

# Otra revolución posible. La guerrilla cultural en el Perú de 1970<sup>1</sup>

Emilio Tarazona / Miguel A. López

La historiografía del arte peruano ha suprimido, dentro de sus relatos más ampliamente difundidos, algunos episodios decisivos ocurridos entre la segunda mitad de los años Sesenta y la primera de la década siguiente, que podrían hoy considerarse inaugurales en muchos aspectos. Esta memoria lagunar o disuelta no ha sido tanto consecuencia de una voluntad como de un proceso complejo, operado a lo largo de las últimas décadas, que ha terminado por imponer una neutralización de esa experiencia. Así, ni las varias revisiones sobre el arte peruano del siglo 20, ni los contados estudios detallados y específicos sobre grupos o artistas –incluso artistas vinculados a la época referida– publicados en la última década, han podido cancelar esa amnesia, que se ha visto inicialmente potenciada por los casi nulos esfuerzos de investigación crítica contra los relatos existentes, o de búsqueda de fuentes y documentos que puedan poner en fricción la construcción de estas historias. Todo ello reforzando una percepción consensual sobre una época que se supone tiene poco para aportar en cuanto a propuestas artísticas corrosivas.<sup>2</sup>

El presente escrito se propone un enfoque a un momento particularmente efervescente dentro de la etapa referida. Un experimentalismo que toma nuevo impulso alrededor del año 1970 y cuya falta de articulación cohesionada contribuye también a una ausencia casi total de propuestas afines durante los años sucesivos. Se trata de una secuencia de prácticas críticas que resultaron elusivas y fueron rápidamente disipadas. La experiencia vanguardista generada a mediados de los Sesenta asume allí una fricción con el espacio institucional, un cuestionamiento de la noción y práctica misma del arte. Inicia una confrontación creciente con el medio cultural y una apuesta por el espacio de lo social, así como la búsqueda de nuevas modalidades de existencia cuya ruptura con esa cultura oficial, también en transformación y crisis, parecía entonces asumirse como permanente.

La experiencia se enmarca en un periodo posterior a las primeras reformas que consolidan el Gobierno de la Junta Militar al mando del General Juan Velasco Alvarado –iniciado tras el golpe de octubre de 1968–, el cual extrema a inicios de la década del Setenta una política represiva y autoritaria en su intento de reducir a los adversarios –tanto de derecha como

1 El presente ensayo es una primera versión de un texto que requiere ser ampliado, y aun en vías de elaboración. La recurrencia y restricción en él a un número limitado de protagonistas, nos permiten aquí situar las coordenadas iniciales de un solo año dentro del periodo de más de una década que aborda nuestro campo de estudio.

2 Son escasos los discursos que han intentado atender el experimentalismo de este momento: (Acha, 1971), (Castrillón, 1981) y (Buntinx, 1997). De estos tres, sólo el de Castrillón ha sido un estudio suficientemente accesible y difundido en la escena local. Una mirada reciente y más completa sobre esta historia velada del arte de los años Sesenta y Setenta se presentó en la exposición *La persistencia de lo efímero. Orígenes del no-objetualismo peruano: ambientaciones / happenings / arte conceptual (1965- 1975)*, realizada en el Centro Cultural de España (Perú) en marzo de 2007, bajo la curaduría de los autores de este mismo estudio. Ver: (López y Tarazona, 2007a; 2007b).

de izquierda— de su así llamada revolución. De este modo, la creación de organismos de mediación y la promulgación de estatutos para una política de control, se suman a las persecuciones, deportaciones y crímenes perpetrados por el régimen a fin de ejercer el dominio sobre una oposición que el gobierno a menudo atribuía públicamente a una oligarquía entonces débil y desarticulada —por los procesos de movilización social, migración y urbanización, acrecentados desde la década del Cuarenta— y ya totalmente insostenible como grupo de poder predominante incluso en los años anteriores al inicio de la dictadura.<sup>3</sup>

El artista Herman Braun-Vega, quien constituye en 1966 la Fundación para las Artes,<sup>4</sup> señala en una conversación reciente, como una motivación central a esta iniciativa, el apremio de crear espacios institucionales originados desde los propios artistas:

*Había indiscutiblemente una necesidad de limpiar el terreno ocupado por un grupo de personas muy fatuas, muy impregnadas de cinismo que pensaban que ellos eran los que podían gobernar la cultura peruana; entonces nosotros decidimos en ese momento que no era así, sino que era un poquito más complicado, que la cosa no podía venir de arriba sino que venía de la base hacia arriba...*<sup>5</sup>

Años después y de modo similar, ejercer una *revolución* impuesta verticalmente con el velasquismo, como estrategia para aplacar el avance de otra —cuya amenaza se encontraba ya desde las tomas de tierras en el sur andino, las guerrillas y las luchas sindicales a lo largo de los Sesenta— ha sido el esquema imperante puesto en marcha también desde las políticas no dialogantes originadas durante el régimen. Más que un acercamiento al proyecto socialista con el que se le ha querido vincular, el esquema impuesto con la dictadura militar del 68 era un intento corporativista de absorción, por parte del Estado, del proceso político en su totalidad, y una consecuente despolitización de las organizaciones generadas desde la ciudadanía. Un proceso de cancelación definitiva de la oligarquía tradicional, sustituida por una nueva esfera de supremacía, burocrática y burguesa, en donde el Estado reestructura y reordena un modo de producción predominantemente capitalista.<sup>6</sup>

La experiencia aquí revisitada se presenta como una suma de iniciativas que, en medio de este clima de reformas orgánicas, se erige sobre el trasfondo mismo de una actitud de abierta discrepancia con los modelos de producción e instrumentalización cultural existentes. La utopía —o heterotopía— avizorada desde iniciativas individuales y colectivas que intentan redefinir los objetivos y proyecciones de una revolución político-cultural entendida como una apremiante e inminente subversión del pensamiento.

### La idea como arte

En junio de 1969, en el ámbito cuasi gremial de la Fundación para las Artes, Juan Acha organiza una muestra titulada *Papel y más Papel. 14 manipulaciones con papel periódico*, en la cual el crítico convoca a artistas de la escena emergente para realizar una ambienta-

3 En 1967 el sociólogo François Bourricaud señalaba insistentemente el “proceso de descomposición” de la oligarquía en Latinoamérica y, en relación al Perú, enfatiza su inexistencia como grupo homogéneo: no lo era “ni por su formación ni por la naturaleza de las actividades a que se dedican sus miembros, ni por sus orientaciones ni por sus intereses políticos”, lo que implica entre otras cosas una reducción creciente de las relaciones de tipo patrimonial en el país “reemplazadas progresivamente por las relaciones funcionales impuestas por las exigencias de la gestión y administración modernas” (Borricaud, 1967a), También: (Borricaud, 1967b).

4 Institución creada para impulsar las artes visuales emergentes y una producción cultural alternativa frente a eventos como la conducción arbitraria del Festival Americano de Pintura, organizado ese mismo año por el Instituto de Arte Contemporáneo (IAC). La entidad se consolida por tanto en simultáneo y bajo el mismo signo que la irrupción de un grupo de artistas como Arte Nuevo, surgido en octubre de 1966.

5 Entrevista de Emilio Tarazona a Herman Braun-Vega, Lisbeth Braun-Vega, Emilio Hernández Saavedra, Queta Gaillour, Luis Arias Vera y María López Rocha. Lima, 21 de diciembre de 2007. Archivo en audio.

