Quesada Cantuarias acerca del “significado del arte” (asunto para el que empleamos la categoría de “documento cultural”). Finalmente, en (C) surge el tema de la autonomía del arte, importante tópico de la disputa, pues es allí es donde se define la idea de una “modernidad” flotante, desgajada: un imaginario “puro”.

**A. Lo real-perceptual.** ¿Qué reflexiones hay acerca de este tema en la polémica? Esta podría resumirse como una en la que la idea de arte como “expresión” oblitera el tema de la “mímesis” (imitación de la naturaleza). Es obvio que para imitar a la naturaleza se necesita, previamente, percibirla.

Luis Miró Quesada, en intercambio epistolar, discute este tópico sobre todo con Jorge E. Mejía G. El origen de la obra de arte (su “etiogenia”) resulta ser un tema crucial para comprender mejor el tipo de modernidad en arte que está proponiendo el arquitecto. Se trata, según Mejía, de dilucidar acerca de “el proceso asociativo y comparativo con el acervo experimental que tiene la persona [acerca] de la naturaleza; o en otras palabras, en la posibilidad de *comparar* el objeto pintado con el objeto real” (las cursivas son mías). Pero, para Miró Quesada, lo básico en la pintura (esto también vale para un objeto-arte) no es “la fidelidad de reproducción o, más ampliamente, ni siquiera de representación, sino que está constituido por la finalidad polar expresiva” (Luis Miró Quesada; 1966: 70). Si la centralidad en el arte es la imagen “sean imágenes auditivas, como en la música o en la poesía, sean visuales como en la escultura, arquitectura o pintura (...) necesariamente tienen un valor propio de forma” (ibid, 19). La imagen, pero no la representación, por que en la órbita “de lo sensible son las imágenes sensibles la forma más plena de contacto”.

Pero ¿Cuál es esta finalidad expresiva de la imagen sensible de la pintura, por ejemplo? El fondo y la forma, sin duda, “como un proceso de síntesis” autónoma. Se trata de descubrir una tendencia “formal” y otra “expresiva” en el arte, esto es, una tendencia ortodoxa, clásica, y otra moderna o “ultramoderna”. Ambos polemistas admiten que simplifican pero que dicha esquematización permite el diálogo. Mientras Mejía hace énfasis en la mímesis, en la necesidad de un objeto externo para “medir” los cambios en la historia del arte (clásico y formal versus expresivo deformante) Miró Quesada hace énfasis en la autonomía de la expresión en la imagen y, desde luego, no cree que el

objeto externo (percibido) como referente de la imagen pueda convertirse en un criterio para definirla.

¿Qué es más emotivo, intuitivo o intelectual, el arte clásico o el arte moderno? El intercambio parece revivir la polémica de los antiguos y los modernos del siglo XVII en Europa que, a mediados del siglo XIX, Baudelaire había retomado con nuevo brío. Contra Ingres, Baudelaire había dicho que es mejor pintar a una prostituta tomada directamente de la calle que buscar a una estatua griega antigua como modelo.

En el intercambio entre Luis Miró Quesada y Jorge Mejía no se formula el asunto de un modo tan claro como en la formulación de Baudelaire. Cada uno tiene una interpretación diferente del arte clásico y del moderno. Si para Mejía el arte clásico resulta emotivo e intuitivo (pues accede a sus modelos vía la percepción) para Miró Quesada, por el contrario, el arte clásico es intelectual (porque sus resultados objetuales privilegian la forma, las proporciones y el canon). Inversamente, en los modernos, Mejía enfatiza el polo intelectual (pues, según argumenta, no hay un modelo concreto de percepción sino ejercicios de síntesis). A propósito de la pintura moderna Miró Quesada, en cambio, prefiere hablar de la emotividad propia del momento expresivo en la imagen sensible.

La percepción de los objetos externos es propuesta entonces como una “experiencia previa”. Así, la pregunta se traslada al territorio de la filosofía, de saber si dicha experiencia es necesaria para hablar acerca del arte. Si la respuesta es afirmativa, entonces abonaríamos en favor de una teoría de la mimesis y, por tanto, de la representación y del realismo. Pero si la respuesta es negativa, entonces habría que plantear la autonomía de las imágenes del terreno más amplio y concreto de la percepción.<sup>44</sup> Se puede resumir esta diferencia de enfoques en dos citas, una de Mejía y otra de Miró Quesada. Dice el primero:

Voy a atreverme a un símil epistemológico de cuya solución, con su ayuda por cierto, podremos concluir si es menester o no experiencia previa, sensaciones o percepciones acumuladas consciente o subconscientemente, para originar el movimiento de la

---

<sup>44</sup> Este es también, como se verá más adelante, uno de los núcleos de la polémica sobre los irreales entre Augusto Salazar Bondy y Francisco Miró Quesada. Ver el capítulo 3, del presente trabajo.

sensibilidad que culmina en emoción al contemplar una obra de arte, es decir, si puede ser válida la etiología fundamental de la emoción para la adaptación o emoción placida del estímulo –obra de arte- por una base experiencial ad-hoc. (Ibid, 77)

El segundo contesta:

Se trataría pues, entonces, -de ser necesarias las experiencias previas- de un proceso en que las sensaciones y percepciones son los medios forjadores de un estado anímico, o más cabalmente de una facultad anímica, que llamamos sensibilidad. Siendo así, el factor asociativo entre la representación y la experiencia previa –que no tiene mayor valor como objeto recordado- tiene un escaso o nulo valor en el mecanismo de la emoción estética; por lo menos del punto (sic) específicamente artístico.(Ibidem)

En conclusión, Miró Quesada afirma que aún en el caso extremo de aceptar a la percepción de los objetos externos como fundante de los fenómenos estético-artísticos, esta percepción, en la práctica, se vaciaría de todo contenido representacional de la memoria, pues más importante siempre sería la creación de estados de ánimo. Lo otro sería darle demasiada importancia a elementos extra-artísticos como, por ejemplo, en el caso de “cuadros de tipo histórico anecdótico” o, incluso, de copias del natural a partir de algún modelo (más aún se toma como criterio la fidelidad fotográfica). Resulta importante, aquí, hacer notar la comprensión de la imagen fotográfica que podemos encontrar en el discurso de Miró Quesada. La fotografía es “perfección de la representación” (Ibid, 72). En su concepto, resulta inútil buscar lo fotográfico en la pintura pues, con ello, “habríamos convertido el arte en fotografía” (Ibid).<sup>45</sup> Esta cuestión suscita una importante pregunta, a saber, acerca del paradigma de memoria e imaginario en Miró Quesada, pues el mismo parece estar desgajado del horizonte de lo “estético”. Si lo estético es comprendido sólo desde su manifestación sensorial y emotiva, cuyo modelo, en todo caso es la música, entonces no hay necesidad alguna de buscar puentes que nos lleven desde este territorio al otro.

<sup>45</sup> Su amigo, Jorge Mejía, le da la razón, pero agrega “Creo que también hay una confusión entre la calidad emotiva de una reproducción en veces (sic) no muy ajustada al original, y la condición de fidelidad al mismo, que de ser la esencia del arte, sí convertiría a la lente fotográfica en el artista por antonomasia” (Ibid, 81). Mejía y Miró Quesada comparten una visión en la que el concepto de representación se junta con el de reproducción. Así, rechazan tanto al dispositivo técnico (la cámara) como a su producto (la imagen fotográfica). Y esto porque están de acuerdo con una noción del arte que deja fuera cualquier consideración acerca de la fotografía.

**B. El documento cultural.** El intercambio entre el filósofo Francisco Miró Quesada y el arquitecto Luis Miró Quesada es muy interesante si lo que tenemos en mente es el concepto de documento cultural. Se entiende documento cultural como una prueba de un acontecimiento en el orden del sentido y del significado o, dicho en otros términos, de lo simbólico. Dice el filósofo:

Un ejemplo: el tema predilecto de la pintura renacentista: La Virgen María. Cuando el artista pinta a la Virgen no trata de ninguna manera de sostener que la virgen era como él la pinta, o cuando pinta una escena de su vida, la Huida a Egipto a la Anunciación, no trata de contar una anécdota ni describir una escena real. Lo que busca es expresar el valor religioso aceptado por la cosmovisión cristiana, de demostrar su concepción mística de la vida, que coincide con el de la comunidad (aunque en principio podría no coincidir). A través de la forma y del color “muestra”, “revela”, “hace ostensible” estos valores religiosos, los “hace patentes” ante el que contempla su obra. (Miró Quesada Cantuarias citado por Miró Quesada Garland; 1966: 44)

Resulta importante aclarar que la idea de “expresión”, empleada aquí por el filósofo, no proviene de ninguna estética romántica, sino de una teoría del significado. La pregunta que se hace Miró Quesada Cantuarias es ¿cómo se origina la significación en una obra de arte?

Por otro lado, en la presente investigación se asume que una obra de arte, en tanto documento cultural, es un “acontecimiento” en el orden del sentido. Así mismo, que la significación se produce cuando dicho documento puede ser “ubicado” en el horizonte cultural por la importancia colectiva que el este reviste. Así, la recepción pública o privada de tales acontecimientos ayuda a configurar los imaginarios aún no instituidos. Desde luego, que estos imaginarios tarde o temprano entran en pugna con aquellos otros instituyentes.

Miró Quesada Cantuarias propone diferenciar entre dos tipos de significación cualitativamente distintas. Una que necesita de un objeto al que referirse descriptivamente para producir significado. Otra que, por el contrario, no lo necesita, sino que produce el significado desde sí misma. La primera, dice el filósofo, es la “significación lógica”, “asociativa”. La segunda, la “significación estética”, “ostensiva”:

La significación lógica es asociativa porque consiste en la asociación de un signo con un objeto. El signo sirve para mencionar el objeto, y la combinación de signos para indicar propiedades del objeto o de determinado conjunto de objetos. Esta es la significación que tienen las palabras del lenguaje en su uso práctico y científico (...) una obra de arte con significación lógica sería equivalente a una descripción de cierto aspecto de la realidad. Si el artista quisiera dar a sus obras significación lógica pretendería decir cosas verdaderas sobre los objetos contenidos en ellas (...) La significación estética u “ostensiva”, por el contrario de la lógica o asociativa, no consiste en referirse a objetos, para, por medio de combinaciones, describir sus propiedades. No tiene pretensión de verdad (...) No se trata por eso de una significación “narrativa”, ni “anecdótica”, no se trata de algo que pueda ser confrontado con otra cosa a la que trata de corresponder. La significación “ostensiva” pone directamente en contacto con un contenido, lo muestra directamente, lo enseña. (Ibid, 43)

Que “algo” (una superficie, un volumen, un lenguaje) desde sí mismo muestre (o enseñe) directamente un “contenido”, resulta ser un principio material importante. Este principio material debe oponerse a otro, al que llamaremos “principio semántico”: la condición por medio de la que este “algo” muestra indirectamente algún “contenido” icónico (ahora ya no por la vía material sino por la vía de un parecido descriptivo a un objeto). Esto es, oponer una vía “directa” a otra “indirecta” de la significación.

Ambas concepciones de la significación son sumamente sugerentes. Mientras que en la primera el “sí mismo” debe ser visto como un índice cuya presencia muestra directamente un contenido, en la segunda el “sí mismo” debe ser visto como un ícono que por su parecido descriptivo a un objeto, no sólo muestra la ausencia del este en la representación, sino que indirectamente señala hacia el objeto que representa, hacia dicho “contenido” específico.

Miró Quesada Cantuarias descarta el segundo tipo de significación. Entiende que en una obra de arte hay siempre “algo más” que la pura fidelidad descriptiva (mimética), pues ello estaría orientado hacia el conocimiento de tipo científico. En cambio, el “plus” en una obra de arte está orientado hacia algo que éste es capaz de señalar (“ostensivamente”). Otra palabra que usa nuestro filósofo es “revelar”. Entonces, podría

hablarse de imágenes verdaderas o falsas. Un rostro alegre no describe la alegría, es la alegría.<sup>46</sup>

En este trabajo se asume una posición que retoma muchas de las ideas de los que participan en la polémica, en este caso de Francisco Miró Quesada y de Luis Miró Quesada. Sin embargo, las somete a una crítica inmanente. Así, en este punto, al descartar el papel descriptivo de ciertas imágenes como significativo para el arte, el filósofo está descartando algunas épocas y contextos de confluencia en la historia del arte, entre arte y ciencia. Un ejemplo clásico son los dibujos de Leonardo de rango científico. Así mismo, en el arte contemporáneo, una estética del documento (tanto descriptiva y representacional como no representacional) ha surgido como fuente de inspiración estética.<sup>47</sup>

Al descartar apresuradamente la “mímesis” el filósofo acepta implícitamente a la “expresión” como único criterio estético. Introduce un elemento de anfibología para el uso del concepto de “expresión” que ya había empleado en su explicación sobre la significación “ostensiva” del arte. Entonces, la “expresión” (ahora en tanto “plus” o añadido estético) nos conduce directamente hacia una visión romántica del arte. Aquel “algo más” (que debe poseer el elemento mimético como condición previa) debe ser un diferencial, puesto sólo por la subjetividad del artista. No hay una formulación explícita de dicha teoría subjetiva del arte y más bien, hay, en la anfibología planteada por el uso del término “expresión”, una posibilidad de uso filosófico-lingüístico de este término. Dicha anfibología abre la posibilidad de una teoría del arte como comunicación, como veremos más adelante.

**C. La autonomía del arte.** Un concepto modernista de arte es difícil de precisar. La confrontación entre dos bloques muy fuertes de tradiciones, la europea continental y la anglosajona ayuda poco si uno quiere establecer una norma al

---

<sup>46</sup> “Este acto de revelación podría compararse a la expresión del rostro. En la sonrisa no se describe cómo es la alegría que siente el que sonríe, se revela simplemente esta alegría, se le muestra a través del rostro. Pero sin embargo la alegría es algo más que la expresión del rostro” (Ibid, 43).

<sup>47</sup> Los alumnos de la Facultad de Arte de la Pontificia Universidad Católica del Perú le dedican el # 2 de su revista *Protesis*, al tema del documento en el arte contemporáneo. Sobre documentos sin representación, ver, en ese mismo número (Del Valle; 2004), para una estética del documento, ver (Del Río; 2000).

respecto.<sup>48</sup> Por ello, el concepto de “modernismo” se emplea, en esta investigación, tal como lo hace Marshall Berman (1982), oponiendo una pastoral de la modernidad institucional (“desarrollista”) a otra modernidad que se configura “en la calle”. Se asume un punto de vista cultural, que supone la existencia de dos tipos de modernismos. Las relaciones entre estos modernismos desde fuera hacia dentro de la institución (desde la calle hacia la burocracia administrativa, por así decir) tendrían que ser aclaradas por medio de la elaboración de un discurso crítico ad-hoc.

Es importante hacer notar que, en esta definición, *modernismo* equivale a modernidad cultural, lo cual ayuda a situar políticamente a uno y a otro.<sup>49</sup> Así mismo la definición también incorpora la relación específica que un poblador de la urbe puede extraer de su experiencia del contexto inmediato (vivencia del “modernismo en la calle”). Esta noción es muy distinta a la de “modernismo” que se emplea en los llamados *Estudios Literarios* que, en América Latina hablan, por ejemplo, del “modernismo” de Rubén Darío. Por ello en los *Estudios Literarios* se usa el término de “vanguardia” para referirse a ciertos movimientos que, a principios del siglo XX, surgen en el arte. Entre el modernismo y la vanguardia hay difíciles y complejas relaciones.

Pero con esta designación (“vanguardia”), extendida entre nuestros estudiosos de la literatura, la vía de Marshall Berman queda obliterada. Y esto, a pesar de que estudios como los de Mirko Lauer (1983) sobre Martín Adán, convergen con esta estrategia de análisis. Así, cuando Lauer habla de la relación del poeta con el entorno urbano de Barranco de comienzos del siglo XX (y también de ciertos personajes), los propone como alegorías de un proceso de modernización material en marcha en Lima y en el Perú. Este problema de designaciones en los términos, por tanto, debe ser superado por

---

<sup>48</sup> La noción de arte moderno, ya desde mediados del siglo XIX, se abre paso poco a poco en Europa. Parte importante de este proceso ocurre, por ejemplo, en los escritos de Charles Baudelaire. En artes plásticas, por influencia de la crítica de arte anglosajona, en el siglo XX, se postula la idea de *modernismo* como un término aceptado para hablar del respeto por el género y el medio específico (pongamos por caso la pintura, en sus elementos constitutivos). Esto puede verse con claridad en los planteamientos en el formalismo del crítico estadounidense Clement Greenberg. Finalmente, es en los Estados Unidos y durante la década de 1960, que se produce una serie de cuestionamientos contra aquella institucionalización del modernismo y su crítica de arte formalista. Dichas rupturas “posmodernas”, abogan, entre otras cosas, por un arte efímero y sin género reconocible. En arte, según Huyssen (1990) la idea de posmodernidad se inscribe en este horizonte de cuestionamiento.

<sup>49</sup> Desde este punto de vista se traza una extraña dialéctica: un modernismo “institucional” (conservador) que “absorbe” al otro modernismo “callejero” (políticamente comprometido). La autonomía institucional (por ejemplo de los museos) busca aquello que le interesa fuera de sí misma para renovar sus códigos estéticos. Dicha renovación siempre la encuentra, paradójicamente, en las periferias y en “lo alternativo”.

medio de una atención renovada a los asuntos que surgen de una comprensión dinámica de la modernidad cultural o modernismo.

En el campo del enfrentamiento entre las tradiciones continental y anglosajona en el siglo XX, las relaciones no son estáticas. Un paradigma a tener en cuenta, a causa de las dos guerras y otros motivos, resulta, por el contrario, el intercambio: el viaje de muchos intelectuales y artistas europeos a Norteamérica y viceversa postula algo nuevo.<sup>50</sup>

En la polémica Luis Miró Quesada entra al tema de la autonomía del arte cuando discute dos asuntos importantes que están entrelazados. La pregunta por la relación entre el arte y la sociedad lo lleva luego a tratar el tema de la relación entre el arte y el nacionalismo.

La discusión sobre la relación entre el arte y la sociedad es presentada por Miró Quesada Garland en polémica con Miró Quesada Cantuarias, el filósofo. Mientras que el primero defiende una tesis expresiva del fenómeno artístico, el segundo, en cambio, toma partido por una tesis comunicativa. Así, mientras para el arquitecto el concepto de sociedad debe impugnarse para hablar acerca del arte (y cambiarlo por el de “pueblo” de modo que el arte puede llegar a ser “expresión” de su “cosmovisión”); para el filósofo el arte influye en la sociedad y, por supuesto, en su “cosmovisión”. Es interesante cómo la hipótesis comunicativa y de recepción (a saber, la de la influencia) resulta impugnada por el arquitecto:

El Partenón no influye en la vida ateniense, es expresión del concepto de vida y el cosmos, del mundo heleno; así mismo no tiene repercusión social alguna la Mona Lisa, apenas visible al público por siglos, pero no cabe duda que ella es la mejor imagen de la concepción humanística del renacimiento italiano. (Luis Miró Quesada G; 1966: 121)

Nuestro arquitecto defiende una tesis romántica de carácter expresivo. Privilegia como eje la relación de atributo que plantea entre la cosmovisión de un pueblo y su manifestación en una obra de arte concreta. Quiere demostrar que estas manifestaciones, siendo valiosas, no influyen en la sociedad. Y esto porque sólo la élite tiene acceso: “no

---

<sup>50</sup> Ver el capítulo IV de este mismo trabajo.

tienen repercusión colectiva; tanto porque apenas son conocidas por una fracción de la colectividad, cuanto porque de esa fracción sólo unos cuantos llegan a percibir su verdadero valor y significado” (Ibid, 124).

El filósofo argumenta que “La influencia de Cervantes, que es naturalmente expresión de su propio medio, dura hasta nuestros días” (Ibid). La hipótesis de recepción extendida a escala social defendida por Miró Quesada Cantuarias es un interesante gesto democrático. No obstante, dicha recepción queda restringida a las élites en el discurso de Miró Quesada Garland. Además el concepto de influencia empleado por el filósofo (que es mucho más participativo y de rango comunicativo) es soslayado. El arquitecto lo reemplaza por cierta idea de “conocimiento”. Con ello, un concepto estático de contemplación es recuperado implícitamente. El arquitecto desgaja lo cultural de lo social al sostener una suerte de pirámide en donde el vértice superior resulta colocado en lo humano-trascendente. El arte resulta ser una expresión ontológica de esto y no “un producto social” ni tampoco “político social”.

La autonomía de la esfera de lo artístico es vista aquí como un espacio que sólo se relaciona con la élite de modo que la sociedad puede influir en el arte, pero este no influye en la sociedad. Lo humano-trascendente se erige en un criterio que define y determina tanto lo social como lo artístico: “el equívoco está, pues, en pensar que la forma artística es la expresión de una forma social, cuando ambos son productos, en veces (sic.) concomitantes de lo humano. Más claramente el uno no es consecuencia del otro, sino ambos son determinados por el hombre” (Ibid, 125).

A partir de esta convicción el tema del papel de la burguesía en el arte moderno se vuelve crucial. Así mismo, otro tema que se vuelve importante es el del lenguaje realista en la pintura. No sólo del siglo XIX sino a través de la historia de la cultura occidental. Se formulan preguntas como: ¿Estuvo el realismo al servicio de la burguesía capitalista en su proceso de ascenso social?, ¿cuándo el lenguaje de la pintura es en verdad realista y cuándo es idealista?, ¿es el canon clásico una forma de realismo?

Dice Emilio Mendizábal Losack:

En nuestro siglo, una escuela realista de un realismo académico y hasta podría decirse fotográfico, cual es el arte soviético, combate también a la burguesía, en tanto que artistas no figurativos, Picasso por ejemplo, al menos en algunos aspectos de su arte, y pese a sus ideas comunisantes, o comunistoides se ha enriquecido gracias a la burguesía. Pero, a parte de estas consideraciones, debemos tener presente que el realismo, como tendencia, no aparece con el advenimiento de la burguesía, ya que un Goya, un Velázquez, un Ribera, trabajaron para la nobleza de monarquías absolutistas, y si los realistas holandeses, Rembrandt o Veermer de Delft, trabajaron para la burguesía, los venecianos del “cinquecento”, que también trabajaron para la burguesía, no pueden ser considerados, estrictamente, dentro del realismo. Por todo esto, creo, que resultaría un poco aventurado relacionar el realismo a tal o cual clase social. (Ibid, 128)

El arquitecto le contesta a Mendizábal que el proceso de asenso social de la burguesía y su lograda supremacía coincide con el realismo de la pintura del siglo XIX. Miró Quesada Garland no logra acceder a un concepto de modernidad que sea crítico de sí mismo, desde luego, como lo estamos planteando aquí de la mano de Marshall Berman. Junto con “otros tratadistas” fija el inicio del arte moderno en el repudio de los burgueses en 1863 hacia la pintura de Manet “Le Dejeuner sur le Herbe” en el famoso *Salón de los Rechazados* que, en su momento, desató la indignación y el escándalo. El rechazo de la burguesía y de las instituciones oficiales del Estado francés de entonces a esta pintura no es visto como un índice del rechazo a la crítica también moderna que está implícita en las pinturas de los rechazados. Considera, en cambio, a los artistas seres solitarios que, en tanto figuras “representativas del arte moderno son ejemplos de inconformismo y rebeldía (...) no representativas del espíritu burgués sino de un espíritu antiburgués (...) Lobos esteparios.” (Ibid, 126).

La autonomía del arte moderno es, pues, pensada desde sus orígenes mismos como antiburguesa. Dicha autonomía resulta orientada hacia el espacio de una élite ilustrada que, con gesto aristocrático, no influye en la sociedad. Una autonomía que mantiene como horizonte originario a la propia subjetividad solitaria del artista. A esta posición es a la que Luis Miró Quesada llama “estrictamente estética”, pues no admite como criterio de conocimiento del arte otro que no sea el de la contemplación: Una contemplación que resulta capaz de captar lo bello, independientemente de todo condicionamiento social o político o, incluso, temático.

Es por ello que la pregunta ¿existen grandes temas en la pintura?, o, esta otra: ¿existen temas “trascendentales” en la pintura? Resulta ser crucial en la polémica. Sebastián Salazar Bondy asegura que un cuadro que trate de la guerra o de Dios siempre será “trascendental” y, desde luego, estas serán verdades sociales. Otro tanto ocurrirá en el caso de los temas heroicos o del paisaje rural, identificados como temas nacionales.

Es fácil pensar que la argumentación de Miró Quesada Garland oscilará hacia el polo de la subjetividad. No solo aquella del artista sino la de cualquiera. En la medida en que el acto de percibir, por ejemplo, un paisaje, produzca el mismo tipo de recepción (si vemos uno de Puno u otro cruzando la frontera con Bolivia aquí daría lo mismo), en esa misma proporción se asegurará la existencia de un solo sujeto. Tampoco la heroicidad representada en una pintura tendría algo de singular, por el caso de ser peruana o de algún otro país.<sup>51</sup> Ni el heroísmo de Grau ni el paisaje de la costa peruana, según Miró Quesada, agregaría nada al acto de percibir un tipo de belleza sublime que pueda encontrarse en la naturaleza. El arquitecto desacredita la ecuación Arte-Nación como una reificación, una abstracción que ontologiza la idea de nación para imponerla como criterio estético a la subjetividad del artista o del público. Dice Miró Quesada Garland:

Esta forma de raciocinio sería: 1. La nación es una comunidad humana característica y diferenciable. 2. Esa entidad es sentida por el individuo, deviniendo en una categoría ontológica; 3. Como tal ésta tiene participación en la obra artística; 4. Esa participación es principalísima y primaria, tanto que la calidad de la creación artística depende de ella. (Ibid, 142)

La discusión final de este tópico conduce a un intercambio de discursos, ambos de corte ideológico, qué duda cabe, sobre si el Perú resulta o no una “comunidad humana” más allá de la unidad política o geográfica. Pero, además, se discute si el orden de lo estético es heterogéneo al de lo nacional. Uno de los problemas es que ambas posiciones suponen ontologías cerradas, una de orden metafísico expresivo (Miró Quesada que postula la ideología moderna de la autonomía del arte) y otra de orden social (Salazar Bondy que postula una ideología inversa, de condicionamiento literal y tradicional de las imágenes a los temas considerados “trascendentes”).

---

<sup>51</sup> Dice Sebastián Salazar Bondy: “Y el milagro de la nacionalidad consiste precisamente en que el paisaje de Puno, por ejemplo, nos toque más el alma por ser peruano que el del altiplano boliviano que tanto se le asemeja.” (Ibid, 144).

## 1.4 Conclusiones sobre la polémica

**1.4.1 Un error de raíz en la polémica.** Para Lauer tanto Luis Miró Quesada Garland como Sebastián Salazar Bondy (y, desde luego, los demás intelectuales protagonistas de la polémica) cometieron un error que, en el ámbito internacional de la crítica, ya había sido superado. La causa fundamental de ambas desviaciones fue “la ausencia de una teoría del realismo más o menos consistente debajo de cada posición” (Lauer; 1976: 149). Nuestro autor cita a un crítico marxista italiano, Ranuccio Bianchi, quien en 1956, ya escribía: “realismo y abstracción son dos modos diferentes de concebir la forma y la sustancia de la expresión artística que siempre se han manifestado, prevaleciendo ya uno ya otro”. Lauer busca, desde luego, el insumo para una crítica de carácter ideológico mucho más sutil que la acostumbrada.

En 1952 regresa Emilio Rodríguez Larraín de Europa para hacer una exposición en la *Galería de Lima*. Sobre dicha exposición comenta Sebastián Salazar Bondy, un tanto sorprendido por el cambio operado en la obra del artista: Resulta que debido a una exitosa exhibición anterior en esta misma galería, Rodríguez Larraín había sido invitado a exponer nuevamente. Ahora, de regreso de Europa, en lugar de mostrar lo esperado, el artista expone pinturas no figurativas: la crítica local que lo catapultó como un artista talentoso y de genio, ahora le da la espalda. Sebastián no se siente parte de ese corifeo, y alaba la sinceridad como un valor estético en Rodríguez Larraín: el artista mismo debe elegir un camino y seguirlo hasta agotarlo. El juicio sobre ésta o aquella obra le pertenece al tiempo, nos dice Salazar Bondy. No obstante, al margen de estas palabras de aliento al artista, Salazar Bondy se declara “teóricamente en contra de los resultados estéticos a que han llegado los artistas abstractos” (1990: 54). A pesar de ello el crítico reconoce cierto tipo de necesidad histórica en cómo los artistas europeos llegaron a dichos resultados:

Del realismo al impresionismo, del impresionismo al expresionismo, del expresionismo al cubismo, del cubismo al arte abstracto –reduciéndolo todo a un esquema lineal- se ha cumplido una evolución, se ha ingresado en un campo delicado que la convicción de los mejor dotados torna día a día de incierto en cierto. Puestos en esa ruta, los pintores europeos llegaron a la no - figuración y su honestidad radicó en arribar sin protesta, afrontando decididamente el compromiso, a un punto dramático. (1990: 53-54)

La imagen abstracta que aparece en una tela se presenta aquí como un “rehuir a la naturaleza”, “un mundo de no-naturaleza”. Así, se reducen los límites de la imaginación y de la intuición y se corre el riesgo de “hacer de la invención una mera combinación visual, un mero juego formal”: Una lucubración especulativa, para iniciados.<sup>52</sup>

Salazar Bondy señala que existen tanto los panegiristas como los detractores de la escuela abstracta. Al menos en el medio local ninguno de los bandos exhiben razones sólidas. El caso de la exposición de Emilio Rodríguez Larraín muestra esto: los que antes lo alababan ahora le dan la espalda. Es interesante la ponderación con que Salazar Bondy ve aquí el asunto de la “escuela abstracta”; para él esta escuela supone siempre una hipervaloración del color y de la forma en estado puro: un sin-significado.

Como ya señaló Lauer, esta convicción delata, obviamente, un error conceptual de Salazar Bondy. Pero todavía resulta posible abrir un campo para la polémica con Lauer. Abrir aún más espacio para el lugar que ocupa el asunto de la significación en la polémica. La significación está en la articulación compleja de tres momentos, por así decirlo: en la acción del artista sobre el lienzo (y todos los demás factores relacionados a la *producción* del discurso visual); luego, en la estructura visual de la pintura sea esta figurativa o no (y todos los demás factores de la *circulación* de esta) y, por último, en el efecto de fascinación estética que crea en el público (y todos los demás factores de la recepción y el *consumo*). Es el público el que observa el lienzo, comenzando por el propio artista en tanto primer espectador: un encantamiento cuyo contenido es una rica experiencia.

El aura del material brilla, entonces, en ambas direcciones (artista o público) y se entroniza como foco de irradiación del sentido artístico hacia distintos polos de la significación. Así, resulta un problema concebir la significación como una propiedad sólo semántica, como tema o “representación” puramente.

No obstante, en el otro polo, es también un error concebir la significación como un efecto vacío de las impresiones que producen en nosotros ciertas “sensaciones”. De

---

<sup>52</sup> “Se trata de además de reducir los límites de la imaginación y la intuición, laguna de Peret [Benjamin], desde el campo surrealista tan distante del que pertenece el que firma esta nota, señalaba violentamente en la estética abstracta. Poner de lado la imaginación es apartar la facultad que determina el contenido más ardiente del arte y correr el riesgo de hacer de la invención un mero juego formal” (Salazar Bondy, S; 1990: 55).

algún modo Salazar Bondy lo sabe, la pintura no puede ser sólo un objeto pintado, “el tema”:

Los panegiristas de la estética no figurativa no exhiben hasta ahora un argumento convincente a su favor, porque si bien es inadmisibile que la pintura sea sólo el objeto pintado, el tema, tampoco está demostrado que el color y la forma en estado puro basten para originarla. Ni literatura en estado puro, ni decoración, he allí el conflicto. (Ibid, 54)

**1.4.2 Desmitificando los polos racionalistas de la polémica.** Pero el modo como se oponen ambos polos nos instala en una mirada racionalista. Este credo racionalista argumenta que la sensación interrumpe nuestra capacidad de razonar. Ya lo dijo Merleau Ponty, citando a Scheller: la “sensación” es un producto posterior, elaborado, una separación racionalista de una mente humana adulta ya formada, compleja y acrítica. Una subjetividad que ha experimentado en su educación la doctrina de la ciencia.

La teoría de la sensación, que compone todo saber a base de (sic.) cualidades determinadas, nos construye unos objetos expurgados de todo equívoco, puros, absolutos, ideal del conocimiento más que sus temas efectivos. Esa teoría no se adapta más que a la superestructura tardía de la conciencia. Y es ahí que *aproximadamente se realiza la idea de sensación* (Max Scheller, *Die Wissenformen und die Gesellschaft*, p 412) (Merleau Ponty; 1985: 33)

**A. Primera desmitificación:** Ambos bandos elaboran sus diferencias sobre la base de reconocer la sensación en oposición al intelecto. Si se lleva esto a la discusión sobre la pintura, tendría que plantearse la forma en oposición al fondo. Todo ello en el marco rectangular de un cuadro. Así, la polémica ubica a ambos posturas en un horizonte de sentido cuya mirada es racionalista, pues permite trazar una oposición entre dos campos semánticos: el “sensorial” y el “temático”. División que Lauer, como ya hemos reseñado, critica como anacrónica (citando a Ranuncio Bianchi) al igual que Francisco Miró Quesada. Este finalmente propone, no sin ciertos tropiezos, un modelo comunicativo no expresivo para entender el arte.<sup>53</sup>

<sup>53</sup> ¿Cuánta de esta ruptura puede encontrarse ya en los trabajos que Jorge Eduardo Eielson hace por esa misma época en Europa? Mientras que el modelo expresivo supone algún tipo de sujeto (o macrosujeto que se expresa monológicamente), el comunicativo supone siempre una intersubjetividad (dialógica). Así mismo, supone también una estructura que soporte dicha intersubjetividad. Se sabe que Eielson se presentó, como hemos ya citado, en 1949

**B. Segunda desmitificación.** Una importante pregunta que debemos formular es si el “tema”, para los críticos e intelectuales implicados en la polémica, equivale a “motivo” iconográfico. Esto resulta importante pues para cierta historia del arte en Perú que trabaja con el modelo de la iconología de Edwin Panofsky, esto podría resultar decisivo. Por ejemplo los temas visuales del indigenismo podrían encontrar como referente iconográfico algunas formas visuales provenientes de los keros coloniales.<sup>54</sup>

Por otro lado, para Sebastián Salazar Bondy solo y exclusivamente lo “sensorial” puede ser “decorativo”. En cambio, para Luis Miró Quesada sólo y exclusivamente lo “temático” puede representar lo “anecdótico”.

A Sebastián Salazar Bondy le corresponde, oscilar de una defensa a ultranza de la representación hacia una aceptación de la abstracción, cuando escribe, en 1959: “Hoy la dialéctica encuentra su resolución sintética: la figuración puede o no estar en un cuadro, y eso no importa en él para considerarlo logrado o no, bello o no. La representación temática es el punto de partida. El artista desfigura porque el color así lo exige cuando se lo lleva a los extremos de su eficacia estética” (1990; 127)

**1.4.3 Escisión en la cultura ilustrada.** En la presente investigación la polémica es vista como la evidencia de una división en el seno de la élite ilustrada de cierta clase media. Una parte de ella se orienta hacia la *forma* y la otra hacia la *sustancia* de la “expresión artística”. Ambas opciones se trenzan en una dialéctica que no permite abrir el campo hacia otros componentes estructurales de la obra de arte, como la producción o la recepción, entre otros. Por el momento queremos ser lo suficientemente descriptivos como para mostrar en qué consiste la mirada moderna que se constituye como horizonte de tópicos estéticos. Por ejemplo, respecto a cómo se entiende la percepción de los objetos y de qué modo se especula con respecto al realismo o a la abstracción en tanto lenguajes propios de la pintura.

---

en el *Salón des Réalités Nouvelles*, junto con las del movimiento Madi. Sin embargo, nos advierte Tarazona (2004: 41-42): “El periodo europeo de 1948 a 1953 es en nuestro país, el menos visible. Ninguna de estas obras ha sido expuesta en el Perú ni tampoco hasta la fecha reproducida por los catálogos y textos más recientes”. En 1953, en Roma, lo encontramos exponiendo su serie “Móviles” y “Estábiles” en la *Galería del Obelisco*. Estos objetos, a decir del mismo Eielson, son “espirales con contrapesos de esferas de colores” (Ibid). Esta serie de objetos supone una clara voluntad de interacción y de comunicación. Es recién en 1959 que da inicio a su serie *El paisaje infinito de la costa del Perú* y su obra experimenta un fuerte cambio: oscila hacia planteamientos mucho más expresivos que comunicativos (sin llegar nunca a ser expresionistas, desde luego).

<sup>54</sup> El propio Sabogal escribe sobre Keros coloniales. Ver Sabogal (1989).

**1.4.4 Un modernismo sin fotografía.** En la mirada moderna que se construye en la década de 1950, a través de esta polémica, el prejuicio en contra de la fotografía (en tanto alternativa a la pintura) resulta sumamente claro y aparece en varios momentos. La imagen fotográfica es vista como descriptiva, portando una suerte de mimesis impersonal cuyo parecido con lo “real” no puede llevar consigo ningún “plus” expresivo. ¿Es una mirada que sea capaz de mostrar una vía de salida de la oposición entre figuración y no-figuración?, ¿sirven los argumentos acerca del arte, para “cerrar” el campo de lo pictórico, por ejemplo, bajo un concepto “artesanal” del oficio, vinculado a la mano del artista (como cree Baudelaire, citado por Sebastián Salazar Bondy)?

## 1.5 Conclusiones del primer capítulo

**1.5.1 Primera.** La inmediata posguerra en el Perú coincide con un experimento democrático que abre las posibilidades de cierta clase media para búsquedas existenciales diversas. Una modernidad tecnológica es impulsada por los nuevos capitales (industrias e ingeniería), ya en la década de 1950, durante la dictadura de Odría. La sociedad peruana, no obstante, altamente jerarquizada y étnicamente dividida, procesa de un modo complejo esta oleada tecnológica. Esto se consigue en proyectos de planificación y de desarrollo cuya capacidad de cálculo no logra estimar a cabalidad la explosión demográfica que origina la migración de las zonas rurales a las urbanas (de sectores que quieren participar de la fiesta de la modernidad).

**1.5.2 Segunda.** Hacia fines de la década de 1950 se observa una fuerte insatisfacción política, pues el gobierno de Prado se alía con el Apra (partido que era desde la década de 1930, sinónimo de popular). Así mismo, con otros sectores tradicionalmente conservadores. Ello influye negativamente en los nuevos tecnócratas que deben tomar las decisiones sobre qué hacer. Una subjetividad *conservadoramente criolla* oblitera en lo político las búsquedas democráticas que quieren participar de lo nuevo “popular”. Oblitera a aquel sujeto migrante que experimenta un proceso de *cholificación* en Lima y en las principales ciudades de la costa del Perú.

**1.5.3 Tercera.** Las principales instituciones artísticas, sobre todo las más importantes escuelas de arte del Perú (Bellas Artes y Facultad de Arte de la Universidad Católica) entronizan cierto tipo de modernidad en la plástica local. Este modernismo es, en primer lugar, un academicismo europeo moderno que no es equivalente a la Escuela de París (fue traído por Ricardo Grau a *Bellas Artes*). En segundo lugar, dicho modernismo es también de corte expresivo cuando no expresionista (fue traído por Adolfo Winternitz a la *Facultad de Arte de Universidad Católica*). Todo este panorama institucional de lo nuevo, se ve respaldado por el activismo cultural de la cierta élite ilustrada configurada por la *Agrupación Espacio* en tanto foro abierto de discusión.

**1.5.4 Cuarta.** Por tanto, el *Yo* se divide. La intersubjetividad criolla se escinde. En el terreno de la plástica, es aquel *yo* que se queda en el país (o que retorna después

de la experiencia europea) y aquel *otro* que viaja y ya no regresa más. Es doble, ambos al mismo tiempo. La dialéctica del exilio converge, entonces, con la aparición de un imaginario flotante que hace suyo el paradigma visual del desierto, en cuya investigación es posible encontrar las huellas de esta memoria. La relación entre el *yo* y el *otro*, interno a dicha estructura de la subjetividad criolla, no sólo se desentiende del sujeto híbrido, migrante, propio de la *cholificación* (el cual constituye su punto ciego), sino que, para el caso específico de las artes visuales, busca en la afirmación o negación del *modernismo*, un espacio propio de despliegue.<sup>55</sup>

**1.5.5 Quinta.** La polémica sobre la abstracción en la plástica, por tanto, grafica muy bien el punto de inflexión en que se encontraban nuestras clases medias y altas. Entre un imaginario “puro”, como horizonte estetizante de cierta subjetividad criolla (que se escinde en un exilio interno y externo pero que busca una modernidad “cultural” de corte “espiritual” y europea) y otra subjetividad también criolla pero que asume la ideología de la modernización más bien de corte técnico (propia de la economía y la ingeniería y de clara influencia norteamericana). Se juega allí una suerte de polémica entre Europa en tanto modelo de cultura y de sensibilidad, por un lado, y de los Estados Unidos en tanto modelo de desarrollo económico y tecnológico con cierto tipo de racionalidad. Con ello puede verse el trasfondo y la lucha de los intereses políticos de entonces, que serán defendidos desde perspectivas oficiales, tanto durante la dictadura de Odría como durante el gobierno de Prado. El cinismo de la década de 1950 es el rostro de una racionalidad criolla que obra detrás de un espacio político marcado un juego de posiciones y poderes fácticos: entre la institucionalidad del ejército, el Apra y la oligarquía.

---

<sup>55</sup> Para una caracterización estético-artística haría todavía falta un trabajo de documentación minuciosa de las obras de los artistas citados. A la opción institucionalizada localmente (por géneros como la pintura y la escultura en las obras de artistas como Fernando de Szyszlo, Dávila, Roca Rey, entre otros) se le podría oponer a una opción *diferente* no institucionalizada localmente. Dicha opción solo existiría en un imaginario flotante (en artistas como Jorge Eduardo Eielson, Emilio Rodríguez Larraín y Jorge Piqueras, entre otros). El texto sugiere la existencia de una *Constelación* visual que aún no interpretada por la crítica y que espera ser documentada.

## **Capítulo II**

**Sensibilidades en el arte contemporáneo peruano: la configuración de su mirada**

En este capítulo nos proponemos describir ciertos tópicos del arte contemporáneo peruano (1980- 2004) que dejan ver las dificultades que este experimenta cuando quiere vincularse con el latinoamericano e internacional, para así alcanzar un mayor desarrollo.

Por ello, en (2.1) mostramos el punto de vista asumido por esta investigación cuando se refiere a desarrollos específicos, empíricos, del arte peruano contemporáneo último. Hacemos mención a dos momentos importantes en la construcción del punto de vista asumido. El primero de ellos (2.1.1) es una cartografía de referentes, el segundo (2.1.2) una reflexión frente a dicha cartografía. El objetivo de este apartado es la descripción del punto de vista que desarrolla una mirada estética para estudiar las contradicciones de un estado de cosas.

Entrando en materia y usando dicha punto de vista, en (2.2) se trabajan cuatro tópicos en el arte contemporáneo. El objetivo de este apartado es, construir para el lector la mirada instalada en el arte contemporáneo peruano, a través de sus relaciones con ciertos paradigmas internacionales: el modernismo y el posmodernismo. Así mismo, resulta importante encontrar correlaciones con los puntos de vista de los críticos de arte peruanos sobre la escena actual.

El primer tópico (2.2.1) es el asunto de los cambios en las formas de percepción. Este asunto es desarrollado a través de tres secciones. En la primera sección (A) se trabaja la mirada de la crítica de arte local y sus tendencias a plantear la historia del arte contemporáneo a partir del vacío con respecto a lo internacional. Luego, en la segunda (B) se plantean dos importantes modelos de percepción: uno modernista y otro contemporáneo (posmoderno). En la tercera sección (C), usando dichos modelos, vemos los cambios en las formas de percepción locales. En el segundo tópico (2.2.2) se muestra la importancia del uso de la documentación: ¿fotografía u objeto? En el tercer tópico (2.2.3) se trabaja el tema de las hibridaciones y el cuestionamiento de los géneros artísticos. El cuarto tópico, en (2.2.4), se desarrolla la influencia de los contextos (¿cercaños o lejanos?) para la configuración de nuestras sensibilidades artísticas.

Finalmente, en (2.3) se elaboran ciertas conclusiones a modo de balance del capítulo.

## **2.1 El punto de vista asumido por esta investigación para configurar ciertos tópicos del arte contemporáneo peruano.**

Para poder ubicarnos en el sentido que tienen las sensibilidades construidas desde los espacios culturales del arte en el Perú, resulta preciso privilegiar un punto de vista que se fija más en los procesos antes que en los resultados tangibles de un objeto "bien hecho" o "bien construido". Este criterio, entonces, estará comprometido con algo que llamaremos por el momento "proceso creativo". Nuestro enfoque se concentrará sobre todo en aquellos asuntos previos a la aparición acabada del objeto (o texto) llamado "artístico" antes que en su contundencia objetual y semiótica.<sup>56</sup>

Dos momentos se perfilan como grandes ejes articuladores en la construcción de este punto de vista. En el primero se haría indispensable asumir, como punto de partida, los

---

<sup>56</sup> En 1995 Julia Pesce nos reunió a Jorge Villacorta y a mí, bajo el tema inquietante de la búsqueda de referentes en la producción más reciente del arte peruano. Después de meses de trabajo y en diciembre de ese año, abrimos, en la *Sala de Petro Perú*, la exposición *Horizontes Paralelos*. Desde 1998, con apoyo internacional y reunidos en *Espacios y Márgenes* (grupo al que se sumaría, más tarde, María Paz Ortiz de Zevallos) sostuvimos una investigación sobre el mismo tema. Esta vez la investigación se restringía a los últimos veinte años de producción artística. *El Laberinto de la Choledad*, estuvo constituido por cuatro exposiciones de arte y una documental. Realizadas en 1999 estas exposiciones fueron: *Cuerpos Volátiles; Mitos, Ritos, Pagos; Partidas, Retornos y Exilios Interiores en los '80 y '90; Lima, Ciudad Abierta; Cronologías*. La visión crítica que aquí se elabora recoge parte del material trabajado y discutido en esos años.

referentes visuales que han sido empleados por los artistas en la elaboración de las formas plásticas locales a lo largo de distintos momentos de dicha producción. Para el caso del arte contemporáneo local, hemos circunscrito la búsqueda al período comprendido entre 1980-2004. En el segundo (contando ya con una primera clasificación de los referentes visuales) se volvería necesario, entonces, alejarse de este punto de partida *empírico*. Surge allí una indagación acerca del estatus ontológico de dichos referentes visuales: ¿qué tipo de elementos son?, ¿guardan alguna relación con lo “real”, con lo “irreal” o con lo “virtual”?

Se podrá intentar mostrar, por tanto, que estas elecciones (o afinidades) de los artistas para con ciertos referentes poseen cierta lógica. Esta lógica se dejaría ver y reconstruir, si nos aplicamos al estudio de las huellas que ciertas subjetividades dejan en sus procesos de apropiación. Estas huellas también podrían verse, desde luego, en la estructura de las “obras”: en objetos tangibles. Como objetos imaginarios dichas “obras” circulan en la sociedad con independencia de la voluntad del artista. Su recepción es variable y está sujeta a diversas interpretaciones y públicos. Como objeto tangible, en cambio, se sujeta al carácter de exhibición, propio de las actuales instituciones del arte (museos, galerías, prensa, etcétera). Así mismo, a las leyes del mercado y del coleccionismo.

### **2.1.1 Primer momento: cartografía de referentes.**

Enumero solo dos casos paradigmáticos en el arte peruano contemporáneo último.

Primer paradigma: el uso de la propia imagen del artista en tanto referente o material visual para la configuración de obras de distinto género en pintura, escultura, grabado y fotografía. Esto ocurrió con gran frecuencia en los artistas que a comienzos de la década de 1990 comenzaron a aparecer en el medio cultural limeño.

Hubo un extendido uso de la propia imagen: representaciones de sí mismos en diferentes instancias. La imitación del propio cuerpo o rostro (como lo primero que se tiene a mano) fue, por entonces (entre los años 1990 y 1997) un importante recurso. A veces se trataba de alegorías que pretendían hacer un uso de la propia imagen del artista como centro de acontecimientos. Acontecimientos que caracterizaban a la psique

propia. Otras veces dichas caracterizaciones asumían dimensiones discursivas, que oscilaban entre lo religioso e, incluso, lo nacional. El grupo de referentes visuales que rodean al yo, surge como una suerte de mobiliario psíquico arbitrario.<sup>57</sup>

El primero en notarlo fue Carlos León Xjiménez, en 1993. Dicha temática visual aparece en quienes hacen su aparición en el contexto artístico limeño.<sup>58</sup>

Un caso emblemático es el de Miguel Cordero, quien desde sus años de escuela alegoriza su propia situación. Al comienzo, con la representación de pequeños monstruos en interiores de vivienda y luego con fotografías de sí mismo. En una pintura titulada *Profundamente peruano* (1995), la imagen del artista (extraída de una foto y rodeada de un despliegue “matérico” en el cuadro) está pintada de rojo y blanco, tal cual hincha de un equipo, en este caso de la selección peruana de fútbol. Y, sin embargo, el gesto del artista devela una profunda insatisfacción frente a su propia naturaleza.

La temática visual de los monstruos, que también apareció súbitamente a comienzos de la década de 1990, pronto se expandió. El propio Miguel Cordero posee toda una serie de pinturas que, como se desprende de lo que ya hemos dicho, es previa a su trabajo con su imagen.<sup>59</sup> Líder por naturaleza, influyó mucho en sus compañeros. Miguel, antes de ingresar a Bellas Artes, había estudiado en la escuela de la católica.

---

<sup>57</sup> Este paradigma (o constelación) es un horizonte de autorreferencialidad que incluye momentos diferentes: introspección, juego, juguetes. Surgen características distintas si estos momentos se ven desde la perspectiva de lo público mass-mediático o desde la perspectiva de lo privado. Ver Hernández y Villacorta (2002: 107-121). El juego, a veces queda vinculado al juguete y otras veces a narrativas infantiles: “De tal manera se echó mano a juguetes viejos como referente estético, los que tendrían una carga afectiva generacional. Aunque a veces han sido aludidos algunos juguetes artesanales populares (...), la mayoría de las veces son juguetes producidos de manera industrial y son juguetes de la infancia de estos artistas” (Ibid: 110). La introspección, en cambio, alberga símbolos y alegorías acerca del propio yo: “Los rostros textuales de lo íntimo se expresaron en el autorretrato, cuya promoción ha bordeado lo crónico, revelando una fascinación narcisista casi hipnótica” (Ibid: 118). A mediados de la década de 1990 lo íntimo se vacía ante la mirada de lo espectacular (por ejemplo, en las pinturas de Miguel Aguirre, *American Lovers* y *El amor que a nosotras ha llegado*, ambas de 1998, en las que aparece él mismo frente a “bellezas” americanas).

<sup>58</sup> El gesto de escogerse a sí mismo como referente y como material estético continúa hasta hoy (2004). Un interesante indicio es la manera en que dicho gesto sorprende a los invitados extranjeros. Si bien Carlos León se da cuenta de la importancia de este indicio, en primer lugar para observar la pintura local de esos años, es obvio que dicho gesto se encuentra en todo tipo de géneros artísticos, aunque de diferente manera. (Comunicación personal con Carlos León).

<sup>59</sup> Miguel Cordero estudió en la Escuela Nacional de Bellas Artes y egresó en 1994. Luego de participar en un buen número de exposiciones colectivas en la galería *Parafernalia* y *Extramuros*, viajó a México y, más tarde, a Inglaterra. Ha hecho importante actividad artística en Arequipa, en los últimos tres años (2002-2004). Tengo ante mí una reproducción de una pintura suya de 1992 (*S/T*) que corresponde a la serie de monstruos ya mencionada. En esta un monstruo muy pequeño se ubica en un interior de vivienda y exige, a la perspectiva visual, cierto desequilibrio. Así, la atmósfera que generan los elementos en la composición respira angustia y cierto tipo de tribulación.

A mediados de la década, surgen muchas pinturas de jóvenes que no pierden ocasión de hacer su propio aporte a un bestiario desigual pero significativo. Algunos de ellos ganan la carátula de la revista *Somos* (interesante medio local que difunde una idea de lo espectacular) como el caso de los monstruos de Francisco Vélchez.<sup>60</sup> De mayor contundencia expresiva resultan, sin embargo, los de Giorgio Di Giovanni. Este emplea, también, representaciones de situaciones laberínticas cuya característica dominante es la de saber ubicarnos entre la ciudad y la fantasía onírica. Pero de mayor difusión son los grabados de Martín Moratillo cuyas representaciones retoman ciertas formas visuales de la caricatura. Así, Moratillo plantea situaciones grotescas de angustia o de perversidad.

Nani Cárdenas realiza esculturas de figura humana en cuerpo entero. La visualidad de dichas esculturas resulta andrógina y erótica: se convierte en un contrapunto de ciertas formas de autorrepresentación. Se trata de una artista que elige figuras de gran sensualidad para trabajar con el aura de las mismas. Una de sus esculturas pronto es adquirida para crear una atmósfera singular en una discoteca en Miraflores, en 1997. Por otro lado, Cristina Planas usa como referentes las figuras de su entorno familiar ya desde su época de escuela; por ejemplo, en *La diva* (1996). (Eso explicaría la elección que hace Planas de la figura de Abimael Guzmán: se trata de un referente visual para la elaboración de su escultura giratoria *La wuawua* (1997) en la *I Bienal Iberoamericana de Lima*. Dicha elección, entonces, se hace por una proximidad “familiar” (Del Valle; 1999) y no debido a algún tipo de discurso político irónico, como se pensó en un primer momento).

La cercanía al yo, por parte de estos artistas, deja ver cierto tipo de ensimismamiento. Se trata de desplazamientos hacia el uso estético-artístico de la alegoría como recurso, como en el caso paradigmático de Miguel Cordero. Otro caso importante en esta saga de referentes es el de Gilda Mantilla, compañera de escuela de Vélchez y Di Giovanni. Interesada en la cultura popular, investigó su iconografía bajo el concepto de la *Estética de lo portátil*. Con una clara influencia de un gusto pop en sus pinturas, Mantilla logra

---

<sup>60</sup> La revista *Somos* (un suplemento que todos los sábados y desde 1987 acompaña al tradicional diario *El Comercio*) circula en todo el Perú. Francisco Vélchez y Giorgio Di Giovanni son pintores egresados en 1990 de la Facultad de Arte de la Pontificia Universidad Católica del Perú. El trabajo artístico de Di Giovanni se mantiene, durante toda la década, en un estilo “surrealizante”.

alcanzar muy pronto una presencia protagónica en nuestro medio.<sup>61</sup> En *Autorretrato azul* (1990), Gilda se presenta así misma como un híbrido visual (entre un Corazón de Jesús y una Sarita Colonia). Este es un desplazamiento alegórico pues dicha representación alude a ciertos conceptos que nos instalan en un discurso quebrado entre la identidad propia y lo popular urbano: lo sagrado y la hibridación entre lo criollo y lo andino.

Hay otros casos interesantes, no sólo por su importancia para el medio local, sino porque sirven de paradigma para el tema visual que estamos presentando. Y esto porque surgen sucesivamente, en la primera mitad de la década de 1990. Son los casos de Giuliana Migliori y Claudia Coca y, en la segunda mitad de estos mismos años, Miguel Aguirre y Natalia Iguíñez.<sup>62</sup>

Migliori, de la misma escuela que Mantilla, egresa en 1993. En su primera individual, en la galería *Parafernalia*, en 1996, resulta muy claro el horizonte autorreferencial de su propuesta. Sin embargo es solo en *Autorretrato* (1997) (que presenta para la final del *Primer concurso de artes plásticas del patronato de la Telefónica*) que podemos reconocer una pintura con fuerte empaste y expresión en color, una colección muy personal de formas. La artista aparece rodeada de elementos flotantes que testimonian un estado personal de incertidumbre y de riesgo, pero también de reto asumido.

---

<sup>61</sup> Jorge Villacorta la elige para mostrar, en *Cuatro Puntos Cardinales* (serie de cuatro exposiciones en la Sala Luis Miró Quesada Garland, 2001) una propuesta sólida de hallazgo de lo cotidiano ya fenecido y nostálgico. La obra de Gilda Mantilla propone elementos de lo privado en clave de un interés femenino (por antiguos bazares, por la moda y por la crisis de ciertos valores estéticos de lo criollo vinculados a sus antiguas clases medias). Como artista Mantilla representa al Perú en la Bienal de Venecia, en 2003. Su trabajo es clave para entender la escena de comienzos de la década de 1990. En su exposición *Big Heat* (1993), realizada en la galería *Parafernalia* de Lima, exhibió una serie completa de autorretratos.

<sup>62</sup> Desde luego, la lista no está completa ni mucho menos. Menciono algunos de los ausentes: César Namuche, Emilio Santisteban, Susana Torres, Max Hernández Calvo, Elena Tejada, entre otros.

Claudia Coca, en cambio, empieza a emplear su propia imagen, primero en clave hedonista. En *S/t* (1997), ella le da un sugerente giro a su cuerpo, mientras su boca busca una manzana. Hay que esperarla hasta la *Tercera Bienal Nacional*, en el año 2000, y luego en su exposición *Qué tal raza* (2002), para ver una crítica a su propio hedonismo. Se trata de personajes desdoblados de su propio yo que recogen narrativas de género y etnicidad, pero también de situaciones de violencia: Una suerte de eco de lo vivido con la participación militar en la dictadura Fujimorista.

Segundo paradigma: el uso de imágenes documentales extraídas de medios de prensa, cuyos materiales visuales se remontan al registro de la violencia política de la década de 1980.

En este caso las estéticas miméticas y/o expresivas se ven desbordadas por la contundencia del contexto local. Esto puede comprenderse si se atribuye a los artistas que asumen el uso de documentos (con un fuerte interés y preocupación por nuestra memoria visual) un sentido histórico y social.

