

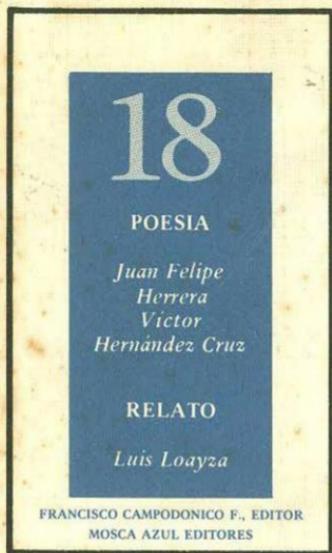
hueso húmero



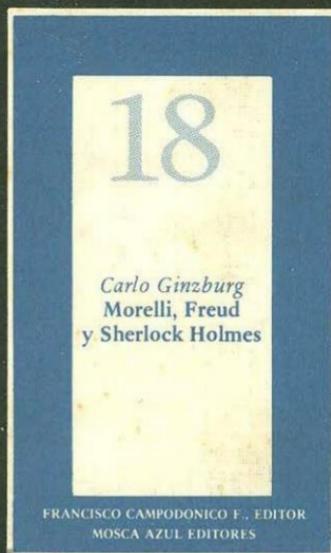
hueso húmero



hueso húmero



hueso húmero



Carlos Calderon Fajardo

La Conquista de la Maravilla

ASI ES LA PENA EN EL PARAISO



mosca azul editores

RAFAEL ZALVIDEA

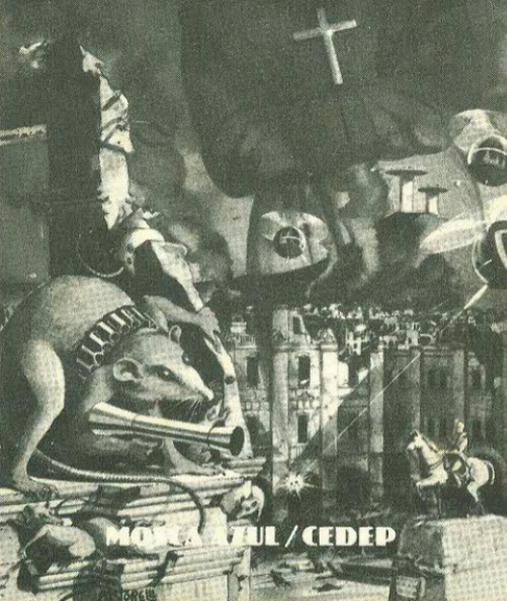
pichones de millonario



MOSCA AZUL EDITORES

JOSE B. ADOLPH

mañana, las ratas



MOSCA AZUL / CEDEP

Tres
novelas
peruanas
recientes

Mosca Azul Editores
Conquistadores 1130, Lima 27
Fono 41 59 88

hueso húmero

Nº 18

julio — setiembre

1983

SUMARIO

Carlo Ginzburg / <i>Morelli, Freud y Sherlock Holmes: indicios y método científico</i>	5
Juan Felipe Herrera / <i>Poemas</i>	58
Gustavo Buntinx / <i>¿Entre lo popular y lo moderno? Alternativas pretendidas o reales en la joven plástica peruana</i>	61
Luis Loayza / <i>Fragmentos</i>	86
Claudia Polar / <i>Arte joven peruano: ¿el sueño del mercado propio? Una conversación</i>	94
Víctor Hernández Cruz / <i>Poemas</i>	108
Hugo Salazar / <i>Veleidad y demografía en el no-objetualismo peruano</i>	112
Matti Megged / <i>La Cábala como poesía</i>	122
Luis Lama / <i>Los años de la resaca</i>	134
Láminas: 1. Johanna Hamman. Sin título. Yeso y textiles 1979 / 2. Charo Noriega. Sin título. Témpera. 1983 / 3. Herbert Rodríguez. Collage. 1983 / 4. Hernán Pazos. Sin título. Acrílico. 1983 / 5. Esther Vainstein. Dibujo. 1984 / 6. Armando Williams. Sin título. Acrílico. 1981. (Inserto: René Magritte. La Venganza. Oleo.) / 7. Arte al paso. Salchipapas. Latas pintadas. 1980 / 8. Ramiro Llona. Sin título. Dibujo. 1982.	

INDIVIDUALES

Augusto Ortiz de Zevallos / <i>Sobre Pazos, Rodríguez y Vainstein</i>	147
Alfonso Castrillón Vizcarra / <i>Williams o el pretexto de la realidad</i>	154
Fietta Jarque / <i>Johanna Hamann: el perfil de lo intacto</i>	163
Luis Freire / <i>Herbert Rodríguez, azote y azúcar con el sistema</i>	168

Reynaldo Ledgard / <i>La pintura de Charo Noriega: una poética de la conciencia</i>	176
Bibliografías / <i>Contribución a una bibliografía del arte joven peruano</i> / Gustavo Buntinx	184
En este número	
Viñetas de <i>Jesús Ruiz Durand</i>	

HUESO HÚMERO

es una revista trimestral de artes y letras que publican

Francisco Campodónico F., Editor

y

Mosca Azul Editores

DIRECCIÓN:

Mirko Lauer y Abelardo Oquendo

CONSEJO DE REDACCIÓN: *Juan Acha, Rodolfo Hinostroza, Luis Loayza, José Ignacio López Soria, Mario Montalbetti, Julio Ortega*

ADMINISTRADOR: *Jaime Campodónico V.*

Impresión: *INDUSTRIALgráfica S.A., Chavín 45, Lima 5.*

Suscripción y canje: *Conquistadores 1130, San Isidro, Lima, Perú*

La revista no devolverá textos no solicitados ni mantendrá correspondencia sobre ellos.

Precio del ejemplar en el exterior:

US\$ 4.50, vía aérea

US\$ 3.50, vía superficie

UNMSM

La búsqueda —a menudo exitosa— de un estilo diferenciado de los tradicionales y un activismo nuevo en nuestro medio distinguen claramente a los artistas plásticos surgidos en los últimos cinco años. Sólo la generación indigenista de los años 20 y el grupo abstraccionista de los 50 han mostrado igual vigor y expresado tanto deseo de transformación del arte peruano como los jóvenes que empezaron a trabajar a fines del pasado decenio.

Pero a diferencia de los impulsos renovadores de otras épocas, el actual no se articula en torno de una sola tendencia ideológica o un solo estilo, sino que explora una entre nosotros inédita variedad de caminos. Si fuera preciso encontrar un común denominador, acaso éste sería la aparición de un nuevo tipo de profesionalismo y una vinculación mucho más estrecha con la actividad crítica.

El contexto en que estos plásticos actúan es nuevo, pero algunas limitaciones tradicionales subsisten. Es cierto que la crítica es hoy en el Perú una actividad social y académicamente más densa,

y en algunos aspectos más exigente. Sin embargo seguimos sin una revista de artes plásticas propiamente dicha.

Bellas Artes a comienzos de los años 40, el boletín del I.A.C. a mediados de los 50, o Nueva Corónica en los 70, han sido valiosos y efímeros esfuerzos por llenar el vacío. Y recién el año pasado ha aparecido Utópicos, más volcada hacia la teoría que hacia el comentario de la praxis de los jóvenes plásticos.

En estos cinco años Hueso húmero se ha ocupado a menudo de lo plástico en el Perú, a través de ensayos, comentarios, entrevistas o encuestas. Este número intenta presentar un balance de la nueva plástica peruana, a cargo de los nuevos críticos del medio.

Julio, 1984

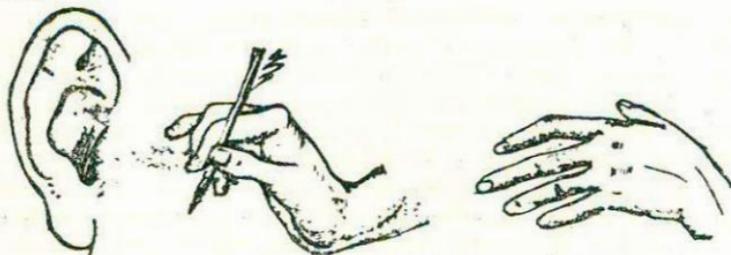
MORELLI, FREUD Y SHERLOCK HOLMES: INDICIOS Y METODO CIENTIFICO/CARLO GINZBURG



A línea divisoria entre las ciencias naturales y las ciencias humanas (o, como es visto algunas veces, entre la ciencia y todo lo incluido bajo la denominación de artes y humanidades) ha sido por largo tiempo un área difícil, y es probable que así permanezca. Las siguientes páginas intentan un nuevo abordaje del problema.

Discutiremos en particular un modelo teórico, o paradigma, para la construcción del conocimiento que emergió silenciosamente hacia el final del siglo XIX en la esfera de las ciencias sociales, y que todavía no ha recibido la atención que se merece.

Examinar este paradigma, que se utilizó sin haber sido nunca formulado como una teoría, puede quizás ayudarnos a ir más allá del estéril contraste entre lo racional y lo irracional.



Oreja y manos por Botticelli. Del libro de Morelli:
Pintores Italianos (1892).

INDICIOS

Indicios: el historiador del arte

Entre 1874 y 1876 fue publicada una serie de artículos sobre pintura italiana en la revista alemana de historia del arte *Zeitschrift für Bildende Kunst*. Llevaban la firma de un desconocido erudito ruso, Ivan Lermolieff, y el traductor alemán, también desconocido, era un tal Johannes Schwarze. Los artículos proponían un nuevo método para la correcta atribución de obras de viejos maestros, que provocó mucha discusión y controversia entre los historiadores del arte. Varios años después el autor se reveló como Giovanni Morelli, un italiano (ambos seudónimos fueron adaptados de su propio nombre). Todavía los historiadores de arte se refieren al "Método Morelli".¹

1. Sobre Morelli, véase antes que todo Edgar Wind, *Art and Anarchy*, 1963, págs. 32-51, y las fuentes que cita. Sobre la vida de Morelli, añadir M. Ginoulhiac, "Giovanni Morelli. La Vita" en *Bergomun XXXIV*, 1940; para un re-examen de su método, R. Wollheim, "Giovanni Morelli and the origins of scientific connoisseurship", *On Art and the Mind: Essays and Lectures*, 1973; H. Zerner "Giovanni Morelli et la science de l'art", *Revue de l'Art*, 40-1, 1978; G. Previtali "A propos de Morelli", *Revue de l'Art* 42, 1978. Véase también referencias más abajo, nota 9. Desgraciadamente no hay un estudio general sobre Morelli. Sería útil analizar, además de sus escritos sobre historia del arte, su temprana educación científica, su relación con el ambiente intelectual alemán, su amistad con el gran crítico literario italiano Francesco De Sanctis, su compromiso en política. (Morelli propuso a De Sanctis para la cátedra de literatura italiana en Zurich: ver De Sanctis, *Lettere dall'esilio 1853-1860*, ed. B. Croce, Bari 1938, y la nueva edición de su *Epistolario*, que está siendo publicado por Einaudi en Turín). Sobre el compromiso político de Morelli ver referencias al paso en G. Spini, *Risorgimento e protestanti*, Nápoles 1956. Y para la resonancia europea de su obra, ver sus cartas a Marco Minghetti de Basilea, 22 de junio de 1882: "El viejo Jacob Burckhardt, a quien visité anoche, fue muy amable conmigo, e insistió en pasar toda la velada conmigo. Es un hombre muy original, tanto en su conducta como en su pensamiento; a ti y especialmente a Donna Laura, les gustaría. Habló acerca del libro de Lermolieff, como si lo conociera de memoria, y solía hacerme un montón de preguntas, que me halagaron mucho. Esta mañana voy a encontrarlo nuevamente...". (Biblioteca Comunal de Bologna, Archivo, Carteggio Minghetti, XXIII, 54).

Demos una mirada al método mismo. Los museos, decía Morelli, están llenos de pinturas atribuidas erróneamente. Por cierto, asignarlas de modo correcto es con frecuencia muy difícil, ya que muchas veces no están firmadas, o están sobrepintadas, o en malas condiciones. Distinguir las copias de los originales (algo esencial) es entonces muy arduo.

Para hacerlo, decía Morelli, uno debería abandonar la convención de concentrarse en las características más obvias de las pinturas, ya que éstas pueden ser más fácilmente imitadas —las figuras centrales de Perugino con los ojos característicos mirando al cielo, o la sonrisa de las mujeres de Leonardo, para tomar un par de ejemplos. En cambio, uno debería concentrarse en detalles menores, especialmente en aquellos menos significativos del estilo típico de la propia escuela del pintor: lóbulos de las orejas, uñas, forma de los dedos de las manos y los pies. Morelli, así identificaba la oreja (o lo que fuera) peculiar de aquellos maestros como Botticelli y Cosmé Tura, lo que se encontraría en originales pero no en las copias.

Usando este método, hizo docenas de nuevas atribuciones en algunas de las principales galerías de Europa. Algunas de ellas fueron sensacionales: la galería en Dresden poseía la pintura de una Venus reclinada en la creencia de que era una copia de Sassoferrato de un trabajo perdido de Tiziano, pero Morelli la identificó como una de las pocas obras definitivamente atribuibles a Giorgione.

A pesar de estos logros —y quizás por su casi arrogante seguridad cuando los presentaba— el método de Morelli fue muy criticado. Fue tildado de mecánico o crudamente positivista, y cayó en desgracia.² (Aunque parece probable que muchos de los que hablaron con desprecio de él, siguieron utilizándolo ocultamente en sus propias atribuciones). Le debemos el reciente renacimiento del interés en su trabajo al historiador de arte Edgar Wind, quien lo propone como ejemplo de un abordaje más moderno de las obras de arte, que

2. Véase, por ejemplo, R. Longhi, *Saggi e ricerche: 1925-28*, Florencia 1967, quien en la página 234 compara desfavorablemente a Morelli con el "gran" Cavalcaselle, y sugiere que las "indicaciones materialistas" volvían "su método superficial e inútil desde el punto de vista del esteta". O nuevamente G.C. Argan y M. Fagiolo, *Guida alla storia dell'arte*, Florencia 1974, págs. 97, 101.

tanto implica una apreciación del detalle como del todo. Si hemos de creer a Wind, Morelli se había exasperado con el impulsivo culto del genio, tan usual en los círculos románticos del Berlín de su juventud.³ Pero esto no es convincente. Morelli no estaba lidiando con problemas a nivel de la estética (en realidad esto se sostuvo contra él), sino a un nivel más básico, más cercano a la filología. Las implicancias de este método se encontraban en otro lugar, y eran más ricas, aunque Wind, como veremos, se acercó a percibir las.

Indicios: el detective

Los libros de Morelli (escribe Wind) se ven distintos de los de cualquier otro escritor de arte. Están salpicados con ilustraciones de dedos y orejas, cuidadosos registros de las minucias características con las que un artista se manifiesta, así como un criminal podría ser detectado por una huella digital. Cualquier galería de arte estudiada por Morelli empieza a parecerse a una galería de rufianes.⁴

Esta comparación fue brillantemente desarrollada por un historiador de arte italiano, Enrico Castelnuovo, que hizo un paralelo entre los métodos de clasificación de Morelli y aquellos atribuidos por Arthur Conan Doyle sólo unos pocos años después a su creación imaginativa: Sherlock Holmes.⁵

El conocedor de arte y el detective pueden ser comparados, cada uno haciendo descubrimientos a partir de indicios ignorados por otros. En un caso, al autor de un crimen; en el otro, al de una pintura. Los ejemplos de la habilidad de Sherlock Holmes para interpretar huellas digitales, ceniza de cigarrillo y otros, son incontables y bien conocidos. Pero miremos a "The Cardboard Box" (1892) para la ilustración del punto de Castelnuovo: aquí Holmes está como "morellizando". El caso se inicia con el arribo de dos orejas seccionadas en un paquete enviado a una inocente dama anciana. Aquí está el experto trabajando:

3. Wind, *Art and Anarchy*, págs. 42-4.

4. Wind, *Art and Anarchy*, págs. 40-1.

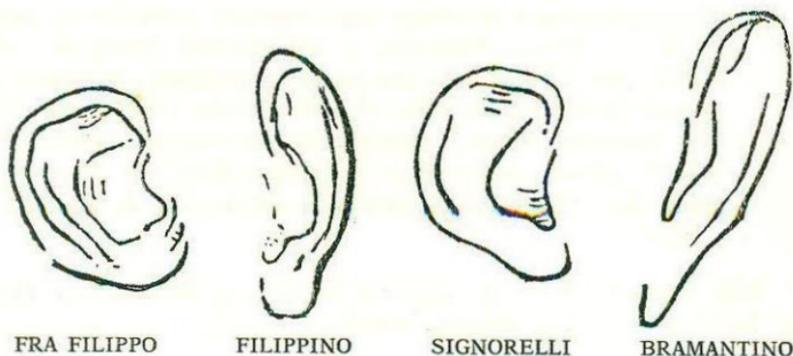
5. E. Castelnuovo, "Attribution", *Encyclopaedia Universalis* II, 1968, pág. 782. Arnold Hauser realiza una comparación más general entre los métodos "detectivescos" de Freud y los de Morelli en su *The Philosophy of Art History*, 1959 (ver también más abajo, nota 9).

“Holmes estaba mirando con singular atención el perfil de la dama. Sorpresa y satisfacción pudieron ser leídas por un instante en su cara, aunque cuando ella volteó su rostro estaba tan demudado como siempre. Yo (Watson) miré fijamente su pelo llano, canoso, su pulcra gorra, sus rasgos plácidos, pero no pude ver nada que explicara la evidente excitación de mi compañero”.

Más adelante Holmes explica a Watson (y al lector) el curso luminoso de sus pensamientos:

“Como médico, usted sabe Watson, que no hay otra parte del cuerpo humano que varía tanto como la oreja humana. Cada oreja es, como regla, bastante distintiva, y difiere de todas las otras. En el *Anthropological Journal* del año pasado encontrará dos cortas monografías de mi pluma sobre el tema. He examinado, por lo tanto, las orejas de la caja con los ojos de un experto y he notado cuidadosamente sus peculiaridades anatómicas. Imagine entonces mi sorpresa cuando, mirando a Miss Cushing, he percibido que su oreja, se corresponde exactamente con la oreja femenina que acabo de inspeccionar. El asunto estaba completamente más allá de la coincidencia. Había la misma curva ancha del lóbulo superior, la misma circunvolución del cartilago interno. En todo lo esencial, era la misma oreja. Por supuesto, de inmediato ví la enorme importancia de la observación. Era evidente que la víctima era un pariente sanguíneo y probablemente uno muy cercano”.⁶

6. A. Conan Doyle, “The Cardboard Box”, *The Complete Sherlock Holmes*, págs. 932 y 937 (y para otro ejemplo impactante “The Boscombe Valley Mystery”, págs. 92-5). “The Cardboard Box” apareció primero en *The Strand Magazine* V, enero-junio 1893. Del *Annotated Sherlock Holmes*, ed. W.S. Baring-Gould, 1968, sabemos (pág. 208) que *The Strand* publicó varios meses después un artículo sin firma sobre las variedades de la oreja humana “Ears: a chapter on”, *Strand Magazine* VI, julio-diciembre 1893). Baring-Gould piensa que es probable que el autor haya sido Conan Doyle, publicando el tratado antropológico de Holmes sobre orejas. Pero ‘Ears’ continuaba un artículo anterior sobre ‘Hands’ (Manos), que estaba



Pistas: el psicoanalista

Veremos, en breve, las implicancias de este paralelo.⁷ Mientras tanto podemos sacar provecho de otra de las útiles observaciones de Wind.

firmado por Beckels Wilson (*The Strand Magazine* V, enero-julio 1893) y presumiblemente por el mismo autor. No obstante, la página que ilustra posibles formas de orejas recuerda irresistiblemente ilustraciones para el trabajo de Morelli, lo que al menos confirma que la noción estaba en circulación usual durante esos años.