6 Julio Cotler (1972) ha sido uno de los primeros en designar el esquema impuesto en el Perú desde 1968 como la “versión peruana del corporativismo”, esto es: una organización poli-clasista, altamente jerarquizada, en donde la conciliación social se impone como ideología sin interrumpir el autoritarismo ni el predominio de una élite que administra y/o regula centralizadamente las fuerzas productivas. Autores como Alfred Stepan suponen siempre la emergencia de un sistema corporativista como reacción de sectores de la clase dirigente a momentos de crisis (Stepan, 1978). Para un análisis de estas consideraciones ver adicionalmente: (Fajardo, 1983), y sobre el predominio capitalista impuesto bajo la dictadura de Velasco: (Montoya, 1971).

ción colectiva.<sup>7</sup> Mientras con los diarios se habían cubierto enteramente las paredes de la sala, al interior los “manipuladores” –quienes asumen esa designación renunciando al pseudo-prestigio de aclamarse *artistas*– construyen columnas, apilamientos, emplazamientos sensoriales o decididamente espaciales [Fig. 1]. Producidas en el mismo lugar de exhibición, estas frágiles obras eluden toda firma e indicaciones de autoría, disolviéndose así simultáneamente como una sociedad anónima reproducida y desdoblada, masivamente impresa.<sup>8</sup>



Fig. 1. Exposición: *Papel y mas papel*. Lima, Fundación para las Artes, 1969. Detalle de instalación.

La incursión del propio Juan Acha como parte del grupo expositor advertiría la voluntad deliberada de resignificar su rol como operador cultural, contaminando su campo de actividad y poniendo en cuestión su pretendido lugar, restringido al espacio de la opinión escrita. “Si él estaba hablando de arte, por qué no hacerlo”, afirma posteriormente el entonces artista Jorge Bernuy, al recordar los diálogos entre los jóvenes vanguardistas y el crítico.<sup>9</sup>

Si bien el papel periódico se torna en un signo por antonomasia de lo efímero, cuestionando la obra como objeto trascendente, las inquietudes de Acha refuerzan y actualizan una mirada socio-cultural sobre el campo de lo estético. Un cuestionamiento de las relaciones de producción, los modos de distribución y consumo del arte, en un momento en que estos no formaban parte de la agenda crítica local, interrogando asimismo el *papel* de los medios de comunicación en la cultura.<sup>10</sup>

Durante los meses sucesivos, otras propuestas de artistas peruanos radicados entonces en el extranjero asumen, dentro de sus propias opciones creativas, una substancial desmaterialización de sus obras. Es en noviembre de 1969 que Jorge Eielson presenta su propuesta iniciada en 1966, bajo el nombre de *Esculturas subterráneas*, en la exposición colectiva *Pläne und Projekte als Kunst (Planes y proyectos como arte)* realizada en la Kunsthalle de Berna y al mes siguiente en la Galería Sonnabend de París. Se trata de un conjunto de monumentos invisibles, tanto por su encubrimiento deliberado como por su manufactura imposible, que el artista afirma haber colocado durante viajes previos en diferentes lugares del mundo y que, años después, haría circular como poemas en prosa. Un conjunto de *esculturas para leer* que describen objetos o mecanismos sostenidos tanto en el lenguaje como en la imaginación, y que en el caso de las esculturas enterradas en Lima y en París supone contener una explosión inminente [Fig. 2].<sup>11</sup>

7 Presentada entre el 9 y el 21 de junio, la propuesta incluía intervenciones de Mario Acha, Regina Aprijaskis, Jorge Bernuy, Jaime Dávila, Rubela Dávila, Jesús Ruiz Durand, Queta Gaillour, Gloria Gómez-Sánchez, Emilio Hernández Saavedra, Cristina Portocarrero, José Tang, Gilberto Urday y Luis Zevallos Hetzel, e incluso la participación del propio Juan Acha.

8 Por la composición y dimensiones de las obras, estas serían del mismo modo destruidas al término de la exposición. A través de un volante impreso se opta por difundir la acepción cultural e histórica de las palabras *papel* y *periódico* tomadas de un registro enciclopédico, procurando con ello que la atención del espectador se desplace sobre el ‘material’, entendido como aparente espacio influyente de información.

9 Entrevista de Miguel A. López a Jorge Bernuy. Lima, 21 de agosto de 2006. Archivo en video.

10 Ese mismo año Acha realiza un seminario bajo el título “Nuevas referencias sociológicas en las Artes Visuales” en la Galería Cultura y Libertad. Una análisis ampliado sobre este ciclo de conferencias y el contexto cultural y político de Lima en aquellos años puede verse en: (Tarazona y López, 2008:1-17).

11 La iniciativa contempla un total de 10 monumentos, entre los cuales se encuentra uno que debía ser emplazado en la superficie lunar. Para ello, Eielson remite una carta a la NASA a fin de que puedan llevar su *escultura* verbal titulada *Tensión lunar*. Recibe sin embargo una carta de respuesta del Director del Programa Apollo, Sam C. Phillips, indicándole las limitaciones de la nave “tanto en peso como en volumen, para llevar otros objetos salvo aquellos esenciales para la seguridad y mantenimiento de la tripulación y aquellos indispensables para el cumplimiento de la actividad científica a la cual la NASA está encomendada”. Para una descripción más amplia de este proyecto ver: (Tarazona, 2004).



Fig. 2. Jorge Eielson, enterrando la *Escultura Luminosa* (Del proyecto: *Esculturas subterráneas* realizado entre 1966 y 1969). París, 1969.

De este modo, la construcción física y acabada de la obra es reemplazada con la sola enunciación: socavar al máximo su materialidad y convertirla en concepto. Algo que en palabras de Sol LeWitt convertía a la idea en “una máquina de hacer arte” (1967). Ello encuentra plena sintonía con las *propuestas* que la artista peruana Teresa Burga desarrolla por esos años durante sus estudios de postgrado en The School of The Art Institute of Chicago, gracias a una beca Fulbright obtenida en 1967. Trabajos como *Work that disappears when the spectator tries to approach it* (1970) o *Work in progress made by the displacement of a material from one surface to another* (1970),<sup>12</sup> trazadas en papel milimetrado y presentadas esquemáticamente para su realización por cualquiera, se pliegan así a una

tendencia que registraba propuestas afines en aquellos mismos años.<sup>13</sup> Una modalidad que anuncia una transformación radical de los modos de producción artística entonces deliberadamente crítica y en favor de una iniciativa expresada como un deseo o un posible.<sup>14</sup>

Poco después –el 19 de febrero de 1970– el propio Eielson junto a la coreógrafa Yvonne von Mollendorff, perpetrarían un asalto al metro de París en una acción que denominan *Ballet souterrain (Ballet subterráneo)*, la cual consiste en un recital de poemas escritos por Eielson y un pequeño ágape ofrecido al ocasional auditorio que se encontraba en el vagón.<sup>15</sup> La iniciativa sugiere un descentramiento del espacio habitualmente consagrado a la difusión de la poesía como producto cultural y un acto de vincularla en forma directa a un público urbano, en gran medida ajeno a ella por completo. Lo efímero del gesto –entonces poco frecuente como irrupción– se suma así al vertiginoso flujo de la poesía bajo el rostro visible de la ciudad en una rápida pero, a la par, significativa inmersión en la vida de un conjunto de ciudadanos de la metrópoli.<sup>16</sup>

En paralelo a esta infiltración de arte en busca del espacio público, el artista peruano Rafael Hastings, involucrado también como colaborador en aquella experiencia, presenta en esa misma ciudad una exposición individual en la Galería Yvon Lambert, importante centro de la escena del arte conceptual en Europa. La exposición, titulada *L'Espace (El Espacio)* consistía en seis diagramas y apuntes directamente emplazados sobre los muros. Por medio de estos, se impone la tarea de hacer síntesis, compendio y comprensión de ciertos intervalos de ruptura que definen las concepciones acerca del espacio en los modos de representación, tal y como los ha desarrollado el arte occidental [Fig. 3].