Con antecedentes en Jesús Ruiz Durand y otros artistas gráficos, a fines de la década de 1960 y comienzos de la de 1970, deriva hacia la puesta en escena de temas locales (o de una iconografía de corte popular). En la década de 1970, la dictadura militar se interesó por el uso oficial de una iconografía neindigenista. Por ejemplo, el uso estilizado de cierta imagen de Túpac Amaru diseñada, precisamente, por Ruiz Durand. Así, la aparición del gesto mimético (para el uso de representaciones que evocan las técnicas y la factura del pop internacional con referentes de fotografía e iconografía local) solo aparece luego de ciertos intentos de las neovanguardias peruanas de la década de 1960. Otra vez: en dichas neovanguardias se usaron imágenes estándar de los íconos masivos internacionales. Así por ejemplo la imagen de los Beatles o la de algún personaje psicodélico como Twiggy.<sup>63</sup>

Esta historia pronto se encuentra con otro horizonte. Me refiero a los colectivos de arte limeños. *Paréntesis* en 1979, *EPS Huayco* en 1980-81, *Artistas Visuales Asociados* en

---

<sup>63</sup> Ver Buntinx (1983 y 1988).

1983, *Grupo Chaclacayo* en 1982-1988, *Los Bestias* 1984-1986, *Los NN* en 1988-89, entre otros.<sup>64</sup>

El colectivo *Paréntesis* empleó, en uno de sus trabajos más conocidos un diario limeño para publicar allí un aviso: “artistas buscan mecenas”. El recorte con el extraño pedido queda como testimonio de un gesto. El uso de la documentación procedente de imágenes populares puede verse en el ya canónico trabajo de Sarita Colonia, una imagen de la santa popular sobre 12000 latas vacías de leche *Gloria*, en el Km 54, en una loma de la Panamericana Sur. El *Grupo Chaclacayo* emplea textos de Arguedas y Vallejo para apuntalar un discurso cuyas acciones deben ser registradas en fotografía. Se instalan en una casa de Chaclacayo (un distrito en la periferia de Lima). Y, en dicho espacio, experimentan con objetos y situaciones. Luego levantan información visual en fotografía. Así, las fotografías son planteadas como alegorías de los límites de lo “real” y de lo “informe”. La religiosidad que emana de estos trabajos permite un intento por relacionar naturaleza, cuerpo y lenguaje.<sup>65</sup>

También hay grupos que se juntaron específicamente para alguna exposición como Lucy Angulo, Jesús Ruiz Durand, Hugo Salazar del Alcázar y Mario Pozzi-Scott en *Por el derecho a la vida*: Una exposición coordinada por Leslie Lee y realizada en la sala de la Municipalidad de Miraflores, en 1985. En dicho evento se denunciaba explícitamente la violación de los derechos humanos en los andes del Perú, en la cifra de los más de 900 desaparecidos, tanto de manos de Sendero Luminoso como de comandos del Ejército Peruano: simbólicamente se aludía al número 1000. La muestra viajó por todo el país.

---

<sup>64</sup> Esta genealogía ha sido citada una y otra vez por Herbert Rodríguez. Lo ha hecho en innumerables charlas y presentaciones, durante los últimos diez años. Su discurso se remonta a un concepto de *contracultura* que, centrándose en la escena limeña de la década de 1980, se atribuye cierto protagonismo hasta el día de hoy. A fines de 2004, Rodríguez presentó dicha genealogía en un interesante video documental.

<sup>65</sup> Una interesante línea de continuidad entre los trabajos del *Grupo Chaclacayo* y los de Jorge Eduardo Eielson puede trazarse aquí. Cierta tipo de arte contemporáneo está en el horizonte y, desde luego, dicho horizonte se remite al gesto de Duchamp: “el objeto encontrado, dejado intencionalmente al azar, resume una serie de narraciones imaginarias en la relación que se auspicia entre sus elementos...La sola presencia de estos en el contexto del arte, los hace portadores de un carácter alegórico” (Tarazona; 2004: 45).

### 2.1.2 Segundo momento. Reflexión frente a las cartografías de referentes: la pregunta por el estatus ontológico de la producción local como constitutiva de la mirada del investigador.

Los dos paradigmas o constelaciones antes citados permiten visualizar la transición, ya en la década de 1990, de lo introspectivo a lo espectacular y mediático. Así mismo, la siguiente transición que va de lo espectacular y mediático hacia lo social y político. Así, ambas transiciones se hacen cargo del alcance del diagnóstico que una serie de exposiciones titulada *El Laberinto de Choledad*, en 1999, esbozó para la plástica local. Sobre todo en *Cuerpos Volátiles*, una exposición que tubo lugar en el Centro Cultural de España. Dicho acontecimiento se ocupó de la “estética de la subjetividad” propia de la década de 1990.<sup>66</sup> Pero también ocurría algo semejante con otra de las exposiciones, *Lima, ciudad abierta* del Museo de Arte de San Marcos, pues allí se mostró, en parte, una elaboración de la mirada acerca de la violencia política propia de las décadas de 1980 y 1990.<sup>67</sup>

Todavía la fuerza del diagnóstico alcanza para un interesante texto, titulado “Otra actualidad”, publicado en 2002, en una revista extranjera.<sup>68</sup> Puede verse allí cómo, las otras dos exposiciones que completaban la serie, *Partidas, Retornos y Exilios Interiores en los '80 y '90* en el Museo de Arte de Lima, y *Mitos, Ritos, Pagos* en la Sala de Arte

<sup>66</sup> Los artistas mencionados en el primer paradigma no necesariamente son todos aquellos que participaron en *Cuerpos Volátiles*, aunque están la mayoría. Aquí la lista completa: Miguel Aguirre, Roger Atasi, Nader Barhumi, Luz María Bedoya, Rafael Besaccia, Patricia Camet, Alina Canziani, Walter Carbonel, Claudia Coca, Miguel Cordero, Jorge Cornejo, Luis Felipe Cueto, George Clarke, Ana de Orbegoso, Dare Dovidjenko, Giorgio Di Giovanni, Max Hernández, Haroldo Higa, Jaime Higa, Patsy Higuchi, Natalia Iguñiz, Olga Lamas, Leslie Lee, Luz Letts, Eliana Mabire, Gilda Mantilla, Gino Marchini, Anamaria McCarthy, Giuliana Migliori, Denisse Mulanovich, César Namuche, Fernando Olivos, Cristina Planas, Plaztikk, Martha de Rivero, Kitty Rodrigo, Jaime Romero, Cristine Rottenbacher, José Santos, Jessica Schneider, Elena Tejada, Eduardo Tokeshi, Susana Torres, Angel Valdez y Bruno Zeppilli.

<sup>67</sup> Con las limitaciones que cabría esperar pues en esta exposición se prohibieron la exhibición de interesantes documentos visuales y obras. Así, no se pudo exhibir un video del cabecilla senderista (uno en el que Abimael Guzmán Reynoso baila, junto con su plana mayor, la música popularizada por la banda sonora de la película *Zorba el griego* (1965) del cineasta Michael Cacoyanis); tampoco se logró exhibir los documentos visuales de las “tomas de mando” de los últimos gobiernos constitucionales (desde 1980). Otro material retirado fue una obra de Herbert Rodríguez que consiste en un cuaderno de fotocopias que retratan acerca de la violencia de la década de 1980 (collages hechos de recortes de prensa). Así mismo, dejaron de exhibirse dos pinturas de Jesús Ruiz Durand (provenientes de la serie *Memorias de la ira*, 1988, dedicada a retratar la violencia política de la década). Participaron en *Lima, Ciudad Abierta*: Ignacio Macha, Piero Quijano, Lorenzo y Vicente de Szyszlo, Carlos Enrique Polanco, Herbert Rodríguez, Willy Retto, Jesús Ruiz Durand, Roberto Huarcaya, Martín Moratillo, Rocío Flores, Colectivo NN, Charo Noriega, Sandra Gamarra, Daniel Pajuelo, Francisco Guerra García, Juan Javier Salazar, Elsa Estremadoyro, Jaime Romero, Patricia Camet, Víctor Zúñiga, Eduardo Tokeshi y Hermann Schwartz.

<sup>68</sup> Ver Villacorta y Del Valle (2002). La revista es *Ars nova*, publicada por Ramón Tío Bellido, secretario general de la AICA. Se puede considerar este texto como una síntesis de los principales tópicos que se investigaron en *El Laberinto de la Choledad*. El diagnóstico sobre el arte contemporáneo peruano que allí aparece, muestra la huella de una escena que se termina en el año 2001.

de la Fundación Telefónica, exhiben otras constelaciones que muestran su vigencia en el arte contemporáneo peruano (1980-1999). El tópico del exilio y del sujeto latinoamericano descentrado en sus desplazamientos (que une viajes de iniciación y retorno), para la primera; y el de la choledad y del sujeto popular (que une festividad religiosa e intercambio económico) para la segunda. Ambos tópicos surgen como fuertes horizontes de investigación acerca de nuestra sensibilidad e imaginario en el Perú de fines del siglo XX. Ambas constelaciones esperan, en tanto imaginario instituyente, una posibilidad de producir institución; sobre todo en el ámbito del museo y del discurso historiográfico.<sup>69</sup>

*Partidas, Retornos y Exilios interiores* buscó recoger la “actualidad” de los artistas de “generaciones” anteriores, sobre todo la importancia de la década de 1950, pero también de las siguientes décadas. En su catálogo de mano, Jorge Villacorta divide en dos la vigencia de las escenas anteriores a la de ese momento en la plástica peruana: el no-objetualismo (antiplástica) y el expresionismo. Para la constelación del no-objetualismo (que confluye con el uso de imágenes documentales en el segundo paradigma en arte contemporáneo local apenas esbozado aquí) nos dice:

Los procesos artísticos de los artistas nacidos en los 50, sobre todo de aquellos que se aproximaron al no-objetualismo, han dado lugar y alimentan a los procesos de los nacidos en los años 60. Muchos de estos últimos asistieron, siendo muy jóvenes a las primeras manifestaciones de ese espíritu anticonformista que dio forma a la primera mitad de los 80 en materia de arte, pero también han combinado las enseñanzas de las variantes del no-objetualismo con un sentido concreto de la realización plástica, aproximándose a su vez a la configuración de un neo-conceptualismo local. (1999; s/n)

Siendo la contracara del no-objetualismo, la tradición “expresiva” que porta, precisamente, cierto filón de la llamada “generación del cincuenta”. En la década de 1980 la escena “oficial” se refuerza, sobre todo, en las escuelas y en las galerías de arte, precisamente, con el retorno al Perú de alguno de los artistas de la “generación del cincuenta”. Así mismo, por el ambiente internacional “posmoderno” que, con sus prácticas y mercado de arte, apuntala de manera acrítica a los géneros tradicionales del arte:

---

<sup>69</sup> No hay un Museo de Arte Contemporáneo en Lima. Las iniciativas por fundar uno nos remiten, otra vez, a la llamada “generación del cincuenta”, a la *Agrupación Espacio* y el Instituto de Arte Contemporáneo (IAC), ver Buntinx (2001).

Hacia 1985, la antiplástica peruana perdió el espíritu anticonformista que la animaba y, a la sombra de lo que había estado ocurriendo desde 1980 en Nueva York, centro mundial del arte, en donde tras años de minimalismo y arte conceptual, los pintores transvanguardistas italianos y los “nuevos salvajes” alemanes causaban conmoción, se reforzaron en Lima las prácticas artísticas tradicionales como la pintura y la escultura. En esto también jugó un papel la Bienal de Trujillo, pues tuvo la virtud de hacer pública y difundida la presencia renovada de los más destacados artistas peruanos contemporáneos, nacidos entre 1920 y 1930, quienes habían hecho prácticamente en su integridad, sus vidas y sus carreras en Europa. La mayoría de ellos terminaría afincándose nuevamente en el país durante los 80 y contribuirían con su obra y presencia a moldear en parte el espacio de las artes visuales, poniendo énfasis en la obra de arte en sí misma, como culminación de un proceso. (Ibid)

Ambos extremos, el “expresionismo” y el “no-objetualismo”, aparecen, como hemos visto, en la presentación de las exposiciones de *El Laberinto de la Choledad* (1999). Esto deja (en tanto campo que los alberga) tanto a la institucionalidad artística (en pugna con su propia escena “alternativa”) como a un horizonte de individualidades (proveniente de la década de 1960 y 1970 y que tarde o temprano se aproxima a cierta figuración expresionista).<sup>70</sup>

Tal alcance en el diagnóstico, nos permite ver el momento final de un periodo en nuestro arte contemporáneo. La última escenificación pública de dicho periodo es la *III Bienal Iberoamericana de Lima*, en 2002. Desde 1997, las bienales habían “abierto” la escena local a lo internacional.<sup>71</sup> El oleaje de la modernidad no se detiene. La cerrada escena de comienzos de la década de 1990 se transforma en cierto “posmodernismo” local hacia mediados de dicha década. Así mismo, surge una escena “globalizada” en la que nos gustaría bautizar como escena post-2001.

Mirando la cartografía de *El Laberinto de la Choledad*, se puede decir que hay dos asuntos vinculados en la estrategia de análisis que siguieron sus investigadores.

---

<sup>70</sup> “Otros artistas peruanos, cuya trayectoria durante los 60 y 70 había incluido un periodo de tiempo en el exterior y un retorno tras el cual habían decidido residir en Lima, desarrollaron a lo largo de los 80 presencias cada vez más fuertemente insulares. Cada uno de ellos eligió, desde una perspectiva absolutamente personal, alguna forma de relación, frecuentemente en clave hermética, con aspectos del imaginario social/nacional. Es este grupo de artistas que se presenta con mayor frecuencia la proximidad a la figuración expresionista o expresionismo con restos de figura. A ellos se irían sumando otros, más jóvenes, con evidente admiración y sentido de parentesco espiritual”. (Ibid)

<sup>71</sup> Participaron por Perú: Fernando Bryce, Jano Cortijo, Christian Flores, Luz Letts y Giuliana Migliori. Destacaron Francis Alÿs (Bélgica), Liliana Porter (Argentina), entre otros.

Primero: el gesto de elegir ciertos referentes. Segundo: los referentes mismos. Ambos asuntos se convierten en importantes mediadores para la comprensión de ciertas identidades y contextos. Por lo primero, el gesto de elegir algún referente se identifica con un principio de acción. Y este principio de acción habría que buscarlo a lo largo de la producción de uno o varios artistas (para ponerlo luego en relación con el soporte institucional o social que lo hace posible). Por lo segundo, el referente mismo se convierte en un documento. Un buen número de estos documentos permite la elaboración de un discurso: Una “constelación” que, a la manera de una historia (para el caso de la producción de uno o varios artistas) también supone la posibilidad de “espacializar” dicha historia. Otra vez: llevar el discurso al espacio de una narrativa. Y esto porque el documento es un ente u objeto siempre museable.

No sólo están los dos casos paradigmáticos mencionados (el que usa como referente al yo y el que usa como referente a los documentos fotográficos). De lo que se trata es de investigar e identificar, precisamente, la procedencia de los referentes para convertirlos en ejes temáticos: “constelaciones” que pueden dar lugar a una exposición a la manera de una puesta espacial de ciertas obras y documentos. Así mismo, dar lugar, también, a un discurso histórico-temático. Por ello, metodológicamente, el enfoque de la búsqueda de referentes implica una racionalidad espacial y museológica: Una que, en parte, está vinculada a la arquitectura pero también al material y a su sentido; y, finalmente, a la representación, si la hubiere.

Por ejemplo, en la exposición *Mitos, Ritos y Pagos* (1999) de *El Laberinto de la Choleidad*, se proponía, entre otros, un eje temático en el que las representaciones de las fiestas religiosas, en fotografía, podían agruparse con objetos de artesanía cuyo material retroalimentaba la atmósfera de la sala. El enfoque de la búsqueda de referentes también permite plantear un discurso al curador de una exposición.

El asunto del uso del referente se convierte en el eje de una investigación visual. Hace posible una perspectiva múltiple pues asimila, simultáneamente, dos tipos de miradas que convencionalmente han estado separadas: la que asume el trabajo de la percepción multisensorial con aquella otra que interpreta y elabora discurso. De acuerdo con la primera mirada (percepción) se puede establecer la especificidad de la forma, considerando el cuerpo que observa (por ejemplo, el público en una sala). De acuerdo

con la segunda mirada (interpretación) se asume el importante trabajo de elucidación semántica (la del curador y la del museógrafo). Por tanto, visto como un método, este modelo de investigación también hace posible que los referentes encontrados sirvan como documentación (física y virtual) para las posibles puestas en escena (en vitrinas y otros elementos), planteando al espectador una mirada que le da acceso a los procesos de elaboración. Es una reconstrucción visual del acontecimiento artístico, a posteriori.

La pregunta por el “estatus ontológico” de la producción local quiere decir entonces que se buscan referentes (“reales”, “irreales” y “virtuales”) que hay que tipificar en cada caso. Esta tipificación pasa por el esclarecimiento de la clase de referente del que se trata. Por ejemplo, cuando se usan objetos de nuestra percepción, como una camisa u otra ropa (para, a partir de allí, elaborar algún “objeto artístico”) la pregunta por el referente resulta esclarecedora. Así, la búsqueda del artista apunta hacia el material y su sentido existencial (como resulta claro en ciertos trabajos de Jorge Eduardo Eielson de la década de 1960 en el que lo “real” del referente es transformado por intervenciones mínimas). El “peso” ontológico queda señalado por dicho proceso en la complejidad de la relación entre la narrativa y el concepto.<sup>72</sup> Sin embargo, si el referente es un “irreal” (como ocurre por ejemplo ciertos entes mitológicos representados algunas pinturas de José Tola de la década de 1980) la configuración de un universo visual propio y un imaginario flotante, implica otro tipo de vínculo con lo “real”. Por fin, si el referente es un elemento “virtual” la relación entre esta “virtualidad” y el cuerpo que la percibe enuncia otros tipos cualitativamente diferentes de imaginarios, de cuya velocidad solo el futuro puede darnos una pauta (como se observa cuando un artista como Francisco Mariotti en la actual década se interesa por lo “virtual” de elementos visibles y los captura para enfrentarlos a una sencilla mesa de campo mediante proyecciones multimedia fragmentadas). Así, puede verse cómo una sala oscura nos permite poner entre paréntesis la situación espacial del entorno.

---

<sup>72</sup> Tarazona (2004) logra establecer una interesante correspondencia entre la poética de Eielson en la década de 1950 y estas obras de 1962 y 1963. Tarazona cita un texto del poeta (del año 1955) en el que se usa una interesante analogía: el ropaje es al cuerpo como la palabra es al silencio. Siendo el silencio muy importante para la percepción: “cuando un individuo habla menos empieza a percibir más” (Ibid: 36). Si se usa el lenguaje de esta investigación se podría decir algo semejante: “Mientras la vestimenta es retórica e *irreal*, el cuerpo es sustancial y *real*”. Lo cual apunta hacia lo visible (pero también táctil) en tanto algo concreto *que está* para ser percibido en una sala de exposición.

*Por tanto, una estética que tiene como trasfondo lo “real” puede configurarse, en términos artísticos como una búsqueda que se orienta existencialmente hacia el material y hacia el aprecio por los procesos de intervención sobre este. En cambio otra estética cuyo trasfondo es lo “virtual” se configura a partir de la vigencia de todo tipo de iconografías mediáticas y/o propias de los entornos de red, orientándose existencialmente hacia diversos tipos de lenguaje flotante, representaciones cuya fuerza es el simulacro, aquello que parece pero no es. La primera con un fuerte componente de hallazgo antropológico de materiales, huellas y documentos; aquella otra con una carga de espectáculo medial, de una búsqueda infinita de simulaciones y de signos en constante mutación, “Interfaces”.*

*Entretanto, la estética de los mundos “irreales”, podemos verlo ahora, constituye ya un viejo modelo moderno, previo al panorama que opone el simulacro al documento. Un modelo en el que el sueño, por así decir, aún no ha sido intervenido por la prótesis de las plataformas y la metástasis del sentido. Sin embargo, al plantearse como autónomos, los mundos irreales dejan ver también cierto elemento conservador en lo político. Si la élite se apropia de los sueños, por ejemplo, en la argumentación elitista de Luis Miró Quesada sobre la naturaleza del arte abstracto, dicha estrategia de dominio es ya una intervención del imaginario criollo por fijar las condiciones de lo “espiritual” y lo “cultural: Un discurso modernista que contradice en todo a aquél otro que lo acompaña (uno que ya se extendía a propósito de los procesos de modernización material propio de la década de 1950).<sup>73</sup>*

*Aquí resulta importante una anotación con respecto a los dos paradigmas descritos en la sección anterior como temas visuales (uso del yo autorreferencial y uso de documentación visual de prensa y revistas). Se trata de la confluencia inesperada de estos dos paradigmas en la lucha contra la dictadura de Fujimori durante los años*

---

<sup>73</sup> Ver el primer capítulo de este mismo estudio. Los procesos de modernización material de la década de 1950 están claramente *monitoreados* por las operaciones que los cuadros técnicos desarrollan sobre la sociedad: la infraestructura, la red vial y la construcción. Estos técnicos llevan la impronta del discurso del desarrollo y en muchos casos se han formado en las mejores universidades norteamericanas. Los gobiernos de Odría (1948-1956) y de Prado (1956-1962) asumen políticas de desarrollo que favorecen en todo al capital norteamericano. Desde luego que, entre dichas intervenciones (de carácter técnico) y la realidad (de su objetivación) se interpone eso que Nugent ha llamado (con cierto pesimismo) la “desgracia criolla”. Se trata del miasma de una esfera política ceñida a intereses no solo particulares sino dañada por la herencia colonial. De clara influencia norteamericana, el modernismo “tecnológico” (hasta cierto punto “objetivo”, pues logra plasmarse materialmente en los contextos de la vida cotidiana) asume un discurso optimista. Dicho optimismo empalma muy bien con la idea moderna del progreso y es en todo distinto al modernismo “espiritualista” del grupo que, desde la segunda mitad de la década de 1940, asume la abstracción en Perú en arquitectura, literatura y pintura. Son las ideas de estos últimos las que serán discutidas a viva voz en las páginas culturales de los diarios en la década de 1950.

1999, 2000 y 2001. La reflexión que ubica a ambos paradigmas en tanto constelaciones necesariamente debe contextualizar tales bloques. Así, resulta necesario elaborar una crítica al diagnóstico de El Laberinto de la Choledad, pues fue la misma realidad local la que se encargó de ponerlo en tela de juicio (o de suspender momentáneamente su alcance) por urgencias de corte político.<sup>74</sup>

## 2.2 La configuración de la mirada en el arte contemporáneo peruano

### 2.2.1 Primer tópico: la percepción

#### A. La mirada de la crítica de arte local en dos casos importantes.

Un sorprendido crítico de arte, a comienzos de la década de 1980, Alfonso Castrillón, escribía que el arte conceptual en el Perú era poco menos que imposible. Nuestro crítico pensaba que al no haber habido en el país un apropiado proceso de industrialización, no podía esperarse que nuestro contexto pudiese albergar a artistas cuya mentalidad tuviera en mente determinados materiales y sistemas de objetos:

En Europa la desaparición del objeto es el resultado de un largo proceso de cuestionamientos en la base de la producción artística como en la de su distribución y consumo: es un fenómeno típico de las sociedades altamente industrializadas. En el caso del Perú ese proceso no se advierte; el salto a la vanguardia, exabrupto, en los años 68, es un fenómeno atípico desligado de nuestra realidad y privado de una reflexión crítica en el seno mismo de la producción. (Castrillón, 1985: 28)

Castrillón atribuye al activismo de Juan Acha en la galería *Cultura y Libertad* una serie de acontecimientos que son vistos como un “salto”: Una suerte de discontinuidad en la sensibilidad artística local. Explica cómo, en 1968, a raíz de las cuatrienales de Kassel, Juan Acha busca a un grupo de artistas jóvenes para comunicarles una nueva idea de vanguardia: “el artista debe percatarse de la necesidad de cambiar la sociedad” (Ibid, 25). A pesar de la partida de Acha a México, Castrillón mira la década de 1960 como

---

<sup>74</sup> Unos meses después de *El Laberinto de la Choledad*, en setiembre de 1999, el acontecimiento artístico fue la exposición *Emergencia Artística*. Dicho acontecimiento reunió a un colectivo entre los que se encontraban Emilio Santisteban y Gustavo Buntinx en una sala alternativa a la *II Bienal Iberoamericana de Lima*. Con ello se da inicio a lo que Hernández y Villacorta (2002) llaman “la aproximación del *mainstream* a lo social”. Expusieron en *Emergencia Artística* artistas que habían sido importantes en el paradigma que hace referencia al yo (como Natalia Iguñiz) junto a otros que hacen referencia a de documentos políticos (como Alfredo Márquez).

una suerte de laboratorio en nuestro arte, allí donde ocurrirían una serie de “experiencias esclarecedoras como el caso López Antay”.<sup>75</sup> Asume, por fin, que a inicios de la década de 1980 “los jóvenes artistas han retomado el lenguaje de la vanguardia (conceptual, eventos, etc)” (Ibid, 28).

La hipótesis de la discontinuidad entre este “lenguaje de la vanguardia” y el sistema artístico local es retomada, veinte años después, por Jorge Villacorta. Villacorta comprueba que ni el Minimalismo, ni el *Arte povera*, ni el Arte de la tierra (*Land art*), ni el arte conceptual, habrían tenido una existencia cultural entre nuestros mejores artistas contemporáneos. Esta vez nuestro sorprendido crítico solo enuncia la situación, sin pretender dar alguna explicación a tan significativos vacíos:

Pero, el problema de fondo, en términos generales, es que nunca existió el ingreso de lo conceptual y tampoco existió ninguna concepción de la obra artística como obra efímera. Sin Body Art, sin performance, sin instalaciones, y sin Land Art –recuerde que la única acción en el desierto peruano es la emprendida por Richard Long en el 71-72 en Nazca-qué se puede esperar. Recién a finales de los años 70, durante un período que se prolonga hasta el 82, un fermento de antiplástica, que (sic) [se] sedimentó al margen de las galerías. (Villacorta; 2000, s/n)

A continuación, Villacorta cita la obra cumbre del período, que es la ya referida del colectivo de arte *EPS Huayco*. Pero advierte, que se trata sólo de una excepción: “por lo general nuestra plástica respeta los valores tradicionales y se expresa con un conservadurismo notable en cuanto a los soportes” (Ibid, s/n).

Tanto en la mirada de Castrillón como en la de Villacorta se produce un vacío al momento de comparar las manifestaciones de las artes visuales en el escenario internacional con las del arte local. Así, en lo que se refiere a comparar aquellas líneas de trabajo que podrían plasmar, en el Perú, el espíritu internacional de las neovanguardias de la década de 1960 (o, por ejemplo, el espíritu de Duchamp y su amplia articulación con una estética de la huella). En esto no difieren de la actitud de Fernando de Szyszlo, que a su regreso de París, a comienzos de la década de 1950,

---

<sup>75</sup> En 1976 se le otorgó el Premio Nacional de Cultura al retablista Joaquín López Antay. Muy pronto se desató una polémica entre los artistas “eruditos” acerca de la pertinencia de dicha adjudicación (Ibid 27).

habría declarado que “no existe la pintura moderna en el Perú”. Tampoco difieren de la actitud de Emilio Rodríguez Larraín, cuando hace unos pocos años, a su regreso de Europa, dijo también que “no existe escultura contemporánea en Perú”.

Aunque lo moderno en Szyszlo y lo contemporáneo en Rodríguez Larraín no son semejantes, el gesto de ambos si lo es. Si bien es cierto que la pintura de Szyszlo ha sido presentada como el resultado a la que se llega en el arte de la década de 1960 (por ejemplo Lauer (1976) la plantea como una síntesis entre lo internacional y lo local) dicha pintura resulta, en el fondo, bastante tradicional. Como bien lo dice Villacorta, se trata de preferencias conservadoras por ciertos valores estéticos.

Precisamente, para ver más de cerca en qué consisten estos valores, si modernos o contemporáneos, proponemos en (A) un planteamiento acerca de dos modelos de percepción importantes. Una vez establecidos, podemos trazar, esquemáticamente, una diferencia entre lo “contemporáneo” y lo “moderno”. En (B) el uso de este esquematismo se despliega para una lectura del tipo de percepción implícita en el arte peruano reciente, buscando aclararnos a nosotros mismos el alcance del diagnóstico del *El Laberinto de la Choledad*.

## **B. Planteamiento de dos modelos de percepción.**

### **B.1 Walter Benjamin y el modelo de la huella del aura**

En este trabajo se plantea la importancia que tiene (no sólo para el arte contemporáneo sino, en general, para la cultura de occidente) el protagonismo de la imagen fotográfica en los procesos de configuración de la sensibilidad y de la percepción de los objetos. Walter Benjamin lo dice esta manera:

Dentro de grandes espacios históricos de tiempo se modifican, junto con toda la existencia de las colectividades humanas, el modo y manera de su percepción sensorial. Dichos modo y manera en que esa percepción se organiza, el medio en el que acontecen, están condicionados no sólo natural, sino también históricamente. (Benjamin; 1989:23)

El que este cambio haya tenido un momento crucial a mediados del siglo XIX (con la invención de la fotografía y la difusión de imágenes “realistas” a nivel masivo) es pensado por Benjamin como el momento en que brilla por vez postrera cierto tipo de aura: “en cada pescadora de New Haven que baja los ojos con un poder tan seductor, tan indolente, queda algo que no se consume en el testimonio del arte del fotógrafo Hill, algo que no puede silenciarse, que es indomable y reclama el nombre de la que vivió aquí y está aquí todavía realmente, sin querer jamás entrar en el *arte* del todo” (Ibid, 66). Ese algo que no puede ingresar en el arte queda vinculado a lo “real”: Una concepción del arte que es más poética que visual. El vínculo entre la memoria y la imaginación es revivido en los ensayos que Benjamin le dedica a Charles Baudelaire.

Benjamin encuentra en las fotografías (al igual que en los textos que Baudelaire construye) una poética profundamente alegórica. Baudelaire había defendido a la pintura (por ejemplo, el “realismo” de su amigo Courbet) y estigmatizado a la fotografía, pues esta, ¡al fin!, había terminado por darle la razón al gusto trivial de las masas.

Los planteamientos de Benjamin sobre el arte pueden quedar resumidos en la pregunta que él intenta contestar en su ya clásico ensayo *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, escrito en 1935 y publicado un año después:

En vano se aplicó por de pronto mucha agudeza para decidir si la fotografía es un arte (sin plantearse la cuestión previa sobre si la invención de la primera no modifica por entero el carácter del segundo) (...) Pero las dificultades que la fotografía deparó a la estética tradicional fueron juego de niños comparadas con las que aguardaban a esta última en el cine. (Benjamin; 1988: 32)

La fotografía y el cine, piensa Benjamin, son un hecho cultural. Con su aparición modifican todo el territorio de las artes. La reflexión estética de Benjamin es potente y da un margen explicativo muy abierto frente a la sensibilidad contemporánea. Basta reemplazar a un medio como el cine por otro como el video y a este por la interface y las páginas web, para ver cómo, en cada caso, la experiencia de la percepción humana “se hace” a cada medio en particular.

En el terreno del arte contemporáneo, no obstante, una experiencia de la percepción de tipo más bien fotográfica pronto enfrentó a otra, precisamente, una a la que Baudelaire había planteado como necesaria. Se trata de una suerte de última defensa del circuito que lleva de la mano humana a la síntesis de la imaginación y viceversa.<sup>76</sup> Por el contrario, en el planteamiento contemporáneo, la posibilidad de síntesis queda impedida ante la renuncia a “homogenizar” (en un dibujo o en una pintura) aquello que se aparece ante nuestros ojos como heterogéneo: diversas noticias en un periódico, las mercancías en las vitrinas de los bazares, etcétera. Rosalind Krauss (2002) asocia, precisamente, el surgimiento de un criterio fotográfico para el arte contemporáneo a Marcel Duchamp:

Al reflexionar después sobre los objetos específicos que produjo en su madurez –las obras sobre vidrio en las que el objeto figurado mediante la aplicación escrupulosa de los procedimientos de la pintura naturalista se presenta de manera casi palpable, o también sus Ready-mades, como el urinario y la rueda de bicicleta, con su presencia física inmediata y fetichizada; o, incluso sus autorretratos fotográficos- nos damos cuenta de que todos estos objetos recurren de forma repetida a la *aprehensión sensitiva*, induciendo a una reacción hacia la obra que, al menos en un primer momento es una reacción visceral (...) Porque el mundo de Duchamp está lleno de referencias a la máquina humana, al cuerpo que trabaja sin descanso produciendo excreciones varias: esperma, orina, materias fecales, incluso sudor. (Krauss; 2002: 77) [Las cursivas son mías].

El dispositivo fotográfico acerca la imagen al ojo humano, tritura el aura, diría Benjamin. El cuerpo humano debe convivir con dispositivos. En un extremo lo informe de los humores y en el otro la lucidez de una iluminación profana, menos “irreal” y más “virtual”. La sensibilidad contemporánea ve surgir una noción de lo “virtual” que se desprende del ámbito propiamente *medial* del dispositivo técnico. Por obvias razones Benjamin no puede reflexionar sobre este nuevo horizonte contemporáneo de los soportes virtuales, las plataformas y los modelos en red. Benjamin, más bien, plantea una suerte de amor-odio por la fotografía y el cine (como esquema actualizado podría transferirse a un correspondiente amor-odio por los teléfonos celulares que son usados por los adolescentes para tomar fotos y enviarlas en simultáneo a su grupo de amigos; así mismo también podría transferirse al vínculo con las redes de chat en las interfaces que estén al alcance de la mano).

---

<sup>76</sup> Ver en este mismo capítulo la teoría baudeleriana del realismo (vinculada a un circuito que va de la subjetividad del “artista” hacia la elaboración de un lenguaje “pictórico” y no “fotográfico”).

Dicho esquema transfiere hacia la poesía y el arte una suerte de melancolía y desesperación por “salvar” una situación de derrota existencial del ser humano en la modernidad. No obstante, cierto eco del Futurismo (aquella vanguardia que alabó el poderoso papel del dispositivo técnico) a veces triunfa por encima de la tristeza. Sobre todo, cuando Benjamin, mediante un credo tomado del Surrealismo (otra vanguardia muy apreciada por nuestro filósofo), evalúa las imágenes de ciertas fotografías como portadoras de algo inexplicable. Algo que está allí casi por azar: El aura reaparece sin saber exactamente por qué.

Pero ¿qué es exactamente el aura? No pretendo discurrir por las definiciones canónicas de Benjamin que ya se han citado tantas veces. En cambio, prefiero caracterizarla a partir de tres niveles que el propio Benjamin establece. Dichos niveles surgen en el momento de considerar la constelación experiencia-percepción-memoria-mito. El planteamiento se halla resumido en un breve párrafo:

Las circunstancias en que se ponga al producto de la reproducción de una obra de arte, quizás dejen intacta la consideración de ésta, pero en cualquier caso deprecian su aquí y ahora. Aunque en modo alguno valga esto solo para una obra artística, sino que parejamente vale también, por ejemplo, para un paisaje que en el cine transcurre ante el espectador. Sin embargo, el proceso aqueja en el objeto de arte una médula sensibilísima que ningún objeto natural posee en grado tan vulnerable. Se trata de su autenticidad. La autenticidad de una cosa es la cifra de todo lo que desde el origen puede transmitirse en ella desde su duración material hasta su testificación histórica. Como esta última se funda en la primera, que a su vez se le escapa al hombre en la reproducción, por eso se tambalea en ésta la testificación histórica de la cosa. Claro que sólo ella; pero lo que se tambalea de tal suerte es su propia autoridad. (Benjamin; 1988: 22)

El primer nivel es uno en el que resulta importante la percepción de un aquí y ahora, por ejemplo, en el paisaje que se mira en una pantalla de cine. El paisaje está representado miméticamente en la imagen y dicha representación aparece en muchísimas salas de cine. Así, el público puede apropiarse de la escena cuantas veces quiera. Sin embargo, la experiencia específica (la de haber estado frente a este paisaje singular), la de “su aquí y ahora irrepetible” no es propiamente comunicable, al menos en el sentido que Benjamin asumía cuando hablaba de una fotografía. Y esto resulta claro en las fotografías de Hill en la que aparecen unas pescadoras de la localidad inglesa de New Haven. Mientras que

en las imágenes de las primeras fotografías brilla ese elemento que no puede ser asimilado por el arte, en una imagen de *este* paisaje, la experiencia de *estar allí* (en presencia física para poder participar de *ese* instante específico y cualitativo) ha sido recogida y vaciada de su componente “orgánico” por así decir. Al haber ocurrido esto la imagen fotográfica sirve de indicio para comprobar que ha aparecido otro tipo de percepción mucho más fría y distanciada: Un tipo de percepción y de experiencia que deprecia el “aquí” y el “ahora”.

El segundo nivel plantea el asunto de la memoria acerca de ciertas “experiencias irrepetibles”, “allí en donde éstas se encuentren”. Pues si esta forma de experiencia se ha depreciado a nivel de toda la sociedad (por ejemplo, a partir del surgimiento de los medios de comunicación de masas que portan imágenes de todo tipo) ¿en qué condiciones quedará la posibilidad de situarse frente a las “obras de arte”? Si lo que se necesita para percibir las es un recogimiento y una forma de atención cualitativamente fuerte para relacionarse con “un aquí y ahora irrepetible”, es lógico que Benjamin postule que cada día será más problemática la existencia de un público para contemplarlas. La continuidad de la existencia de dicho público marcaría la configuración de una memoria peculiar, que tiene como protagonistas a las “experiencias irrepetibles”. Más aún, la condición de una experiencia “irrepetible” (de una epifanía profana, por así decir) es lo que comúnmente se entiende como “autenticidad” de una obra de arte (a la que solo se tiene acceso por medio de testigos, esto es, de la “testificación histórica” que se pueda recoger).

El tercer nivel es sobre la construcción de mitos sociales y la necesidad cultural de estos. El imaginario social del capitalismo del siglo XX ha dado lugar a una constitución de la mirada que coloca una imagen especular en el lugar del objeto de la percepción “inmediata”. Así, cuando se trata de objetos-obras de arte también ocurrirá (al menos para el individuo medio) que dicha imagen se interponga entre él y una experiencia “irrepetible” y “directa”. Entre mi percepción y la Gioconda de Leonardo se interpone una reproducción de esta imagen. Benjamin define la “autenticidad” como cifrada en el soporte material mismo de la obra y en los acontecimientos que la hayan cambiado (es natural que envejezca en el tiempo y ello podrá extraerse de los testimonios que surjan, siguiendo con nuestro ejemplo, al mirar una obra tan importante como la Mona Lisa, se escribieron desde siempre). Pero si cada vez hay menos

individuos que centren su mirada en el objeto físico, también el testimonio que se pueda dar de ella (a partir de una mirada “directa” que sepa experimentar lo que esta vale) será progresivamente más escaso: la “mayoría” solo ve reproducciones. Imágenes especulares. Simulaciones. Fantasmagorías. Por tanto, la “obra de arte” antes aurática, cada vez tiene menos autoridad, se va quedando sola, si cabe la expresión.

Estos tres niveles (a saber, primero, la percepción del objeto en una “experiencia irrepetible”, “aquí y ahora”; segundo, las huellas en la memoria social del objeto aurático por medio de su testificación histórica y, tercero, la necesidad cultural de mitos) constituyen una estructura articulada. Según Benjamin dicha estructura articula la percepción que se “escribe” o “inscribe” tanto de un modo individual como social, y que, según Benjamin, ha experimentado una radical modificación: “Y si las modificaciones en el medio de la percepción son susceptibles de que nosotros, sus coetáneos, las entendamos como desmoronamiento del aura, sí que podremos poner de bulto sus condicionamientos sociales” (Benjamin; Ibid).

Un estudioso actual de la obra de Walter Benjamin, Benjamin Buchloh, ha extraído de esta estructura una constelación importante de procedimientos alegórico-estéticos que el arte contemporáneo ha puesto al uso. A través de una recuperación de Marcel Duchamp, inclina la preferencia de la sensibilidad contemporánea hacia el shock, el montaje-collage y la “apropiación”:

La mente alegórica selecciona caóticamente entre el extenso y caótico material que alberga su conocimiento. Intenta unir una pieza con otra para averiguar si pueden combinarse entre ellas. Este significado con esta imagen, o esta imagen con este significado. El resultado no es nunca predecible, pues no hay relación orgánica entre los dos. (Buchloh; 1997: 102)

Buchloh extrae esta cita de los estudios que Benjamin hace sobre Baudelaire. Apropiarse de un objeto que está allí y de otro que esté allí para intentar elaborar algo con esto que resulta heterogéneo (un poema, una obra de arte) se presenta como un procedimiento de montaje. El significado de toda la pieza irá apareciendo casi por azar. De lo que se trata es de ir desgastando los viejos significados que han alejado al individuo masificado de la experiencia irrepetible: “limpiar el fetiche”, convertirlo en

“emblema”. Pero ¿en emblema de qué? De un discurso político, obviamente.<sup>77</sup>

Una suerte de recuperación y de re-semantización de símbolos que, de otro modo, le pertenecerían al enemigo, por así decirlo. Lucha política, esto es, lucha simbólica en el territorio de las imágenes y de los objetos, pero también en el modo de percibir (que asume ya no al ojo sino al cuerpo en tanto epicentro de humores y fluidos). Dicha percepción es ahora, como en el caso de la poética de Duchamp, un epicentro multisensorial.

## **B2. Baudelaire y el modelo de la mano del artista**

En la tradición occidental de lo “moderno” en el arte este modelo resulta crucial. Baudelaire, en tanto profeta de la modernidad en el arte, establece el perfil del artista y se anticipa al credo expresivo. Dicho credo aparece con gran claridad en los textos de Vassily Kandinsky o de Benedetto Croce. Baudelaire defiende apasionadamente los motivos modernos frente al clasicismo: busca imágenes que debieran ser figuras miméticas del heroísmo burgués.

En el clásico ensayo de Baudelaire "El pintor de la vida moderna" (1859), tres tipos distintos de *realismo* luchan entre sí con desigual fortuna: el de la academia francesa del siglo XIX, el de las primeras fotografías y, por último, el de gente como Courbet, amigo del poeta. Poco tiempo después el Impresionismo señalaría hacia lo nuevo, hacia fuera del realismo y de la mimesis. Sin embargo, Baudelaire postula, a lo largo de todo su ensayo, la posibilidad de un tipo de pintura cuya sublimidad se extraiga de la pasión con que la vida moderna se fagocita a sí misma (por ejemplo, en el erotismo intrascendente del espectáculo callejero o en el rostro indolente de una prostituta).

El artista "moderno" resulta ser aquí quien logra extraer algo valioso, esencial, de todo este caos efímero y casi eléctrico de estímulos "reales". Su mirada se convierte en “un caleidoscopio dotado de conciencia”: sus referentes se pueden buscar, encontrar y

---

<sup>77</sup> “El potencial dialéctico de la técnica del montaje, al que Hausmann hace alusión, encontró su realización histórica en la contradicción que queda ilustrada, por una parte, en la creciente interiorización y estetización psicológica de las técnicas del collage y del montaje en el surrealismo (y la subsiguiente y todavía existente explotación en los anuncios y la propaganda de productos) y, por otra, en el desarrollo histórico simultáneo de las prácticas revolucionarias de montaje y agitprop en la obra de El Lissitzky, Alexander Rodchenco y Heartfield, y la desaparición casi total de la función social y pública de estas prácticas, excepto las tentativas aisladas de la vanguardia contemporánea” (Ibid, 100).

experimentar en el inmediato contexto urbano. A diferencia del artista “clásico” que, extrae sus referentes, por ejemplo, imitando a los griegos. El referente griego (o el *realismo* idealizante que adopta viejos modelos valorados por el “gran arte”) resulta estigmatizado. Así, el artista moderno es quien busca algo en el entorno urbano de objetos (en su mobiliario, en sus calles y en sus personajes). Algo que no logra definir con precisión:

Así va, así corre, así busca...Pero ¿qué busca un hombre así? A buen seguro que ese hombre, tal como lo he descrito, ese solitario dotado de una activa imaginación, que constantemente viaja a través del gran desierto de los hombres, tiene un objetivo más elevado que el de un simple deambulador, un objetivo más general y distinto que el furtivo placer de la circunstancia. A buen seguro que tal hombre anda buscando ese algo al que se nos permitirá llamar modernidad. Pues lo cierto es que no encontramos una palabra mejor para expresar la idea en cuestión. Para él se tratará, sobre todo, de extraerle a la moda lo que lo fugaz tiene de eterno, lo que lo histórico tiene de poético...La modernidad es lo transitorio, lo fugaz, lo contingente, la mitad del arte cuya otra mitad es lo eterno y lo inmutable. (Baudelaire 1984: 91-92).

Artista moderno, entonces, es aquél que resulta capaz de arrancarle algo a lo fugaz e instantáneo de las experiencias en la ciudad. Se trata algo contingente y trivial como en la moda, en el vestuario de los dandys y en el de los militares (o en el estilo de las mujeres de sociedad a quienes ellos buscan; poetizar sobre el porte de las mujerzuelas que deambulan por los bares y que se ubican en las afueras de los cafés).<sup>78</sup> Extraer de todo ello algo “eterno”. Algo que deje ver lo humano allí donde aparentemente habríamos renunciado a encontrarlo. Un tipo de belleza equívoca, bizarra y salvaje. Algo que en un futuro pueda plantearse como “canon”: la proyección de las pasiones modernas en tanto “flores del mal”.<sup>79</sup> Por ello, resulta natural que el artista moderno sea definido como aquel que es capaz de enfrentarse con sus modelos “reales” mediante la percepción “directa”. Incluso sin que ellos mismos lo sepan. Así lograría captar, mediante el croquis y el dibujo, la pasión de las experiencias en que ellos están

<sup>78</sup> “A la puerta de un café, apoyado en los cristales iluminados por delante y por detrás, se exhibe uno de esos imbéciles que, deben su elegancia al sastre y su cabeza al peluquero. Junto a él, con los pies apoyados en el indispensable taburete, está sentada su querida, una gran bribona a quien no le falta casi nada (ese casi nada lo es casi todo, porque es la distinción) para parecer una gran señora. Al igual que su lindo compañero, también ella tiene el hueco de su pequeña boca completamente ocupado por un desproporcionado cigarro. Se trata de dos seres que no piensan. Ni siquiera podría decirse que miren a nada ni a nadie. Tal vez contemplen, cual Narcisos de la imbecilidad, a la multitud que, como un río, les devuelve su propia imagen. En realidad, existen mucho más para el placer del observador que para su propio placer” (Ibid; 118).

<sup>79</sup> “Ella es quien representa el salvajismo dentro de la civilización, ya que su belleza le viene del Mal: es una belleza siempre desprovista de espiritualidad, pero barnizada a veces de una fatiga que parece melancolía.” (Ibid; 118-119)

envueltos. Más aún, será mejor si solo toma nota “mental” de dichas imágenes para asumir el poder “irrealizante” de su propia conciencia imaginaria y caleidoscópica. La pregunta es aquí ¿qué significará imitar/“representar” a partir de modelos antiguos?

David, al haber escogido temas particularmente griegos o romanos, no podía hacer otra cosa que vestirlos a la antigua, mientras que los pintores actuales ...se obstinan en disfrazarlos con ropajes de la Edad Media, del Renacimiento o de Oriente, estamos frente a un síntoma de una gran pereza (Ibid, 91).

Baudelaire, contra todo pronóstico, no elige como pertinente para su argumentación al referente fotográfico (hacia el que sentía una profunda y ambivalente atracción). Por el contrario, elige el referente "real" de la calle (aquel que puede ser percibido y experimentado directamente por el ojo del observador que deambula). ¿Por qué Baudelaire rechaza la imagen fotográfica?, ¿por su potencial democratizador acaso? Habla de estos “deplorables días” que han visto aparecer la industria fotográfica, para confirmar el tonto credo “realista” o “naturalista” de la masa de franceses. Así, este público dice: “Creo en la naturaleza y sólo creo en la naturaleza (hay buenas razones para ello). Creo que el arte es y no puede ser sino la reproducción exacta de la naturaleza (una secta tímida y disidente quiere que se rechacen los objetos repugnantes como una escupidera o un esqueleto). De modo que la industria que nos diera un resultado idéntico a la naturaleza sería el arte absoluto”. (Baudelaire; 1961: 552). Presenta a Daguerre como al Mesías de esta multitud. Así, imagina una situación en la que este mismo público le respondería: “puesto que la fotografía nos da todas las garantías deseables de exactitud (¡tal es lo que creen esos insensatos!), el arte es la fotografía.” (Ibid).

Es interesante este rechazo de Baudelaire por lo fotográfico. Y esto porque dicho rechazo se encuentra anclado en un gusto que define lo bello expresivo (bizarro o hasta repugnante) por oposición a cualquier estética de la verdad, pues “la verdad sofoca el gusto por lo bello” (Ibid). Existe un componente descriptivo en cualquier estética de la verdad que podría aficionar a los ingenieros, a los filósofos y a los moralistas, quizá, pero no a los artistas, dice más adelante Baudelaire. Es curioso que en estas afirmaciones nuestro poeta se asome por negación al ideal contemporáneo del artista-

ingeniero (que caracteriza al Constructivismo que es una importante vanguardia rusa de la década de 1920; o incluso al ideal del artista-filósofo del conceptualismo, propio de las neovanguardias de la década de 1960). Resulta interesante observar cómo este punto de vista de afirmación de lo expresivo (como horizonte de lo artístico) será compartido por todos los modernistas peruanos (aquellos que en calidad de críticos de arte debatieron, en la década de 1950, acerca del arte abstracto).

Por tanto, el modelo de la “mano del artista” incluye un rechazo a la estética de la verdad. Así mismo se propone como modelo expresivo, en donde el circuito que define a la obra de arte debe integrar tres aspectos: la imaginación, la mano y el buen acabado. Todo ello bajo la complicidad de la genialidad de quien lo hace. Se trata de lo que puede ser “representado”: algo cuya *huella mental* (que se busca en la memoria del artista) queda impreso, ahora sí, como *huella real*. Un hacer técnico que solo puede ser logrado *a través de la mediación de una mano humana*, en este caso, a través de los dibujos de Constantin Guys. Estamos ante una vía artesanal, por así decir:

Pero llega la tarde. Es la hora extraña y dudosa en que las cortinas del cielo se cierran, en que las ciudades se iluminan. El gas pone una mácula en la púrpura del ocaso. Y los hombres, honestos o deshonestos, razonables o locos, se dicen: “¡Por fin ha terminado la jornada!” (...) Ahora bien, mientras los demás duermen, resulta que éste permanece inclinado sobre su mesa, clavando sobre una hoja de papel la misma mirada que fijaba hacia unos instantes sobre las cosas, debatiéndose con su lápiz, su pluma, su pincel, haciendo saltar el agua del vaso hacia el techo, limpiando su pluma en su camisa, impaciente, violento, activo, como si temiera que las imágenes se le escapasen, pendenciero en su soledad, y atropellándose a sí mismo. Al final, las cosas renacen sobre el papel, naturales y más que naturales, bellas y más que bellas, singulares y dotadas de una vida tan entusiasta como la propia alma del autor. La fantasmagoría ha sido extraída de la naturaleza. Todos los materiales de que está llena la memoria se clasifican, se ordenan, se armonizan, y experimentan esa forzada idealización que es el resultado de una percepción infantil, es decir, de una percepción aguda...¡y mágica a fuerza de ingenuidad! (1984: 91)

La relación entre el dibujante y lo que ve o experimenta, queda planteada, entonces, como un lugar de la memoria. Dicho lugar es al mismo tiempo individual y social. Uno en cuyo vértice se coloca la experiencia de la percepción del niño: ingenuidad y curiosidad. Una memoria que es capaz de clasificar esta experiencia infantil resulta

planteada aquí como *la* característica del genio: “la infancia recobrada a voluntad”. La mano debe plasmar “materialmente” lo que la mente ordena: una forma de síntesis. Guys recurre a su propio *background* visual para, en el momento apropiado, desatarlo: sobre un papel que lo espera en la penumbra de su habitación justo antes de descansar del tráfigo de todo un día de trabajo.

La representación visual plasmada en dicho papel se asume, por tanto, como una activa síntesis visual de muchas otras imágenes que están en la memoria del artista. Por medio de la imaginación él sabe seleccionar sus referentes visuales involuntariamente (como un niño). Así mismo se trata de un genio que, a voluntad, alcanza una configuración verosímil especialmente preparada para el disfrute de un ojo acostumbrado. Otra vez: Atribuir este tipo de originalidad (que privilegia el trabajo de la *síntesis de la imaginación* y la *mano del artista genial* por encima de los paradigmas considerados clásicos y "gran arte") resulta algo propio de cierto modernismo artístico.

En el comentario que hace Marshall Berman (1988) a *El pintor de la vida moderna* de Baudelaire lo importante no es la lectura política que puede hacerse del modelo de la mano del artista. Berman enfatiza, por el contrario, una dialéctica que se establece entre una mirada institucional (“pastoral” de los ideales burgueses) y, en oposición, otra que le lleva la contraria (“antipastoral” y crítica de dichos ideales). Berman lee, en el entusiasmo que dejan ver las descripciones de Baudelaire por los personajes decadentes de la vida burguesa de las capitales, una suerte de ceguera ante la poderosa irradiación de lo moderno. La fuerza, el brillo de lo moderno, no deja pensar al poeta, argumenta:

El ensayo de Baudelaire “El pintor de la vida moderna” (1859-1860) presenta un tipo de pastoral muy diferente: aquí la vida moderna aparece como un gran desfile de modas, un sistema de apariencias deslumbrantes, fachadas brillantes, refulgentes triunfos de la decoración y el diseño (...) Los lectores familiarizados con Baudelaire se alarmarán al oírle hablar (...) nos preguntamos en qué consiste la broma, hasta que llegamos a la deplorable confusión de que no hay broma. (Berman; 1988: 134)

Con Berman pero contra Berman: hay una crítica a la institución burguesa del museo al comienzo del ensayo de Baudelaire. Literalmente, el poeta se afana por encontrar a un

tipo de espectador especial que no necesite de otra cosa que no sea su propia experiencia en la ciudad (y su sentido común para apreciar alguna obra maestra en el museo). Ironiza acerca de cómo mucha gente antes de entrar al museo ya sabe lo que va a encontrar: se acercan con “mirada soñadora” ante un Tiziano o un Rafael y no son capaces de apreciar aquella “belleza particular” y “bizarra” que está allí cerca en algunas pinturas y grabados costumbristas. Lo consagrado por la fama y por la institución puede dejar frío al espectador que busca lo cotidiano (algo que pueda entender y que le hable a su experiencia). Es allí que aparece el tópico del realismo, de ciertos documentos visuales que puedan portar, por ejemplo, las modas “desde la revolución hasta el consulado”, para ver, a través de estos, el temple de una época. Dicho temple, nos dice Baudelaire, está en la relación entre los trajes y los rostros, pero también en el modo en como se disponen y “caen” los pliegues.

Es este espectador, crítico involuntario del público prejuicioso que suele ir a los museos, quien nos sacará (a nosotros los lectores) a la calle. Lo hará a través del tema del costumbrismo en la imagen pictórica y de ciertos grabados. Por ello, el modernismo de Baudelaire se presenta como una dialéctica entre la sensibilidad de la calle (su mobiliario y sus personajes) y la sensibilidad educada en la institución del museo. El modelo expresivo de la mano humana parece quedar, al menos en Baudelaire, profundamente ligado a la capacidad del artista de “representar” miméticamente a sus modelos, mostrando, desde luego, una capacidad expresiva única, la del genio.

A comienzos del siglo XX en Europa, el proceso por medio del que se afirmarán los valores abstractos de la expresión frente a la mimesis, se constituye a propósito de un origen complejo de factores. Por ejemplo, en la estética elaborada por Kandinsky, se planteará cierta “espiritualidad” como una forma de trascendencia, magia y cristianismo protestante. Una trascendencia cuya vía de acceso es el arte. Dicho más precisamente: el hallazgo en uno mismo del espíritu creador. Sin embargo, en la propia historia del arte moderno (y para afirmar los valores abstractos) se encontrarán también otras vías hacia la abstracción, más bien de carácter “físico-material” cuando no positivistas o materialistas, por ejemplo, en el Cubismo de Picasso y Braque (que se remonta a Cézanne). Otras vías hacia la abstracción plantearán preguntas acerca de lo “real” del

movimiento de los cuerpos y de los objetos en un espacio euclidiano así como de los puntos de vista capaces de registrarlos.<sup>80</sup>

Es cierto que hablar de realismo no es equivalente a hablar de lo real. El realismo es una forma de lenguaje representacional cuyo principal rasgo es la verosimilitud. La percepción de los objetos (de lo “real” del mobiliario urbano, de sus personajes, de sus calles y situaciones, etcétera) en el modelo de Baudelaire, constituye la fuente de la representación. Así, dicha representación es entendida como la síntesis de una memoria visual que es capaz de usar su capacidad expresiva. Una capacidad que es también irrealizante pues logra imaginar algo en ausencia de sus modelos. Pero, ¿imaginar qué? Los acontecimientos que el artista experimentó durante el día en su deambular por la ciudad. Es importante hacer notar que el momento efímero de la plasmación en el papel resulta manual y artesanal.

Esta forma de lenguaje realista, la representación, es postulada como una garantía para asegurarnos que su uso no pretende volverse ni en contra del género (por ejemplo Baudelaire no quiere interpelar a la pintura en su legitimidad), ni tampoco en contra del lenguaje (por ejemplo ¿no es este lenguaje pictórico algo del pasado?, podría preguntar alguien hoy en día). Por el contrario de lo que se trata es convertir al lenguaje mismo en el medio que le dé vida al sentido: Un aliado que le permite crear al artista una ilusión visual que el observador sea capaz de contemplar como si no se tratara de representación.<sup>81</sup> En el caso del lenguaje pictórico, el realismo nunca cuestiona a la pintura como género artístico, sino que la presupone.