7. Es también posible que el paralelo fuera más que una coincidencia. Un tío de Conan Doyle, Henry Doyle, pintor y crítico de arte, fue nombrado Director de la Galería de Arte de Dublín en 1869 (ver P. Nordon, *Sir Arthur Conan Doyle, the man and his work*, París, 1964). En 1887 Morelli conoció a Henry Doyle y le escribió a Sir Henry Layard acerca de él: "Lo que dice acerca de la Galería de Dublín me interesa mucho, y más aún desde que en

Para algunos de los críticos de Morelli parecía curioso que "la personalidad se encontrara donde el esfuerzo personal es más débil". Pero en este punto la psicología moderna ciertamente apoyaría a Morelli: nuestros inadvertidos pequeños gestos revelan nuestro carácter mucho más auténticamente que cualquier postura formal que podamos preparar cuidadosamente.⁸

"Nuestros inadvertidos pequeños gestos": aquí podemos, sin duda, reemplazar el término general "psicología moderna" con el nombre de Sigmund Freud. Los comentarios de Wind sobre Morelli han llamado la atención de los eruditos⁹ sobre un pasaje olvidado en el famoso ensayo de Freud "El Moisés de Miguel Angel" (1914). Al principio de la segunda sección Freud escribe:

"Mucho antes de tener alguna oportunidad de conocer sobre psicoanálisis, supe que un crítico de arte ruso, Iván Lermolieff, había provocado una revolución en las

Londres tuve la buena fortuna de encontrarme con el espléndido Sr. Doyle, que me hizo la mejor impresión posible... Ay, antes que Doyle, ¿qué personas encuentra uno usualmente a cargo de galerías en Europa?" (Museo Británico, Add. ms. 38965, Layard Papers vol. XXXV c. 120 v). El conocimiento de Doyle del método de Morelli está probado (aunque podría ser asumido en un historiador de arte) por el *Catalogue of the Works of Art in the National Gallery of Ireland* de 1890, que él editó, y que hizo uso del manual de Kugler, que fue minuciosamente reelaborado por Layard en 1887 bajo la orientación de Morelli. La primera traducción inglesa de Morelli apareció en 1883 (ver bibliografía en *Italienische Malerei der Renaissance im Briefwechsel von Giovanni Morelli und Jean Paul Richter - 1876-1891*, J. and G. Richter, Baden-Baden 1960). El primer relato de Holmes (A Study in Scarlet) fue publicado en 1887. Esto abre la posibilidad de que Conan Doyle, a través de su tío, estuviera familiarizado con el método de Morelli. Pero en cualquier caso tal suposición no es esencial, ya que ciertamente los escritos de Morelli no eran el único vehículo para estas ideas.

8. Wind, *Art and Anarchy*, pág. 40.

9. Hauser, *The Philosophy of Art History*. Ver también J.J. Spector "Les méthodes de la critique de l'art et la psychanalyse freudienne", *Diogenes* 66, 1969; H. Damisch "La partie et le tout", *Revue d'esthétique* 2, 1970; y "Le gardien de l'interprétation", *Tel Quel* 44, invierno 1977; R. Wollheim, "Freud and the Understanding of Art", *On Art and the Mind*, 1973.

galerías de arte de Europa cuestionando la atribución de muchas pinturas, enseñando cómo distinguir con seguridad las copias de los originales, y construyendo artistas hipotéticos para aquellas obras de arte cuya atribución anterior había sido desacreditada. Logró esto insistiendo que la atención debía prescindir de la impresión general y los rasgos principales de una pintura, y acentuando la importancia en los detalles menores, en cosas como el dibujo de las uñas de los elementos no considerados que el copista descuida imitar y que sin embargo cada artista ejecuta en su propia forma característica. Estuve entonces muy interesado en averiguar que el seudónimo ruso ocultaba la identidad de un médico italiano llamado Morelli, que falleció en 1891. Me parece que su método de investigación está íntimamente relacionado con la técnica del psicoanálisis. Este, también, está acostumbrado a adivinar secretos y cosas ocultas de elementos despreciados o ignorados, de los residuos, podríamos decir, de nuestras observaciones".¹⁰

"El Moisés de Miguel Angel" fue primero publicado anónimamente. Freud lo reconoció sólo cuando lo incluyó en sus obras escogidas. Algunos han supuesto que el gusto de Morelli por ocultar su autoría tras seudónimos, de alguna manera también afectó a Freud; y varios intentos más o menos plausibles han sido hechos por explicar la coincidencia. En cualquier caso no hay duda de que bajo el manto del anonimato Freud declaró, explícitamente pero también en un sentido oculto, la influencia considerable que Morelli había ejercido sobre él mucho antes de su descubrimiento del psicoanálisis. Circunscribir esta influencia sólo al ensayo "El Moi-

10. Sigmund Freud "El Moisés de Miguel Angel", *Collected Works*, Standard Edition, vol. XIII pág. 222. Ver también en B. Nelson (ed.), *Freud on Creativity and the unconscious*, Nueva York 1958. R. Bremer, "Freud and Michelangelo's Moses", *American Image* 33, 1976 también discute la interpretación de Freud del 'Moisés', pero no toca el tema de Morelli. No me ha sido posible ver K. Victorius, "Der 'Moses des Michelangelo' von Sigmund Freud", en A. Mitscherlich (ed.), *Entfaltung der Psychoanalyse*, Stuttgart 1956.

sés de Miguel Angel” como muchos han hecho, o sólo a los ensayos vinculados con la historia del arte, reduce de manera incorrecta la significación del propio comentario de Freud: “Me parece que este método de investigación está relacionado cercanamente con la técnica del psicoanálisis”. De hecho, el pasaje citado antes asegura a Giovanni Morelli un lugar especial en la historia del psicoanálisis.

Estamos tratando aquí una conexión documentada, no una mera conjetura, como en muchos casos de “antecedentes” o “precursores” de Freud; más aún, como hemos mostrado, Freud se encontró con los escritos de Morelli antes de su trabajo sobre psicoanálisis. Aquí tenemos un elemento que contribuyó directamente a la cristalización del psicoanálisis, y no (como con el pasaje del sueño de J. Popper, “Lynkeus”, que fue insertado en ediciones posteriores de *La Interpretación de los sueños*) sólo una coincidencia descubierta más adelante, luego de sus descubrimientos.

Freud y Morelli

Antes de tratar de comprender lo que Freud tomó de sus lecturas de Morelli, deberíamos clarificar el tiempo preciso de este encuentro —o, más bien, del relato de Freud de los dos encuentros: “Mucho antes de tener la oportunidad de escuchar acerca del psicoanálisis supe de un conocedor de arte ruso, Ivan Lermolieff (...) Estuve entonces muy interesado en descubrir que el seudónimo ruso encubría la identidad de un médico italiano llamado Morelli...”.

El primero de ellos sólo puede ser fechado aproximadamente. Debe haber sido antes de 1895 (cuando Freud y Brenner publicaron sus *Estudios sobre la historia*); o en 1896 (cuando Freud por primera vez utilizó el término psicoanálisis),” y después de 1883, cuando Freud (en diciembre) escribió a su novia una larga carta sobre su “descubrimiento del arte” durante una visita a la Galería Dresden. Antes no había tenido ningún interés en la pintura; ahora, escribió, “He dejado de lado mi filisteísmo y he empezado a admirar-

11. Ver M. Robert, *The Psychoanalytic Revolution: Sigmund Freud's Life and Achievement*, 1966.

lo".¹² Es difícil imaginar que antes de esa fecha Freud pudiera sentirse atraído por los escritos de un desconocido historiador del arte; pero es perfectamente posible que empezara a leerlos después de esta carta— especialmente porque la primera edición reunida de ensayos de Morelli (Leipzig, 1880) contenía aquéllos que trataban sobre los viejos maestros italianos en las galerías de Munich, Dresden y Berlín.¹³

El segundo encuentro de Freud con los escritos de Morelli puede ser fechado con mayor seguridad, aunque aún sin certeza. El verdadero nombre de Ivan Lermolieff fue hecho público por primera vez en la primera página de la traducción inglesa de la colección que apareció en 1883; ediciones posteriores y traducciones, aun de 1891, cuando Morelli murió, llevaban tanto el nombre como el seudónimo. Un ejemplar de estos volúmenes podría haber sido visto por Freud antes o después, pero es más posible que fuera en setiembre de 1898, en una librería de Milán, donde se encontró con la verdadera identidad de Lermolieff. En la biblioteca de Freud, que se guarda en Londres, hay una copia del libro de Giovanni Morelli (Ivan Lermolieff) *Della pittura italiana studii storico critici — Le gallerie Borghese e Doria Pamphili in Roma* (Estudios crítico-históricos sobre pintura italiana: las galerías Borghese y Doria Pamphili en Roma), publicado en Milán en 1897. Una nota en el frente registra su adquisición: Milán, 14 de septiembre.¹⁴ La única visita de Freud a Milán fue en el otoño de 1898. Más aún, en aquel tiempo, el libro de Morelli hubiera tenido un particular interés para Freud. Había estado trabajando por varios meses sobre pérdida de memoria, poco antes de esto, en Dalmacia, había tenido la experiencia (analizada más tarde en *Psicopatología de la vida cotidiana*) de no poder recordar el nombre del pintor de los frescos de Orvieto. Tanto el pintor Signorelli como Botticelli y Botra-

12. Ver E.H. Gombrich, "Freud's Aesthetics", *Encounter* XXVI, 1966. Es curioso que aquí Gombrich no se refiera al pasaje de Freud sobre Morelli.

13. I. Lermolieff, *Die Werke italienischer Meister in den Galerien von München, Dresden und Berlin. Ein kritischer Versuch. Aus dem Russischen übersetzt von Dr. Johannes Schwarze*, Leipzig 1880.

14. Véase H. Trosman y R.D. Simmons, "The Freud Library", *Journal of the American Psychoanalytic Association* 21, 1973. Estoy muy agradecido a Pier Cesare Bori por señalarme esto.

fhio, cuyos nombres permanecían sustituyéndose, eran mencionados en el libro de Morelli.¹⁵

Pero ¿qué influencia tuvieron los ensayos de Morelli sobre Freud, aún un hombre joven, aún lejos del psicoanálisis? El mismo Freud nos lo dice: la propuesta de un método interpretativo basado en tomar los detalles marginales e irrelevantes como indicios reveladores. Aquí detalles generalmente considerados triviales y sin importancia, “más allá de llamar la atención”, proporcionan la clave a los logros más altos del genio humano. La ironía en este pasaje de Morelli debe haber deleitado a Freud:

“Mis adversarios se complacen en considerarme alguien que no tiene comprensión del contenido espiritual de una obra de arte y que, por lo tanto, le da particular importancia a los detalles externos tales como la forma de las manos, la oreja, y aún *horribile dictu* (qué chocante), a cosas tan rudas como las uñas”.¹⁶ Morelli podría haber hecho buen uso del verso virgiliano tan querido para Freud, que lo eligió como epígrafe para *La interpretación de los sueños*, “Flectere si nequeo Susperos, Acheronta movebo” (“Y si el cielo no puedo doblar, entonces el infierno desataré”). Más aún, estos detalles marginales eran reveladores, en la perspectiva de Morelli, porque en ellos la subordinación del artista a las tradiciones culturales daba lugar a un rasgo puramente individual, detalles repetidos de cierta manera “por fuerza de hábito, casi inconscientemente”. Más allá de la referencia al inconsciente —que no es excepcional en este período— lo que es resaltante aquí es la manera como la esencia íntima de la individualidad del artista es vinculada con elementos más allá del control consciente.

La triple analogía: diagnóstico a través de indicios

Hemos esbozado una analogía entre los métodos de Morelli, Holmes y Freud. Hemos mencionado la conexión entre Morelli y Holmes y la de Morelli y Freud. Las semejanzas pecu-

15. Ernest Jones, *Life of Freud*, vol. I, 1953; Robert, *The Psychoanalytic Revolution*.

16. Morelli, *Della pittura italiana*, pág. 4.

liares entre las actividades de Holmes y Freud han sido discutidas por Steven Marcus.¹⁷

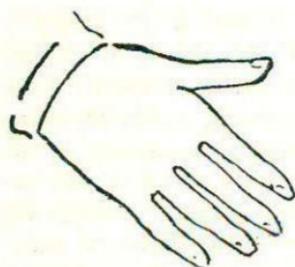
En los tres casos pequeños detalles proveen la clave de una realidad más profunda, inaccesible por otros métodos. Estos detalles pueden ser síntomas, para Freud, o indicios para Holmes, o rasgos de las pinturas para Morelli.¹⁸

¿Cómo explicamos la triple analogía? Hay una respuesta obvia. Freud era un doctor; Morelli tenía un grado en medicina; Conan Doyle había sido médico antes de dedicarse a escribir. En los tres casos podemos invocar el modelo de la *semiótica médica* o sintomatología —la disciplina que permite el diagnóstico—, aunque la enfermedad no pueda ser observada directamente, sobre la base de síntomas superficiales o signos, a menudo irrelevantes a los ojos del lego, o incluso del Dr. Watson (incidentalmente, el par Holmes-Watson, el agudo detective y el obtuso doctor, representan la escisión de un solo personaje, uno de los profesores del joven Conan Doyle, famoso por su habilidad diagnóstica).¹⁹ Pero no se trata simplemente de un asunto de coincidencias biográficas. Hacia el final del siglo XIX (más precisamente en la década de 1870 a 1880), este enfoque “semiótico”, un paradigma o modelo basado en la interpretación de indicios, se había convertido en una influencia creciente en el campo de las ciencias humanas. Sus raíces, sin embargo, eran mucho más antiguas.

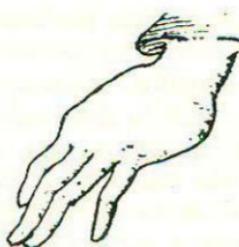
17. Véase su introducción a A. Conan Doyle, *The Adventures of Sherlock Holmes. A facsimile of the stories as they were first published in the Strand Magazine*, Nueva York 1976 págs. x-xi. Véase también el apéndice bibliográfico a N. Mayer, *The Seven per cent solution*, una inmerecidamente exitosa novela donde Holmes y Freud aparecen juntos como personajes.

18. Para distinciones entre síntomas y signos o indicios, véase C. Segre, “La Gerarchia dei Segni” en A. Verdiglione (ed.), *Psicanalisi e semiótica*, Milán 1975, pág. 33; T.A. Sebeok, *Contributions to the Doctrine of Signs*, Bloomington 1976.

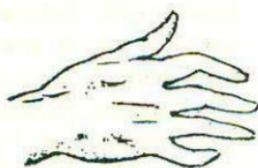
19. Véase A. Conan Doyle, *The Annotated Sherlock Holmes*, introducción (“Two doctors and a detective: Sir Arthur Conan Doyle, John A. Watson MD, and Mr. Sherlock Holmes of Baker Street”), pág. 7 y después, sobre John Bell, el médico que inspiró el personaje de Holmes. Véase también Conan Doyle, *Memories and Adventures*, 1924, págs. 25-6, 74-5.



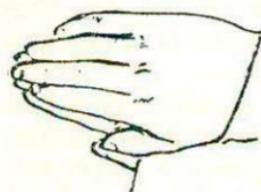
FRA FILIPPO LIPPI



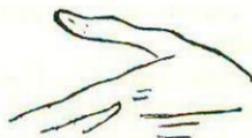
FILIPPINO



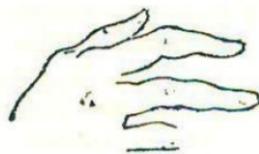
ANTONIO POLLAIUOLO



BERNARDINO DE CONTI



GIOVANNI BELLINI



COSME TURA



BRAMANTINO



BOTICELLI

RAÍCES DEL MODELO CONJETURAL

Cazadores y adivinadores

Por miles de años la humanidad vivió de la caza. En el curso de persecuciones sin fin los cazadores aprendieron a construir la apariencia y los movimientos de las presas no vistas a través de sus huellas —impresiones en suelo blando, ramas rotas, excrementos, pelos arrancados o plumas, olores, chapoteos, rastros de saliva—. Aprendieron a oler, observar, a dar significado y contexto al rastro más sutil. Aprendieron a realizar complejos cálculos en un instante, en bosques cerrados o claros traicioneros.

Las sucesivas generaciones de cazadores enriquecieron y legaron esta herencia de conocimiento. No tenemos evidencia oral para establecerlo, aparte de sus pinturas en roca

y sus artefactos, pero quizás podemos apelar a los cuentos folklóricos, que algunas veces llevan el eco pálido y distorsionado de lo que aquellos lejanos cazadores sabían. Tres hermanos (dice una historia del medio oriente contada entre los Khirgiz, tártaros, judíos, turcos, etc.)²⁰ encuentran a un hombre que ha perdido un camello (algunas veces es un caballo). De inmediato se lo describen: es blanco y ciego de un ojo; bajo su montura lleva dos odres, uno lleno de aceite, el otro de vino. Lo tienen, pues, que haber visto. Entonces son acusados de robo y procesados en el juicio, triunfan los hermanos: demuestran cómo de los rostros más simples eran capaces de reconstruir la apariencia de un animal que nunca habían visto.

Los tres hermanos, aun cuando no son descritos como cazadores, son claramente portadores del tipo de conocimiento de los cazadores, tipo cuyo rasgo característico era que permitía el salto, de hechos aparentemente insignificantes y que podían ser observados, a una realidad compleja que —al menos directamente— no podía ser observada; estos datos (hechos) podían ser ordenados por el observador y dar lugar a una secuencia narrativa de lo más simple: “alguien pasó por aquí”. Quizás, incluso, la idea de una narración como opuesta a hechizo o exorcismo o invocación, se originó en una sociedad cazadora, de experiencia en interpretar huellas (rastros). Obviamente esto es especulación, pero podría ser reforzada por la manera en que aún ahora se usan los términos en el desciframiento gramatical del lenguaje gráfico en los métodos de los cazadores —la parte por el todo, la causa por el efecto— relacionado al polo narrativo de la metonimia (como es definido en un conocido ensayo de Jakobson)²¹ y excluyendo el polo alternativo de la metáfora. El cazador podría haber sido el primero en “contar una historia” porque sólo los cazadores sabían cómo leer una secuencia coherente de eventos en los silenciosos (aunque no imperceptibles) signos dejados por sus presas.

Este “descifrar” y “leer” las huellas de animales es me-

20. A. Wesselofsky, “Eine Märchengruppe”, *Archiv für slavische Philologie* 9, 1886, págs. 308-9, con bibliografía. Para la historia posterior del cuento ver más abajo.

21. R. Jakobson y M. Halle, *Fundamentals of Language*, La Haya 1956, págs. 55-87.

tafórico. Pero bien vale la pena tratar de entenderlo literalmente como la destilación verbal de un proceso histórico que lleva, aunque a través de un largo período de tiempo, hacia la invención de la escritura. La misma conexión es sugerida por una tradición china que explica los orígenes de la escritura. De acuerdo a ella, fue inventada por un alto oficial que había observado un río.²² O, abandonando los reinos del mito y las hipótesis por aquellos de la historia documentada, hay indudablemente llamativas analogías entre el modelo que hemos estado desarrollando para los cazadores y el modelo implícito en los textos de divinidades mesopotámicas, que datan de por lo menos 3,000 A.C.²³ Ambas requieren examen minucioso de lo real, por más trivial que sea, para descubrir los rastros de eventos que el observador no puede experimentar directamente. Excrementos, huellas, pelos, plumas, en un caso; gotas de aceite en el agua, estrellas, movimientos involuntarios, en el otro. Es cierto que el segundo grupo, a diferencia del primero, podría ser extendido indefinidamente, ya que los adivinos mesopotámicos leían signos del futuro en casi cualquier cosa. Pero para nuestros ojos otra diferencia importa más: el hecho de que la adivinación apuntaba hacia el futuro, mientras que el desciframiento de los cazadores era de lo que había realmente ocurrido, aun si era muy reciente. Sin embargo, en términos de comprender, la aproximación en cada caso era muy similar; los estadios intelectuales —análisis, comparación, clasificación— idénticos, al menos en teoría. Pero, por supuesto, sólo en teoría: los contextos sociales eran bastante diferentes. En particular, se ha observado que la invención de la escritura debe haber tenido un gran efecto en la adivinación mesopotámica.²⁴ Da-

22. Véase E. Cazade y Ch. Thomas, "Alfabeto" en *Enciclopedia I*, Turín 1977 (y también Etiemble, *La Scrittura*, Milán 1962, págs. 22-3, donde argumenta convincente, sino paradójico, que los humanos aprendieron primero a leer y luego a escribir). Sobre este tema más general, véase Walter Benjamín, "On the mimetic faculty" (traducción castellana en *Angelus Novus*, Edit. Lumen, Barcelona. N. de T.).