Tomando como primer diagrama la idea del cubo de proyección sobre la superficie pictórica renacentista, el trabajo se desplaza por el auge y declive de un “ilusionismo” que entonces

12 Algunas de ellas serían incluso publicadas ese mismo año en la revista *Strike Work*, del Art Institute de Chicago, pero pasarían a formar parte de la historia nunca contada del arte conceptual peruano, siendo prácticamente desconocidas hasta su reciente exhibición en *La persistencia de lo efímero*.

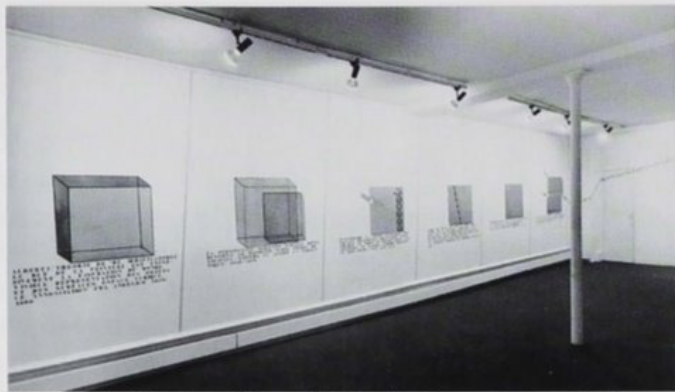
13 Zdenek Felix al presentar la propia muestra *Plans and projects as art*, estableciendo una continuidad con la emblemática *Live in your head. When Attitudes Become Form. Works, Concepts, Processes, Situations, Information*, exhibida poco antes en ese mismo espacio, señala: “En esta exhibición, no sólo fueron representadas las obras realizadas, sino (a través de la documentación) también las obras no realizadas o no realizables. Para toda una línea de artistas fue más importante imprimir sus ideas escritas como objetos producidos.” (Felix, 1969).

14 Antes de devenir en real, algo tiene que ser previamente posible. En su estudio sobre las obras tempranas de Gilles Deleuze, Michael Hardt (2004) cita una frase del filósofo francés, tomada de *El Bergsonismo*: “Simplemente [lo real] tiene existencia o realidad agregado a lo posible, lo cual puede traducirse diciendo que, desde el punto de vista del concepto, no hay ninguna diferencia entre lo posible y lo real”.

15 Según la invitación impresa, se trata de un tramo de la estación Opera a la Censier Daubenton del Metro Porte de la Villette - Mairie de Ivry que, actualmente ampliado, corresponde a la Línea 7. Siguiendo una declaración del propio Eielson, en anteriores textos se ha señalado equivocadamente que se trataba del Metro de la estación de Saint Michel (Tarazona, 2004).

16 El artista lleva así enteramente su amor por lo soterrado. Años después en relación a las culturas prehispánicas del Perú señala: “Esos reinos son verdaderos, son deslumbrantes y son nuestros. Como ellos, la poesía peruana será subterránea, será deslumbrante, o no será”, alterando sustantivamente la premisa surrealista del escándalo (Oquendo, 1981).

Hastings señala como un desierto fundamental. Con un trazado técnico, *L'Espace* presenta una secuencia que le permite tomar distancia del arte, penetrar en su historia y enfatizar una crisis del soporte bidimensional en un momento donde el arte contemporáneo suponía renunciar a éste por completo. La obra es así la celebración de un soporte distinto entonces percibido como *ilimitado* que –tal y como insinúa en su momento Catherine Millet (1970)– parece también, dentro de su montaje, estrellarse y buscar su entusiasta expansión, sondeando un nuevo espacio establecido ahora por los límites ortogonales de la galería.



(Fig. 3) Rafael Hastings. *L'Espace (El Espacio)*. Micas plásticas pintadas con pistola de aire comprimido y pintura sobre pared. Galería Yvon Lambert (Paris), 1970.

Así, se concibe el espacio como un dispositivo mental que se redefine a riesgo de dejar el propio concepto de *arte* en un lugar incierto, desbordando todos los contornos ideológicos establecidos por la tradición: "(...) ahora el arte mismo está bajo el ataque de fuerzas que se consolidan y quizá no sobreviva –sostiene Hastings (1970), inmerso en medio de este lúcido proceso de indagaciones–. Y esto estará probablemente bien".<sup>17</sup>

### El arte como actitud

A inicios de la década del Setenta el proceso de reformas en marcha había generado claras expectativas y adhesiones en algunos sectores de izquierda. Así, la expropiación de la International Petroleum Company (IPC) en 1968 o la Ley de la Reforma Agraria de 1969, parecían subsanar imperativamente las continuas demandas contra la explotación de los recursos del país y los derechos de las clases sociales menos favorecidas, otorgándole al gobierno militar un margen de aceptación popular. No obstante, simultáneamente a ella, también se consolida una naciente oposición en contra de la cual el gobierno impone mayores medidas represivas.<sup>18</sup>

Los límites de ese horizonte *revolucionario* se harían cada vez más frágiles, a pesar de existir un amplio, a veces contradictorio y casi siempre difuso consenso sobre las transformaciones del país. Es en ese contexto que la creación artística y el pensamiento crítico delinean una fugaz instancia de disenso en contra de las estructuras oficiales de la cultura. Una apuesta a favor de una liberación de imaginarios que ambos asumen no solo viables, sino inminentes.

Así, los primeros años Setenta envuelven desbordantes expectativas. A modo de visión prospectiva de la década iniciada, Acha describe en un artículo con inusitado optimismo,

17 De todas las experiencias internacionales del experimentalismo peruano de aquellos años, ésta sería la que tendría mayor repercusión en el ámbito local, probablemente gracias a las declaraciones del artista difundidas por diferentes medios extranjeros. En otro artículo de la época Hastings declara: "Mi trabajo es a 'largo aliento'... es el 'grado cero' del arte. Estamos cansados de falsas vanguardias (desde el romanticismo hasta el concepto) y nos quedan dos posibilidades 1.- No hacer nada; 2.- Explicar cómo llegar a ser sano... sin arte, a través de una destrucción sistemática de todo 'trabajo artístico' (aun la palabra objeto ha envejecido en estos días) sin contexto social real." (*El Comercio*, 1970a).

18 Aun cuando esa actitud se inicia desde la toma de poder, la deportación de periodistas y el efectivo manejo de algunos medios de comunicación que se produjo tras el Estatuto de Prensa, en 1970, acentúan el totalitarismo del régimen. Una página de un diario oficialista (*Extra*, 25-6-71) se nos presenta como un signo revelador de dos tácticas complementarias del sistema represivo. Mientras una noticia difunde las declaraciones del propio Velasco advirtiendo tanto a la "derecha conservadora y reaccionaria" como a la "izquierda extremista e irresponsable" que su gobierno no dudará en "aplastar, aun utilizando la fuerza de las armas, cualquier intento destinado a crear el divisionismo o socavar las bases económicas del país"; otra comunica la promulgación del Decreto Ley que crea el Sistema Nacional de Apoyo a la Movilización Social (SINAMOS): aquel feliz acrónimo y organismo del Estado que el componente militar –con su estructura burocrática y altamente jerarquizada– usó, más que para el fomento de la participación, como una vía para encuadrar a las organizaciones populares, brindando medidas asistencialistas y de capacitación a fin de subordinarlas a los dictados del gobierno, volviéndose así un organismo de contención. Sobre la fricción del SINAMOS con las organizaciones –partidarias, comunales o sindicales– ver: (Guerra García, 1983).

que “la década del 70 será el apogeo del activismo (arte como idea o actitud)”, mientras prefigura para el ámbito local: “la aparición del activismo, el cine experimental y los espectáculos audiovisuales. El *land art* y los campos perceptuales aparecerán esporádicamente. La solidaridad generacional con sus profundas quiebras superará la separación de clases, profesiones y grupos.” (Acha 1970b).