---

<sup>80</sup> Alfonso Castrillón (2002 b: 16-17) explica, siguiendo a Herbert Read, que la historia del arte abstracto se remonta al Paleolítico. Así, “el hombre se aleja de la abstracción al conquistar paulatinamente, en Grecia, un tipo de representación realista desde el siglo V a. C., que se instala con el paradigma en la cultura de Occidente. Vienen los siglos en que se asocia arte con representación de lo real y se confiere a las proporciones de los cuerpos un valor añadido, el de la belleza. Estas ideas duran más o menos hasta el Renacimiento, donde se fijan ciertos modelos estéticos de Occidente. Más adelante, desde el Manierismo, donde se trastocan las proporciones y se valoriza lo expresivo, pasando por el Neoclasicismo que recurre a sutiles abstracciones formales (Ingres), comienza lo que podría llamarse la “carrera del abstracto” en la Historia del Arte de Occidente. Un ojo entrenado y curioso tenía que darse cuenta de lo que se venía, del ineluctable destino del arte europeo camino hacia la desaparición de la figura y ese ojo, ese cerebro, fue Wilhelm Worringer”. El texto de Worringer *Abstraction und Einfühlung*, plantea, sin embargo, ideas parecidas a las de Kandinsky. En cambio, en esta investigación (cuyo punto de vista se construye a partir de procesos como hemos precisado ya) se le presta igual importancia tanto a la vía “espiritualista” como a la vía geométrica y “materia” hacia la abstracción. Ambas vías se desarrollan, a comienzos del siglo XX, en el tejido mismo de la historia de las vanguardias europeas. Será la vía que privilegie lo geométrico aquella que, al fin, nos alejará del concepto de “expresión” tan extendido en la estética moderna.

<sup>81</sup> “La obra de arte es sintética: central eléctrica”, dirá Benjamin, aludiendo a un círculo hermenéutico o de interpretación que se da entre el observador y la obra “aurática”, se trata de un círculo de retroalimentación, de aprendizaje y de energía psíquica aprovechada al máximo. Más aún: “En las obras de arte aprenden su oficio los

Este lenguaje realista (y su consecuente modelo de percepción), sin embargo, solo se puede enfrentar con el lenguaje pictórico (en el sentido de cuestionar el género) si encuentra el soporte fotográfico. Esto es, paradójicamente, cuando dicho lenguaje realista deja de ser pictórico. De allí que, en sentido estricto, habría que dudar de la “pictoricidad” del Arte Pop. ¿Por qué? Pues porque la “pictoricidad” vendría a ser, en esta definición, una condición ontológica, esto es, estructural, que cierra el circuito que va de la percepción sensorial (de esto o aquello, en un aquí y ahora irreplicable) a la memoria “irrealizante”, y de esta (mediante el uso del poder de síntesis de la imaginación) a la mano humana del artista (y viceversa) para volcarse, finalmente, en una superficie de dos dimensiones. Una superficie que debe ser contemplada de modo singular y aurático. Sólo en estos términos el modernismo artístico, siguiendo a Baudelaire, podría todavía reclamar algún tipo de vigencia.

### **C. Cambio en los procesos de percepción locales**

Se plantea, por tanto, hacer una lectura de este cambio cualitativo en los procesos de percepción al interior de la sensibilidad artística entre nosotros. Podemos observar, entonces, cómo la crítica de arte en el Perú se mantiene hasta la década de 1950, en una discusión que supone la existencia un solo modelo vinculado a la imitación de las figuras reconocibles, esto es, a la representación, en correspondencia con la mano o habilidad del artista y sus capacidades de expresión. Esto queda claro, por ejemplo, cuando se revisa la polémica sobre la abstracción entre Sebastián Salazar Bondy y Luis Miró Quesada Garland y otros intelectuales.<sup>82</sup>

Si bien Miró Quesada Garland opta por la abstracción y la no-representación, no hay nada que indique que su discurso haya accedido a un planteamiento distinto respecto del paradigma de la percepción con el que trabaja implícitamente. Su argumentación prefiere desprenderse de los temas de percepción -como hemos visto ya- hacia la

---

artistas”. (Benjamin; 1988: 44-45) Esto aclara convincentemente que la idea de la “perdida del aura” en el arte, significa para Benjamin el tránsito del modelo de la mano del artista al de la huella o del dispositivo técnico.

<sup>82</sup> Sebastián Salazar Bondy (1990: 61) cita a Baudelaire: “La pintura es una evocación”. Y sigue: “Y es exacto. El pintor da cita en su mano (que es instrumento de su mente y de su corazón), actualizándolos, su sabiduría técnica y sus ideas plásticas, poéticas, mágicas, sobre el universo, juntamente con su videncia estética. Evoca, es decir, llama y da forma eterna a las imágenes que una memoria incorruptible acumula. La conversión de aquello en un cuadro no se opera “gracias a Dios”, porque sí, sino a través de una selección que debe ser dolorosa como el alumbramiento”. Esta mirada se vincula claramente al modelo de la mano del artista.

postulación de ciertos imaginarios “puros”, “irreales sensibles”, que el ánimo es capaz de sentir de modo “inmediato”, como cuando uno escucha una sinfonía.

Pero también se puede plantear que la disputa acerca de la “abstracción” y la importancia de los “irreales” -en la crítica de arte y en la filosofía- oblitera el contexto político en la que esta se desenvuelve. En ambas polémicas hay una fuerte tendencia a afirmar visiones apolíticas que apuntalan la existencia de los “imaginarios puros”. Una lectura política de estas visiones ubica los errores tanto de “izquierdas” como de “derechas” (Lauer, 1976), pero también nos devuelve el tema ya transformado por un interés cultural y social.

Por tanto, aquí la pregunta es, ¿cuánto de un conflicto propio de las sensibilidades se ha vivido en países como los latinoamericanos?, ¿Cuánto de ello se ha experimentado en el Perú? ¿Ha habido algo que interpele a los “imaginarios puros” como en los países europeos o en Norteamérica, a raíz de las dos guerras en 1914 y en 1939?<sup>83</sup> ¿La crisis política que ha planteado la existencia de las guerrillas, el terrorismo y la pauperización, no nos coloca, acaso, en una posición semejante? Podemos, entonces, comenzar a ver cómo cierta producción que recoge la documentación de la barbarie en el Perú, constituye, desde ese momento, una clara manifestación de la existencia entre nosotros del segundo modelo, el de la huella del aura. Así mismo, dicha producción (presentada aquí como “antiplástica” o “no-objetualismo” y como una interesante constelación o paradigma en el arte contemporáneo peruano) permite ir, desde la crisis de los “imaginarios puros” a los nuevos planteamientos sobre la importancia de los soportes materiales, en tanto tales.

Sobre el tema basta comparar los textos de dos activos críticos de arte de importante recorrido en nuestro medio, Gustavo Buntinx y Jorge Villacorta, para darse cuenta de que, ante un mismo grupo de fenómenos, es posible más de una interpretación. Sobre todo si los acentos del sentido, la memoria y la historia cultural, son colocados en espacios de tiempo y ejes diversos, a propósito de la proliferación de la violencia política en las décadas de 1980 y 1990.

---

<sup>83</sup> El impulso nihilista del Dadaísmo que surge en Zurich en 1916 y se nutre del escepticismo respecto de las doctrinas humanistas de las burguesías europeas de la época.

Buntinx (1994) intenta rescatar “algunas formas peculiares de apropiación y montaje desarrolladas bajo estas circunstancias límites”: la figura de Sarita Colonia (intervención del colectivo *EPS Huayco* realizada en 1980) y la figura de Mao (serigrafía del colectivo *NN* realizada en 1989 en la que este aparece con los labios pintados y en cuyos fondos se distingue un patrón seriado que reproduce una foto de mujeres senderistas presas tomadas de la prensa diaria).<sup>84</sup> Buntinx intenta fijar, antes que un discurso sobre la historia del arte local, otro cuyo tema es la historia sociocultural peruana de los últimos años. Por tanto, apunta hacia lo “real”, pero a partir de su “representación” en las formas de apropiación y montaje analizadas. Aquí la aparente adhesión al discurso de Walter Benjamin, sobre todo en su tratamiento de la alegoría, puede quedar visualizada como un procedimiento tradicionalmente iconográfico, con los límites y virtudes de este: suplantar la importancia de los soportes materiales y de los contextos espaciales que los albergan por un sentido simbólico que el intérprete busca privilegiar.

Al contrario, Villacorta (1996), insiste en que si bien se puede hablar, como hemos visto, de una nueva tradición en el arte local, se trataría, sin embargo, de manifestaciones aisladas. Estas han despertado la curiosidad de parte importante del público joven: “un canon que habría que llamar no-oficial -o alternativo, si se quiere-, que incluye a estas y otras manifestaciones de las que ya ni siquiera se habla porque no ha quedado casi rastro de ellas y porque la investigación en estas materias y en otras más actuales es virtualmente inexistente”. (Ibid: 96). Ciertos acontecimientos en el arte peruano estarían hablando de un fenómeno concreto, pero inasible, en la medida que existe poco registro de estos. Por tanto, Villacorta intenta buscar no tanto la “representación” de esto o aquello, sino el acontecimiento artístico mismo para poder documentarlo y, a partir de allí, intentar la construcción de una historia del arte local.

Simplificando al máximo la cuestión: mientras en Buntinx el eje de lo más importante del arte de los últimos veinte años, puede buscarse (sin temor al error) en aquellas manifestaciones “representacionales” que ofrecen el “registro sensible” de la época, en Villacorta todavía es posible colocar el eje de la interpretación en la proximidad o distancia que dichas formas visuales establecen con fuertes acontecimientos estéticos que pueden ser articulados “artísticamente”. Una articulación que se entiende referida a

---

<sup>84</sup> Este trabajo del *Colectivo NN* se presentó en un salón paralelo a la II Bienal de La Habana y al II Encuentro Internacional de Serigrafos, Cuba.

una historia larga en Europa y en Norteamérica. Lo cual no quiere decir que Buntinx no intente establecer, a su modo, la conexión de los registros sensibles así develados con ciertos conceptos propios del arte contemporáneo, ni tampoco que Villacorta, desde luego, no intente lo propio con respecto a los urgentes reclamos ético-políticos en esta suerte de canon “no-oficial”.

Lo que ocurre es que los acentos están puestos en distintos ejes, los cuales, evidentemente, navegan sobre el horizonte de la pregunta por las complejas relaciones entre lo local y lo internacional en el arte peruano: ¿asimilación o moda?, ¿apropiación o imitación?, ¿voluntaria o involuntaria?

La aparición entre nosotros del modelo de percepción ligado a la huella del aura resulta reciente. Y todavía no está claro cómo dicho modelo, en nuestra plástica, puede quedar vinculado, por ejemplo, a la tradición de la fotografía en Perú. Tampoco está claro como puede quedar vinculado al uso de otros dispositivos (como en las plataformas de lo virtual en la que pueden encontrarse casos sin dificultad). Al menos, desde el punto de vista de su uso político, puede decirse que este modelo, por el momento, se restringe al uso de un imaginario “representacional”. Así, el empleo de los referentes pop resultan, todavía, una norma. Pero la contracara conservadora de este uso político se encuentra en el auge del *simulacro* que, al menos según Rodrigo Quijano (2002), marca la escena de la década de 1990: cultura del entretenimiento, publicidad y espectáculo. El texto de Quijano *¿De qué puntos cardinales hablan?*, cierra, en cierto sentido, el diagnóstico de *El Laberinto de la Choleidad*. Y esto porque incluye nuevas constelaciones que, desde las plataformas de lo virtual, han ido surgiendo justo cuando la década de 1990 llegaba a su fin. Sobre todo es importante el papel que en el discurso de Quijano juegan sucesos “extra-artísticos” como la presencia pública de los videos de la corrupción y su estética “burocrática”. Dichos videos sirven de horizonte explicativo acerca del ánimo con que los artistas de comienzos del siglo XXI realizan su trabajo.

*Por tanto, los cambios en los modos de percepción en la plástica peruana, del modelo de la mano del artista al modelo de la huella, hablando esquemáticamente, muestran su actual momento de crisis y de renovación. Se trata de una crisis o una renovación postergada por las instituciones locales del arte –museos, galerías, escuelas- que, en su mayoría, difunden concepciones conservadoras y construyen de esa manera una mirada*

*ecléctica. Dicha mirada quiere vincularse a lo contemporáneo por razones de discurso y de publicidad y, sin embargo, “debe” defender también una antigua idea artesanal de la producción aurática del objeto llamado arte.*

## 2.2.2 Segundo tópico: el uso de la documentación

En el contexto internacional muchos discursos contemporáneos sobre el arte cuestionan la necesidad de "elaboración" artística (para favorecer un documentalismo duro, por ejemplo, mediante el uso de video o fotografía). De ese modo, entre otras cosas, proponen narrativas subjetivas que de todas maneras dependen de la creatividad y de la imaginación del artista. Así, dichas narrativas se "recogen" de los contextos "reales" (con algún orden o algún método). Este acto de distanciamiento (la aparente frialdad del documentalista) contrasta aparentemente con estas historias subjetivas.<sup>85</sup>

Desde luego que también pueden proponerse otro tipo de narrativas, incluso aquellas que no poseen un sujeto, en el sentido de una presencia humana protagonista.<sup>86</sup> Finalmente, cabe distinguir entre la actividad de *documentar* (como si se tratara de una acción artística) y el *formato de exhibición* (la galería, la sala de museo, etcétera) a través del que, posiblemente, se presente la documentación resultante.

Ahora bien, en el pasado, y más aún en el Perú, los documentos con frecuencia han sido concebidos sobre la base de un poder ubicado en el ámbito legal y oficial de la escritura. La escritura siempre logró que unas voluntades prevalecieran sobre otras. Algo que Guillermo Nugent (1996) ha llamado "el poder delgado", haciendo alusión al papel. No en vano nuestro país ha sido tierra de letrados, no sólo de celebrados humanistas, sino también de aquella figura tan oscura como atrabiliaria del "tinterillo".

Paradójicamente, a contracorriente de esta tradición "letrada", ha habido en el Perú un componente mayoritario de la población cuyas experiencias cotidianas no pasan por tal suerte de "cultura oficial" sino por la cultura oral. ¿Los bordes de la cultura "oficial" (del estado y sus instituciones) son los bordes mismos de la cultura ilustrada?:

---

<sup>85</sup> Tal y como ocurre en los trabajos de Sophie Calle. En *Suite Veneciana* (1980), Calle está aburrida y decide seguir a un individuo que viaja de París a Venecia. Durante dos semanas registra todos sus movimientos. Usa para ello un cuaderno de bitácora y una cámara fotográfica. A veces se disfraza para seguirlo. En sus imágenes aparecen los lugares, pero pocas veces el hombre. Ver Olivares (ca 1998).

<sup>86</sup> Este tipo de distanciamiento se percibe en ciertas fotografías de acciones en la naturaleza, como las de la cubana Ana Mendieta a comienzos de la década de 1970. La ausencia del sujeto femenino en el paisaje señala la forma de una identidad. Esta narrativa de la angustia también puede desplazarse hacia objetos que portan memoria. Así, en *Cumpleaños* (1980) de Sophie Calle, se observa una colección de regalos de cumpleaños de los últimos años: cada regalo señala a la persona por ausencia.

Oralidad, entendámonos, aquí no significa narración de mitos, memoria cíclica y demás. Desde el punto de vista de la pertenencia a una comunidad política, oralidad es no poder acreditar una propiedad legítima en varias áreas, ni siquiera un idioma legítimo, ser sospechosos de idolatría, estar al margen de la vía de acceso al mundo de las verdades oficiales, la escuela, carecer del derecho de identidad individual y política. (Nugent; 1996: 34)

Desde el punto de vista de la historia del arte local, por ejemplo, resulta interesante observar las representaciones de la pintura perteneciente a la república del siglo XIX. Dichas representaciones han sido tratadas, muchas veces, como si estuviéramos frente a documentos visuales, por ejemplo, por historiadores de la talla de Jorge Basadre: retratos de batallas, de generales y de presidentes, escenas históricas, entre otros. Sin embargo, hasta hoy la mirada generalizada (instalada en el imaginario popular) solo las ha logrado ver como *ilustraciones* de ciertos acontecimientos o realidades. La ilustración es un género de imagen que depende del texto escrito. Si el poder de la ilustración le viene del poder del papel, entonces, su valor simbólico para amplios sectores de nuestra población no "culto" está devaluado a priori.

El asunto es complicado y polémico. Requiere un tratamiento minucioso de las diferencias y semejanzas históricas entre los grupos y las culturas que han existido y coexisten en nuestro territorio. Aún así se puede llegar a una conclusión provisional: existe una relación cercana, para el Perú republicano de sus primeros cien años, entre la lógica del poder y la representación pictórica.

Tal vez pueda decirse que esto pasa en todas partes cada vez que se intenta poner en relación la cultura ilustrada con el resto de visiones más extendidas socialmente. Si bien esto es cierto en principio, la manera como se organizan las experiencias sociales cuyo núcleo básico resulta ser esta distancia, siempre es cualitativamente distinta en cada caso. En el Perú y en los países andinos la natural distancia entre ambos extremos se hace aún mayor a causa del conflicto cultural que hasta hoy existe entre las formas autóctonas indígenas, las mestizo-criollas y las urbano-modernas, en constante flujo y transformación. Hemos intentado reseñar dicho conflicto para la Lima de la década de 1950. Ahora bien, regresando a la cuestión del documento y generalizando peligrosamente otra vez, se podría decir que este siempre ha sido temido y respetado. En

el Perú todo documento resulta una amenaza a quienes obligados por las circunstancias (o por voluntad propia) quedan fuera de la lógica del poder. Un ciudadano sin el poder del papel resulta un ciudadano de segunda.

El poder del documento visual entra directamente a competir con el escrito. Históricamente esto ocurre al menos desde el mismo momento en que se inventó la fotografía, en la Europa del siglo XIX. Actualmente no solo existe un uso institucional del documento, por ejemplo, en los documentos de identidad, sino que, además, todo el espacio mental creado por las imágenes de los medios de comunicación resulta regido por este tipo de documentos visuales (¿realistas?, ¿verosímiles?).

El uso creativo de la documentación visual puede recurrir al empleo casero de estas imágenes, capturándolas y realizando todo tipo de elaboraciones (desde el collage pasando por el archivo personal hasta la mimesis pictórica y la representación mediante el dibujo). Así, también puede incorporar dichas imágenes en grabaciones propias y en fotografías diversas. En este punto el formato multimedia puede darnos una buena idea del innumerable tipo de resultados a los que puede conducir este ejercicio.

En el arte contemporáneo local ha sido Rodrigo Quijano (2002 y 2003) quien ha intentado separar las aguas, al diferenciar entre un uso de referentes mediáticos bajo el horizonte utópico (Colectivo *EPS Huayco, NN*, Eduardo Villanes y otros) de otro uso que más bien devela cierto tipo de pragmatismo. Esto significa intentar trazar la diferencia entre un uso estetizado del documento visual con otro de corte político. Los estetizantes, trabajarían “con su materia prima de futbolistas, vedettes, santos y cantantes populares, pero sobre todo con una obvia mirada periodística”: Roger Atasi, Jorge Cabieses, Iván Lozano di Natale, entre otros. Quijano propone a contrapartida de todo ello el uso del referente documental que hace Fernando Bryce de las imágenes de corte histórico. Bryce busca referentes en todo tipo de revistas que promocionan a ciertas empresas desarrollistas desde el Estado o desde alguna transnacional: copia cuidadosamente sobre una cartulina la imagen, dibujando con su propia mano tanto la representación visual como los textos. Esta nueva mimesis entendida como apropiación resulta, otra vez, un procedimiento alegórico.<sup>87</sup>

---

<sup>87</sup> En el último capítulo de esta investigación se ha seleccionado a Eduardo Villanes como un importante representante de la vertiente del arte local que maneja el potencial alegórico de la imagen. Así mismo, a Roger Atasi

### 2.2.3 Tercer tópic: Hibridaciones

El empleo de distintos medios en un solo objeto es siempre un experimento: supone una suerte de hibridación. Puede conducir por igual a un hallazgo que a un fracaso. Y, sin embargo, creemos que vale la pena correrlo. Todavía queda, desde luego, la alternativa de "ir armando una estructura" con criterios diversos que no necesariamente tienen que ser entendidos como "artísticos" en un sentido tradicional.

Algunos autores han intentado usar el concepto de "mediación artística" para poder hacer mención al grado de intervención sobre el referente, esto es, al grado de "elaboración".<sup>88</sup> Por ejemplo, el trabajo sobre referentes urbanos (que combina el espacio arquitectónico, la experiencia del estar y la participación en el alguna subcultura y que usan lugares como las discotecas, las casas tomadas, etcétera), o más tradicionalmente, intervención sobre grupos de referentes que se corresponden con imágenes religiosas. Otro tanto ocurre con la intervención sobre imágenes de la publicidad comercial (a través de personajes en cuya visión ocupa un centro lo criollo, lo cholo o lo mestizo). Para la apropiación de estos referentes, resulta claro que las experiencias que se corresponden con estos constituyen un gran arsenal estético, un conglomerado de material en bruto que, desde una perspectiva artística, puede someterse a cualquier tipo de "elaboración".

De allí que el espectro que nos hace visualizar la apariencia del objeto artístico podría ir desde una dura mención a lo real (mediación "cero", que incluiría al objeto tal cual, como en el caso del *Ready-made*, el documentalismo y la cita posmoderna entre otras

---

como representante de la opción circunstancial y complaciente. El análisis de los discursos que las obras de ambos documentan ofrece un importante material para establecer correlaciones entre el contexto cultural y el arte local de la década de 1990.

<sup>88</sup> El concepto de mediación funciona, en este contexto, al relacionar al artista/productor con los referentes que escoge. Dichos referentes son tomados por el artista de un contexto de experiencia para la elaboración de su obra y de su discurso artístico. Ver Vidal (1997). El arte contemporáneo se despliega en una serie de instituciones (como centros culturales, museos y otros) que *se interponen entre el público y los fenómenos culturales allí exhibidos*. El referente del museo, en tanto *lugar*, pasa a ocupar el espacio del material plástico. Así, surge una "mímesis" distinta: ya no es más una mímesis como resultado (una representación) sino una mímesis de *procesos*. Se imitan los procesos de la vida cotidiana o de los formatos de registro tal como se usan en la ciencia (en ciertas tendencias del arte conceptual, por ejemplo). Ver Lippard (2004). La vieja polémica entre lo *representacional* y lo *no representacional* pierde sentido. Con ello se relocala el antiguo interés en lo visual (el ojo) en uno nuevo que se fija en la percepción multidimensional (el cuerpo). El *Site Specific*, en tanto "arte de contexto", "subsume" las viejas fricciones: se "toma" el espacio para elaborar un ordenamiento de objetos y de imágenes que el cuerpo del espectador debe recorrer para poder apreciar. Se trata de una mirada en parte arquitectónica, en parte arqueológica, pero también de afirmación de lo heterogéneo.

posibilidades) hasta un grado de elaboración que alcance a tocar la autonomía del lenguaje. Así, según el medio elegido se podría hablar de mediación "total", por ejemplo, en el caso de la fotografía "modernista" norteamericana.

El uso del concepto de "mediación" tiene una ventaja adicional. Nos está hablando de la libertad para elegir un criterio artístico según el tipo de "proyecto" en el que, en un determinado momento, algún artista se ve envuelto. Con ello el propio proceso creativo del artista se integra al resultado de la propia obra. El arte se acerca al diseño.

En este punto es evidente la posibilidad de desplazarse a lo largo de muchos criterios, según sea el caso y el proyecto en cuestión. Se incluye, por un lado, como una variante extrema, la autonomía de cierto "modernismo artístico" (como podría ser el regreso al concepto baudeleriano de síntesis de la mano y de la imaginación). Pero, en el extremo opuesto, estaría la alternativa del arte por encargo o, incluso, *el gesto de señalar algo como arte*, tal cual *ese algo* aparece en cualquier contexto (otra vez: el *Ready-made* duchampiano). Así mismo, la llamada "desmaterialización del objeto artístico" (proceso por el cual el objeto se desvanece y se prefiere la idea de manera que el espectador puede llegar a percibir una sala casi vacía) se presenta aquí como una elección, según las exigencias del diseño y los medios elegidos. Otro tanto ocurre con la arquitectura, la publicidad, el cine, el video, y sus lugares correspondientes: ¿La calle? ¿La galería? ¿El museo? ¿X? Espacios cuyos tipos de público pasan a formar un núcleo importante para las elecciones que se hagan.

Es importante aclarar que este modelo contemporáneo de sensibilidad artística ha tenido serios tropiezos en lo que se refiere a las asimilaciones locales, aunque a estas alturas ya puede hablarse de una tradición en el Perú. He citado ya las posiciones de Buntinx (1995) y Villacorta (1996 y 1999) sobre este tema. Al respecto dice Rodrigo Quijano (2003; 40):

Una parte importante de la producción artística de fines de la década del 70 en adelante, como la nucleada en torno del colectivo "Huayco" (sic) (1979-1983)...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 la historia a Sarita Colonia como ícono 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 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., y con la intervención de universidades y escuelas de arte.

La escena artística local, al menos en su institucionalidad más conservadora, como hemos dicho ya, exhibe valores tradicionales en arte y está más cerca de Sebastián Salazar Bondy (y su criterio expresivo) que de Juan Acha (y su criterio “no-objetual”). Decir que la actual escena artística “oficial” está más cerca de Salazar Bondy que de Juan Acha equivale a decir que las razones de este último a favor del “no-objetualismo” carecen de sentido si la discusión acerca del arte local todavía sigue siendo definida por el credo moderno-expresivo.

*Se trata de la persistencia de una escena “oficial” en la producción de arte, que desde las principales galerías de Lima acompaña, aproximándose o alejándose, al canon contemporáneo de los referentes pop. Lo enunciado por Quijano retoma, de algún modo, el tópico de las ausencias (o de las discontinuidades) ya presentado tanto por Villacorta como por Castrillón líneas arriba. Entre nosotros, de todas las neovanguardias internacionales de la década de 1960, sólo aquella derivativa del pop es la que se ha desarrollado con más fuerza. Aquellas que, por ejemplo, se derivarían del Minimalismo, del Arte conceptual, del Arte povera o del Arte de la tierra (Land art), no han tenido la ocasión de formar sistema en Perú.<sup>89</sup>*

Hemos visto cómo, durante la década de 1980, en dicha escena “oficial” predominaron las formas expresivas, como en el caso de las esculturas de Johanna Hamann:

---

<sup>89</sup> Cada discurso crea su propia tradición si es capaz también de producir su institucionalidad correspondiente. Como se ha hecho notar ya, una línea de continuidad podría comenzarse a visualizar si se atribuye a Jorge Eduardo Eielson, Emilio Rodríguez Larraín, Regina Aprijaskis, Gastón Garreaud, Colectivo *EPS Huayco*, *Grupo Chaclacayo*, Colectivo *Signo x Signo*, Esther Vainstein, en este orden de aparición. En estos proyectos (que pueden documentarse entre 1950 y 1989) aparece cierto tipo de interés por “un elemento material irreductiblemente exterior, propio del acontecimiento, algo que ha dejado un rastro porque ya no está. Un elemento así otorga una información que no puede ser recogida mediante el recurso de la reflexión ni simbólica ni icónica o representacionalmente hablando, sino mediante una simple constatación.” (Del Valle; 2004: 26).

Esta es tal vez una opción escultórica que reinstala la figura humana, pero lo hace en términos que son expresionistas de nuevo cuño en un país en donde se siente una serie de remezones...No solamente me estoy refiriendo a la violencia del terrorismo sino también a reconsideraciones acerca de la situación de la mujer en el país. Si bien la artista no necesariamente trabajó pensando en eso, la pieza que se llama 'Barrigas' inmediatamente sugiere una experiencia de maternidad presentada de manera traumática. Villacorta (2003; 245)

En pintura resulta significativo el éxito de José Tola con sus recortes de fuerte carga expresiva, ya en 1987 (sus ensamblajes son posteriores). Para el caso del horizonte nacional expresivo es necesario seguir el hilo conductor de las escuelas de bellas artes en provincias, cuyos modelos se encuentran sometidos a la presión de lo autóctono, que asume lo arcaico como fuente raigal.

Esto nos lleva a regresar, una y otra vez, al momento en que desde Lima (en la década de 1950) la abstracción triunfó sobre la figuración, en una polémica al interior del mismo paradigma moderno. Pero esta victoria sigue siendo de compleja lectura pues supone la aparición de ciertos artistas (como Jorge Eduardo Eielson, Jorge Piqueras, Emilio Rodríguez Larraín, entre otros) que se desprenden del escenario y del imaginario local. Y, de esta manera, asumen una aventura personal *en el lenguaje*. Dicha aventura produce las siguientes preguntas: ¿cuánto de exilio o de poscolonialidad se puede encontrar en los discursos de sus obras? Por otro lado, las pinturas de Fernando de Szyszlo, ya en la década de 1960, muestran íconos que son el resultado de una poética moderna de búsqueda de los orígenes.

Por tanto, la defensa a ultranza de la pureza del género artístico, por ejemplo, la opción por la pintura o por la escultura, nos coloca frente a una creencia de corte local en el oficio del artista (acerca de su genialidad y de su imaginación). Pero esto supone también, desde el punto de partida mismo, negar como posibilidad la existencia de una sensibilidad para con lo heterogéneo, que sea reconocida como "artística". Hemos visto cómo lo heterogéneo puede configurar un tipo de sensibilidad: es el caso ya analizado de los procedimientos alegóricos de uso del montaje y del collage. Dicha negación es una obliteración y permite seguir sosteniendo una suerte de humanismo flotante. Se produce, por tanto, una situación de bloqueo frente a la pregunta por el sentido de las formas visuales, la misma que es vista como un alejamiento de la norma visual local

(aquella que privilegia la representación mimética o incluso expresiva). Todo ello en contra de las formas más abiertas de experimentación. Los géneros moderno-tradicionales como la pintura y la escultura no sólo tienen ya resuelta la pregunta por *el sentido cultural de las formas*, sino que no quieren escuchar otras posibilidades y la propia pregunta les resulta enigmática.

No obstante, la escena ha comenzado necesariamente a cambiar, como hemos ya visto para el caso del empleo de la documentación en tanto recurso alegórico. Las hibridaciones en el arte contemporáneo local reintroducen el polémico tema de la opción por la estetización y el eclecticismo. Esta opción, de corte más bien individualista, se enfrenta a usos más politizados del cuestionamiento de los géneros artísticos. Así mismo, hay un uso conservador y estetizante de lo “virtual”, aunque allí el terreno sigue siendo complejo. En la medida en que dicho uso dispone de las tecnologías de punta en el arte peruano, las tensiones polémicas continúan, solo que esta vez se ubican en un panorama global de inclusión y exclusión.

#### **2.2.4 Cuarto tópico: El contexto cercano o lejano**

También la pertinencia y la importancia del contexto cercano o lejano en relación con la forma plástica elegida (o encontrada) suele ser un elemento a considerar.

Aún en el Indigenismo el comentario de lo cercano y de lo local, en tanto tema visual, se coloca en una forma plástica que toma ciertas coordenadas tanto de la pintura española de fines del XIX como del Impresionismo. Asoma aquí un fenómeno llamado por los historiadores de arte “disyunción”: se buscan temas locales y se usan formas visuales ajenas pero asimiladas como propias. Si hubiera que buscar la apropiación de la forma-pintura en la historia peruana habría que remontarse a la Colonia.<sup>90</sup> No obstante, con la abstracción en pintura, como hemos visto, el comentario a lo local se traslada al interior mismo de la elección de las figuras, de la geometría y del color. Es importante reparar en el hecho de que, en el Perú, la forma-pintura solo es cuestionada de modo inmanente a mediados de la década de 1960, en las primeras exposiciones de arte con

---

<sup>90</sup> Ver Stastny (1993).

referentes pop. Pero, ¿cuánto de esto último es sólo un fenómeno local que reproduce sin creatividad a la neovanguardia internacional de esos mismos años?

La preferencia por lo lejano, al menos desde el siglo XIX, ha marcado la historia moderna del arte peruano. Este punto puede aclararnos acerca de la tradición del exilio que en el Perú habría existido modernamente también desde aquella época. Esta preferencia, en la actualidad, ha llevado a muchos artistas locales, a través de lo mediático (la televisión internacional, por ejemplo) a dejar de lado los contextos cercanos (y los mecanismos de la percepción de los objetos ya sea en el espacio urbano o de interiores). Otro tanto ocurre con la asimilación conceptual (que también es afectiva y sentimental) de aquello que se considera de valor dentro de la historia del arte moderno o contemporáneo. Ambos asuntos parecen apuntar en una misma dirección: la industria cultural.

Aunque pueda objetarse que siempre es necesario "estar al día" de lo que sucede internacionalmente en el mundo del arte, a estas alturas es difícil diferenciar la entronización de lo espectacular en el mundo de las artes de lo que realmente puede resultar valioso. En este punto, el consumismo de la cultura pop y del entretenimiento como por ejemplo la moda, la publicidad y los nuevos comportamientos "transgénicos" (*Drag Queen* incluida) lo mismo puede encontrarse, por ejemplo, dentro o fuera de las revistas y catálogos de arte.<sup>91</sup>

Es aquí en donde puede instalarse la reflexión sobre la experiencia social del simulacro y de las plataformas mediáticas, como una fuerza de tensión que nos lleva a una "desterritorialización" de la sensibilidad. Para más de un artista local la estética anime y sus narrativas (seriales como *Dragon Ball Z* o *Evangelion*, por ejemplo) pueden resultar tan o más interesantes que la vida de alguna *vedette* local: es el momento reseñado por Quijano (2002 y 2003). Se propone, por tanto, que un nuevo interés por todo tipo de narrativas mediáticas ha dado lugar a interesantes exposiciones de un arte híbrido y

---

<sup>91</sup> Se trata de una de las constelaciones más importantes que ha surgido en la escena post-2001, más precisamente en los últimos dos años (2003-2004). Hay allí, entre nuestros más jóvenes artistas, una reflexión estética acerca de lo femenino (exposición *Quince*, 2003, en *Drama*) y también acerca de lo masculino. Otro tanto ocurre con la moda y la posibilidad de la aparición de los productos de diseño: un híbrido que se junto con lo "artístico". Así, esta producción se articula a un mercado y a la posibilidad adicional de venta: desenfadado, entretenimiento y frescura. Es una nueva sensibilidad que irrumpe en la escena local. (Debo estas observaciones a Miguel Zegarra y a Miguel López).

representacional. De esta manera se combina en diversas salas de exposición géneros distintos (como la pintura, la escultura, la fotografía, etcétera) con la musealización de documentos (en video, en fotografía, etcétera).<sup>92</sup>

De nuevo, la complejidad del espacio globalizado resulta de cómo la dialéctica de la inclusión y la exclusión empieza a desbordar las antiguas situaciones de un pensamiento acerca de lo nacional y de la configuración de sus identidades (sean estas o no pluriculturales). Se trata, por tanto, de nuevas identidades pertenecientes a una suerte de clase media internacional (Chávez de Tarnawiecki; 1998) formadas en el consumo pero también por su experiencia de estar “in”, “conectados”.<sup>93</sup> En los últimos años, de 1997 a 2003, las experiencias vinculadas a las artes electrónicas y a las redes de artistas (que envían sus obras desde el Perú y participan en eventos internacionales) han aumentado considerablemente. Ha contribuido a ello el *Festival Internacional de Video Arte*, organizado desde entonces por la Universidad Ricardo Palma y Alta Tecnología Andina (ATA):

El arte electrónico en el Perú, si bien se encuentra en una etapa inicial, se puede definir como la nueva metáfora creativa que se identifica con el público joven, que busca una más auténtica forma de expresión asociada a la realidad peruana contemporánea (...) no podemos definir líneas o patrones en el arte electrónico peruano, sino una compleja heterogeneidad de propuestas lo cual ofrece diversos puntos de vista sobre nuestra realidad y, como, bien lo aclara Muntadas, va ‘*en contra de un estilo y más cerca de un discurso*’. (Mariategui Ezeta; 2003: 25)

---

<sup>92</sup> Es el caso de la exposición *Poéticas del polvo y la ceniza*, curada por Emilio Tarazona (Centro Cultural de España, enero de 2004). Así mismo de *Pain Killers/ Pain Thrillers, en la negociación del dolor*, del artista-curador Max Hernández Calvo (Centro Cultural de la Pontificia Universidad Católica, mayo de 2004). También de *¿Dónde están nuestros héroes y heroínas?*, ideada por el artista-curador Carlos León Xjiménez. Mientras *Poéticas...* apunta hacia una interpretación individualista del dolor, *Pain killers...* le da una dimensión social y cultural a nuestras narrativas históricas (Grau, la guerra interna de la década de 1980, etcétera). Otro interesante punto es la aparición de la dimensión imaginaria (Super héroes ficticios, entidades irreales, etcétera).

<sup>93</sup> “La distancia cultural entre países y –diríamos- también entre clases, se acorta con el consumo de los mismos bienes o similares: hoy un joven de Lima, Singapur o Londres vestido con gorrito de béisbol, polo con el rostro del Che (emblema del grupo musical “Rage Against the Machine”), pantalones hasta la rodilla, zapatillas de tenis (aunque no tenga ni raqueta), puede deleitarse con un suculento “Big Mac”, mientras sonríe con las ocurrencias de Tim Allen de “Home Improviment” (Mejorando la Casa), recordar el Grammy a las 9 p.m. y al cambiar el canal, detenerse a mirar el vídeo-clip de Aerosmith por MTV, terminar su cerveza heladita, contestar el teléfono y comentar con un amigo los detalles de Dylan recibiendo el premio, recomendarle el CD “Fire” de Daft Punk sobre el que leyó en Rolling Stone de Enero” (Idid: 161).

## 2.3 Conclusiones:

### 2.3.1 Primera conclusión

Los cuatro tópicos, esto es, la pregunta por la percepción, la documentación, las hibridaciones y la influencia de los contextos en los procesos vivos del arte contemporáneo peruano, permiten construir cierta cartografía, esto es, qué elementos estéticos entran en juego en la mirada del arte contemporáneo peruano. La memoria de dicha mirada, se comprueba, es discontinua. Esto se ve en la relación entre ciertos modelos de la crítica de arte que sirven para entender la actividad artística en el Perú. Esto también se ve cuando la ruptura (discontinuidad) proviene del trabajo de ciertas individualidades fuertes que marcan la pauta. Sin embargo, la memoria de esta mirada muestra también ciertas continuidades. Esto último se muestra en su institucionalidad, configurada por escuelas, galerías, museos, entre otros.

### 2.3.2 Segunda conclusión

A comienzos de los años 2000, las instituciones del arte en el Perú dejaban ver la impronta de un modelo expresivo de arte. Dicho modelo se habría apuntalado localmente con gran suceso, precisamente, en la década de 1950. El diagnóstico que aparece en las exposiciones de *El Laberinto de la Choledad* así lo muestra. Sin embargo, ha aparecido una nueva escena, la post-2001. La misma permite plantear los límites y el agotamiento del diagnóstico de *El Laberinto de la Choledad* acerca de la existencia de un modelo expresivo de fuerte alcance.

### 2.3.3 Tercera conclusión

El escenario ha comenzado a cambiar por influencia directa de las nuevas posibilidades que la globalización ofrece de viajar o de incorporar la mirada de una sensibilidad mucho más abierta que antes.<sup>94</sup> Sobre todo en lo que hemos llamado escena post-2001. Estos sucesos nos colocan directamente en una sensibilidad que privilegia lo “virtual” o

<sup>94</sup> Contribuye a afirmar los cambios, desde 1998, el premio *Pasaporte para un artista*. Se trata de una institución que la embajada de Francia en Perú ha solventado durante los últimos años. Han sido becados, entre otros, Juan Enrique Bedoya, Elena Tejada, Christian Bendayán, Roger Atasi, Annie Flores, Alina Casaverde, Chistian Alarcón y Eriván Phompiu. También contribuye a sostener los cambios la multiplicación de alternativas en los países europeos y americanos para cursos de especialización que pueden buscarse en Internet.

la “interface” como primera aproximación a las cosas, pero que establece una relación ambigua con lo “real”, a través de un nuevo aprecio por el uso del documento.<sup>95</sup>

#### 2.3.4 Cuarta conclusión

El punto de vista asumido por esta investigación, construye puentes que nos llevan del arte contemporáneo local hacia fuera del mismo. Hacia la sociedad y los imaginarios: en el Perú los contextos todavía establecen sus propias prerrogativas. Se trata, entonces, de un punto de vista político que busca construirse a partir del hallazgo y de la tipificación de tales imaginarios, de la pregunta por su importancia social. Así mismo, la pregunta por su probable relación con aspectos de lo que podría verse como un terreno minado por cierta colonización cultural inevitable: la “globalización” y sus franquicias.

---

<sup>95</sup> El novísimo crítico de arte y artista Miguel López ve que existe un uso intimista del documento, por ejemplo, en artistas jóvenes como Pepe Miyashiro y Kike de la Cruz. Mientras Miyashiro busca una reconstrucción de una narrativa familiar desde los mismos contextos cotidianos de su vivienda (en *Reconstrucción de la memoria de mi infancia* realizada en 2004); de la Cruz invita a sus amigos a confesarse (en *Diario* realizada en 2003). Bajo la ola de *Sensation* (exposición de arte contemporáneo británico que en 1997 reunió obras de la colección Saatchi) muchos de nuestros jóvenes artistas asumen algunas de sus alternativas. Así, surgen determinadas narrativas que se llenan de un raro simbolismo (que va más allá de lo “irreal”, pues se pretende, muchas veces, recuperar el momento de lo “real” bajo el extraño uso de las plataformas *mediales y virtuales*). Este vértigo nos mueve desde un extremo que parece identificarse con “el retorno de lo real” antropológico de mediados de la década de 1990 (Foster; 2001) hacia otro que apuesta, más bien, por una nueva postulación acerca de lo “virtual”. La exposición *Sensation* viajó a New York y muy pronto se convirtió en el *boom* mediático del lenguaje internacional del arte (un *boom* que cierra el siglo XX y abre el siglo XXI).

### **Capítulo III**

**Filosofía y estética: La polémica sobre los “irreales”.**

*Si me preguntara si acaso creo en gnomos y en los duendes, le digo que sí. Sin ninguna duda. Porque me consta que existen. Me consta la existencia de mundos paralelos, mundos mágicos en un sentido muy profundo y muy hermoso, no mágicos en el sentido real.*

Manfred Max Neff<sup>96</sup>

*Así, la fecundación de una mujer por un espíritu es factible –por tanto real- para ciertas sociedades y no-factible, por tanto irreal en la nuestra.*

Cornelius Castoriadis

La polémica acerca de los llamados “irreales”, entidades de naturaleza ficcional, onírica o mítica, señala un cruce de caminos en donde el tema de la relación entre filosofía y estética, visto desde el tejido mismo de los fenómenos culturales y de la sensibilidad artística, permite reconstruir y ver el alcance sociocultural e institucional de la recepción y la vigencia de ciertas categorías de rango filosófico.

Por ello en este capítulo vemos, en (3.1) cómo cierta recepción de la ontología moderna y de la fenomenología en América Latina y en el Perú propone un horizonte de preguntas sobre lo real y lo irreal. En (3.2) la pregunta ¿lo imaginario es lo irreal? Pretende establecer los términos en que se discutía, en la década de 1950, entre los filósofos locales y latinoamericanos la relación entre percepción y sensibilidad artística. En (3.3) se plantea la polémica sobre los irreales, ocurrida en la Sociedad Peruana de Filosofía, a mediados de la década de 1950. Esto nos lleva a enunciar en (3.4) el

---

<sup>96</sup> Citado por Román, Pedro José (s/f).

bloqueo de estos discursos desde la perspectiva de un pensamiento de orden estético-político que vislumbra en las figuras del humanismo y el exilio dos tópicos de un discurso y experiencia políticamente conservadores. Por último, en (3.5) se realiza una crítica a los conceptos implícitos en dicha polémica para poder apreciar mejor la vigencia involuntaria de estos conceptos, cuando aparecen bajo el ropaje de prejuicios extendidos. Primero se ve cómo estos prejuicios anidan en los argumentos que se emplean para hablar de una manera reduccionista acerca de la percepción. Este desmontaje se logra usando algunas ideas de Maurice Merleau Ponty acerca de la percepción y de los contextos espaciales. Segundo, los prejuicios pueden también visualizarse al situar la polémica sobre los irreales en función de la lejanía o cercanía respecto de discursos provenientes del contexto local e internacional. Finalmente, en (3.6) enumeramos hasta tres conclusiones provisionales.

### 3.1 Ontología en el Perú

En la década de 1950, dentro de la alta cultura, los filósofos peruanos y latinoamericanos tenían una visión unilateral de los discursos del núcleo importante de filósofos europeos reconocidos como fenomenólogos: Nicolai Hartmann, Edmund Husserl y Jean Paul Sartre. En dicho contexto la fenomenología centrada en el sujeto y sus posibilidades de "fundamentación" asumían tal horizonte como un conocimiento de punta a nivel internacional. "Fundamentar" un discurso significó, por entonces, asumir que la filosofía y su poder reflexivo podían situarse con ventaja frente a la sociedad en su totalidad y frente a la "realidad empírica". Por ejemplo frente a "relaciones causales" que suelen elaborar discursos "explicativos" de ciertos fenómenos, propios de las "ciencias particulares", entre otros espacios de conocimiento y de acción.

Este discurso filosófico ubicaba las coordenadas del concepto y la "abstracción ideatoria" ("en sí misma", "trascendente") por encima no sólo de la sensibilidad, sino también de lo dado como particular y específico, en una suerte de jerarquización a priori. Dicha estructura de jerarquías suponía una taxonomía de los entes. Los entes *ideales*, entonces, debían ser caracterizados positivamente por su *universalidad* y su

posibilidad de articular un discurso fuerte, *ontológico*, frente a otros sólo parciales que se consideraban “meramente intencionales”.<sup>97</sup>

Uno de los temas a los que debía enfrentar la fenomenología, al menos en el Perú, era el de la estética. Más aún cuando la estética aparecía, entre nosotros, vinculada al origen de una filosofía espiritualista de cuño moderno, por ejemplo en Alejandro O. Deustua o en Mariano Iberico.

La Sociedad Peruana de Filosofía se fundó en 1942 y agrupó a un buen número de filósofos reconocidos. Según David Sobrevilla (1996) esta institución contribuyó al carácter elitista de la filosofía en el Perú, organizando muchas actividades interesantes, pero muy pocas abiertas al público en general. Los filósofos de esta institución, tuvieron un papel protagónico, por ejemplo, en El *Congreso Extraordinario de Filosofía*, en la persona de Mariano Iberico, organizado con ocasión del cuatricentenario de la fundación de la Universidad de San Marcos, en 1951. Dice Sobrevilla (1996: 35) que dicha celebración “congregó a un público muy considerable, pero, pese a la enorme suma que debió haber costado (...) no dio lugar a ningún libro de Actas con las ponencias presentadas.”

Para filósofos ya por entonces importantes como Francisco Miró Quesada y Augusto Salazar Bondy, los discursos de fuerte componente estético pero de rango espiritualista debían ser criticados. No sólo por su fuerte conservadurismo, sino por un nuevo afán de rigor que buscaba situarse conceptualmente en contra de posibles fuentes de mistificación irracional. Al principio la filosofía de rango fenomenológico encarnó ese nuevo espíritu y fue luego la filosofía analítica y el marxismo las encargadas de tomar la posta en ese afán de renovación y rigor:

La fenomenología y el existencialismo comenzaron a difundirse en América Latina en la década del 30 (con los trabajos de Gaos, Xirau, Astrada, Wagner de Reyna, Miró Quesada, Romero) y tiene su auge entre nosotros en la década del 50 y 60. Hacia finales de la década del 60, con el incremento de la filosofía marxista (propiciada por el triunfo

<sup>97</sup> La jerga fenomenológica habla de lo “meramente intencional” para diferenciarlo de lo ideal. En dicha jerga estos entes ideales podían ser llamados de muchas maneras. Salazar Bondy (1958: 17) reconoce dos, la esencia y el eidos: “Por su parte, *esencia*, a causa de su significación tradicional, y *eidos*, por la que ha ganado en el tratamiento fenomenológico, son denominaciones apropiadas para mentar la característica estructura óptica y el alcance de la validez que parece convenir a la idealidad...y que la distingue de la facticidad de los objetos reales.”

previo de la Revolución Cubana) y de la filosofía analítica (...) comienza a palidecer la suerte de la fenomenología y del existencialismo en Nuestra América. (Sobrevilla; 1999: 205)

En resumen, el auge de la fenomenología entre nosotros fue un índice de un cambio de actitud, signo de rigor y de actualidad. Así mismo, en el caso de otras corrientes de renovación como el de la filosofía analítica (producida en la década de 1950) y el del estructuralismo (en la década de 1960), también se tendió a enfatizar el papel del concepto sobre el de las formas simbólicas. Probablemente solo el marxismo privilegió aquello que fue considerado la “práctica”, esto es, una suerte de credo anti-filosófico: la lucha política directa.

Una suerte de deformación profesional condujo entonces al investigador-filósofo a una forma del exilio. A una actitud pesimista o de queja pues, entretanto, el lenguaje conceptual de toda teoría apareció siempre como algo autónomo e independiente de la experiencia cultural y social. Pero además de ello, dicho lenguaje apareció también como algo que debía condicionar la mirada política.<sup>98</sup> La ubicación simbólica del investigador y teórico, su pertenencia o no a la institución universitaria (o por ejemplo a la Sociedad Peruana de Filosofía) podría verse como una manifestación de cierta élite intelectual (“superior” a priori).

### 3.2 ¿Lo imaginario es lo irreal?

En la década de 1950 los intelectuales peruanos todavía preferían París, asumiendo a esta ciudad como capital espiritual del mundo occidental. Esto también ocurría, como ya hemos visto, entre artistas y críticos que comenzaron a postular la abstracción como una fuente de modernidad en el arte, a través de la Agrupación Espacio, ya desde 1947. Dicha agrupación, Luis Miró Quesada G. y un buen número de arquitectos de la Escuela de Ingenieros impulsaron las reformas universitarias en la segunda mitad de la década de 1940: esta escuela se convertiría al poco tiempo en la Universidad Nacional de

---

<sup>98</sup> Augusto Salazar Bondy (1958: 76) recoge esta encrucijada y formula una diferencia fundamental entre la actividad del filósofo y la del político: "el filósofo no pretende reconstruir o transformar a su arbitrio la realidad, sino reflejarla fielmente, y el político propone su ideal como la organización óptima de la existencia común, exigida por un orden objetivo de valores, a cuya realización debe tender el proceso de la historia".

Ingeniería. Así mismo, animaron la vida cultural de entonces elaborando interesantes intercambios con filósofos locales.

Es importante, encontrar una fuente de modernidad y actualidad en las polémicas que en esa época tenían lugar en la Sociedad Peruana de Filosofía, aludida como elitista. En 1950 se publica una polémica entre Carlos Cueto Fernandini, Luis Felipe Alarco, Francisco Miró Quesada, Walter Peñaloza y Enrique Barboza, sobre una ponencia del primero titulada *El Problema del Origen del Conocimiento en los Sistemas Racionalistas*. El horizonte de la discusión se movía en los términos de la filosofía de Hatmann, quien es citado una y otra vez. Propiamente se trataba de una discusión acerca de la metafísica y la ontología, la naturaleza del conocimiento y los entes ideales. El interés por la percepción se encontraba, entonces, condicionado por dicha perspectiva.

Yo creo que la intencionalidad de la conciencia cognoscente es al mismo tiempo la actividad de la conciencia cognoscente. Intencionalidad y actividad de la conciencia se dan siempre juntas, al mismo tiempo. Fuera de esa relación intencional, lo que haya en la conciencia carece de significación para el conocimiento, por lo menos desde el punto de vista epistemológico. El punto de vista de la Psicología es diferente. Cuando comprendo la naturaleza de un objeto que se ofrece a mi percepción, v. g. una sinfonía, hay por debajo de la relación intencional muchos procesos psíquicos que no se insertan, por lo menos conscientemente, dentro de esa relación, procesos que se cifran en mi saber musical anterior a la percepción de la sinfonía y que precisamente hacen posible mi comprensión de ella, pero este es el terreno de la Psicología y no de la Epistemología. (Cueto; 1950: 143)

Esta afirmación está criticando la pertinencia que podría tener algún interés concreto por los procesos de percepción. Y esto de cara a una caracterización apropiada de los fenómenos estéticos, en este caso, el aprecio por una sinfonía. Según la afirmación de Cueto Fernandini lo que uno individualmente percibe, cuando escucha música a través del oído, logra desatar algún tipo de placer estético. Pero este placer no debe ser explicado, buscando, por ejemplo, qué tipo de conocimientos musicales previos poseo yo. Tampoco buscando analizar qué procesos psíquicos desencadenan en mí los conocimientos acerca de este tipo de música o de aquella otra que poseo. No. Porque si hacemos esto estaríamos en el terreno de la explicación psicológica.

Encontrar una vía distinta a la de la explicación psicológica (que de esa manera queda emparentada a los procesos mentales del fenómeno de la percepción) es un procedimiento que exige buscar cierto tipo de “objetos” que entran en relación dinámica con los órganos de los sentidos. Este procedimiento, a diferencia de las explicaciones de carácter psicológico, es posiblemente el sentido filosófico de los primeros trabajos de Augusto Salazar Bondy.

A lo largo de la década de 1950 Salazar Bondy busca, en presentaciones públicas sucesivas, una misma elaboración conceptual. Pretende que pensadores como Husserl, Hartmann y Sartre dialoguen no sólo entre ellos sino también con nosotros, en América Latina y en el Perú. Se trata de un intento por aclarar las posibles relaciones teóricas entre los seres ideales y los seres imaginarios. Entre el mundo lógico y el mundo imaginario. Así mismo es también un intento de darle un lugar a las valoraciones implícitas que se anidan en las cuestiones de gusto y artísticas. Un esclarecimiento que, desde luego, tiene implicancias éticas, axiológicas y, en ese sentido, políticas.

La irrealidad campea en todos y cada uno de los momentos del existir cotidiano con su plena concreción de actos y situaciones, en que el hombre sueña y vela, imagina, fantasea y se forja ilusiones; inventa y construye útiles, se propone fines, se enfrenta a la realidad con 'ideas' o huye de ella y se refugia en un mundo interior forjado a su medida...pero esta irrealidad ¿qué significa filosóficamente?...nuestro trabajo actual es más limitado...concernientes a la ontología y gnoseología de la irrealidad, de las que forman el núcleo, así como el examen de la función que el ser irreal desempeña en el ámbito de la vida humana. (Salazar Bondy, Augusto; 1958: 12)

Resulta iluminador confrontar la noción fenomenológica de irrealidad, por ejemplo en Augusto Salazar Bondy, o la de otros que en ese momento la suscribieron, con la visión que tiene Mariano Iberico sobre el tema. Esta confrontación permite adentrarse en el encuentro entre paradigmas filosóficos distintos y en el papel que le corresponde a la estética en dicho contexto. Para Iberico la irrealidad simplemente no es, no existe. En cambio, es obvio para Iberico que los objetos de la psicología si existen, pues movilizan a la gente y actúan sobre la realidad y, por tanto, son reales. Lo mismo ocurre con los objetos de la ontología: tienen una aparición sensible y concreta. Son reales.



La confrontación entre el discurso espiritualista de Iberico y el de la fenomenología resulta ilustrativa y nos permite entender el choque entre dos paradigmas diferentes de discurso filosófico. Iberico elabora un discurso irónico para con la fenomenología porque el “problema de los irreales” no es visto como un problema, sino simplemente como un error de enfoque. Aquí la ironía se convierte en un gesto de superioridad de cierto espiritualismo frente a la fenomenología. Al menos en los términos en que esta última había sido asimilada entre nosotros: como una oposición entre *ideas* (para ser intuitas por la vía intelectual) y *hechos* (para ser percibidos intencionalmente, descriptivamente).

Iberico ve que este tipo de fenomenología lo que busca es cambiar el signo del pensamiento metafísico, hacia dos extremos igualmente nefastos. El primer extremo: una ontología racionalista de corte semántico-logicista. El segundo, por el contrario: una ciencia otra vez semántico-descriptiva de hechos (¿repetir el positivismo?)

En el curso de sus admirables desarrollos Husserl dice lo siguiente...: “La esfera de la significación es mucho más amplia que la de la intuición, esto es, que la esfera total de los cumplimientos posibles”, es decir, aclaramos nosotros, que la esfera de los correlatos objetivos, reales de las significaciones. Prolongando este pensamiento a la esfera ontológica diríamos que es como si la apariencia se desprendiese del ser de los objetos y se constituyese en un mundo vacío, en un mundo de ilaciones falaces cuyos miembros aluden sin duda a los objetos de la intuición pero que, en su conjunto, forman complejos sin sentido unitario, algo menos que absurdos pero que se dan dentro de las normas de la legalidad sintáctica. A este conjunto de formas desprovistas de sentido unitario creemos que le corresponde propiamente la categoría de irrealidad. (Iberico; 1950: 81)

Entrando en una cita de Husserl, Iberico coloca en un extremo a la significación y en el otro a la intuición. El primer lado, el de la significación, en tanto universo, es mucho más amplio que la posibilidad que las intuiciones tienen de “cumplirse”, dice Husserl, citado por Iberico. Esto quiere decir que el universo semántico de significados siempre es mayor que el número de objetos que puedan ser intuitos, es siempre más amplio “que la esfera de los correlatos objetivos, reales de las significaciones”.

Este discurso husserliano cuyo tema es la importancia del universo del lenguaje –de los nombres y su semántica- por sobre el mundo de los entes, es visto con sospecha por Iberico: “es como si la apariencia se desprendiera del ser de los objetos y se constituyese en un mundo vacío”. Para el filósofo peruano, el lenguaje es solo apariencia, a través de cuyos elementos semánticos, puede, dado el caso, nombrarse o señalarse a los objetos de la intuición. No obstante, debe anotarse que para Iberico cabe la posibilidad de hablar del objeto en tanto palabra y también del objeto en tanto objeto. Pueden, entonces, surgir universos autónomos de palabras “con legalidad sintáctica”, pero “algo menos que absurdos”. Esto es, un complejo unitario solo de palabras que para Iberico no tiene sentido, eso es la irrealidad. Iberico remata diciendo:

Todos los objetos existentes son reales ya sean físicos o psíquicos, ya sean ideales, y por eso lo irreal es una categoría que no concierne a los objetos mismos sino a la relación entre el signo y el objeto; y así llamamos irreal a lo sin sentido, a lo que no tiene posibilidad de cumplimiento, a lo que no existe ni puede existir. (Ibid)

Pero esta advertencia de Iberico desafina en el contexto de las discusiones de esos años. La categoría de irreal busca la “reificación” del objeto de la estética, mediante una densa semántica que permite que este objeto se nos escape, como arena entre los dedos. Reificación quiere decir aquí que la reconstrucción discursiva del objeto de la estética simplifica lo esencial de este y, en cierto sentido, lo deforma. Nuestra hipótesis de trabajo es que, como en el caso del discurso sobre la abstracción en Luis Miró Quesada G, lo que se quiere afirmar en la polémica sobre los irreales es la posibilidad de un mundo independiente, autónomo de los fenómenos de la percepción, de la cultura y de la sociedad: un imaginario “puro”. Frente a la concreción de múltiples niveles, por ejemplo, de una obra de arte en contextos diferentes tanto culturales e institucionales como personales, la noción de irrealidad adquiere carta de ciudadanía intelectual en el espacio cultural peruano de la década de 1950.