23. Aquí estoy haciendo uso del excelente ensayo de I. Bottero, "Symptomes, Signes, écritures" en J.P. Vernant y otros, *Divination et Rationalité*, París 1974.

24. Bottero (véase nota 23), pág. 154 y después.

ba a los dioses (aparte de la divinidad y sus otras ventajas) el poder de comunicación con sus sujetos a través de mensajes escritos —en las estrellas, cuerpos humanos, en todo lugar— que los adivinos tenían como tarea descifrar. (Esta fue una idea que en cambio, durante miles de años, fluiría en la imagen del “libro de la naturaleza”). Y la identificación de la profecía con el desciframiento de caracteres inscritos divinamente, fue reforzada en la vida real por el carácter pictográfico de esta temprana escritura, “cuneiforme”. Ella, como la adivinación, comunicaba una cosa a través de otra.²⁵

La huella representa un animal real que ha pasado. Por comparación con la actualidad de la huella, el pictograma es ya un gran avance hacia la abstracción intelectual. Pero la capacidad para el pensamiento abstracto implícita en la introducción del pictograma es a su vez pequeña al lado de aquélla requerida para la transición a una escritura fonética. De hecho, los elementos pictográficos y fonéticos sobrevivieron juntos en la escritura cuneiforme, así como en la literatura de los adivinos mesopotámicos la intensificación gradual de la tendencia a generalizar a partir de sus datos básicos no canceló su inclinación a inferir causa de efecto.²⁶

Esto también explica por qué el lenguaje de los adivinos mesopotámicos estaba infiltrado de términos técnicos de los

25. Bottero, pág. 157. Sobre los vínculos entre la escritura y la adivinación en China ver J. Grenet, “La Chine: aspects et fonctions psychologiques de l’écriture” en *L’écriture et la psychologie des peuples*, París 1963, especialmente págs. 33-8.

26. La referencia es al tipo de inferencia que Peirce definió como presunta o “secuestrada”, distinguiéndola de la simple inducción. C.S. Peirce, “Deduzione, induzione e ipotesi” en *Caso, amore e logica*, Turin 1956 y “La logica dell’abduzione” en *Scritti di filosofia*, Boloña 1978. Bottero por otro lado (véase nota 23) fuerza (pág. 89) los elementos deductivos en la adivinación mesopotámica. Esta definición sobresimplifica (al punto de distorsionarla) la complicada trayectoria que Bottero mismo reconstruye tan bien (pág. 168 en adelante). La simplificación parece ser el resultado de una definición estrecha y unilateral de ‘ciencia’ (pág. 190), falseada sin embargo por su analogía significativa entre adivinación y medicina, una disciplina con casi ningún carácter deductivo (pág. 132). El paralelo sugerido aquí entre las dos tendencias en la adivinación mesopotámica y el carácter mixto de la escritura cuneiforme proviene de algunas de las observaciones de Bottero (págs. 154-7).

códigos legales, y también la presencia en sus textos de fragmentos vinculados al estudio de la fisonomía (juzgar el carácter por la apariencia) y de síntomas médicos (semiótica médica).²⁷

Así, después de un largo desvío, volvemos a la cuestión de los síntomas, a la semiótica médica —el diagnóstico derivado de signos o síntomas. Lo encontramos en toda una constelación de disciplinas (en términos anacrónicos, por supuesto) con un carácter común. Puede ser tentador distinguir entre “pseudo-ciencias” como la adivinación y la trisnomia y “ciencias” como derecho y medicina, y explicar sus diferencias por la gran distancia en tiempo y espacio de la sociedad que hemos estado discutiendo. Pero sería una explicación superficial. Había un terreno común real entre estas formas de conocimiento mesopotámicas (salvo la adivinación por inspiración, que se basaba en la posesión extásica),²⁸ un abordaje que involucraba análisis de casos particulares, contruidos sólo a través de rastros, síntomas, pistas. De nuevo, los textos legales mesopotámicos no sólo enumeran leyes y ordenanzas, sino que discuten casos reales.²⁹ En resumen, había un modelo básico de explicación o adivinación que podía ser orientado hacia el pasado, presente o futuro, dependiendo de la forma de conocimiento requerida. Hacia el futuro, propiamente la adivinación; hacia el pasado, presente y futuro, la ciencia médica de los síntomas, con su doble carácter: diagnóstico, explicando el pasado y presente, y pronóstico, sugiriendo el futuro posible; y hacia el pasado, la jurisprudencia o conocimiento legal. Pero oculto tras este modelo de explicación o profecía uno vislumbra algo tan antiguo como la raza humana: el cazador agachado en el barro examinando las huellas de la presa.

El crecimiento de disciplinas basadas en la lectura de la evidencia

Lo que hemos dicho hasta ahora debería explicar por qué un texto de adivinación mesopotámico podía incluir cómo diagnosticar una herida en la parte frontal de la cabeza a

27. Bottero (véase nota 23), págs. 191-2.

28. Bottero, págs. 89 y sgtes.

29. Bottero, p. 172.

partir de un entrecerrar de ojos;³⁰ o, de modo más general, la manera en que emergió históricamente un grupo de disciplinas que dependían todas del desciframiento de varios tipos de signos, desde los síntomas hasta la escritura.

Pasando a las civilizaciones de la antigua Grecia, encontramos que este grupo de disciplinas cambia considerablemente, con el desarrollo de nuevas líneas de estudio, como la historia y la filosofía, y con una nueva independencia adquirida (en términos tanto de contexto social como de aproximación teórica) por disciplinas más antiguas como la medicina. El cuerpo, el discurso y la historia fueron objeto por primera vez de una investigación desapasionada, que desde el inicio excluyó la posibilidad de intervención divina. Este cambio decisivo caracterizó a la cultura de las ciudades-estados griegos, de la cual somos por supuesto herederos. Es menos obvio que un papel importante en este cambio obtuvo un modelo que puede ser visto como basado en síntomas y signos.³¹ Esto es más claro en el caso de la medicina hipocrática, que basaba sus métodos en el concepto central del síntoma (la palabra griega era *semeion*, de donde deriva nuestra semiótica). Los seguidores de Hipócrates argumentaron que sólo observando y registrando cada síntoma era posible establecer historias precisas de cada enfermedad, aun si la enfermedad como entidad permaneciera intangible. Su insistencia en la naturaleza evidencial de la medicina casi seguro emergió de la distinción (expuesta por el médico pitagórico Alomeon) entre la certeza del conocimiento divino, y la provisional, conjetural naturaleza del conocimiento humano. Si la realidad no era necesariamente clara, entonces por implicancia era correcto proceder a construir el conocimiento del todo por las partes, utilizando el *paradigma conjetural* que hemos estado describiendo; y éste fue, de hecho, el abordaje usual en un cierto número de esferas de actividad: médicos, histo-

30. Bottero, p. 192.

31. Véase el ensayo por H. Diller en *Hermes* 67, 1932, especialmente la página 20 y siguientes. Su contraposición del abordaje analógico y el semiótico ha sido modificado por la reinterpretación del método semiótico como un 'uso empírico' de la analógica. Véase E. Melandri, *La linea e il circolo*, Boloña 1968, págs. 25 y sgtes. Ver también la discusión en J.P. Vernant, "Parole et signes muets", en *Divination et rationalité* (véase nota 23).

riadores, políticos, alfareros, ensambladores, marinos, cazadores, pescadores y mujeres en general fueron considerados, entre otros, adeptos a las vastas áreas del conocimiento conjetural.³² Tal territorio (significativamente el dominio de la diosa Metis, primera esposa de Jove, que representaba la divinidad por medio del agua) fue demarcado con palabras como "conjetura", "juzgar por los signos" (*tekmor, tekmairesthai* — palabras griegas cuyo significado oscila interesantemente entre frontera, signo, promesa, conjetura). Pero este enfoque evidencial, este paradigma semiótico, continuó siendo meramente implícito, fue completamente eclipsado por la teoría del conocimiento de Platón, que se mantuvo en círculos más influyentes y tenía más prestigio.³³

Galileo y la nueva escritura científica

Parte de los escritos hipocráticos tienen un sorprendente tono defensivo, lo cual sugiere que aun en el siglo V a.C.

32. La inclusión de mujeres en esta lista es porque estaban asociadas con la diosa Metis y por lo tanto con la adivinación y la conjetura. Pero permanece un importante e irresuelto problema, al cual volveré, que se centra en la llamada 'intuición femenina'. ¿Por qué las mujeres son a menudo reconocidas con poderes superiores de perspicacia e intuición, mientras se les niega el acceso al dominio de la 'racionalidad masculina'? ¿Es un contraste inventado por el chauvinismo masculino? ¿O refleja la división sexual de roles por miles de años? En cualquier caso parece vincularse con la polaridad entre alto y bajo y la relegación de la intuición a la categoría baja.

33. Sobre todo esto véase el rico estudio por M. Detienne y J.P. Vernant, *Les ruses de l'intelligence. La Metis des grecs*, Paris 1974. Las características adivinatorias de Metis son discutidas (pág. 104 y sgtes.), pero véase también, para las conexiones entre los varios tipos de conocimiento enumerados aquí y la adivinación, págs. 145-9 (marineros) y pág. 270 y siguientes. Sobre medicina, véase también desde la pág. 297; sobre las relaciones entre los seguidores de Hipócrates y Tucídides, ver M. Vegetti *Introduction to the Works of Hippocrates*, y Diller (nota 31) págs. 22-3. Los lazos entre la medicina y la historiografía pueden ser explorados al revés; ver los estudios sobre 'autopsy' (autopsia) registrados por Arnaldo Momigliano en "Storiographica greca", *Rivista storica italiana* LXXXVII, 1975, p. 45. La presencia de mujeres en el dominio de Metis es discutida en Detienne y Vernant pp. 20 y 267 y se tomarán en la versión final de este trabajo.

la falibilidad de los médicos ya estaba en la línea de mira. Que esta batalla no haya terminado se debe, presumiblemente, a que las relaciones médico-paciente (especialmente la imposibilidad del paciente de revisar o controlar las habilidades del médico) no han cambiado, en algunos aspectos, desde el tiempo de Hipócrates. Pero lo que sí ha cambiado en estos 2,500 años es la forma como es conducido el debate, y también el contenido de conceptos como "rigor" y "ciencia". Aquí, por supuesto, el giro decisivo es la emergencia de un nuevo paradigma científico, basado en (pero sobreviviente de) la física de Galileo. Aun si la física moderna encuentra difícil definir lo galileano (sin rechazar a Galileo), la significancia de Galileo (1564-1642) para la ciencia en general, tanto en términos de teoría del conocimiento (epistemología), como la de un símbolo que permanece incólume.³⁴

Ahora es claro que ninguna de las disciplinas —ni siquiera la medicina— que hemos estado describiendo como evidenciales, conjeturales, basadas en la lectura de los signos, podría llenar los criterios de inferencia científica esenciales al enfoque de Galileo. Estaban todas interesadas en lo cualitativo, el caso individual, la situación o documento en sí mismo, lo cual significaba que siempre había un elemento de azar en sus resultados: basta sólo pensar en la importancia de la conjetura (una palabra cuyo origen en latín se encuentra en la adivinación),³⁵ en la medicina o la filología, para ya no mencionar la adivinación profética. La ciencia galileana era completamente diferente: podía haber tomado el dicho

34. P.K. Feyerabend, *I problemi dell'empirismo*, Milán 1971, pp. 105 y sgtes. y su *Against Method*, Londres 1975, todo; y también las controvertidas observaciones de P. Rossi *Immagini della scienza*, Roma 1977, pp. 149-50.

35. El conector era un sacerdote adivinador o agorero. Aquí o en cualquier otro lugar me refiero a S. Timpanaro, *The Freudian Slip*, Londres 1976, diciéndolo de alguna manera, poniéndolo al revés. Muy brevemente, Timpanaro piensa que el psicoanálisis está muy cerca de la magia para ser aceptable, mientras yo estoy sugiriendo que no sólo el psicoanálisis sino la mayoría de las así llamadas ciencias sociales o humanas están enraizadas en el enfoque adivinatorio para la construcción del conocimiento (véase la última sección de este artículo). La tendencia individualizante de la magia y el carácter individualizante de las dos ciencias de la medicina y la filología fueron señaladas por Timpanaro en *The Freudian Slip*.

escolástico "individuum est ineffabile" ("nada podemos decir sobre el individuo"). Utilizando las matemáticas y el método experimental, involucraba la necesidad de medir y de repetir el fenómeno, mientras el enfoque individualizante hacía esto último imposible, y permitía la medición sólo en parte. Todo esto explica por qué los historiadores nunca lograron delinear un método galileano. En el siglo XVII, por el contrario, el nuevo crecimiento de métodos de anticuarios entre los historiadores indicaba indirectamente los orígenes remotos, y largamente ocultos de la historia, en el método conjetural. Este dato sobre su fuente no puede ser ocultado, a pesar de los más cercanos lazos que le vinculan a las ciencias sociales. La historia sigue siendo una ciencia de tipo muy especial, irremediablemente basada en lo concreto. Los historiadores no pueden evitar algunas veces referirse (explícitamente o por implicancia) a series comparables de fenómenos, pero su estrategia para encontrar los hechos, como los volúmenes en que presentan sus obras se basa en casos particulares, ya sea individuos o grupos sociales o sociedades globales. De esta manera la historia es como la medicina, que utiliza las clasificaciones de la enfermedad para analizar la dolencia específica de un paciente particular. Y el conocimiento del historiador, como el del médico, es indirecto, basado en signos y fragmentos de evidencia, y conjetural.³⁶

Pero el contraste que he sugerido es una sobresimplificación. Entre las disciplinas "conjeturales" una —la filología,

36. Existe un pasaje memorable sobre el 'probable' (por ejemplo: sin certeza) carácter del conocimiento histórico en M. Bloch *The Historian's Craft*, Manchester 1954. Su naturaleza indirecta, apoyándose en rastros o indicios, es subrayada por K. Pomian, "L'histoire des sciences et l'histoire de l'histoire", en *Annales ESC* 30, 1975, pp. 935-52 un artículo rico y reflexivo. Sobre la conexión entre la medicina y el conocimiento histórico, véase M. Foucault, *Microfísica del potere. Interventi politici*, Turín 1977 p. 45. Pero para otro punto de vista véase G.G. Granger, *Pensée formelle et sciences de l'homme*, París 1967, pp. 206 y sgtes.: su insistencia en el carácter individualizante del conocimiento histórico tiene un tono sospechoso, porque muy a menudo va con el intento de identificar el conocimiento histórico con la empatía o de igualar la historia con el arte y así sucesivamente. Por supuesto estas páginas están escritas con una intención diferente.

y particularmente la crítica textual— desarrolló como para volverse, en algunos aspectos al menos, atípica. Sus objetos fueron definidos en el curso de una reducción drástica de lo que era visto como relevante. Este cambio en la disciplina fue el resultado de dos inflexiones cruciales: primero, de la invención de la escritura, y, luego, de la imprenta. Sabemos que la crítica textual evolucionó después de la primera, con la publicación de los poemas homéricos, y se desarrolló aún más, después de la segunda, cuando los eruditos humanistas mejoraron las primeras, apresuradas ediciones de los clásicos.³⁷ Para empezar, los elementos vinculados a la voz y el gesto fueron desechados por redundantes; luego las características del manuscrito fueron similarmente separadas. El resultado ha sido una desmaterialización progresiva, o refinamiento, de los textos, un proceso en el cual la apelación del original a nuestros varios sentidos ha sido purgada. Un texto necesita existir en forma física para poder sobrevivir; pero su identidad no está únicamente encuadrada en esa forma física, ni en cualquier copia. Todo esto nos parece evidente hoy, pero no lo es del todo.

Tomemos, por ejemplo, el decisivo papel de la voz en la tradición oral, o de la caligrafía en la poesía china, y veremos que esta misma noción de "texto" es resultado de una elección cultural, cuya relevancia es incalculable y el ejemplo o bien muestra que la elección no fue consecuencia inevitable de que la impresión reemplazara al manuscrito, ya que ahí la invención de la prensa no cortó las ataduras entre el texto literario y la caligrafía. (Veremos en breve que la discusión histórica de los "textos" pictóricos plantea problemas muy diferentes).

Esta noción completamente abstracta de texto explica por qué la crítica textual, aun cuando permanece hasta cier-

37. Sobre las repercusiones de la invención de la escritura ver J. Goody y I. Watt, "The consequences of literacy", en *Comparative Studies in Society and History* V, 1962-3, y ahora J. Goody, *The Domestication of the Savage Mind*, Cambridge 1977. Véase también E. A. Havelock, *Cultura orale e civiltà della scrittura. Da Omero a Platone*, Bari 1973. Para la historia de la crítica textual después de la invención de la imprenta, ver E. J. Kenney, *The Classical Text: Aspects of Editing in the Age of Printed Books*, Berkeley 1974.

to grado adivinatoria, pudo emerger (y durante el siglo XIX lo hizo) como rigurosamente científica.³⁸ La decisión radical de excluir todo menos los rasgos reproducibles de un texto (en la escritura o, después de Gutenberg, en la imprenta) permitió, aun cuando se tratara de ejemplos individuales, evitar lo cualitativo, ese peligro cardinal de las humanidades. Es significativo que Galileo, mientras establecía los cimientos de la ciencia natural moderna por una reducción conceptual semejantemente drástica, se abocó a la filología. La comparación medieval tradicional entre mundo y libro asumía que ambos estaban abiertos, listos para ser leídos. Galileo enfatizó, sin embargo, que no podremos esperar entender la filosofía escrita en este gran libro completamente abierto ante nuestros ojos (y por esto quizo decir el universo) a menos que primero aprendamos a descifrar su lenguaje y a conocer los caracteres escritos allí, esto es "triángulos, círculos y otras figuras geométricas".³⁹ Para el filósofo natural, como para el filólogo, el texto es una entidad profunda e invisible, para ser reconstruida a través y más allá de los datos sensoriales disponibles: "figuras, números y movimientos, pero no olores o gustos o sonidos, que no pueden ser separados del animal viviente excepto como meras palabras".⁴⁰

Aquí Galileo estableció a las ciencias naturales en un firme camino que nunca abandonaron, que llevaba lejos del antropocentrismo y el antropomorfismo (de ese acercamiento que explicaba todo en relación a los seres humanos), y continuó ampliando la brecha entre los campos del conocimiento. Ciertamente, no podría haber mayor contraste que el dado entre un físico galileano, profesionalmente sordo a los so-

38. Véase S. Timpanaro, *La genesi del metodo del Lachmann*, Florencia 1963.

39. G. Galilei, *Il Saggiatore*, ed. L. Sosio, Milán 1965, p. 38. Y ver E. Garin "La nuova scienze e il simbolismo del 'libro'", en *La Cultura filosofica del Rinascimento italiano: Ricerche e documenti*, Florencia 1961, pp. 451-65, donde discute la interpretación de éste y otros pasajes de Galileo desde un punto de vista cercano al mío aquí.

40. Galilei, *Il Saggiatore*, p. 264. Sobre este punto véase también J.A. Martínez, "Galileo on primary and secondary qualities", *Journal of the History of Behavioural Sciences* 10, 1974, pp. 160-9. En los pasajes citados de Galileo las bastardillas son mías.

nidos y prohibido de gustar u oler, y el médico del mismo período que aventuraba su diagnóstico después de escuchar un pecho congestionado, u oler heces, o gustar orina.