Sus palabras se tornan una caja de resonancia para un proceso breve pero abruptamente eruptivo: 1970 condensaría la más intensa y revulsiva exaltación de toda la producción experimental y –casi siempre– efímera de la época. Irrupciones y fracturas cuyas reverberaciones se extienden débilmente hasta el final del periodo velasquista, en medio de transformaciones sociales y también profundamente individuales que terminan relegando al olvido los escasos vestigios materiales de estas experiencias por casi cuarenta años.

Es sintomático que ese entusiasmo de Acha difiera drásticamente de otro balance publicado tan sólo tres días antes en ese mismo diario, en el cual el crítico, al mirar el año de 1969, lamenta la desaparición del grupo Arte Nuevo –cabeza visible de la vanguardia de los años sesenta–, la Fundación para las Artes y el evidente declive en los ánimos de experimentación plástica entre los artistas jóvenes (Acha, 1970a). Ambos artículos concatenan una bisagra entre constatación y expectativas, lo que coloca al crítico en una función que rebasa la del simple comentador, generando las condiciones para la irrupción de una vanguardia, en adelante entendida como *revolución*, como punta de lanza para un nuevo orden social.<sup>19</sup>

Acha recoge de esta manera la experiencia de su viaje por Europa, entre 1968 y 1969, que lo sitúa en el centro de las revoluciones francesas de Mayo del '68, y que le permite asistir a una nueva edición de la Documenta en Kassel y a la XXXIV Bienal de Venecia, la cual se ve también sacudida por algunos incidentes que hacen eco de las revueltas parisinas.

A su regreso, introduce localmente –primero a través de un seminario titulado “Nuevas referencias sociológicas de las artes visuales”, realizado en 1969 en la Galería Cultura y Libertad, y luego en diálogos y conferencias–, las ideas de Marshall McLuhan, Harold Innis, Roland Barthes, Claude Lévi-Strauss, Louis Althusser, Jacques Lacan, Michel Foucault y Herbert Marcuse, entre otros.<sup>20</sup> Acha establece así las coordenadas de un marco ideológico que procura reconsiderar los vínculos del arte con la cultura de masas, la semiótica, la economía, la antropología y la filosofía, intentando resituar al arte como un territorio de lucha política capaz de transgredir los valores dominantes de la conciencia occidental burguesa.

Pero si a mediados de los Sesenta su mirada despierta las inquietudes de muchos de los artistas que algunos años antes propician una primera irrupción de la vanguardia,<sup>21</sup> este nuevo impulso obliga al crítico a repensar el lugar de la modernización y el desarrollo –los cuales antes habían ocupado un eje central de su reflexión– con la nueva perspectiva revolucionaria del gobierno militar que toma el poder durante su ausencia. Pese a la inicial simpatía de Acha por algunas sustantivas medidas impuestas, su discurso y proyecciones personales empiezan a registrar giros drásticos en pos de una revolución con direcciones y énfasis distintos.

Es en marzo de 1970 que la Galería Cultura y Libertad acoge una ambientación colectiva titulada “Desarreglo A”, realizada por un grupo de egresados recientes de la Escuela Nacio-

19 Una concepción política de vanguardia y revolución que Acha asume en oposición a otra noción de ‘vanguardia’ entendida por algunos desde un plano exclusivamente estético. Acha replica los signos de una escena artística limeña que, a fines de los Sesenta, convertía el discurso ‘vanguardista’ en un “divertimiento de verano” a través de los novedosos desfiles de ‘Anti-cuasi-ovni moda’ –organizados por el Instituto de Arte Contemporáneo–, presentados por los medios como una progresión de las transformaciones del momento: “Después del antiteatro, de la antipintura y de todos los ‘antis’, que tratan de destruir los signos convencionales, rutinarios y falsos de esta civilización, surge ahora la ‘antimoda’” (M. B., 1969).

20 El crítico y curador Alfonso Castrillón, quien fuera al año siguiente director del Instituto de Arte Contemporáneo (IAC), con sede en el Museo de Arte Italiano, sería un asistente de estos seminarios (Castrillón, 2003).

21 Sobre el grupo Arte Nuevo y la escena de vanguardia, en la efervescencia plástica de mediados de la década anterior, ver nuestro ensayo inédito “Arte Nuevo y la Vanguardia. A propósito de una revuelta en las artes visuales de los años sesenta” de próxima publicación. Adicionalmente ver: (López y Tarazona, 2006; 2008).

nal de Bellas Artes.<sup>22</sup> Aquella sería la primera de una serie de presentaciones individuales de cada uno de los integrantes del grupo, quienes interrumpen con ello cierta estética pop, preponderante entre los artistas jóvenes, en la que varios de ellos habían previamente establecido su interés. Un mérito que Acha describe como el acto de “querer ‘desintoxicarse’ obrando dentro de lo no-aprendido”. Así, la galería insiste en suministrar aliento a una vanguardia emergente, de modo similar a como en 1967 había cedido sus salas a varios integrantes de Arte Nuevo. Solitario cronista de la experiencia, Acha percibe en el conjunto el temprano despliegue de las transformaciones artísticas por él advertidas, suscribiendo la idea de un cambio radical en la praxis en camino a una “nueva estética” (Acha, 1970c).

Dentro de las ambientaciones individuales del grupo presentadas sucesivamente, quizá sea la realizada por Consuelo Rabanal la que consolida aquella expansión sensorial que el crítico anota y, principalmente, un señalamiento que otorga visibilidad a las estructuras del espacio. La artista traza una línea horizontal de 20 cm de espesor a 1.70 cm (aprox.) del suelo, con pintura naranja fosforescente, alumbrada a su vez por fuentes de luz negra. Un efecto lumínico que delimita el perímetro interior de la sala y presenta la pintura como una negación completa de la representación, enfatizando la constatación física y perceptiva del soporte pictórico [Fig. 4]. La intervención efímera –situada entre el minimalismo y el arte conceptual– constata los límites arquitectónicos y devuelve la atención sobre los espectadores, convertidos en “elementos luminocinéticos” producto del efecto de la luz. (Acha, 1970d).

La línea fosforescente de Rabanal podría servir aquí de antecedente para el trabajo de otros artistas que, durante los meses inmediatamente sucesivos, tienden a reducir los efectos sensoriales y señalan las estructuras de la institución artística con un acento que va de lo físico a lo ideológicamente constitutivo. Algo que retrospectivamente puede ser leído como un paso previo para el distanciamiento o ruptura con la escena que en los años siguientes varios artistas asumen de manera silenciosa, declarada o confrontacional.



(Fig. 4) Consuelo Rabanal. [Sin título]. Ambientación con pintura fosforescente sobre pared. Galería Cultura y Libertad, 1970. Foto: Ernesto Maguiña.

Así, semanas después, bajo el título de “Galería de Arte”, Emilio Hernández Saavedra –exmiembro de Arte Nuevo– presenta un desmontaje tanto físico como ideológico de la propia sala Cultura y Libertad. Emplazado sobre las paredes, un conjunto de reproducciones fotográficas exhibe distintos aspectos de la institución: plano de ubicación distrital, plano arquitectónico, fotografías del personal (director, asesor artístico, secretaria y empleado), fotografías de una invitación y una crítica periodística pertenecientes a una muestra anterior; sumando a todo ello la fotografía de un fragmento de muro que el artista emplaza –en tamaño real– sobre el mismo lugar, y una imagen con la definición de la palabra *galería* –en la estética de las *investigaciones* de Kosuth–, entre otros señalamientos.<sup>23</sup> El artista traza además, en líneas segmentadas sobre la pared, los bordes inadvertidos de una ventana clausurada durante la remodelación del espacio, haciendo visibles sus transformaciones.