En contra de la forma local de asimilación de cierta fenomenología criticada claramente por Iberico, Augusto Salazar Bondy ensaya otra vía: la del “cumplimiento del ser”. El ser puede realizar su posibilidad en el objeto estético o irreal, nos dice Salazar. Se trata de una vieja fórmula Aristotélica: el “bien” para cada ente está en función de la

realización de su naturaleza. El bien para la obra de arte estaría, entonces, en la realización de su ser.

Los objetos para llegar a postularse como artísticos tendrían que cumplir con un movimiento interno de “tránsito”: ir de lo inexpresivo a la expresión, ir de lo oculto a lo manifiesto, ir de lo dependiente a lo libre, ir de lo circunscrito a lo abierto. Es esta posibilidad de transformación y la transformación misma la que interesa y tipificaría a un conjunto de entes bajo características especiales. Pero Salazar está también en contra de Iberico: dicho cumplimiento tendría que ser meramente ficticio, irreal; “no en lo positivo...sino en lo imaginario o puramente posible.” (Salazar Bondy; 1971: 186). Aquí resulta importante, claro está, establecer que el imaginario no es el mundo irreal “puro” –en el que podría estar interesado el arquitecto Luis Miró Quesada G.- sino resulta ser solo el de los mundos “posibles”.<sup>99</sup>

### 3.3 La polémica sobre los irreales

Desde 1952 hasta 1959, Augusto Salazar Bondy mantiene una constante preocupación por el papel que le toca cumplir a ciertos elementos de la vida espiritual llamados irreales. Sobre este mismo tema, presenta, en 1953, su tesis para optar el grado de Doctor en la Universidad de San Marcos y, en 1956, una ponencia en el IV Congreso Interamericano de Filosofía, reunido en Santiago de Chile. En 1957 se publica en el tomo IV de los Archivos de la Sociedad Peruana de Filosofía un debate alrededor de una presentación de Augusto Salazar Bondy en la que se trata el tema. En 1958 se edita en San Marcos el libro *Idealidad e Irrealidad*, que recoge todo el cuadro de avances y retrocesos en esta suerte de investigación filosófica de fuerte carga dialógica. Es interesante, a su vez, mencionar un texto que aparece en 1959, titulado “Valor y objeto en estética”, pues allí surge una posición del filósofo en torno al arte y la expresión, asumiendo a esta última como categoría central de toda estética moderna.

---

<sup>99</sup> No hay propiamente una polémica histórica entre Mariano Iberico y Augusto Salazar Bondy. Es el presente trabajo quien confronta las posiciones distintas de ambos frente al tema de los irreales. La teoría estética del “cumplimiento del ser”, fue desarrollada por Salazar desde un punto de vista axiológico, hasta por lo menos el año 1959. Cuando la recusa la cambia “por una comprensión normativista del sentido valorativo combinada con un punto de vista crítico-trascendental sobre el fundamento del valor” (Salazar Bondy, A; 1972: 166). Dicha nueva comprensión escapa al marco de esta investigación. Sin embargo resulta interesante indicar que está más vinculada a la ética que a la estética.

Para la presentación de esta polémica me valdré, entonces, del valor dialógico que esta posee. Participaron en la discusión: Francisco Miró Quesada Cantuarias, Walter Blumenfeld y Honorio Delgado y el propio Augusto Salazar Bondy. El debate debe haber ocurrido en algún momento entre 1955 y 1957, en el local de la Sociedad Peruana de Filosofía. Se trata de un intercambio discursivo entre especialistas: profesores universitarios miembros de una élite cultural ilustrada.

### 3.3.1 Lo real.

Las observaciones que realiza Walter Blumenfeld acerca de la ponencia de Salazar Bondy son muy interesantes para presentar el tema. Blumenfeld se pregunta ¿por qué se ha escogido hablar sobre lo irreal y no más bien sobre lo real? Aún algo tan patente como la realidad física puede producir dudas:

Mach consideró los átomos como hipotéticos, hoy en día valen como “reales”. En una de mis ponencias puse en tela de juicio la legitimidad de considerar como reales los campos continuos, etc. ¿Qué realidad tienen las estrellas cuya luz llega a nosotros después de haber sido emanada hace miles de años? (Blumenfeld citado por Salazar Bondy, A; 1957: 41-42)

En la concepción de Blumenfeld la “realidad” se instala en la perspectiva abierta por distintos discursos académico-realistas: la Física, la Psicología, la Historia, la Teología, la Sociología. Todos ellos se corresponderían con “grados de realidad” o, incluso, de “posibilidad de lo real”, buscando para ello la relación entre estos saberes y la realidad psíquica, como punto de apoyo para una descripción de lo posible. Con ello persigue hacer desaparecer el par maniqueo real-irreal, para así afirmar solo lo real, con diversos grados de posibilidad y de realización.

Como psicólogo, por tanto, está interesado en un punto de vista cuyo referente básico es lo “real”, y lo construye del siguiente modo:

Subjetivamente no hay nada más real que las experiencias, por ejemplo, del dolor. Pienso en la duda metódica cartesiana como fundamento noseológico (...) Si bien los objetos que

aparecen en el ensueño no deben tener “realidad” física, si les corresponde realidad psíquica durante el ensueño. (Ibid, 42)

Aunque aquí, por supuesto, no se discute el tema de las vanguardias artísticas. Sin embargo, resulta importante percatarse que “el” punto de vista, desde el cual “todo es real” (incluso aquello que aparece en nuestro sueño) es algo que compartirían dichas vanguardias, al menos desde la aparición del Dadaísmo y el Surrealismo, entre 1910 y 1930 en Europa y los Estados Unidos. Así mismo, dicho punto de vista también se encuentra en las llamadas “neo-vanguardias”, desde mediados de la década de 1950 y durante la de 1960. Hemos trabajado el tema del modernismo en el capítulo anterior, de la mano de Marshal Berman y Andreas Huyssen, planteando, si bien de modo esquemático no por ello menos crítico, ciertos modelos de percepción. Dichos modelos permiten hablar acerca de la sensibilidad y sus transformaciones sociales, buscando elementos estético-artísticos tanto en el discurso de Charles Baudelaire como en el de Walter Benjamin.

Baudelaire critica el “realismo” de una mirada que considera torpe, propia de las masas urbanas de la ciudad moderna, cuando analiza el caso de las imágenes fotográficas. Pero, en cambio, ciertas pinturas y grabados costumbristas son catapultados al rango de documento histórico en las acuarelas y los dibujos de Constantin Guys, un corresponsal que en la década de 1850 trabajaba para un diario londinense. Se trata de otro “realismo”, distinto por ejemplo al de la pintura de Gustave Courbet y al que acompaña el credo visual en las primeras fotografías. Un costumbrismo que “expresa” la belleza bizarra del mal, a través de una mano humana: la del artista ilustrador. Por otro lado, Benjamin atesora aquellas primeras fotografías como imágenes-documento, pues en estas (según su hipótesis) brilla por última vez el aura: personajes y objetos de una época ya fenecida. Si vemos con más atención el eje Baudelaire-Benjamin, entonces, podremos retomar cierto principio modernista: una teoría de lo real que se plasma en las vanguardias históricas, sobre todo en el Surrealismo y el Dadaísmo. La mirada que mantiene a lo “real” como referente básico de cualquier pensamiento estético y

especulativo comparte con este discurso una serie de tópicos coincidentes. El Surrealismo y el Dadaísmo son modernistas en algún sentido y no lo son en otro.<sup>100</sup>

Pero regresemos al tema de lo “real” discutido por nuestros pensadores locales. Augusto Salazar Bondy responde, desde luego, que el punto de vista de Blumenfeld que asume “grados de realidad” para cualquier enfoque es metafísico, pues coloca lo real como un punto de partida arbitrario. Por el contrario, el enfoque internacional sobre estas cuestiones pasa por apropiarse de la ontología de corte fenomenológico, dice Salazar Bondy. Aunque nuestro filósofo no lo dice, esta objeción podría plantearse como un reclamo de modernidad filosófica a Blumenfeld: su planteamiento es pre-kantiano, previo al enfoque desde el sujeto, su experiencia y su lenguaje.

La presentación que hemos hecho de la posición de Blumenfeld, lo “ayuda”, desde luego, pues lo hacemos hablar primero de los discursos académicos o institucionales, antes que de los “entes reales”. Por supuesto que se trata de un anacronismo que esta investigación se permite en beneficio de la claridad expositiva, pero también en vista a un interés genuino en la posición de Blumenfeld. No se sabe qué hubiera contestado Salazar, pero se ha querido llevar al extremo la argumentación, para mostrar los límites de los discursos de quienes participaron de esa polémica. De este modo se logra que el planteamiento de Blumenfeld se formule en términos de una “teoría de lo real” y, por extensión, del “realismo”. Esta estrategia resulta de gran ayuda para tomar conciencia de muchos de los complicados problemas estéticos de las vanguardias históricas y, por tanto, de la discusión en estética contemporánea. Asunto importante en el tejido de esta investigación.

---

<sup>100</sup> Como dice Huyssen (1990) y explica también Calinescu (2003) cualquier discurso posmoderno en arte supone una teoría del modernismo previa. Así, es posible ver en las rupturas estéticas del Dadaísmo y el Surrealismo situaciones estéticas de interés que serán reivindicadas por el posmodernismo. Marcel Duchamp inaugura un nuevo gesto al que bautiza como *Ready-Made* (un objeto tomado de un contexto comercial, pongamos un urinario, es llevado al contexto artístico). André Breton, por su parte, utiliza fotografías para ‘probar’ sus enunciados poéticos en textos como *Nadja*, *El Amor Loco*, entre otros. Prácticas similares reaparecerán en las décadas de 1950 y 1960. Y serán reivindicadas como armas de la vanguardia estética en contra del modernismo tardío, que en ese momento era hegemónico. Las nuevas vanguardias producen una fuerte crisis, al enfrentarse al modernismo tardío que en su momento había sido experimentado como vanguardia. Así Calinescu (2003: 130) nos advierte que: “A pesar de la crisis con la que tuvo que enfrentarse en la década de 1960, el concepto de vanguardia no fracasó. Estuvo secretamente protegido por sus contradicciones internas, efectivamente por sus innumerables aporías (formas extremas de las irresolubles antinomias de la modernidad), y, paradójicamente, por su larga y casi incestuosa asociación, tanto con la idea como con la praxis de la crisis cultural.” Las vanguardias son modernistas en medio de la crisis cultural y dejan de ser vanguardias cuando se vuelven afirmativas. El éxito institucional de la vanguardia es su propia derrota. La institucionalización museística tanto del Dadaísmo como del Surrealismo encierra su propia paradoja. El caso del Expresionismo Abstracto norteamericano en la década de 1950 muestra un éxito del modernismo que es también un fracaso “vanguardista”.

De todos modos las ideas de Blumenfeld, logran estimular la discusión acerca de cómo debe entenderse lo “real” y la “realidad”. Augusto Salazar Bondy le contesta:

Una investigación como la que hemos emprendido debe aceptar ciertos puntos de partida, más aún si se tiene en cuenta que ella polemiza con determinadas posiciones adoptadas por el pensamiento contemporáneo en relación con la idealidad y la irrealidad. Cuando se diferencia la idealidad de la irrealidad, se opera sobre un concepto de realidad, que permite distinguir las instancias diferenciadas (...) Este concepto de realidad no debe, sin embargo, presuponer e incluir como factor esencial una tesis de carácter metafísico. Por eso nosotros trabajamos con una noción de realidad que surge de la descripción fenomenológica de las vivencias, justamente las que “ponen” entes reales. (Salazar Bondy A.; 1957: 51)

Para el presente trabajo esta aclaración resulta importante pues permite ver cuán alejada está la investigación de corte fenomenológico emprendida por Salazar Bondy de la pregunta por lo real, y cómo el punto de vista de las vivencias, asegura una discusión interna al paradigma de la subjetividad, de corte moderno.<sup>101</sup>

El concepto de experiencia propio de la fenomenología podría, eventualmente, permitir el planteamiento de la percepción en su relación compleja tanto con un contexto de objetos como con el lenguaje. Y luego ver cómo ambos complejos tienen como frontera una concepción de lo “real” (en los objetos) y, por extensión del “realismo” (en el lenguaje). Con respecto a ello Salazar, en la polémica solo afirma lo siguiente:

---

<sup>101</sup> El propio Salazar es crítico del tipo de discurso fenomenológico que circulaba entre nosotros. No obstante, no puede pensar y procesar el asunto sino a través de lo que hasta en ese momento se había publicado y discutido. En 1955, en América Latina, se había leído a cierto Husserl: el de las *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica* (texto más conocido como *Ideas I*). Javier de San Martín, quien más tarde traduce a Husserl, nos relata cómo el antiguo texto publicado de *Ideas I* había acentuado todo lo relacionado con un tipo de subjetividad cartesiana y abstracta. “Husserl había previsto publicar dos tomos más de esa obra, pero parece que renunció a esa tarea; había algún detalle en las Ideas que no terminaba de convencerle y por eso no publicó nunca los dos tomos siguientes” (San Martín en Husserl 1994). Nos relata, además, cómo la comunidad filosófica europea, ya en 1913, reaccionó negativamente contra la primera publicación de *Ideas I*. Y esto porque con ello Husserl mismo parecía traicionar su lema de “a las cosas mismas”. San Martín habla del descontento del propio Husserl pues en sus lecciones dictadas de 1910 a 1913 “temas profundamente concretos, como los análisis del tiempo, de la corporalidad y de su sensibilidad interna o sinestésias, parecían olvidados en las Ideas (...) Hoy en día, conforme hemos ido conociendo la realidad del pensamiento de Husserl, a través de las numerosas obras que han aparecido ya en la serie de sus obras completas (Husserliana o Ha.), elegidas de las más de 50.000 hojas manuscritas que nos legó en sus inéditos, conocemos la problemática de su filosofía” (Op.cit.). Y dicha realidad, intenta más bien una “reducción intersubjetiva”, es decir, una crítica al solipsismo y la abstracción del principio moderno de la subjetividad.

La posición que adoptamos permite pues diferenciar en la experiencia lo que se da como real, respecto de lo que no se da como real. Caben ciertamente las matizaciones necesarias. Aunque la constitución de los entes no reales ofrece caracteres distintos a los de los reales, en estos últimos es preciso distinguir también tipos y variedades, pues lo exige la experiencia (...) No nos hemos detenido, sin embargo, (...) a estudiar sus diferentes tipos. (Ibidem, 51)

La noción de lo real no está trabajada en su posición, reconoce Salazar, aunque finalmente admita que “sea posible y necesario distinguir una realidad física, una biológica, una psíquica y una espiritual, dentro de la unidad más vasta del mundo real.”

No obstante, el tema de lo real es sugerentemente retomado en los intercambios con Francisco Miró Quesada. La caracterización de Salazar de los entes irreales, pongamos por ejemplo, en un sueño, permite pensarlo de ese modo. Si en un sueño cualquiera una casa crece junto a un árbol y luego se choca con este, ¿supone que tal casa y tal árbol no posean “individualidad”? Según Salazar no la tendrían en un sentido estricto. El árbol y la casa del sueño no tienen ni temporalidad ni espacialidad específicas, como sí ocurre en el caso de los entes reales.<sup>102</sup>

Esto es un poco extraño pues, como objeta Miró Quesada Cantuarias, la “individualidad” de la casa soñada se daría en alguna “escena” del sueño: en un espacio y en un tiempo narrativo. Y es que, descubre Miró Quesada, en Salazar “la individualidad está esencialmente vinculada a la realidad”.

La discusión entre ambos filósofos se traslada a la noción misma de individualidad. Mientras que para Miró Quesada tanto los entes reales como los irreales poseen individualidad, aunque distinta; para Salazar sólo los entes reales la tienen. Aquí el lenguaje se vuelve sumamente técnico y ambos se remontan al Husserl de las *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica*.

---

<sup>102</sup> El ejemplo de la casa y el árbol es de Francisco Miró Quesada C.

### 3.3.2 La percepción.

La discusión, entonces, se traslada a una reflexión sobre lo que Husserl dice acerca de la percepción:

¿No hay que distinguir más bien, en buena fenomenología, lo que ocurre en la percepción, con sus exigencias de hecho, y lo que ocurre en el plano ideal? De hecho perceptivamente nunca se nos da el color independientemente de la extensión. Pero el color puede ser intuido como una instancia independiente, v.g. la rojez en tanto la rojez, la cualidad cromática como tal. Si la esencia es justamente esa posibilidad ideal, entonces en el plano de las esencias, en la idealidad, no vale la conexión necesaria. Ella vale sólo, justamente, en el plano perceptivo; es una regularidad fáctica y de ninguna manera es una necesidad apriorística. (Salazar Bondy, A; 1957: 32)

Aquí una concepción atomista de la “esencia” nos permite ver cómo, para Salazar, los llamados entes “ideales” deben poder ser caracterizados, por una buena fenomenología, como apriorísticos: captados sólo y exclusivamente por una intuición intelectual. Es atomista pues separa de un entramado de entidades aquella que puede ser intuida por la acción de un sujeto preparado para ello. Así mismo resulta claro cómo el filósofo separa también el campo de la percepción del campo de lo inteligible, conceptual e ideal, en defensa de esta forma de atomismo. La pregunta es aquí ¿cómo se intuye intelectualmente una cualidad cromática en tanto tal?, ¿quién intuye?, ¿no hay acaso un “acto” sensible “fundante”? <sup>103</sup>

Por ello, la pregunta por la “individualidad” se reproduce en tres campos: la “individualidad” de los entes irreales –el árbol, la casa soñada-, la de los entes ideales – la “rojez”, un número- y la de los entes reales –este cuerpo concreto o este otro. Miró Quesada Cantuarias argumenta:

<sup>103</sup> David Sobrevilla (1989: 408) lo aclara adecuadamente, cuando menciona que se trata de “un notable error de interpretación de Salazar”. Sin embargo, Sobrevilla no repara en el atomismo de corte lógico que subyace a la concepción errónea criticada. Así mismo, Salazar parece insistir una y otra vez en que es posible una captación de esencias por la vía directa de la intuición intelectual aún en los casos que lo intuido sean “irreales sensibles” (la rojez o, para generalizar, la esencia de cualquier color). Si la intuición intelectual no está fundada de modo sensible, ¿no es acaso paradójico que sea capaz de captar “irreales sensibles”?

Para que un ente pueda ser llamado individual debe presentarse encuadrado dentro de estructuras temporo-espaciales de cualquier género (...) pero referidas a un origen existencial de coordenadas, es decir, a un yo, en relación con el cual todos los acontecimientos temporo-espaciales quedan orientados. En esto se diferencia el espacio y el tiempo en donde se manifiesta la individualidad, del espacio y el tiempo matemático, en los cuales no hay marcos de referencia privilegiados. Debe, además presentarse por medio de esquemas cualitativo-sensibles, en el sentido establecido por Husserl en el segundo tomo de las *Ideen* (...) Debe por último presentarse en estructuras conectivo-genéticas, es decir relacionado con otros entes, de tal manera que la presencia de aquellos influye en la presencia de él, y viceversa (...) Si el ente se encuadra dentro de estas tres condiciones, quedará determinado unívocamente, es decir que podrá ser diferenciado totalmente de otros entes diferentes.

En la tercera condición que enumera Miró Quesada está implícita una crítica al atomismo de Salazar. En contra del planteamiento de Salazar que señala a entidades unitarias (átomos) que se abstraen de su contexto, Miró Quesada señala hacia ese contexto y lo caracteriza como si se tratara de estructuras de relación. Otra vez: De lo que se trata es de estructuras entitativas de relaciones “conectivo-genéticas”, en donde unos entes se relacionan con otros y quedan definidos sobre la base de tales relaciones.

No obstante, Salazar está preocupado por la construcción de un espacio discursivo sumamente general y abstracto que incorpore por igual a los llamados entes “irreales” e “ideales”: un discurso sobre lo no-real. Por tanto las aclaraciones de Miró Quesada le parecen restricciones de su punto de vista.

Según Salazar Bondy, la concepción de Miró Quesada Cantuarias quien afirma que la individualidad queda determinada por un yo-sujeto (que aprehende y percibe por medio de esquemas “cualitativo-sensibles”) sólo resulta válida en algunos casos y no en todos como quisiera su colega. En el caso de los irreales oníricos, esto es válido, otra vez, para la casa y el árbol soñados. Y en el de los imaginativos, para una sirena y un caballo alado, entre otros. Sin embargo en el de los ideales matemáticos, nos dice Salazar, sólo los geométricos pueden ser determinados por un yo-sujeto, pero nunca los aritméticos. Así, por dar solo dos ejemplos, un triángulo al ser un ente geométrico puede ser determinado por un sujeto, pero un número al ser un ente matemático no puede serlo.

¿Qué es mejor, asumir un discurso sumamente general y abstracto sobre lo “no-real” u otro concreto sobre lo “real”, “irreal” e “ideal”, que intenta dar cuenta de los casos específicos, tal como lo hace Miró Quesada? Es sumamente extraño ver a Salazar Bondy defender esta suerte de “irrealismo” en un discurso acerca de la indeterminación de algunos entes:

Es preciso no olvidar que el espacio y el tiempo no son sino a manera de conductos centrales por los que un ente queda totalmente determinado y resulta individualizado. Lo opuesto a esta determinación concreta, a la concreción, es la indeterminación en tales y tales respectos, es decir el mayor o menor grado de abstracción del ente. Esta abstracción es común a los entes ideales, v.g. los matemáticos, y a los irreales, y los enfrenta en común a los reales que son concretos. (Salazar Bondy; 1957: 46)

Por tanto, un discurso sobre lo “real”, concluimos nosotros, sería concreto, y una preocupación por el yo que percibe aquí y ahora, puede, entonces, alejarnos del punto de vista que prefiere la “indeterminación” de un discurso general y abstracto. Salazar quiere colocarse en una posición intermedia, entre una que considera metafísica o, peor aún empírica, –la de Blumenfeld- y otra que considera concreta y preocupada por la “realización” del ente, identificada como la de Miró Quesada (algo se realiza cuando pasa, utilizando las viejas categorías aristotélicas, de la potencia al acto, de ser una idea a ser algo real). Salazar no maneja la lógica por medio de la cual lo abstracto buscaría “realizarse” en lo real. Se pregunta de un modo irónico, ¿acaso un ente matemático busca realizarse? En su lugar, plantea que existe una conexión distinta entre lo “no real” (lo ideal y lo irreal a la vez) y lo “real”:

Para el Dr. Blumenfeld no hay conexión posible entre lo ideal matemático y la realidad, en el sentido de que nunca un ente real vale como correspondiente del matemático. Para el Dr. Miró Quesada, ciertos entes matemáticos (los aritméticos) se realizan sin residuos. Nosotros creemos que por faltarles ciertos elementos o momentos, nunca se realizan, pero por poseer otros, en mayor o menor grado, encuentran “correspondientes reales”. (ibid, 54)

Con los entes matemáticos, según Salazar, no cabría decir (como pretende Miró Quesada) que estos se “realizan” en lo real. En cambio, solo cabe decir que encuentran sus “correspondientes reales”, uno a la vez. Como un ente matemático también es un ente irreal, entonces ya no se puede hablar de la “realización” de un ente así en el ámbito de lo real, sino solo en el de un mundo “posible”. Con esta mirada, Augusto Salazar Bondy, el principal protagonista del planteamiento de un discurso filosófico sobre los irreales, aleja el tema de la pregunta por la percepción: el aquí y el ahora de un objeto que aparece ante un yo-cuerpo que lo aprehende. Los irreales, por tanto, deben aparecer en una suerte de autonomía, como si se tratase de elementos “no reales”, pues “no tienen lo suficiente para realizarse”.<sup>104</sup>

Hay un tema que, a modo de polémica con los planteamientos de Husserl sobre la percepción, Salazar menciona y que lamentablemente ninguno de los polemistas retoma para el diálogo. Se trata del punto de vista de un sujeto que mira, toca, etcétera. Tal sujeto, según la fenomenología de Husserl tiene una relación necesaria con el mundo de los objetos, mediante la percepción. Por tanto, allí la percepción se plantea como una estructura “esencial”, con determinadas características: percibimos siempre esto o aquello, siempre sólo un fragmento, una parte, un escorzo. Un claro ejemplo es, en lo visual, la perspectiva.

Salazar pretende refutar la naturaleza necesaria de esta estructura de la percepción, con la mención a “la posibilidad ideal de una conciencia absoluta que aprehenda todos los objetos adecuadamente” o, sino, a la posibilidad misma de la intuición de las esencias, definida por Husserl desde sus primeras obras. Más de treinta años después de la polémica, David Sobrevilla (1989) menciona este extraño caso de confusión conceptual: un corto circuito entre la concepción de la “epojé fenomenológica” y la de la “actitud natural”. La percepción de entes reales, esto es, la “actitud natural”, no parece estar en la agenda filosófica de Augusto Salazar Bondy. Le interesa, más bien, reflexionar sobre el carácter abstracto de los entes irreales y no, por tanto, de los “irreales sensibles”. En un contexto de fundamentación ontológica, le parece, también, mucho más enriquecedor construir un discurso sobre lo “no-real” que un punto de vista concreto, pues equipara lo concreto con lo empírico y lo contingente. Más tarde, cuando reflexione sobre los

<sup>104</sup> Como lo hemos hecho notar en este mismo capítulo el tema se retoma en un texto publicado en 1959: ¿Los irreales, tienen lo suficiente para realizarse? Otra vez: Se trata de pensar el mundo imaginario “como posible”.

irreales sensibles, en un contexto de planteamientos estéticos, tendrá que situarlos dentro de este universo de entes “no reales”.<sup>105</sup>

*Con ello, indirectamente está sosteniendo una estética filosófica cuyo racionalismo, de corte moderno, concibe los mundos imaginarios como autónomos del mundo real, con la extraña característica de “doblar la realidad”, por tanto, la memoria tiene un doble. Los entes que duplican a los de la memoria, sin embargo, no tienen “individualidad” y existen, por tanto, en espacios y tiempos espúreos. Llevado a terrenos estético-artísticos, dicha concepción obliga a plantear la autonomía de estos entes con respecto a lo real. A tratar a estos entes como si se tratara de entidades ficticias y fantásticas; más aún, obliga también a pensar el arte solo y exclusivamente como de una ficción, expresión subjetiva irrealizante o, en el mejor de los casos, como una expresión separada de lo “real”, regida por sus propias reglas.*

### **3.3.3 La autonomía como “totalidad irreal” unitaria.**

La comprensión de lo imaginario como una totalidad autónoma es tomada por Salazar de Jean Paul Sartre:

Tal es el caso de las imágenes hipnagógicas, las figuras objetivas vistas en llamas, las manchas y los dibujos esquemáticos, los objetos representados en las pantomimas, los grabados y los retratos. Sartre ha hecho en *L'Imaginaire* un cuidadoso análisis de todos estos tipos de objetos y de sus relaciones con la conciencia imaginativa. Según él, la conciencia que imagina puede ponerlos como inexistentes, como existentes “en otra parte” o no hacer posición de existencia alguna *neutralizarse*. (Salazar Bondy; 1958: 56)

Importa, por tanto, para pensar a los irreales como parte del discurso abstracto de lo “no real”, analizar qué es lo que ocurre con la imaginación, antes que con la percepción. El sujeto que imagina coloca a dicho universo de objetos en alguna otra parte, en algo así como una isla. Por tanto, para hablar sobre los irreales sensibles no es necesario

<sup>105</sup> Efectivamente, en el artículo “Valor y Objeto en Estética” publicado en 1959 dice: “El objeto estético presenta claramente el *status* ontico-fenomenológico de la no-realidad. Un irreal con base sensorial”. Salazar Bondy A; 1959: 184-185)

concebirlos como existentes en un acto concreto de percepción: no necesitamos estar frente al cuerpo de Pedro para imaginarlo.

Salazar está en contra de la idea de conectar la percepción y la imaginación, tal como hace Sartre, quiere enfatizar la “ausencia” de Pedro. Podemos imaginar a Pedro y para ello no necesitamos percibirlo, nos dice. El tratar de buscar en la percepción algún tipo de sustancia que sirva para imaginar a Pedro *es solo una proyección del sujeto que imagina*, objeta el peruano. La totalidad irreal puede estar presente o estar ausente ante el sujeto que imagina, da lo mismo. Puede existir o no: podemos estar frente a una pintura o imaginarla. Es el sujeto quien “funda” en un acto –originario y creativo-, llamado “aprehensión primitiva”, aquellos objetos: una pintura de un caballo alado o de una sirena, es una *imagen* y debe tener consistencia en tanto tal.

La idea de cómo debe ser una totalidad irreal estético-artística no está desarrollada en la polémica.<sup>106</sup> No obstante puede encontrarse en un texto posterior, en donde Salazar Bondy caracteriza a dicha totalidad como un ente cuya estructura interna busca el cumplimiento de un fin. Existe alguna manera (y esta es un proceso no aclarado), en la que dicho ente pasa de lo inexpresivo a lo expresivo, en *cumplimiento* de su propia esencia. Todo ello en un ámbito irrealizante.<sup>107</sup> Como sabemos la elaboración de Miró Quesada Cantuarias, por el contrario, queda instalada dentro del marco de un concepto de “individualidad” de los entes irreales:

La individualidad irreal, será, en cambio, poseída por un ente cuando las relaciones temporo-espaciales, en las que se presenta son “seccionales”, es decir, pertenecen a mundos aislados y limitados, y cuando tanto los esquemas cualitativo-sensibles como las estructuras conectivo-genéticas son de naturaleza no inductiva. Pueden tener, en relación

<sup>106</sup> En la discusión Salazar Bondy enuncia ciertos géneros, en tanto “totalidades irreales”: las obras literarias y las obras de teatro. Dichas “totalidades irreales” aparecen cuando se está discutiendo el tema de “cómo se dan”, en nuestra experiencia de lectores, personajes como el Quijote, en un espacio y en un tiempo literarios. Y aparecen también en nuestra experiencia de espectadores cuando recorremos con nuestra mirada el escenario teatral: El “castillo de Elsinor conduce, en unos casos, a una calle de Lima y, en otros, a una de Londres” (1957: 31). Tales totalidades no son tratadas, sin embargo, como “géneros artísticos” de modo explícito. Lo que aquí se insinúa es un planteamiento de cierto tipo de autonomía, pues el modo cómo “se darían” el espacio y el tiempo, tendría que ser cualitativamente distinto, según cada caso. Ver en lo que sigue el planteamiento de Salazar Bondy sobre “el todo imaginario”, que resulta autónomo del tejido real del espacio y del tiempo concretos.

<sup>107</sup> Más claro aún cuando Augusto Salazar Bondy (1959: 186) dice: “El valor estético señala, pues, el cumplimiento de un ente, pero no en lo positivo, como efectivo cumplimiento, liberador de carencias, sino en lo imaginario o puramente posible, como evasión de las carencias.”

al espacio-tiempo, su ley propia, pero será una ley que puede no coincidir con la ley perceptual inductiva. (Miró Quesada citado en Salazar Bondy; 1957: 37).

Surgen entonces elementos aislados, “escenas”, con una ley propia en el espacio y en el tiempo “no real”. Dichas escenas permitirían un tipo de percepción distinta, no inductiva, de estos o aquellos objetos, puestos en relación. Miró Quesada coloca el ejemplo ya citado del árbol y de la casa (que en el sueño crece extrañamente hasta chocarse con este). Toda la escena se percibe y se experimenta muy vivamente en el sueño: el crecimiento de la casa se da en cierto tiempo cualitativo, en el espacio onírico: el árbol es pronto alcanzado.

Pero ¿quién percibe? Cada uno, cada subjetividad: “los esquemas cualitativo sensibles son evidentes. La casa se da en perspectiva. Pero no son inductivos, como lo muestra su crecimiento.” (Ibid, 38) Salazar le objeta a Miró Quesada que no es la subjetividad la que debe otorgar al ente alguna forma de espacialidad y de temporalidad, pues en ese caso se trataría de coordenadas impropriamente llamadas así. El *Yo-sujeto* que percibe siempre estará involucrado en una totalidad más amplia: en la totalidad de un sistema espacio-temporal.

Piensa Salazar, no obstante, que este sistema espacio-temporal es una suerte de “soporte”, un anclaje que apuntala lo “real” y lo determina: “Toda otra referencia espacio-temporal no acordada con tal sistema [“real”] es impropia”. Es decir que un bloque unitario de irreales propone tiempos y espacios impropios, pues estos son internos y carentes de soporte: “este es el carácter de los mundos imaginarios” (Ibid, 48).

La idea de Salazar es proponer que estos bloques unitarios de irreales no son sólo “escenas” aisladas o “seccionales” como piensa Francisco Miró Quesada (quien tal vez tiene en mente una pintura o, en su ejemplo, una “escena” de un sueño y “un objeto singular”) sino que se inscriben en una unidad mayor:

Lo irreal mentado (...) no son sólo los objetos singulares, las partes o episodios de la “escena”, sino el todo imaginario, y él está absolutamente desconectado de otros entes, es decir, carece de todo vínculo de tiempo y lugar.

Esta es una idea de cuño moderno sobre la autonomía, formulada, claro está, en un lenguaje ontológico. Para el caso del arte, Sobrevilla (1988) duda de su fundamentación, recurriendo no sólo al propio Husserl para objetar a Salazar, sino también a un texto de Nicolai Hartmann, *Estética*, publicado en 1953. Como ya vimos, el primer argumento para elaborar esta crítica consiste en negar la separación entre la percepción y la imaginación, otorgando a cada uno de estos “actos” del sujeto distinta “intencionalidad”. Dicha intencionalidad, al menos en el discurso de la fenomenología, permite hablar de un vínculo de “origen” entre el objeto percibido y el sujeto que lo hace. Los irrales de base sensible no pueden concebirse –ejemplo: la rojez-intelectualmente sin remitirse a dicho origen. Por ello la percepción de una cosa es una síntesis de esta; la cosa “se presenta por diversos lados y siendo, a la vez, la una y la misma” (Ibid.)<sup>108</sup> Pero el modo como “se presenta” o “aparece” el objeto en la percepción por un lado, y su representación en la imaginación por el otro, es siempre diferente, siempre “escorzado” a través de una parte de él.

Las referencias a Hartmann son mucho más directas con respecto al tema de la autonomía del arte.<sup>109</sup> Dice Sobrevilla, “La obra de arte no es para Hartmann, como para Sartre, un puro ente imaginario” (Ibid, 406), es más bien “espíritu objetivado”, resultado de un “espíritu creador”. Alguien ha elaborado la obra –un creador-; una obra que posee un sustrato material –concreto y sensorial-; una obra que posee, además, un contenido espiritual, y, por tanto, una estructura en sí misma. Así y todo, la obra es también “para” algún otro, esto es, para un receptor o público.

Entonces, la autonomía del mundo imaginario o, incluso, de un solo objeto de tal mundo, verificamos aquí, sigue siendo un tema polémico. La base sensible en la

<sup>108</sup> Sobrevilla cita directamente al Husserl de las Investigaciones Lógicas: Tomo II, p. 377. (Ibid, 406)

<sup>109</sup> Del tema de la autonomía de los mundos imaginarios de la percepción al de la autonomía del arte hay todo un trecho por recorrer. Lauer (1976), como hemos visto, lo menciona cuando reconoce que en la década de 1950 (al menos entre quienes discutieron en el Perú acerca de la abstracción en la pintura) hacía falta una “teoría del realismo”. Desde luego, puede concluirse, hacía falta también de una teoría de la percepción de los objetos. Una que se pregunte por el sentido cultural de un lenguaje realista en el arte.

estructura de la percepción humana, por ejemplo, en caso de un seguidor de los escritos de Husserl como Merleau Ponty, se adentra en el cuestionamiento de esta supuesta autonomía.

### **3.4 Contextos cercanos y lejanos: arte y filosofía en la modernidad de posguerra.**

Pero antes de establecer una crítica en positivo a la polémica sobre los irreales, debemos echar un vistazo a posibles vías inversas. Estas vías nos llevan de una caracterización de las obliteraciones en nuestra historia cultural y en el discurso filosófico local. Por ello, en (3.4.1) se busca dar una mirada breve y sintética a los intentos por establecer relaciones entre la sensibilidad artística y ciertos conceptos filosóficos, en el nivel mismo de los acontecimientos culturales, en las década de 1950 y 1960. Luego, en (3.4.2) veremos el planteamiento de dos obliteraciones en el discurso filosófico de entonces: El humanismo y el exilio. Fueron estos tópicos los que bloquearon el acceso del discurso filosófico local hacia una reflexión de lo estético-político. A continuación, en (3.4.3) examinamos las consecuencias de tales obliteraciones: el discurso filosófico local abandona el tema de la estética.

#### **3.4.1 Intentos por establecer relaciones entre el discurso filosófico y la sensibilidad artística local en la posguerra.**

Hacia finales de la década de 1940 y comienzos de la de 1950 Carlos Cueto Fernandini, no solo dio charlas y discutió sus ideas provenientes de una fenomenología de corte "humanista" con la Agrupación Espacio en pleno sino que, incluso, fue retratado por Fernando de Szyszlo en 1966, poco antes de su muerte. En este caso es muy probable que los temas discutidos hayan girado en torno a la psicología de la percepción, bajo la influencia de la escuela estructuralista de la Gestalt y no tanto acerca de la temática conceptual propia del discurso fenomenológico de aquellos años.

Es posible plantear una proximidad ideológica entre el *humanismo* de Francisco Miró Quesada y el de Carlos Cueto Fernandini con el de Fernando de Szyszlo: el elemento cristiano que reposa en el imaginario criollo de alguien formado entre nuestras clases medias o altas urbanas influye en su lectura de la abstracción en pintura.

Otra vez: se trata de una preferencia por la escuela francesa, profundamente enraizada en la historia cultural de nuestras élites criollas. Lo más complicado de todo resulta el *situar* esta influencia con respecto a herencias locales que forman parte de nuestra memoria involuntaria como, por ejemplo, el imaginario criollo fuertemente marcado por lo español (la llamada "herencia colonial") o la matriz andina pluricultural. Sobre todo si tenemos en mente las relaciones de compleja implicación entre imaginarios aparentemente heterogéneos.

Podemos arriesgar la siguiente hipótesis: en la década de 1950 la preferencia por la cultura francesa dentro del marco de lo contemporáneo "internacional" apunta en direcciones contrarias. Es decir: la recepción del internacionalismo fue radicalmente distinta en Francisco Miró Quesada y en Fernando de Szyszlo, por ejemplo. Pero también lo fue en Luis Miró Quesada, en Sebastián y Augusto Salazar Bondy.

Esta bifurcación obviamente, tiene que ver con la carga propia de cada uno de ellos en el momento de recibir las influencias y en el modo de situarse frente a nuestro complejo panorama pluricultural, pero también en el momento de situar la hegemonía discursiva de unos imaginarios sobre otros. No podemos olvidar que la polémica política en torno al "hombre", en abstracto, entre Camus y Sartre, en París, marca la escena cultural de posguerra, en la década de 1950. Se podría decir que esta enfrenta a cierto moralismo del humanismo con los puntos de vista de la izquierda intelectual y política del momento. El temple de dicho enfrentamiento recoge la atmósfera de una época. Después de 1945, en la inmediata posguerra, dicha atmósfera estaba (al menos en Francia) cargada de acusaciones. En el mundo del arte, estas implicaban en agrias discusiones a los que llegaban a París del exilio con los que se habían quedado; por ejemplo entre Bretón que llega en 1946 y Picasso que se había quedado durante la ocupación y se había inscrito en el Partido Comunista Francés.

La polémica implícita entre humanismo y revolución marcó la época. Mientras que a Francisco Miró Quesada C. lo llevó hacia una obliteración de un discurso sobre la sensibilidad humana (para así poder "fundamentar" un discurso *humanista* y una creativa "teoría de la razón", empleando para ello el "rigor" académico anglosajón) a Fernando de Szyszlo lo llevó hacia una obliteración de cierto discurso social y de contexto para, en cambio, apuntalar un ideal elitista de la cultura ilustrada. Su

planteamiento postulaba, junto con aquél ideal, la autonomía tanto de la pintura como de una sensibilidad poética específica. Con una mirada moderna que se alimentó de influencias europeas, por ejemplo de las reflexiones de Andre Malraux acerca del arte y de las metáforas de la poética de Rainer Maria Rilke (en el caso del primero de cómo cada uno puede plantear su propio museo imaginario y en el caso del segundo de cómo el impulso individual para hacer poesía debe recoger cierta necesidad existencial y metáforas de cierta urgencia) su opción artística quedó orientada hacia una búsqueda de referentes temático-visuales en ciertas formas estéticas de las culturas precolombinas, asumidas como esenciales.

Por otro lado, Luis Miró Quesada G, aparentemente más abstraído de la tensión entre el humanismo y la revolución, había hablado explícitamente del arte en tanto práctica que no influye en la sociedad, pues sólo puede ser captado por una élite de entendidos, capaces de experimentar un placer de “encantamiento”: un claro discurso conservador en defensa de un arte autónomo. Así mismo, Sebastián Salazar Bondy, compañero de ruta de Luis Miró Quesada en la Agrupación Espacio, optaría con el tiempo por el socialismo, asunto que lo llevó (a diferencia de aquel) a identificarse con valores nacionalistas. Salazar muchas veces buscó visualizar dichos valores a través de la representación pictórica de las identidades sociales y culturales,

Como hemos visto, Sebastián defendió apasionadamente en la segunda mitad de la década de 1950 la figuración y el realismo ante la arremetida de la abstracción, pero como ya sabemos, fue derrotado por los acontecimientos artísticos que celebraron el canon de lo abstracto en la institucionalidad del arte local. Como hemos visto también, a finales de la década de 1950, tanto Sebastián (el crítico de arte) como su hermano Augusto (el filósofo) reconocían la importancia de ambos lados de la modernidad artística (lo abstracto y lo figurativo), al participar, de un modo conservador, de una definición semejante del objeto estético, en tanto *expresión* o revelación de algo trascendente.

Luis Miró Quesada, escribe:

Ya en sus días Wilde decía que ‘Para el artista, la expresión es la única forma por la cual le es dado comprender la vida’ que, bien claro está, no es sino otra manera de decir que el

artista comienza por el encantamiento y termina en la sabiduría. Ciertamente es que el propio Wilde, en sus confesiones *De Profundis*, escribió también: 'toda obra de arte es la transformación de una obra en imagen'; pero toda su obra y su decir mismo al referirse a la génesis de sus cuentos enseñánnos que era a través de las imágenes expresivas donde alcanzaba la sabiduría. (1966; 22)

La polémica es aquí contra el concepto, desde el territorio mismo de la *expresión*. Comenzar, como crítico de arte o artista, con un ejercicio mental que asegura primero ciertas ideas y conceptos para luego verlas realizadas en alegorías o en otras formas visuales es visto como un error:

Comenzar por la sabiduría, es decir, arrancar de ciertas ideas y conceptos, de determinadas premisas y nociones ideológicas, que son luego revestidas de una forma plástica, literaria o musical es, de hecho, ponerse fuera de los términos esencialmente artísticos. (Ibidem)<sup>110</sup>

En este contexto, no sorprende el tipo de Surrealismo que surgirá en el Perú, en la escena "oficial", ya durante la década de 1970. Este surrealismo local (o aquella pintura que lo evoca) guarda continuidad con la opción por los imaginarios puros (que rechaza el concepto como impulso creativo). Así mismo ello explicaría el rechazo del Pop Art por parte de estas mismas élites (Luis Miró Quesada, Fernando de Szyszlo, entre otros) en la década de 1960. Asunto que aprovecharía, por ejemplo, el crítico Juan Acha y algunos artistas para plantear la posibilidad de algo diferente, bajo el nombre primero de *Señal* (1966) y luego de *Arte Nuevo* (1966-1967). Este intento que apunta hacia cierto conceptualismo y que resulta a contracorriente de la opción por los imaginarios puros, sin embargo, fue aislado. Una golondrina no hace verano. Por ello, el rechazo de la opción por esta visualidad contemporánea (que, entre otras cosas, rescata todo tipo de referentes fotográficos y masivos a partir de ciertos conceptos) era algo que debía esperarse, como en efecto ocurrió. La opción de Juan Acha, paradójicamente continuada como biografía intelectual fuera del Perú, habla por sí misma.

<sup>110</sup> Luis Miró Quesada (1966: 27) piensa que se puede alcanzar el entendimiento y la iluminación de la pura percepción, pero el contexto local se opone: "Hay una necesidad en nuestro medio de que el juicio de las obras artísticas sea realizado mediante [un] proceso de entendimiento y no mediante una operación de aplicación y comparación de conocimientos." Es interesante señalar que Miró Quesada (Op.cit., 32-33) hace su propuesta acerca de esta vía directa de entendimiento y de iluminación haciendo una interpretación interesada de la obra de Mariano Iberico. Iberico había hablado del "aparecer" como una instancia concreta del objeto en el que se expresa el "ser" pero no había construido una teoría de la percepción.

### 3. 4. 2 Obliteraciones en el pensamiento y en las prácticas del discurso filosófico local: el humanismo y el exilio.

#### A. El humanismo.

Una teoría humanista, concretamente la de Francisco Miro Quesada, logró dominar el ámbito filosófico en nuestro país. Esta teoría fue construida bajo una clara influencia de pensadores cristianos de origen francés como el Padre Lebret, o el Abate Pierre. Otro tanto ocurrió para el caso de una visión que integrara la ciencia económica con el humanismo señalando una tercera vía: Francois Perroux. Así mismo, bajo la influencia del pensamiento anglosajón que lleva de Russell, pasando por el Círculo de Viena, hasta desembocar en una reflexión sobre la lógica y la matemática.

La preferencia de Francisco Miró Quesada Cantuarias por la filosofía analítica y posteriormente del mismo Augusto Salazar Bondy resulta justificada por ambos como sinónimo de "rigor". En ambos casos, sin embargo, es curioso que nunca se logre ver con claridad las implicancias "antihumanistas" de la filosofía analítica.

Por ejemplo, en el modo de discurso que se configura en los discípulos de Francisco Miró Quesada: el "rigor" es asumido como un parentesco necesario con el temple, la estructura y el criterio de verdad del discurso científico. Si bien el lado productivo de todo esto es la especialización de algunos de ellos en Epistemología, Lógica Contemporánea y Teoría de la Ciencia; la contrapartida negativa es que cada vez se vuelve más difícil una reconexión de este tipo de discursos con la perspectiva de temple social e histórico cultural.

Augusto Salazar Bondy, en cambio, hacia fines de la década de 1950, había comenzado a elaborar una teoría del hombre que lo llevaría hacia una mirada que postulaba un "humanismo socialista" (ya como ideólogo del Movimiento Social Progresista). En 1961, escribe *Bases para un humanismo socialista peruano*, que es un planteamiento del "progresismo" basado en el concepto de ser humano. En otras palabras, su lenguaje sigue siendo claramente ontológico-fenomenológico: "el ser del hombre es una acción; es como una flecha en trance de alcanzar su blanco" (Salazar Bondy: 1985: 92).

Dice Francisco Miró Quesada sobre Augusto Salazar Bondy, recordando sus diálogos de fines de la década de 1950:

Ambos coincidíamos al considerar que el humanismo es el único fundamento adecuado de una acción que sea capaz de liberar auténticamente a los hombres. Pero él creía que el humanismo debía fundarse, a su vez, en una teoría del ser del hombre, es decir, en una base metafísica mientras yo proponía un humanismo postulacional o axiomático para evitar el recurso a conceptos metafísicos cuya falta de claridad hacían imposible, en mi concepto, partir de principios universalmente aceptados. (Miró Quesada C, F; 1974)

Pero, ¿por qué el humanismo puede verse como una obliteración? Obliterar un conducto es suprimir el paso de un fluido de un lugar a otro. Aquí lo que queda obliterado es el tema de la estética y de la percepción como fuente de reflexión intersubjetiva. Y a través de ésta queda también bloqueada una comprensión del poder en su configuración material. Un poder condiciona el “deber ser” de la institucionalidad política, tomando como rehén a cualquier concepción de la verdad así planteada: desde el ser hipotético del lenguaje hasta las consideraciones acerca del hombre. Las situaciones concretas de dominio suponen condiciones materiales de existencia en cuya experiencia y testimonio las subjetividades llegan a ser lo que son. Los imaginarios se configuran de un modo heterogéneo y los grupos en el poder político y económico gozan de una asimetría que permite que los suyos se expandan como discursos ideológicos aún allí donde la pobreza podría señalar en dirección inversa: una suerte de propiedad sistémica.<sup>111</sup>

La vía del humanismo de Augusto Salazar Bondy, al menos durante la década de 1950, enfatiza como hemos visto un discurso sobre lo “no real”. Se trata de un racionalismo metafísico que, al transformarse en la década de 1960, empleará las “armas” de la filosofía analítica para dar cuenta de sus “objetos”. Con ello, la búsqueda del rigor

<sup>111</sup> En el año 2000, escribí: “Así, el contraste entre ambos escenarios -el de la abundancia y la precariedad- muestra un quiebre simbólico aún al interior de cada ciudad contemporánea, inclinándose hacia uno u otro lado de la balanza según la pirámide social y el despliegue de ésta en el espacio urbano -comercial o residencial- o según si la ciudad forma parte, por ejemplo, de los países del G7. Un quiebre que muestra una inversión en el sentido, en lo que quisiéramos llamar textura de las experiencias ¿Pero, de qué balanza hablamos? Pues de aquella hipotética -poética y política- que sea capaz de medir y establecer, a su modo, ciertas coordenadas para ubicar el pensamiento y la sensibilidad según pertenencias tanto económicas como culturales y territoriales: una suerte de utópica psicogeografía, en la medida que la misma pueda hacerse cargo de exhibir los umbrales del sentido y sus direcciones de tránsito, sobre todo cuando éstos son recorridos, voluntaria o involuntariamente.” (Del Valle: 2000)

analítico, paradójicamente, lo termina de alejar de lo concreto. Salazar creía que solo las coordenadas de lo concreto en el espacio y el tiempo fijaban la "individualidad" de un ente real, como hemos demostrado. No aceptó el reto que los temas acerca de la percepción le planteaban. Ello le hubiera permitido introducir, quizá, un discurso sobre la lucha por el sentido al interior de los posibles cambios de los mecanismos de percepción en el marco de un conflicto de las sensibilidades. La vía del humanismo de Francisco Miró Quesada, es como él mismo lo explica, una vía reestructiva y axiomática de comprensión de la razón. Ambos racionalismos obliteran la posibilidad de una reflexión acerca de la percepción y de la estética, mediada culturalmente.

Los filósofos y sus discursos, también podrían ser ubicados en algún lugar simbólico bajo la estructura del exilio, habida cuenta de su consabida deuda para con la cultura universitaria de clara influencia europea. En el Perú, el discurso filosófico de la autenticidad (propio de las décadas de 1950 y 1960) puede ser interpretado como uno que trata sobre el exilio de sus propias élites culturales.<sup>112</sup> Esto ha significado para el discurso filosófico local que este no podía ser separado de los grandes ideales de la "humanidad" a pesar de que tanto la Primera como la Segunda Guerra Mundial habían sido devastadoras para muchos de los mejores filósofos europeos. Dicha devastación había llevado a muchos de ellos hacia el escepticismo y hacia dudas muy fuertes acerca del humanismo y de la concepción del futuro.

## **B. El exilio**

Si bien los filósofos locales tenían como modelo a los discursos de muchos de estos filósofos europeos, sin embargo, nunca los acompañaron en dicho escepticismo. La idea misma de la búsqueda de la autenticidad parece tener sentido en el marco de alguna utopía ética y de alguna identidad cultural propuesta como un ideal. La búsqueda de la

---

<sup>112</sup> Se impone al lector un ejercicio interesante. Leer los reclamos de Francisco Miró Quesada, por ejemplo en un texto editado en 1966, como si, al referirse a la inautenticidad de la sociedad peruana, se estuviera refiriendo solamente a un grupo de individuos: "Nuestra inautenticidad es por ello trágica. Ha sido mayor que la de cualquier otra región del mundo, porque ha sido doble. Somos inauténticos porque nos consideramos un reflejo de la realidad metropolitana, una expresión marginal de Occidente que aspira integrarse al núcleo central creador. Y somos también inauténticos porque hemos vivido toda nuestra historia predicando de una manera y actuando de otra. Somos a la vez un reflejo excéntrico de una realidad superior y una negación de lo que pretendemos ser". Este grupo de individuos cuya inautenticidad sería trágica y doble, ¿no podría ser acaso la propia élite cultural? ¿No estaría expresando Miró Quesada una suerte de autoconciencia de la propia limitación?

autenticidad resulta correlativa a la de los imaginarios puros y puede ser leída de una manera distinta si se le interpreta como un reclamo de autonomía. Como un reclamo de separación que asume la forma de un impulso a autoexiliarse.

El exilio puede definirse como la forma más sutil de la violencia: es la imposibilidad de habitar un espacio. De estar en este. Sobre todo en aquellos espacios que por una u otra razón asumimos como propios. Lugares que tienen algo de nuestra memoria y, por tanto, de nuestra identidad. En ese sentido, estos espacios son más mentales que territoriales, pues se trata de la intersubjetividad misma y de la presencia del otro. Resulta sumamente interesante, entonces, indagar y preguntar por su naturaleza, en el caso de nuestras élites culturales y políticas, desde el siglo XIX hasta la fecha, y el por qué de cierto sentimiento de lejanía y de autoexclusión con respecto al resto pluricultural no “culto”.

Con mayor razón en los casos en que esta disposición se le percibe desde el punto de vista de una ambigüedad y contradicción constitutiva, desde una escisión: estar y no estar. Es importante añadir que, desde luego, el “estar” o no “estar” (en un espacio) se dan en el tiempo. Se puede estar real, conceptual o imaginariamente. Con frecuencia estos planos forman una complicada dialéctica. Algunos intelectuales peruanos ante la consabida pregunta, “¿por qué no vivo en el Perú?” contestan que estando lejos se sienten paradójicamente más cerca del Perú y de su gente. Otros creen que el “trabajo cultural” en nuestro país es una suerte de masoquismo. Por último existen quienes creen que el exilio es sólo una fuga de talentos producto del descuido y del abandono por parte del Estado peruano para con la “cultura”.

El núcleo conceptual de esta problemática resulta ser la complicada relación que, en un país como el Perú, existe entre su cultura ilustrada y el resto de manifestaciones (sus economías y sus mercados heterogéneos en cuyo seno se asienta nuestra diversidad cultural). Más aún cuando se incluye como factor de diversidad a la matriz indígena –la sierra y la selva– en sus transformaciones urbanas y “modernas”. Cambios que son experimentados en la vida cotidiana, en las expectativas y en las ilusiones, en los sueños y, desde luego, en la persistente religiosidad de su gente.

Hacia fines de la década de 1940 los arquitectos de la citada Agrupación Espacio, como por ejemplo, Luis Miró Quesada, exhibían un gusto modernista y se puede considerar tanto a Sebastián como a Augusto Salazar Bondy, como agentes culturales cercanos a dicha élite. Muchas veces los cambios experimentados, sobre todo, con respecto al crecimiento exponencial de la población de Lima se vivió de manera negativa. Esto no significó que, entre quienes se sentían pertenecer a la esfera de la élite cultural, no se emprendieran, por ejemplo, grandes proyectos constructivos y reestructuraciones del casco urbano de la ciudad. Proyectos en donde puede, incluso, rastrearse la influencia de las corrientes internacionales y occidentales que en ese momento se proponían como lo "último" y más eficiente, o lo mejor para el gusto de los arquitectos. O por el contrario, proyectos que recibían la protesta airada de los representantes locales de este mismo gusto.

El conflicto puede resumirse en el desencuentro realmente existente en el interior de grupos pertenecientes a las élites culturales, aún cuando se participaba de un mismo impulso modernizador. En un ejercicio de su autonomía, el discurso filosófico en el Perú, desde luego, prefirió la filosofía alemana sobre la filosofía francesa, lo cual no quiere decir que no se la apreciara y ni se la leyera con frecuencia.<sup>113</sup>

### **3.4.3 El discurso filosófico local abandona el tema de la estética.**

Regresemos, al momento crítico. El "ambiente cultural" e intelectual del Perú de la década de 1950 era pequeño, de modo que el humanismo de Miró Quesada pronto terminó siendo el sustento ideológico de Acción Popular, y el de Augusto Salazar Bondy del Movimiento Social Progresista. En ambos movimientos políticos se buscaban opciones distintas al modelo de sociedad y cultura propias de los viejos partidos populares de la década de 1920: el Apra y el Partido Comunista. Así mismo, opciones distintas al modelo de sociedad de los Estados Unidos (y su ideal de vida).<sup>114</sup>

---

<sup>113</sup> Al mismo tiempo que se prefería a la filosofía alemana se consideraba, como hemos dicho, a París como centro de la alta cultura europea, por ejemplo en arte, literatura, ciencias sociales e incluso teología. Aún cuando en aquella misma década surge la atracción por la filosofía anglosajona, esto no cambia. En general se podría decir que se trata de una preferencia abstracta por el "ámbito internacional" que se define como un espacio genérico en el que la "alta cultura" discute sus temas más importantes. En ese marco se sitúa también, sin duda, la idea de un discurso contemporáneo en Filosofía.

<sup>114</sup> Guillermo Rochabrún (1990: 345).dice al respecto: "En los casos de Augusto Salazar Bondy, de Francisco Miro Quesada Cantuarias, de la Democracia Cristiana hasta cierto punto y también en el conjunto de los social progresistas, tenemos una relación particular con la política. Es la del pensador que, propiamente hablando, no es un

En ambos filósofos la adopción de la filosofía analítica ocurrió en momentos diferentes de su biografía intelectual y en ambos casos también, dejaron la pauta fenomenológica de su reflexión para abrazar la perspectiva analítica del “rigor”.

