

Desgaste y disolución del objeto en el arte peruano de los años Sesenta. Una primera coordenada de rastro apenas perceptible¹

Miguel López / Emilio Tarazona

La historia del arte contemporáneo peruano no ha vencido aún una suerte de escisión que solo recientemente parece señalarse entre las escenas de la vanguardia originada a mediados de los años Sesenta y aquella otra que emerge, en gran medida disociada de la primera, a fines de los Setenta. Aún cuando en los últimos diez años varias exposiciones y publicaciones locales han arrojado revisiones y lecturas sobre las últimas décadas de la plástica nacional, estas han destacado principalmente, de ese



Fig.1. *Mimuy*. Ambientación (detalle). Mario Acha, Miguel Malatesta y Efraín Montero, 1965. Salas del IAC.

primer momento de vanguardia, la propagación local del *Pop* y el *Op art*, del minimalismo o el Filo duro.

No obstante, otros aspectos inscritos en paralelo a este mismo momento nos sugieren un experimentalismo plástico mucho más complejo al interior de aquella convulsionada época. Una presencia que no sólo no ha sido suficientemente descrita sino que ha corrido el riesgo de perderse en la memoria de sus propios protagonistas, en muchos casos ya alejados del espacio medular de la plástica. Los acontecimientos que este escrito intenta desentrañar, advierten la necesidad de una re-escritura de ese segmento de la historia y arrojan una luz distinta sobre el imaginario y los antecedentes, aparentemente sumidos en brumas, de estrategias ahora plenamente incorporadas en el arte contemporáneo más reciente.

¹ Una versión previa de este ensayo, con ligeras variantes participa en el IVº Congreso Internacional de Teoría e Historia del Arte y XII Jornadas de CAIA. *Imágenes Perdidas: Censura, olvido, descuido*, en Buenos Aires, cuyas actas se publican el presente año.

Se trata de propuestas que abarcan casi diez años, desplegadas desde un primer momento de precipitación y auge en el ámbito de la vanguardia local, hasta una aparente conclusión o debilitamiento en el panorama de esa misma escena. Dentro de aquel espectro, este ensayo recoge sólo los sucesos precisos de su irrupción, producidos en un periodo de tiempo excepcionalmente corto, durante los primeros días de noviembre del año 1965. Aquel breve, detonante y expansivo instante que advierte drásticas transformaciones en la joven plástica para los años inmediatamente sucesivos, y que emerge en esta crónica y reflexión preliminares como un momento ausente o velado que no ha tenido aún una inscripción adecuada en tanto referente o coordenada, e incluso como hito.

En efecto, no más de tres o cuatro estudios se han aproximado a los aspectos más desmaterializados de la práctica artística experimental producida en nuestro país desde ese momento, y ninguno de ellos ha gozado tampoco de la difusión suficiente para sus alcances².

De otro lado, los estudios que han enfocado de algún modo el tema durante este intervalo de tiempo, si bien no han tenido como objetivo una obliteración de aquella experiencia particular referida al *no-objetualismo* en la plástica local (*happenings*, ambientaciones, ensamblajes y objetos efímeros, arte conceptual, entre otras), han denotado una falta de interés o desestimación al decurso local de estas propuestas. Así, coincidiendo con el momento en que estas tendencias de vanguardia mostraban ya índices de disipación, Mirko Lauer las evalúa –acaso circunscribiéndolas previamente a la tríada del *pop/op/constructivismo*– como brotadas de manera similar al tarareo entonces frecuente de las canciones de los *Beatles*. Es decir: surgidas con un “(...) carácter bastante irreflexivo, como un producto espontáneo y acético de las circunstancias internacionales de ese tiempo” (Lauer, 1976: 167). Aquel texto, por varios otros motivos decisivo –ya que se consolida como el más informado, persuasivo e influyente análisis de la plástica peruana producido hasta entonces– podría constituirse en una temprana y poco optimista evaluación que no enciende mayores estímulos para futuras indagaciones sobre el tema.