22 El grupo es conformado por Eduardo Castilla, Hilda Chirinos, Leonor Chocano, Ernesto Maguiña y Consuelo Rabanal. En uno de los últimos espacios de la ambientación por ellos realizada se encontraban maniqués sentados y echados sobre un catre de metal, cerca de un muro completamente revestido con un gran *collage*. Adicionalmente, un biombo dorado había sido cubierto en uno de sus lados por una saturación de imágenes de la farándula local e internacional (tomadas de las secciones de espectáculos en periódicos y revistas), y al asomar del otro lado, la repisa del biombo se cubría de fotografías tomadas de medios similares, ilustrando la dramática situación de Biafra, aquel Estado disidente de Nigeria, azotado entonces cruelmente por la violencia y el hambre que produjo su fallido intento de separación.

23 Es significativo que Hernández utilice la estética de investigación analítica del artista conceptual norteamericano Joseph Kosuth, aludiendo a su serie *First Investigations*, de 1966, subtitulada como *Art as idea as idea*. Así, mientras Kosuth presenta reproducciones fotográficas de definiciones de palabras extraídas del diccionario, explorando la construcción cultural y la significación del arte mediante conceptos abstractos (‘meaning’, ‘idea’, ‘abstract’, ‘art’, etc.) autorreferenciales, Hernández integra la definición lingüística de un dispositivo concreto (la ‘galería’) en un marco de otras representaciones que confrontan esa misma definición, imposibilitando una lectura puramente circular o tautológica.

“No se trata, pues, de obras de arte”, dirá entonces un categórico Juan Acha, “Hernández no busca exhibir méritos de fotógrafo, ni pretende acentuar el ilusionismo fotográfico o el ‘recuerdo’ fetichizador que implica colgar una foto. No busca belleza formalista, sino que analiza un concepto. De allí que presenta información fehaciente que nos hace pensar” (Acha, 1970e).

Pero al desplegar la galería al interior de la galería misma, Hernández devela aspectos que por lo general son invisibles, como los soportes regentes o administrativos de esa pequeña organización y la suma de objetos que hacen posible la difusión del arte, des-sublimando la idea de una *exposición* o la mera existencia de una *obra*, independiente de ellas.

El artista incluye además un conjunto de propuestas, *señalamientos* o *recorridos* conceptuales en el impreso que acompaña la exposición. Entre ellos, el que denomina *El Museo de Arte borrado*: una fotografía intervenida en la cual el Palacio de la Exposición –donde desde mediados de los Cincuenta tiene su sede el Museo de Arte de Lima– ha sido *removido* del contexto urbano en el que se encuentra [Fig. 5]. Una supresión que enfatiza el gesto provocador –incluso poético– de anular simbólicamente las instancias más decisivas que resguardan el arte oficial y que contribuyen a la consolidación de una tradición entonces por ellos abiertamente rechazada.

La presentación de Hernández coincide con otra que por esas fechas inaugura Rafael Hastings, quien se encuentra en Lima por unos meses.<sup>24</sup> Realizada en el Instituto de Arte Contemporáneo (IAC), su anuncio en un diario local bajo el provocador encabezado “Hastings enjuiciará la pintura peruana”, destaca también la “renuncia” del artista a la pintura. En la amplia sala del Museo de Arte Italiano –donde el IAC realizaba entonces sus exposiciones– Hastings despliega en dos muros, diagramas o cuadros sinópticos compuestos de textos sobre cartulinas blancas manuscritas, a través de las cuales expone un desarrollo que cuestiona la *evolución* de la pintura peruana, así como un análisis del crítico de arte Juan Acha, tomando en cuenta, a modo de ejes, sus condiciones personales y las del medio en que se desenvuelve. Allí describe tanto las características físicas del crítico como su posición, las relaciones que mantiene con las diferentes esferas de la escena artística y sus perspectivas individuales de desarrollo.<sup>25</sup> La intención del artista es “completar sistemáticamente un grupo de críticas complejas sobre los diferentes problemas del arte” (Hastings, 1970b). Su método renuncia a la idea de disociar la actitud de comunicación informativa de la propiamente artística, construyendo una lectura sintética de la historia del arte local y un enfoque incisivo de quien entonces era su crítico más influyente. Una actitud acaso comparable con la de Ernesto Maguiña quien por esas mismas fechas remite a un Concurso de Arte de una prestigiosa institución un conjunto de fotocopias enmarcadas que reproducen el reglamento, las invitaciones, las palabras del jurado y las reseñas de los diarios de un concurso ya realizado.<sup>26</sup>

Una singular suma de acciones que desafían la autoridad, al tiempo que hacen visibles las estructuras de poder que articulan el sistema artístico. Un proceso de desmitificación –en el sentido barthesiano– y de *denuncia* de los valores jerárquicos de la sociedad, inscritos en el concepto tradicional de *arte*, y cuyo ataque significaba para Acha el oportuno despertar de un espíritu revolucionario.

---

24 Ya en abril de ese año había presentado en Lima una exposición lacónicamente titulada *Paisajes*, en la Galería Carlos Rodríguez Saavedra, la misma que produciría opiniones enfrentadas en los medios.

25 Otra exposición importante de mencionar –aunque imposible de desarrollar en estas breves páginas– es la que inaugura Mario Acha también en junio de 1970. Titulada *Introducción al cinematógrafo*, esta instalación de objetos móviles y paneles usaba la fotografía para analizar y desmontar la condición dinámica (y el ilusionismo visual) de la representación filmica, descomponiendo fotográficamente el espacio y el tiempo cinematográfico.

26 Aunque no es propiamente análogo a lo que Benjamin Buchloh (1989) llama ‘crítica institucional’ en el contexto del conceptualismo norteamericano y europeo, es evidente que estas experiencias locales arremeten contra las instituciones con un interés deconstructivo o simplemente beligerante, sintonizando temporalmente en su ánimo con algunas de las propuestas críticas notables que artistas como Michael Asher, Mel Bochner y Hans Haacke, entre otros, emprenderían por esos mismos años.



Sin embargo, el sentido de esta crítica rápidamente se revela no como un mero cuestionamiento de la administración de las instituciones y sus agentes, sino como la voluntad de abolir todas las instancias del *arte*, renunciando incluso al propio acto creativo. Asumiendo esa renuncia como una forma de impugnar su lugar asignado de modo complaciente, proponiendo la transformación revolucionaria del arte mismo desde sus bases: los componentes culturales y cognitivos de la sociedad en su conjunto.<sup>27</sup>

Poco después, el 6 de agosto, un diario local anuncia un espectáculo de “piezas de corta duración” a cargo de la bailarina y coreógrafa Yvonne von Mollendorff, en el Instituto de Arte Contemporáneo. Durante el *espectáculo* ella permanece inmóvil ante el público congregado, mientras la transmisión simultánea de una voz grabada en cinta magnetofónica describía verbalmente y de manera sucesiva los pasos de una danza clásica, moderna y contemporánea, previamente anunciados [Fig. 6]. Así, la anti-danza o *ballet verbal* consiste en una audición, sin ejecutantes ni movimiento. Con ello Mollendorff logra, por un lado, rechazar la tarea de atender las expectativas del público y, por otro, supone *poner a bailar* o despertar su imaginación. No obstante, ello era el acto preliminar para un debate