El pensamiento cristiano francés, puesto en relación con este racionalismo analítico anglosajón, configuró un núcleo discursivo, al que creativamente se le dio, entre nosotros, el nombre de humanismo, como hemos visto, ya en la década de 1960. Para nuestras élites culturales la influencia de un humanismo genérico en sus distintas variantes -artístico, literario y político, entre otras- fue ambigua pues si bien orientó la investigación filosófica hacia el rigor de la ciencia, distrajo también la mirada de nuestros mejores filósofos, alejándolos de una posible visión crítica que podría haber hecho fértil el descubrimiento del papel que cumple la intersubjetividad local en la configuración del tejido cultural peruano y latinoamericano. Más aún para el caso que nos ocupa, esto es, para postular como necesaria una indagación minuciosa sobre los imaginarios que permitan el acceso al planteamiento de ciertas correlaciones entre ámbitos distintos de la cultura ilustrada –la filosofía y el arte- y, hacia fuera de esta, con el resto pluricultural.

En nuestro contexto ello podría haber significado profundizar en la indagación acerca del probable eurocentrismo de los modelos filosóficos empleados, así mismo vislumbrar la importancia, entre nosotros, de la estética y del “pensamiento visual” (que indaga acerca del papel de la percepción). Y, finalmente, encontrar una vía de salida a la paradoja que se planteaba desde el momento en que se descubrió que en América Latina había primado un pensamiento filosófico colonial, imitativo e inauténtico. No obstante, en este punto, la crítica literaria le llevaba una ostensible ventaja al pensamiento filosófico, pues en el Perú, y por influencia de Mariátegui, esta encontró una vía muy clara de salida hacia la “poscolonialidad”.

*La paradoja que desde entonces se plantea -y que hasta hoy no ha sido retomada ni resuelta- es que siendo este tipo de pensamiento una ruptura con respecto no sólo a lo que hubo antes sino a lo que vino después, su temple y sus inquietudes bien podrían ser vistos como una invitación a elaborar un pensamiento poscolonial de rango filosófico,*

---

político porque no tiene vocación de poder. No es el caso de Haya, parece que tampoco sería el caso de Mariátegui, pero eso está sujeto a discusión. Aquí tenemos más bien la política como una suerte de deber.”

*buscando la colaboración interdisciplinaria, para así intentar hacer frente a algunas de las contradicciones que hasta hoy constituyen su legado. En éste el papel de la estética parece haber sido obliterado, por múltiples razones, entra las cuales se cuentan las que hemos señalado.*

### **3. 5 Mentalidad moderna, percepción y “sensación”. Crítica a la polémica sobre los irreales.**

#### **3.5.1 La sensación es una ilusión.**

Los discursos elaborados en la polémica sobre los entes irreales, tanto de Augusto Salazar Bondy como de Francisco Miró Quesada Cantuarias, además del humanismo y de su fuerte tendencia al autoexilio, comparten cierta forma de atomismo al comprender la percepción desde el concepto de ciertas “mónadas”, esto es, la idea de que cada estímulo sensible da origen a una sensación. Se trata de una mentalidad acrítica del hombre moderno promedio, que es capaz de separar una característica sensible –por ejemplo, el color “rojo”- para atribuirle una sensación, un átomo sensible, por así decir. Tal teoría debe ser criticada; dicha mentalidad moderna debe “elaborarse” por medio de un trabajo crítico:

Las imágenes que el instinto proyecta ante sí, las que la tradición re-crea en cada generación, o sencillamente los sueños, se presentan, en principio, con los mismos derechos que las percepciones propiamente dichas; y la percepción verdadera, actual y explícita, se distingue poco a poco de los fantasmas mediante un trabajo crítico. La palabra indica una dirección, más que una función primitiva. Sabemos que la constancia de la magnitud aparente de unos objetos, dadas unas distancias variables, o la de su color, bajo diferentes iluminaciones, son más perfectas en el niño que en el adulto. Eso equivale a decir que la percepción está más estrictamente vinculada al excitante local en su estado tardío que en su estado precoz; que en el adulto se ajusta más a la teoría de la sensación que en el niño. Es como una red cuyos nudos aparecen cada vez con mayor nitidez. (Merleau Ponty; 1985: 33)

Este trabajo crítico debe orientar nuestras indagaciones hacia un horizonte pre-objetivo, pues lo percibido está siempre adherido a un contexto espacial que no puede ser retirado a voluntad, pues si lo hacemos postulamos con ello una autonomía ficticia: la presencia del objeto en su contexto es ello mismo “algo positivamente indeterminado”.

El contexto espacial y de sentido es lo que hace al “objeto” ser lo que es para nuestra percepción de este. La noción de sensación, en cambio, es atomista, es un planteamiento moderno de la autonomía del objeto. Merleau Ponty quiere recuperar la idea, contra todo tipo de intelectualismo, de que existe una singularidad y una originalidad propia de la experiencia de la percepción, cualitativamente diferente, la misma que carece de equivalente en el universo del entendimiento. En el mundo de la percepción no existe propiamente “objetividad” posible, “un ser perceptivo no es aún un ser determinado” (Ibid; 1985: 68), por ello se habla allí de un horizonte de constitución pre-objetivo, pero también pre-subjetivo. Se habla, entonces de un “mundo vital”.

La reflexión acerca de los contextos que dan sentido a la constitución de los objetos en dicho mundo vital es pues una reflexión cultural. En cada época y en cada sociedad el modo de percibir cambia, los esquemas con los que miramos, tocamos, degustamos, oímos, u olemos lo “real” se transforman. Las determinaciones sociales de tales esquemas solo pueden aparecer de bulto si reparamos en las ideologías que orientan la circulación social de los imaginarios. Estos se instituyen y entran en pugna con los ya instituidos, con el *statu quo*. En la lucha política se define el curso de esta historia.

El tópico empalma, otra vez, con el planteamiento esquemático pero crítico de ciertos modelos de percepción que se encuentran tanto en Baudelaire como en Benjamin. Sobre se encuentra en los discursos de este último, el cual diseña todo un programa de filosofía futura que descansa sobre la noción de experiencia. En la concepción del aura dicha experiencia le mide el pulso a una época, mediante una percepción que se transforma junto con los cambios histórico-sociales, esto es, los imaginarios. En este punto la proximidad de los planteamientos de Merleau Ponty y de Benjamin se vuelve evidente. Gracias a tal proximidad el filo político del enfoque surge al percatarnos de que la instauración de los imaginarios y de las formas de percibir acontece en medio de una red de poder materialmente actuante –por ejemplo en el propio tejido urbano o en el acceso a la información- que está siempre interesada ideológicamente en destacar unos imaginarios y en ocultar otros. Una red asimétrica de dominio que orienta el sentido de la circulación de estos. Aquí la crítica a la “sensación” confluye con la crítica al humanismo, y esta, a su vez, con el concepto elaborado –tan conservador como ilusorio-

de un “imaginario puro”, desgajado de cualquier contexto que fije sus condiciones de posibilidad materiales y espaciales.<sup>115</sup>

### 3.5.2 Contextos cercanos o lejanos con respecto a la modernidad artística y filosófica de posguerra.

David Sobrevilla examina brevemente la pertinencia de la discusión sobre los entes irreales para el contexto filosófico de la época cuando se percata que el gran ausente en la trama de argumentos y contra argumentos, conceptualmente hablando, es precisamente, Merleau Ponty. Desde su Fenomenología de la percepción, publicada en 1945 en Francia, Merleau Ponty había puesto en agenda algunos de los asuntos que se discuten en la citada discusión. Así mismo, Sobrevilla señala que resulta extraño que Salazar Bondy no haya contado con el apoyo de un asesor para su investigación acerca de los entes irreales, pues este le hubiera facilitado algunos textos ya publicados de filosofía del lenguaje ordinario –Gylbert Ryle y John Austin-, de corte anglosajón. En la hipótesis negada de Sobrevilla, el acceso a dichas publicaciones –quizá- le hubiera permitido también contrastar la vía ontológica-fenomenológica con otras.<sup>116</sup>

No obstante, resulta patente observar que el discurso sobre los “entes no reales” Salazar Bondy es avalado también por Francisco Miró Quesada Cantuarias. Hace objeciones, desde luego, pero está de acuerdo en lo básico. El intercambio, entonces, tiene un nivel de pertinencia referido a la recepción de estas ideas de corte fenomenológico entre

<sup>115</sup> “De este modo las características espaciales de las grandes ciudades contemporáneas hablan un lenguaje específico, fragmentado o más o menos homogéneo según el tipo de ciudadano. Vemos así cómo los extremos de las relaciones interculturales -diálogo o violencia- nos avisan que los bordes políticos y económicos son todavía factores centrales que pueden forzar tanto experiencias como traducciones arbitrarias, y en todo este proceso la documentación en vídeo y fotografía puede, incluso, llegar a convertirse en un rehén de situaciones bien concretas. Entonces, el conflicto cultural -en la medida que priman aquellos factores- puede ser el resultado más común, o mejor, la característica dominante de una cartografía simbólica que no se reconoce a sí misma en sus múltiples historias paralelas, instaurándose en un autoritarismo de múltiples dimensiones -económico, social, político y hasta académico- que cada vez se vuelve más duradero y menos coyuntural.” (Del Valle: 2000)

<sup>116</sup> Sobrevilla (1989) advierte que Salazar debió haber experimentado la influencia de Merleau Ponty, casi desde 1952, pues estuvo cercano a la fenomenología de Gastón Bachelard. No obstante, Sobrevilla no desarrolla cómo pudo haber sido dicha influencia. En cambio, cita un texto de Salazar acerca de Merleau Ponty que este escribe tardíamente, en 1961. Raimundo Prado dice que el filósofo peruano intercambiaba cartas con este filósofo francés durante toda la década de 1960 (comunicación personal). Más aún, resulta interesante relacionar las ideas de Salazar Bondy (acerca de la sociedad, por ejemplo) con las críticas al marxismo que se encuentran en *Las aventuras de la dialéctica* (libro que Merleau Ponty escribe en polémica con Sartre). Se puede tejer una serie de conjeturas acerca de por qué Salazar deja fuera de su discurso acerca de los irreales a Merleau Ponty. Una investigación sobre este tópico puede resultar sumamente importante. Sin embargo, este no es el tema específico de la presente investigación.

pensadores importantes en Perú, en el contexto institucional del auge de estos discursos al nivel de toda Latinoamérica.

Es interesante investigar la proximidad conceptual entre la élite intelectual de la Agrupación Espacio y esta otra de la Sociedad Peruana de Filosofía. El texto *Arte en Debate*, del arquitecto Luis Miró Quesada Garland aporta, con sus temas, una serie de puntos en común. Por ejemplo, una concepción de lo visual en el que las imágenes irreales pueden volverse protagónicas. Dicho protagonismo resulta de suma importancia para el arquitecto Miró Quesada, quien en el mencionado texto cita a Ortega y Gasset proponiendo que la obra de arte puede ser considerada como una suerte de pasaje hacia lo irreal: “El cuadro, como poesía o como la música, como toda obra de arte, es una abertura de irrealidad que se abre mágicamente en nuestro contorno real” (1966: 92). Esta cita es usada por el gusto modernista local como un argumento a favor del discurso de la abstracción en la pintura, incluso en contra del propio Ortega, que hablaba de la “deshumanización” del arte moderno. Una deshumanización que convertía al arte abstracto en una suerte de estandarte de la decadencia.

Otra proximidad conceptual entre ambas élites (la de la Agrupación Espacio y la de la Sociedad peruana de Filosofía), está referida a la participación del filósofo Francisco Miró Quesada en la polémica acerca de la abstracción, ya reseñada en otra parte de este mismo estudio. El filósofo piensa que si una obra de arte fuera un enunciado, entonces sería un enunciado “ostensivo”. La característica de este es comunicar al receptor un contenido de manera directa. Y esa manera en una pintura ocurre a través de formas visuales.<sup>117</sup>

Desde la perspectiva de esta investigación la relativa lejanía de la modernidad cultural y, por tanto, filosófica, respecto del contexto local, se manifiesta en el carácter semipúblico de una institución como la Sociedad Peruana de Filosofía. La dificultad de conseguir información actualizada es un índice de lo que en ese momento se vivía, pero también habla de una fuerte construcción discursiva que intenta tomarle el pulso a lo internacional en materia filosófica.

---

<sup>117</sup> El filósofo Francisco Miró Quesada polemiza tanto con Augusto Salazar Bondy (en la polémica sobre los irreales) como con Luis Miró Quesada (en la polémica acerca de la abstracción en pintura).

Al afirmar la importancia de la estética para pensar un intento de articulación con otras esferas de la cultura, la relación entre el contexto internacional y el local, aparece como una suerte de pregunta acerca de la modernidad filosófica y su recepción en el Perú y en América Latina en su conjunto.

Pero, ¿por qué la estética? Una posible respuesta es que se trataría, por esta vía, de comprobar la existencia material de un conflicto en la sensibilidad local. Dicho conflicto, se argumenta en la presente investigación, permite situar a las instituciones ilustradas de la élite cultural (criolla o mestizo-criolla) de la década de 1950 en una participación ecléctica y heterogénea (pero de conjunto) para modernizar el país. Una participación conflictiva. La vía estética, por tanto, permite situar a aquellas instituciones comprometidas con el progreso, optimistas y de carácter afirmativo (propias de ciertos técnicos y científicos) en el contexto de un enfrentamiento de carácter paradójico con otras instituciones de carácter “humanista” en el ámbito mismo de nuestras élites.<sup>118</sup>

Hemos visto cómo “la plástica no participó del encuentro de clases en el Perú”. Dicho encuentro efectivamente tuvo lugar por motivos de la migración interna y de los cambios económicos. Julio Cotler (1992: 273-333) señala como índices económicos de dichos cambios el nuevo auge exportador y las inversiones de capital proveniente de los Estados Unidos, consecuencia de las ventajas que otorgaron los gobiernos de Odría y Prado. Estos gobiernos dieron origen a un crecimiento de la clase obrera y de un sector marginal, pero también de una clase media dividida.

¿Participó la filosofía de este encuentro de clases en el Perú de la década de 1950?, ¿es esta una falsa pregunta? Cotler presenta a los nuevos partidos políticos, a Acción Popular, al Movimiento Social Progresista y a la Democracia Cristiana. Para los dos primeros Cotler incluso hace mención de los “ideólogos”, Francisco Miró Quesada

---

<sup>118</sup> “Llegamos a un punto en el cual parecemos regresar sobre viejos paradigmas más o menos lineales o deterministas, como por ejemplo sobre aquel viejo y conflictivo de los años 60, que establece una dependencia cultural de los países del “Tercer mundo” con respecto a modelos hegemónicos occidentales tanto en la economía como en la vida cotidiana, más aún en la manera de apropiarnos de la ciencia y del conocimiento (...) En este último sentido es que el modo como el Perú de los últimos 50 años vivió los cambios tecnológicos no pueda ser separado de cómo sus élites culturales —técnicas y universitarias— los procesaron, y de cómo esta visión, a su vez, se asentó en nuestro imaginario colectivo. De allí la paradójica fascinación de un filósofo como Augusto Salazar Bondy para con el desarrollismo de los años 60 o de un sociólogo como Aníbal Quijano para con el proceso de cholificación: la modernidad filosófica y conceptual fue revolucionaria y humanista en la medida que criticaba el espíritu norteamericano y capitalista de los cambios.” (Del Valle: 2000)

Cantuarias y Augusto Salazar Bondy, respectivamente. Su argumento es que el surgimiento de estos partidos es el resultado de un intento de llenar el vacío político que había dejado el Apra, al aliarse con la “oligarquía” y los militares, en 1956. La movilización social que suponía la aparición de lo nuevo popular-urbano debía ser cubierta por nuevos actores sociales, institucional y políticamente. Es importante ver cómo la Agrupación Espacio se vincula al Movimiento Social Progresista, en tanto antecedente intelectual

Los socialprogresistas fueron junto a Belaúnde durante la campaña del 1956, sólo cuando ésta hubo terminado, sus caminos se apartaron definitivamente. El MSP era un movimiento radical y bastante moderno. Estaba apoyado en una crítica a la ideología comunista y quería incorporar tanto el existencialismo cuanto la teoría de la dependencia en una visión crítica del Perú. (Zapata; 1995: 112)

La Agrupación Espacio impulsó a algunos arquitectos y empresarios a unirse. Así fue que nació el Instituto de Arte Contemporáneo (IAC), en la década de 1950, como hemos visto en otro capítulo de la presente investigación. Fernando Belaúnde, que llegó a ser presidente del Perú en 1963, fue un importante miembro del IAC, y representa dicha unión. Ahora bien, en lo que toca al MSP, resulta claro que se trató del ala izquierda de aquellos mismos arquitectos, ingenieros e intelectuales que se habían juntado bajo el liderazgo de Luis Miró Quesada Garland en la Agrupación Espacio.<sup>119</sup> Su base social fue, entonces, esta clase media “tradicional” (si se la compara con aquella otra emergente y migrante que surgiría después). Cotler agrega que la “convivencia” entre el Apra y el pradismo no sólo permite la emergencia de los nuevos partidos de las clases medias, sino que apuntaló un fuerte y ambiguo reformismo: el desarrollismo. Algunos sectores tradicionalmente dominantes habían perdido el paso sobre todo en el campo –el “gamonal” y el terrateniente- frente al polo agro-exportador, pero también frente al otro polo industrial-urbano.

---

<sup>119</sup> El MSP se disuelve en 1962, luego de su derrota política en las elecciones de ese año. El *Instituto de Estudios Peruanos* se funda en 1963. La línea de continuidad entre ambos se evidencia no sólo en la agenda temática de sus primeras publicaciones sino también en la de algunos de sus miembros fundadores.

*Por tanto, la polémica sobre los irreales y el papel de los imaginarios y su consistencia, una vez situada institucional y políticamente, no sólo se carga de ambigüedades, sino también de la pregunta por la pertenencia ideológica de los participantes. La institucionalidad ilustrada, sin embargo, tiene todavía aquí un planteamiento importante que aportar: la autonomía de sus polémicas, discursos y saberes. Al menos podemos ver cómo se vinculan, en el plano del concepto, ciertas creencias de lo considerado artístico por los filósofos más importantes del Perú, en la década de 1950, con las que sostienen críticos de arte como Luis Miró Quesada y Sebastián Salazar Bondy.*

### **3.6 Conclusiones.**

#### **3.6.1 Primera conclusión.**

La polémica plantea un prejuicio peculiar: la creencia en la idea del objeto estético como necesariamente vinculado al arte. En un texto de reciente publicación Ramón Xirau y David Sobrevilla (2003) emplean como criterio uno diferente:

¿Se debe retener la denominación “estética” o preferir la de “filosofía del arte”? ¿Es la estética a inicios del siglo XXI una disciplina maduramente constituida? En cuanto a lo primero (...) nos parece que se debe privilegiar el nombre “estética” frente al de “filosofía del arte”, porque permite albergar dentro de sí la experiencia “estética” no sólo del arte, sino también de la naturaleza, las artesanías, las artes aplicadas y el día de hoy la de los medios de comunicación. Y que así mismo posibilita considerar la experiencia “estética” de los pueblos no occidentales y la de los llamados “primitivos” (Ibid, 14)

Es importante, entonces, asumir una perspectiva en la que la estética se abre al estudio de las sensibilidades sociales sin quedar vinculada necesariamente al arte. En el Perú de la década de 1950, esta idea contemporánea no era sostenida por nadie. Sólo con la aparición del crítico Juan Acha, dicha idea comienza a ser incorporada a nuevas prácticas artísticas de las vanguardias locales de la década de 1960 y, poco a poco, se produce también un crecimiento de los discursos críticos que informaban del acercamiento del arte a lo popular.

### **3.6.2 Segunda conclusión.**

Se puede ver cómo existe un consenso entre los participantes principales en la polémica filosófica sobre los irreales. Este consenso es el siguiente: los entes no-reales forman conjuntos unitarios que son interpretados como islas expresivas y ficciones. Como hemos visto en la polémica sobre la abstracción en el arte (y para los bandos en disputa) también la idea de expresión es la clave de la interpretación de un objeto artístico. Por tanto, ambos bandos (protagonizados por la crítica de arte de entonces) son igualmente conservadores frente a dicha idea, al asumirla como propia. Cabría todavía preguntarse por la diferencia cualitativa que podría existir entre una concepción de los irreales defendida por Luis Miró Quesada (expresión sin figura para ser emotivamente percibida) y otra por Sebastián Salazar (expresión figurativa para ser identificada en una posible narrativa). El punto de vista de este trabajo es el de un discurso crítico en bloque frente a ambas alternativas.

### **3.6.3 Tercera conclusión.**

Tanto en la polémica sobre los irreales como en la de la abstracción se asumen como importantes a algunos autores que pueden ser ubicados en una tradición filosófica que va del espiritualismo a cierta fenomenología. En ambos casos se excluyen los planteamientos de Merleau Ponty. Y esto porque su nivel de concreción, en lo que se refiere a los asuntos de la percepción, era una clara vía de salida hacia otros paradigmas, basados en un concepto intersubjetivo de experiencia. En la presente investigación llegamos al discurso sobre la percepción en Merleau Ponty a través de las ideas de Walter Benjamin, pero se intenta, además una mirada crítica tanto de la filosofía como de la crítica de arte en el Perú, al situarlas en un contexto mayor.

## **Capítulo IV**

**Correlaciones entre estética, filosofía y el desarrollo en el arte peruano último.**

Nos interesa plantear una serie de correlaciones entre la vigencia de ciertas categorías de rango filosófico en el contexto de una discusión sobre la sensibilidad estética pero también artística. Al interior de la cultura ilustrada peruana esto se ve claramente en las correlaciones que pueden establecerse entre el debate sobre la “abstracción” en pintura y el de los “irreales” en filosofía, propio de los intelectuales de la década de 1950.

En el capítulo segundo asistimos a la construcción de la mirada del arte contemporáneo peruano, tomando como período histórico el acontecido entre 1980 y 2004. En dicho capítulo se empleó como estrategia discursiva una clasificación a partir de ciertos modelos de percepción. Esto se hizo, primero, recurriendo al material “empírico” del estudio del *Laberinto de la Choledad*, que trabajó en su investigación el período correspondiente a los años 1980-1999, mostrando sus resultados en cuatro exposiciones de arte y una cronológica. Estas tuvieron lugar en abril y mayo de 1999, en diversos locales de Lima. La investigación involucró a más de 250 artistas locales de desempeño destacado. La selección se hizo sobre un universo todavía más amplio. En ese mismo capítulo y en segundo lugar, se procedió a elaborar un ajuste de dicho diagnóstico, tomando en consideración lo ocurrido entre 1999 y 2004. Se recurrió también a la consulta de expertos y al análisis de algunos textos de la crítica de arte y de la curaduría de exposiciones del momento, como los de Rodrigo Quijano y los de la dupla José Carlos Mariátegui Ezeta-Miguel Zegarra. Finalmente, como ya se enunció, la

presentación de la mirada en el arte contemporáneo local se hizo a través ciertos modelos de percepción desarrollados en cuatro tópicos: los cambios en la percepción, el uso la documentación, el surgimiento de objetos culturales híbridos y, por último, la influencia de los contextos.

Al hacer dicha presentación resulta interesante comprobar que surgían algunas correlaciones básicas que ubicaban al lector alrededor de los conceptos de lo “real” en los códigos realistas, de lo “irreal” en los códigos de ficción y, por último, de lo “virtual” en los de los entornos tecnológicos. No obstante, el objetivo de tal presentación era más descriptivo que explicativo. Esto significa que cumplía con proporcionar el material “empírico” que luego sirve de apoyo y telón de fondo de un análisis más bien discursivo. Este último tipo de análisis es el que se propone aquí, en el cuarto capítulo de esta investigación. De todos modos es necesario reconocer que la elaboración esquemática antes realizada (de los dos modelos de percepción que se muestran en el segundo capítulo y que son el modernista de la mano humana y el contemporáneo de la huella) posee en sí misma un potencial explicativo. Dicho potencial se observa cuando esta elaboración es aplicada a la lectura de los cambios de percepción en la sensibilidad local.

En el tercer capítulo se regresó al escenario de la cultura ilustrada de la década de 1950. Allí se mostró, detenidamente, el debate sobre los irreales ocurrido a mitad de dicha década entre filósofos peruanos importantes. Esto nos permitió entender en detalle qué significa el potencial irrealizante del arte y su capacidad de crear ficciones y situaciones que suponen modos de uso del espacio y del tiempo en estructuras acaso autónomas. Incluso, en el extremo, nos permitió también plantear la problemática de los “imaginarios puros” en la discusión en torno al arte local.

En este capítulo final, el cuarto de la presente investigación, se ahonda en las correlaciones planteadas en los capítulos anteriores. El objetivo es romper con el esquematismo del segundo y, con ello, establecer un grupo de explicaciones de carácter exploratorio. Así mismo, proponer una serie de criterios filosóficos en el eje Baudelaire-Benjamin que permitan presentar cada modelo de percepción a la luz de una discusión mayor. Estos criterios son tres: la *mimesis*, la *expresión* y la *traducción*. Así, dichos criterios funcionan como ejes de un campo expandido de temas universales y locales.

Un tejido discursivo ofrecido como horizonte de sentido para, a posteriori, instalar allí las dos polémicas analizadas en el presente trabajo: la de la abstracción en artes visuales y la de los irreales en filosofía. Si la *mimesis*, la *expresión* y la *traducción*, planteados como criterios, se comparan con los ejes locales de la crítica cultural, veremos en otra perspectiva las polémicas analizadas. Esto es así porque cada uno de estos criterios muestra una fuerte reflexión sobre un pensamiento *desde la percepción*. En cada uno se articula una discusión filosófica y estética en un sentido amplio, ya sea defendiendo o atacando a la percepción en tanto vía de conocimiento. Esto ocurre, en cada caso, en función de un interés por la imagen y por la actual reflexión contemporánea acerca del lenguaje (“giro lingüístico”). Por ejemplo, veremos bajo una nueva luz la polémica local acerca de la pintura. Ahora resultará evidente una preferencia nunca justificada de Sebastián Salazar Bondy y Luis Miró Quesada por el concepto moderno de arte. Esto es, ambos asumen que el arte es imagen y expresión. En cambio las ideas de Juan Acha privilegiarán una nueva mirada, declarándose en contra de cualquier paradigma burgués o moderno de arte.

Así mismo, veremos de otro modo también la preferencia -tanto de Augusto Salazar Bondy como de Francisco Miró Quesada- por los *irreales* en filosofía en el momento de elaborar, una y otra vez, el concepto de *expresión* en arte. En este último caso, la discusión filosófica se presenta también como en un cruce de caminos que va dejándose orientar por lo “real”, aunque quiere hacer valer unidades imaginarias, en algún sentido que sea pertinente. La posibilidad que lo “real” oriente la reflexión filosófica significa que la discusión será una, tal que, por ejemplo, el contexto sociopolítico no será ajeno a aquellos planteamientos, que en adelante harán ambos filósofos. Aunque ya no sea ni en el campo de la estética ni en el del arte que tales discursos se desplieguen en la década de 1960 y años posteriores.

Por ello, en (4.1) se propone, desde la plataforma del discurso filosófico, una vía que abra el campo de la compleja correlación entre percepción y lenguaje. Una vía hacia una teoría de la traducción, a través de un replanteamiento de la teoría de la *mimesis*, pero también de la *expresión*. Luego formulamos un proyecto de investigación para el uso de dichos criterios que converge con una distinta puesta en agenda de las diferencias culturales y, por tanto, en (4.2) se establecen ciertas correlaciones entre la cultura ilustrada local y la multiplicidad de lo “popular” tradicional o minoritario-periférico. En

(4.3) se asumen ciertas consecuencias en el planteamiento metodológico, en la “inversión” de la mirada del investigador en arte, postulando la propuesta de Juan Acha acerca del “no-objetualismo” como un caso paradigmático. Luego en (4.4) asistimos a una reformulación del punto de vista que hizo posible construir la mirada del arte contemporáneo peruano. Por último en (4.5) se pasa a ver cómo estas correlaciones permiten plantear un esquema de interpretación y de ese modo enunciar las posibilidades del desarrollo del arte peruano del siglo XXI. En (4.6) establecemos las conclusiones del capítulo.

#### **4.1 Propuesta de discurso que correlacione, filosofía y arte.**

El discurso filosófico tanto local como internacional puede acudir en nuestra ayuda para conducirnos a través del laberinto heterogéneo de las imágenes visuales y sus referentes para permitirnos plantear, tentativamente, una cartografía. En el capítulo segundo de esta investigación se propuso el eje Baudelaire-Benjamin para construir dos modelos de percepción: el de la mano humana y el de la huella, respectivamente.

En lo que sigue me propongo mostrar cómo dichos modelos reclaman una discusión más amplia. Esto significa, por tanto, desplegar una reflexión filosófica en el ámbito de la estética. El modelo de la mano humana forma parte de una familia conceptual que nos remonta a una discusión del paradigma de la *expresión*, a Kant y Plotino, entre otros. En cambio el modelo de la huella forma parte de otra familia, a saber, aquella que se sirve del paradigma de la mimesis, Derrida y Platón, por un lado, y a Aristóteles, por otro. El eje Baudelaire-Benjamin, por tanto, es enriquecido con una discusión abierta, por una suerte de arqueología conceptual que es documentada con observaciones de filósofos locales (en *pie de página*).

*Un programa ambicioso de investigación acerca de los fenómenos estéticos se formula a partir de estos presupuestos, programa que, desde luego, sólo es enunciado aquí. No obstante el mismo espera un trabajo minucioso que no puede ser abordado en el presente trabajo. Por tanto sólo nos limitamos a plantear ciertas correlaciones que sirven de marco de referencia para una futura elaboración que desarrolle los*

*planteamientos que aquí se prefigurán. La elaboración y despliegue de estos criterios admite tres niveles de reflexión ontológica en lo que se refiere al entramado que hace suya la compleja relación entre lo “real”, la percepción y la mimesis; lo “irreal”, el lenguaje y la expresión; lo “virtual”, la información y la traducción.*

#### **4.1.1 Primer criterio: la mimesis, la percepción y lo “real”.**

El hilo conductor que atravesaría tales correlaciones y que, incluso, permitiría plantearlas sería, para el *primer criterio*, esto es, para aquél que trabaja la relación entre la percepción y lo “real”, la antigua categoría de la *mimesis*. La elaboración de dicha categoría, interna a la cultura griega, tiene su propia historia. Más aún su recuperación con el Renacimiento, marca una nueva era en la historia del arte occidental y de la modernidad.

##### **A. La mimesis**

En términos *metafísicos* la categoría de la mimesis plantea la fuerte convicción de que debe elaborarse una profunda reflexión sobre el horizonte del Ser/Sustancia y el despliegue de la *semejanza* en diferentes ámbitos.

Cosas materiales, acontecimientos, paisajes, individuos, acciones, movimientos, sentimientos, etcétera. La lista de lo reproducible es larga, y tal vez infinita si es cierto que la actualización es el motor del deseo y que nunca se detiene. Pero aplicada a estos diferentes objetos, ¿es una la mimesis? ¿Se trata siempre de la misma noción, de la misma operación? Si lo mimético se define genéticamente por la imitación y analíticamente por la semejanza, ¿qué quiere decir “asemejarse”, “imitar”? ¿Y en qué traduce esto el deseo de *mimesis* del animal humano? (Aumont; 1988: 199)

La disputa entre críticos de arte, historiadores, filósofos y artistas en torno al sentido y significado de la mimesis es interminable. Jacques Aumont comienza por el principio: oponer el discurso de Platón al de Aristóteles. Mientras Platón estaría planteando la relación entre mimesis y verdad, pues intenta dilucidar qué significaría una vía mimética hacia la verdad, Aristóteles estaría asumiendo, desde el comienzo mismo de

su discurso, que la mimesis no tiene nada que ver con la verdad sino con la técnica, esto es, con una vía mimética hacia cierto tipo de producción.<sup>120</sup>

Paradójicamente esto hace que Aristóteles sea especialmente atractivo para plantear asuntos específicos ligados a la mimesis en tanto “objeto cultural”. El filósofo analiza la tragedia, como todos sabemos: la narración (*mithos*), la acción y el impacto (*katharsis*). Más propiamente se interesa por la imagen en tanto narrativa como si esta fuera un orden representado, temporal y espacial. Todo ello de cara a la conmoción que es capaz de producir en el participante.

En la *Poética* de Aristóteles la mimesis es presentada como una acción de representación, por un lado, pero también, por otro, como una representación de las acciones de los hombres. Esto no es un juego de palabras. En el primer caso se trata de la práctica *poiética*, esto es, del uso de ciertas reglas técnicas para imitar mejor; por ejemplo, el empleo de estructuras narrativas y de recursos de impacto con la finalidad de hacer las más bellas y mejores tragedias. En cambio lo segundo, la representación de las acciones, podría estar referido a la interpretación que hace el actor/mimo. De hecho, muchas veces ha sido visto de esa manera por cierta tradición de los estudiosos de las Artes Escénicas, aunque probablemente los filósofos disientan de esa manera de entender a Aristóteles. Lo más seguro es asumir la representación de las acciones como un contenido referido al momento en que el poeta/productor escoge qué representar. Todo ello siempre en vista a que su tragedia sea la mejor posible. Por tanto, más importante resulta ser la verosimilitud (lo que “parece ser”) que la propia verdad, pues lo que se busca es el impacto (*katharsis*)

<sup>120</sup> David Sobrevilla (1981: 45) presenta las ideas de Aristóteles primero sobre la *poiesis*, luego acerca de la *tekné* y, finalmente, del *arte*. Para Sobrevilla, Aristóteles está planteando un discurso acerca de la naturaleza, el devenir, el cambio y el movimiento. Sobrevilla argumenta que solo desde ese contexto de discusión más amplio debe plantearse el resto. Por ejemplo, la *poiesis* de entidades nuevas supone siempre el movimiento. El movimiento permanente es el que acontece en el cielo y resulta siempre circular. Pero el movimiento también ocurre muchas veces en zonas más cercanas y lo observamos en el agua, el aire, las nubes, la lluvia, etcétera. Más aún, el movimiento también ocurre accidentalmente, por ejemplo, cuando una piedra que cae sobre una laguna. Según Sobrevilla, la *poiesis* de entes en la naturaleza supone también la producción de un cambio en el ente. A diferencia de la *poiesis* en la naturaleza, la *tekné* es la *poiesis* humana. Y esto plantea problemas filosóficos distintos. Para Sobrevilla, se puede asumir, junto con Aristóteles que, desde el punto de vista de los productos, todavía la *tekné* sigue siendo (al igual que la *poiesis*) *mimesis* de la naturaleza: “La imitación puede entenderse en el sentido de que la técnica produce lo mismo que la naturaleza o que lo produce de la misma manera. Este es el caso, por ejemplo, de la cocción de alimentos que imita a la digestión.” (1981, 49). He aquí una interesante conclusión de Sobrevilla acerca de la *mimesis* en Aristóteles: la técnica es la *mimesis* de la naturaleza en la estructura de la *poiesis*: en su proceso y no tanto en el contenido o en la forma resultante: “Según Aristóteles [...] la técnica imita a la naturaleza y [...] esta procede como la técnica. El fundamento común es la estructura de la *poiesis* que se halla a la base de ambas”. Sobrevilla, hace una lectura interesante que daría para una teoría metafísica de la *mimesis* muy distinta a la de Platón.

Así, Paul Ricoeur (1994) se pregunta ¿El ternario aristotélico mimesis, narratividad e impacto puede ser “reaprehendido” en términos contemporáneos? Su pregunta es una reacción al desafío de un debate acerca del sentido contemporáneo de la *Poética* de Aristóteles. Su reflexión ubica a la narratividad como un nuevo concepto. A partir de esta, la temporalidad puede ser nuevamente asimilada como inteligencia narrativa y “pivote”, tanto del impacto como de la mimesis:

Dejo ahí el problema de si la historiografía corresponde o no a esta inteligencia narrativa, y ello a despecho de otra oposición que hace Aristóteles entre contar los acontecimientos que ocurrieron y contar los que podrían suceder; por lo tanto entre lo particular y lo general: lo cual hace decir a Aristóteles “que la poesía es más filosófica y de un carácter más elevado que la historia” (1451b 5). De ahí la cuestión; ¿qué condiciones debe satisfacer esta reinscripción del ternario aristotélico en el campo de la narratividad para que éste alcance el grado de generalidad requerido por el meta-género de lo narrativo? (Ibidem, 224)

La vía de Ricoeur de postular la narratividad como “pivote” para comprender tanto a la mimesis como el impacto (performatividad del lenguaje de la tragedia o de la representación de la imagen trágica), si bien es cierto nos coloca en la perspectiva de una teoría de la acción bajo el horizonte de lo narrativo (no necesariamente histórico, como aclara Ricoeur), restringe el horizonte mimético a algún tipo de definición de lo literario (“literacidad”) que no tarda en aparecer. La “literacidad” es una definición que retoma lo ficcional como un campo abierto de irreales que eventualmente consagran el valor autónomo de los diferentes géneros literarios. Por tanto, es como si de pronto nos enfrentáramos a un cruce de caminos entre la “visualidad” y la “literacidad”, entre las artes visuales y la literatura, entre la imagen tangible y la imagen literaria, entre una inteligencia mimética y otra narrativa.<sup>121</sup>

---

<sup>121</sup> Este cruce de caminos conceptual se aprecia, en el Perú, precisamente, como hemos visto ya, en la polémica entre filósofos acerca los irreales en la década de 1950 (capítulo tercero de esta investigación). El horizonte de esta discusión filosófica está, precisamente, en el potencial que tienen las estructuras del sueño, de la ficción y otras semejantes para explicar la existencia de un universo autónomo de lo estético. Entre otras cosas, se discute allí lo narrativo desde la perspectiva de la imagen y de lo imaginario. Curiosamente, la contraparte de dicha discusión está en la polémica acerca de la pintura abstracta también de aquella misma época (capítulo primero de la presente investigación). Se discute el potencial de la imagen pictórica desde la perspectiva de lo narrativo y figurativo, pero también desde la perspectiva contraria. Algunos hablan aquí de un universo estético autónomo. ¿Qué puede ser esto contrario de lo narrativo? Luis Miró Quesada coloca lo contrario a lo narrativo y figurativo en la *expresión* de la subjetividad o en lo emotivo.

La mirada Aristotélica comprometida con la verosimilitud, para el caso de la poética, pero comprometida también con el lenguaje de la tragedia y sus estrategias de impacto sobre el público; no obstante, puede ser interesante en otro ámbito de asuntos. Nos referimos a sus teorías acerca del movimiento. No hay ningún indicio que permita correlacionar -en los textos de Aristóteles- la teoría de la mimesis/verosimilitud con un concepto de movimiento que esté en función del conocimiento y la verdad. Detrás del planteamiento aristotélico acerca del movimiento opera, siempre, una suerte de acontecimiento en el orden del Ser o de la Sustancia. Y aunque es cierto que el asunto de la “temporalidad” vuelve a aparecer allí de otra manera, también es cierto que sería algo forzado vincularlo al de su poética. Como ya se sabe, en la *Poética* de Aristóteles, propiamente, no hay una teoría metafísica de la mimesis, sino que esta es una cuestión de técnica, es decir, una *poiesis* o acción regulada por algún conocimiento de experiencia.<sup>122</sup> Sin embargo, es importante reconocer la contemporaneidad de las reflexiones contenidas en la *Poética* de Aristóteles sobre todo para plantear el asunto de la representación con vistas al impacto en el espectador.

Por ello, a Umberto Eco (1994) no le queda otra alternativa que admitir que, hoy por hoy, es en los medios de comunicación de masas que las reglas de impacto funcionan de la mejor manera posible. Desde esta perspectiva resultaría absurdo buscar en el orden del Ser/Sustancia una posibilidad de comprender la experiencia, en tanto forma activa de participación.

Para Platón la mimesis establece una relación de semejanza entre tres mundos: el de las imágenes (sombras/fantasmagorías), el mundo sensible (apariencias) y el inteligible (ideas/paradigmas). En cambio, para Aristóteles la mimesis es una práctica *poiética*, diferente a la teoría y a la metafísica, única vía fiable hacia el conocimiento. Con ello, se ve claramente que para Aristóteles la mimesis aparece vinculada al ser humano, experimentando ciertamente una restricción antropomórfica.

En síntesis, la mimesis en Aristóteles es un discurso sobre el arte que se recorta desde el horizonte de la *poiesis*, la *tekné* y la naturaleza, sin vincularse teóricamente con estos, al

---

<sup>122</sup> Es en este marco que las aclaraciones de Sobrevilla (1981) pueden leerse. La *mimesis* puede ser planteada por analogía a la *poiesis* de la naturaleza. Esta produce un cambio/movimiento en el ente. Por otro lado, la *tekné* es la *poiesis* humana. Aún así, la *tekné* produce un tipo de acción/*praxis* que se realiza solo por experiencia. Para Aristóteles, esta última no es una vía apropiada de conocimiento.

menos a primera vista. Mientras en Platón la mimesis es algo no necesariamente vinculado al arte, sino más bien al horizonte de la idea, a de la verdad y del Ser.<sup>123</sup>

El tema del “platonismo” es sumamente importante para establecer un vínculo entre la mimesis/representación (que es la búsqueda de lo semejante por lo semejante) y el de la diferencia, esto es, el simulacro. Se trata de un procedimiento común a Gilles Deleuze, Jacques Derrida y Michel Foucault, una “comunidad de intención que consiste en tomar el texto de Platón por objeto en tanto que en él se inaugura, en tanto que en él nace toda una historia que se llamará provisionalmente, historia de la metafísica.” (Wolff; 1994: 172). Todo ello, si nos movemos en el ámbito de las llamadas Ciencias Humanas. Los temas del “platonismo” exhiben un lenguaje muy diferente a los temas de una reinterpretación de Aristóteles como, por ejemplo, en Paul Ricoeur. En los textos de este filósofo existe un núcleo teórico en el que el asunto de la diferencia/simulacro es visto desde una ontología distinta. Esta reconvierte los temas aristotélicos de la poética a los términos de la historicidad y con ello a una suerte de “temporalidad” cualitativa que hace posible una mirada de crítica política a los discursos.

Esta reinterpretación contemporánea constituye un reto básico. Su formulación más temeraria es la que habla de establecer un nuevo balance entre *logos* y *mimesis*, en beneficio de esta segunda macro-estructura. El logocentrismo es enunciado como una historia de la metafísica organizada alrededor de la jerarquía de lo semejante en contra de otro posible: el de la imagen o fantasmagoría. Dice Derrida que no sólo se trata del papel de este fantasma o simulacro, “problema que intenté debatir, más que en *La farmacia de Platón*, en textos que, como *La doble sesión*, *La mitología blanca* o *Economímesis* están ocupados por la temible cuestión de la *mimesis*” (1994: 190), sino de cómo la resistencia de la imagen al corpus dialéctico limita la capacidad de

---

<sup>123</sup> Sobrevilla resume la posición de Platón como una crítica a la idea de arte interna al mundo griego. Según el filósofo peruano, Platón tenía que hacer responsable al arte de la crisis del mundo griego en el siglo IV. La poesía había formado el lenguaje, los dioses y la visión tradicional de la vida en el mundo griego. En el discurso de Platón la poesía y la pintura pueden mentir. Así, el arte está a tres grados de la verdad. El primer grado es el de las ideas y el segundo el de los artefactos. Las ideas pueblan el mundo inteligible, pero los artefactos no. Estos, productos de la *tekné*, están desperdigados en el mundo sensible. En conclusión: “Por su alejamiento de la verdad y porque el arte apela a las pasiones no debe ser admitido en la ciudad” (1981: 38). Un segundo punto destacado por Sobrevilla es el hecho de que en el discurso de Platón se esté construyendo una visión del arte *desde la filosofía*. Dicha visión supone una concepción de la realidad, esto es, de lo que aquí estamos llamando “lo real”. Por último, resulta sumamente importante observar que para el discurso de Platón “lo real” es aquello que pertenece al mundo de las ideas/paradigmas. Es importante aclarar, sin embargo, que Sobrevilla no está, en este caso, interesado en una reflexión acerca de la *mimesis* cómo intentamos plantear aquí.

totalización del sistema platónico. Y de cualquier otro sistema logocéntrico, agregamos nosotros.

Un discurso sobre la mimesis nos coloca frente a complejas estructuras que buscan establecer correlaciones entre los ámbitos distintos del Ser como aquellos que se configuran por experiencia con la percepción y por ideación en el lenguaje. De las decisiones que tome el filósofo en torno a estas cuestiones dependerá su concepto de lo “real”.<sup>124</sup>

## **B. La percepción**

No suele vincularse mimesis a percepción. Esto ocurre, en parte, por que esta se la entiende o bien desde el paradigma metafísico de Platón (cuyo horizonte es la verdad y el Ser) o bien desde una reflexión estética de carácter técnico como en Aristóteles (acerca de la producción en el arte). La percepción es un grado inferior de conocimiento. Además, para los modernos el concepto de percepción es subjetivo en un sentido psicológico, como suele decirse. Más aún, reflexionar sobre esta, tendría que, necesariamente, incorporar los estudios científicos acerca el asunto.

Nuestra hipótesis de trabajo es que una preocupación por el tema de la percepción debe necesariamente alimentarse de una discusión con el concepto de participación platónico, para, a continuación, intentar la formulación de un paradigma de la recepción que vuelva a acercar la mimesis a la percepción:

Todo comienza, así parece, con el problema platónico de la participación. Platón presentaba, a título de hipótesis varios esquemas de participación: participar es tomar parte; pero también es imitar; y aún es recibir de un demonio. (Deleuze; 1975: 164)

---

<sup>124</sup> Precisamente, en la discusión reseñada en el tercer capítulo de esta investigación, Walter Blumenfeld propone que se discuta de lo “real” directamente y no de lo “irreal”. Su horizonte es el de la psicología y, en ese sentido, el de una ciencia positiva. Por tanto, Blumenfeld defiende un concepto positivo de lo “real” y, frente a los problemas que la física contemporánea (en cuyas fronteras lo “real” positivo ha entrado en crisis: ¿qué estatuto físico tiene la luz de una estrella?) nos propone que hablemos de distintos “grados de realidad”. Salazar Bondy (1957), contesta, como vimos, que el discurso de Blumenfeld que habla acerca de lo “real” es metafísico.

Según Deleuze (1975) este “platonismo” coloca las cosas de una manera tal que, al asumir el punto de vista de la Idea, la participación es presentada como un acontecimiento abstracto que “escinde” en dos frentes al participante. El tomar parte del acontecimiento o Idea es el núcleo duro de esta problemática. O ¿no será, más bien, que el participante tendrá que ser parte del acontecimiento “en” la Idea? ¿Supone esto una participación material?

Si ese es el caso, de lo que se trata es de ser capaz de elaborar la *mimesis* de la Idea. Participación material significa aquí fusión del participante con la Idea, lo cual ha quedado tradicionalmente vinculado a visiones místicas como en ciertas formas de la experiencia religiosa. Pero, según Platón, si esto no es posible, se podrá entonces recibir la Idea de las manos de un demonio. Esto y no otra cosa explicaría la inspiración y la pasión amorosa, anclaje de cualquier experiencia fuerte y, en ese sentido, “estética”. El estar “fuera de sí mismo”, “ex-céntrico”, atacado por la manía o la locura, se inscribe en este horizonte. Se trata de acontecimientos todos exteriores al participante, “como una violencia surgida por el partícipe” (Ibid).<sup>125</sup> Hay aquí, por tanto, la afirmación de un principio de exterioridad y alteridad. Este principio señala el lugar del participante que pierde, al menos momentáneamente, su estado de conciencia racional.

Por tanto, la vía del platonismo es el camino de afirmación de la *mimesis* como principio estético de la posibilidad de la exterioridad. Dicha vía podría constituirse en una asimilación contemporánea de estos tópicos al ser sometida a una crítica que reconstruya un concepto diferente de percepción al de la vieja tradición filosófica.

Un primer momento resultaría de la propuesta de regresar a la crítica kantiana de la metafísica, desde el paradigma de la subjetividad. Uno de los problemas aquí es, como diría Hans George Gadamer (1977), la polarización subjetiva en el que cae todo el tratamiento del tema de la estética. Como veremos más adelante, esto viene aparejado del reemplazo de la categoría de *mimesis* por el de *expresión*. Pero lo importante es aquí configurar un concepto de experiencia y de percepción que, en todo caso, no se atenga a

<sup>125</sup> “Si la participación consiste en tomar parte, se ve mal cómo el partícipe no sufriría de una división o de una separación. Si participar es imitar, es necesario un artista exterior que toma la Idea por modelo. Y se ve mal finalmente cuál es el rol de un intermediario en general, artista o demonio, sino forzar lo sensible a reproducir lo inteligible, pero también forzar la Idea de dejarse participar por alguna cosa que repugna a su naturaleza” (Ibid.) En el Perú sólo se puede encontrar un desarrollo similar en los textos de Mariano Iberico (1951) por influencia indudable de Plotino. Por otro lado, el horizonte categorial con el que trabaja Iberico es el de la *expresión* y no el de la *mimesis*. Un problema adicional es que Iberico no logra contextualizar su reflexión con aportes de las ciencias sociales.

una subjetividad arbitraria, psicológica, sino a una estructura “pre-objetiva” y “pre-subjetiva” como vimos, en un capítulo anterior, para el caso de la formulación de Maurice Merleau Ponty (1985)<sup>126</sup>. Esto quiere decir que tanto el lenguaje como la percepción están ya dentro de espacio “intersubjetivo” de constitución y, propiamente, no puede hablarse de “subjetividad” sin su par opuesto “objetividad”. Ambos polos se instituyen en un solo proceso social, cultural e histórico. La reflexión sobre dicho proceso, sin embargo, abre las posibilidades para establecer correlaciones entre los aspectos materiales de lo social y los aspectos culturales que se agrupan de modo complejo.

Una primera pista es, desde luego, seguir la pauta de una noción abierta de experiencia. Kant, en la *Crítica de la Razón Pura* (CRP), elabora un discurso que es, entre otras cosas, uno sobre la experiencia y la subjetividad, no arbitrarias, “trascendentales”. En este marco para Kant se formula una estética trascendental de mucho interés: la percepción se establece como un horizonte de experiencia.

Dice Kant en la CRP que las formas puras de la sensibilidad son el espacio y el tiempo. Una noción de experiencia cortada al ras de los fenómenos, por así decir, es construida en este famoso texto kantiano. Esto significa la elaboración de una noción de experiencia restringida y recortada a la posibilidad de formular “juicios determinantes” (dicho en la jerga kantiana), esto es, juicios científicos. Pero, aún así es crucial saber cómo en tal elaboración la percepción se nos muestra como una estructura del ánimo y de la conciencia (*Gemüt*).<sup>127</sup>

Este es un momento especialmente importante para aproximar los planteamientos acerca la percepción a los del lenguaje. Como veremos más adelante, Kant, a pesar de que establece un giro subjetivo para todo planteamiento de la estética, ubica la discusión de esta en el terreno de una teoría del juicio. Naturalmente, ello puede verse como parte de

---

<sup>126</sup> Remito al lector a los argumentos de Carlos Cueto Fernandini (1950), en el tercer capítulo de la presente investigación. El resumen del argumento es el siguiente: la perspectiva “trascendental” de reflexión acerca de la percepción que andaba buscando Cueto Fernandini se convierte en un desmitificado discurso sobre la experiencia. Y esto porque dicho horizonte concreto de experiencia, pre-subjetivo y pre-objetivo, es ya intersubjetivo.

<sup>127</sup> Con gran precisión, Miguel Giusti (c 1989), ubica el concepto de *Geist* (Espíritu) en correlación con el de *Gemüt* (ánimo). Se trata de un hallazgo conceptual que surge en la *Crítica del Juicio* y no en la *Crítica de la Razón Pura*. Por otro lado este hallazgo es sumamente importante para la comprensión del romanticismo alemán que sucede a Kant. El tema es la experiencia estética: “Espíritu (*Geist*), en sentido estético significa el principio vivificante del ánimo (...) la facultad de representar ideas estéticas.” Kant, *Crítica del Juicio*, A197 (Akad – Ausg. V, 318) citado por Giusti.

un complejo de reflexiones en parte inacabadas, pues con posterioridad producirán una serie de variantes al interior de pensadores importantes del idealismo alemán, ya en el siglo XIX.

El planteamiento sobre la percepción que puede establecer un puente entre Kant y Hegel, está, para el primero en la *Estética Trascendental* de la CRP y, para el segundo, en el inicio de la *Fenomenología del Espíritu*. En ambos casos lo que se dice acerca del espacio y el tiempo, como condiciones formales de la sensibilidad en Kant, como el “aquí” y “ahora” de la certeza sensible y primera figura de la experiencia de la conciencia, en Hegel, son claves importantes para un acercamiento distinto entre percepción y lenguaje. Sin embargo, es evidente que el concepto mismo de sensibilidad debe extenderse al plano de lo social y lo histórico. Esto si se quiere contar con la buscada aproximación de la experiencia de la percepción a la de la ideación por medio del lenguaje.

Walter Benjamin, precisamente, se ubica en este intersticio. Si bien no ha desarrollado propiamente una teoría de la percepción más allá de su discurso sobre el aura y la huella ya trabajado en el capítulo segundo del presente estudio; esto no se convierte en un obstáculo para asegurarnos que dicho planteamiento haga posible un discurso sobre la percepción cuyo alcance resulte histórico-cultural: allí donde memoria e imaginario se encuentran. Una aproximación a una teoría de la percepción vinculada de modo estético a la memoria se encuentra en el siguiente fragmento:

El que ama, no sólo siente apego por los “defectos” de la amada, por las manías y flaquezas de una mujer, sino que las arrugas de su rostro y los lunares, sus vestidos gastados y su andar ladeado, le atan a ella de una forma más duradera e inexorable que toda su posible belleza. Es algo más que sabido. ¿Y por qué? Si es cierto la teoría que dice que las sensaciones no anidan en la cabeza, que la impresión de una ventana, de una nube, de un árbol, no se siente en el cerebro, sino, antes bien, en el lugar donde la percibimos; en tal caso, también en lo que se refiere a nuestra visión de la amada nos encontramos fuera de nosotros mismos. Si bien, en este caso, dolorosamente atentos y maravillados. La sensación revolotea, deslumbrada, como una bandada de pájaros, en el resplandor de la mujer. Y del mismo modo que los pájaros buscan cobijo en los frondosos escondrijos de un árbol, también las sensaciones se refugian en las sombrías arrugas, en los gestos torpes y en los defectos insignificantes del cuerpo amado, donde encuentran un escondrijo seguro. Y nadie, al pasar, podrá adivinar que es justamente aquí, en lo imperfecto y

reprochable, donde anida la arrebatada emoción amorosa del amante. (Benjamin; 1990: 21-22)

La vía de la percepción vinculada a los “detalles” es el camino hacia lo singular y lo heterogéneo. Obra allí una idea surrealista de objeto ambiguo cuyo horizonte poético habría que esclarecer. La memoria puede ser recuperada por la vía de la actualización tangible de una sensación ya olvidada, como en el caso del famoso té que ingiere el personaje central de *En busca del tiempo perdido*, en la importante novela de Marcel Proust. El olor y el gusto, en este caso, activan la memoria olvidada. La pregunta es aquí: ¿Lo percibido es acaso comunicable? La respuesta obvia es que esto solo es posible una vez que se ha traído a la memoria conciente aquello olvidado. Pero, además, en este ejercicio de percepción específico -que se fija en los “detalles”- uno puede preguntar ¿Qué modelo previo existe que permita el reconocimiento de aquello que ha sido olvidado? Y si este modelo previo existe ¿Cuál es su “lugar”? Es evidente que dicho modelo no sólo es visual sino multisensorial. Su “lugar” remite siempre al cuerpo tal como lo descubre Merleau Ponty en *Fenomenología de la percepción*. En este punto resulta claro que el francés le lleva la delantera a Benjamin.

Ambos pensadores son críticos y admiradores de la ciencia de la época. Mientras Benjamin es un admirador de la Escuela de Viena conformada por historiadores de arte que buscaban una ciencia del arte y de la percepción; Merleau Ponty lo es de la Gestalt que, esquemáticamente hablando, era un estructuralismo que intentó elaborar una teoría científica de la percepción. Sus críticas respectivas acercan a ambos pensadores a una asimilación del pensamiento científico.

En el discurso resultante, la vía hacia lo singular y heterogéneo, resulta complementada con otra, hacia lo semejante. Esto permite retomar el hilo conductor de un discurso de la percepción extendido a lo social para plantearlo ahora en relación con el concepto de mimesis. Es posible dicho acercamiento si asumimos que se percibe a partir de modelos previos, mediante los cuales reconocemos cada elemento de lo que sentimos, además del conjunto que otorga el contexto para que esto ocurra. A esto se le puede llamar potencial mimético cuya existencia habría que documentar en el propio aparato de percepción humano. Es decir, una capacidad para, mediante un acto de reconocimiento, dar cuenta de

cada elemento que se le presenta en su campo de acción. Esta matriz intersubjetiva permite la identificación de lo semejante tomando en consideración lo que ya está “escrito” en un modelo previo que le sirve de referencia de búsqueda al aparato de percepción humana.

El tipo de pregunta a la que da lugar es: ¿qué he visto antes que se parece a esto otro que percibo frente a mí? Y ese modelo previo ¿es el primero o hay alguno anterior a este? Ejemplo: ¿Cuál es el modelo de megaciudad posmoderna o global? Y este modelo ¿me lleva hacia otro anterior y así sucesivamente?<sup>128</sup>

La matriz intersubjetiva para la postulación de modelos de percepción que cambian junto con sus horizontes de época permite plantear, por ejemplo, el terreno de lo visible y de lo que es percibido como el índice de lo cifrado por las estructuras económico-sociales y políticas, es decir, como una alegoría en donde puede leerse lo singular de cada contexto cultural y su diferencia con respecto a contextos “parecidos” (con rasgos comunes) que aseguran la posibilidad de la comparación.<sup>129</sup>

### C. Lo “real” y los “realismos”

Como vimos en el segundo capítulo del presente estudio, Baudelaire, en el contexto de la presentación de su personaje central, en *El pintor de la vida moderna*, habla del tipo de percepción de quien anda buscando en la ciudad todo aquello que pueda despertar la pasión de los hombres. Es la mirada de un convaleciente, de alguien que literalmente se ha salvado de la muerte y sale a la calle para mirar el mundo con nuevos ojos. Esta perspectiva es comparada con la mirada del niño. El genio es el adulto que, además de su capacidad analítica, resulta capaz, todavía, de imaginar contenidos, como si se tratara de un niño. Sólo una mirada así puede recoger, la imagen allí donde la percibe. Y, acto

<sup>128</sup> Dice Iberico “Hay diversos planos en la apariencia, planos que se suceden desde el mero contacto sensible – auditivo, visual- con el objeto poético, hasta el oscuro fundamento ontológico de la aparición. La estructura de colores o sonidos que es en sí misma una imagen, evoca otra imagen –que llamaremos significada- la cual despierta una nueva apariencia, y así en número indeterminado hasta el fondo primitivo e inefable” (1950; 67). Esta visión de la infinitud del proceso de percepción por asociación de lo semejante con lo semejante puede, evidentemente, ser conceptualizada en otros términos.