De algún modo semejante a lo que Ana Longoni ha denominado “puentes cancelados” en relación a la experimentación chilena contemporánea a esta, la mirada sobre el intervalo específico que vincula a ambas escenas (la de los Sesenta y la de finales de los Setenta) sugiere también aquí la idea de una “historia bloqueada, perdida o desvinculada, no narrada.” (Longoni, 2001: 223). Pero, a diferencia del corte abrupto que se produjo en Chile tras el extremadamente violento golpe de 1973, el contexto en que esta experiencia se disipa en el Perú en los años del gobierno militar de Velasco Alvarado, iniciado en 1968, se traduce no obstante en una paulatina suspensión: como una llama que se extingue sin que haya operado sobre ella una voluntad de cancelación directa o deliberada. Esta suspen-

² Entre ellos es Juan Acha quien, por su proximidad con la escena que relata y analiza –así como por la fecha en que publica su artículo– el único que se constituye simultáneamente en cronista, temprano teórico y elemento actuante y decisivo del momento que estudia (Acha, 1971). Diez años después Alfonso Castrillón da a conocer, en el marco del Primer Coloquio Latinoamericano de Arte No-Objetual y Arte Urbano, realizado en Medellín, un primer balance del arte conceptual en el Perú, que lamentablemente constituiría, para cualquier estudio posterior, una crónica sin elementos visuales que afinen la imaginación, salvo en relación a las acciones entonces recientemente realizadas como *Lima en un árbol* y *Acción furtiva* (Castrillón, 1981). Gustavo Buntinx aborda años después una rápida revisión por el experimentalismo de los años Sesenta a modo de significativo preámbulo al estudio de la trayectoria específica del artista Jesús Ruiz Durand y, particularmente, los afiches que diseña para la experiencia de la Reforma Agraria del velasquismo (Buntinx, 1997). De estos tres, sólo el de Castrillón ha sido un estudio suficientemente accesible y difundido en la escena local. La exposición *La persistencia de lo efímero. orígenes del no-objetualismo peruano: ambientaciones / happenings / arte conceptual (1965-1975)* ha presentado recientemente una serie de obras, fotografías, descripciones y documentos de época que, compiladas en un periodo de dos años de trabajo, han brindado hasta la fecha la revisión más amplia de ese momento. El breve catálogo de mano de dicha exhibición es el preludio de un extenso estudio sobre el tema aún en preparación (López y Tarazona, 2007).

sión se hace sin embargo visible en el progresivo cierre de varios espacios de exposición; en la diáspora, alejamiento o interrupción del trabajo de muchos artistas vinculados a la vanguardia; así como en la partida de Juan Acha -acaso el solitario crítico que da soporte reflexivo a la experimentación de aquellos años en nuestro contexto-, quien se aparta de la escena local en 1971³.

Preludio y primera ambientación

Luego que en Lima tuvieran lugar las primeras propuestas vinculadas al *Pop* y al *Op art* desde fines de 1964, la capital recibe la visita del crítico argentino Jorge Romero Brest en agosto de 1965, en respuesta a una invitación simultáneamente cursada por distintas instituciones. Romero Brest realiza no menos de seis conferencias en una rápida y extenuante semana de presentaciones, ejerciendo con ellas un influjo sobre varios de los creadores más jóvenes que reciben imágenes e información sin precedentes acerca de las “novísimas formas del arte visual contemporáneo”, e incluso de la vanguardia argentina de aquellos años (Romero Brest, [1965]). Este suceso, sumado al de la renovación asumida por un crítico como Juan Acha -cuyo criterio experimentaba importantes transformaciones en sus perspectivas sobre el arte a raíz de sus visitas a la Bienal de Venecia y Documenta de Kassel en 1964-, coinciden, al mismo tiempo que precipitan y encienden procesos creativos que venían gestándose individualmente durante esos años. La sorprendente proximidad de estos es advertida por el propio Acha como un momento decisivo de apertura a la experimentación y a géneros entonces inexistentes en el contexto local. Acha anticipa:

La realidad que evidenciarán estas tres exposiciones es clara: los pintores de las últimas generaciones se niegan a pintar; no les basta el cuadro y lo abandonan. Prefieren concluir a su manera y en el espacio, lo que antes pintaban en la tela. Y si no construyen, seleccionan objetos de uso diario, los aíslan, los ensamblan o los acumulan. (Acha, 1965a)⁴.

La proximidad temporal de estas exhibiciones puede leerse también como un brote vanguardista que había permanecido dentro de una crisálida y que ya no parece admitir postergaciones. El agolpamiento de nuevos conceptos, actitudes y formas que asume la actividad artística de modo eruptivo desata el proceso sostenido de experimentación dentro de una escena plástica que la recibe con gestos de mofa e indiferencia, que sin embargo no eclipsan otros actos y opiniones públicas de abierto rechazo y alarmada polémica.