*Un conocedor y médico del siglo XVII.
Problemas de identidad*

Un médico tal fue Giulio Mancini, de Siena, principal médico de Urbano VIII (Papa desde 1623 hasta 1644). No parece que conociera a Galileo bien, pero los dos probablemente se conocieron, ya que se movieron en los mismos círculos romanos, de la Corte Papal a la Academia Lincei,* y tenían amigos comunes, de Federico Cesi a Giovanni Ciampoli y a Giovanni Faber. Un bosquejo vívido de Mancini por Nicio Eritreo, alias Gian Vittorio Rossi, describe su ateísmo, su extraordinaria habilidad diagnóstica (detallada en palabras directamente tomadas de los textos adivinatorios), y su interés por conocer a cualquiera con una reputación de gran inteligencia.⁴¹ Mancini escribió un libro llamado *Alcune considerazioni appartenenti alla pittura come diletto di un gentilhuomo nobile e come introduttione a quello che si deve dire*. (Algunas consideraciones acerca de la pintura como diversión para un noble caballero, e introducción a lo que precisa ser dicho), que tuvo una amplia circulación en manuscrito.⁴² Como su título dice, estaba dirigido a aficionados nobles, más que a pintores, a aquellos diletantes que en número creciente acudían al Panteón para la exhibición anual de pinturas antiguas y

* La Academia Lincei, fundada por Federico Cesi, en 1603, fue el centro de un grupo intelectual floreciente de Roma.

41. J.N. Eritreo (G.V. Rossi), *Pinacotheca imaginum illustrium, doctrinae vel ingnii laude, virorum...* Lipsiae 1692, vol II, pp. 79-82. Como Rossi, Naude también llamó a Mancini un ateo a cabalidad ('grand et parfait Athee'): R. Pintard, *Le libertinage érudit dans la première moitié du XVIIe siècle*, Vol. I, París 1943, pp. 261-2.

42. Fue impreso por primera vez unos veinte años atrás: G. Mancini, *Considerazioni sulla pittura*, ed. A. Marucchi, 2 vols., Roma 1956-7. La importancia de Mancini como un *connoisseur* es subrayada por D. Mahon en su *Studies in Seicento Art and Theory*, Londres 1947, pp. 279 y sgtes. J. Hess, "Note manciniane", en *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, tercera serie, XIX 1968, está llena de buenas referencias pero es muy reductivo en sus conclusiones.

nuevas.⁴³ Ciertamente la parte más original de las *Considerazioni* de Mancini es aquella dedicada a “el reconocimiento de pinturas”, que plantea un método para identificar falsificaciones, para diferenciar originales de copias, y otras cosas más.⁴⁴

Esto no hubiera sido escrito antes. De manera que este primer intento de un *connoisseur*, como serían llamados un siglo después, por establecerse, fue hecho por un médico famoso por sus brillantes diagnósticos, que cuando visitaba a un paciente “podía adivinar” (divinabat) con una rápida mirada la localización de la enfermedad.⁴⁵ Podemos seguramente ver algo más que coincidencia en esta doble habilidad, en su combinación de las percepciones del médico y del *connoisseur*.

Pero antes de examinar las perspectivas de Mancini más de cerca, deberíamos abordar una presunción compartida por él, los caballeros para los que escribía y nosotros. Es una presunción no declarada, ya que (equivocadamente) es tomada como obvia, que entre una tela realizada por Rafael y cualquier copia de ella (pintada, grabada o fotografiada hoy) hay una insalvable diferencia. Las implicancias de esto para el mercado —que una pintura es por definición única, imposible de repetir⁴⁶— son simples y están conectadas con la emergencia del *connoisseur*. Pero la presunción surge de una elección cultural que no debe pasar inadvertida, especialmente porque otra distinta era asumida en el caso de los textos escritos. (El presumido eterno valor de las pinturas

43. F. Haskell, *Patrons and Painters: a study in the relations between art and society in the age of the baroque*, Nueva York 1971, p. 126 y el capítulo sobre “The Private Patrons”.

44. Mancini, *Considerazioni*, vol. I, pp. 133 y sgtes.

45. Eritreo, *Pinacotheca* (ver nota 41), pp. 80-1. En la pág. 82 relata cómo, no mucho antes, un diagnóstico de Mancini que probó ser correcto (el paciente era el Papa Urbano VIII) fue llamado vaticinio o profecía (“seu vaticinatio, seu praedictio”).

46. Los grabados plantean obviamente un problema diferente al de las pinturas. De manera general una tendencia actual está lejos de la obra de arte única. (Las ‘múltiples’ son un ejemplo obvio; pero hay también otras tendencias, que confirman la importancia de lo irreplicable, como en las actuaciones, o con el “arte del cuerpo” y “land art”).

o los escritos no es parte de este argumento). Ya hemos visto cómo los desarrollos históricos gradualmente desvistieron al texto escrito de rasgos considerados no relevantes. En el caso de las pinturas este desnudamiento no ha tenido lugar (hasta ahora, al menos). Por esto es que pensamos que mientras manuscritos o copias impresas de *Orlando Furioso* pueden reproducir exactamente el texto que Ariosto concibió, una copia de un retrato de Rafael nunca puede hacerlo.⁴⁷

El *status* diferente de la copia en pintura y en literatura explica por qué Mancini no pudo hacer uso de las técnicas de la crítica cuando desarrollaba los métodos del *connoisseur* aunque básicamente estaba estableciendo una analogía entre el acto de pintar y el de escribir. Pero como empezó con esta analogía, tuvo que buscar ayuda en otras disciplinas, que todavía estaban tomando forma.

El primer problema de Mancini concernía a la fecha de las pinturas. Para hacer esto, dijo, se debía adquirir "una cierta experiencia en reconocer la pintura de períodos particulares, justo como los anticuarios y los libreros la tienen para los manuscritos, de manera que puedan decir cuándo algo fue escrito". La alusión a reconocer manuscritos casi seguramente se refiere a los métodos elaborados en esos mismos años por Leone Allacci, bibliotecario en el Vaticano, para fechar los manuscritos griegos y latinos, métodos que fueron retomados y desarrollados medio siglo después por Mabilion, el fundador de la paleografía (como se llegó a llamar el estudio de la escritura antigua).⁴⁸ Pero "aparte de las caracte-

47. Todo esto se basa por supuesto en W. Benjamin, "The work of art in the age of mechanical reproduction", en *Illuminations*, Londres 1973, pp. 219-53. Pero él sólo discute las obras de arte figurativo, más posibles de ser únicas —especialmente las pinturas—. E. Gilson, *Peinture et réalité*, París 1958, p. 93 y especialmente pp. 95-6 contrasta la reproducción de textos literarios. (Debo esta referencia a Renato Turci). Pero Gilson la trata como una diferencia intrínseca, no histórica, como yo trato de sugerir. Un caso como el del pintor De Chirico 'falsificando' sus propias obras, muestra cómo la creencia actual en el carácter absolutamente único de una obra de arte dada tiende a dejar de lado la idea de la propia individualidad biológica del artista.

48. Aquí tengo mis razones para sugerir a Allacci. En otro pasaje, como el citado aquí, Mancini se refiere a "libreros, particularmente en el Vaticano", capaces de fechar antiguos manuscritos grie-

terísticas comunes de la época", continúa Mancini, "hay características propias del individuo", tales como "las que vemos entre caligrafías que tienen características distintivas". Así, la analogía entre escritura y pintura se hace primero al nivel general (el período) y luego es renovada al otro extremo de la escala (el individual). Para este rango los métodos protopaleográficos de un Allacci no funcionarían. Pero hubo en esos años un intento solitario de aplicar el análisis a la escritura individual, para un nuevo propósito. Mancini, en su condición de médico, citando a Hipócrates, dijo que una impresión de carácter (el "espíritu") podía ser delineada de lo que producía (sus "obras"), todo ello basado en las "características" del cuerpo individual. "Por esta razón algunos finos intelectos de nuestra era han escrito argumentando que es posible revelar el intelecto y la mente de una persona a través de su manera de escribir o de su caligrafía". Uno de estos "Finos intelectos" fue con toda probabilidad Camillo Baldi, un médico de Bolonia, que incluyó en su *Trattato come da una lettera missiva si conoscano la natura e qualita dello scrittore*

gos y latinos (p. 106). Ninguno de estos pasajes figuran en la breve versión, conocida como *Discorso di pittura*, que Mancini terminó antes del 13 de noviembre de 1619 (véase *Considerazioni*, p. xxx; el texto del Discorso, pp. 291 y sgtes.; la parte sobre 'reconocimiento' de pinturas, pp. 327-30). Ahora Allacci fue nombrado 'scriptor' en el Vaticano a mediados de 1619 (J. Bignami Odier, *The Vatican Library from Sixtus IV to Pius IX*, Vaticano 1973, p. 129; se citan estudios recientes sobre Allacci, pp. 128-31). Y en todo caso, en esta época en Roma no había nadie, excepto Allacci, versado en manuscritos griegos y latinos como describe Mancini. Sobre la importancia de las ideas de Allacci para la paleografía véase E. Casamassima, "Per una storia delle dottrine paleografiche dall'Umanesimo a Jean Mabillon", *Studi medievali*, s. III, v. 1964, p. 532, N° 9, que también menciona el lazo Allacci-Mabillon, aunque promete mayores referencias en una escuela que nunca apareció. En la colección de cartas de Allacci en la Biblioteca del Vaticano no hay ninguna indicación de contacto con Mancini, pero fueron indudablemente parte del mismo círculo intelectual, como sus amistades respectivas con G.V. Rossi muestra (véase Pintard, *Libertinage*, en la nota 41 arriba). Para la amistad entre Allacci y Maffeo Barberini antes de convertirse en Papa (Urbano VIII, en cuyo bibliotecario se convirtió Allacci), véase G. Mercati, *Note per la storia di alcune biblioteche romane nei secoli xvi-xix*, Vaticano 1952, p. 26 n. 1.

(Tratado de cómo saber de una carta la naturaleza de su escritor), un capítulo que es probablemente el primer texto europeo sobre grafología. “¿Qué significados —dice el encabezado del capítulo— puede uno leer en la forma de las letras?” (*nella figura del carattere*). La palabra utilizada aquí para “letra” es “carácter”, la forma de la letra tal como es dibujada por la pluma en el papel.” Pero, a pesar de las palabras de elogio citadas arriba, Mancini no estaba interesado en los reclamos de esta naciente grafología para reconstruir las personalidades de escritores estableciendo sus “caracteres” (la forma de sus letras). Pero una vez más los orígenes del doble significado pueden ser rastreados hacia un contexto disciplinario compartido originalmente. Fue impactado, sin embargo, por una proposición de la nueva disciplina, esto es la variedad de las diferentes caligrafías, y por lo tanto la imposibilidad de imitarlas. Mediante la identificación de los elementos pictóricos que eran igualmente imposibles de imitar, lograría su objetivo de diferenciar originales de falsificaciones, la mano del maestro de aquélla del copista o seguidor. De allí su consejo de revisar cada pintura.

Si la mano del maestro puede ser detectada, especialmente donde tomaría mucho esfuerzo confirmar la imitación, como en el pelo, las barbas o los ojos (bucles y ondulación del cabello, si han de ser reproducidos exactamente, son muy laboriosos de hacer) esto se mostraría en la pintura, y si el copista falla en hacerlas bien, carecerán de la perfección de la mano del maestro. Y estas partes de una pintura son como los rasgos de la pluma y sus vuelos en la escritura, que necesitan del toque seguro y resuelto del maestro. El mismo cuidado debería tomarse para buscar rasgos particularmente firmes o brillantes, que el maestro lanza con una seguridad que no puede ser comparada; por ejemplo, en los pliegues y destellos de las cortinas, que pueden tener más que ver con la imaginación sobresaliente del maestro que con la verdad de cómo realmente colgaban.⁵⁰

49. Mancini, *Considerazioni*, p. 107; C. Baldi, *Trattato...*, Carpo 1622, pp. 17-8 y sgtes. Baldi también escribió sobre fisonomía y adivinación; véase la entrada en *Dizionario biografico degli italiani* 5, Roma 1963, pp. 465-67.

50. Mancini, *Considerazioni*, p. 134.

Así, al paralelo entre pintura y escritura, que Mancini ya ha hecho en varios contextos, se le da aquí un nuevo giro, y uno que previamente había sido sólo insinuado, en un trabajo del arquitecto Filarete (ver más abajo), que Mancini puede no haber conocido.⁵¹ La analogía es reforzada por el uso de términos técnicos recurrentes en tratados contemporáneos sobre escritura, como "audacia", "rasgos", "vuelos".⁵² Aun el énfasis en la velocidad tiene el mismo origen: con los nuevos desarrollos burocráticos una cursiva legal elegante necesitaba también ser rápida si quería triunfar en el mercado de los copistas. En general, el énfasis que Mancini puso en los rasgos decorativos es evidencia de la cuidadosa atención a las características de los modelos de escritura prevalecientes en Italia a finales del siglo XV y principios del siglo XVII.⁵³ Estudiar cómo se formaban las letras lo llevó a concluir que el toque del maestro podía con mayor confiabilidad ser identificado en aquellas partes de la pintura que (i) eran ejecutadas rápido, y (ii) tendían a no ser representaciones muy cercanas de la cosa real (detalles del cabello, cortinajes cuyos pliegues tenían "más que ver con la imaginación sobresaliente del maestro que con la verdad de cómo realmente colgaban"). Volveremos sobre las ricas implicaciones de estos puntos, que Mancini y sus contemporáneos no estaban aún en condiciones de desarrollar.

Carácter e individualidad

"Caracteres" (*caratteri*). La palabra más o menos como la utilizamos se remonta a los alrededores de 1620. Aparece en los escritos del fundador de la física moderna, por un lado y, por el otro, en los originadores de la paleografía y la grafología y en los *connoisseurs*. Por supuesto es sólo una relación metafórica la que enlaza los "caracteres" insustan-

51. A. Averlino, conocido como Filarete, *Trattato di architettura*, ed. A.M. Finoli y L. Grassi, Milán 1972, vol. 1, p. 28 (pero generalmente ver pp 25-8). El pasaje se refiere al presagio del 'método de Morelli' en J. Schlosser Magnino, *La Letteratura artistica*, Florencia 1977, p. 160.

52. Ver, por ejemplo, M. Scalzini, *Il segretario*, Venecia 1585, p. 20; G.F. Cresci, *L' Idea...*, Milán 1622, p. 84.

53. Véase E. Casamassima, *Trattati di scrittura del Cinquecento italiano*, Milán 1966, pp. 75-6.

ciales que Galileo vio con los ojos del intelecto en el libro de la naturaleza y aquéllos que Allacci, Baldi o Mancini descifraron sobre verdadero papel, pergamino o tela. Pero el uso de términos idénticos hace aun más sorprendente que las disciplinas que hemos ensamblado fueran tan diversas. También varía el cuán científicamente fueron utilizadas (en el sentido galileano), declinando rápidamente de los "caracteres" universales de la geometría, a través de rasgos literarios que constituyen el "carácter común de un período", al "carácter individual" de un estilo de pintar, o aún de escribir.

Este nivel decreciente de contenido científico refuerza el argumento de que la dificultad real en aplicar el modelo galileano residía en el grado en que una disciplina estaba interesada en el individuo. Mientras más tuvieron que ver los rasgos centrales con el individuo, más imposible se hacía construir un cuerpo de conocimiento científico riguroso. Por supuesto, la decisión de ignorar los rasgos individuales no sería en sí garantía de que los métodos de las matemáticas y la física, indispensables para adoptar el modelo galileano, iban realmente a ser aplicados, pero por otro lado no los excluía del todo.

Generalización científica versus lo particular

En este punto, entonces, había dos enfoques posibles: sacrificar la comprensión del elemento individual para poder lograr un patrón de generalización más o menos riguroso, y más o menos matemático; o tratar de desarrollar, no importa cuán tentativamente, un modelo alternativo basado en una comprensión del individuo que pudiera (de alguna manera aún por elaborar) ser científico. El primer enfoque fue tomado por las ciencias naturales, y sólo mucho más tarde por las llamadas ciencias humanas o sociales. La razón es obvia. El parecido en obliterar los rasgos individuales se relaciona directamente con la distancia emocional del observador. Filarete, en una página de su *Trattato di architettura*, después de argumentar que es imposible construir dos edificios completamente idénticos, ya que sea cual fuere la primera impresión, había siempre diferencias de detalle (así como "los hocicos tártaros todos se ven iguales, o los etíopes todos negros, pero cuando se mira más cuidadosamente son todos diferentes así como iguales"), admite que hay "algunas

criaturas que son tan parecidas como las moscas, hormigas, gusanos, sapos y muchos peces, que no pueden diferenciarse".⁵⁴

Así, si para un arquitecto europeo las sutiles diferencias entre dos edificios (europeos) eran importantes, aquéllas entre las caras de los tártaros o etíopes no lo eran, y aquéllas entre dos gusanos o dos hormigas simplemente no existían. Un arquitecto tártaro, un etíope no versado en arquitectura, o una hormiga ordenarían las cosas de modo diferente. El conocimiento basado en hacer distinciones individualizantes es siempre antropocéntrico, etnocéntrico y susceptible de otros prejuicios específicos. Por supuesto que aun los animales, o los minerales, o las plantas pueden ser examinados por sus propiedades individuales, por ejemplo, en el contexto de la adivinación,⁵⁵ especialmente en casos que muestran anomalías. Pero en las primeras décadas del siglo XVII la influencia del modelo galileano (aun cuando no directa) llevaría hacia el estudio de lo típico más que de lo excepcional, hacia una comprensión general de los trabajos de la naturaleza más que al conocimiento particular, conjetural. En abril de 1625 un ternero con dos cabezas nació cerca de Roma. Los naturalistas de la Academia Lincei se interesaron. Fue el tema de la discusión de un grupo en los jardines Belvedere del Vaticano; incluyó a Giovanni Faber, como secretario de la Academia y Giovanni Ciampoli, (ambos, como hemos anotado, amigos de Galileo), al Cardenal Agostino Vegio y al Papa Urbano VIII. La primera cuestión fue si el ternero de dos cabezas podía contar como un animal o como dos. Para los médicos, el rasgo que distinguía al individuo era el cerebro; para los seguidores de Aristóteles, el corazón.⁵⁶ Como

54. Filarete, *Trattato* (véase nota 51), pp. 26-7.

55. Véase Bottero, *Symptomes* (véase nota 23), p. 101, aunque atribuye el uso menos frecuente en la adivinación del mineral o el vegetal y hasta cierto punto el animal, por su supuesta 'pobreza formal' así como, más simplemente, al antropomorfismo.

56. Véase *Rerum medicarum Novae Hispaniae Thesaurus seu plantarum animalium mineralium Mexicanorum Historia ex Francisci Hernandez novi orbis medici primarii relationibus in ipsa Mexicana urbe conscriptis a Nardo Antonio Reccho... collecta ac in ordinem digesta a Ioanne Terrentio Lynceo... notis illustrata*, Roma 1651, pp. 599 y sgtes. (estas páginas son parte de una sección por Giovanni Faber, que no es clara por la página titular). Hay una excelente

Mancini era el único médico presente, podemos asumir que el informe de Faber del punto de vista médico nos trae el eco de su contribución. A pesar de sus intereses astrológicos,⁵⁷ consideraba el carácter específico del nacimiento monstruoso con el objeto no de revelar el futuro, sino de llegar a una definición más exacta de lo que era normal —y por lo tanto, repetible— para el individuo de la especie. Mancini habría examinado la anatomía del ternero de dos cabezas con la misma atención que acostumbraba darle a las pinturas. Pero es allí donde la analogía con el *connoisseur* debe terminar. Hasta cierto punto una figura como Mancini representa el contacto entre el enfoque adivinatorio (en sus actividades como diagnosticador y conocedor) y el modelo generalizante (como anatomista y naturalista). Pero también encapsula las diferencias entre ellos. Contrario a lo que pueda parecer, la disección de la ternera tan precisamente descrita por Faber, con las pequeñas incisiones hechas como para revelar los órganos internos de la criatura,⁵⁸ fue realizada con el objetivo de establecer no el “carácter” peculiar para ese animal particular, sino “el carácter común” (virando de la historia a la historia natural) de las especies como un todo. Era una continuación y un refinamiento de la tradición de la historia natural, fundada por Aristóteles. La vista, simbolizada por el ojo agudo del lince en el escudo de la Academia Lincei de Federico Cesi, era el órgano central en estas disciplinas, a las que no se les permitía el ojo extrasensorial de las matemáticas.⁵⁹

discusión de este volumen, señalando su importancia, por E. Raimondi, *Il romanza senza idillio. Saggio sui Promessi Sposi*, Turín 1974, p. 25.