<sup>129</sup> En el segundo capítulo de esta investigación se desarrolla este modelo, proveniente de los planteamientos de Walter Benjamin para postular a la ciudad de París como la capital cultural del siglo XIX. Es decir, la ciudad como un “lugar” de la percepción que permite al investigador documentar los acontecimientos que constituyen, en el ámbito de una serie importante de fenómenos culturales, la aparición de lo “nuevo” y de la modernidad. En este mismo trabajo, más adelante, se cita el trabajo de Eduardo Gonzáles Cueva (1994) que trabaja la Lima de comienzos de la década de 1990, con una mirada similar.

seguido volcarla toda completa de memoria, con su propia mano, en un dibujo o en una acuarela.

Se trata de una percepción visual cuya transparencia fenomenológica con lo “real” del entorno cierra el circuito entre dos polos aparentemente distintos: el del artista y del público burgués. La presentación de este modelo de percepción encubre, desde luego, el proceso de cuestionamiento moderno que la *expresión* le hace a la *mímesis*. En el capítulo segundo ya mencionado, se mostró el potencial de este modelo de percepción. El modelo se despliega bajo el haz de una serie de valores modernos como el de la genialidad y el de la contemplación. Baudelaire está interesado en que el costumbrismo, visualmente figurativo y mimético, sea una fuente del placer estético. Dicho placer estará tanto en el observador del escenario urbano y sus multitudes como en la subjetividad del artista que realiza la acción de producir sus imágenes sobre un papel. Sin embargo, lo que llama poderosamente la atención es que este observador y este productor de imágenes es Constantin Guys, un reportero gráfico de la época: un periodista.

No obstante ¿Por qué es paradójico este planteamiento de Baudelaire? Pues porque aspira a la dialéctica del modernismo artístico desde una zona periférica a este: desde la calle y desde una sensibilidad periodística. Estamos ante una mirada mimética que es dotada con los atributos de la expresión: Guys no necesita tener a la vista los escenarios y sus personajes. Lo ha memorizado todo, diligentemente. Lo “real” del contexto urbano, pasa, por tanto, por el tamiz de la imaginación y del ojo del genio, para adquirir, una vez plasmado en un papel, el brillo de un documento histórico. Una colección de estos documentos permitiría, incluso, reconstruir el temple de una época.

Esto lo dice Baudelaire en 1859. Andre Bretón en tono de advertencia dirá, en 1924, que aquel sujeto moderno que se haya dejado ganar por el espíritu práctico y por las necesidades de la vida cotidiana está simple e irremediabilmente perdido. Incluso aún en el caso poco probable que se diera cuenta de su derrota existencial. Igual no tendría remedio pues “Oh amada imaginación, lo que más amo de ti es que jamás perdonas.” (Bretón citado por De Micheli; 1984: 314) La mirada del genio “debe”, por tanto, permanecer inocente ante las perversiones pragmáticas que la incitan a asimilarse al mundo del trabajo, institucional, burocráticamente administrado.

En el caso del modernismo norteamericano, posterior a la Segunda Guerra Mundial, el estatuto del genio pierde su aura romántica. Entre los norteamericanos el genio artístico se convierte en la clave de una escisión, de un desdoblamiento del “Yo” del artista: entre la imagen publicitaria idealizada que los medios de comunicación de masas despliegan y aquel otro Yo cotidiano y corporal cuyas necesidades son iguales en cualquiera. Esto se ve claramente en el destino de las existencias particulares de los “expresionistas abstractos” publicitados por las instituciones norteamericanas de la posguerra como “el” arte por excelencia. La fuerte presión de la fama en este contexto es un interesante hilo conductor para apreciar cómo Andy Warhol (1993), crítico en sus prácticas estéticas (no expresivas y ciertamente miméticas) para con este expresionismo, habla del aura de la publicidad y del desdoblamiento de su “Yo”.

La estética del pop, como es más que sabido, se propone como una vía de salida del modernismo. No obstante el criterio mimético, aún permaneciendo obliterado para la estética moderna ilustrada, sigue teniendo vigencia. Sobre todo en la ideología de los realismos visuales en pintura y, ciertamente, en sus prácticas costumbristas. También permanece obliterado en una concepción de lo mimético/representacional ligada al canon de lo fotográfico como, por ejemplo, en el pop. En ese sentido otro importante contrapunto a la estética moderna de élite estará en el criterio popular sensiblero y *kitsch* que siempre preferirá todo tipo de iconografía y de figuración.

La escisión entre un modernismo ilustrado y otro callejero, delimita la vigencia social de las categorías de *expresión* y de *mímesis*. Las ideas de originalidad y de autenticidad correlativas a la de expresión, sólo pueden construirse asumiendo a la mímesis como copia y, por ello, como fuente de mistificación.<sup>130</sup> La historia de la institucionalización de las vanguardias muestra que los paradigmas modernistas que asumen a la expresión

---

<sup>130</sup> Augusto Salazar Bondy (1958, 1959) busca primero, durante la década de 1950, un discurso acerca de lo “no-real”. Pero ya durante la década de 1960 el filósofo peruano definirá a la filosofía como “iluminación racional de la realidad”. Lo “real” surge, entonces, como una preocupación ética y también filosófica por la situación de dominación en la que encuentra a la sociedad peruana. Por ello Salazar (1985) asume que la mímesis de modelos, tanto de los sectores populares como de los de élite, es un acto de “huachafería”. La filosofía como parte de la cultura de élite no se salva de esta acusación. Aquí se entiende, naturalmente, a la mímesis de un modo negativo: “La huachafería es quizá el más representativo de la inautenticidad y del carácter imitativo de nuestra conducta. En efecto, puede hacerse un estudio de la penetración de lo que cabe llamar el espíritu huachafo en las instituciones del Estado, en los partidos políticos, en el periodismo, en el deporte, en la literatura y en el arte” (Ibidem; 1985:26). Pero la pregunta es: ¿en qué sentido la mímesis de modelos resulta siempre manifestarse como un índice de falsedad?, ¿acaso no existen otras posibilidades?

como categoría fundamental se institucionalizan con más facilidad, no sólo en las paredes de un museo sino también en el mercado del arte.<sup>131</sup>

#### 4.1.2 Segundo criterio: la *expresión*, el lenguaje y lo “irreal”.

Es en este punto que el *segundo nivel* queda planteado como una reflexión sobre la subjetividad, el lenguaje y el Ser/Sustancia, en la medida que la percepción sensorial es desacreditada, esta vez por la filosofía moderna. En tanto vía de conocimiento resulta ahora importante enfrentar tanto al “platonismo” como al “neoplatonismo”, cambiar de eje para hablar de lo “real”. Lo “real” ya no será ni “estará” en lo Uno, ni será ni estará en la Idea, la Sustancia o el Ser, “estará” en el lenguaje.

#### A. La expresión

¿Cómo se piensa la *expresión*, desde la Sustancia/Ser o desde la subjetividad? Ya en Kant, en el siglo XVIII, puede verse el nuevo protagonismo estético de la categoría de *expresión*. Más aún en la concepción romántica del siglo XIX, o en la estética de Hegel. Hacia el siglo XVII, la época barroca ofrece una contracara a la concepción de la *mimesis*. Con el surgimiento de la categoría de *expresión* resulta claro cómo el racionalismo moderno, por ejemplo en Kant en el siglo XVIII, debe necesariamente impugnar la *mimesis*.<sup>132</sup> Pablo Oyarzún (1991: 207) plantea claramente la cuestión. En Kant de lo que se trata es de la cuestión del *juicio*, por ejemplo, del *juicio de gusto*: ¿Qué puede ser aquello que interpele al gusto? El “bello arte”, esto es, “un arte que tiene por propósito la provocación de la complacencia estética, y que, logrado aquel en su producto, hace a éste susceptible de ser juzgado según gusto de modo inmediato”

<sup>131</sup> De allí la crítica tan fuerte que hace las nuevas vanguardia artísticas en Europa y Estados Unidos, en la década de 1960, a todos los paradigmas expresivos. Esto alcanza por extensión a todo modernismo institucionalizado. Este tópico es muy claro en las ideas de Juan Acha, bajo la categoría propuesta por él de “no-objetualismo”. Ver en este mismo capítulo la sección (4.3) dedicada al tema.

<sup>132</sup> “Las peripecias del concepto de imitación en el siglo XVIII –la época de su disolución como categoría esencial del arte– son complejas: la persistencia de la tesis del *ars imitatur naturam* (que todavía domina la gravitante estética de Batteux) coexiste con la idea del arte como “segunda naturaleza” (preparada ya en el Renacimiento y acentuada por el Manierismo), que acabará por forzar el abandono de esa primera tesis, en cuanto que la producción del efecto de “segunda naturaleza” demanda una explicación distinta a la que ofrece la noción ya diluida de imitación. Con todo, esta sigue enseñando la vigencia de su lógica paradójica en los discursos de Diderot (sobre todo), de Baumgarten, Winckelmann y Mendelssohn.” Oyarzún (1991: 209)

En cambio la categoría de la *mimesis* nos lleva, asegura Oyarzún, a una consideración acerca de la producción en el arte. Este punto de vista es muy diferente al punto de vista del juicio: “El problema de la producción que está en la base de las concepciones miméticas del arte tiende a ser decididamente removidas de su sitio por las premisas fundamentales de la estética kantiana, cifradas por la cuestión del juicio y del –por así decir- infundado evento de lo bello (...) argüiremos aquí en favor de la hipótesis de que ese otro principio determinativo del arte (...) se insinúa bajo el término *expresión* (Ausdruck)” (Ibid; 209)

Por tanto, las consideraciones acerca del juicio de gusto, preceden tanto a los asuntos relacionados con la producción de objeto artístico como con aquellos vinculados al impacto que este objeto suscita; dicho en términos kantianos, al sentimiento de agrado o desagrado que un objeto bello pueda desatar en nosotros.<sup>133</sup> La pregunta por la percepción en tanto consideración estética resulta dejada de lado para elaborar una suerte de espacio filosófico *trascendental* de justificación. Uno en cuyo corazón el juicio de gusto no sólo debe ser posible, sino que se propone como *universal* y necesario.

Oyarzún elabora, siguiendo paso a paso la argumentación de Kant en su *Crítica de la Facultad de Juzgar*, la aparición de la categoría de *expresión* en el propio cuerpo del texto escrito kantiano.<sup>134</sup> El filósofo chileno asume que es, precisamente, el descrédito de la *mimesis* aquello que da lugar a la necesidad de proponer una noción que la reemplace. El arte bello interpela al juicio, pues la subjetividad no puede concebir una regla para subsumirlo bajo algún concepto. En este fracaso, la subjetividad (el “*Gemüt*”) viaja de manera errática desde una facultad a otra, sin encontrar la solución. Por eso dice Kant que este tipo de objetos, cuando realmente son bellos, “dan mucho que pensar”. Y, no obstante, la actividad de la subjetividad que juzga conforme a reglas siempre ha sido la que ha proporcionado una definición para el arte. Seguir una regla

---

<sup>133</sup> Kathia Hanza (1992) al investigar la comunicabilidad “universal” del juicio de gusto, precisa cómo la prevalencia de este sobre el sentimiento de agrado o desagrado resulta de primera importancia para comprender el planteamiento kantiano sobre la estética.

<sup>134</sup> “El concepto de expresión puede ser instalado como ingrediente temático de la CFJE a condición de que se lo interprete como resultado –sin duda, indeciso- de un cierto proceso textual, cuya estela notoria y compleja cruza desde el §45 hasta el §51, a lo menos. Tal vez ese proceso tenga importancia para la comprensión de toda de CJFE; de cualquier modo lo creemos gravitante en la exégesis de la teoría del arte que éste contiene.” (Op. cit, 210)

previa para hacer arte, resulta, por la vía del aprendizaje y por la vía de la enseñanza, lo común en cualquier entramado cultural.<sup>135</sup>

Por tanto, las reglas del arte están sujetas a la institucionalidad europea de la aristocracia que usa la pauta de la *mímesis*, en un proceso cultural intenso que va del siglo XV al XVIII. Siguiendo una arqueología de la categoría, hacia atrás, esta tradición atraviesa el mundo latino y nos lleva directamente a la discusión en el mundo griego. El Renacimiento recuperará la *mímesis* de manos del “platonismo”. Sin embargo, a su sombra, otro concepto, el de *expresión* -procedente del “neoplatonismo” y que sigue la tradición de ideas procedentes de Plotino y San Agustín- consolida una fuerte vigencia teológica y metafísica. Una que apunta hacia la infinitud, Dios y el Ser. Es decir, el concepto de *expresión*, supone siempre el planteamiento de una estética de lo inefable.

## B. El lenguaje

En cambio el “neoplatonismo” o “post-platonismo”, dice Deleuze, invierte el problema. Ahora el punto de vista es el del *partícipe* y no el de la Idea. Un *partícipe* que busca *un principio que haga posible su participación*, valga la redundancia. Luego de complejas argumentaciones que siguen a Plotino, Proclo y Damasio, Deleuze muestra cómo este nuevo principio será el de la *expresión*.<sup>136</sup>

Por tanto, la vía del neoplatonismo es la del camino de afirmación de la *expresión* como principio estético para la modernidad. Esta vía, tarde o temprano, conduce a una estética de lo inefable y/o a los planteamientos modernos de crítica de la *mímesis*.

---

<sup>135</sup> Más aún es lo que define al arte como categoría histórica. En Occidente esto ocurre desde que el Renacimiento consolida los bordes de la categoría retomando el despertar griego hacia el arte como un antecedente. Es precisamente en el Renacimiento que se fija la noción de arte por diferencia a la artesanía: se escogen ciertos oficios para diferenciarlos de otros. Se trata de darles una nobleza que hasta ese momento no poseían y equiparlos a la poesía, de larga tradición humanista. Por último, ciertas élites ilustradas deciden que existe un concepto aglutinante que es capaz de reunir a todos los productos de los viejos oficios, que usualmente se insertaban en la producción manual de los antiguos gremios. Y al decirlo estas élites fundan la tradición de *enseñar* arte, con el surgimiento de las primeras escuelas, por ejemplo en Florencia. En los discursos de Juan Acha, Mirko Lauer y, en general, de la *Teoría social de la plástica* (surgida a finales de la década de 1970 en América Latina) se defienden posiciones semejantes.

<sup>136</sup> Según Deleuze (Op.cit) de lo que se trata es de participar de la Idea o de lo Uno. Dicha actividad, en el participante, se dará como algo integrador y no como una escisión. Para ello los niveles de separación se tendrán que plantear en la inmanencia: *la Idea permanece en sí y produce, pero también produce en cuanto entrega*. Por tanto, se trata de una *donación* de lo Uno y de una *emanación*. No hay violencia y tampoco escisión. Sólo de este modo la categoría de expresión estará lista para reemplazar a la de *mímesis*, al menos en este sentido neoplatónico.

Lo importante es aquí investigar en qué momento la pregunta por la *expresión* se convierte en una teoría del lenguaje. Es posible rastrear este asunto en las transformaciones que este concepto experimenta ya en la Edad Media, en donde, por la vía del neoplatonismo, sigue dos paradigmas que se disputan la primacía: uno explicativo-inmanente, más bien de corte científico, otro explicativo-trascendente de corte teológico. El primero busca las causas eficientes, en cambio el segundo, las causas finales. Sin embargo, a su vez, el modelo explicativo-teológico no coincide del todo con un esquema creacionista y otro modélico. Esto es importante pues el concepto estético de *expresión* vuelve a cumplir estas funciones en la filosofía moderna y al hacerlo afirma una estética de lo inefable. Mientras el esquema creacionista asume que se pueden generar entes y por tanto lenguaje desde la nada, el modélico privilegia lo semejante, una teoría del lenguaje desde la mimesis. Así, una concepción de la expresión que privilegia lo semejante –por ejemplo el código realista de la pintura o el documentalista de la fotografía- es una vía de salida de las estéticas de lo inefable.

No está claro el modo cómo Kant reelabora este complejo de posibilidades. Sólo hemos visto cómo abandona la vía de la mimesis y en ese sentido se vuelve hacia el creacionismo (creación desde la nada) y hacia las estéticas de lo inefable. Así mismo, sólo resulta claro que para Kant solo en la cuestión del juicio se resuelve la reflexión acerca de la universalidad de la experiencia estética en una comunidad de gusto. La idea neoplatónica de participante está implícita en la de experiencia estética. Y la experiencia estética sólo es universalizable por el sentido común. Esta noción permitirá plantear un ámbito cualitativamente diferente al de la subjetividad trascendental. Un ámbito así constituido, como ya hemos reseñado, no es independiente del juicio de gusto y, por ello, del lenguaje. Otra vez: es en el espacio del juicio en el que recoge el gusto del sentido común la aparición de la noción de *Espíritu* (Geist) en Hegel.

El aspecto intersubjetivo del lenguaje está implícito en la noción hegeliana de Espíritu. No obstante, si el modelo kantiano permite encontrar pautas de cómo podría ser una teoría del lenguaje articulada a la subjetividad trascendental y sus tipos de juicio, el modelo hegeliano identifica el asunto de la estética con el de lo bello en el arte. De acuerdo con Kant el juicio determinante, científico, es diferente al juicio reflexionante. Pero de acuerdo a Hegel el arte sólo puede ser pensado como una forma de *presentación* del saber absoluto, de modo análogo a lo que ocurre en la religiosidad o en la

filosofía.<sup>137</sup> Este giro idealista hace pensar, otra vez, en la herencia neoplatónica de un concepto de expresión de rango teológico. El lenguaje está ya en un terreno espiritual, histórico; pero las formas concretas en que el lenguaje mismo se actualiza; por ejemplo, en la racionalidad de una época, resulta otra vez ocultando la estructura del sistema, insistiendo en sus características logocéntricas.<sup>138</sup>

En el famoso esteta italiano Benedetto Croce (1973: 228), por influencia de Hegel, la fusión entre una teoría de la expresión y cierta concepción de la lingüística surge a comienzos del siglo XX: “Cuando hemos estudiado la Estética como ciencia de la expresión en todos sus aspectos, nos falta justificar el subtítulo de lingüística general (...) son no dos ciencias distintas sino una sola ciencia”. Este credo moderno, respira, sin duda de esteticismo y de espiritualismo. Es más idealista que logocéntrico pero también más purista que idealista: “Hay un modo seguro de distinguir la intuición verdadera, la verdadera representación, de lo que le es inferior: aquel acto espiritual, hecho mecánico, pasivo, natural. Toda verdadera intuición o representación es, al propio tiempo, expresión”. (Ibidem; 92)<sup>139</sup>

Sin embargo este credo moderno y espiritualista va a contracorriente del concepto propuesto por Saussure. Saussure quería fundar una ciencia de los signos y, también, una lingüística general que aclare ciertas ideas clave. Este otro credo lingüístico resulta también moderno, pero menos espiritualista, resulta más científico que estético y, por tanto, solo alimentará alguna teoría estética de una manera oblicua. Es en la vanguardia rusa, posterior a la revolución de 1917, que una dimensión no-expresiva de comprender el arte aparecerá claramente. Podemos ver en el Suprematismo de Malévitch, el constructivismo de Gabo y el productivismo de Tatlin (por citar sólo a los artistas más

<sup>137</sup> Según Acha (1988) es Hegel quien participa por vez primera de la definición ortodoxa de corte moderno según la cual se separa aquello que el hombre *hace* de lo otro que es entendido como *naturaleza*. Con este planteamiento, nos dice Acha, se establece “un poco de orden en la fusión o confusión que del arte y de la belleza venía haciendo la estética” pues, “a nuestro modo de ver, el arte constituyó una promiscuidad, el pecado original de esta disciplina filosófica”. Pero si esta separación ayuda (pues puede entenderse al arte, por fin, como una esfera especializada) no resulta claro cómo una ciencia del arte puede también ayudar a que se entienda lo estético como algo diferente. El problema sería confundir lo estético con lo artístico.

<sup>138</sup> Augusto Salazar Bondy (1968) cita a Hegel para caracterizar a la filosofía como la “expresión” más acabada de la racionalidad de un pueblo. Por tanto, la autenticidad y la originalidad de la filosofía dependen de la capacidad que esta tenga para encontrar cierto tipo de autonomía, piensa Salazar. Hay un aire de familia entre esta posibilidad y su crítica a la *imitación* de modelos como fuente original de conocimientos. Estas formulaciones, como hemos visto, tendrían que ser puestas en tela de juicio.

<sup>139</sup> Luis Miró Quesada (1966) cita una y otra vez a Croce en la polémica sobre la abstracción para “fundamentar” su punto de vista. Como vimos en el primer capítulo de la presente investigación nuestro crítico de arte está interesado en hacer valer el “poder de encantamiento” de la intuición por sobre cualquier poder que se le conceda al concepto.

destacados) un interesante momento de asociación, pero también de escisión, entre estética y ciencia.<sup>140</sup>

Este tipo peculiar de arte tendrá, como suele ocurrir, el problema de su cientificismo. Un problema que, a la larga, será mortal para el contexto político institucional siempre agitado, propio de una revolución. Este cientificismo se ubicará mejor, sin duda, al interior de una institucionalidad más técnica que política. La división al interior de la vanguardia rusa es interesante en ese sentido. Mientras un escultor como Gabo que trabajaba con volúmenes, al escribir su interesante *Manifiesto del realismo*, derivará hacia cierto formalismo constructivo; otro escultor, Tatlin, ya dentro del Productivismo, por el contrario, será capaz de encontrarle funcionalidad social a las ideas del Suprematismo (que eran básicamente geométricas). En su proyecto *Monumento a la III Internacional*, Tatlin propondrá un diseño público de una plaza que es un canto a Lenin y a la revolución. A los ojos del presente estos dos resultados, uno que conduce al formalismo y otro que lleva al despliegue en el diseño arquitectónico e industrial pueden servir como lección histórica. Una lección que permite comparar el aire de familia de esta vanguardia rusa con algunas de las nuevas vanguardias de la década de 1960, como por ejemplo, el Minimalismo y el Arte conceptual en clave pop.

Es preciso aclarar que, en ambos casos –constructivistas y productivistas (entre los rusos), minimalistas y pop (en las nuevas vanguardias de la década de 1960)- cualquier idea expresiva de arte vinculada a la subjetividad ha quedado desterrada. Dice Mario De Micheli (1984: 274) “Pero tanto las ideas de Tatlin y Gabo como las del mismo Malévitch, si bien opuestas entre sí en la determinación particular de las tendencias, tenían una fuente común en las teorías de Bogdánov, teorías que habían hallado un amplio consenso en la asociación para la Cultura Popular creada entre la revolución burguesa de febrero y la revolución de octubre: el Proletkult (...) Bogdánov (...)”

---

<sup>140</sup> Aunque la vanguardia del Dadaísmo y de Duchamp, supone un discurso no expresivo, su vinculación con la ciencia es irregular y depende de la individualidad del artista. La relación entre marxismo y ciencia en las instituciones académicas posteriores a la revolución rusa de 1917 es compleja, pues el saber debe allí diferenciarse de la “ciencia burguesa”. El ejemplo de cómo el formalismo ruso -tan importante para la lingüística contemporánea y los Estudios Literarios- cae en desgracia ante el Estado soviético es revelador. En arte, muy pronto el realismo social y una estética marxista dogmática se impondrán con la afirmación de Stalin en el poder, ya en la década de 1930 del siglo XX. Mirko Lauer (1982) plantea una crítica a la estética marxista. Nos dice que esta, paradójicamente, es más hegeliana de lo que quiere admitir. Otra vez: la obra de arte tiene que ser pensada de manera estructural como parte de un sistema de producción, distribución y consumo. Al igual que Acha, Lauer busca hacer contribuciones a una *Teoría social de la plástica*.

enseñaba que en un régimen socialista la individualidad se disuelve en la conciencia colectiva y que, en consecuencia, en la sociedad socialista el arte, al ser fruto de la conciencia individual, está destinado a desaparecer.”

Este anti-individualismo es un anti-humanismo del mismo modo como el estructuralismo llegaría a serlo en la década de 1960 del siglo XX.<sup>141</sup> Habrá que esperar hasta Roland Barthes o Rosalind Krauss para que, explícitamente, se critique el paradigma expresivo del discurso estético-artístico imperante en la década de 1950 del siglo XX. Usando argumentos antihumanistas que trabajan con un concepto fuerte de estructura y reivindicando una lectura del uso del signo que remiten una y otra vez al paradigma del lenguaje.

### C. El “irreal”, y los “irrealismos”

La idea de Oyarzún de sostener que en Kant se entroniza el nuevo principio del arte, a saber, el de la expresión, en contra del antiguo criterio de la *mimesis* solo nos informa acerca de cómo la modernidad filosófica vincula el arte a la subjetividad; primero en el juicio de gusto y luego, como vemos a continuación, en las ideas Kant, que supone la posibilidad, propia del genio, de producir arte sin regla.

Se trata de dos formas de subjetividad que son parte de cualquier modelo de comunicación. La subjetividad del productor y la del receptor: un productor que sea capaz de hacer arte sin una regla y un receptor con un gusto tal que sea capaz de disfrutarlo de una manera inmediata (con solo percibirlo). La visión kantiana es muy importante para cierto modernismo europeo, crítico de sí mismo. Esta corriente de crítica a la modernidad desde la estética ya está claramente formulada en Baudelaire en el siglo XIX y alcanza con claridad a las vanguardias históricas de comienzos del siglo XX. Cuando Baudelaire (1984:87) dice “El genio no es más que la infancia recobrada a voluntad”, está juntando ambos polos, ambas subjetividades: la del artista-productor y la

<sup>141</sup> Victor Li Carrillo (1986) publica, en el Perú, un texto sobre el estructuralismo en 1966, señalando, desde luego, a la Lingüística como ciencia. Dice Li Carrillo: “En aquél entonces, el tema se justificaba por su novedad. Era la primera vez que se trataba entre nosotros; y era también sin duda, la primera vez que se trataba en lengua castellana (...) Hacia 1966 el estructuralismo significaba la *actualidad* filosófica”. El interés de Li Carrillo no proviene de la estética sino de una fascinación por una interpretación en clave científica de Platón. Y el antihumanismo significa para este nuevo punto de vista que el centro de la reflexión ya no será el hombre: “Un nuevo pensamiento, un pensamiento del afuera” (Ibidem, 146). Pero entonces si ya no es el hombre ni la subjetividad el centro ¿quién o qué ocupa su lugar?

del burgués-receptor. De esta manera se construye discursivamente una mirada inocente capaz de captar lo que el genio produce.

El surgimiento de una estética de la subjetividad, hacia la segunda mitad el siglo XVIII europeo, puede, desde luego, documentarse claramente en los textos de Kant. “Genio es el talento (don natural) que le da la regla al arte. Dado que el talento, como facultad productiva innata del artista, pertenece, él mismo, a la naturaleza, podría uno entonces expresarse también así: genio es la innata disposición del ánimo (ingenium) a través de la cual la naturaleza le da la regla al arte”<sup>142</sup>

De manera que será esta polaridad, construida desde la subjetividad aquella que permitirá entender la visión kantiana de la relación entre arte y naturaleza. “El arte es *como* la naturaleza, la naturaleza *como* el arte” (Oyarzún; 1991: 211) La naturaleza produce entes espontáneamente, el genio también lo hará. La concepción *poietica* de la actividad del genio, por tanto dará la pauta, la regla, sin seguir una él mismo. Esto contrasta con la actividad de quien desde el “libre juego” de sus facultades, pueda contemplarla, que es, precisamente, el espectador.

El campo expandido que se está compartiendo es aquello que se ubica en el centro de la contemplación de los unos y de la producción de los otros. Si la mimesis es reemplazada por la expresión, la producción del genio será modélica, pero no para ser imitada sino para ser seguida, sólo y exclusivamente por otro genio. Uno que haya sido despertado en el sentimiento de su propia originalidad (por su maestro, otro genio). Existirá, por tanto, una suerte de productividad originaria. Al menos tal como se desprende de este eje Kant-Baudelaire. Esta productividad originaria no tendrá su principio en alguna representación, sino que exigirá una presencia singular. Y ello solo podrá darse, para el caso del artista genial, por medio del papel crucial de la imaginación. Solo la imaginación puede presentar algo ya visto o experimentado de una manera nueva y atractiva. Como vemos, esta posición radicaliza de un modo exagerado la función de la experiencia estética en ambos polos del circuito comunicativo, es decir, la función del emisor/artista y la del receptor/público. La estética del genio y su correlato del público burgués puede, por tanto, ser sometida a una crítica inmanente.

---

<sup>142</sup> Kant (B 181) Citado por Oyarzún (1991: 210).

De todos modos el campo que se está compartiendo es el del gusto y, por tanto, de cierta comunidad, pues tal juicio debe ser comunicable. Pero, en las ideas de Kant al respecto no existe la posibilidad de entrar en la caracterización ontológica de este campo. Por ello, es interesante la manera en que Jean Paul Sartre traslada la discusión del terreno del juicio de gusto hacia el de la percepción, bajo el principio de la subjetividad. Sartre permite, de ese modo, potenciar este ideal expresivo: absorbe el discurso kantiano de la presencia (acerca de la capacidad de la imaginación). Dicho de otra forma, Sartre en lugar de la presencia, habla de la importancia imaginaria del objeto en ausencia. “A medida que la materia de la conciencia imaginante se aleja más de la materia de la percepción, a medida que se va penetrando de saber, su parecido con el objeto de la imagen se atenúa.” (Sartre; 1964:74)

Aquí la noción de imagen es la de un representante analógico tanto de lo existente-exterior en el mundo de las cosas como de lo ficcional-interior en el mundo psíquico o, incluso, de un posible mundo mixto que combine los dos anteriores. Este mundo de la imagen puede separarse del mundo “real”, pero “Ambos mundos, el imaginario y el real, están constituidos por los mismos objetos: sólo varían el agrupamiento y la interpretación de estos objetos. Lo que define al mundo imaginario como universo real, es una actitud de la conciencia”. (Ibidem: 34)

Por ello Sartre pretende estudiar el par imaginario/real, estableciendo pautas que nos permitan ir desde lo más externo en correlación siempre de la percepción en un espacio y tiempo específicos, hasta lo más interno en correlación con el *saber que atenúa el parecido con el referente*.<sup>143</sup>

Dice Julia Kristeva que la clave para entender todo esto está en captar la *negatividad de toda conciencia*: “la negatividad es propia de todo acto consciente, especialmente el del

---

<sup>143</sup> No sólo se atenúa el parecido con el referente, dirá Augusto Salazar Bondy, sino que surge un ámbito propio en donde los elementos son inexistentes o existentes como “en otra parte”. Así, “en todos estos casos, el carácter de irrealidad del objeto se determina por la cualidad de ausencia que acompaña a la referencia intencional” (1958: 56) La objeción de Salazar a su propia reconstrucción del pensamiento de Sartre es que un objeto real puede *ser dado en imagen* sin perder su condición de tal. Otra cosa sería si se le asume como pura imagen. Ver el capítulo tercero de la presente investigación para entender en detalle el “realismo” de Salazar. Allí el filósofo peruano defiende una posición en la que la determinación de lo “real” se indica a través de la existencia en las coordenadas del espacio y del tiempo. Una suerte de principio de Arquímedes que permite un planteamiento *realista*. Así, Salazar deduce que en cualquier noción de lo “irreal”, el espacio y el tiempo serían *espúreos*. Lo extraño del caso es que Salazar busca la construcción de un discurso epistemológicamente sólido sobre lo “no-real”. Este proyecto será continuado por el propio Salazar bajo la forma de una investigación acerca de los valores ya en la década de 1960, solo que con un nuevo enfoque.

pensamiento o del lenguaje, pero se muestra aún más característica en el caso de la conciencia imaginante, porque la imagen (contrariamente a la idea o a la palabra-signo) hace presente un objeto que está ausente” (2001: 183). De allí que la conciencia siempre se contente con representar y por ello posea una dimensión constitutiva de irrealidad y libertad. Más aún la libertad absoluta de la imaginación marcó a la generación existencialista en Francia, nos dice Kristeva e, incluso, a ella misma. Insiste: “Lo que la fenomenología nos enseñó –y su relectura por Sartre, así como por Merlau Ponty-, es que la intencionalidad obedece al modo del no-ser: dicho en otras palabras, toda representación psíquica (consciente y a *fortiori*, inconsciente) es una esencial negatividad” (Ibidem, 185)

Por tanto, siguiendo con esta visión, el *irreal* es el propio elemento ya atenuado por el saber, el resultado del poder de la negatividad. Es el poder irrealizante de la imaginación. No existe un término, como el de “irrealismo” como de hecho existe el de “realismo” en el de la literatura o el arte. Aquí el “irrealismo”, tendría que juntar la idea de un imaginario puro (sin residuo del mundo de la percepción) con algún concepto de la historia del arte o de la literatura. Lo he colocado aquí solo para enfatizar tal ausencia. En cambio sí existe el de abstracción y no representación en las artes visuales y el de ficción en la literatura. El uso de la noción de irreal en ambos campos es desigual. La misma comparación entre imagen y palabra lo hace patente. Lo irreal es, siempre, una representación. Por tanto, concebir la no representación visual usando una teoría de los irreales es apelar a un cortocircuito conceptual. En lo visual -y por convención del uso del término “abstracto” entre los artistas- todavía en la imagen abstracta pueden reconocerse formas figurativas, como ya se señaló en el capítulo primero de este trabajo. Por ello, lo irreal solo puede servir para visualizar lo abstracto pero nunca lo no-representacional, pues allí ya no hay figura alguna.

De todos modos lo más importante sigue siendo comprobar cómo este horizonte de reflexión acerca de los *irreales* reduce en mucho la posibilidad de acercarse a una serie de estéticas visuales no expresivas. Otra vez: incluso dentro de las estéticas expresivas tampoco este horizonte permite tematizar las no representacionales. Su límite consiste en mantenerse bajo el margen definido por un último humanismo. Muy pronto el

estructuralismo, ya en la década de 1950 –Barthes, por ejemplo- se encargará de mostrarlo.<sup>144</sup>

La oposición entre un horizonte fenomenológico y otro estructuralista, ubica la discusión estética alrededor de la relación entre percepción y lenguaje. No obstante, el giro lingüístico en la filosofía contemporánea parece haberse alejado de un horizonte de reflexión sobre la percepción en la medida que se entiende, junto con el segundo Wittgenstein y la tradición anglosajona, que se trata de un modelo *mentalista* o representacional, el cual quiere ser dejado de lado.<sup>145</sup>

#### 4.1.3 Tercer criterio: La traducción, el espectáculo y lo “virtual”/“real”

Aquí aparece un *tercer nivel*, como una reflexión sobre los contextos sociales y estructurales, como procesos de producción de sentido y de entes. La sociedad del espectáculo o del simulacro, la imagen “reificada” de la mercancía y la traducción como horizonte de reflexión que vincula el Ser y el lenguaje. La percepción sensorial es recuperada como vía de conocimiento: el espacio y el tiempo son vistos como condiciones materiales de la sociabilidad; el lenguaje es planteado como un espacio en el que la subjetividad construye sentido. Por otro lado, lo “real” podrá ser construido por todo tipo de “interfaces” electrónicas pero, al mismo tiempo, lo “real” todavía funciona como límite de toda semiosis.

---

<sup>144</sup> Roland Barthes publica sus *Mitologías* en 1957, en donde ya se anuncia su trabajo posterior propiamente estructuralista. El final de esta aventura, sin embargo, será *La Cámara Lúcida*, publicada en 1980. Este texto supone una fuerte crítica del estructuralismo, pero después de haber pasado por este. Es sintomático que Barthes le dedique la *Cámara Lúcida* al Sartre de *Lo Imaginario*. La discusión en el Perú sobre los irreales supone un horizonte fenomenológico de reflexión. Este horizonte era un tejido vivo entre los intelectuales de la época. Sin embargo, hacia fines de la década de 1950 es obliterado, en parte, por la recepción de la filosofía analítica y por los contextos culturales específicos de la asimilación de la modernidad. Es interesante notar que no hay un equivalente en la filosofía analítica al tópico de la relación entre la percepción y el imaginario. Esto explica en parte por qué a comienzos de la década de 1960 este tema es dejado de lado. Como hemos visto, Li Carrillo propone, recién en 1966, al estructuralismo como “lo contemporáneo” en filosofía.

<sup>145</sup> En el Perú, por ejemplo, Pablo Quintanilla nos lo dice claramente: “El primer Wittgenstein es claramente un representacionista, al punto que la metáfora del espejo está presente en su epistemología y en su teoría del significado. El segundo, por el contrario, desarrolla intuiciones mucho más complejas, en las que son las relaciones intersubjetivas de la comunicación las que permiten la construcción social del conocimiento, de la mente y del significado” (2004: 6-7) La dificultad es pues cómo discutir el tema de la percepción desde un punto de vista intersubjetivo y más aún desde su constitución material de procesos sociales. En ese sentido de lo que se trata es de una reflexión que asuma la estética no desde un paradigma expresivo, sino desde uno que suponga un espacio socio cultural de prácticas.

## A. La traducción

El horizonte de la filosofía contemporánea y su giro lingüístico, suele convertir cualquier investigación ontológica en un asunto de lenguaje. Esto significa, nos dice Oyarzún (1993: 174), que todo lo referido tanto a la existencia como a la realidad, resulta convertido y transformado en un acontecimiento de interpretación. Estas performances (acciones, eventos) son efecto de una malla de lenguaje y son “imposibles de ser fundados en una objetividad referencial o en una interioridad mental”.

El tema de la traducción, por tanto, es un tema contemporáneo en filosofía. Uno de los primeros planteamientos, en el siglo XX, es el de Walter Benjamin. Sus reflexiones se orientaron hacia una intensa mirada teológica, cuyo núcleo estético recupera en lo analítico el concepto de lo semejante y, en lo poético, el de la analogía. Las “performances” (acciones, eventos), cuyo horizonte de sentido están en el lenguaje, quedan orientadas por algún principio de exterioridad aún por aclarar. Por otro lado la exterioridad, entendida como principio, permite afirmar un concepto fuerte de documento y de verdad. Ambos instituyen el horizonte de algún acontecimiento. Se trata de un proceso de esclarecimiento y nunca de algo dado apriori.

El punto de partida de Benjamin es la crítica a la noción de experiencia de Kant. Como ya hemos visto, Kant restringe su concepto de experiencia al de los fenómenos, al menos en la primera de sus críticas. Más aún, las demás críticas pueden verse como una ampliación del concepto de experiencia a otros ámbitos. Pero aún así, nos dice Benjamin, tal ampliación sigue, desde luego, la construcción de un ámbito en tanto punto de vista: el conocimiento. Benjamin busca ampliar la noción kantiana de experiencia a actividades no necesariamente ligadas al conocimiento. Así, Benjamin nos coloca en un horizonte teológico de reflexión: el del *absoluto* y el del *ser espiritual*. El punto de vista en los textos de Kant es el del conocimiento y este, a su vez, es la perspectiva del *juicio*, ya sea el juicio determinante o el juicio reflexionante. Ambos tipos de juicio apelan a un concepto de experiencia restringido. Y esto es así porque hay allí implícita una relación entre lenguaje y experiencia. Criticar esta noción kantiana de experiencia resulta, para Benjamin, una manera de criticar su concepto de juicio y, a través de este, proponer un modo de entender el lenguaje. Por tanto, Benjamin homologa el lenguaje al Ser, dentro del marco de un concepto ampliado de experiencia.

Afirma que “el punto de vista de que el ser espiritual (...) de una cosa consiste precisamente en su lengua, este punto de vista entendido como hipótesis, es el gran abismo en el cual amenaza caer toda teoría del lenguaje” (citado por Oyarzún, 1993).

En la pauta del presente trabajo resulta indispensable preguntarnos, junto con Oyarzún: ¿Por qué “el punto de vista” del *ser espiritual de una cosa* es un gran abismo que amenaza a toda teoría del lenguaje? Posible respuesta: porque si el ámbito de una lengua define el ser de algo (una cosa) ¿cómo salir de la clausura idealista del lenguaje? Benjamin se da cuenta de esto y por ello, lo denuncia. En otras palabras, denuncia las posiciones idealistas y espiritualistas acerca del vínculo entre lenguaje y Ser. No obstante, no hay otra vía que permita plantear una respuesta a la pregunta ¿hay homologación entre Ser y lenguaje?; por tanto “Benjamin contesta a la vez con un sí y con un no” (Oyarzún; 1993: 176).

Ser y lenguaje *no son* lo mismo pero pueden llegar a serlo ¿Cuándo? ¿Bajo qué condiciones? Por tanto, si hay homologación ¿quién la establece? ¿El filósofo? ¿El traductor? Tarea abismática. Más temerariamente aún ¿Qué es aquello que establece esta homologación y esta semejanza? Esta vía de reflexión es claramente metafísica.<sup>146</sup>

No obstante, se puede plantear algo más complejo, una suerte de inversión: *sólo desde la semejanza es posible señalar la diferencia*. Diremos lo siguiente: la diferencia entre Ser y lenguaje sólo se puede *enunciar*, paradójicamente, desde un horizonte de homologación: *en una lengua*. Hay un trasfondo naturalista en la concepción de Benjamin desde el momento en que el enunciado paradójal –el sí y el no del que habla Oyarzún- apuntan a una ruptura con una posición que asuma por entero la autonomía del lenguaje, el principio de clausura sobre sí mismo y, por tanto, su convencionalismo. Pero ¿Cuál es su vía de salida, si es que existe alguna?<sup>147</sup>

<sup>146</sup> La primera posición está implícita en el discurso de Blumenfeld en la polémica sobre los irreales ya comentada (citado por Salazar Bondy A; 1957). En el psicólogo peruano no hay un horizonte del lenguaje sino una exigencia de grados de lo “real” o del ser de las cosas. Para más detalles el lector puede revisar el tercer capítulo de este trabajo.

<sup>147</sup> Oyarzún orienta la comprensión de Benjamin hacia lo que éste llama “concepción burguesa de lengua”, que es el mismo convencionalismo tradicional pero esta vez redefinido desde un horizonte de existencia social burguesa, moderna, idealizante e irrealizante. La posibilidad de una identificación burguesa, ocurre cuando ser y lenguaje son reducidos a valor de cambio. Como vimos en el segundo capítulo de esta investigación el *signo de la mercancía* está devaluado. Así, una estrategia de la vanguardia artística fue, precisamente, el montaje, que supone coleccionar dichos signos devaluados para luego jugar con ellos hasta convertirlos en un emblema.

Aquí irrumpe, como argumento, una nueva teoría de la mimesis. La facultad mimética es la que hace posible la percepción y la producción de semejanzas y analogías. Y esto porque “el campo, el canon en el que para nosotros se hace vigente el dominio de la semejanza es el lenguaje, son las lenguas” (Ibidem, 179). El naturalismo de Benjamin no plantea necesariamente semejanzas sensibles como las onomatopeyas sino, “inmateriales”.

El tema de la traducción, entonces, se alza como horizonte de reflexión que reemplaza al de la vieja metafísica, pues cumple con sus antiguas funciones de establecer esta vez, ya no de un modo dogmático sino por la vía de la mimesis, complejas relaciones entre Ser y lenguaje. Por ejemplo, el hecho de que diversas palabras de diferentes lenguas aludan a un mismo significado, “abre entre ellas la dimensión intangible de un parentesco” (Ibid., 180). Estas palabras en distintas lenguas *aluden* o señalan más que significan algo puntual o específico. La hipótesis que se maneja en el presente trabajo es que este fenómeno tiene que ver más con la *percepción* que con el lenguaje: “apunta a los vínculos sutiles que poseen la consistencia de lo atmosférico, la tesitura de lo emparentado, la eficacia del presentimiento” (Ibid.)

Por tanto para el desarrollo de esta hipótesis, esto es, para la investigación de una propiedad de la percepción que se devela en la traducibilidad del lenguaje; de “algo” que tiene más que ver con el medio que con el mensaje -como diría cierta terminología que se usa en el ámbito de las teorías de la comunicación- resulta necesario traer otra vez al escenario el asunto de la mimesis. Por ello, el proceso de semiosis y de significación, es recolocado, en función de la mimesis. Y esto sí que nos permite un acceso a la cuestión de la sensibilidad y, claro está, al de la percepción. Su medida, en el campo de la cultura, es decir, sus cambios, nos propone también una aproximación a la comprensión de lo “real”: los límites siempre móviles entre realidad y ficción, sin caer, a su vez, en modelos mentalistas o representacionales.

Es en la concepción del acontecimiento como horizonte de la verdad en donde es posible elaborar este proyecto, incluso si se presenta como una nueva apuesta estética. El concepto de documento señala el acontecimiento como una prueba del mismo; permite reconstruir una historia y, por tanto, una memoria, y puede servir de estímulo para vincular estética y ética. La dificultad es, desde luego, cómo afirmar algún

principio pertinente de exterioridad. Pues como cierto sentido común filosófico podría objetar, junto con tal exterioridad, se vuelven a introducir todo tipo de entes. Entonces el esfuerzo de reflexión parece naufragar una vez más.<sup>148</sup> Aceptar ciertas formas de exterioridad en tanto bordes de una semiosis ilimitada e infinita es también asumir una ética de la investigación. Sobre todo cuando lo que se necesita es la reconstrucción de alguna *historia* en contextos en los que la verdad ha sido tomada como rehén de algún poder fáctico:

La arqueología y la historiografía, qué duda cabe, no son voces ni adolescentes ni especulativas. Necesitan reconstruir algún tipo de narración bajo un marco u horizonte de verdad que permita la discusión alrededor de posibles *interpretaciones*. Es el material en tanto documento quien *debe* dar la pauta y *orientar* el marco de *sentido* dentro del cual se instalen las posibles interpretaciones y no al revés. (...) Una estética de la verdad converge con esta mirada, en la medida que todo rastro o huella funciona como un testimonio y un testigo mudo del acontecimiento. Así, por ejemplo, cuando en Perú, la Comisión de la Verdad y Reconciliación busca reconstruir y reconstituir el tejido de la memoria de veinte años de violencia política, lo primero que salta a la vista, muy a pesar nuestro, son los restos humanos encontrados en innumerables fosas y las huellas de la violencia en el cuerpo mancillado de las víctimas; pero, sobre todo, los testimonios que hacen referencia a muchas historias dolorosamente reprimidas o interesadamente olvidadas. (Del Valle; 2004)

## B. El espectáculo

El horizonte de la filosofía contemporánea el tema del espectáculo alcanza un nervio sociológico importante cuando se le entiende desde el territorio de la imagen. En muchos casos el giro lingüístico de esta filosofía puede hacer perder de vista las consideraciones que desde la *era de la información* se entienden como materiales: el espacio y el tiempo. Manuel Castells, por ejemplo, argumenta que “las luchas sobre la transformación estructural equivalen a luchar por la redefinición histórica de las dos

---

<sup>148</sup> Como aclaramos oportunamente en la introducción a este capítulo, un programa de investigación acerca de la estética queda enunciado aquí. Un programa de carácter exploratorio. La pregunta pertinente ¿cuáles son los límites de este programa?, permite plantear otras, por ejemplo, ¿cómo sería una ética en conexión con esta estética?, ¿cuál su teoría del conocimiento y su epistemología?, ¿sobre qué objetos de investigación tendría preferencia? Nada de esto puede ser contestado en la presente investigación ni en los enunciados de este cuarto y último capítulo. No corresponde ni a su planteamiento ni a sus objetivos. Aquí sólo se plantea el asunto de la estética y de sus posibles correlaciones. Al respecto una indicación. Ante la pregunta ¿qué es el acontecimiento? Hemos sugerido que debiera ser respondida desde el horizonte abierto por la reflexión acerca de la *mimesis* desarrollada tanto por Platón como por Aristóteles, pero reubicándola en una discusión contemporánea acerca del lenguaje y de las formas del espacio y del tiempo.

expresiones materiales fundamentales de la sociedad: el espacio y el tiempo” (2003: 212)

El tema del espacio y el tiempo como formas materiales fundamentales de la sociedad fue tratado proféticamente por Guy Debord en la décadas de 1950 y 1960. Bajo el concepto de espectáculo, este filósofo ve un rostro más del capital. Las formas del espacio en la ciudad son entendidas como modos de la descomposición del capital al que opone un *urbanismo unitario cuya utopía del juego permite imaginar nuevos modos de percepción*. Las formas del tiempo, por su parte, son entendidas cualitativamente. Por tanto, nos dice, no debe oponerse al *tiempo del trabajo* lo que se conoce como el *tiempo del ocio*, sino asumir al tiempo como una experiencia que haga necesaria, una y otra vez, la utopía.

“El espectáculo es el capital en un grado tal de acumulación que [éste] se transforma en imagen”, dice Debord (1976: 18). La reflexión de Debord sobre la naturaleza de la imagen espectacular, supone un discurso radicalmente crítico del horizonte público de los medios de comunicación de masas. Por obra de una potente estrategia conceptual Debord traslada la crítica de Marx acerca del fetichismo de la mercancía hacia el ámbito social del sentido de las imágenes. El espectáculo es una nueva metamorfosis del capital.

El planteamiento metafísico había sido, en Marx, su adaptación de la teoría valor-trabajo a usos científicos. Los modos de expresión de la sustancia social *materializan* la dialéctica de las relaciones entre las distintas mercancías: la *apariencia* de estos vínculos de intercambio es siempre concreta. El valor, como categoría, es correlativo a la sustancia social, de modo que cuando se materializa, por la mediación del trabajo, queda escindido en los componentes estructurales de toda mercancía: *valor* y valor de uso. “La mercancía es valor de uso, objeto útil y *valor*. A partir del momento en que su valor reviste una forma propia de manifestarse, distinta de su forma natural, la mercancía revela este doble aspecto suyo, pero no reviste jamás aquella forma si la contemplamos aisladamente: para ello hemos de situarla en una relación de valor o cambio con otra mercancía” (Marx; 1975: 27). La aclaración que hace el propio Marx de cómo se puede hablar didácticamente de *valor de cambio* en lugar de *valor*, a secas, nos enuncia la complejidad del uso de dicha categoría: “Sabido esto aquel modo de

expresarse [valor de cambio] no nos moverá a error y, aunque sea falso, puede usarse en gracia a su brevedad” (Ibidem). De allí que surjan tres formas de expresión del valor, siendo la cuarta, la forma dinero. Estas formas de expresión en tanto apariencias materiales encubren relaciones sociales, trabajo humano. El argumento de Marx es que las relaciones sociales se vuelven invisibles, a simple vista, pero siguen allí.

Debord, al asumir también que la mercancía es la forma elemental del capital y de la sociedad moderna, busca continuar con aquella idea que está en este análisis de Marx, cuando éste último habla, con ironía, del carácter místico y metafísico del lenguaje de la mercancía: “La forma de madera, por ejemplo, cambia al convertirse en una mesa. No obstante, la mesa sigue siendo madera, sigue siendo un objeto físico, vulgar y corriente. Pero cuando empieza a comportarse *como mercancía*, la mesa se convierte en un objeto físicamente metafísico. No sólo se incorpora sobre sus patas encima del suelo, sino que se pone de cabeza frente a todas las demás mercancías, y de su cabeza de madera empiezan a salir antojos mucho más peregrinos y extraños que si de pronto la mesa rompiese a bailar por su propio impulso.” (Ibidem, 37). Es importante intentar comprender qué tipo de articulación propone Marx entre la categoría estructural del *valor* –sus determinaciones “dialécticas”- y el trabajo humano. Ello permite entender su idea de inversión, *quid pro quo*; mundo al revés: la sociedad capitalista trata a los productos humanos como cosas (mercancías) y a las cosas como productos humanos. De pronto, los productos de la mente y el trabajo humano adquieren vida propia, existencia autónoma, independiente, como en el mundo de la religión, nos dice Marx: se comportan como *fantasmagorías*. Estas fantasmagorías no están en el concepto de valor ni en sus determinaciones (formas de expresión), sino en la forma mercancía misma. La forma de la mercancía es una *proyección*. Esta *proyección* es una *representación* cuyo escenario social la vuelve transparente, invisible.

Debord equipara espectáculo a mercancía. El capitalismo del siglo XX, en su opinión, exige dicha equiparación: “el espectáculo no es un conjunto de imágenes, sino una relación social entre personas mediatizada por imágenes” (Op.cit, 6). Pero, además, el espectáculo “Es el centro del irrealismo de la sociedad real” (Ibidem). Por ello, el espectáculo para Debord cumple su papel a través de la imagen cuyo horizonte irreal, falsamente autónomo, encubre relaciones sociales. En tal horizonte la verdad es mentira

y al revés. Una imagen, aparece, entonces como un universo irreal en donde se “objetivan” los valores invertidos del capital.

Para Debord, la imagen espectacular cumple las funciones que para Marx pudo haber cumplido la religión. Su crítica a este tipo de imagen es similar a la de Platón en el *Libro X de La República*. El ilusionismo de la imagen oblitera la verdad. Para Platón los poetas, que son muy populares, mienten; para Debord, las imágenes, que también son muy populares, mienten. No obstante para las artes visuales ocurrirá lo contrario: la progresiva crisis de la mimesis hacia la segunda mitad del siglo XIX, significa que el “realismo” debe ser abandonado. Pero las masas urbanas aman el realismo. En consecuencia la brecha entre el gusto popular y el de élite crece a medida que las vanguardias desarrollan el programa de la estética moderna y su concepto de expresión. La historia de la autonomía moderna del arte es muy diferente a la historia de la autonomía de la imagen publicitaria. Hay un paralelismo entre el triunfo del diseño audiovisual publicitario en lo *masivo* y el triunfo de la estética moderna en lo *culto*. No obstante, el territorio de la nueva imagen mimética será el de lo espectacular. Y el territorio de la imagen expresiva deberá padecer confrontaciones vanguardistas de diverso tipo.<sup>149</sup>

El concepto de espectáculo, de fuerte acento marxista, obra de un modo amortiguado en el de *simulación* o *simulacro*. Jean Baudrillard (1999) elabora con claridad la idea de cómo el lenguaje de la publicidad inventa y simula, mediante el uso de sus códigos, múltiples relaciones simbólicas perdidas. Dice, citando irónicamente publicidad para encendedores: “Así por ejemplo el encendedor en forma de guijarro (...) Forma oblonga, *altamente funcional*, no es que nos dé fuego mejor que otros, sino que *se acomoda perfectamente a la palma de la mano*”. (Ibidem, 65)

El espectáculo es el espacio irreal de realización de los sueños del capital y sus fantasmagorías. Sus ilusiones son éticamente deleznable. El espectáculo experimenta un cambio importante cuando el espacio masivo de la publicidad, sus “interfaces”

---

<sup>149</sup> Es allí donde puede rastrearse el origen de lo posmoderno *estricto sensu*. Como vimos en los capítulos anteriores no todos los modernismos son vanguardistas. Así mismo, por paradójico que suene, la institucionalización de la vanguardia, constituye su propio fracaso. En Estados Unidos, por ejemplo, se institucionaliza cierta vanguardia expresiva, ya en los años de la posguerra. Una importante pregunta sería aquí ¿qué papel cumplen las vanguardias expresivas en el canon internacional que surge en la década de 1960? Y, ¿cuál es la correlación entre institucionalización y credo expresivo?

entran en escena. La interface es un tipo de obliteración de la percepción que supone aceptar al universo de la imagen como condición de posibilidad del conocimiento. En ese sentido la “interface” puede ser entendida como *el imaginario puro reificado*, pues al fin, des-ubica a la percepción, cuya correlación inmediata con lo “real” permitía establecer, aún en oposición de todo discurso esteticista, el anclaje “realista” del espacio y el tiempo. Dice Kristeva (2001: 185-186) “¿Qué sucede cuando se reifica lo imaginario, cuando se lo cosifica en “sociedad del espectáculo”? No solamente cuando pasamos de la imagen mental investigada por Sartre a la imagen real (cuadro, fotografía, film), sino cuando este universo de la imagen real pasa a ser la única realidad: ¿dictando sus leyes y sus lógicas, evacuando las fantasías singulares del acto mental independiente, imponiendo una estereotipia de la representación (...) en provecho de un imaginario estandarizado?”

### C. Lo “virtual” / “real”

Piensa Paul Virilio (1993) que las transmisiones instantáneas fijan la fusión entre física e informática como una suerte de nuevo límite de lo “real”. ¿Un nuevo tipo de energía? Se pregunta retóricamente. Aquí lo performático sólo ocurre en un horizonte de lenguaje, desde luego, pero tal horizonte *aparece* sólo como una interface, la cual surge de ese mar de energía anónimo que ha sido transmitido y que, por ello, rebota en un universo de señales. Virilio se ocupa básicamente de las computadoras, pero también de toda interface de telecomunicación. Aquí se reemplaza también a la vieja metafísica con una especulación sobre la energía-información: “Ahora bien, como nos lo señala la relatividad, si las nociones habituales de masa y energía son distintas pero equivalentes  $-E=mc^2-$  ahora hay que intentar aprehender las relaciones entre información y energía” (Ibidem, 149).

Es importante hacer notar que con ello se fijan ciertos bordes de lo “real” a la reflexión sobre el lenguaje, la semiosis y los códigos en los cuales la esta produce sentido. Aquí la idea de lo “real”/material quiere usar la convención del discurso de la física contemporánea. El universo de las señales como paquetes de energía proviene de allí. Por tanto, aquí el discurso autorizado sobre la *transmisión de información* estaría ligado a la discusión entre físicos e ingenieros. Sin embargo, es obvio que esta caja negra ofrece su rostro amable en sus “interfaces”. Estas interfaces nos devuelven al universo

de los códigos y su visualización en pantalla: Internet, televisión, cine, publicidad exterior, etcétera. Por tanto, una historia de estas interfaces nos coloca, también, frente a un modelo de percepción específico, de códigos visuales que han pasado de un momento de relativa pasividad (*contemplar*, atender a la pantalla) a grados cada vez más sorprendentes de interactividad.