Mimuy sería la primera de estas irrupciones. Bajo los auspicios de la Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional de Ingeniería (UNI), así como de sus propios centros estudiantiles, Mario Acha, Miguel Malatesta y Efraín Montero (estudiantes del último año de dicha universidad) realizan una ambientación que supone un despliegue de una noción ampliada del campo de la arquitectura misma. El acento en la construcción de un espacio, así como el ‘diseño’ de la peculiar palabra sin sentido utilizada para designarlo, apuntan en esa dirección. A pesar de abrir dentro de un espacio oficial como el Instituto de Arte Contemporáneo (IAC) -aún cuando en un recinto relegado al sótano de este- la plataforma que aquél soporte institucional le proporciona no se inclina necesariamente hacia ellos por

³ La relación entre aquella disolución y el contexto en que se produce ha motivado varias y contrapuestas opiniones. Ellas son un reflejo de las propias ambivalencias y contradicciones del régimen impuesto por el llamado Gobierno Revolucionario de las Fuerzas Armadas. Los aspectos represivos del autoritarismo y los gestos de nacionalismo populista y de reforma, se suman así a una serie de procesos individuales no asimilados a la idea de una directa persecución o represión política o cultural. El breve encarcelamiento sufrido por Juan Acha poco antes de su partida es quizá uno de los signos más elocuentes de todo ello.

⁴ Tres exposiciones inauguradas en tres días sucesivos en diferentes salas -del 3 al 5 de noviembre- motivan al crítico a anunciarlas aún antes de su apertura.



Fig. 2. *Mimuy*. Ambientación (detalle). Mario Acha, Miguel Malatesta y Efraín Montero, 1965. Salas del IAC.

completo. Es también indicativo que los artistas eludan colocar una presentación crítica o escrito referido a ellos mismos o a la obra en el impreso, y decidan utilizar la publicación como un vehículo de opinión, disponiendo en él un manifiesto o *credo* conjunto, cuyos temas y preocupaciones rebasan no obstante el espacio de la praxis artística procurando señalar su propio ideario de acción.

El vitalismo propugnado en esta muestra constituye una travesía por lo surreal y, contra todo objetivo programático, plantea un lugar donde hay espacio para el humor y no aún para la idea regente, exaltando un ámbito interior y subjetivo que aspira adquirir protagonismo contra el lenguaje verbal: "(...) Creemos que además de los conceptos están las sensaciones, las cuales no ofrecen dudas. / (...) Creemos que hay un momento en el que hay que dejar de hablar. / (...) Probablemente no estemos diciendo o sintiendo algo nuevo pero eso tampoco nos importa: lo esencial no está fuera de nosotros." Abocándose concretamente a "la realización de la actitud"; una actitud que denuesta un arte para ser contemplado:

(...) Creemos que la actitud del artista debe estar dirigida a la exaltación de la existencia, tanto la suya como la de los demás que ahora se convierten en copartícipes en un sentido mucho más amplio abarcando todo el ser, y no solamente dos ojos torpes, fuera de eso sólo está el suicidio. (Acha, Malatesta y Montero, 1965).

Las fotografías que la prensa recoge no son suficientemente precisas para describir el resultado en conjunto de la obra [Fig. 1]. Estas se complementan con la impresión de algunos medios de prensa que incluyen en su mayoría apreciaciones irónicas o críticas. Entre aquellas la de Juan Acha es particularmente minuciosa:

Armazones de alambre y parcialmente forrados en tela enyesada, asemejan partes de un gigante que ha sido descuartizado y diseminado en el estrecho sótano. Brazos, manos [Fig. 2], y tronco se reconocen con facilidad, pero no la cabeza que sufre convulsiones de vez en cuando, ni la asentadora. En cada una de las partes y sobre ellas se han distribuido los objetos inservibles más variados. Y, por último, repartidos estratégicamente dos componentes de objetos menudos, un muñecón, un ataúd y un gabinete. [Fig. 3] (Acha, 1965b).



Fig. 3. *Mimuy*. Ambientación (detalle). Mario Acha, Miguel Malatesta y Efraín Montero, 1965. Salas del IAC.