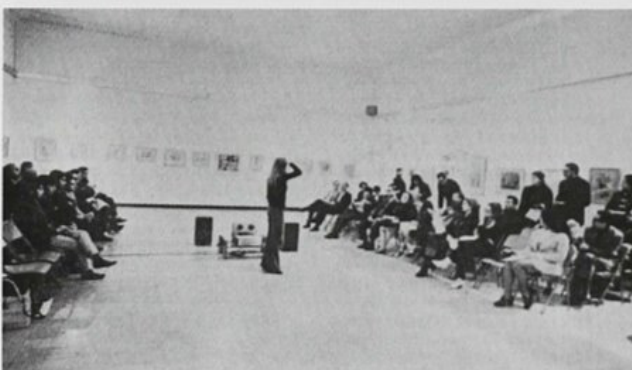
sobre la pertinencia del arte en la sociedad contemporánea, propiciado entre ella y los asistentes. El detonante radical contra cierta omnipresencia del *espectáculo*, considerado por la artista como una “pantalla ideológica indispensable detrás de la cual se esconde el mecanismo de nuestra sociedad de consumo”. “Todo el arte debe ser reducido a cenizas para que renazca puro y real, pues éste se ha convertido en un producto al cual artistas e intelectuales dan una aureola de espiritualidad, engañando a la masa hasta la cretinización”, sostiene la voz grabada al tiempo que la bailarina y algunos colaboradores repartían un manifiesto en donde se destaca: “Es indispensable hacer una revolución cultural pues sin ella no existe la revolución social.” (Ibarra, 1970).

### La actitud como revolución

Mollendorff parece así poner en confrontación y circulación, ideas que el propio Acha reconoce como apremiantes. Para él es indispensable que las medidas pretendidamente revolucionarias del gobierno militar tengan un correlato en el ámbito de la vida cotidiana. “[L]a transformación de las estructuras socioeconómicas –aún la más radical– no es suficiente para cambiar las bases de la mentalidad humana y, por ende, de la sociedad. Indispensable [resulta] la compañía de la revolución cultural y la sexual, tal como desde hace dos años postulan los jóvenes del mundo entero”, apunta el crítico en un artículo



(Fig. 5) Emilio Hernández Saavedra. *El Museo de Arte Borrado*. Fotografía intervenida, incluida en el catálogo/obra de la exposición *Galería de Arte*. Galería Cultura y Libertad, 1970.



(Fig. 6) Yvonne von Mollendorff. [Ballet verbal]. *Acción*. Instituto de Arte Contemporáneo (Sede: Museo de Arte Italiano), 1970.

27 “Éramos los bufones de los gordos –señala Rafael Hastings en una entrevista de 1982–, de la burguesía radiante y moderna de esa época... Percibir esto fue tan duro que me obligó a dejar de pintar para entregarme a una organización política” (Lama, 1984).

publicado días después de la acción de la artista, evocando su propia experiencia en torno a las revueltas francesas del '68 (Acha, 1970f). Allí Acha destaca la recientemente promulgada Ley de Industrias, al tiempo que critica las formas dominantes de control y normalización social por parte de otros aparatos del Estado.

Así, lo que el crítico denomina en tono combativo una “guerrilla cultural” es la permanente incomodidad frente al sistema de poder:

“Los revolucionarios o guerrilleros culturales no sólo quieren destruir. Ellos buscan lo que la gente más teme: la libertad de comportamientos individuales dentro del respeto humano. (...) Estamos tan acostumbrados a pensar y obrar apoltronados en sistemas, definiciones y valores, que no podemos resistir ni comprendemos que otros sean libres o quieran serlo.” (Acha, 1970f).



(Fig. 7) Uno de los graffitis realizados en la vía pública y en fachadas de galerías comerciales por Ernesto Maguina, Leonor Chocano, Consuelo Rabanal, entre otros. Lima, 1970.

Sin embargo, el oficialismo velasquista tiende a un proceso creciente de restricciones. La inexistencia de un espacio de oposición posible en esas circunstancias es precisamente la anulación de la dimensión discrepante de lo político.

Pero este rumbo restrictivo vería aún aparecer signos inconformes. Ya entonces varios de estos artistas habían abandonado el espacio oficial de las galerías para apropiarse de formas de agitación y propaganda política. Rafael Hastings realiza una acción

que denomina *Todo el amor*, en la que reparte volantes en distintos parques del centro de Lima en apoyo a los jóvenes enamorados que allí se dan cita, y en abierto rechazo de ciertas medidas disciplinarias moralistas contra el comportamiento sexual. E incluso aquellos otros artistas que a inicios de ese año propician ambientaciones y experiencias sensoriales, renuncian a esos espacios para realizar clandestinamente una serie de pintadas en la vía pública –incluyendo las fachadas de galerías de arte– con la inscripción “Arte = \$” [Fig. 7]. Con apoyo del propio Hastings y en incursiones nocturnas, estos artistas recién incorporados a la escena buscaban denunciar la fácil conversión de la producción visual en mercancías o el financiamiento servil del arte para el prestigio de un espacio cultural, entendiendo aquí lo *cultural* como un concepto reaccionario o excluyente.<sup>28</sup>

No obstante la renuncia más pública y anunciada al medio artístico es la *exposición* de Gloria Gómez-Sánchez –miembro también del ya entonces desarticulado grupo Arte Nuevo–, acogida por la Galería Cultura y Libertad en octubre de 1970. La artista deja la sala vacía y coloca sobre un muro un cartel con la inscripción: “EL ESPACIO DE ESTA EXPOSICIÓN ES EL DE TU MENTE. HAZ DE TU VIDA LA OBRA”, y deja sobre una pequeña mesa una ruma de impresos con un manifiesto en donde enfatiza su propio abandono de la *estética* en favor de la *ética*. Pero aquello interpretado como un acto evasivo es para Gómez-Sánchez asumir una integración radical del arte y el proyecto vital de la artista. La *escena* artística –así como el acto de producir objetos– se volvía entonces una entera farsa o frivolidad. “¿Se acabó el arte? –se pregunta en una de las páginas de su manifiesto– ¿O es que el artista al fin se identifica (...) y vive las cosas de su mundo directamente, sin dejar huella, sin dejar obra, la cual a fuerza de ponerse a tono con su tiempo se desintegra?”<sup>29</sup>

Esta última aparición de Gómez-Sánchez se produce luego de un viaje de la artista a Buenos Aires en 1968, gracias a una beca otorgada con el gran premio que recibe en el 2º Salón

28 Una de estas pintadas es incluso colocada en la fachada de la Galería Cultura y Libertad, acaso el espacio que había sido de manera programática la plataforma de apoyo continuo a las propuestas experimentales.

29 Este manifiesto fue reeditado como copia del original mecanografiado y distribuido en la exposición *La persistencia de lo efímero*, realizada en marzo de 2007 en el Centro Cultural de España en Lima.

organizado por la Fundación para las Artes.<sup>30</sup> La artista asienta entonces sus cuestionamientos sobre la obra, destacando en su lugar la vivencia:

“El arte ha sido para el artista una forma de vida, con el acento puesto en su actitud, en sus experiencias, en las mismas que la ejecución de sus obras le dejaban. Para él, la obra física, la obra de arte, una vez lograda era ya cadáver en el mismo instante de nacer. Pero para el resto de la gente, la obra ‘tiene el mensaje’, la gente ‘culto’ vive el mundo según ese espejismo, y es el público el que invierte los valores mistificando las obras de arte en los museos.” (Gómez-Sánchez, 1970).