Pero, nos dice Jesús Martín Barbero (2003: 310), más que el cine ha sido la televisión la que ha desordenado los límites del campo de la cultura, “sus tajantes separaciones entre realidad y ficción, entre vanguardia y *kitsch*, entre espacio de ocio y de trabajo”. Una suerte de “desanclaje”: “desterritorializando las formas de percibir lo próximo y lo lejano hasta tornar más cercano lo vivido a distancia”. La transmisión a distancia irrumpe como una propiedad de la velocidad con que se experimenta el espacio-tiempo medido socialmente, como un mecanismo difuso y anónimo que inmediatamente solicita algún control administrado ya sea por el mercado o por el Estado.

Se trata de examinar el papel de la sensibilidad visual extendida socialmente en su proceso de cambio de paradigma. De una cultura cuyo núcleo erudito estaba antes en los libros y en la escritura se ha pasado a otra que supone la anterior al mismo tiempo que la borra. Esto es simultáneo a cierto proceso de democratización que potencialmente la globalización posee, proceso igual de concreto pero inverso a la concentración del poder en los sistemas digitales de información en red. Escuchemos a Castells otra vez hablar sobre la sociedad-red:

El tiempo del reloj, característico del industrialismo, tanto para el capitalismo como para el estatismo, se caracterizaba por la secuencia cronológica de los acontecimientos y por la disciplina de la conducta humana a un horario predeterminado que apenas permite la experiencia fuera de la dimensión institucionalizada. El *tiempo atemporal*, que caracteriza los procesos dominantes de nuestra sociedad, se da cuando las características de un contexto determinado, a saber, el paradigma informacional y la sociedad en red, provocan una perturbación sistémica en el orden secuencial de los fenómenos realizados en ese contexto. Esta perturbación puede comprimir la naturaleza de los fenómenos para lograr la instantaneidad (como en las “guerras instantáneas” o las transacciones financieras en fracciones de segundo) o introducir una discontinuidad aleatoria en la secuencia (como en el hipertexto de los medios de comunicación integrados y electrónicos). La eliminación de las secuencias crea una cronología indiferenciada, con lo cual se aniquila el tiempo. En nuestras sociedades, la mayoría de los procesos centrales dominantes se estructuran en el

tiempo atemporal, pero la mayoría de la gente está dominada por el tiempo del reloj.  
(2003: 214)

#### 4.1.4 El uso de estos criterios

El planteamiento anterior es, desde luego, solo un proyecto de investigación. Puesto de bulto nos permite ver cómo ciertos paradigmas, habiendo tomado como plataforma un concepto ampliado de percepción y de *estética*, sitúan la reflexión en torno al lenguaje. Un paradigma tan complejo como el de la *mimesis* y la *percepción* permite ubicar los límites materiales y sociales del espacio y el tiempo entendidos como *exterioridad*. Al asumir como programa una reflexión sobre el espacio y el tiempo, el concepto ampliado de estética que postulamos muestra uno de sus rostros. Estas coordenadas circunscriben los lenguajes, sus códigos y sus modos de semiosis. Pero también el llamado “paradigma de la información”, vuelve a mostrar nuevos límites adicionales.

La reflexión estética en torno a la sensibilidad puede entonces servirse, provisionalmente de un esquematismo, como se muestra en el segundo capítulo de este trabajo. En el mismo lo real, lo irreal y lo virtual, aparecen como designaciones cualitativas, “ontológicas”, para moverse en el terreno minado de la discusión de ciertos paradigmas y su vigencia. Por un lado lo “real” hace mención a lo “innombrable”, que explica pero que a su vez no puede ser explicado. Pero lo “real” también puede ser construido para surgir como una *realidad otra* que, por tanto, tendría que ser explicada. Un discurso sobre lo “real” es *metafísico*, si no acepta la mediación del lenguaje. La percepción de lo “real” no está desligada del horizonte del lenguaje. Aquí como hemos mostrado, la reflexión de Walter Benjamin sobre la percepción y la de Julia Kristeva acerca de lo “real” lacaniano, podrían confluir.

Entretanto lo “irreal”, como también se ha mostrado, sólo puede ser construido en relación con un horizonte de pensamiento inaugurado por la fenomenología en la década de 1930 en Europa y en la década de 1950 en América Latina. Sigue siendo importante como una guía para pensar los posibles “anclajes” de sensibilidades específicas en el espacio y en el tiempo.

Por último, lo “virtual” nos remite a todas las formas contemporáneas de des-anclaje del espacio y del tiempo, bajo el paradigma de la información. Lo que se sostiene aquí es que estas formas deben situarse en función de un contexto y un concepto de verdad más amplio. La idea de percepción deja de remitirse, entonces, a un paradigma “subjetivizante” de la estética filosófica para ampliarse con una reflexión sobre el espacio y el tiempo.

Este proyecto de una investigación futura, entonces, nos propone un hilo conductor conceptual y filosófico que nos conduciría a través de las imágenes visuales hacia un tipo de crítica cultural en tanto índice de verdad estética. Una verdad no dogmática puesto que privilegia una opción por el acontecimiento y el documento. Aquí se plantea que sólo desde allí puede realizarse una crítica abierta a los imaginarios colonizados o reificados de lo espectacular. Un punto de vista crítico contra toda estética de la simulación.

Hace un tiempo leí una intuición sobre cómo aproximarse a una lectura del Perú que me pareció importante. Establecía algunas de las correlaciones entre las coordenadas esquemáticas de lo “real”, lo “irreal” y lo “virtual”. Se decía allí que, en el Perú existe “una disociación entre la percepción (donde el elemento imaginario juega un papel fundamental) y la representación práctica de la realidad” (Nugent; 1992: 94). Es decir, no somos capaces de orientarnos como sociedad sobre la base de nuestras propias percepciones, sino que “sobre-leemos” la realidad a partir de representaciones imaginarias o “irreales”. Estas nos instalan (sin ser conscientes de ello) en la perturbada narrativa de nuestra historia, haciendo que repitamos compulsivamente, una y otra vez, nuestros mismos errores.

*El desarrollo de la siguiente sección (4.2) muestra una articulación que retoma esta intuición, en (4.2.1) señala el abismo aún existente en Perú entre cultura ilustrada-moderna y sensibilidad no necesariamente artística; primero reflexionando sobre la dificultad que la institucionalidad educativa tiene en el país para asumir o desarrollar un programa coherente, y segundo, enfatizando la religiosidad del imaginario local, retomando una vieja polémica entre antropólogos e historiadores. En (4.2.2), por tanto, se muestra cómo tales coordenadas pueden funcionar en bloque en contra del sujeto*

*ilustrado, pero también cómo ello confluye con la pregunta por las nuevas condiciones de desterritorialización en la era de la información.*

## **4.2 Correlaciones al interior de la cultura local**

Una vez que hemos visto estos criterios pasemos a invertir nuestro método de búsqueda de correlaciones, no ya para plantear cuestiones conceptuales en el marco del discurso filosófico local y sus posibles relaciones con un pensamiento de rango estético, sino al revés, establecer ciertos criterios o conceptos estéticos, para, a partir de allí, postular correlaciones importantes desde el terreno mismo de la sensibilidad.

La cuestión se desplaza hacia la relación entre ciertos códigos visuales y de percepción - importados por nuestras élites culturales- y los modos específicos de las sensibilidades locales. Un abismo se abre entre ambos mundos y sólo ciertos agentes culturales y sus instituciones, estarían interesados en cubrirlo.

Desde la zona creativa surge entonces la posibilidad de las hibridaciones. Para este caso sólo puede decirse que estas, cuando se convierten en objetos culturales, hacen evidente la no-existencia social de reglas estético-artísticas claras. Por tanto, estamos ante una relación prácticamente inexistente: entre lo internacional en el arte y la sensibilidad local. Entre los códigos de percepción “importados” por nuestras élites y los códigos de percepción locales. Si es que hay alguna respuesta, esta tiene que buscarse en los distintos contextos de experiencia, sean sociales, grupales o individuales.

Entre la sensibilidad local, el arte y la cultura ilustrada, “debe” plantearse la posibilidad de establecer puentes, vasos comunicantes. La siempre posible relación entre museo y comunidad o entre arte y comunidad, hace visible la escisión entre ambos mundos. Su posibilidad no ha sido experimentada en el terreno de los hechos.

### **4.2.1 Breve planteamiento de correlación entre cultura ilustrada, educación y contextos locales.**

Si por cultura ilustrada entendemos la esfera de conocimiento cultivada en instituciones destinadas a la educación, a la instrucción pública, o a la irradiación de discursos

articulados sobre el país y el mundo -su historia, sus hallazgos, sus núcleos de saber científico, técnico, ético, artístico y metafísico- resulta evidente que este espacio no puede ser pensado sino a partir de cinco ejes básicos: museos, colegios, universidades, institutos técnicos y bibliotecas.

José Ignacio López Soria ha rastreado dos grandes bloques discursivos en el ideal peruano de su cultura ilustrada: uno narrativo propio de la tradición "letrada" -por ejemplo del abogado o del ideólogo- y otro empírico técnico propio de los ingenieros. En la práctica habrían sido los segundos, es decir los ingenieros, quienes "inventaron" el país real a través de sus proyectos de desarrollo cuyo núcleo siempre fue la posibilidad de integrar mercados, centros de producción y poblaciones lejanas. Esto habría ocurrido primero con los ferrocarriles en el siglo XIX y luego con las carreteras, ya en el siglo XX. López Soria sostiene que mientras el positivismo de nuestros letrados fue ideológico y explícito -en un mal sentido: retórico- el de los ingenieros fue implícito y realista.<sup>150</sup>

En el Perú la cultura ilustrada ha sido pensada tradicionalmente en función del papel que "debe" cumplir en la sociedad, en términos de la educación o instrucción pública.

Separar "educación" de "cultura" puede ser una vía para comenzar a diferenciar niveles. Si el término "cultura" implica necesariamente a la cultura ilustrada, entonces, en esta concepción el individuo "culto" existiría en el Perú en la medida que éste pudiera alcanzar un grado de educación específico. De aquí se sigue, de acuerdo con esta perspectiva elitista, que el acontecimiento cultural visto como "espectáculo" sólo sería aquel que estuviera dirigido hacia individuos "cultos". No obstante, esta concepción nos lleva claramente hacia un extraño círculo vicioso, por medio del cual se entiende que la "cultura" es para los "cultos" y no para el sujeto no informado, precisamente aquél que necesita ser educado.<sup>151</sup>

Veamos brevemente la estructura paradójica y circular de cómo *situar* el papel de la cultura ilustrada frente a la totalidad del país, en tanto tejido cultural vivo. El individuo

<sup>150</sup> Presentación pública, Instituto Riva Agüero, 2000.

<sup>151</sup> ¿Qué papel debe cumplir la cultura ilustrada en el Perú o en países como el nuestro? La estructura paradójica descrita, es válida como modo de reflexión sobre la exclusión planetaria en diversas zonas geográficas de la isla de la globalización. Véase Ugarteche (1998).

no "culto" es mayoría en el Perú. Su escasa formación lo lleva ser indiferente, frente a las actividades culturales consideradas "elevadas": un concierto de música clásica, una charla de filosofía, una exposición de arte, etcétera. Esta indiferencia en el peor de los casos se transforma en una falsa valoración, al considerarla como innecesaria o, en la mayoría de veces, a simplemente no "comprender" este tipo de manifestaciones "culturales".

Las necesidades simbólicas y comunicativas de este individuo poco informado acerca de la cultura ilustrada, como por ejemplo su necesidad de "oralidad" y de objetos mágico-religiosos, no obstante, está siendo satisfecha constantemente por su experiencia en fiestas religiosas tradicionales y de los productos que las acompañan. En los mercados populares estos conviven con los elementos contemporáneos de la globalización: una estratificación cuya vitalidad habla de una experiencia que funciona en varios niveles. En el Perú la discusión de los antropólogos en torno a este tópico ha sido larga y prolongada. Puede datarse un hito importante a finales de la década de 1980, cuando Deborah Poole, en 1988, regresa al Qoyllur Rit'i después de una década de su primera visita, para comprobar cambios importantes en la estructura de la fiesta. Es una peregrinación cusqueña a los nevados pero también cierta forma de culto a la mercancía, que ella lo relaciona con la racionalidad clásica, instrumental, del capitalismo. Una serie de antropólogos e historiadores locales le salen al encuentro para debatir con este planteamiento: Manuel Burga, Efraín Trelles, José Carlos Flores, Chalena Vásquez.

La polémica también gira en torno a la mirada ilustrada, a saber, la del "antropólogo" o del "historiador" y a aquello que este anda buscando al estudiar minuciosamente las actividades del mundo "andino", convirtiendo incluso a la fiesta misma en una mercancía intelectual:

Entendemos que el "rito" de Qoyllur Rit'i debe reflejar las conciencias de sus practicantes, pero olvidamos la manera en que la mercancía que hemos hecho del mismo Qoyllur Rit'iy de la cultura andina en general, también produce la futura conciencia de nosotros, sus comerciantes. Así, en la búsqueda de las raíces precolombinas de Qoyllur Rit'i o de cualquier otra actividad social contemporánea, confundimos los orígenes de la cultura andina con su racionalidad actual, confundimos el pasado utópico que nosotros buscamos con las motivaciones reales de personas que viven, y apenas sobreviven, en el presente. (Poole, D; 1988:

La pregunta que el poblador le hace al ilustrado es “¿por qué vienes a sufrir con nosotros?”. Uno de los polemistas, Manuel Burga, menciona que no se debe simplificar de esa manera el sentido de la mirada del investigador: los cambios en el mercado y en la circulación de los productos en las fiestas no deben confundirse con la desaparición de los elementos “mágico-religiosos” en el poblador común: “ellos pueden convivir eternamente con el mercado, y que conste que no defiende ninguna utopía, sino que más bien hablo casi estrictamente de teoría económica y de historia universal” (Ibid).

Regresando al planteamiento de la paradoja, puede entonces verse cómo la mirada ilustrada, por testimonio de parte, experimenta dificultades, al situarse frente al tejido vivo cultural peruano. Y si el Estado no sabe o no quiere enfrentarse coherentemente con esta diversidad, con políticas culturales pertinentes, entonces ¿cómo romper el círculo vicioso?

La importancia de los espacios ilustrados en las colectividades territoriales en el ámbito nacional merecería una atención especial. Una evaluación de la cultura ilustrada y su influencia en la vida republicana del Perú, si bien resulta sumamente compleja, daría por resultado una serie de interesantes descubrimientos. Podríamos ver cómo la política cultural ligada a la esta siempre fue un espacio vacío o arbitrario ante el desconcierto sostenido de las élites gobernantes.

Existe una suerte de eclecticismo consustancial a dicho desconcierto. Por ejemplo, el tratamiento gubernamental de espacios culturales y públicos por parte de los diversos regímenes, no sólo durante la llamada República Aristocrática, sino también en aquellos regímenes propios del llamado Perú Oligárquico; o incluso en el caso de los gobiernos modernizadores con participación de los sectores medios como el de Leguía, el del primer Belaúnde y el de Velasco; o los regímenes recientes de Alan García y de Fujimori. ¿Una tradición no necesariamente escrita pero sí actuante en la práctica, de abandono presupuestal y legal se interpone entre el Estado y las prácticas "culturales" realmente existentes, obstruyendo y convirtiendo todo tipo de gestión cultural en una suerte de masoquismo absurdo?

El Perú de la década de 1950 del siglo XX resultaría ser una clave importante para poder postular una visión de todo este proceso: un punto de inflexión para nuestra cultura ilustrada. Por un lado, el proceso migratorio del campo a la ciudad se incrementó violentamente y aparecieron las primeras barriadas en Lima -San Cosme es habitado en 1947- y, por otro lado, la cultura ilustrada -universitaria, humanista- todavía mantenía a París como capital cultural de Occidente, a pesar de que muchas de las figuras europeas más preeminentes ya vivían y trabajaban en los EE.UU., o, en general, en el mundo anglosajón.

La aparición de un punto de inflexión para la historia de nuestra cultura ilustrada y sus agentes sociales significa que es a partir de aquel momento que se va a mantener y propiciar un doble estándar valorativo sobre el significado de nuestra matriz andina y pluricultural, más aún en lo que se refiere a sus respectivos modelos visuales vigentes. Por un lado se valora la herencia andina precolombina, en tanto monumental y producto de la creatividad de los antiguos peruanos, de modo que se asume el compromiso de defenderla frente a cualquier tipo de erosión, bajo la idea de que "nuestra identidad cultural" está en grave peligro. Pero, por otro lado, se ve con sospecha todo tipo de producción andino-moderna que el nuevo contexto urbano ve surgir pues casi siempre no cumple con los requisitos de los gustos "cultos" o "elevados".

Esta sospecha se ve reforzada por la elección del ideal de cultura internacional propio de Occidente: una modernidad y una visualidad sin un contexto fijo, esto es, "planetaria".

#### **4.2.2 Desterritorialización: ¿Un camino hacia fuera de la noción de exilio?**

Durante el siglo XX, las guerras europeas produjeron un constante movimiento y desplazamiento de artistas e intelectuales pertenecientes a diferentes élites: la rusa, la alemana, la francesa, la española, entre las más significativas.<sup>152</sup> Unos se quedaban y

---

<sup>152</sup> Como es más que sabido, la Primera Guerra Mundial movilizó a toda Europa. Intelectuales huyendo de esta se encontraron en Zurich, Barcelona o Nueva York. Al terminar la guerra algunos escritores norteamericanos asumieron la deriva como modo de vida. Gertrude Stein que vivía en París los llamó "la generación perdida". Así mismo, la Revolución Rusa, en 1917 también lanzó a muchos intelectuales a distintos lugares. Muchos nobles rusos emigraron a Berlín, mientras algunos que vivían en el exterior decidieron colaborar con la nueva cultura y sociedad que se pretendía instalar en Rusia. En la década de 1930, en Alemania, el proceso de ascenso del fascismo al poder movilizó a muchos ciudadanos de origen judío hacia el resto de Europa. Muchos viajaron a los EE.UU. La Guerra Civil Española no sólo atrajo combatientes de diversas nacionalidades, sino que al final de esta gran parte de la élite cultural abandonó España. Por último, cabría mencionar a la Segunda Guerra Mundial como otro hito en esta diáspora. Esta reprodujo, sin duda, un esquema de desplazamiento forzado que ha marcado el siglo XX.

otros se iban, dependiendo esto de la naturaleza y gravedad de los sucesos. En muchos casos algunos tuvieron que adoptar una nueva lengua y acostumbrarse a las nuevas condiciones, para luego seguir viajando.

Regresando a la Lima de la década de 1950, se puede decir que, si bien es cierto la cultura ilustrada local intentó modernizar al resto no "culto", con originales propuestas en arquitectura, literatura, arte y filosofía, buscó, acaso involuntariamente, afirmar los valores tradicionalmente limeños ante la masa migrante de provincias, que con su sola presencia los interpelaba. Entre estos sectores criollos se desarrolló por entonces una clara conciencia de que algo se estaba perdiendo irremediablemente. Se trataba, como hemos dicho, de una apuesta con un doble estándar valorativo, pues mientras apuntalaba lo moderno en tanto un nuevo horizonte de "ilustración", simultáneamente se preparaba para "defender" lo considerado como propio bajo el nombre de "tradición" o "patrimonio".

Ambos valores aparentemente opuestos en el terreno de las contradicciones culturales no lo son en términos visuales. Ambos caen bajo la idea estética de un modelo expresivo de arte que apuntala lo nuevo, entendiéndolo como el ámbito de la creatividad y la originalidad: la aparición de un objeto trascendente que brota de la mano del artista.

Y no obstante acudimos al nacimiento de una nueva ciudad, una nueva visualidad y una nueva concepción de las relaciones entre los grupos humanos en la ciudad: la Lima pluricultural. Este nacimiento no sólo es experimentado de modo negativo por las élites y las clases medias como "invasión", como el surgimiento de "un cinturón de miseria que rodea a Lima", sino que, incluso, es auto-reprimido en sentimientos que oscilan entre el miedo y la agresividad.

De allí en adelante la aparente autonomía del discurso "humanista", propio de la cultura ilustrada local, sólo puede desplegarse con comodidad si se asume como un saber superior, "doctoral", dispuesto a enseñar a la masa ignorante, a "culturizarla".<sup>153</sup>

---

<sup>153</sup> Un interesante caso es el Museo de Reproducciones Pictóricas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, fundado en 1951. Auspiciado por la UNESCO (con sede en París) y sobre la base de un concepto de "democratización cultural", se trataba de un proyecto que buscaba llevar reproducciones fotográficas (escogidas por especialistas) de la "pintura universal" a zonas periféricas de Lima y aún del país en su totalidad. Una galería rodante

De todos modos es interesante percatarse cómo en los casos menos complacientes, es decir, en aquellos en los que quienes "saben" no están dispuestos a "enseñar" nada, hará su aparición una mezcla de conmiseración e ironía. Una suerte de impotencia que pronto se convertirá en aislamiento y soledad. La experiencia del exilio, esto es, la imposibilidad de vivir en un espacio que, ambigua y contradictoriamente es sentido como propio y ajeno, será siempre experimentada por tirios y troyanos. Un análisis de las formas del exilio uniría en un mismo estudio a Martín Adán y José María Arguedas como aquellas subjetividades que de un modo privilegiado experimentan el lado negativo de tal experiencia tan vinculada a nuestra cultura ilustrada.<sup>154</sup>

En ambos casos existirían estéticas que no podrían ser desligadas de un concepto expresivo y trascendente de arte y, por tanto, de una visualidad que se corresponde con ese ideal. Otra vez: también la imposibilidad de romper con este ideal significa reforzar ese lugar impreciso de la memoria ya señalado por cierta forma de modernismo, que busca a la imaginación como condición de posibilidad de la expresión. Augusto Salazar Bondy ya en 1959, dice, literalmente: "el fenómeno estético se presenta como un hecho expresivo. En la belleza de un ente...algo se expresa siempre, algo es revelado y queda expuesto ante el hombre" (1971; 181)<sup>155</sup>

Pero el hecho mismo de poder plantear un análisis de esta naturaleza que hace confluír el exilio de subjetividades mestizo criollas u otras andinas en su imaginario dominante, deja ver que una nueva mirada se asoma. La era de la información conduce a una evaluación diferente del poder de las identidades. La desterritorialización de la mirada permite, por tanto, un análisis más atento de los contextos locales, pues es sólo una actitud sólidamente sostenida la que hace posible a la subjetividad presentarse en el múltiple abanico de las culturas y en esa nueva Torre de Babel virtual en la que

---

se pasea por los distritos populares de Lima. Se exhiben dichas copias en distintas ciudades de provincias y la prensa local difunde el suceso. Las décadas de 1960 y 1970 marcan los momentos estelares de esta búsqueda.

<sup>154</sup> "Adán propone en su texto un modelo de modernidad que no pasa por la imitación de la metrópoli desde la periferia, por el mero consumo de mercancías y estilos importados: en buena cuenta *La Casa de Cartón* ofrece una alternativa al cosmopolitismo de segunda mano que favorecían las élites limeñas durante el auge del leguismo..." y "Sé por esto que Arguedas concibiese a su trabajo como una vía crucial, de un arduo recorrido hacia la expresión. Según su propio testimonio, le tomó cinco años 'desgarrar los quechuismos y convertir al castellano literario en instrumento único'" (Peter Elmore; 1993).

<sup>155</sup> Y agrega en un pie de página sorprendente, en alusión a la polémica sobre la abstracción: "La amplia gama de lo figurativo y lo no figurativo -para decirlo en la terminología generalizada ahora por las polémicas en las artes plásticas- debe entrar cómodamente en el concepto de objeto estético aquí considerado." (Ibid; 183)

actualmente vivimos. Pero ya es hora de que traslademos estas posibilidades de análisis a planteamientos estético-artísticos, sobre todo lo referido al arte contemporáneo, cuyos presupuestos son el tema central del presente trabajo.

#### **4.3 Reformulación del punto de vista de la presente investigación para aproximarse al arte contemporáneo peruano.**

Por tanto, de lo que se trata es de poner en claro una serie de asuntos o problemas que son parte consustancial al trabajo con las formas plásticas contemporáneas en el Perú. Más aún si éstas son puestas en relación con la escena internacional. La búsqueda de referentes en la elaboración de las obras de arte en los artistas locales permite construir “constelaciones” temático-conceptuales a modo de cartografías que escenifican una relación compleja entre los diversos contextos de experiencia de los cuales se nutre el artista. Así mismo, también, como ya hemos visto, permiten reconstruir los procesos de elaboración de las obras de arte.

No obstante, al margen del arte, tales contextos se entienden como imaginarios en la medida que enlazan la “ecología” urbana y su cultura estética, en un movimiento que relaciona la “objetividad” material del entorno de la ciudad con la “subjetividad” de quien la habita, experimenta y recorre. Lo mismo ocurre para la otra “ecología”, la de los interiores de los espacios, sean estos públicos o privados. Esta estrategia permite “ubicar” la sensibilidad de un individuo, de un grupo, de una “subcultura” o de una institución, ya instituida o por instituirse.

Esta ubicación se constituye sobre la base de una relación con un conjunto de objetos y mobiliario más “porosa” que “territorial”: entre la percepción multisensorial y el imaginario. De tales ubicaciones surge una suerte de mirada aérea al plano de la ciudad o de los interiores –“lugares” de referencia- que permiten documentar las *diferencias* o las *semejanzas*, con los modelos preestablecidos de modernidad urbana, su lógica de desarrollo y aquello que puede experimentarse de modo “subjetivo”.<sup>156</sup> Para el caso

---

<sup>156</sup> Las semejanzas: Los espacios de interior, para el caso del consumo “globalizado” han sido trabajados como no-lugares por Mark Augé (1993), por ejemplo cuando uno ingresa a un aeropuerto y debe identificarse. De modo que la

peruano el imaginario criollo tiene que vérselas frente a otro de corte andino-migrante cuya aparición data de mediados del siglo XX.<sup>157</sup>

En tanto estrategia museística la documentación de tales sensibilidades y sus imaginarios se convierten, siguiendo con las metáforas interestelares, en planetas, dejando el papel de estrellas a las propias obras de arte. Las cartografías, por tanto, posibilitan no solo una clasificación, sino también la construcción de ciertos ejes de continuidad en la producción de las obras. Las discontinuidades, en cambio, aparecen como rupturas históricas en los procesos de modernización cuyas condiciones materiales hacen posible la cultura ilustrada en el Perú, esto es, el surgimiento de individualidades que pueden oscilar entre el exilio interior y cierta experiencia en el lenguaje, tal como ya hemos discutido en los capítulos previos de este trabajo. Los ejes temático-conceptuales también permiten plantear un discurso curatorial y otro museográfico: concepto y espacio se reúnen alrededor de la búsqueda de la relación entre obra de arte y documento.

Focalizada la discusión alrededor de la llegada de la modernidad en el arte, como hemos visto, para el caso específico de la pintura en Perú, la polémica en torno a la abstracción entre Sebastián Salazar Bondy, Luis Miró Quesada y otros intelectuales, muestra cómo la comprensión sobre los entes irreales entre los filósofos peruanos, bebía del mismo horizonte moderno y, éste, a su vez, de una idea de objeto cultural inseparable de lo narrativo y de lo simbólico. De allí la dificultad de partida para que un discurso como el de Luis Miró Quesada, pueda afincarse propiamente en nuestro horizonte cultural de modo mucho más extendido y permanente. Lo que queda, sin embargo, es la entronización de facto, institucional (en las escuelas de arte y las galerías), de la práctica

---

experiencia cualitativa que se vive, paradójicamente en el anonimato, necesita de una identidad socializada por la institución. Lo mismo ocurre para el caso de las tarjetas de crédito en relación con su uso en todo tipo de franquicias. Las diferencias: González Cueva (1994) hace que un grupo de alumnos de la Pontificia Universidad Católica del Perú, cuyos nombres han sido obtenidos de un listado aleatorio, realice tres croquis diferentes de la ciudad que se corresponden a: 1. Los recorridos personales en ómnibus, microbuses, u otros. 2. Los "points" o lugares de referencia para la diversión propia, u otros. 3. Los bordes de la ciudad que cada uno tiene en su mente. Las cartografías que se obtienen, grafican los imaginarios de gente joven, de clase media hacia 1993, precisamente en la época que el miedo era la norma. No hay un trabajo similar en lo que se corresponde, por ejemplo, a los interiores de vivienda.

<sup>157</sup> Ver en el primer capítulo de la presente investigación lo concerniente a la hipótesis acerca de lo "popular". Así mismo el cambio de horizonte de lo popular-criollo hacia lo popular-andino-migrante en la década de 1950. Se sugiere también una comparación psicogeográfica entre la estética que portan las periferias que rodean a Lima y la élite formada por el grupo de amigos. Se establece también una correlación entre el cambio de la idea de lo "popular" y una crisis en el imaginario criollo, durante esa misma época. Dicha crisis resulta retratada en sus ambientes de interior por Vargas Llosa, en *Conversación en La Catedral*. ¿Qué es lo nuevo? ¿La modernidad portada por la cultura ilustrada de una élite o aquella otra que recrea la cultura andina cuando llega a Lima?

de cierto tipo de pintura abstracta. Esta oscila hacia la proximidad de la búsqueda raigal y de lo andino-precolombino (en el peor de los casos en el esquema comercial que se vende en los mercados de pulgas). Otro tanto ocurre con la fuerte entronización de ciertos “valores” estético-artísticos “modernos” como la autenticidad, originalidad, el talento y hechura a mano, entre otros, como piedra de toque de lo apreciado como “artístico”.

Luis Miró Quesada extrema su posición al tratar acerca del tipo de comprensión a la que él llama “de intelección”. Cree que esta debe ser puesta en tela de juicio si uno quiere desarrollar los mecanismos “superiores” para la percepción y la aprehensión visual de un objeto. Es decir captar la imagen por intermedio de otra vía: la “de encantamiento”. Miro Quesada se ocupa de sustraerle a la vía “de intelección” el concepto, significado o semántica visual. Quiere privilegiar la pura impresión sensible de lo “irreal” que pueda darse en dicho objeto, en dicha imagen. Tal opción es un planteamiento de la autonomía del arte y, por extensión, de la pintura.

En vista de esto, resulta clave dar una mirada al discurso del no-objetualismo elaborado por Juan Acha. Este discurso es crítico y se entiende a sí mismo como contemporáneo o posmoderno. Resulta crítico de la modernidad en la medida que su mirada política está sostenida desde un horizonte socialista y permite plantear un criterio contemporáneo de valoración estética (4.3.1). Al desaparecer este horizonte a manos de la globalización resulta ahora importante -recogiendo cierta estética de la huella- una elaboración crítica del no-objetualismo (4.3.2). Esto permitirá, finalmente, en (4.3.3) establecer un criterio para evaluar las prácticas más recientes del arte contemporáneo peruano y elaborar preguntas que nos aproximarán a ubicar las coordenadas de una crisis ontológica, muy actual, al menos en el mundo de las imágenes.

#### **4.3.1 El no-objetualismo**

Esto significa, para el caso peruano, ver cómo el discurso sobre el no-objetualismo, elaborado por Juan Acha ya desde la década de 1970 para cierto tipo de arte contemporáneo latinoamericano, sigue marcando una interesante dirección. Y todo ello a contracorriente, es decir, a pesar de su derrota aparente a manos de la entronización

del modernismo en los años cincuenta. Esta interesante dirección recién ha comenzado a ser asimilada globalmente en el ámbito internacional:

Mi argumento es que, para empezar, los procesos que llevaron al surgimiento del Conceptualismo no fueron de la exclusividad anglo-americana sino que involucraron a otros artistas y productores culturales para quienes la crisis ontológica del arte europeo, después de 1945, propició todo un marco de referencia...la irrupción del conceptualismo en América Latina (...) en muchas instancias claves, se anticipó en algunos desarrollos de importancia al arte conceptual hegemónico de los centros. (Ramírez, Mari Carmen; 2001: 374)

Mari Carmen Ramírez muestra la evidencia de cierta libertad que los artistas vanguardistas latinoamericanos habrían tenido en su relación con la tradición europea, a lo largo del siglo XX. Busca un eje de lectura nuevo, distinto al tradicional que privilegia los acontecimientos estético-artísticos de los centros culturales. Ella propone una idea de “inversión”, útil en el momento de evaluar las estéticas y los discursos de algunos artistas vanguardistas situados en la periferia. Un concepto de inversión complejo, en donde, por ejemplo, la *estética negativa* de la vanguardia europea – antiburguesa en su lugar de origen- podría convertirse entre nosotros en alguna forma de “positividad” institucional burguesa y, por tanto, conservadora del *estatu quo*. O por el contrario, podría convertirse en una estética de doble marginalidad: “Una versión autónoma –una inversión, de hecho- de importantes principios del modernismo tanto europeo como norteamericano”. Se trata de diversas y separadas historias, de correlaciones complejas entre centros y periferias, que no obliteran la posibilidad de desarrollos autónomos. En Argentina, por ejemplo, debe diferenciarse entre Buenos Aires y Rosario, en Brasil entre Rio de Janeiro y Sao Paulo, mientras en Colombia, hacer lo mismo con Bogotá, Cali y Medellín. Así mismo en los demás países de América Latina, distinguir prácticas estéticas autónomas diferenciadas en sus respectivas capitales: Caracas, Ciudad de México, Santiago.<sup>158</sup>

<sup>158</sup> Mari Carmen Ramírez no incluye a Lima: “Al hacerse de la política y de la ideología el punto de partida para su cuestionamiento radical del arte-como-institución, los conceptualistas latinoamericanos produjeron algunas de las más creativas respuestas en nuestro siglo a la cuestión de la función del arte que levanta Marcel Duchamp. Para entenderse los orígenes de nuestro conceptualismo en esos términos, habrá que merodear por las complejas articulaciones entre las tendencias centrales y las “necesidades ex/céntricas” locales, ruda interrelación, sin duda, cuya dialéctica implica un circuito recíproco de intercambio artístico y cultural” (Ibid).

Es importante destacar un hecho: en los países latinoamericanos no se emplea, necesariamente, la categoría de “arte conceptual” para designar las prácticas correspondientes que habrían surgido junto con dicha autonomía. El hecho de que Mari Carmen Ramírez no mencione Lima, es significativo. La llegada de la modernidad y los principios del modernismo, entre nosotros, son asimilados desde cierta positividad institucional, discursiva y burguesa, al menos como hemos visto. Esto es claro en Luis Miró Quesada Garland cuyas ideas no destacan como crítica política sino, más bien, como una pastoral de la modernidad.

Quien podría haber asimilado las ideas modernistas de otro modo, para fines de la década de 1940 y durante la de 1950, fue Sebastián Salazar Bondy. Y esto porque vivió con la necesidad de interponer una fe humanista y socialista al ámbito de la representación visual. Esta creencia lo volvió crítico del Indigenismo y poco receptivo con respecto al *Pop Art*, ya en la década de 1960. Así mismo poco receptivo con la institucionalidad y los grupos que podrían haber hecho posible una antipastoral de la modernidad. Vemos cómo a Sebastián Salazar Bondy le corresponde oscilar desde una posición en donde hace una defensa a ultranza de la representación hacia otra en la que acepta la abstracción. Escribe, ya en 1959: “Hoy la dialéctica encuentra su resolución sintética: la figuración puede o no estar en un cuadro, y eso no importa en él para considerarlo logrado o no, bello o no. La representación temática es el punto de partida. El artista desfigura porque el color así lo exige cuando se lo lleva a los extremos de su eficacia estética.” (1990; 127)

A Juan Acha, que no aparece en ninguno de los textos más conocidos que documentan la polémica sobre la abstracción, le corresponde, en cambio, hacer el intento por “actualizar” la escena del arte moderno peruano en la década de 1960.<sup>159</sup> Desde el punto de vista del soporte económico e institucional, fueron los mismos tecnócratas que apoyaron la abstracción quienes hicieron lo propio con las nuevas tendencias, por ejemplo, con el *Pop Art* y el *Op Art* (Hernández y Villacorta; 2002).<sup>160</sup> No obstante, la

<sup>159</sup> Juan Acha comienza a hacerse conocido con el seudónimo *Nahuaca*, con publicaciones en *El Comercio*, desde 1958. En términos históricos la polémica ocurre en 1954, como hemos visto ya. No obstante, existe documentación en la que Acha muestra su punto de vista acerca del tema de la polémica. Ver Acha (2003).

<sup>160</sup> Por el lado del *Pop Art*: Luis Arias Vera, Luis Zevallos Hetzel, Emilio Hernández, Teresa Burga, Gloria Gómez Sánchez, Carlos Dávila, Jaime Dávila, José Tang y José Carlos Ramos. Por el lado del *Op Art*: Jesús Ruiz Durand y

nueva estética planteada por Acha y los nuevos artistas del momento no llega a institucionalizarse en las escuelas como si ocurre con la abstracción. Aunque se producen debates en diversos soportes y lugares de difusión, muy pronto se vuelven visibles ciertas formas de rechazo institucional de aquellas manifestaciones que toman a las neovanguardias o a Duchamp como referente para fundamentar sus prácticas y sus discursos.<sup>161</sup>

Juan Acha, que impulsó la escena neo-vanguardista local de la década de 1960, describe, en un comentario sobre lo discutido en el *Encuentro Identidad y Artes Visuales*, México, 1981, cómo todavía por esos años el tema “literal” de la identidad y sus conflictos, esto es, la representación visual “realista”, seguía siendo un obstáculo para el surgimiento del arte contemporáneo en América Latina. El establishment no tiene cómo imaginar otro género artístico que no sea la pintura. Se trata de un viejo apego: “entre los vicios, nos interesa aquí puntualizar el menos soslayado y el más frecuente: la sobrevaloración burguesa que hacemos de las artes visuales, mayormente de la pintura (...) por eso abundan las imágenes pictóricas relativas a las injusticias que cercan la realidad concreta de las clases sociales” (1981: 108). Estas imágenes, en la mente de estos artistas, aficionados y críticos, suplantán a la realidad, como en un rito mágico, nos dice Acha.

En este comentario pero también en sus libros, Acha (1988a y 1988b) separa a ciertos sujetos sociales. Estos quedan definidos como “productores” de sistemas de objetos diferentes: los artistas, los artesanos y los diseñadores.<sup>162</sup> En la discusión del encuentro

---

Ciro Palacios. Hasta hoy no existe alguna publicación que analice de modo detenido este momento de las artes visuales en el Perú. Las relaciones entre el IAC y las neovanguardias locales de la década de 1960 merecen una atención especial. De todos modos, es sabido que existió una galería de arte que abre en 1966, *Cultura y Libertad*, que acoge a estas vanguardias. Son los años en que Acha, ya respetado en el medio artístico local, realiza una fuerte actividad por activar el surgimiento de un tipo de arte crítico de la modernidad.

<sup>161</sup> Es sintomático el caso de un premio concedido a Zevallos Hetzel y que luego es revocado: “En 1969 se hace acreedor al premio de pintura en Ancón, que desató un escándalo sobre la manera en que el Pop procesaba las imágenes de la sociedad de consumo. Zevallos había presentado su tríptico de las motocicletas y en el diario apareció una carta donde alguien protestaba por lo que consideraba un plagio flagrante, ya que había identificado el mismo motivo en un almanaque alemán.” (Castrillón; 2003: 31)

<sup>162</sup> Estos sujetos productores y sus respectivos sistemas de objetos (artesanía, arte y diseño) son propuestos como un esquema que se corresponde con entramados cualitativamente históricos: precapitalismo, capitalismo inicial y capitalismo monopólico. El esquematismo de Acha permite ver y leer en un mismo espacio socio-cultural, temporalidades diferentes. El artesano vive en un tiempo precapitalista de producción y sus productos, en principio, deben cumplir una función mágico-ritual. El otro asunto interesante de la propuesta teórica de Acha es su concepto de “sistema de objetos”. Un sistema se organiza en torno a la articulación en un mismo objeto de la tríada producción-distribución-consumo. Así, si bien la artesanía, el arte y el diseño son objetos materiales, visibles y tangibles, son también categorías históricas invisibles e intangibles.

en México -ya aludida- Acha ve cómo los discursos toman partido por causas aparentemente contradictorias, cuando se dejan llevar por sus prejuicios y por sus viejos vicios. El grupo de los artistas queda dividido entre “pintores” y “no-objetualistas”. Los primeros son estigmatizados por Acha, pues vociferan y realizan “iracundas protestas” contra la puesta en escena del arte contemporáneo por ejemplo frente a ensamblajes y ambientaciones. Y, no obstante, callan y no tienen nada qué decir cuando los “no-objetualistas” se explayan discursivamente, en el terreno del intercambio de razones. Incluso tampoco tienen nada que decir frente a los “diseñadores”, cuando éstos hacen discursos sobre sus prácticas. Acha se da cuenta de que el arte contemporáneo “no-objetual” es visto con temor por los pintores que defienden sus fueros en un gesto de tradicional apología de valores que se corresponden a un concepto “a fardo cerrado del arte”. Por ejemplo la fe en la pintura en tanto género artístico, en contra de cualquier mirada que amplíe estos horizontes. Acha habla de ciertos valores dogmáticos como “mitos” y hasta de “conscripción iconográfica”.<sup>163</sup>

Pero ¿qué es propiamente el no-objetualismo para Juan Acha? Una primera idea es enunciarlo en negativo. Se trata de la negación crítica de la condición de objeto, mercancía y fetiche para la obra de arte. Esta condición se le adscribe observando las características cualitativas tanto de su producción como de su circulación y posterior consumo en las sociedades capitalistas de posguerra. En este discurso crítico la negación del objeto, según Acha, sólo se refiere al concepto ideológico burgués de arte. Y este, desde luego, viene acompañado de una práctica. Se refiere, además, también a una negación de las características de los “soportes renacentistas” que “animaron la fase progresista de la burguesía” (Acha; 1981: 8)

---

<sup>163</sup> Acha asume como válida, para toda América Latina, que cierto tipo de pintura hace una conjunción entre el realismo y el nacionalismo. Una conjunción que es un credo dogmático. Sobre todo algunos artistas pintores que, sintiéndose atacados, defienden sus fueros. Se trata de un tópico en el discurso crítico de Juan Acha que podría titularse: *contra el realismo*. Este discurso lo acompaña durante muchos años. En 1958, para el caso específico de la pintura peruana, dice algo semejante: “Las fuerzas nacionalizadoras que actúan sobre la pintura son de índole político-social, iconográfico y espiritual. Todas ellas son verdaderas conscripciones (...) La primera modalidad trae un humanismo telúrico, busca un “Vallejismo” (sic.) pictórico (...) hoy en día como un ejemplo las obras de Ugarte Eléspuru. La segunda modalidad busca hacer del arte prehispánico nuestro muestrario ideal y obligado (...) Las fuerzas telúricas ¿no deben acaso hacer coincidir nuestra estética con la de nuestros antecesores? Nuestra actual respuesta estética, ¿no debe ser análoga a la respuesta milenaria del arte pre-colonial? No se trata de esperar un isomorfismo sino de encontrar una continuidad espiritual. La pintura de Dávila, Grau, Szyszlo y Villegas, por ejemplo, ¿valen por el entronque que manifiestan, cual más, cual menos, o por su vigencia pictórica? Llevan las dos cosas.” (Acha; 2003, 148-151)

Dejemos ahora la enunciación por negación y enunciemos el no-objetualismo en positivo. Entonces podrían haber “no-objetos” que, planteando algo totalmente distinto a los soportes tangibles tradicionales burgueses, serían perfectamente localizables en el tiempo y en el espacio: videos, acciones corporales, ensamblajes y ambientaciones. Por tanto, para Acha, los no-objetualismos son propuestas concretas que se diferencian cualitativamente de los soportes “renacentistas” o “burgueses”. A veces son intangibles y fugaces como en el caso de una *performance*. Pueden materializarse o no, todo depende de lo que se busca en cada caso específico. Aquí Acha introduce lo que llama “los conceptualismos” euro-norteamericanos para compararlos con los latinoamericanos. Nuestro crítico anda en busca manifestaciones autónomas.<sup>164</sup>

En el *Primer Coloquio Latinoamericano sobre Arte No-Objetual y Arte Urbano* de 1981, en Medellín, Acha aclara que “no todos los no-objetualismos tienen por finalidad evitar las galerías y negarse a vender, puesto que en el capitalismo sería ilusorio escapar a la comercialización”, porque, además, resulta necesario “darle la batalla al objetualismo en su propio terreno”. Y, agrega, “la foto, el cine y la TV son capaces de fijar los actos efímeros e intangibles del no-objetualismo, con el fin de comercializar sus imágenes”. Por tanto, lo que importa no es tanto la comercialización o no del objeto concreto sino el “proceso social que suscita” dicha comercialización: un tipo de enmascaramiento ideológico de la dominación de unos sectores sociales sobre otros; a saber, el de “las persuasiones y coerciones que ejercen los aparatos del Estado capitalista para crear necesidades artísticas espúreas”.

Su opción por el no-objetualismo es, por tanto, claramente política. Se ubica dentro de una acción de lucha por el socialismo como horizonte radical y contracultural de vida. En lo que se refiere a sus opciones estéticas, Acha entiende al no-objetualismo como la antípoda del expresionismo y en función de su tenor claramente conceptual se remite una y otra vez a Duchamp. El análisis de lo que Acha dice a manera de resumen en el coloquio citado deja ver una serie de tópicos, unos entrelazados con otros.<sup>165</sup>

<sup>164</sup> Escribe, a comienzos de la década de 1980: “Es cierto que ya quedó muy atrás el auge europeo y neoyorkino de los no-objetualismos. Pero también es innegable que cada día hay más artistas internacionales produciendo *videos*, *acciones corporales*, y *conceptualismos* [El subrayado es mío] De tal suerte que si hoy los latinoamericanos los practican, es por necesidad local y no por una importancia internacional que estaría generando modas y remedos entre nosotros.” (Acha; 1981: 13)

<sup>165</sup> Acompañó al coloquio una exposición de arte no-objetual. Acha hace una evaluación crítica de estas propuestas, obras “cuyas cualidades no todas eran buenas o excelentes”. Su criterio para distinguirlas es, en primer lugar, político.

Otros teóricos, críticos e historiadores de arte se acogieron a la categoría de no-objetualismo. En el coloquio ya citado, Rita Eder, por ejemplo, hace una caracterización exhaustiva del no-objetualismo en México. Allí, nos dice, éste nace de una crisis de la jerarquía entre arte y artesanía; de una crítica al orden estático en torno al “objeto” para exaltar lo efímero. Pero también por afán de cuestionar la idea de contemplación vivencial o *Einfühlung* dando paso a una teoría de la acción y de la experiencia. Por ello en el no-objetualismo mexicano se trata de “proposiciones que afectan los materiales, los instrumentos de trabajo, los espacios y el público” (Eder: 1981: 1) Resulta claro que la estética del no-objetualismo se construye sobre la base de una lista de oposiciones bastante completa a la tabla de la estética moderna del arte culto.<sup>166</sup>

Por tanto, la estética moderna queda interpelada por el no-objetualismo. Uno a uno los valores modernos son sustituidos por otros. Para ilustrar este enunciado mostraremos dos casos: A. La unicidad de la obra de arte. B. El genio. Por ello, es importante detenernos un momento para apreciar cómo funciona el discurso crítico del no-objetualismo.

### A. La unicidad de la obra de arte

Al mandato valorativo de la unicidad de la obra de arte, concepto clave de la modernidad en el arte, necesariamente debe oponérsele el concepto de *reproductibilidad*.

---

Había que ver si eran progresistas o conservadoras. Pero también es estético-conceptual. Había que ver si se aproximaban o no al “espíritu postmodernista, para situarlos en la realidad artística latinoamericana”. Acha veía una pugna interna al no-objetualismo “entre los yanquicentristas que buscan remedar modelos y los que ven su aplicación política de izquierda”. Se trata de una ideología claramente anti-expresiva: “a contrapelo de muchas décadas de emocionalismo romántico”. En este punto Acha aconseja a los artistas latinoamericanos que profundicen en el estudio de Marcel Duchamp, “con el fin de reforzar y fructificar el arte conceptual”.

<sup>166</sup> El mérito de Eder radica en cómo emplea esta tabla de nuevos valores estéticos para una lectura de la historia del arte del siglo XX en México. El vértice del no-objetualismo es la propia *experiencia como un principio de acción* que puede verse en el fenómeno conocido con el nombre de *Los grupos*, que fueron colectivos de arte de origen popular y urbano que surgieron en la década de 1970, post-68. Ellos usan la performance como un recurso de impacto político por primera vez en México. Son caracterizados por Eder como críticos de los valores modernistas de la llamada Joven Escuela de Pintura Mexicana, es decir, críticos de los consagrados José Luis Cuevas, Lilia Carrillo, Fernando García Ponce, Francisco Corzas, Enrique Echevarría, Alberto Gironella, entre otros. Así mismo es importante el modo cómo Eder trabaja la relación entre el no-objetualismo y el muralismo. Más aún habiendo sido el muralismo quien planteó, por vez primera en México, la cuestión de la existencia de un arte público y político.

Es interesante ver cómo este asunto enlaza dos de los sistemas de objetos definidos por Acha para tiempos históricos distintos: lo premoderno y lo postmoderno. Se trata de las artesanías y de los diseños. Para Acha las artesanías son manifestaciones no-objetualistas, pues “no buscan la obra única ni sus obras se hallan mitificadas” (1981: 14) Lo cuál explica por qué las ponencias de Mirko Lauer sobre el retablo peruano y la de García Canclini sobre las artes populares en México, resultan pertinentes para el tema del Coloquio.<sup>167</sup>

Sobre los diseños Acha (1988b) articula un discurso crítico. Los diseños se materializan en objetos hechos para la *masa* o el *sistema*. El objeto diseñado en serie se opone estéticamente a los valores de la modernidad culta del arte, por ejemplo el de la unicidad. Además dicho objeto está políticamente comprometido con el horizonte fetichista del brillo de la mercancía. Por tanto “muchos artistas abandonan la obra única y buscan los múltiples y los no-objetualismos sin mayores ventajas, si pensamos en los alcances demográficos de los diseñadores (...) los artistas –al igual que los diseñadores– han de decidir si trabajan a favor o en contra del sistema.” (Ibid. 151)

## B. El genio

El concepto de genio es correlativo al de la subjetividad. Como hemos visto el no-objetualismo es presentado tanto por Acha como por Eder a manera de una crítica directa y absolutamente negadora de cada uno de los valores modernos, cuyo origen ambos pensadores ubican en el Renacimiento europeo. El esquematismo de Acha construye un cuadro de tres correlaciones. Frente al individuo-artesano se ubica el precapitalismo, frente al individuo-artista el capitalismo clásico y burgués; por último, frente al individuo-diseñador el capitalismo actual. De modo que la perspectiva personal queda vinculada a ciertas formas esteticistas (o incluso narcisistas) que “un concepto de arte burgués” impulsa, aparejado de la ideología del fetichismo de la mercancía:

Los beneficios que recibe el individuo para el desarrollo y consolidación de su individualidad siempre justificarán la presencia de bienes culturales nuevos que los

---

<sup>167</sup> Y en Acha (1988 b; 151) “Al echar una ojeada a la realidad estética actual del mundo latinoamericano, nos percatamos del estado declinante de las artesanías, sin que ellas tengan siquiera mayor influencia en la cultura estética popular urbana. Con el empobrecimiento del campo, la cultura popular se traslada de su espíritu rural que le dio origen a la proletarianización, cuya antesala la tenemos en los cinturones de miseria.”

aporten. El Renacimiento tiene el mérito de haber modelado al individuo. El aprecio al individuo llevó insito, algunas veces, el mesianismo: el esperado individuo genial que resuelva todos los problemas. Hoy cuando la cultura se transforma en entretenimiento, se busca más bien beneficiar al individualismo narcisista, casi siempre con pretexto de esquivar a los gregarismos. Pero niegan la otra parte de la bisagra dialéctica: la colectividad, sin la cual no hay individuos, ni al revés. (Acha; 1994: 50)

### 4.3.2 El no-objetualismo y la estética de la huella

Es importante aclarar en qué sentido la categoría de no-objetualismo se vincula con el modelo de percepción planteado por Benjamin, el de la huella del aura. En general se puede decir que el planteamiento de la teoría social de la plástica, cuyas categorías son trabajadas por Acha en México durante la década de 1970, es convergente con un marxismo crítico. Hemos visto cómo dicho marxismo articulaba esquemáticamente el sentido de una obra de arte con el tejido de sus mecanismos materiales de producción (en casas, talleres o escuelas en donde trabajan los artistas). Así mismo al sentido de la obra con los mecanismos de su circulación (en galerías, museos, centros culturales y otros, en donde las obras son *exhibidas*). Y, por último, dicho sentido debía articularse también con su consumo (en todo acto de *percepción* y *compra* en el mercado).

Pues bien, estas instancias estructurales se pueden encontrar en la mirada de Benjamín; pero, sobre todo, puede verse también allí una crítica al valor exhibitivo y comercial que “bautiza” -por así decir- a la obra de arte como mercancía. Dice Walter Benjamin:

Hoy la preponderancia absoluta de su valor exhibitivo hace de ella una hechura con funciones por entero nuevas entre las cuales la artística –la que nos es consciente- se destaca como la que más tarde tal vez se reconozca en tanto accesorio. Por lo menos es seguro que actualmente la fotografía y el cine proporcionen las aplicaciones más útiles de ese conocimiento. (1989: 30).

La exhibición en museos y otros es una suerte de ritual laico que constituye lo “artístico” como una función importante en el siglo XVIII, por ejemplo. No obstante, más tarde, nos dice Benjamin, dicha función se convierte en accesorio. Quizás si reparamos en la fotografía y el cine, veremos cómo aquella vieja función “artística”

comienza a desplegarse en otro ámbito, pero ya no en donde antes era tan importante. Y Benjamin nos aclara en un pie de página, citando a Brecht, que esa misma reflexión “puede llevarse a otro nivel”: al nivel de la mercancía. “Cuando una obra artística se transforma en mercancía, el concepto de obra de arte no resulta ya sostenible en tanto a la cosa que surge” (Ibid.). La “cosa” que surge es, pues, un “objeto-mercancía”. La proximidad de pensar un “no-objeto” que retome esta crítica puede verse insinuada aquí.<sup>168</sup>

### 4.3.3 ¿No-objetualismo en el Perú de hoy?

El papel de la documentación en todo tipo de registro de acontecimientos en sí mismos excepcionales, o al revés, el coleccionismo de imágenes u objetos publicados en cualquier pasquín de prensa o encontrados en todo tipo de circunstancias, puede orientar búsquedas y hallazgos estéticos. Las tecnologías que definen el tipo de registro presentan la crisis ontológica de señalar hacia una nueva definición de documento/simulacro que habla por sí misma. Todo ello puede orientar el planteamiento de proyectos a largo plazo.

Lo que paradójicamente nos devuelve un criterio de verdad acerca del contenido visual de las imágenes es el asumir una mirada crítica y política. La imagen, por ejemplo una fotografía, es un documento fiable si un grupo o colectividad se presenta como garante y horizonte de fiabilidad: un solo testimonio no sirve. Una golondrina no hace verano. Salgámonos por un momento del ámbito estético-artístico para analizar el asunto. Pongamos por caso, los testimonios recogidos por la Comisión de la Verdad y Reconciliación en el Perú. Estos señalan hacia hechos concretos de violencia, y el hallazgo de un cuerpo mutilado todavía puede servir de prueba de verdad si el análisis forense de dichos restos materiales así lo acredita. Se trata de una mirada intersubjetiva que asume el compromiso de orientar su percepción hacia la materialidad y/o el testimonio que la señale, en tanto soporte de toda evidencia. Solo de esta manera una mirada crítica y política encuentra su orientación al ir tras la huella y el documento de una frágil memoria.<sup>169</sup>

<sup>168</sup> Como hemos visto, en el segundo capítulo de la presente investigación, esta crítica a la mercancía alcanza mecanismos alegóricos que Benjamin comenta para el caso de la poesía de Baudelaire.

<sup>169</sup> Otro ejemplo. Pongamos por caso un arqueólogo que tiene ante sí una ciudadela completa que impugna un trabajo anterior de más de veinte años. Si dicho arqueólogo quisiera “salvar” las hipótesis producto de más de veinte años de

Si bien la discusión en torno al arte local todavía sigue siendo definida por el credo moderno-expresivo, al menos al interior de sus más importantes instituciones, ello no ha impedido que sus conceptos y prácticas no hayan comenzado a cambiar, como ya hemos visto.

Dos nuevas formas de bloqueo asedian a la imaginación tanto mimética como expresiva del arte último en el Perú. Una primera es la herencia de un cuestionamiento ético de fuerte impacto, que habiendo sido parte de la avanzada del no-objetualismo en la década de 1980, en la de 1990 convirtió en un lenguaje retorizado (tal como hemos visto en el segundo capítulo, al enunciar el paradigma del uso de referentes pop). La segunda es que el auge del simulacro, propio de la década de 1990, define un nuevo horizonte de “pragmatismo”. El mismo ha sido descrito muy bien por Rodrigo Quijano como políticamente neutro, conservador y estetizante. Bloqueos y obliteraciones que no son totales, sino que se presentan como interferencias y desplazamientos, tanto visuales como conceptuales.

Surge allí, como se planteó ya en el capítulo segundo, en la última escena del arte joven post-2001, una inquietud “híbrida” de uso del documento visual. La colonización del imaginario ya es un hecho cultural: *advertising, marketing, fashion y digital culture*. Esta mirada oscila entre una fascinación por todo tipo de narraciones, la apropiación de imágenes de los medios de comunicación de masas para interesantes elaboraciones de imágenes, objetos y diarios de memoria personal. ¿Supone esta fascinación por el documento/simulacro en su ambigüedad constitutiva una nueva discontinuidad en el decurso de una “historia del arte” local? Y sobre todo: ¿Cuál es el potencial crítico que esta escena lleva en su seno?

---

trabajo tendría que hacer lo contrario que el forense preocupado por establecer las “causas” de la muerte de una víctima. Pero si el arqueólogo sigue a sus materiales hasta hacerlos hablar, será prudente en sus conclusiones. Tendrá que callar sólo si no tiene la suficiente evidencia. Por tanto, encontrará distintos significados (representaciones) en tanto le haga más caso al sentido abierto por el horizonte que se deja orientar por lo propio del nuevo material descubierto, en el ejemplo, los restos de la ciudadela encontrada. Dejando que este (el material) conteste a sus preguntas, en sus pruebas de laboratorio. La mirada del investigador, “debe”, entonces, orientarse desde el material hacia el lenguaje y no al revés. Admitiendo, claro está, que el material y el lenguaje se hallan imbricados en cualquier lógica de la investigación. A partir de allí, de este tipo de experiencias propias del conocimiento, se puede definir un concepto de documento como prueba de verdad.