Otras notas describen adicionalmente luces rojizas que iluminan parcialmente el espacio, predominantemente umbroso; una mesa servida sobre la cual unas manos de maniqués permanecen suspendidas como si entablaran una despreocupada plática fuera de sus cuer-

pos [Fig. 4], desechos en la confección de los objetos y hasta un peldaño de escalera que activa una suerte de máquina, instalada en la cabeza del 'gigante'. Un particularmente ácido cronista apunta:

Un maniquí de fierros y alambres pregonando su virilidad con una bocina vieja, parecía la representación del hombre de la época; más allá un extraño Universo en miniatura, lleno de juguetes y abalorios que temblaba cada cinco minutos sacudido por una corriente eléctrica hipnotizaba a los presentes. De pronto a mi lado una muchacha con malla negra y una soga al cuello dijo: 'Desearía freír unos huevos sobre el lomo de un cohete', 'más interesante sería alcanzar una estrella para ponerla en el fregadero de la cocina' agregó otra, 'apestan las rosas cuando están con terciana' comentó un muchacho con 'blue jeans' y corbata michi. (s/a, 1965).

Dando crédito a este último testigo, la aislada descripción nos sugiere una acción realizada con frases enunciadas por algunos colaboradores dentro de la sala, las mismas que aproximan aludidos vuelos y órbitas celestes al plano terrenal –y doméstico– de la vida de todos los días. No obstante los *blue jeans* –entonces, en algunos prejuicios de mayores, signo inequívoco de rebeldía– parecen para el comentarista desautorizar la seriedad con la que el evento habría de ser tomado, haciendo dudosamente admisible su relevancia cultural. Ello se insinúa involuntariamente en la frivolidad de su inmediata acotación: "A mi lado por fin encontré personas normales como a Susy de Cappasso y Rosita Garibaldi. 'Estoy loco les dije, o ¿qué pasa aquí?'. 'Estás en el 'Mimuy' simplemente'. Y seguimos la gira entre objetos absurdos y paredes rojas. (...)". (s/a, 1965).



Fig. 4. *Mimuy*. Ambientación (detalle). Mario Acha, Miguel Malatesta y Efraín Montero, 1965. Salas del IAC.

A pesar de su superficialidad, el artículo dilucida íntimamente una mirada desde la escandalosa y vana banalidad con que un sector del público percibe el carácter general del recorrido que traza la exhibición. Además de ofrecer un enfoque que, bajo ese mismo lente, describe la supuesta actitud con la que personajes de la escena oficial perciben la experiencia: una involuntaria elitización nobiliaria del apellido del crítico ("Juan de Acha") o la sorpresa del pintor Ricardo Grau –por esos años ya entregado a la abstracción–, hacen para el cronista fricción con ese recinto intervenido al cual se refiere como un espacio pintoresco.⁵ No obstante, otros protagonistas de la escena plástica local llegarían a generar contra la obra mayor indignación, como aquella que hace a la escultora Marina Núñez del Prado percibir en ella una intolerable y poco decorosa compañía por el hecho de exhibir su obra en la sala superior de esa misma institución: antes de producirse la inauguración de *Mimuy* exige la supresión de algunas partes de esta ambientación lindante, bajo la amenaza de retirar su propia obra.

⁵ "Un gran ataúd atrajo la atención de Juan de Acha [sic] el cual al asomarse vio su rostro en un espejo colocado en el fondo, muy asustado se retiró. Debajo de una cabina asomaban dos piernas enfundadas en medias rojas y un ojo de cerradura que invitaba a mirar, muy curioso Ricardo Grau se inclinó para ver y encontró un crucifijo flotando en una atmósfera rosada [Fig. 3.]. Se enderezó muy serio y miró a los lados, para seguir viaje. Rosita Barrenechea muy atractiva en una vestimenta muy intelectual [sic], estaba contemplando las cosas que colgaban del techo con aire ensimismado". (s/a, 1965).

Acha comenta el incidente ocasionado por Núñez del Prado como un derecho que le asiste a un *expositor* –derecho en este caso exigido a fuerza– aun cuando la supresión de la obra de otro fuera considerada, por el crítico, acto indigno de un *artista*, insinuando con ello una distancia perentoria entre ambos sustantivos. Pero también señala como un error el hecho de que los creadores de *Mimuy* cedieran a estos reclamos, mutilando su trabajo. Así, la obra generaba desde afrentas y censuras de este tipo, hasta el sarcasmo vertido con pedante cinismo, del anterior. El crítico señala: “No faltaron desde luego los ‘solemnes’ que hablan de decadencia; tampoco los engolados que condenan: los mismos que rechazan la justicia social porque ya se ha hecho en otra parte y, por ende, es un despreciable internacionalismo”⁶.



Fig.5. Lima, la capital del canje. Ambientación (detalle). Luis Arias Vera, 1965. Galería Cultura y Libertad.