### Interrupciones

Las transformaciones por venir, auguradas a inicios de año por el propio Acha, sufren un corte intempestivo. La escalada represiva del velasquismo, sumada a la inestabilidad de cualquier proyecto cultural sostenido independientemente del Estado, coincide no solo con la *renuncia* de Gómez-Sánchez, sino también con la ruptura o desencuentro con la sociedad local, que se hace patente en las trayectorias de artistas como Emilio Hernández o Rafael Hastings.

Acontecimientos que sumados al breve encarcelamiento sufrido por el propio Acha a fines de 1971, acusado injustamente de corromper con drogas a la juventud, determina su alejamiento definitivo del país marcando el curso del proceso de modo culminante.<sup>31</sup> Una ausencia acaso decisiva para la dispersión y olvido del experimentalismo en los años sucesivos, y que en adelante solo presenta propuestas aisladas, sin suficientes interlocutores receptivos.

No obstante, en aquellos años el propósito de Acha no solo es brindar soporte teórico a todas estas experiencias sino vincularlas en una plataforma cohesionada que pueda fortalecer el movimiento de la “guerrilla cultural”. Así, en sus escritos publicados a lo largo de 1970, concatena persistentemente situaciones que los artistas no logran percibir aún como parte de un proyecto revolucionario articulado. Es revelador que el único texto de Acha que estructura y proyecta con radical optimismo aquellos acontecimientos –titulado elocuentemente “Despertar revolucionario” y publicado en una revista italiana a mediados de 1971–, haya permanecido en aquellos mismos años –y aún hoy– inédito para la escena de la cual era actor y cronista (Acha, 1971). Un índice feroz de las expectativas de transformación en un proceso bruscamente interrumpido.

30 El contacto previo de la artista con los críticos Jorge Romero Brest y Rafael Squirru, y sus referencias sobre espacios de avanzada como el Instituto Di Tella o la Galería Lirolay –donde incluso expone con el grupo Arte Nuevo en 1967–, le permiten seguir algunos de los acontecimientos de un ‘68 argentino de violentos desbordes políticos y artísticos. Gómez-Sánchez presencia los incidentes de *Experiencias '68*, una exposición que marca la ruptura de la vanguardia porteña con el Instituto Di Tella, y cuya disidencia detona meses después una experiencia como *Tucumán Arde. Experiencias '68* la impacta por el gesto desafiante asumido allí por los artistas, motivándola a enviar a Lima una misiva con el *comunicado* mimeografiado que el propio Romero Brest circula (23 de mayo de 1968) ante la censura de una obra de Roberto Plate por parte de la policía. En esa correspondencia Gómez-Sánchez señala –en una anotación manuscrita colocada al extremo inferior del texto de Romero Brest– la actitud de “un artista [Pablo Suárez] que se negó en absoluto a crear ‘obra’ alguna”. La artista alude así a la ‘carta’ que Suárez circula en la entrada del Instituto Di Tella, con la cual este renuncia y critica la centralidad y el ‘prestigio’ del Instituto, conectando corporal y anímicamente las intenciones de la escena peruana y argentina en un momento crucial. Para un desarrollo sobre los incidentes del ‘68 argentino, ver: (Longoni y Mestman, 2000).

31 “El concepto tradicional del orden público tiene que ser revisado”, anuncia Velasco en el discurso de clausura del año académico de las Fuerzas Policiales a fines de 1971. Con esa frase pretende justificar tanto las redadas policiales para frenar la delincuencia así como la desorganizada persecución de mafias de traficantes de drogas –en una de las cuales se había comprometido a mediados de ese año al propio Jefe de la División de Narcóticos. Pero principalmente justificar la violenta represión con la que el régimen responde a las manifestaciones, huelgas e insurrecciones generadas por diversos gremios (principalmente del sector magisterial y minero) que reaccionan contra la hegemonía institucional que el Gobierno Militar impone sobre las propias organizaciones de base. En la capital, las redadas se producen en una cruzada moralista y disciplinaria contra la juventud. Estas originan tanto la cancelación de conciertos de rock (la deportación de Carlos Santana y su grupo a pocas horas de su arribo al Perú, por considerar sus actividades “contrarias a las buenas costumbres y al objetivo moralizador del Gobierno Revolucionario”, según un comunicado emitido por el Ministerio del Interior), hasta el cierre de locales nocturnos e irrupciones a residencias privadas. La acusación contra Acha es formulada tras la incursión policial en una reunión de jóvenes artistas en la que se habría encontrado marihuana. Acha permanece cerca de dos semanas en prisión durante las investigaciones. Ya para 1972, luego de una breve estancia en Washington, el crítico se establece en México sin ánimos de retornar al país.

Sin embargo, la aparición de estos espacios de discrepancia y posterior disuasión hacen visible la crisis generalizada de un orden social y cultural fragmentado. Así, casi anunciando la polaridad de las posiciones asumidas, aquella última intervención de Gómez-Sánchez en 1970 despierta fricciones que originan dos encendidos debates en la misma galería entre Percy Murillo y el propio Acha ante una amplia concurrencia. Mientras en el primer encuentro se discute en torno al “fin del arte”, el siguiente polemiza sobre la posibilidad de un arte nacional, que Murillo define en los estrechos márgenes de un localismo tradicionalista.

De modo similar a como el velasquismo equipara la idea de una *cultura nacional* con su propia estrategia populista, o la idea misma de *revolución* como sinónimo de la suma de decisiones establecidas por su gobierno; la idea de *arte* aparece desvinculada de la posibilidad de un movimiento social de base –o de sector–, al margen de esa instrumentalización de lo *peruano* como doctrina. Así, tal escena se disuelve paralelamente a la lenta consolidación de una práctica artística que, en los años sucesivos, emerge ya sin conflictos. Un gusto que se instala en paralelo a la recomposición social generada por las reformas.<sup>32</sup>

De esta manera, sin mayores oportunidades y ánimos divergentes, *la política* –entendida como el conjunto de prácticas que contribuyen a una organización social determinada– así implantada empieza a cerrar el paso a otros disensos posibles, reprimiendo esa dimensión discrepante constitutiva de *lo político*.<sup>33</sup> Un nuevo *llamado al orden* que asigna, a cada grupo social, su lugar dentro de la estructura *revolucionaria*.

“Habrá un arte peruano auténtico el día que haya un profundo cambio de estructuras en el país, una revolución cultural que no debe ser entendida como política solamente”, advierte Acha en respuesta a Murillo, señalando los peligros de una concepción revolucionaria situada únicamente en el ámbito de la ley y de los poderes del Estado (*El Comercio*, 1970b). El crítico reclama así una revolución que pueda ubicarse nuevamente del lado de la “*mentalidad humana*”, privilegiando los procesos subjetivos de transformación política. Una insurrección del pensamiento interrumpida, que vio desbaratado sus intentos de consolidar actitudes o condiciones para esa revolución *otra*, sostenida en ese momento desde la inconformidad y la revuelta.

Lima / Barcelona, 2008

---

32 Un inicial impulso al arte popular que continúa las iniciativas realizadas durante el gobierno de Fernando Belaunde, con las Bienales de Artesanía organizadas por la Asociación de Artesanos en el Museo de Arte de Lima desde 1967, y ya entrados los años Setenta un reestablecimiento de la pintura más conservadora: el llamado ‘retorno a la figuración’, un surrealismo a destiempo y un expresionismo que se establecen de la mano de un nuevo mercado, surgido de la burguesía industrial y financiera.