57. Mancini, *Considerazioni*, vol. I, p. 107, donde se refiere a un texto de Francesco Giuntino sobre el horóscopo de Durero. (El editor de *Considerazioni* II, p. 60, n. 483 no identifica el texto; pero ver F. Giuntino, *Speculum astrologiae*, Lugduni 1573, p. 269 v.).

58. *Rerum medicarum* (ver nota 56), pp. 600-27. Fue el mismo Papa Urbano quien insistió en que se imprimiera el relato ilustrado, ver p. 599. Sobre el interés de este grupo en pintura de paisajes, ver A. Ottani Cavina, “On the theme of landscape II: Elsheimer and Galileo”, *The Burlington Magazine*, 1976, pp. 139-44.

59. Véase el interesante ensayo de Raimondi “Verso il realismo”, in *Il romanza* (ver nota 56) — aun si, siguiendo a Whitehead, tiende a menospreciar la oposición entre los dos paradigmas, el abstrac-

Las ciencias humanas, ancladas en lo cualitativo

Estas incluían —al menos aparentemente— a las ciencias humanas o sociales (como las definiríamos hoy). Esto podría ser esperado, quizás, aunque fuera sólo debido a su terco antropocentrismo, que ya hemos ilustrado en la gráfica cita de Filarete. Pero hubo intentos de aplicar el método matemático aun al estudio del fenómeno humano.⁶⁰ No es sorprendente que el primero y más exitoso de éstos concerniera a la aritmética política, y tomó como su sujeto la más predeterminada —biológicamente hablando— de las actividades humanas: nacimiento, procreación y muerte. Esta focalización drásticamente exclusiva permitía la investigación rigurosa; y al mismo tiempo satisfacía los propósitos militares o fiscales de los estados absolutistas, cuyo interés, dado los límites de sus operaciones, era completamente numérico. Pero si los patrones de la nueva ciencia, la estadística, no estaban interesados en lo cualitativo como opuesto a los factores cuantitativos, esto no quería decir que ella estuviera totalmente segregada del mundo de lo que hemos estado llamando las disciplinas conjeturales (o adivinatorias). Cálculos vinculados a la probabilidad (como en el título del clásico de Bernoulli *El Arte de la Conjetura (Ars Conjectandi, 1713, póstumo)* trataban de dar una formulación rigurosamente matemática a los mismos problemas que —de una manera totalmente diferente— habían sido abordados por la conjetura y la adivinación.⁶¹

Aun así, el grupo de las ciencias humanas permaneció firmemente anclado en lo cualitativo, aunque no sin recelo, especialmente en el caso de la medicina. Aunque se había

to-matemático y el concreto-descriptivo. En el contraste entre la ciencia de Bacon y la clásica, véase T.S. Kuhn, "Tradition mathématique et tradition expérimentale dans le développement de la physique", *Annales ESC* 30, 1975, pp. 975-98.

60. Véase, por ejemplo, "Craig's Rules of Historical Evidence 1699", *History and Theory* — Beiheft 4, 1964.

61. Sobre este tema, aquí tocado escasamente, véase el rico libro por I. Hacking, *The Emergence of Probability. A Philosophical Study of Early Ideas about Probability, Induction and Statistical Inference*, Cambridge 1975. También útil es M. Ferriani, "Storia e 'preistoria' del concetto di probabilità nell'età moderna", *Rivista di filosofia*, 10, feb. 1978.

progresado, sus métodos parecían aún inciertos, sus resultados impredecibles. Un texto como *The Certitude of Medicine* (*La certidumbre de la medicina*), del ideólogo francés Cabanis, que apareció a finales del siglo XVIII,⁶² admitía esta falta de rigor, al mismo tiempo que insistía en que la medicina era sin embargo científica a su manera. Parece haber habido dos razones básicas para la falta de certidumbre de la medicina. En primer lugar, las descripciones de dolencias particulares adecuadas para su clasificación teórica, no lo eran necesariamente en la práctica, ya que una enfermedad podía presentarse diferente en cada paciente. En segundo lugar, el conocimiento de la enfermedad siempre permanecía indirecto y conjetural: los secretos del cuerpo viviente estaban siempre, por definición, lejos del alcance. Una vez muerto, por supuesto, podía ser diseccionado, pero ¿cómo se hacía el salto del cadáver, irreversiblemente cambiado por la muerte, a las características del individuo vivo?⁶³

Reconocer esta doble dificultad significaba inevitablemente admitir que aún la eficacia de los procedimientos médicos no podía ser probada. Finalmente, el rigor propio de las ciencias naturales no podía ser obtenido en la medicina, debido a su incapacidad para cuantificar (excepto en algunos aspectos puramente auxiliares). La incapacidad para cuantificar surgía de la imposibilidad de eliminar lo cualitativo, el individuo; y la imposibilidad de eliminar al individuo resultaba del hecho de que el ojo humano es más sensible aún a las más leves diferencias entre los seres humanos, que a las diferencias entre rocas u hojas. Las discusiones sobre la incertidumbre de la medicina proporcionaron las formulaciones tempranas de lo que serían los problemas epistemológicos centrales en las ciencias humanas.

La expropiación del conocimiento común

Entre líneas del libro de Cabanis asoma un destello de impaciencia que no es difícil comprender. A pesar de las objeciones más o menos justificadas que se podía hacer a sus

62. P.J.G. Cabanis, *La certezza nella medicina*, ed. S. Moravia, Bari 1974

63. Sobre este punto véase M. Foucault, *Birth of the Clinic*, Londres 1973 y *Microfísica* (véase n. 36), pp. 192-3.

métodos, la medicina a pesar de todo permaneció como una ciencia que recibió un completo reconocimiento social. Pero no a todas las disciplinas conjeturales les fue tan bien en este período. Algunas, como el peritaje artístico, de origen relativamente reciente, mantuvo una posición ambigua, en las lindes de las disciplinas reconocidas. Otras, más fijadas en la práctica diaria, fueron mantenidas bien afuera. La capacidad de reconocer un caballo enfermo por el estado de sus cascos, la tormenta que se avecina por un cambio en el viento, o intenciones no amistosas por la sombra en la expresión de alguien, ciertamente no se aprendería de tratados sobre el cuidado de los caballos, o sobre el clima, o sobre psicología. En cada caso estos tipos de conocimiento —de saber— eran más valiosos que cualquier autoridad escrita sobre el tema; habían sido aprendidos no de los libros sino escuchando, haciendo, mirando; sus artificios escasamente podían tener expresión formal —podrían aún no ser reducibles a palabras; podían ser una herencia particular o podían pertenecer a hombres y mujeres de cualquier clase. Una hebra fina común los conectaba: todos eran nacidos de la experiencia, de lo concreto y lo individual. Esa cualidad concreta era tanto la fuerza de este tipo de conocimiento, como su límite— no podía hacer uso de la poderosa y terrible herramienta de la abstracción.⁶⁴

De tiempo en tiempo se harían intentos de transcribir alguna parte de este saber, ubicado localmente pero sin origen, registro o historia conocida,⁶⁵ para entrar en la camisa de fuerza de la precisión terminológica. Esto generalmente lo constreñía y empobrecía. Sólo necesitamos pensar en el golfo que separa a los tratados rígidos y esquemáticos de fisonomía (juzgar el carácter o el ánimo por la apariencia física) de su práctica perceptiva y flexible por un amante, un comerciante de caballos, o un jugador de cartas. Fue quizás únicamente con la medicina que la codificación y el registro del saber conjetural produjeron un enriquecimiento real; pero la historia de la relación entre la medicina oficial y la po-

64. Véase también, del autor, *Il formaggio e i vermi. Il cosmo di un mugnaio del '500*, Turín 1976, pp. 69-70.

65. Aquí estoy tomando, aunque en un sentido algo diferente, puntos considerados por Foucault en *Microfísica* (ver n. 36), pp. 167-9.

pular todavía está por escribirse. En el curso del siglo XVIII las cosas cambiaron. En una verdadera ofensiva cultural, la burguesía se apropió más y más del saber tradicional de los artesanos y campesinos, algunos de ellos conjeturales, otros no; lo organizaron y lo registraron y, al mismo tiempo, intensificaron el proceso masivo de invasión cultural que ya había comenzado, aunque tomando diferentes formas, y con diferente contenido, durante la contrarreforma. El símbolo e instrumento crucial de esta ofensiva fue la *Encyclopedie* francesa. Pero tendríamos también que analizar incidentes pequeños pero reveladores, como cuando Winckelmann (el arqueólogo del siglo XVIII) aprendió de un anónimo albañil romano que la pequeña piedra misteriosa no identificada, oculta en la mano de una estatua descubierta en Porto d'Anzio, era "el tapón o corcho de una pequeña botella".

La recolección sistemática de tales "pequeñas perspicacias", como las llamó Winckelmann en otro lugar,⁶⁶ fue la base para nuevas formulaciones del conocimiento antiguo durante los siglos XVIII y XIX, desde la cocina hasta los recursos hídricos y la ciencia veterinaria. A medida que creció el número de lectores, también lo hizo el acceso a la experiencia específica a través de las páginas de los libros. La novela proporcionó a la burguesía un sustituto, a un nivel diferente, para los ritos de iniciación, esto es para el acceso a la experiencia real.⁶⁷ Y desde luego fue gracias a estos trabajos de imaginación que el "modelo conjetural" en este período tuvo un nuevo e inesperado éxito.

De cazador a detective

En vinculación con el origen hipotético del modelo conjetural entre los remotos cazadores, ya hemos contado la historia de los tres hermanos que mediante la interpretación de

66. Véase J.J. Winckelmann, *Briefe*, ed. H. Diepolder y W. Rehm, vol. II, Berlín 1954, p. 316 (carta del 30 de abril de 1763 a G.L. Bianconi en Roma) y la nota en la p. 498. "Pequeñas recolecciones" están referidas en *Briefe*, vol. I, Berlín 1952, p. 391.

67. Esto no sólo es cierto de novelas acerca de la vida temprana y el desarrollo ('Bildungsromanen'). Desde este punto de vista la novela es la verdadera sucesora de la fábula. Véase V.I. Propp, *Le radiche storici dei racconti di fate*, Turín 1949.

una serie de rastros reconstruyen la apariencia de un animal que nunca habían visto. Esta historia hizo su debut europeo en una recopilación de Sercambi.⁶⁸ Subsecuentemente reapareció como el inicio a una colección mucho más amplia de historias, presentadas como traducciones al italiano del persa por un armenio llamado Christopher, que apareció en Venecia a mediados del siglo XVI, con el título *Peregrinaggio di tre giovani figliuoli del re di Serendippo* (Viajes de los tres jóvenes hijos del rey de Serendippo). Este libro tuvo varias ediciones y traducciones; primero al alemán, luego durante la moda oriental del siglo XVIII, a los principales idiomas europeos.⁶⁹ El éxito de esta historia de los hijos del rey de Serendippo fue lo que llevó a Horace Walpole en 1745 a acuñar la palabra *serendipity*, hacer descubrimientos alegres e inesperados por "accidente y sagacidad".⁷⁰ Algunos años antes Voltaire, en el tercer capítulo de *Zadig*, rehízo el primer volumen de *Peregrinaggio*, que había leído en la traducción francesa. En su versión el camello del original se con-

68. E. Cerulli, "Una raccolta persiana di novelle tradotte a Venezia nel 1557", en *Atti dell'Accademia Nazionale dei Lincei*, CCCLXXII 1975, *Memorie della classe di scienze morali etc.*, s. VIII, vol. XVIII, N° 4, Roma 1975 (en Sercambi véase pp. 347 y sgtes.). El artículo de Cerulli sobre el origen y las difusiones de los viajes está combinado con lo que se conoce de los orígenes orientales del cuento (véase nota 20 arriba) y su posterior indirecto desenlace (a través de *Zadig*) en la historia de detectives (véase abajo).

69. Cerulli menciona traducciones al alemán, francés, inglés (del francés), danés (del alemán). Esta lista puede ser revisada y quizás extendida en un libro que no me ha sido posible revisar: *Serendipity and the three princes: from the Peregrinaggio of 1557*, ed. T.G. Remer, Norman (Oklahoma) 1965, que en las pp. 184-90 enumera ediciones y traducciones. (Véase W.S. Heckscher, "Petites Perceptions: an account of sortes Warburgianae", *The Journal of Mediaeval and Renaissance Studies* 4, 1974, p. 131, n. 46).

70. Heckscher, "Petites Perceptions", pp. 130-1 desarrollando un punto de su "Genesis of Iconology", *Stil und Ueberlieferung in der Kunst des Abendlandes* vol. III, Berlín 1967 (*Akten des XXI Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte en Bonn, 1964*), p. 245, n. 11. Estos dos artículos de Heckscher son extremadamente valiosos en ideas y referencias; examinan los orígenes del método de Aby Warburg desde un punto de vista cercano al mío en este artículo. En una versión posterior planeo seguir el camino Leibniziano que Heckscher sugiere.

vierte en una perra y un caballo, que Zadig es capaz de describir en detalle descifrando sus huellas. Acusado de robo y llevado de inmediato ante los jueces, Zadig prueba su inocencia relatando el proceso mental que le permitió describir los animales que nunca había visto:

“Vi en la arena las huellas de un animal, y juzgué sin dificultad que era un perro pequeño; largos surcos huecos a través de montículos en la arena, entre las impresiones de las patas, me dijeron que era una hembra con tetas colgantes, que por lo tanto había dado a luz recientemente”.⁷¹

En estas líneas y en aquéllas que siguen se encuentra el embrión de la historia del detective. Ellas inspiraron a Poe y a Gaboriau directamente, y quizás indirectamente a Conan Doyle.⁷²

El extraordinario éxito de la historia detectivesca es muy conocido; volveremos a algunas de las razones de esto. Pero por el momento vale la pena mencionar que se basa en un modelo cognitivo que es al mismo tiempo muy antiguo y muy nuevo. Ya hemos discutido sus raíces antiguas. Para sus elementos modernos citaremos el elogio que hace Cuvier en 1834 de los métodos y éxitos de la nueva ciencia de la paleontología:

“Hoy, alguien que ve la impresión de una pezuña puede concluir que el animal que dejó la huella era un rumiante, y esta conclusión es tan cierta como cualquiera que pueda ser hecha en física o filosofía moral. Esta sola huella por lo tanto le dice al observador sobre el tipo de dientes, el tipo de mandíbulas, las ancas, el hombro y la pelvis de un animal que ha pasado: es evidencia más certera que todos los indicios de Zadig”.⁷³

71. Voltaire “Zadig ou la destinée” en *Romans et Contes*, ed. R. Pomeau, París 1966, p. 36.

72. Véase en general R. Messac, *Le ‘Detective Novel’ et l’influence de la pensée scientifique*, París 1929, (excelente aunque un poco fuera de época). Sobre la conexión entre los *Viajes y Zadig*, véase p. 17 y sgtes.; también pp. 211-12.

73. Messac *Le ‘Detective Novel’*, pp. 34-5 (citando a G. Cuvier, *Récherches sur les ossements fossiles*, vol. I, París 1834, p. 185).

Más certera quizás, pero de un tipo muy comparable. El nombre de Zadig vino a figurar tanto que en 1880 Thomas Huxley, en una serie de conferencias dirigidas a la divulgación de los descubrimientos de Darwin, definió como "método Zadig" el procedimiento común a la historia, la arqueología, la geología, la astronomía, la física y la paleontología: esto es, la realización de predicciones retrospectivas. Estas disciplinas, profundamente interesadas en el desarrollo histórico, escasamente podían evitar volver a caer en el modelo conjetural o adivinatorio (Huxley, por cierto, hizo referencia explícita a la profecía dirigida hacia el pasado),⁷⁴ y abandonar el modelo galileano. Cuando las causas no pueden ser repetidas, no hay más alternativa que inferirlas de sus efectos.

USOS DEL MODELO CONJETURAL

Su carácter complejo

Esta indagación puede ser comparada con el seguimiento de las hebras en un trozo de tejido. Hemos llegado ahora al punto en que puede verse que ellas hacen un todo compuesto, una tela tejida homogénea y apretada. Para revisar la coherencia del patrón lanzamos la mirada por diferentes líneas. Verticalmente, esto nos da la secuencia Serendippo-Zadig-Poe-Gaboriau-Conan Doyle. Horizontalmente: la yuxtaposición al inicio del siglo XVIII, hecha por Dubos, el crítico literario, en orden de aumento de habilidad, de la medicina, la pericia artística y la identificación caligráfica.⁷⁵ Finalmen-

74. Véase T. Huxley, "On the Method of Zadig: Retrospective Prophecy as a Function of Science", en *Science and Culture*, Londres 1881, pp. 128-48. (Esto fue una conferencia pronunciada el año anterior. Mi atención a ella fue llevada por una referencia en Messac, *Le 'Detective Novel'*). En la p. 132 Huxley explica que "aun en el sentido estricto de 'adivinación' es obvio que la esencia de la operación profética no reside en su relación progresiva o regresiva con el curso del tiempo, sino con el hecho que es la aprehensión de aquéllo que se encuentra fuera de la esfera del conocimiento inmediato; la vista de aquéllo que al sentido natural del que ve es invisible". Y véase E. H. Gombrich, "The Evidence of Images" en C.S. Singleton (ed.), *Interpretation*, Baltimore 1969, pp. 35 y sgtes.

75. Véase (J. B. Dubos) *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, vol. II, París 1729, pp. 362-5 (citado en parte por Zerner, 'Giovanni Morelli', véase nota 1 arriba, p. 125 n.).

te en diagonal, pasando de un contexto histórico a otro: así como el héroe detective de Gaboriau, Monsieur Lecocq, que sentía que estaba cruzando "un territorio desconocido, cubierto de nieve, marcado con las huellas del criminal, como una vasta página blanca en la que la gente que estamos buscando ha dejado no sólo pisadas y rastros de movimiento, sino también impresiones de sus pensamientos más íntimos, las esperanzas y los temores por los que están movidos",⁷⁶ aquí estamos archivando a los autores de tratados sobre fisonomía, a los clarividentes babilónicos que intentan leer los mensajes escritos en el cielo y la tierra, y a los cazadores neolíticos.

La tela es el paradigma que hemos reunido desde atrás, a partir de varios contextos, cazar, adivinar, conjeturar, o hacer semiótica. Estos no son obviamente sinónimos, sino descripciones alternativas que, sin embargo, se refieren originalmente a un modelo epistemológico común, elaborado para un número de disciplinas, ellas mismas a menudo enlazadas por métodos prestados o palabras clave. Ahora bien, entre los siglos XVIII y XIX, la constelación de disciplinas conjeturales cambió profundamente: nuevas estrellas nacen, que (como la frenología)⁷⁷ iban a caer pronto, o que (como la paleontología) lograrían grandes cosas; pero por sobre todas ellas, fue la medicina la que confirmó su alto *status*, tanto socialmente como en los fundamentos de su teoría. Se convirtió en el punto de referencia, explícito o implícito, de todas las ciencias humanas. Pero ¿qué área de la medicina? Alrededor de la mitad del siglo XVIII dos alternativas se hicieron visibles: el modelo anatómico y el semiótico. La metáfora de "la anatomía del estado", utilizada en un pasaje crítico por Marx,⁷⁸ expresa la aspiración a un sistema de conoci-

76. E. Gaboriau, *Monsieur Lecocq* vol. 1: L'Enquete, París 1877, p. 44. En la p. 25 la 'joven teoría' del joven Lecocq es contrastada con la 'vieja práctica' del viejo detective Gévrol, 'campeón de la policía positivista' (p. 20) que se queda corto en lo que ve y por lo tanto se arriesga a no ver nada.