La ciudad y el deterioro

En la galería Cultura y Libertad, Luis Arias Vera presenta su segunda muestra individual en Lima bajo el título de *Escenografía para un folklore urbano... y amparo ambiental para una serie de pinturas sobre la meta-morfosis*. En ella, el artista pone énfasis en obras de participación abierta en contraposición al objeto acabado. Así, *Lima la capital del canje* es el texto que detenta una enorme cabina fabricada en cartón y vulnerada en su superficie con tres perforaciones a modo

de mirillas, las cuales a su vez eran señaladas por el artista con inscripciones o anuncios entonces frecuentes en varias estrategias publicitarias: “con 12 envases y 7 soles” puede leerse en una fotografía de la cabina tomada el día de inauguración (en la que se observa también a Mario Acha y a Miguel Malatesta, quienes un día antes inauguran junto a Efraín Montero la ambientación *Mimuy*) [Fig. 5]. De este modo la obra invita al público a observar, por los agujeros, objetos especialmente colocados tras el muro de cartón.

El título es una paródica descripción que comenta ácidamente sobre aquella exitosa campaña puesta por esos años en marcha en nuestra ciudad como un brote endémico generado por diversas empresas. Estas –con el impulso de los medios masivos de comunicación– lograban aumentar las ventas de sus productos compensando con algún objeto superfluo al consumidor compulsivo.

Así, Arias Vera coloca al borde de las incisiones una etiqueta de una marca cualquiera y del otro lado un objeto elemental, a ser descubierto por el espectador luego de atisbar por la mirilla. No obstante el precio solicitado en la inscripción para llevar a cabo la transacción sería –siguiendo una suerte de humor cáustico– bastante más alto que el precio corriente del producto, ofertado en cualquier parte.

Una ironía similar despliega el artista con otra obra sobre papel titulada *Genio-G-Rama gigante*, en la que ensaya una versión propia de un homónimo, masivo y magnético pasatiempo introducido pocos años antes por uno de los más importantes periódicos del país.

⁶ Este señalamiento de las objeciones contra la exposición, por parte de Acha, no es sin embargo una defensa cerrada a la vigencia de este tipo de propuesta. Por el contrario, con una mirada puesta en referentes definidos, a los cuales Acha miraba atentamente, el autor afirma: “‘Mimuy’ peca [...] no de exceso de actualidad como muchos creen, sino al contrario: de defecto. Predomina un tono literario ya caduco: las incoherencias y las sorpresas surrealistas. La actual vanguardia es más heterodoxa: sus formas son más directas; los objetos más crudos y reales; y abandona el trabajo manual. Echamos, pues, de menos la realidad concreta y anonadante de los objetos como fundamento de la ambientación”. (Acha, 1965b).

Al igual que ahora, las sucesivas ediciones numeradas del juego premiaban con una suma de dinero a un ganador, elegido por sorteo entre todas las soluciones correctas enviadas a la redacción del diario dentro de un determinado límite de tiempo. Pero sería por esos años el inesperado furor desatado en el público la principal novedad que tiempo después le permitiría al mismo diario referirse a los años Sesenta como la “década del geniograma” (*El Comercio*, 1970). Una multitudinaria aceptación que no descansaba tanto en el dinero ofrecido como posible recompensa como en la convicción inculcada en los participantes de poner a prueba –y eventualmente lucir– sus conocimientos⁷.

Arias Vera parodia el suceso colocando sobre su *Genio-G-Rama gigante* un cartel ofreciendo un cuadro de la exhibición a quien logre desarrollarlo correctamente [Fig. 6]. Este lugar de la exhibición se torna así un particular espectáculo cultural: las imágenes visibles entre los cuadros amplificados de las figuras del crucigrama diseñado, apuntan a destacar una baldía y creciente iconofilia masiva (o especializada).

Lejos de consolidar la opinión generalizada que señala a la vanguardia de entonces como una cándida apropiación de tópicos del arte internacional, y lejos también de suscribir la mirada estrecha que califica su producción como obras imitativas sin asomo de referentes locales; esta exposición de Arias Vera marca el temprano momento de inmersión que al mismo tiempo incorpora e interpela componentes concretos de la realidad. Varias de las obras de *Escenografía para un Folklore urbano...* construyen con ironía retratos de costumbres inscritas en diversos aspectos de la urbe cotidiana. Así, el artista inculca en el recinto –entonces restringido a la contemplación de obras de arte– simulaciones del fenómeno social, aludiendo a la entonces creciente enajenación por el consumismo o al supuesto rol de participación y concurso ciudadanos, desplazando un conjunto de situaciones conocidas en clave paródica:

una obra titulada *La procesión* propone la circulación de los asistentes por un largo y extremadamente estrecho pasadizo pintado de morado donde, a ciertos tramos, se han colocado inciensos humeantes. Con ello se pretende reproducir la experiencia física de asistir a la multitudinaria fiesta religiosa del Señor de los Milagros.