#### **4.4 Consecuencias en el planteamiento metodológico para establecer nuevas correlaciones estético-artísticas: La inversión de la mirada del investigador.**

Desde este punto de vista resulta sumamente importante aceptar el desafío de poder poner entre paréntesis –como ficción metodológica- la historia del arte contemporáneo y de su lenguaje supuestamente universal.

Aceptar “invertir” la mirada. Esto quiere decir que se “debe” aprender a orientar la percepción por la posición exterior y tangible del referente, aunque este sea un ambiguo simulacro/documento. Lo cual implica también una nueva mirada acerca de los procesos creativos de elaboración. Todo ello supone comenzar a preguntarse por el estatus de los géneros artísticos en un país como el Perú. Así mismo por el difícil y complejo intercambio, por ejemplo, entre nuestros vanguardistas y la escena internacional, durante el siglo XX.

Actualmente se vive una especie de pluralismo: conviven allí las más diversas formas visuales. Se suceden una a otras en el tiempo sin ton ni son, conformando una historia del arte local aparentemente sin un hilo conductor específico: eclecticismo puro y duro. Muchos intérpretes colocan el hilo conductor de la historia del arte peruano en la dinámica internacional y en su escenario.<sup>170</sup>

Es cierto que existen artistas peruanos que prácticamente no dejan otra alternativa al intérprete, pues son ellos mismos quienes se han construido como tales en escuelas norteamericanas y europeas y se entienden a sí mismos en función de ese amplio contexto.<sup>171</sup>

Ya hemos visto como la carga negativa del concepto de exilio puede transformarse hasta proponer una categoría nueva y desterritorializada, aún por definir. Dicha

---

<sup>170</sup> Mirko Lauer (1976), registra más de una clasificación propuesta por diferentes teóricos, críticos e historiadores: Juan Ríos, Francisco Stastny, Juan Acha, entre otros. Dichas clasificaciones entran en conflicto al ofrecer, indistintamente, más de un criterio no necesariamente coherente en sí mismo. Mezclan los géneros artísticos (por ejemplo la pintura y la escultura en su dinámica internacional de movimientos ad-hoc como el impresionismo, el expresionismo, etcétera) con inquietudes locales.

<sup>171</sup> Un caso paradigmático es el de Ramiro Llona y su pasión por el expresionismo abstracto. Se formó en Nueva York, desde fines de la década de 1970. ¿Es posible contextualizar simbólicamente su trabajo en el ámbito local? La respuesta a dicha pregunta puede asumir un temple aparentemente crítico y negador. Sobre todo si se le caracteriza como un producto de un exilio peculiar: allí donde el modernismo norteamericano de la posguerra ha configurado a una sensibilidad que se ajusta a exigencias locales.

negatividad puede convertirse en una pura apariencia, pues situar una manifestación artística en un contexto cultural dado –en este caso relativamente lejano- es sólo el comienzo de la posible configuración de una historia del arte local que construya sus conceptos y ejes de interpretación de modo crítico.

La historia del arte peruano entonces, se construiría, al menos a partir del siglo XIX, desde los proyectos de modernidad de nuestro "liberalismo criollo": una extraña dialéctica entre lo próximo y lo lejano. Así, los procesos de modernización que interpelan a la República Aristocrática y se apuntalan conservadoramente durante el gobierno de Leguía aparecen de este modo con un perfil renovado de la mano del protagonismo que las nuevas clases medias desarrollan durante el experimento democrático de Bustamante. Son estos frustrados procesos de modernización los que arrojan nuevas situaciones culturales al mar picado de la sociedad peruana. Desde esta perspectiva los bordes que intentan situar lo próximo y lo lejano para ofrecer una posible cartografía de lo estético-artístico parecen configurarse mejor: se trata de "invertir" las viejas cartografías ya existentes. Que el escenario "internacional" sea lo lejano implica relativizar los modelos visuales que en la mayoría de los casos han servido de modelos implícitos -tabla de valores estéticos- desde donde se ha tendido a juzgar toda la producción artística local.

La perspectiva de la que hablamos es aquella que mira al mundo y a las diversas culturas, incluida la europea y la norteamericana desde algún "lugar": se trata de saber ubicar el contexto desde el cual se mira. Esto significa, para el caso del arte, que la reflexión comienza con la pregunta que indaga por su posible arrastre de modelos europeos o norteamericanos de aproximación. Este principio, nos hace ver que el espacio consagrado "internacionalmente" para las artes visuales se nos aparece bajo una relativa lejanía, en una dinámica cultural específica, mientras que el espacio local se entiende como lo más próximo y cercano.

Pero ello, repentinamente puede cambiar junto con el sujeto investigador que se hace la pregunta. Los polos de cercanía y de la lejanía, pueden invertirse junto con sus

planteamientos, *desde algún lugar del lenguaje*. Este cambio repentino, desde luego, debe analizarse según casos específicos.<sup>172</sup>

Así, el complejo diálogo de asimilaciones con lo internacional, por ejemplo, a través del siglo XX en Perú y en América Latina, puede preparar una mirada “ubicada” o “des-ubicada”. Desde un “lugar” o desde un “sin-lugar”. Todo ello, como siempre, dependerá del “material” y de los casos que estemos estudiando.

Al invertir la mirada, el intérprete podrá ver cómo la conexión entre lo local y lo internacional se hace más nítida. Y entonces el eclecticismo y el pluralismo deben ser ordenados de otra manera. El intérprete puede, entonces, documentar influencias voluntarias e involuntarias, dando nuevas luces sobre la proximidad o distancia respecto de los diversos patrones culturales y visuales existentes, local o internacionalmente. Algo de esto hay en los planteamientos de “inversión” reseñados aquí, tomados de Mari Carmen Ramírez y Héctor Olea.

#### **4.5 De cómo estas correlaciones permiten plantear las posibilidades del desarrollo del Arte Peruano del siglo XXI.**

##### **4.5.1 La ciudad, el contexto “real”**

En *Desborde popular y crisis del estado, veinte años después*, publicado en 2004, Matos Mar reconstruye las transformaciones que llevaron a la ciudad de Lima a ser lo que es actualmente. El telón de fondo es, por supuesto, el texto de 1984, pero lo importante, al menos para este trabajo, es cómo la “ecología” urbana y los procesos de modernización fijan las condiciones materiales de una serie de otros procesos “subjetivos” de los grupos que, por ejemplo, se asientan en los conos norte, sur y este de Lima.

---

<sup>172</sup> La producción de Jorge Eduardo Eielson puede diseminarse en esta suerte de dialéctica del exilio. Si Rodríguez Saavedra llama a aquellos que vivían alrededor de la cuadra 10 de la Avenida Arenales “La generación del cincuenta”, ¿Debe incluirse a Eielson? Por testimonio sabemos que él mismo se siente alejado de la influencia del panorama local que, hacia 1947, incluye el activismo de la Agrupación Espacio (Conversación personal con Emilio Tarazona, marzo de 2005). Por otro lado, este “sin-lugar” simbólico, en tanto espacio obligado para darle contexto a sus obras, ¿no tendría que desplazarse junto con su mirada?, ¿qué significa entonces esta hetero-topía para el arte en América Latina o, más específicamente, para el arte peruano?

La migración y cierto sujeto híbrido popular habrían comenzado a existir junto con los cambios operados en el tejido urbano durante las décadas de 1940 y 1950. La aparición del cono norte corresponde al crecimiento poblacional de la década de 1960, mientras que el cono sur a la de 1970, el cono este, en cambio, a la de 1980, siendo actualmente el 26, 16 y 19.5 por ciento de la población de Lima respectivamente. Todos los conos juntos constituyen aproximadamente el 62 por ciento de la población de la capital del Perú, estimada en cerca de ocho millones aproximadamente.<sup>173</sup> “En total, 5’ 004, 205 habitantes (...) vastas áreas que la población migrante urbanizó desde mediados de la década de 1940. Con ella el rostro residencial limeño cambió. A la Lima tradicional se agregó la Lima opulenta y la Lima de los conos” (Ibid: 133). Una Lima opulenta se configura en ciertos distritos y zonas del litoral, con gran despliegue de policías de seguridad, calles privatizadas y rejas:

Cabe señalar que los conos le dan a Lima una nueva fisonomía, con grandes centros comerciales e hipermercados que muestran su pujanza, desarrollo y surgimiento de un gran segmento medio emergente que dinamiza la vida de la Lima tradicional. A diferencia de lo que ocurre con el crecimiento de las ciudades capitales latinoamericanas, la periferia limeña tiene un sello propio dado por los provincianos, especialmente de la sierra, quienes en apenas cinco décadas han dado paso a una integración de regiones y al surgimiento de una nueva clase media emergente, de trascendencia para el futuro económico de la gran ciudad, en trance de convertirse en una conurbanización, con una nueva fisonomía y un espacio longitudinal costero de más de 250 kilómetros de extensión. (Ibid: 138)

¿Qué papel le cabe jugar al “arte” contemporáneo en este escenario urbano tan heterogéneo o fragmentado? El caso más difícil, por la tensión existencial que produce, ocurre cuando el artista difícilmente puede hacer suyos los referentes locales más extendidos a escala social para convertirlos en parte de su proceso de elaboración de imágenes y objetos. Este escenario urbano parece marcar la pauta en una dirección contraria a cualquier modernismo, proceda este de lo institucionalizado en las escuelas y museos, de la exigencia de algún sentido común escolar; o incluso si proviene de ciertas

<sup>173</sup> El cono norte con 2’095,025 habitantes, sus distritos más importantes son: Los Olivos, Independencia, Comas, San Martín de Porres y Carabayllo. El área donde está ubicado comprende la cuenca del río Chillón y el espacio intercuenca con el río Rímac. Es atravesado por dos ejes viales: la panamericana Norte y la avenida Túpac Amaru. En esta parte de Lima ha surgido un fuerte sector medio, el 10% de lo que sería la nueva clase limeña, como índice de este auge está el hipermercado de Mega Plaza de inversionistas privados. El cono sur tiene 1’336,142 habitantes y su distrito más importante es Villa El Salvador, con una rica historia comunal y un Parque industrial que favorece la inversión privada. El cono este posee 1’ 573,028 habitantes, con San Juan de Lurigancho, el distrito más poblado no solo de Lima sino de todo el país, con negocios como Metro y Wong. (Matos Mar; 2004, 132-140)

clases medias tradicionales. De allí que el hallazgo de nuevos soportes en hibridaciones de distinto tipo o, incluso, el recurso al arte electrónico, puede ser un buen índice de los intereses de lo que hemos llamado aquí “la escena post-2001”.

#### 4.5.2 Los “Media”: ¿”irreal” o “virtual”?

Pareciera entonces que la universalización de la experiencia del consumo implicara un incremento de la receptividad pasiva no creativa. Sin embargo, en contextos como el peruano, la virtualidad de esta experiencia imprime nuevas franquicias en el imaginario colectivo. Estas franquicias dan origen a ensamblajes culturales, productos híbridos o *mixes* de creatividad. Mariátegui y Zegarra (2005: 12)

Luego del shock económico y un proceso traumático de estabilización, entre 1990 y 1992, el fujimorismo de los años noventa se caracterizó por sus medidas de liberalización, privatizando las empresas públicas y desplegando una estrategia anti-subversiva que era la contracara de su apuesta por la universalización de la experiencia del consumo y del mercado libre. La captura de Abimael Guzman en setiembre de 1992 permite que los efectos culturales del neoliberalismo, pasen, gradualmente a marcar la escena.

El crecimiento económico, comenzó en enero de 1993 y continuará a lo largo de la década como una prueba cuantitativa del éxito relativo del modelo y del régimen. Esto ocurre a contrafaz de la manipulación que desde el Servicio de Inteligencia Nacional, comienza a ejercer Vladimiro Montesinos en las principales instancias del poder político, económico y mediático. En junio de 1995, Fujimori, ya reelecto y antes de juramentar nuevamente, aprueba una Ley de amnistía, por la cual quedan libres muchos responsables de la guerra sucia antisubversiva. La medida es altamente impopular y las encuestas dejan ver costo político que una medida así desencadena.

#### **A. Dos discursos de artistas que instalan la impronta mediática en la elaboración de sus propuestas**

Es en este contexto que el *Laberinto de la Choledad* realiza su investigación, presentado a más de 250 artistas. Uno de los paradigmas o constelaciones más frecuentados por los artistas jóvenes en la década de 1990 fue, como ya vimos, el de la autorrepresentación.<sup>174</sup> A continuación presentaremos dos casos paradigmáticos para el período 1992-1999, pues con ello se grafica de un modo claro lo que aquí hemos planteado como una sensibilidad artística que todavía tiene vigencia cuando es levantado el diagnóstico del arte contemporáneo peruano en el *Laberinto de la Choledad*, precisamente, en el preciso momento que el surgimiento de la escena post-2001 lo interpela y lo pone en tela de juicio. Se trata de dos discursos que entretejen la *percepción* que cierta clase media tiene de sí misma con respecto del contexto mayor de imágenes que circulan en la ciudad. En el primer caso, el de Eduardo Villanes, su percepción surge de una personalidad proveniente de una clase media urbana no necesariamente limeña (aunque de corte más bien tradicional). En el segundo caso, el de Roger Atasi, en cambio, ofrece la posibilidad de mirar la transformación de una subjetividad configurada en el cono norte, por migrantes exitosos en el comercio.<sup>175</sup>

### A.1 Primer caso: el discurso de Eduardo Villanes

Eduardo Villanes en 1995 emplea una la fotografía de Martín Rivas, jefe del grupo Colina, que recoge de un número de la revista *Caretas*, publicación semanal importante en ámbito político local. Con este material realiza un autoadhesivo que porta una imagen impactante: en amarillo y negro, la representación del rostro de Rivas destaca la mirada por ausencia: Villanes ha cubierto, con un rectángulo blanco los ojos del personaje. De 10 x 15 cm, aproximadamente, dicha calcomanía era una invitación al ciudadano común a unirse a la denuncia en contra de la Ley de amnistía, pues está hecho para pegarse en las paredes de la calle. Decide, entonces, dar el ejemplo. Su

<sup>174</sup> Remito al lector al segundo capítulo de la presente investigación. Allí se menciona la lista de artistas que participan en dos de las exposiciones del *Laberinto de la Choledad*.

<sup>175</sup> No es un ejercicio impropio de inducción como podría objetar alguien familiarizado con los métodos estadísticos. Estos dos casos son pertinentes en varios sentidos. Primero, porque forman parte de una muestra mayor, en el marco del *Laberinto de la Choledad* y, segundo, porque una vez asegurada su importancia, lo que se hace aquí es una presentación en la que el discurso de un grupo de objetos de arte producidos por un artista son planteados como una *alegoría* del temple de una época. Lo cual es un procedimiento muy interesante de las Ciencias Humanas, sobre todo en los llamados Estudios Literarios. Baudelaire lo hizo con los dibujos e ilustraciones de Constantin Guys, Walter Benjamin con los poemas y las prosas de Charles Baudelaire y, aún el filósofo Jürgen Habermas lo hizo con los textos del propio Benjamin. Entre nosotros José María Arguedas lo hizo con los retablos y la vida de Don Joaquín López Antay, importante *escultor* andino. Son los discursos los que resultan pertinentes para plantear, como en este caso, una correlación entre los medios de comunicación de masas y cierta sensibilidad urbana de la Lima de la década de 1990.

acción es algo temeraria, pero es ayudado por unos reporteros de la revista *Caretas*, que fotografían su acción de pegar las calcomanías en calles cercanas a la Plaza de Armas de Lima. Es capturado. Los periodistas llevan la primicia y esta es publicada junto con una foto de Villanes. Pronto es dejado en libertad ante las presiones de la prensa y de los organismos de Derechos Humanos.

En la imagen del autoadhesivo la obliteración de los ojos de Rivas es un agudo comentario visual. Es un mecanismo simbólico de equilibrio, introducido entre el silencio de la voz de la víctima y el ruido del victimario. Como es obvio, en pleno fujimorismo la plataforma institucional y artística que hace posible este discurso crítico es prácticamente inexistente. Por tanto, el trabajo de Villanes es excepcional para el contexto.

Resulta importante ver en qué sentido la obra de Villanes forma parte de los trabajos que discutimos en el segundo capítulo, bajo la idea del paradigma de la auto-representación. Así mismo forma parte, también, de aquellos típicos del segundo paradigma, pues usa documentos de prensa escrita y televisiva. Las imágenes masivas se incluyen como huellas de la violencia social del régimen en monitores en las acciones que acompañaron a un importante despliegue estético. Este se incluye en su recordada exposición *Leche Gloria Evaporada*, en 1995, en un espacio de la Facultad de Letras de la UNMSM. Allí, el artista hace un registro de sí mismo y en la imagen que se ve en los monitores él está con un bidón en la cabeza y se da de golpes contra una pared. Los elementos visuales son tomados como una alegoría de un discurso ético que denuncia la masacre de nueve estudiantes y un profesor de La Cantuta. El módulo básico de su visualidad es una caja de cartón de leche Gloria, cuya “imagen de marca” (como dicen los publicistas), sirve de emblema para su propuesta. ¿Por qué? Por que fue, precisamente, en cajas de cartón de leche *Gloria* que el Estado peruano entregó los restos de las víctimas. Villanes muestra las imágenes en cámara lenta de dicha entrega, tomadas de una transmisión de televisión de señal abierta.

Aquí lo espectacular es “deconstruido” por una estrategia alegórica. Acerca de este tipo de estrategias ya hemos hablado cuando vimos las ideas de Walter Benjamin, explicadas por Buchloh. Otra vez: lo “virtual” de la experiencia del tiempo y del espacio que brota como fantasmagoría de una mercancía en la era de la información resulta transformado

por un referente externo: el acontecimiento. Aquí el acontecimiento es un hecho de violencia. La imagen del logo de leche Gloria, en tanto Ícono comercial e imagen de marca resulta de esa manera vaciada de su significado. En lugar de tratarse de una apropiación pop, como en el caso de las cajas Brillo de Andy Warhol, aquí dicha apropiación logra que la caja Gloria se convierta en el emblema de un contra-discurso político. En una manifestación de estudiantes frente al Congreso, en la plaza Bolívar, todos ellos llevan el rostro cubierto por la caja. La caja y su imagen de marca, no solo se convierten en una alegoría de lo innombrable (el asesinato), sino también en la metonimia de los cuerpos ausentes.

Para fines de la década de 1990, Villanes se encuentra procesando más información masiva que perjudica a la dictadura. Ha grabado una entrevista a Martín Rivas hecha por Guido Lombardi y transmitida por Panorama, un programa dominical importante de señal televisiva abierta. Junto con ello, también tiene una foto de la masacre de Barrios Altos publicada, otra vez, por la revista Caretas. El resultado es un video, titulado *Identity Transfer-after Denis Openheim (1995-1996)*.

Es posible ver a Eduardo Villanes como un artista representativo de un impulso alegórico en el arte peruano contemporáneo. Pero ¿persiste dicho impulso en la escena del arte local post-2001?<sup>176</sup> La hibridación de Villanes es un antecedente importante para la nueva escena, aunque, propiamente, es difícil visualizar algún tipo de continuidad que sea capaz de asumir una crítica política.

## **A.2 Segundo caso. El discurso de Roger Atasi**

Roger Atasi es un artista visual significativo para la escena post-2001. Participa, llamado por José Carlos Mariátegui, desde el 2 *Festival de Internacional de Video Arte*, en 1998 (eso de 2 Festival es un decir, pues el primero había sido en 1977).

---

<sup>176</sup> El video aludido recién pudo verlo el público limeño en mayo de 2005, con ocasión de la exposición *Via Satélite*, curada por José Carlos Mariátegui y Miguel Zegarra. Fui testigo de la elaboración de Villanes entre 1996 y 1999, en un proceso largo de ensayo y error, de elaboración con el sonido y la imagen. Villanes intervino ambos soportes (sonido e imagen) mediante interferencias minuciosamente calculadas. Buscaba una continuidad visual y conceptual con la obliteración del retrato fotográfico de Martín Rivas, que también es usado en el video. Esta vez, en el rectángulo de los ojos de Rivas, aparece una imagen televisiva de interferencia.

Otra vez: la obra de Atasi es representativa y forma parte de los trabajos que discutimos en el segundo capítulo, bajo la idea del paradigma de la auto-representación, pero también bajo aquellos típicos del segundo paradigma, pues usa documentos de prensa escrita o televisiva.

La primera aparición de Atasi que llama la atención del medio artístico es en 1997 con una video-intalación, *Neo Tokio (Mon Amour)*. El artista había hecho “actuar” a unos amigos para simular una suerte de policial negro. No obstante, sólo la narrativa era del género policial pues la forma visual invertía cómica e irónicamente el asunto. Alguien había sido raptado y debía ser rescatado. El paralelo con los rehenes que habían pasado meses en la Embajada de Japón, de diciembre de 1996 a abril de 1997, era evidente. La cita a la historia real convertía el video y la instalación en una parodia. Ahora bien, en obras posteriores las narrativas de Atasi fueron cada vez más ficcionales y menos documentales a pesar de que muchas veces se servía de imágenes específicas del entorno urbano. Es interesante apreciar el interés que siempre tuvo Roger Atasi por los entornos de la ciudad de Lima, sobre todo por los de su centro histórico. Le conocí acciones de documentación peculiares: un día salió al amanecer para tener un registro del centro histórico, pero casi sin gente.

Esta evolución del trabajo de Atasi deja ver su estética no tenía un interés por el documental, sino que lo asumía como material para visiones propias, subjetivas y para crear ficciones con cierto impacto. En el año 2000 realiza *To me* y en 2001 *Hola y chao*, obra con la que gana el concurso *Pasaporte para un artista*.<sup>177</sup> La importancia de sí mismo (de su propio Yo en tanto imagen), aparece con claridad en video *To me*, que narra un día completo en la vida cotidiana de Roger, en secuencia de fotografía, anime, e imágenes de Internet. El uso de lenguajes diversos en soporte de video, es decir, la manipulación del medio, comienza a interesarle vivamente. *Hola y chao* es un simulacro por medio del cual el artista parece interesarse en la denuncia política pues toma uno de los videos de la corrupción: Vladimiro Montesinos aparece con un importante empresario de televisión de señal abierta. El video de la corrupción es intervenido por el artista: Atasi se introduce en la imagen y sonriente nos mira, mientras suelta un elemento visual que parece ir en al encuentro de Montesinos y su cómplice. Preguntado

---

<sup>177</sup> Junto con ello una beca para estudiar en Francia. Los remito, además, en este mismo estudio al capítulo segundo de la presente investigación.

por el uso de dicho documento Atasi responde que le interesaba usar uno de los llamados Vladivideos, pero que le daba lo mismo cualquiera (de los muchos que hay), pues lo importante para él era el poder introducir su figura, visualmente hablando.<sup>178</sup>

Los trabajos en video de Atasi apuntan a la problematización de lo “real”, a propósito de las nuevas técnicas de manipulación de la imagen. Esta hibridación asume el tópico personal y subjetivo de mediados de la década de 1990, pero trastocado por un perfil marcadamente individualista.

#### 4.5.3 Imaginarios híbridos y estéticas artísticas

Los discursos de Villanes y Atasi, nos muestran con claridad una oscilación en el arte peruano último. El potencial alegórico de las estrategias de apropiación de lo documental se enfrenta ahora al poder que tiene la ficción en el simulacro. Ambos casos son ilustrativos, pues muestran con obra interesante un temple de época, ciertos imaginarios híbridos y sus estéticas artísticas.

Se configura, entonces, un imaginario pluricultural en donde coexisten las más heterogéneas herencias, cuyos elementos comunes podría plantearse como sigue:

1. La choledad o aparición de formas culturales nuevas intermedias, híbridas, en las ciudades, en las que se combinan indistintamente los ejes del consumo y de la religiosidad.
2. En el eje del consumo, se junta el poder de las transnacionales y de su publicidad; esto es, valores que colonizan cualquier imaginario local.
3. En el eje de la religiosidad se junta la tradiciones andina y/o amazónica para configurar nuevas identidades, nuevas redes, aún a contrapelo de la era de la información (digital).
4. La permanencia o cuestionamiento inmanente de un imaginario criollo también tiene su escenografía trastocada. Esto ocurre a través del surgimiento de grupos que

---

<sup>178</sup> Este recurso visual ha seguido siendo importante para Atasi. En 2004, en el Centro Cultural de San Marcos, se presentó junto con Francisco Mariotti en una bipersonal, titulada *Una historia breve*. Allí un par de videos de Atasi, mostraron, en el primero al artista introduciéndose en una película de cine independiente y en el segundo al artista de nuevo introduciéndose pero esta vez en un noticiero de la televisión francesa.

participan y experimentan el lado aparentemente más amable de la globalización: la “desterritorialización”.

5. En el eje de la organización del poder, el Estado y sus instituciones, se plantean una y otra vez discursos y acciones que en muchos casos chocan contra innumerables elementos simbólicos locales.
6. El poder de facto del capital transnacional regula nuevas formas de organizar la empresa privada y la aparición de nuevas redes y prácticas de trabajo.
7. En el eje de la organización de algún contrapoder el trabajo de las ONGs, sus redes internacionales y otras instituciones de la sociedad civil, estas se ubican en el terreno complejo de apuntalar discursos sobre el desarrollo que se mueven entre dos extremos. Dichos extremos son: el asistencialismo (a poblaciones necesitadas) y el dominio y la reproducción de viejas formas de explotación.

La relación entre estos imaginarios y sus correspondientes estéticas visuales en tanto símbolos y alegorías visuales del poder, de la etnicidad o de la clase social, constituye el ámbito mismo de una abierta investigación visual. Esto en la medida en que una serie prácticamente infinita de elementos cotidianos intervienen en toda situación o experiencia. Y no obstante, es posible que, como hemos insistido a lo largo de esta investigación, el discurso crítico se vea en dificultades no ante el arte de simulación (interesante índice de esta época), sino ante sus propios criterios de ubicación. Y esto porque resulta complejo ubicarse con certeza ante la crisis ontológica que desdibuja el marco de sentido que permite distinguir entre documento y simulacro.

## **4.6 Conclusiones del presente capítulo**

### **4.6.1 Primera conclusión: Sobre el discurso ilustrado local y el discurso estético-filosófico.**

La filosofía local abandonó en la década de 1950, en términos institucionales, la discusión sobre la estética. Esto no significa que no haya habido valiosos esfuerzos individuales. Habiendo sido la estética el horizonte conceptual en el que surgió la filosofía moderna en el Perú, esta despedida requiere, a su vez, una explicación. La década de 1950 afianza el concepto estético de *expresión* en la cultura ilustrada. No obstante, este desplaza la reflexión estético-artística hacia el plano de la pura subjetividad. Es probable que este desplazamiento haya afectado el interés acerca del arte que por entonces existía de nuestros más notables filósofos. Tanto Augusto Salazar Bondy como Francisco Miró Quesada nunca pierden el interés por cuestiones estético-artísticas. Sin embargo, el grueso de su reflexión, ya en la década de 1960, quedará referido a temas ético-políticos y epistemológicos.

### **4.6.2 Segunda conclusión. Globalización y tradición en el interior de la cultura local**

Hacia fines de la década de 1980 y en plena guerra interna historiadores y antropólogos destacados discuten la vigencia de lo andino en ciertas fiestas populares como el *Qoyllur Rit'i*. Tal discusión es un índice del abismo existente entre las culturas ilustradas y las territoriales en cuyo tejido una fuerte religiosidad permite observar, todavía, la vitalidad y pluralidad del horizonte de lo popular, sus imaginarios y sus sentidos comunes. Cierta vigencia de lo “irreal”, es equiparable aquí al tratamiento de los sueños y de las ansiedades en algunas zonas del país.

### **4.6.3 Tercera conclusión. Globalización y subculturas en el interior de la cultura local.**

La irrupción de la simulación y de lo “virtual” desdibuja las viejas correlaciones discutidas en la década de 1950 entre lo “irreal” o lo “ideal”, pero también entre lo “irreal” y lo “real”. Esta irrupción permite plantear una relativa desterritorialización de

ciertas subjetividades en el Perú. Las sensibilidades estético-artísticas de nuestras clases medias y altas se abren a nuevos cultos globales que se apropian de lo popular y de sí mismos de una manera nueva. Con ello, en las décadas de 1980 y 1990, se oblitera en parte el viejo etnocentrismo y se recogen ciertos Íconos masivos tanto en rock como en el diseño tradicional o, incluso, en el diseño virtual de la web.

Por tanto, la vieja teoría de la percepción de los objetos como fundamento de los imaginarios entra en crisis. No sólo a propósito del auge de la circulación de todo tipo de imágenes a través de la prensa y de la televisión sino a causa, sobre todo, de la fragmentación social en el momento de la configuración de las identidades personales. Lo lejano y lo cercano se amalgaman y se confunden. Las imágenes, al desterritorializarse, producen fenómenos estéticos comprendidos bajo la categoría de “glocalización”. Así, surgen imágenes flotantes que son como islas que postulan valores estéticos con cierta autonomía. Frente al paisaje relativamente homogéneo de los llamados “no-lugares” –gasolineras, aeropuertos y franquicias de toda clase- la existencia de ciertas subculturas, aún en la precariedad de las sociedades del “subdesarrollo” –por ejemplo, en ciudades como Lima- marcan alternativas radicales que están siendo recogidas por el arte peruano más reciente.

#### **4.6.4 Cuarta conclusión: Sobre las consecuencias metodológicas.**

Consecuencia fundamental de este enfoque crítico es la necesidad de invertir la mirada del investigador. Esto quiere decir trabajar con un criterio de ubicación y de contexto, a partir del cual se evalúan las necesidades estéticas. Para el caso de la cultura ilustrada y el arte contemporáneo esto significa “leer” las influencias de los modelos de percepción y de la asimilación de la modernidad desde coordenadas locales: una dialéctica entre lo global y lo local. Con ello surge, como posibilidad, una “nueva” concepción de historia del arte, que puede plantearse con ayuda del concepto de “constelación”, como se ha mostrado.

#### **4.6.5 Quinta conclusión: Sobre la reformulación del punto de vista.**

El discurso de Juan Acha sobre el no-objetualismo en el arte latinoamericano, en tanto cultura de élite, plantea una vía importante de convergencia para dialogar con la estética

de la huella elaborada por Walter Benjamin. En este punto de vista se encuentra un potencial crítico que hace posible el establecimiento de un criterio para evaluar la crisis ontológica en el que se debate la profusión de imágenes que las instituciones reales o imaginarias de la globalización hace circular. Así mismo el enfoque asume las posibilidades de crear una institucionalidad política que corresponda a un diálogo con nuestra propia memoria social e histórica.

#### **4.6.6 Sexta conclusión. Sobre cultura la cultura local, lo internacional y la globalización: exilio y desterritorialización.**

La búsqueda de un lugar impreciso de la memoria, visto ahora como un fenómeno estético-artístico, tendría necesariamente que impugnar el paradigma expresivo, planteado por nuestras élites en la década de 1950 y transformarlo desde dentro. La alternativa de que sea el propio ritmo de las cosas, el que influya en las nuevas generaciones de artistas y nos coloque en otro paradigma dictado nuevamente por las instancias del poder cultural de los “centros” -repitiendo en los hechos la discontinuidad propia de nuestra historia cultural- marcaría un hito más en el catastro de las posibilidades perdidas.

La década de 1950 oponía lo “real” a lo “irreal” y lo “real” a lo “ideal”. Hoy en día ha surgido un territorio intermedio: lo “virtual”. Y, con ello, una nueva dialéctica. Por tanto, la percepción de los objetos, en tanto fenómeno estético al mismo tiempo social y de época, involucra un nuevo tejido de la relación entre lo “real” de la percepción y los mundos imaginarios. El arte como manifestación “no-objetual” que recoge una tradición latinoamericana del conceptualismo internacional funciona muy bien como una prehistoria de la afirmación de un arte de proceso, efímero y no necesariamente expresivo. Es interesante ver cómo esta dialéctica busca beber de las fuentes más heterodoxas del arte local de las décadas de 1950 y 1980: Jorge Eduardo Eielson y el Grupo Chaclacayo. En esta vertiente las elaboraciones discursivas y poéticas -pero al mismo tiempo autorreferenciales- son claves que se juntan con una estética que recoge el horizonte de una memoria obliterada, del cuerpo desnudo, el paisaje de la costa peruana y de una imagen cultural local en conflicto.<sup>179</sup>

---

<sup>179</sup> ¿Cuánto de esto hay en las propuestas de los jóvenes artistas de la escena limeña? Como mencionamos en el segundo capítulo, hay actualmente un vuelco hacia las narrativas y una debilidad por el uso del documento en clave

#### **4.6.7 Séptima conclusión: Prognosis del arte peruano del siglo XXI**

Es posible que hasta el día de hoy la gran mayoría de artistas visuales locales, antes que privilegiar los referentes “irreales”, “reales” o “virtuales”, procedan en general desde estructuras visuales preestablecidas (géneros) como el grabado, la pintura, escultura o instalación. No sólo porque así son educados en sus escuelas, sino porque es aparentemente más lógico aprender el “lenguaje universal” de la pintura, escultura e instalación, según el caso.

Pero, como hemos visto, este panorama ha comenzado a cambiar. Por tanto, habría que esperar el surgimiento de formas nuevas: no-pintura, no-escultura, etcétera. Formas que eventualmente interroguen y cuestionen a las otras formas plásticas consideradas vigentes. Esperamos hallazgos que se originen a partir de una reflexión visual y estética sobre los referentes globalizados y locales. Son éstos los que resultan importantes en el imaginario colectivo del Perú del siglo XXI.

---

íntima. Es posible ver en esto un viejo eco del credo expresivo, pero también una mirada nueva que empieza a nutrirse de un modo distinto (de Londres, Barcelona, París, Nueva York, etcétera). ¿Se trata de la novedad de lo simultáneo que opta por un diálogo poscolonial con los llamados “centros”?

## **V. Conclusiones finales del presente trabajo**

### **5.1 Primera conclusión final**

Dos discusiones importantes entre miembros de la élite ilustrada en el Perú de la década de 1950 son índices de la irrupción de un discurso moderno y de cierta modernidad en el Perú. La primera ocurre en el terreno de la filosofía acerca de la importancia del ente irreal entendido como algo ficcional u onírico -acaso vigente en la vida de la sociedad- y la segunda, más bien, en el ámbito de las artes visuales y trata acerca de la preferencia por la pintura y si esta debe ser entendida como una expresión abstracta o figurativa

### **5.2 Segunda conclusión final**

Es posible plantear un hilo conductor filosófico que se entienda cómo una indagación abierta sobre la vigencia social y cultural de ciertas estructuras entitativas: lo irreal, lo real, lo virtual. Tal discusión permitiría una lectura de algunos autores locales que a lo largo del siglo XX, al menos en el discurso filosófico, asumieron el positivismo, el espiritualismo y la fenomenología como un terreno con derecho propio a la especulación sobre el conocimiento y la realidad.

### **5.3 Tercera conclusión final**

El horizonte creativo en el arte de la década de 1950, en Perú, define la preferencia o el gusto de las manifestaciones en pintura por las entidades irreales: expresión y ficción. Será, precisamente, la pauta establecida por uno u otro lado de lo consagrado por esta polémica específica -esto es, la afirmación de ciertos códigos visuales y sus modelos de la fama artística- la que bloqueará un nuevo horizonte internacional que por entonces estaba surgiendo tanto en Europa como en Estados Unidos en la década de 1960. Nos estamos refiriendo a las neovanguardias y a cierto canon del arte contemporáneo cuya estética pone en tela de juicio, como criterios, a la ficción y a la expresión.

Otra vez: esta obliteración se refuerza bajo la convicción de que los fenómenos de la percepción, multisensoriales en principio, son de rango inferior al potencial estético de la imaginación individual del artista cuyo producto introspectivo es la emotividad abstracta o la representación figurativa más sublime. La percepción está ligada aún a un

imaginario moderno que opone un canon culto, ilustrado y abstracto a otro popular, tradicional, realista, iconográfico y figurativo.

#### **5.4 Cuarta conclusión final**

A comienzos del siglo XXI y luego del *boom* de la imagen visual durante el gobierno de Fujimori (1990-2000) el espacio urbano aparece transfigurado por el consumo y este cambio en el modo de percibir se hace evidente en el arte contemporáneo peruano. La muy amortiguada dialéctica entre el ideal expresivo dominante y el no-objetualismo intermitente de las neovanguardias locales es ahora puesta en tela de juicio por la presencia cada vez más fuerte de un contexto urbano-mediático. Las entidades irreales son colonizadas por las entidades virtuales con consecuencias importantes en el momento de evaluar los modos de percepción de lo “real”. Otra vez: los sueños, la fantasía y los imaginarios locales son colonizados por el paisaje no sólo de la Íconografía publicitaria urbana, sino también por todo tipo de “interface” cuya visualidad porta narrativas y estereotipos globales.

#### **5.5 Quinta conclusión final**

Al contextualizar institucional y socialmente los discursos sobre la abstracción en el arte y el de los irreales en filosofía, quedan relacionados dos tópicos. Lo primero: queda claro, cómo en artes visuales, el alcance y la vigencia de ciertos valores modernos en conexión con un modelo que entiende al arte como expresión única y genial -creación artesanal de mano humana- permanece en las instituciones de enseñanza y de mercado. Esta concepción se enraíza con gran fuerza y tiene vigencia hasta por lo menos fines del siglo XX. Segundo: en filosofía la discusión de la estética que había abierto el discurso moderno a comienzos del siglo XX es dejada de lado por su institucionalidad.

El énfasis puesto en la ruptura que significa la escena de la década de 1950 en Perú, no obstante, debe ser matizado con un estudio de los imaginarios populares y de sus posibles continuidades, incluso allí en donde la institucionalidad ilustrada estabiliza ciertos discursos modernos.

En ambos casos, en la filosofía y en el arte, puede apreciarse cómo ya en el siglo XXI tal *statu quo* es erosionado no sólo por nuevas búsquedas, sino por un nuevo cambio en la sensibilidad de época que hace de lo “virtual” su principal fuente.

**VI. Bibliografia**

- ACHA, Juan (1988 a). *Introducción a la teoría de los diseños*. México, Trillas.
- (1988 b). *El consumo artístico y sus efectos*. México, Trillas.
- (1981 a). "El coloquio". En *Revista del Arte y la Arquitectura* # 7. Primer Coloquio Latinoamericano de Arte No Objetual y Arte Urbano. Medellín, pp. 8-14.
- (1981 b). "Polémicas artísticas contra la realidad (el Encuentro Identidad y Artes Visuales, México, 1981)". En *Hueso Húmero* # 11, Lima, Mosca Azul, pp.107-112.
- (1994). *Las actividades básicas de las artes plásticas*. México, Coyoacán.
- (2003). "Conscripción peruana de la pintura". En *La generación del 68 entre la agonía y la fiesta de la modernidad*. Catálogo de exposición, Lima, ICPNA, pp.148-151.
- ADORNO, Theodor (1970). *Teoría estética*. Buenos Aires, Ediciones Orbis, Hyspamérica.
- ADRIANZEN, Alberto (1990). "Continuidades y rupturas en el pensamiento político", en *Pensamiento político peruano 1930-1968*. Lima, Desco, p 13-28.
- ASHTON, Dore (2003). *Fernando de Szyszlo*. Barcelona, Ediciones Polígrafa.
- AUGÉ, Marc (1993). *Los no lugares*. Espacios del anonimato una antropología de la sobre modernidad. España, Editorial Gedisa.
- BAUDRILLARD, Jean (1999). *El sistema de los objetos*. Mexico D. F. y Madrid, siglo XXI.
- BAUDELAIRE, Charles (1984). "El pintor de la vida moderna". En *El dandismo*. Barcelona, Anagrama.
- (1961). *Obras*. México, Aguilar.
- BAUER, Hermann (1980). *Historiografía del arte*. Madrid, Taurus. Primera edición: 1976, *Kunsthistorik, Eine kritische Einführung in das Studium der Kunstgeschichte*. Munich, C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung (Oscar Beck).

BERMAN, Marshall (1989). *Todo lo sólido se desvanece en el aire*. La experiencia de la modernidad. Buenos Aires. Siglo veintiuno.

BENJAMIN, Walter (1984). *Discursos interrumpidos*. Madrid, Taurus.

------(1988). “Trece tesis contra snobs”. En *Dirección única*, p43-45. Madrid: Alfaguara.

BOURRICAUD, Francois (1989). *Poder y Sociedad en el Perú*. Lima, IEP, IFEA. (1ed 1967).

BUCHLOH, Benjamin (1997). “Procedimientos alegóricos: apropiación y montaje en el arte contemporáneo”. En *Indiferencia y singularidad. La fotografía en el pensamiento artístico contemporáneo*, p99-135. Barcelona: MACBA.

BUNTINX, Gustavo (2001). “Museo moderno/ Museo alternativo”. En *Micromuseo. Al fondo hay sitio*. Año 1 N° 0. Lima, Micromuseo productions y SUR, Casa de Estudios del Socialismo.

------(1996). “El poder y la ilusión: pérdida y restauración del aura en la ‘República de Weimar peruana’ (1980-1992)”. Versión inédita en el Perú.

------(1988). “La utopía perdida: Imágenes de la revolución bajo el segundo belaudismo”. En *Márgenes # 1*, Año 1, Lima, Casa SUR.

------(1983). “¿Entre lo popular y lo moderno?”. En *Hueso Húmero # 18*, Lima, Mosca Azul.

CASSIN, Barbara (1994). *Nuestros griegos y sus modernos*. Buenos Aires, Manantial.

CASTELLS, Manuel (2003). *La era de la información*. El poder de la identidad. Madrid, Alianza editorial. Segunda edición, Volumen 2.

CASTRILLÓN, Alfonso (1985). “Reflexiones sobre arte conceptual en el Perú y sus proyecciones: Primer coloquio latino-americano sobre arte no objetual. Museo de Arte Moderno de Medellín – Mayo de 1981.” En *Letras # 88-89*, Lima-Perú, UNMSM, p21-29.

------(2001). “Los independientes, distancias y antagonismos en la plástica peruana de los años 37 a 47.” En *Los independientes, distancias y antagonismos en la plástica peruana de los años 37 a 47*. Catálogo de exposición, Lima, ICPNA, p15-44.

------(2002 a). *¿El ojo de la navaja o el filo de la tormenta?* Lima, Editorial Universitaria, Universidad Ricardo Palma.

------(2002 b). “De abstraccionismos, informalismos y otras historias...”. En *De abstraccionismos, informalismos y otras historias...*. Catálogo de exposición, Lima, ICPNA, p15-54.

------(2003). “La generación del 68 entre la agonía y la fiesta de la modernidad”. En *La generación del 68 entre la agonía y la fiesta de la modernidad*. Catálogo de exposición, Lima, ICPNA, p16-37.

CROCE, Benedetto (1973). *Estética*. Como ciencia de la expresión y lingüística general. Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión.

CÓRDOBA, Adolfo (1997). “Testimonio de parte”. En *½C medio de construcción – revista de diseño y construcción # 126*, mayo, Lima.

COTLER, Julio (1992). *Clases, Estado y Nación en el Perú*. Lima, IEP, Serie Perú—Problema.

CUETO FERNANDINI, Carlos (1950). “El Problema del Origen del Conocimiento en los Sistemas Racionalistas”. En *Archivos de la Sociedad Peruana de Filosofía*. Tomo III, Lima- Perú, Imprenta Santa María.

DEL VALLE CÁRDENAS, Augusto (1999). “Memoria sin territorio-territorio sin memoria”. En *Hueso Húmero # 34*, Lima, Mosca Azul.

------(2000). *Bitácoras, por aquí pasamos*. Texto de afiche de la exposición del mismo nombre. Lima, Centro Cultural de España.

------(2004) “Un refugio del aura: documentos sin representación”. En *Prótesis #2*, pp. 22-27. Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú.

- DEBORD, Guy (1976). *La sociedad del espectáculo*. Madrid, Miguel Castellote Editor.
- DEL RIO, Víctor (2000). "Revisiones del arte y la teoría. La estética del documento". En *Lápiz* # 166, pp. 55-63. Madrid, Publicaciones de estética y pensamiento.
- DELEUZE, Gilles (1975). *Spinoza y el problema de la expresión*. Barcelona, Muchnik.  
------(1992). "Comentarios". En *Nuestros griegos y sus modernos*. Cassin, Barbara (Comp.) Buenos Aires, Manantial, pp. 181-182.
- DERRIDA, Jacques (1994). "Nos-otros griegos". En *Nuestros griegos y sus modernos*. Cassin, Barbara (Comp.) Buenos Aires, Manantial, pp. 183-199.
- DURAND, Francisco (1996). *Incertidumbre y soledad*. Reflexiones sobre los grandes empresarios de América Latina. Lima, Fundación Friedrich Ebert.
- ECO, Umberto (1994). "De Aristóteles a Poe". En *Nuestros griegos y sus modernos*. Cassin, Barbara (Comp.) Buenos Aires, Manantial, pp. 211-218.
- EDER, Rita (1981). "El coloquio". En *Revista del Arte y la Arquitectura* # 7. Primer Coloquio Latinoamericano de Arte No Objetual y Arte Urbano. Medellín, pp. 1-7.
- ELMORE, Peter (1993). *Los muros invisibles* (Lima y la modernidad en la novela del siglo XX). Lima, Mosca Azul.
- ESCOBAR, Alberto (1985). *¿He vivido en vano? Mesa redonda sobre todas las sangres. 23 de junio de 1965*. Lima, IEP.
- GADAMER H.G, (1977). *Verdad y método*. Barcelona, Sígueme.
- GIUSTI, Miguel (s/f). "Notas sobre el origen y el significado del concepto de "espíritu" en Hegel". En *Revista de Filosofía* # s.n. Santiago de Chile, s.d.d.

GONZÁLEZ CUEVA, Eduardo (1994). *Ciudades paralelas. Imaginarios urbanos en Lima*. Tesis para optar por la licenciatura en sociología. Pontificia Universidad Católica del Perú.

GOMEZ SICRE, José (1957). “Al lector”. En Boletín de Artes Visuales N° 1 (junio de 1956 a junio de 1957). Washington D. C., Sección de Artes Visuales, Departamento de Asuntos Culturales, Unión Panamericana.

FOSTER, Hal (2001). *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. México, Akal.

IBERICO, Mariano (1950). *La aparición* (Ensayos sobre el ser y el aparecer). Lima, Imprenta Santa María.

HANZA, Kathia (1992). *La comunicabilidad del juicio de gusto en la Crítica del Juicio*. Tesis para obtener el grado de magister. Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú.

HERNÁNDEZ CALVO, Max y VILLACORTA CHAVEZ, Jorge (2002). *Franquicias Imaginarias*. Lima, Fondo Editorial de la Universidad Católica.

HUSSERL, Edmund (1994). *Problemas fundamentales de la fenomenología*. Madrid, Alianza. Trad: César Moreno y Javier San Martín.

HUYSEN, Andreas (1990). “Cartografía del posmodernismo”. En *Modernidad y posmodernidad*. José Picó, compilador. México, Alianza.

----- (1997). “Escapar de la amnesia el museo como medio de masas”. En *El paseante* # 23-24, México, s.d.d.

KANT, Emmanuel (1992). *Crítica de la facultad de juzgar*. Caracas, Venezuela, Monte Avila Latinoamericana. Traducción de Pablo Oyerzún.

KRAUSS, Rosalind (2002). *Lo fotográfico*. Por una teoría de los desplazamientos. Barcelona, Gustavo Gili.

LAUDANO, Claudia (2003). "Carmelo Arden Quin. Estética y Ascética de un Madi". En *Art Nexus* No. 47, Vol 1, pp.60-65. Bogotá.

LAUER, Mirko (1975). *Szyszlo: Indagación y collage*. Lima, Mosca Azul.

----- (1976). *Introducción a la pintura peruana*. Lima, Mosca Azul.

----- (1982). *Crítica de la artesanía*. Lima, Desco.

----- (1983). *Los exilios interiores*. Una introducción a Martín Adán. Lima, Mosca Azul.

----- (1997). *Andes imaginarios*. Discursos del indigenismo 2. Lima, Casa SUR; Cusco, Centro de Estudios Regionales y Andinos "Bartolomé de las Casas".

LAUER, Mirko y EDER, Rita (1985). "Ideas sobre imágenes. (Pensamiento social y artes plásticas)". En *Hueso Húmero* # 20. Lima, Mosca Azul, pp. 3-40.

LIPPARD, Lucy (2004). *Seis Años*. La desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972. Madrid, Akal.

LUCIE-SMITH, Edward (1995). *Movimientos artísticos desde 1945*. Barcelona, Ediciones destino.

----- (1994). *Arte Latinoamericano del siglo XX*. Barcelona, Ediciones destino.

LUDEÑA, Wiley (2003). "Orígenes del urbanismo moderno en el Perú. El aporte de la Agrupación Espacio." En *Ur(b)es* Vol. I, N°1, Lima, Wiley Ludeña editor.

----- (2004). *Tres buenos tigres*. Urbanismo y vanguardia en el Perú del siglo XX. Lima, Colegio de Arquitectos del Perú.

MARIÁTEGUI EZETA, José Carlos (2003). "Video-Arte-Electrónico en Perú 2.0". En *Perú/Video/Arte/Electrónico. memorias del festival internacional de video/arte/electrónica*, pp. 10-25. Lima, Universidad Ricardo Palma, Alta Tecnología Andina (ATA) e Instituto de Investigaciones Museológicas.

MARIÁTEGUI, José Carlos y ZEGARRA, Miguel (2005). “Vía Satélite. Panorama de la Fotografía y el Video en el Perú Contemporáneo”. En *Vía Satélite. Panorama de la Fotografía y el Video en el Perú Contemporáneo*, Texto de Catálogo. Lima, Centro Cultural de España.

MARTÍN- BARBERO, Jesús (2003). “Estética de los medios audiovisuales”. En *Estética*, Mdrid, Trota, Edición de Ramón Xirau y David Sobrevilla, pp.303-328.

MATOS MAR, José (2004). *Desborde popular y crisis del Estado. Veinte años después*. Lima, Fondo editorial del Congreso del Perú.

MERLEAU PONTY, Maurice (1985). *Fenomenología de la percepción*. México, Planeta.

MIRÓ QUESADA CANTUARIAS, Francisco (1966) “Cultura europea y cultura latinoamericana”. En *Notas sobre la cultura latinoamericana y su destino*. Chile, Primer congreso para la integración cultural de América Latina.

------(1974).“Augusto Salazar Bondy: biografía filosófica”. En *Textual # 9*. Lima, INC.

MIRÓ QUESADA GARLAND, Luis (1966). *Arte en debate*. Lima, Universidad Nacional de Ingeniería.

MIRÓ QUESADA, Roberto (1990). Intervención oral transcrita y publicada. en *Pensamiento político peruano 1930-1968*. Lima, Comp. Eduardo Adrianzén. Desco.

NUGENT, Guillermo (1996). *El poder delgado*. Lima, Fundación Friedrich Ebert.

------(1992). *El Laberinto de la Choledad*. Lima, Fundación Friedrich Ebert.

OLIVARES, Rosa (ca 1998). “Entrevista con Sophie calle”. En *Lápiz # s.d.d*, pp. 32-47. Madrid, Publicaciones de estética y pensamiento.

OYARZÚN, Pablo (1991). "Imitación y Expresión. Sobre la teoría kantiana del arte". En *Filosofía política y Estética en la crítica del juicio de Kant*. Lima, Sobrevilla Comp., Instituto Goethe.

------(1993). "Preliminares sobre el concepto benjaminiano de traducción". En *En torno a Walter Benjamin*. Claudia Kerik (Comp). México, Universidad Autónoma Metropolitana.

PAZ, Octavio (1985). *Los hijos del limo*. Colombia, Oveja Negra.

PARDO, José Luis (1992). *Las formas de la exterioridad*. Valencia, Pretextos.

PORTOCARRERO, Gonzalo (1983). *De Bustamante a Odría*. El fracaso del frente democrático nacional 1945-1950. Lima, Mosca Azul.

------(1985). "Los fantasmas de la clase media". En *Hueso Húmero # 20*, Lima, Mosca Azul.

QUIJANO, Aníbal (1980). *Dominación y Cultura --Lo cholo y el conflicto cultural en el Perú--*, Lima, Mosca Azul.

QUIJANO, Rodrigo (2002) "¿De qué puntos cardinales hablan?: anotaciones de la última década en las artes visuales peruanas". En *Puntos Cardinales 2001*. 4 artistas visuales peruanos. Lima, ediciones quidam.

------(2003). "La imagen y el poder: entre la alegoría y la condición mediática." En *Quehacer #142*. Lima, Desco.

------(2004) *Historia, modernidad y ruina peruana*. Notas sobre identidad y espacio en la obra de Carlos Runcie Tanaka. Lima, Ritual de lo habitual ediciones.

QUINTANILLA, Pablo (2004). "Del espejo al caleidoscopio: aparición y desarrollo de la filosofía en el Perú". En <http://www.pucp.edu.pe/ira/filosofia-peru> , consultado en febrero de 2005.

RAMIREZ, Mari Carmen (2001). "Tácticas para vivir de sentido el carácter precursor del conceptualismo en América Latina." En *Heterotopias*, texto Catálogo, p513-525. España, Museo Reina Sofía.

ROCHABRÚN, Guillermo (1990). Intervención oral transcrita y publicada. En *Pensamiento político peruano 1930-1968*. Lima, Comp. Eduardo Adrianzén. Desco.

ROMAN, Pedro José Román (s/f). "Lo Imaginario como umbral epistemológico". En *Cuadernos de Filosofía Latinoamericana* N° 62-63. S.d.d.

ROMUALDO, Alejandro (1981). " 'Yo de esta sociedad no podía esperar nada': una conversación con Romualdo". En *Hueso Húmero # 11*, Lima, Mosca Azul, pp. 3-27.

SALAZAR BONDY, Augusto (1957). "Idealidad y Realidad". En *Archivos de la Sociedad Peruana de Filosofía*, tomo IV, Lima-Perú, pp. 27-54.

------(1958). *Irrealidad e Idealidad*. Lima, UNMSM.

------(1968). *¿Existe una filosofía en Nuestra América?* México, D.F. Siglo XXI.

------(1972). "Valor y objeto en estética". En *Para una filosofía del valor*. Santiago de Chile, Editorial Universitaria.

------(1985) "Bases para un socialismo humanista peruano", en *Entre Escila y Caribdis*. Reflexiones sobre la vida peruana. Hacia el Socialismo peruano. Testimonios. Ediciones Rikchay Perú, Lima, Perú, p 11-20. (Texto, cuya primera versión es de 1961).

------(1985 a) "La cultura de la dominación", en *Entre Escila y Caribdis*. Reflexiones sobre la vida peruana. Hacia el Socialismo peruano. Testimonios. Ediciones Rikchay Perú, Lima, Perú, p 20-38.

SALAZAR BONDY, Sebastián (1990). *Una voz libre en el caos*. Lima, Campodónico editor.

SOBREVILLA ALCÁZAR, David (1989). *Repensando la tradición nacional*. Estudios sobre la filosofía reciente en el Perú. Volumen 1: Iberico, Guardia Mayorga, Wagner de Reyna. Volumen 2: Peñaloza, Salazar Bondy, Miró Quesada. Lima, Carlos Matta editor.

------(1996). *La filosofía Contemporánea en el Perú*. Lima, Carlos Matta Editor.

STASTNY, Francisco (1984). “La Universidad como claustro, vergel y árbol de la ciencia. Una invención iconográfica de la Universidad del Cuzco.” En *Anthropológica*, año II, #2, Lima, PUCP.

------(1993). “El arte de la nobleza inca y la identidad andina”. En: Mito y simbolismo en los andes. La figura y la palabra. Centro de Estudios Regionales Andinos “Bartolomé de Las Casas”. Cusco, Perú.

THORP, Rosemary y BERTRAM, Geoffrey (1985). *Perú 1890-1977: Crecimiento y políticas en una economía abierta*. Lima, Mosca Azul.

UGARTECHE, Oscar (1998). *La arqueología de la modernidad*. Lima, Desco.

VIDAL, Carlos (1997). “La “experiencia de la pobreza””. En *Lápiz* # 133. Madrid, Publicaciones de estética y pensamiento.

VILLACORTA CHAVEZ, Jorge (1996). "De Dadá a la Cantuta". En *Quehacer* #102, julio-agosto. Lima, Desco.

----- (1999). "Partidas, Retornos, Exilios Interiores en los 80' y '90". En Catálogo de mano de la exposición ). Partidas, Retornos, Exilios Interiores en los 80' y '90, Sala de Arte de la Fundación Telefónica. Lima, Asociación Espacios & Márgenes.

----- (2000). "Fotografía y verdad. Conversación con Jorge Villacorta. Por Menene Gras Balaguer". En *Fotografía contemporánea en el Perú*. España. Catálogo de exposición itinerante en Casa de América, Madrid; Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo, Badajoz; Institut Catalá de Cooperació Iberoamericana- Palau de la Virreina, Barcelona.

----- (2003). "Para no tropezar con la escultura: Una relectura desde el horizonte peruano en el siglo XXI". En Homenaje a Ana Macagno Primer simposio de escultura peruana. Lima, PUCP, p239-249.

VILLACORTA CHAVEZ, Jorge y DEL VALLE CÁRDENAS, Augusto (2002). "Otra Actualidad". En *Ars nova* # 1, España, Tío Bellido Editor.

VIRILIO, Paul (1993). *El arte del motor*. Buenos Aires, Manantial.

WARHOL, Andy (1993). *B y Yo: Como Andy juzga a su Warhol*. Barcelona, Tusquets.

WOLFF, Francis (1994). "Tríos. Deleuze, Derrida, Foucault, historiadores del platonismo". En *Nuestros griegos y sus modernos*. Cassin, Barbara (Comp.) Buenos Aires, Manantial, pp. 169-180

RICOEUR, Paul (1994). "Una reaprehensión de la poética de Aristóteles". En *Nuestros griegos y sus modernos*. Cassin, Barbara (Comp.) Buenos Aires, Manantial, pp. 219-230.

SABOGAL, José (1989). *Obras literarias completas*. Lima, Ignacio Prado Editor.