77. Sobre el largo apoyo popular a la frenología en Inglaterra (cuando la ciencia oficial la despreciaba) véase D. de Giustino, *Conquest of Mind. Phrenology and Victorian Social Thought*, Londres 1975.

78. "Mi investigación llegó a la conclusión... de que la anato-

miento, en un momento en que el último gran sistema de la filosofía —el hegelianismo— estaba desmoronándose. Pero a pesar del gran éxito del marxismo, las ciencias humanas terminaron por aceptar más y más (con una excepción importante a la que llegaremos) el paradigma conjetural de la semiótica. Y aquí retornamos a la tríada Morelli-Freud-Conan Doyle donde empezamos.

De la naturaleza a la cultura

Hasta aquí hemos estado usando el término paradigma conjetural (y sus variantes) en un sentido amplio. Ahora es tiempo de desagregarlo. Una cosa es analizar pisadas, estrellas, heces (de animal o humanas), resfríos, córneas, pulsos, campos cubiertos de nieve o ceniza de cigarrillo arrojada, y otra analizar la escritura o la pintura, o el lenguaje. La distinción entre la naturaleza (inanimada o viviente) y la cultura es fundamental —ciertamente bastante más importante que las distinciones mucho más superficiales y cambiables entre las disciplinas. La idea de Morelli fue rastrear dentro de un sistema de signos culturalmente determinado las convenciones de la pintura, signos que como los síntomas (y como muchos indicios) eran producidos involuntariamente. No sólo esto: en esos signos involuntarios, en “los pequeños detalles” —un calígrafo los llamaría vuelos—, tales como las “palabras y frases favoritas” que “la mayoría de la gente, ya sea hablando o escribiendo, utiliza, sin quererlo y sin darse cuenta que lo hacen”, Morelli localizó el indicio más certero de la identidad artística.⁷⁹ Así Morelli heredó

mía de la sociedad civil debe ser buscada en la economía política”. Karl Marx, Prefacio (1859) *A Contribution to the Critique of Political Economy*.

79. Morelli, *Della Pittura* p. 71 Zerner (artículo citado en la nota 1 arriba), argumenta sobre la base de este pasaje que Morelli hizo distinciones a tres niveles: (a) las características generales de la escuela de pintura, (b) los detalles característicos del pintor individual, manifestados en manos, orejas, etc. y (c) manierismos introducidos sin intención. De hecho (b) y (c) pueden combinarse, como en el punto de Morelli acerca de ‘demasiada carne clara en los pulgares de las manos de los hombres’ que recurre en pinturas de Tiziano, y que los copistas evitaron. (*Le opere dei maestri*, p. 174).

(aun si indirectamente)⁸⁰ y desarrolló los principios metodológicos formulados tiempo antes por su predecesor, Giulio Mancini. El tiempo en que estos principios aparecieron luego de tan largo lapso quizás no fue del todo un azar. Coincidió con la emergencia de una clara y creciente tendencia del poder estatal a imponer una apretada malla de control sobre la sociedad, y una vez más el método utilizado, como veremos, involucraba atribuir identidad a través de características que eran triviales y estaban más allá del control consciente.

Identificación del individuo en la sociedad

Toda sociedad necesita distinguir a sus miembros, pero las maneras de satisfacer esta necesidad varían con el lugar y el tiempo.⁸¹ Existe, ante todo, el nombre; pero mientras más compleja la sociedad, menos satisfactoriamente un nombre puede representar la identidad del individuo sin confusión. En Egipto durante el período grecoromano, por ejemplo, un hombre que fuera a una notaría para casarse o realizar alguna transacción financiera, tenía que establecer no sólo su nombre sino también breves detalles de su apariencia, incluyendo algunas cicatrices u otras marcas particulares.⁸² Pero aun así los riesgos de error o de una suplantación fraudulenta eran altos. Por comparación, una firma al pie de un contrato era mucho mejor: al final del siglo XVIII el abad Lanzi, en un pasaje de su *Storia pittorica*, que discutía los métodos del *connoisseur*, sostenía que la imposibilidad de imitar la escritura era un medio de la naturaleza para lograr la "seguridad" de la "sociedad civil" (es decir la

80. Algunos de los ecos de las páginas de Mancini discutidas aquí pueden haber llegado a Morelli a través de F. Baldinucci *Lettera ... nella quale risponde ad alcuni quesiti in materie di pittura*, Roma 1681, pp. 7-8, y la historia de Lanzi sobre el arte italiano (véase nota 83). Hasta lo que sabemos, Morelli nunca se refirió a las *Considerazioni* de Mancini.

81. (Varios autores) *L'Identité. Seminaire interdisciplinaire dirigé par Claude Lévi-Strauss*, París 1977.

82. A. Caldara, *L'indicazione dei connotati nei documenti papiracei dell'Egitto greco-romano*, Milán 1924.

sociedad burguesa).⁸³ Aun las firmas podían por supuesto ser falsificadas; y sobre todo, no otorgaban control sobre los analfabetos. Pero a pesar de estas deficiencias, las sociedades europeas durante siglos no sintieron necesidad de mayores medios confiables o prácticos de identificación —ni siquiera cuando el desarrollo industrial a gran escala, la movilidad social y geográfica que produjeron y el rápido crecimiento de las vastas concentraciones urbanas, cambiaron completamente los fundamentos del problema. Pero en este tipo de sociedad era juego de niños cubrir nuestros rastros y reaparecer con una nueva identidad, y no sólo en Londres o París. Incluso fue solamente en las últimas décadas del siglo XIX que nuevos sistemas de identificación —compitiendo entre ellos— empezaron a surgir. Esto siguió a desarrollos contemporáneos en la lucha de clases: el establecimiento de una asociación internacional de trabajadores, la represión de la oposición de la clase obrera después de la comuna de París, y los refinamientos en la definición del crimen.

En Inglaterra, desde aproximadamente 1720 en adelante,⁸⁴ en el resto de Europa (con el código napoleónico) más o menos un siglo después, la emergencia de relaciones capitalistas de producción llevó a una transformación de la ley, adecuándola a los nuevos conceptos burgueses sobre la propiedad, e introduciendo un mayor número de ofensas punibles y un castigo de mayor severidad. La lucha de clases fue crecientemente colocada, dentro del ámbito de la criminalidad y, al mismo tiempo, con la construcción de un nuevo sistema de prisiones, condenas más largas fueron impuestas.⁸⁵ Pero la prisión produce criminales. En Francia el número de nuevos crímenes iba creciendo establemente desde 1870, y hacia el final del siglo era como la mitad de todas las causas traídas a juicio.⁸⁶ El problema de identificar a los

83. L. Lanzi, *Storia pittorica dell'Italia ...*, ed. M. Capucci, Florencia 1968, vol. I, p. 15.

84. E.P. Thompson, *Whigs and Hunters, The Origin of the Black Act*, Londres 1975.

85. Michel Foucault, *Discipline and Punish. The birth of the prison*, Londres 1977.

86. M. Perrot, "Délinquance et système pénitentiaire en France au XIXe siècle", *Annales ESC* 30, 1975, pp. 67-91 (especialmente p. 68).

reincidentes, que se desarrolló en aquellos años, fue la cabeza de puente de un proyecto más o menos consciente de mantener un control completo y general sobre el total de la sociedad.

Para esta identificación de reincidentes era necesario mostrar (i) que una persona había sido previamente convicta y (ii) que la persona del caso era la misma que habría sido anteriormente convicta.⁸⁷ El primer problema se resolvió con el establecimiento de los archivos policiales. El segundo era más difícil. Los castigos antiguos que habían involucrado marca o mutilación de por vida de un ofensor, habían sido abolidos. El lirio marcado en el hombro de Milady había permitido a D'Artagnan (en *Los tres mosqueteros* de Dumas, ubicado en el siglo XVII) reconocerla como una envenenadora en el pasado, que ya había sido castigada por sus fechorías —mientras que en su *El Conde de Montecristo*, o en *Los Miserables* de Víctor Hugo, los prisioneros evadidos Edmond Dantes y Jean Valjean fueron capaces de reaparecer como respetables en la escena social, con identidades falsas. Estos ejemplos deberían transferir el peso que el antiguo criminal tenía en la imaginación del siglo XIX.⁸⁸ La respetabilidad burguesa requería algún signo identificatorio que debía ser tan indeleble como aquéllos impuestos bajo el Antiguo Régimen, pero menos sediento de sangre y menos humillante.

La idea de un inmenso archivo fotográfico fue primero rechazada porque proponía enormes dificultades de clasificación: ¿cómo los componentes separados podían ser aislados en la continuidad de las imágenes?⁸⁹ El camino de la

87. A. Bertillon, *L'Identité des récidivistes et la loi de relégation*, París 1883; E. Locard, *L'identification des récidivistes*, París 1909. En 1885 la ley Waldeck Rousseau decretó prisión para reincidentes con un antecedente largo, y expulsión para aquéllos considerados no redimibles. Véase Perrot, "Délinquance", p. 68 (como en la nota 86, arriba).

88. La marca fue abolida en Francia en 1832. *El Conde de Montecristo* data de 1844, como *Los Tres Mosqueteros* (ambas por Alexandre Dumas); *Los Miserables* de Víctor Hugo de 1869. La lista de convictos literarios de este período podría extenderse tanto para Francia (Vautrin, etc.), como a las novelas inglesas, especialmente Dickens.

89. Véase las dificultades discutidas por Bertillon, *L'Identité*, p. 10.

cuantificación parecía más fácil y riguroso. Desde 1879 en adelante un empleado de la prefectura de París, Alphonse Bertillon, desarrolló un método antropométrico (que explicó en varios escritos)⁹⁰ basado en la medida cuidadosa de los detalles físicos, que después eran combinados en la tarjeta de cada persona. Obviamente un aborto de la justicia podía resultar (teóricamente) de un error de pocos milímetros; pero había un defecto aún más serio en el sistema antropométrico de Bertillon: el hecho de que era puramente negativo. Permitía la eliminación de aquéllos cuyos detalles en el examen no armonizaban, pero no podía probar que dos juegos de detalles idénticos se refiriesen a la misma persona.⁹¹ La cualidad elusiva de la individualidad no podía ser excluida; expulsada a través de la puerta por la cuantificación, volvía por la ventana.

Así Bertillon propuso combinar el método antropométrico con lo que llamó un retrato hablado; esto es, una descripción verbal que analiza los detalles particulares (nariz, ojos, orejas, etc.) que se suponía reconstituían la imagen de toda la persona, y así permitían la identificación. Las páginas de orejas presentadas por Bertillon⁹² recuerdan irresistiblemente las ilustraciones que en los mismos años acompañaron a los escritos de Morelli. Puede no haber una conexión

90. Sobre Bertillon, véase A. Lacassagne, *Alphonse Bertillon: L'homme, le savant, la pensée philosophique*; E. Locard, *L'Oeuvre d'Alphonse Bertillon*, Lyon 1914 (tomado de *Archives d'anthropologie criminelle, de médecine légale et de psychologie normale et pathologique*, p. 28).

91. Bertillon, *L'identité*, p. 11.

92. A. Bertillon, *Identification anthropométrique. Instruction signalétique*, nueva ed., Melun 1893, p. XLVIII: "Pero donde la oreja es claramente más superior para propósitos de identificación, es en casos donde la corte requiere una seguridad que una vieja fotografía particular 'más allá de cualquier duda representa a la persona que tenemos ante nosotros' ... no hay dos orejas idénticas y ... si la oreja corresponde es una prueba necesaria y suficiente que también lo hace la identidad, excepto en el caso de mellizos". Y véase el *Album de Bertillon*, Melun 1893 (que acompañaba el otro trabajo), plate 60b. Para la admiración de Bertillon por Sherlock Holmes, véase F. Lacassin, *Mythologie du roman policier*, vol. i, París 1974, p. 93 (que también señala el pasaje sobre orejas citado en la nota 8).

directa; sin embargo es impactante cómo Bertillon, también experto en caligrafía, tomó como indicios seguros de falsificación los detalles idiosincráticos que el falsificador no podía reproducir, no importa qué tan cerca llegara al original.

Como es obvio, el método de Bertillon era increíblemente complicado. Ya hemos anotado las dificultades planteadas por la medida. El "retrato-hablado" hacía las cosas aún peores. ¿Cuál era la diferencia entre una nariz protuberante ganchuda y una ganchuda protuberante? ¿Cómo se clasificaba el tono exacto de ojos azul-verde?⁹³

Pero un método de identificación que haría la recolección y la clasificación de datos más fácil fue presentado en 1888 por Galton, en una memoria que luego fue revisada y ampliada.⁹⁴ Este, como es bien sabido, se basa en las huellas dactilares. Como Galton mismo lo admitió, él no fue propiamente el primero en sugerirlo. El análisis científico de huellas digitales se inició en 1823, con un trabajo de Purkyně, el fundador de la histología (el estudio de los tejidos orgánicos), llamado *Commentatio de examine physiologico organi visus et systematis cutanei* (Comentario sobre el examen fisiológico de los órganos de la visión y el sistema de la piel).⁹⁵ Distinguió y describió nueve tipos básicos de línea en la piel, pero argumentó que dos individuos no tenían jamás combinaciones idénticas en sus huellas digitales. Las implicancias prácticas de esto fueron ignoradas, aunque no las filosóficas que fueron recogidas en un capítulo llamado "De cognitione organismi individualis in genere" ("Sobre el reconocimiento general de los organismos individuales"). El conocimiento del individuo era central para la práctica médica, decía, empezando con el diagnóstico; los síntomas tomaban diferentes formas en diferentes individuos, y por lo tanto igualmente requerían diferente tratamiento para su cura. Algunos escritores

93. Véase Locard, *L'oeuvre* (como en la nota 90), p. 27. Debido a su habilidad como experto en caligrafía, Bertillon fue llamado durante el caso Dreyfus, para pronunciarse sobre la autenticidad del famoso memorandum. Porque su veredicto definitivamente favoreció el caso en contra de Dreyfus, su carrera (así insisten las biografías) sufrió. Lacassagne, *Alphonse Bertillon*, (ver nota 90), p. 4.

94. F. Galton, *Finger Prints*, 1892: enumera publicaciones previas sobre el tema.

95. J.E. Purkyně, *Opera Selecta*, Praga 1948, pp. 29-56.

modernos, decía (sin mencionarlos), habían definido la práctica médica como "el arte de individualizar" (die Kunst des Individualisierens).⁹⁶ Pero era la fisiología del individuo lo realmente fundamental para este arte. Aquí Purkyně, quien de joven había estudiado filosofía en Praga, reflejaba los temas centrales del pensamiento de Leibniz. El individuo, "el ser en toda manera determinado" ("ensomniodo determinatum"), tiene una identidad que puede ser reconocida en cada característica, aun la más imperceptible o leve. Ni las circunstancias ni la influencia externa son suficientes para explicarlo. Tiene que suponerse que hay una norma interna o "typus" que mantiene la variedad de cada especie dentro de sus límites: el conocimiento de esta norma (como afirmó proféticamente Purkyně) "revelaría la comprensión oculta de la naturaleza humana". El error de la fisiognomía había sido sujetar la variación individual a preconcepciones o conjeturas apresuradas: esto había hecho imposible hasta entonces establecer un estudio descriptivo científico de caras. Abandonando el estudio de las palmas a la "ciencia inútil" de la quiromancia, Purkyně focaliza su propia atención en algo mucho menos obvio: eran las líneas en el pulgar o las yemas de los dedos las que le otorgaron la prueba oculta de la individualidad.

Dejemos Europa por el momento, y miremos a Asia. A diferencia de sus contrapartes europeas, y muy independientemente, los adivinadores chinos y japoneses habían tomado interés en estas líneas escasamente visibles que entrecruzan la piel de la mano. Y en Bengala, así como en China, había la costumbre de imprimir cartas y documentos con una punta de dedo sumergida en tinta o brea.⁹⁷ Esto probablemente era consecuencia de un conocimiento derivado de una práctica adivinatoria. Cualquiera acostumbrado a descifrar mensajes misteriosos en las venas de piedras o madera, en los rastros dejados por aves, o en la caparazón de una tortuga,⁹⁸ encontraría fácil ver un tipo de mensaje en la impresión de un dedo sucio. En 1860, Sir William Herschel, Co-

96. Purkyně, p. 31.

97. Galton, *Finger Prints*, pp. 24 y sgtes.

98. Véase L. Vandermeersch, "De la tortue a l'achillée", en *Divination et Réalité* (véase nota 23), p. 29 y sgtes.; J. Gernet, "Petits écarts et grands écarts", en la misma colección, pp. 52 y sgtes.

misionado Distrital de Hooghly en Bengala, conoció este uso, común entre la gente local, vio su utilidad, y pensó en lucrar con él, mejorando además el funcionamiento de la administración británica. (Los aspectos teóricos del asunto no eran de interés; nunca había escuchado del discurso latino de Purkyně, que ya había permanecido sin lectura por medio siglo). Pero realmente, como observaría Galton, había una gran necesidad de tales medios de identificación: en India, así como en otras colonias británicas, los nativos eran analfabetos, camorrones, mañosos, mentirosos y a los ojos de un europeo todos parecían iguales. En 1880 Herschel anunció en *Nature* que después de 17 años de pruebas, las huellas digitales habían sido introducidas oficialmente en el distrito de Hooghly, y desde entonces habían sido utilizadas por tres años con los mejores resultados posibles.⁹⁹ Los administradores imperiales habían tomado el conocimiento conjetural de los Bengalíes y lo habían puesto en contra de ellos.

El artículo de Herschel le sirvió a Galton como punto de partida para una reorganización sistemática de su pensamiento sobre todo el tema. Su investigación se había hecho posible por la convergencia de tres elementos separados: los descubrimientos de un científico puro, Purkyně; el conocimiento concreto, ligado a la práctica cotidiana, del pueblo Bengalí; y la perspicacia política y administrativa de Sir William Herschel, sirviente leal de Su Majestad Británica. Galton acreditó la primera y la tercera de éstas. También trató de rastrear características raciales en las huellas digitales, pero no tuvo éxito. Esperaba, sin embargo, continuar su investigación en algunas tribus hindúes, esperando hallar entre ellas "un patrón más semejante al simio".¹⁰⁰

Galton no sólo hizo una contribución crucial al análisis de las huellas digitales; también, como hemos dicho, vio las implicaciones prácticas. En muy poco tiempo el nuevo método fue introducido en Inglaterra, y gradualmente al resto del mundo (uno de los últimos países en ceder a él fue Francia).

99. Galton, *Finger Prints*, pp. 27-8 (y véase el reconocimiento en la p. 4). En las pp. 26-7 también se refiere a un precedente que nunca tomó una forma práctica: un fotógrafo de San Francisco que había propuesto facilitar la identificación de los miembros de la comunidad china por el uso de las huellas digitales.

100. *Finger Prints*, pp. 17-8.

Así, cada ser humano —como Galton observó jactancioso, tomando para sí el elogio que debiera haber sido otorgado a su rival, Bertillon, por un colega en el Ministerio del Interior francés— obtenía una identidad, era de una vez y para todas, y más allá de toda duda, constituido en un individuo.¹⁰¹ De esta manera lo que para los administradores británicos había parecido una masa indistinguible de caras Bengaleses (u “hocicos” para recordar las palabras despectivas de Filarete) ahora se convertía en una serie de individuos, cada uno marcado con una especificidad biológica. Esta extraordinaria extensión de la noción de individualidad ocurrió por la relación entre el Estado, sus administradores y las fuerzas policiales. Cada habitante del más minúsculo caserío de Europa o Asia se convertía, gracias a las huellas digitales, en susceptible de ser identificado y controlado.