Arias Vera procura diluir la enajenación de un arte hasta entonces indistinto del mundo circundante. Particularmente dos obras resultan emblemáticas en esta misma línea: una de ellas es el cartel que coloca dentro de su muestra con la inscripción “...Ah! / Y el chino de la esquina...?”, iniciando con él una suerte de recorrido –señalado con flechas intermiten-



Fig.6. *Genio-G-Rama gigante*. Objeto. Luis Arias Vera, 1965. Galería Cultura y Libertad.

⁷ Desde febrero de 1960, el Geniograma de *El Comercio* genera un hábito que se traduce en un requerimiento mayor de ejemplares del periódico por persona cada día, a fin de ampliar sus opciones en el concurso, pero también en un ansia de protagonismo que por entonces la empresa infundía inicialmente al publicar en primera plana a los afortunados ganadores.

tes pintadas de amarillo por el suelo— que llevaría al espectador hacia fuera de la galería, dirigiéndolo hacia la esquina de la cuadra en donde existía un almacén o bodega atendida por un inmigrante chino y su familia [Fig. 7]. Una manera de incorporar al espacio de la galería un aspecto del entorno cotidiano y de lo real.⁸

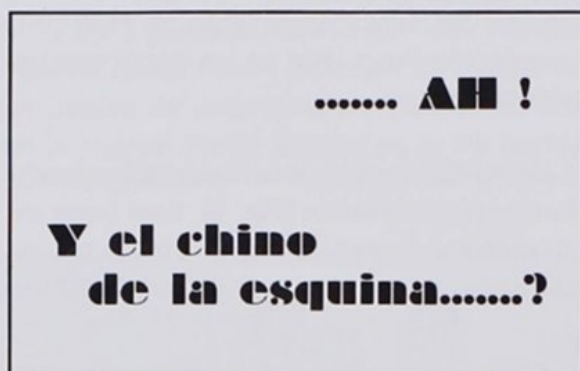


Fig.7. ...Ah! / y el chino de la esquina?... [versión 2007]. Ambientación-recorrido (detalle del cartel). Luis Arias Vera, 1965 Galería Cultura y Libertad.

Pero el artista logra ir más lejos en este mismo propósito de friccionar espacios e imaginarios sociales y culturales: un happening preparado para la noche inaugural introduce la presencia de un asaltante contratado que debía arrebatar la cartera de una de las asistentes y salir del recinto a la carrera. Según el plan del artista, minutos después del asalto y en medio de la conmoción, él debía ingresar con el bolso recuperado. Y aunque el ladrón no lograría su cometido siendo finalmente descubierto, el acto mismo vulnera la pasividad de un evento social supuestamente guarnecido del acecho de las calles (Tarazona, 2006)⁹.

Así, el delincuente de la barriada y el tendero de la esquina, devenidos parte sustantiva de la exhibición, apuntan a una actitud que reclama una plena interacción con el mundo circundante, disolviendo a su vez los límites de la galería y del arte. Esta sintoniza con un fragmento de la algo más extensa cita del crítico francés Pierre Restany, que Arias Vera incluye en el catálogo de exposición:

(...) El artista de hoy pone los pies sobre la tierra y procura los elementos de una participación orgánica en el cuerpo social y en sus estructuras técnicas, industriales, urbanas... / El arte del siglo XX está en vías de encontrar su segundo soplo: / DE LA TORRE DE MARFIL, A LA TORRE DE BABEL... (Arias Vera, 1965).