33 La socióloga belga Chantal Mouffe (2005) al repensar la dinámica democrática establece una distinción entre ‘la política’, referida al campo empírico de prácticas e instituciones que organizan la coexistencia, y ‘lo político’, entendido como la dimensión de antagonismo que irrumpe permanentemente en ese primer ordenamiento de los discursos, poniendo en cuestión su hegemonía. Mouffe reconsidera al sistema democrático a través del constante disenso –o lo que ella llama modelo adversarial o ‘agonista’– que impida el surgimiento de nuevos populismos o totalitarismos en ausencia misma del desacuerdo y de proyectos políticos contrahegemónicos.

## Bibliografía

- Acha, Juan (1970a). "Estancamiento en la plástica", *El Comercio*, Lima, 1 de enero, p. X.
- (1970b). "Reflejos sobre la década del 70. Artes plásticas", *El Comercio*, supl. Dominical, Lima, 4 de enero, pp. 38 – 39.
- (1970c). "En 'Cultura y Libertad'. Exposición vanguardista", *El Comercio*, Lima, 17 de marzo, 1970, p. 19.
- (1970d). "Oscuridad y fosforescencia. Muestra de C. Rabanal", *El Comercio*, Lima, 3 de mayo, 1970, p. 23.
- (1970e). "Hernández y la fotografía", *El Comercio*, Lima, 20 de junio, 1970, p. 23.
- (1970f). "La revolución cultural", *Oiga* 386, Lima, 14 de agosto, 1970d, pp. 29 y 31.
- (1971). "Risveglio rivoluzionario", *D'ars* 55, año XII, Milán, junio, pp. 22-39.
- Borricaud, François (1967a). "El ocaso de las oligarquías y la sobrevivencia del hombre oligárquico", *Aportes* 4, París, abril, pp. 5-23.
- (1967b). *Poder y sociedad en el Perú contemporáneo*, Buenos Aires, Sur.
- Buchloh, Benjamin "From the Aesthetic of Administration to Institutional Critique (Some Aspects of Conceptual Art 1962-1969)", *L'Art Conceptuel: Une perspective*, Paris, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1989, pp. 41-53.
- Buntinx, Gustavo (1997). "Modernidades cosmopolita y andina en la vanguardia peruana", en: Enrique Oteiza (coord.) *Cultura y política en los años '60*, Buenos Aires, Instituto de Investigaciones 'Gino Germani', Facultad de Ciencias Sociales, UBA, pp. 267-286.
- Castrillón, Alfonso (1981). "Reflexiones sobre el arte conceptual en el Perú y sus proyecciones", *Revista* 7, vol. 2, Medellín, pp. 41-44.
- (c2003). *La Generación del '68. Entre la agonía y la fiesta de la modernidad*, Lima, ICPNA – Banco Sudamericano.
- El Comercio* (1970a) "La 'demostración' de Hastings", supl. *Dominical*, Lima, 15 de marzo, p. 34.
- (1970b). "Debate en Culto [sic.] y Libertad", Lima, 5 de diciembre, p. 21.
- Cotler, Julio (1972). "Bases del corporativismo en el Perú", *Sociedad y política* 2, año 1, Lima, octubre.
- Fajardo, José Carlos (1983). "Consideraciones sobre el modelo político intentado en el Perú de 1968 a 1975", en: Carlos Franco (coord.) *El Perú de Velasco*, tomo III, Lima, CEDEP, pp. 623-652.
- Felix, Zdenek (1969). *Pläne und Projekte als Kunst. Plans and projects as art*, Cat. de exh., Berna, 8 de nov. - 7 de dic. (Traducido del alemán para este ensayo por Carlos León-Xjiménez).
- Gómez-Sánchez, Gloria (1970). [Manifiesto], Texto de tres páginas mimeografiadas repartidas en su exposición en la Galería Cultura y Libertad, Lima, octubre-noviembre.
- Guerra García, Francisco (1983). "Sinamos y la promoción de la participación" en: Carlos Franco (coord.) *El Perú de Velasco*, tomo III, Lima, DECEP, pp. 681-699.
- Hardt, Michael (2004). *Gilles Deleuze: un aprendizaje filosófico*, Buenos Aires, Paidós.
- Hastings, Rafael (1970). "Pintura. Fragmento de un carnet de notas", *Oiga*, Lima. (Sin más datos disponibles).
- (1970b), "Hastings en el IAC", supl. *Dominical*, Lima, 28 de junio, p. 39. (Carta remitida por Hastings al director del IAC, Alfonso Castrillón, publicada casi íntegramente).
- Ibarra, Begoña (1970). "Ivonne: El anti-ballet", *La Prensa*, supl. 7 días 634, Lima, 16 de agosto.
- Lama, Luis (1984). "Los 60's", *Caretas* 818, Lima, 24 de setiembre, 1984, pp. 62-63. Esta entrevista realizada por Gustavo Buntinx pero nunca publicada ha sido también citada por su autor, aunque sin la alusión a la militancia política del artista (Gustavo Buntinx, *Op cit.*).
- LeWitt, Sol (1967). "Paragraphs of Conceptual Art", *Artforum*, vol. 5, N° 10, pp. 79-83.
- Longoni, Ana y Mariano Mestman (2000). *Del Di Tella a Tucumán Arde. Vanguardia artística y política en el '68 argentino*, Buenos Aires, El Cielo por Asalto.
- López, Miguel A. y Emilio Tarazona (2006). "Arte Nuevo y la Vanguardia. 40 años de una revuelta en las artes visuales", *El Comercio*, supl. El Dominical, Lima, 12 de noviembre, p. 12.
- (2007a). *La persistencia de lo efímero. Orígenes del no-objetualismo peruano: ambientaciones / happenings / arte conceptual (1965 – 1975)*, (Folleto impreso con imágenes y textos de la exposición), Lima, Centro Cultural de España.
- (2007b) "Desgaste y disolución del objeto en el arte peruano de los años Sesenta. Una primera coordinada de rastro apenas perceptible", en: *Imágenes perdidas: censura, olvido, descuido*. IV Congreso

*Internacional de Teoría e Historia de las Artes XII Jornadas del CAIA*, Buenos Aires, CAIA, pp. 53-66. Se reproduce en: *Illapa* N° 4. Lima: IIMA – Universidad Ricardo Palma, 2007, pp. 39-48.

—(2008). *Arte Nuevo y la Vanguardia. Disidencia, Experimentación Visual y Transformación Cultural*, Lima, Sala Luis Miró Quesada Garland y Sala Raúl Porras Barrenechea. (Folleto con imágenes y texto de la exposición).

M.B., (1969). “Revolución Cultural en la Moda”, *Oiga*, Lima, abril. (Sin más datos disponibles).

Millet, Catherine (1970). “La représentation de l'espace rêvée puis analysée”, *Les lettres françaises* 1322, Paris, 18 au 24 février.

Montoya, Rodrigo (1971). *A propósito del carácter predominantemente capitalista de la economía peruana actual (1960-1970)*, Lima, Centro de Investigaciones Sociales.

Mouffe, Chantal (2005). *On the Political*, Oxford, Routledge.

Oquendo, Abelardo (1981). “Eielson: Remontando la poesía de papel”, *Hueso Húmero* 10, Lima, julio-octubre, pp. [3]-10. (Entrevista).

Stepan, Alfred (1978). *The State and Society. Peru in comparative perspective*, Princeton, Princeton University Press.

Tarazona, Emilio (2004). *La poética visual de Jorge Eielson*, Lima, autoeditado.

Tarazona, Emilio y Miguel A. López (2008). “Juan Acha y la Revolución Cultural. La transformación de la vanguardia artística en el Perú a fines de los Sesenta”, en: *Temas de Arte Peruano* 3. *Nuevas referencias sociológicas de las artes visuales: Mass media, lenguajes, represiones y grupos*, Juan Acha, 1969, Lima, Universidad Ricardo Palma.