Comprendiendo la sociedad mediante indicios

Pero ese mismo paradigma conjetural, en este caso utilizado para desarrollar aún más sofisticados controles sobre el individuo en la sociedad, también lleva el potencial para comprender la sociedad.

En una estructura social de siempre creciente complejidad, como aquella del capitalismo no avanzado, enturbiada por la bruma ideológica, cualquier reclamo para el conocimiento sistemático aparece como un vuelo de imaginación tonta. El reconocer esto no es abandonar la idea de totalidad. Por el contrario, la existencia de una conexión profunda que explica los hechos superficiales puede ser confirmada cuando se reconoce que el conocimiento directo de tal conexión es imposible. La realidad es opaca; pero hay ciertos puntos —indicios, signos— que nos permitirán describirlo.

Esta idea, que está en el centro del paradigma conjetural o semiótico, se ha hecho a sí misma un lugar en un amplio registro de contextos intelectuales, afectando más profundamente a las ciencias sociales. Detalladas características gráficas se han utilizado para reconstruir cambios culturales y transformaciones (en línea directa con Morelli, esta-

101. *Finger Prints*, p. 169. Para el comentario que sigue véase Foucault *Microfísica* (véase nota 36), p. 158.

bleciendo una deuda debida por Mancini a Allacci casi tres siglos antes). Los ropajes caídos de las pinturas florentinas en el siglo XV, las innovaciones lingüísticas de Rabelais, la curación del mal del rey (escróbula) por monarcas franceses e ingleses (para tomar unos de muchos posibles ejemplos), han sido cada uno tenidos como pequeños pero significativos indicios para fenómenos más generales: la perspectiva de una clase social, o de un escritor, o de una sociedad entera.¹⁰² La disciplina del psicoanálisis, como hemos visto, está basada en la hipótesis de que detalles aparentemente insignificantes pueden revelar fenómenos profundos y significativos. Al lado del ocaso del enfoque sistemático, el aforístico va cobrando fuerza. (Es una indicación, un síntoma, un indicio: no hay forma de escapar a nuestro paradigma). *Aphorismus* fue el título de una famosa obra de Hipócrates. En el siglo XVII colecciones de *Political Aphorisms* empezaron a aparecer.¹⁰³ La literatura aforística es por definición un intento de formular opiniones sobre el hombre y la sociedad en base a síntomas, a indicios; una humanidad y una sociedad que están enfermas, en crisis. Y aun *crisis* es un término

102. La referencia aquí es a L. Traube, 'Geschichte der Palaeographie', *Zur Palaeographie und Handschriftenkunde*, ed. P. Lehmann, vol. 1, Munich 1965 (basado en la edición de 1909) — este punto ha sido señalado por A. Campana, "Palaeographia oggi. Rapporti, problemi e prospettive di una coraggiosa disciplina", *Studi urbinati* XLI, 1967, nuevas series B, *Studi in onore di Arturo Massolo*, vol. II, p. 1028; A. Warburg, *La rinascita del paganesimo antico*, Florencia 1966 (el primer ensayo data de 1893); L. Spitzer, *Die Wortbildung als stilistisches Mittel exemplifiziert an Rabelais*, La Haya 1910; M. Bloch, *The royal touch; sacred monarchy and scrofula in England and France*, Londres 1973 (primera edición 1924). Los ejemplos podrían multiplicarse: véase G. Agamben, "Abv Warburg en la scienza senza nome", *Settanta* julio-septiembre 1975, p. 15 (Warburg y Spitzer son citados, y Traube mencionado, en la p. 10).

103. Aparte de *Political Aphorisms* de Campanella, que originalmente apareció en latín como parte de *Realis Philosophia (De politica in aphorismos digestata)*, véase G. Canini, *Aforismi politici cavati dall'Historia d'Italia di Francesco Guicciardini*, Venecia 1625 (Véase T. Bozza, *Scrittori politici italiani dal 1550 al 1650*, Roma 1949, pp. 141-3, 151-2). Y véase entrada bajo Aforismos en el *Dictionnaire Littré*.

médico, que data de Hipócrates.¹⁰⁴ En la literatura también se puede mostrar fácilmente cómo la más grande novela de nuestro tiempo, *En busca del tiempo perdido*, de Marcel Proust, es claramente un ejemplo riguroso de la aplicación de este paradigma conjetural.¹⁰⁵

"Rigor elástico"

¿Pero es el rigor compatible con el paradigma conjetural? La dirección cuantitativa y antiantropocéntrica tomada por las ciencias naturales desde Galileo ha puesto un dilema extraño para las ciencias humanas: ¿podrían lograr resultados significativos a partir de una posición científicamente débil? ¿o deberían ellas ponerse en una posición científica fuerte para obtener resultados magros? Sólo la lingüística ha logrado (en el curso de este siglo) escapar a este dilema, y se ofrece a sí misma como un modelo para otras disciplinas, que hasta cierto punto la han seguido.

Pero la duda surge respecto a si este tipo de rigor no es tal vez de cualquier manera incontenible e indeseable, debido a la forma tomada por el conocimiento más cercanamente ligado a la experiencia cotidiana —o para ser más preciso, con cada contexto en que el carácter único e irremplazable de sus componentes parece crítico para aquellos involucrados. Se dijo alguna vez que enamorarse significaba sobrevalorar las pequeñísimas maneras en que una mujer, o un hombre, diferían de otros. Esto, por supuesto, podría ser extendido a obras de arte o caballos.¹⁰⁶ En tales contextos, el rigor elástico (para usar una frase contradictoria) del paradigma conjetural parece imposible de eliminar. Es un problema de tipos de conocimiento, que tienden a no ser hablados,

104. Aun cuando fue originalmente utilizada en Derecho; para una breve historia del término véase R. Koselleck, *Crítica iluminista e crisi della società borghese*, Boloña 1972, pp. 161-3.

105. El punto será más desarrollado en la versión final de este trabajo.

106. Comparar Stendhal, *Ricordi di egotismo*, Turín 1977, p. 37: "Víctor (Jacquemont) me impresiona como un hombre excepcional: reconocible como un *connoisseur* ... capta un buen caballo en un potrillo de cuatro meses aún sin equilibrio en sus patas" (Stendhal se excusa de utilizar la palabra francesa *connoisseur* en el sentido que ha adquirido en inglés).

cuyas reglas, como hemos dicho, no se prestan fácilmente a ser formalmente articuladas o aun a ser expresadas en voz alta. Nadie aprende a ser un *connoisseur* o un diagnosticador simplemente aplicando las reglas. Con este tipo de conocimiento hay factores en juego que no pueden ser medidos: un soplo, una mirada, una intuición. Hasta ahora hemos cuidadosamente evitado esta engañosa palabra, intuición. Pero si va a ser utilizada, como otra manera de describir el discurrir instantáneo a través de un proceso de pensamiento, entonces debemos hacer una distinción entre intuición alta y baja.

La fisonomía árabe antigua se basaba en "firasa": una compleja noción que generalmente significaba la capacidad de saltar de lo conocido a lo desconocido por inferencia (sobre la base de indicios).¹⁰⁷ El término fue tomado del vocabulario de la filosofía Sufí; vino a ser utilizado tanto para la intuición mística como para los tipos de penetración sutil que se les atribuyó a los hijos del rey de Serendippo.¹⁰⁸ En este segundo sentido, "firasa" no es más ni menos que el órgano del conocimiento conjetural.¹⁰⁹

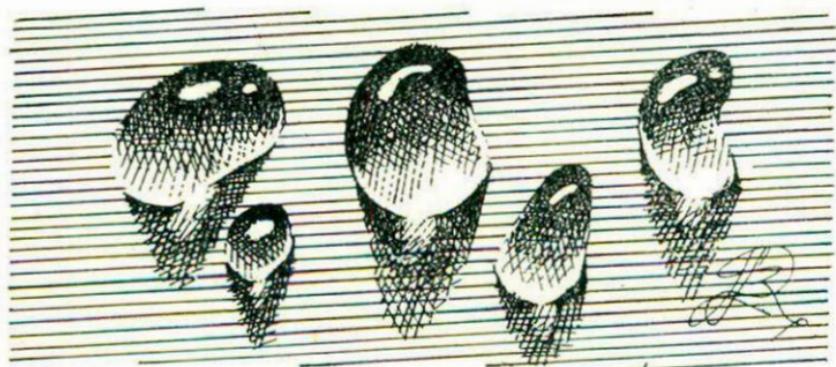
107. Véase de Y. Mourad su libro penetrante y espléndido, *La physiognomonie arabe et la 'Kitab Al-Firasa' De Fakhr Al-Din Al-Razi*, París 1939, pp 1-2.

108. Véase la extraordinaria aventura atribuida a Al-Shafi'i (en el siglo IX antes de Cristo) en *Physiognomonie*, pp. 60-1, que es algo como de los escritos de Borges. El lazo entre 'firasa' y las proezas de los hijos del rey de Serendippo se plantea, apropiadamente, por Messac, *Le 'Detective Novel'*, (véase nota 72, arriba).

109. Mourad, *La Physiognomonie*, p. 29, clasifica las ramas de la fisonomía como sigue, del tratado por Tashkopru Zadeh (1560 a.C.): 1) el saber de las manchas y lunares; 2) quiromancia, la lectura de las manos; 3) escapulomancia, adivinación utilizando navajas de hombro; 4) adivinación a través de huellas; 5) saber genealógico involucrando el examen de los miembros y la piel; 6) el arte de encontrar el camino en el desierto; 7) adivinar en el agua; 8) el arte de encontrar dónde se hallan los metales (subterráneos); 9) el arte de anunciar la lluvia; 10) la predicción utilizando eventos del pasado y el presente; 11) predicción utilizando los movimientos involuntarios del cuerpo. En la p. 15 Mourad propone una muy interesante comparación, que será continuada, entre el estudio árabe de la fisonomía y la investigación sobre las percepciones de individualidad por los psicólogos de la Gestalt.

Esta "baja intuición" está originada en los sentidos (aunque va más allá de ellos), y como tal no tiene nada que ver con la intuición extrasensorial de varios irracionalismos del siglo XIX y XX. Existe en todas partes del mundo, sin excepción geográfica, histórica, étnica, genérica o clasista; y esto significa que es muy diferente de cualquier forma de conocimiento "superior", que siempre está restringido a una élite. Fue la herencia de los Bengalíes que Sir William Herschel apropió, de los cazadores, marineros, mujeres. Forma un lazo real entre el animal humano y las otras especies animales.

[Traducción de Ximena Rey de Castro]



POEMAS/JUAN FELIPE HERRERA

CRIATURAS DEL ESPACIO

I

En Valencia Street el parque de recreo duele. Hay niñas que flotan a través de parqueaderos acribillados por los gritos de gargantas lejanas. Manos-hijas lanzan el juguete por sobre las nubes, invisible. La madre del departamento G la contempla, sin aspirar.

El padre aferra los dedos a unos hombros transparentes del aire. Lentamente, se desvisten. Sobre sus cuerpos sólo permanecen las manchas de los asesinatos. Ahora no hablan. No pueden hablar. Voluntariamente han cortado algo en su interior. Las vocales sangran sobre las sábanas.

II

Penetran ventanas. Salen por pequeñas aberturas. Hasta sus huesos están cambiando. Pronto serán incapaces de caminar. Los dos acabarán en una postura, desnudos; uno apretado contra la percha de la toalla del baño, el espejo moteado con imágenes de rápidas manos mojadas. El otro golpea cada puño contra la pared de la sala: complace me / deja me.

III

A la luz del sol los niños rotan en colisiones sin sonido, más allá de las estructuras alquiladas hacia un infinito sistema de signos indescifrables.

LOS MESEROS

I

*Dentro de las solemnes chaquetas negras
un tenedor circunda
la servilleta roja*

*corta
limpiamente a través de la serviette*

*Las mujeres
mantienen la membrana sobre el regazo
bajo la panza*

*acariciada en tinieblas
por dedos*

*los hombres la atraen
hacia su cuello*

*sabiendo que eso rasgará
la capa exterior de su piel*

*Llamen al mesero para el nacimiento
¿dónde está el agua?*

*Llamen al mesero para la santidad
¿dónde está el pan?*

II

*La mirada de los meseros cruza el espacio
hacia los infinitos susurros de los altares*

*velas encendidas
reflejadas en cuchillos*

*siniestros filos de estrellas
cayendo sobre islas de carne*

*llamen al mesero para el sacrificio
¿dónde está el vino?*

*llamen al mesero para la penitencia
¿dónde está la sal?*

III

*Los meseros están solos de pie
sangrando*

*La voz cantando a capella
pura*

*la anunciación del diablo
afuera*

IV

*Sólo una celebración parpadea
en estudios y apartamentos, desleídos y amarillos*

*Un niño coronado por foráneos y exilados
una bendición
un dolor de manos y ojos con hambre*

V

*En el humo de los balcones
haciendo como en una película de Bruce Lee
contamos nuestras filas*

*añadiendo
las aullantes imágenes de espinas resentidas
sobre el pecho*

*un pómulo
un muslo*

*La cruz arde sobre la muñeca
y el paño que liga los labios
ha partido*

*expulsados
estamos abriendo nuestras mandíbulas ungidás.*

¿ENTRE LO POPULAR Y LO MODERNO?/ ALTERNATIVAS PRETENDIDAS O REALES EN LA JOVEN PLÁSTICA PERUANA/GUSTAVO BUNTINX



UNQUE conflictiva e inconscientemente, el arte que con cierta amplitud suele hoy denominarse joven en nuestro país, replantea bajo términos propios disyuntivas y opciones cuya manifestación última responde a un proceso iniciado por lo menos veinte o veinticinco años atrás. Sin embargo nada específico parece haberse escrito sobre la globalidad e interrelación de esas dos últimas décadas en nuestra plástica dominante; más allá, por cierto, de los capítulos que al período dedica Mirko Lauer en su *Introducción a la pintura peruana del siglo XX*.¹ Pero si bien las premisas allí establecidas mantienen plena vigencia y se han visto en lo substancial confirmadas, es evidente ya la posibilidad de retomarlas para un conocimiento más extendido y sistemático del fenómeno. Con esa perspectiva presentamos ahora no la descripción minuciosa requerida en esa labor, sino algunas hipótesis de trabajo enmarcadas alrededor de aquello que fue o se pretendió alternativo en el

1. LAUER, Mirko. *Introducción a la pintura peruana del siglo XX*. Lima, Mosca Azul, 1976. 218 pp. La primera mitad de nuestro ensayo coincide en buena parte con las conclusiones ofrecidas por este libro.

arte erudito peruano a partir de la transición al primer belaudismo y con especial énfasis en los decisivos años 70.²

Definiciones

Terreno confuso, atravesado de ambigüedades y contradicciones que son también las de una época convulsionada por sucesivas crisis de modelos de dominación sin hegemonías permanentes. Como veremos, tan sólo dos tópicos —lo popular y lo moderno— recorren y articulan los diversos momentos culturales de una sociedad en la que todo se transforma, particularmente el sentido coyuntural de ambos términos señalados. En la peculiar dialéctica de sus alternancias y encuentros, ellos ideológicamente demarcan para nuestra plástica el proceso que va del populismo desarrollista del primer Belaúnde al tímidamente radical de Velasco; del dismantelamiento de las reformas y el breve auge de las nuevas izquierdas durante la llamada Segunda Fase al orden restaurado actual.

Proceso que no siempre involucra quiebres absolutos —como en ocasiones se ha querido ver— sino un constante reacondicionamiento que conocerá de transiciones y vínculos conforme mercancía y demanda artística se modifican y adaptan mutuamente dentro de un amplio contexto de crisis social expresada también en el terreno de la representación plástica. Por ello, para extraer a esta última de la descripción o la anécdota será preciso auscultar las mediaciones a la par que los estilos, intentando comprender cómo en su interrelación lo económico y lo simbólico se articulan. Sin duda la especificidad relativa del campo artístico admite desenvolvimientos propios a su interior, pero sólo en momentos de agotamiento de una base social determinada o de pasaje

2. Por obvias razones de espacio nos detendremos acá sólo en aquellas manifestaciones que más han influido sobre la práctica erudita de la pintura. Trabajos de resonancia individual —como los de Cynthia Capriatta, Hernán Pazos o Esther Vainstein, por ejemplo— no podrán ser abordados en detalle, sin que esto implique un juicio de valor sobre su calidad o importancia. De igual modo, el hecho que en este mismo número de *Hueso Húmero* se publique un primer acercamiento bibliográfico al arte joven peruano nos eximirá de establecer referencias salvo para citas directas.

a otra podrán ellos transgredir el sentido mayor del que forman parte. Pues los límites expresivos del nuevo arte que en cada circunstancia se postula corresponden a los ideológicos y económicos del medio que los sustenta. No en el sentido vulgar de que el artista "refleje" una época determinada sino en el más estricto de que su labor reproduce y *desarrolla* una inserción particular en la sociedad y en sus modos de producción.

El soporte social³ de esa labor no es por lo tanto la opción política que ésta pretende representar sino una compleja trama de relaciones que sólo la palabra mercado resume en toda su amplitud; desde la naturaleza misma del consumo y la demanda hasta las instancias y modos diversos de producción e intermediación: tecnología, teoría, crítica, auspicio, gestión, comercialización. Cada una de ellas ha experimentado transformaciones substanciales desde 1960 estableciendo así también nuevas actitudes psicológicas que en el medio plástico encubren, bajo un manto de malentendida subjetividad, los orígenes materiales de una representación cambiante.

Lo popular y lo moderno

Es Mirko Lauer quien hacia 1980 resume, en una sola y agresiva frase, el conflictivo vértice bajo el que durante 20 años se enfrentan las tendencias más significativas de nuestra plástica dominante. Sólo lo popular es realmente moderno hoy en el Perú,⁴ afirma en el apropiado contexto de una

3. En *Crítica de la artesanía* Mirko Lauer define como soporte material de la obra artística a "todas aquellas formas de lo social que modelan la presencia y la configuración de lo físico: aspectos del mercado, de la institucionalidad que concurre en él, de la economía general, de la tecnología (proceso y técnicas), etc. La parte física del soporte (S') es síntoma y síntesis de la restante (S)". (LAUER, Mirko. *Crítica de la artesanía*. Lima, DESCO, 1982. p. 61). Para facilitar el análisis nos parece útil distinguir aquí del soporte estrictamente físico a lo que preferimos llamar soporte social, sin que por ello pretendamos diluir la evidente relación que los vincula bajo la categoría única de soporte material.

4. Texto difundido en la muestra "Arte al Paso" de Huayco EPS en la Galería Forum. Lima, 1980.

muestra heterodoxa como Arte al Paso, reiterando en términos políticos una comprobación sociológica que él anteriormente ubicara en los inicios de la década del '60: el surgimiento de "una conciencia cultural popular autónoma; una nueva modernidad sustentada en el poder económico de los millones de personas que pueblan la barriada".⁵

Pero toda modernidad genuinamente alternativa es enfrentada con un modernismo que la complementa y neutraliza. En efecto, el agolpamiento en Lima de sucesivas categorías de lo popular agudiza en la cultura dominante la necesidad de asimilarlas subordinadamente al discurso de su propia hegemonía. Surgen así populismos diversos bajo cuya confusa sombra una clase media en expansión hará su aprendizaje ideológico con un horizonte más radical que revolucionario expresado luego en el velasquismo hasta alcanzar —varios años y frustraciones después— el esbozo de una alternativa propia en ciertas posiciones de izquierda.

Tal vez la manera más útil de comprender este desarrollo y otros posteriores sea analizando la creciente sofisticación de los mecanismos por los que una cultura dominante en redefinición continúa íntegra a su repertorio de imágenes la mudable relación ideológica que establece con lo popular, redefiniendo al mismo tiempo la visión que de ese amplio y conflictivo término le importa asumir y ofrecer.