Del mismo modo, la muestra inaugurada al día siguiente por Gloria Gómez-Sánchez en la galería Solisol lleva una impronta similar: ella reúne una serie de obras ensambladas con desechos, construyendo una suerte de manifiesto visual contra el oficio pictórico. La artista así radicaliza aquella pintura matérica que a inicios de la década la había convertido en la primera pintora informalista en el Perú. Aquí, agresivos ensamblajes contruidos sobre mallas de metal y soportes diversos, sobre los cuales coloca objetos y texturas que hieren el buen gusto imperante hasta entonces, postulan una idea de redención de los materiales

⁸ Esta obra mantiene una relación inversa, aunque sin contacto, con la presentada por Oscar Bony bajo el título *La familia obrera*, expuesta en *Experiencias 68* convocada por el Instituto Torcuato Di Tella en 1968 en Buenos Aires. Bony coloca, dentro de la sala y sobre un pedestal a un obrero junto a su esposa e hijo, acompañados de una grabación de sonidos cotidianos de su hogar, los cuales permanecieron allí durante el tiempo de exposición. Aunque la obra de Arias Vera en Lima, tres años antes, apunta a una direccionalidad opuesta y complementaria: el recorrido en Arias Vera transpone el ámbito y el estatus mismo de la obra (el pedestal y la sala de exhibición) para conducir —más que señalar— a una disolución del 'cubo blanco' que se abre así al espacio llano de la vida, sin interrumpir su curso. Hacia los años Sesenta los inmigrantes chinos en Lima, rápidamente devenidos en comerciantes, eran propietarios de una gran cantidad de bodegas y tiendas en la ciudad.

⁹ Juan Acha atribuye aquel acto fallido del *happening* a un "exagerado sentido realista" de Arias Vera, el cual, según el crítico, hubiese logrado su cometido de haber contratado actores profesionales para simular la misma situación (Acha, 1965c). Para el artista sin embargo, la simulación, si bien existente, no traspondría ese límite. Su propuesta reclama una plena integración del espectador con la realidad inmediata, la cual sintoniza con la obra ya comentada: ...Ah! Y el chino de la esquina...?

pedestres desde una renovación generada por el arte [Fig. 8]. *Yllomomo* es el título con el cual la artista destaca este concepto, tomando la palabra nativa que designa a un pantano en Bolivia, donde una flor oriunda se nutre de los desperdicios que yacen bajo la superficie de sus aguas.¹⁰

Obras que en gesto desafiante titula *Funerales de un pincel* o *La muerte de la pintura*, y que revelan un personal proceso creativo iniciado con sus obras informalistas hacia un paulatino abandono y desprendimiento de técnicas y soportes tradicionales: la brocha colocada en medio de la primera o el tarro metálico de pintura blanca, derramado y aplastado sobre el soporte en la segunda, son más que elocuentes [Fig. 9]. E incluso, como relata un cronista, deja inscripciones "alusivas a la muerte de la imagen, a la extinción de la pintura" en el ingreso a la sala (Bendezú, 1965). Acha reconoce allí un "comportamiento inequívocamente subversivo", un proceso coherente que "arrancado del bastidor", asume una apuesta por la obra de arte ya no como objeto trascendente sino como "testimonio de una acción" (Gómez-Sánchez, 1965).



Fig. 8. Sin título. Ensamblaje efímero. Gloria Gómez-Sánchez, 1965.



Fig. 9. Sin título [La muerte de la pintura]. Ensamblaje efímero. Gloria Gómez-Sánchez, 1965.

Diálogos velados

Estas exposiciones serían agresivamente criticadas en un artículo del poeta Francisco Bendezú, quien las estima escuelas pictóricas "trasnochadas, reaccionarias y vacías", admitiéndolas con dificultad como signos de crisis en países industrializados como Estados Unidos, pero que considera "manifestaciones postizas y forzadas entre nosotros": "(...) ¿cómo darles cartas de ciudadanía en un país que lucha por salir del subdesarrollo y vive todavía, por desgracia, en chozas y tugurios?" (Bendezú, 1965:23). De esta manera el alarmado cronista se aproxima al diagnóstico que Marta Traba esgrime y circunscribe, simultáneamente al arte nuevo bajo los términos de la "estética del deterioro": un deterioro donde ella traspone la precariedad material utilizada por los jóvenes artistas en sus obras hacia una condición del arte de preocupante declinación (Bazzano-Nelson, 2005:17-18).

Si bien Acha asume entonces que estas prácticas estéticas se despliegan como una superación de fronteras geográficas, temporales y culturales, hacia 1970 no im-

aginaría mejor contexto para la presencia de la vanguardia que los países de limitado desarrollo como el Perú, ya que estos requieren de la vanguardia para prevenirse "contra los efectos nocivos de la anhelada industrialización" (Acha, 1971).

¹⁰ La alusión a la flor (*Diospyros yomomo*) representa según un testimonio de la hija de la artista, Amelia Gómez-Sánchez, un renacimiento que surge a partir de "el caos y la muerte pictórico de una era" (comunicación personal).

No obstante sería superficial vincular la escena de los años Sesenta y fines de los Setenta solo a través de sus modalidades creativas, ya que ambas asumen e incorporan la realidad ya no como referente, sino significativamente como materia prima. Tomando como ejemplo solo las obras de Gómez-Sánchez uno podría establecer que su estrategia también consiste en un "ejercicio ecológico de revelación del cordón umbilical que une los desechos de la ciudad con el arte de la ciudad", para usar una de las frases con las que Lauer (1980) presenta el trabajo de E.P.S. Huayco, un taller de artistas considerado consensualmente el momento detonante del no-objetualismo en los años Ochenta. Dos contextos que coinciden en el espacio, pero que han sumado, a los quince años de distancia que median entre ambos, una mutua indiferencia que ha cancelado varias otras afinidades hasta el día de hoy inadvertidas.

Bibliografía

Acha, Mario, Miguel Malatesta y Efraín Montero, *Mimuy*, Lima: IAC - Facultad de Arquitectura UNI, 1965.

Acha, Juan, "Ambientaciones' y Muñecones", en: *El Comercio*, Lima, 2 de noviembre, 1965a, p. III.

_____, "La 'ambientación' del IAC", en: *El Comercio*, Lima, 8 de noviembre, 1965b, p. 18.

_____, "Exagerado sentido realista: Exposición de Luis Arias Vera", en: *El Comercio*, Lima, 9 de noviembre, 1965c, p. III.

_____, "Risveglio Rivoluzionario", en: *D'ars*, 55, Año XII, Milán, junio, 1971, pp. 22-39.

Arias Vera, Luis, *Escenografía para un Folklore Urbano y Amparo Ambiental para una serie de pinturas sobre la meta-morfosis*, Lima: Galería Cultura y Libertad, 1965. (Catálogo de exhibición).

Bazzano-Nelson, Florencia, "Cambios de margen: las teorías estéticas de Marta Traba", en: *Marta Traba. Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950-1970*, Buenos Aires: Siglo XXI, 2005 [1973], pp. 9-32.

Bendezú, Francisco, "Ofensiva neo-dadaista", en: *Oiga* 149, Lima, 12 de noviembre de 1965, pp. 22-23, 35.

Buntinx, Gustavo, "Modernidades cosmopolita y andina en la vanguardia peruana", en: *Cultura y política en los años '60*, Buenos Aires: Instituto de Investigaciones 'Gino Germani', Facultad de Ciencias Sociales, UBA, 1997, pp. 267-286.

Castrillón, Alfonso, "Reflexiones sobre el arte conceptual en el Perú y sus proyecciones", en: *Re-vista*. N° 7, Vol. 2. Medellín, 1981, pp. 41-44. Reeditado en: *Lienzo 3/4*, Lima: Universidad de Lima, 1982, pp. 65-76.

s/a. "1960-70: década del Geniograma", en: *El Comercio, Suplemento El Dominical*, Lima, 22 de febrero de 1970, pp. 7-9.

Gómez Sánchez, Gloria, *Yllomomo*, Lima: Galería Solisol, 1965. (Catálogo de exhibición).

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

_____, *Arte al paso. Tome uno*, Lima: 1980. (Volante repartido en la exposición homónima de E.P.S. Huayco).

Longoni, Ana, "Puentes cancelados: Lecturas acerca de los inicios de la experimentación visual en Chile", en: *Pensar en/la postdictadura*, Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 2001, pp. 223-238.

López, Miguel y Emilio Tarazona, *La persistencia de lo efímero. Orígenes del no-objetualismo peruano: ambientaciones / happenings / arte conceptual (1965-1975)*, Lima: Centro Cultural de España, marzo-abril, 2007. (Afiche y volante de mano de exhibición).

Romero Brest, Jorge, "Imágenes y objetos", Conferencias inéditas dictadas en Lima, Manuscrito: Archivo Jorge Romero Brest, Instituto de Teoría e Historia del Arte Julio E. Payró, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, Caja 3-Sobre1-Folio L. [1965].

Tarazona, Emilio, *Accionismo en el Perú (1965 - 2000). Rastros y fuentes para una primera cronología*, Lima: ICPNA, 2006.

s/a. "Mimuy", Lima 5 de noviembre de 1965. Sin más datos disponibles, (Archivo Mario Acha).