No una sino muchas visiones, porque precisamente al coincidir con el auge de movimientos populares de diverso signo, la agonía del régimen oligárquico y las pugnas al interior del nuevo orden burgués imposibilitarán cualquier equilibrio duradero.

La ficción de lo nacional

El resquebrajamiento de los modelos ideológicos establecidos obliga de esa manera, a reformulaciones consecutivas a partir de perspectivas y términos aportados por sectores medios: una pequeña-burguesía cuya debilidad histórica le impide promover formas culturales propias en la plástica (como sí lo había hecho en otras franjas del mercado cultural

5. LAUER, Mirko. *Op. cit.* 1976. p. 157.

a las que tenía mayor acceso económico), optando en cambio por resignificar y reconciliar elementos dispersos de lo dominante y de lo que interesadamente percibe como popular o nacional.⁶

Es así como, conforme lo andino se torna cada vez más una cifra ineludible de la vivencia urbana, aquella abstracción lírica que en la década del '50 desplazara con agresiva vocación universalista al indigenismo, asume visos de una figuración simbólica con alusiones pre-colombinas. La ficción de lo nacional se superpone a la ficción de un lenguaje internacionalmente contemporáneo para, de modo ilusorio, resolver sobre el lienzo las contradicciones formales e ideológicas de un populismo a la vez patricio y desarrollista.

Desde esta postura —que Lauer denomina Teoría de las Raíces Nacionales— un pintor como Fernando de Szyszlo pudo llegar a ser percibido como alternativa. Pero es significativo que aun él, tras obtener el temprano (1953) auspicio de la Unión Panamericana en Washington y otros éxitos internacionales, se ve obligado por las limitaciones del mercado local a apoyarse —por lo menos hasta 1967— en entidades corporativas como fundamentalmente el Instituto de Arte Contemporáneo (IAC). Allí confluyen intelectuales, plásticos, financistas y empresarios que administran el aporte de compañías como IBM, Tecnoquímica y la International Petroleum Company, interesadas durante los más claros momentos de esta propuesta en prolongar su influencia —y la del modelo económico que realizan— por intermedio de una actividad y un prestigio artísticos a los que comprometidamente incentivaron, generando un inusitado movimiento en torno a la plástica.

Las dos últimas empresas citadas y Adela Investment llegan incluso a organizar concursos extraordinariamente dotados para el medio y con alguna participación de jurados in-

6. Dos términos que por su deliberada ambigüedad gozarían luego de singular fortuna entre ciertas tendencias populistas de izquierda, adquiriendo incluso visos programáticos al fundirse en una sola y contradictoria categoría. Para nuestros fines, véase, por ejemplo, KUDO, Tokihiro. *Hacia una cultura nacional popular*. Lima, DESCO, 1982.

ternacionales.⁷ La lista de premiados ofrece en sí un interesante mapa de la coexistencia desigual de tendencias diversas durante este período, hegemonizado por una abstracción lírica o telúrica que sólo al replantearse el discurso de lo contemporáneo en términos industriales y cosmopolitas será súbita y fugazmente cuestionada.

El frenesí Pop

Desde 1966 y durante por lo menos dos años, la imagen de lo actual no responde ya a una mistificada síntesis de lo nacional sino a la propuesta de modernidad cosmopolita instaurada por el POP neoyorkino y vanguardias sucesivas. Si en el Perú fueron apropiada y fundamentalmente poetas (Javier Sologuren, Emilio Adolfo Westphalen) los que desde la crítica acompañaron y consagraron a la Teoría de las Raíces Nacionales, sería un ex-ingeniero químico quien, tras transitar por posiciones similares, resumiera y promoviera en la plástica el sentido ideológico de la nueva propuesta. Se trata —afirma Juan Acha en el catálogo de una muestra precisamente denominada “Nuevas tendencias en el arte peruano”— de “acercarse a las posibilidades artísticas de aquel mundo industrial que tanto anhelamos y —tarde o temprano— colmará la vida cotidiana del latinoamericano”.⁸ Tanto la exposición como el texto —ambos de abril de 1968, seis meses antes del golpe de estado dirigido por el General Velasco— marcan uno de los últimos momentos que en el país se podría hablar con tan explícito optimismo desde esa perspectiva.

Optimismo que, arrastrando incluso a integrantes de ge-

7. Tal vez el más importante haya sido el “Concurso Esso de Artistas Jóvenes” auspiciado por la IPC en 1964. “Nunca tantos pintores”, celebró un cronista en característico y revelador tono, “pintaron tanto en tan corto tiempo. Nunca antes hubo tanto entusiasmo, ni tales premios. Y nunca el público pudo apreciar tanto esfuerzo colectivo en la pintura”. (*Caretas*, Lima, nov. 3-17, 1964). Véase también “Ambito internacional para el arte peruano”. *Fanal*, Lima, Nº 73, 1965. pp. 15-24.

8. ACHA, Juan. *La vanguardia pictórica en el Perú*. Lima, Catálogo de la muestra “Nuevas tendencias en la plástica peruana”, UNMSM., 1968.

neraciones anteriores, brevemente aglutina el entusiasmo compulsivo de un elocuente número de jóvenes plásticos: Luis Aría Vera, Teresa Burga, Carlos y Jaime Dávila, Gloria Gómez Sánchez, Rafael Hastings, Emilio Hernández, Ciro Palacios, Jesús Ruiz Durand, José Tang y el controvertido Luis Zevallos, por citar tan sólo los nombres más difundidos.

"Artistas sin un contexto" los llama Marta Traba en su arbitrario *Dos décadas vulnerables en la pintura latinoamericana*.⁹ Pero el Pop y fenómenos derivativos (Op, constructivismo y las escasas manifestaciones que en aquel momento aquí se dieron de arte conceptual) no respondían en el Perú a una simple importación directa de materiales y estilos sino al modo particular en que esa importación se torna posible y efectiva. Es decir, al encuentro de la nueva imagen cosmopolita con el interés por una representación simbólica de ese orden en el frágil pero dinámico sector de punta que entonces postulaba un claro avance desarrollista dentro de la conflictiva economía del primer belaundismo.

Aunque efímera, esa coincidencia permitiría a la llamada vanguardia acceder primeramente a las salas del IAC para luego manifestarse con fuerza en eventos como los Festivales de Ancón, la Segunda Bienal de Lima, los Salones de San Marcos y otros que los propios artistas organizan agrupándose en torno a Arte Nuevo y la Fundación para las Artes. Aun en 1970 una galería con características propias como Cultura y Libertad admitiría sucesivas ambientaciones y muestras heterodoxas.

Nuevos discursos plásticos, sin duda, pero sobre todo nuevos públicos, nuevos espacios, nuevos auspicios. En ellos se define no sólo el contexto sino parte del soporte social del experimentalismo peruano. Como organismos destinados a suplir las carencias del medio, ellos de hecho constituyen en este vertiginoso período una propuesta de mercado.

Por cierto no alcanzarán a proporcionar una estructura de apoyo comparable a la ofrecida para manifestaciones similares por el complejo industrial argentino, tan evidente has-

9. TRABA, Marta. *Dos décadas vulnerables en la pintura latinoamericana*. México, Siglo XXI, 1973.

ta en los nombres de organismos como las Bienales Kaiser de Córdoba y sobre todo el Instituto Di Tella dirigido por Jorge Romero Brest.¹⁰ Sin embargo la tendencia en el Perú fue parecida. Una fábrica de pintura —Tecnoquímica— no solamente financió premios y adquirió obras con notable asiduidad, sino facilitó nuevos materiales pictóricos a artistas deseosos de experimentar con ellos. Fueron además empresarios industriales y algún coleccionista o *marchand* norteamericano los que compraron de manera sistemática la producción vanguardista peruana.

Pero esta demanda selectiva difícilmente podía cubrir una oferta en plena expansión y saturada por la ideología del éxito tan característica y del movimiento internacional que pretendía reproducir. El nuevo experimentalismo alcanzó, es cierto, una difusión inusitada que permitiría a uno de sus acérrimos críticos tildarlo de "otro tipo de oficialidad".¹¹ Pero aun en su mejor instante el Pop-op-constructivismo competiría con representaciones más convencionales sin llegar a genuinamente desplazarlas. Incluso aquellos que desde los márgenes de ese movimiento intentaron —como Gastón Garreaud o el ausente Jorge Eduardo Eielson— obtener una nueva reconciliación incorporando elementos geométricos pre-hispánicos al filo duro internacional, encontraron escasa acogida en un medio empantanado por una reveladora obsesión lírica. El auge de la vanguardia no respondió, pues, a un súbito vuelco en el mercado sino a la agresiva estrategia simbólica de un polo industrial y financiero cuya cercana crisis se trasladaría a la de las estructuras culturales que propició y de éstas al accionar de los propios teóricos y artistas.

10. Es evidente la deuda que en nuestro trabajo hemos contraído con las opiniones de Néstor García Canclini sobre éste y otros temas. Véase, sobre todo, *La producción simbólica*. México, Siglo XXI, 1979.

11. Véase *Diálogo Juan Acha-Augusto Ortiz de Zavallos*. Lima, Instituto de Arte Contemporáneo, 1970. 6 pp. Mimeo. Para una apretada síntesis de las polémicas sostenidas por Juan Acha con Percy Murillo véase "Debate sobre A. Plásticas", *El Comercio*, Lima, 29-XI-70; y "Debate en Culto y Libertad", *El Comercio*, Lima, 5-XII-70.

Ya en 1969 Arte Nuevo y Fundación para las Artes habían desaparecido y Juan Acha pudo quejarse, en un balance retrospectivo del año, sobre el escaso espíritu de renovación en el medio.¹² Poco después partiría a México cuyo ambiente facilitó la consistente radicalización de su trabajo hacia los no-objetualismos y hacia una teoría social del arte claramente distanciada de antiguas posturas vanguardistas, pero con un cierto origen en ellas.

En efecto, el frenesí Pop aportó a desarrollos futuros la eventual demistificación de la obra artística y de modos anacrónicos del carisma en sus productores. Actitud que ellos conducirían hacia conclusiones diversas según las nuevas articulaciones asumidas para la actividad personal y artística.

Por cierto hacia fines de la década no sólo el vanguardismo sino la propia Teoría de las Raíces Nacionales se encuentran explícitamente agotados. Y es aquí instructivo apreciar cómo, en los siguientes años, el discurso nacionalista de esta última retrocede hacia sus orígenes líricos por medio de formas cada vez más subjetivas y existenciales, apoyadas siempre en la seguridad del prestigio acumulado y la persistente nostalgia de sectores relegados del gobierno pero con presencia propia en el mercado plástico. En cambio al enfrentar sin posiciones sólidas la disolución de su precario soporte, los protagonistas del estilo internacional debieron asumir drásticas reconversiones de entre las que —paradójicamente— surgirían varias de las alternativas más importantes para el momento localista que se inauguraba.

La crisis social repercute así en la de expectativas artísticas infladas por una retórica desarrollista que al entrar en áspera contradicción con la precariedad de sus bases materiales daría lugar a elocuentes giros y rupturas. Algunos plásticos sencillamente derivan hacia el diseño gráfico o abandonan la actividad artística¹³ pero las opciones más signifi-

12. ACHA, Juan. "Estancamiento en la plástica". *El Comercio*, Lima, 1-I-70. p. X.

13. Entre éstos un caso especial lo ofrece Hastings, quien por residir en Europa nunca estuvo claramente integrado al experimentalismo peruano. Más cercano al mayo de París que al octubre nacional, Hastings sencilla y brevemente trasladó su iluminado gesto vanguardista del arte a la secta política. Por cierto exploró también

cativas pasan por aquellos que a través de su propia labor comprenden y asumen los nuevos términos políticos de la coyuntura.

En la Argentina un considerable número de artistas se aparta —ruidosamente— del Instituto Di Tella para asumir posturas radicales de trabajo visual con sindicatos y organismos de izquierda. En el Perú nombres como los de Ruiz Durand, Arias Vera y Francisco Mariotti (quien llega al país en 1970 tras una reconocida presencia en la vanguardia europea) marcan una transición no idéntica pero similar, con la amplitud mayor de horizontes que les permite su temprana articulación a un proceso gubernamental de reformas. En una síntesis no del todo distinta a la propuesta por Szyszlo diez años atrás, ellos adecúan una expresión cosmopolita al nuevo localismo imperante. Pero, esta vez, las soluciones no se restringen al terreno estricto de la imagen sino abarcan el propio modo y sentido de la actividad plástica precisamente por surgir de un campo artístico modificado.

Las alternativas del velasquismo

Ya a comienzos del 70 habían desaparecido virtualmente todos los antiguos espacios consagrados a la difusión plástica, al tiempo que cierta atmósfera recesiva aceleraba la redefinición de un mercado cuyas opciones únicas aparentaron transformarse o morir. El IAC opta por lo último en un gesto que para el arte resume la desmoralización cultural y económica de todo un particular modelo de desarrollo y hegemonía social.

No mucho después —en algunos casos inmediatamente— surgirían galerías como Camino Brent, Forum, Ivonne Briçño, "9", Trapecio, que demarcan hasta hoy los límites tradicionales del mercado plástico peruano y responden en su momento a una recompuesta demanda interior. Pero por varios años las alternativas partieron de organismos estatales

nuevos medios artísticos, en particular el video y el cine, pero sin lograr el auspicio de las nuevas estructuras de apoyo a esa industria en el país. Finalmente readoptaría la pintura, esta vez como espacio privilegiado para meticolosas y personales divagaciones metafísicas.

instaurados como soporte sin precedentes para la actividad artística en nuestro medio. Desde una oficina pública de difusión Ruiz Durand y otros iniciaron la destacada aunque interrumpida labor de comunicación masiva destinada a promover los alcances de la Reforma Agraria. Con un estilo que el mismo Ruiz Durand denomina —significativamente— “pop achorado”, se imprimió una importante secuencia de afiches cuya vocación original quedó no obstante desvirtuada por la falta de seguimiento y de participación de los destinatarios, así como por una distribución dirigida hacia el apuntalamiento político de eventos burocráticos en las ciudades antes que a un genuino intercambio con la masa campesina.¹⁴

Tal vez más flexibles fueron las entidades que dieron cabida y auspicio a los llamados eventos de arte-total, caracterizados por un populismo radical que admitía estructuras participativas y frecuentemente desbordaba la propia categoría de lo artístico. Con el nominal auspicio de un IAC agonizante, Arias Vera y Mariotti dirigieron en 1971 la primera edición de *Contacta*, que sería un año después redimensionada por el apoyo de un organismo, tan claramente identificado con un sector particular del gobierno como lo fue el primer SINAMOS. Para este último trabajarían luego ambos artistas organizando actividades similares en provincias hasta finalmente cooperar en la realización del gigantesco INKARRI, donde se resume la capacidad del régimen velasquista para captar e instrumentar manifestaciones dispersas de lo que con casi deliberada imprecisión se llamó cultura popular.¹⁵

En un terreno estrictamente plástico esta imprecisión se acentúa con el intento de asimilar al sistema artístico dominante algunas formas diferenciadas e individuales de lo arte-

14. Estos son los términos en que un artículo aún inédito del propio Ruiz Durand (“Una experiencia trunca: afiches de la Reforma Agraria”) resume los problemas enfrentados durante aquella experiencia.

15. Con una amplitud de criterios similar a la empleada por estos eventos, podrían incluirse a su nómina las dos Carreras de Chasquis organizadas por Arias Vera entre el 74 y el 75 desde el Instituto Nacional de Recreación y Deportes. Mucho más que prolongadas carreras de postas, en ellas se anunciaba un ambicioso aunque ambivalente proyecto de integración cultural.

sanal. Un proceso que culmina con el Premio Nacional de Cultura otorgado en 1976 al retablista ayacuchano Joaquín López Antay, pero que poco después todavía se manifiesta en el envío de una muestra de arte popular a la Bienal de Sao Paulo y en el inusitado lugar otorgado por la galería oficial de Petroperú a un pintor como el huancaíno Josué Sánchez, cuya obra se alimenta de una genuina vivencia agraria y de un estrecho vínculo con la tradición artesanal.¹⁶

Tal vez sea José Carlos Ramos quien proporciona la más evidente respuesta erudita a esta integración de cierta plástica no-dominante a espacios que antes le fueran excluidos. En la década anterior Ramos supo ocasionalmente derivar hacia formas pre-hispánicas algunos de sus aportes técnicos a un arte pobre nacional, como la cartongrafía y la troquelografía. Ahora opta por la reproducción personal pero minuciosa de técnicas y formas artesanales que incluso llega a exponer en ambientes insólitos como el de la Feria de la Mujer Campesina. Es en este oportunismo y en esa ingenuidad espúrea que la ideología en imágenes agraria del régimen militar encuentra una de sus más reveladoras manifestaciones.

16. La agitada polémica en torno a aquel Premio Nacional puso de manifiesto el sentido pero también los conflictos y contradicciones implícitos en esta propuesta. Tal vez el más apropiado mapa del confuso e impreciso terreno ideológico sobre el que se intentó construir una nueva modernidad plástica lo proporciona la lista de firmantes del Acta de Fundación del Sindicato Unico de Artistas Plásticos, creado en respuesta a las posiciones recalcitrantes de la Asociación Peruana de Artistas Plásticos. Rubrican el documento de la SUTAP veintidós artistas cuyo virtual y único denominador común aparenta ser el no depender de aquella fracción del mercado plástico amenazada por el avance de lo artesanal. Allí López Antay aparece junto a artistas consagrados (como Gerardo Chávez y Tilsa Tsuchiya), otros provenientes del indigenismo (como Julio Camino Sánchez) o de la vanguardia y sus márgenes (Gastón Garreaud, Leslie Kee, Ciro Palacios). Firman también un humorista y un diseñador gráfico (Juan Acevedo y José Bracamonte, respectivamente) e incluso un pintor joven de éxito, Ramiro Llona, quien —como veremos— no tardaría en definir posiciones muy distintas. (Este y otros documentos de aquella controversia han sido reproducidos en *Utópicos*. Lima, N° 1, marzo 1982. pp. 6-7).

Son entonces al menos cuatro las alternativas complementariamente esbozadas para el arte peruano durante el período radical del llamado gobierno revolucionario: la comunicación masiva, el festival interdisciplinario, la revaloración y reelaboración artística de lo artesanal. Por su parte, el magro y convencional neo-indigenismo de algunos pintores que surgen o resurgen en estos años intentará ser el terreno común —casi el lugar común— en el que estas propuestas distintas son asimiladas a un mismo y banalizado discurso. En su conjunto, sin embargo, ellas señalan un momento de excepción en nuestra cultura que lo es necesariamente también en nuestro orden social: una modernidad andina que intenta imponerse en el arte así como la Reforma Agraria procuró esbozarla en la economía.

Es otra vez Lauer quien así define este proceso y de inmediato establece sus límites: la incapacidad del sistema para concebir otra modernidad que la capitalista.¹⁷ Precisamente, por haber sido en todo momento encausada dentro de los parámetros estrechos del reformismo militar, cada una de estas opciones enfrentará crisis decisivas aun antes de 1977, año en el que el desmantelamiento final de los soportes estatales coincide con la brusca expansión de un mercado pictórico tradicional alentado por nuevas restricciones a la importación.

Sin embargo, en la propia dimensión de su fracaso, en la constatación empírica de sus límites históricos, el velasquismo lega una herencia de radicalismos imprecisos expresada en los siguientes años por un confuso replanteamiento de ideologías y discursos al que no será ajeno el desarrollo posterior de nuestra plástica. Todo lo contrario, es quizá en este terreno donde la discusión teórica sobre la cultura alcanza sus vértices más agudos y sus horizontes más extremos. La prensa en frustrado trance de socialización sustentó por varios años intercambios sobre arte erudito y artesanía, cultura y clases sociales, mercado y producción artística, con una capacidad de cuestionamiento que superaba frecuentemente la propia dinámica del proceso analizado. Algunos de los que —con reservas o entusiastamente— acompañaron

17. LAUER, Mirko. *Op. cit.* 1982. pp. 122 y 161.

aquel proceso terminarían por rebasarlo hacia la izquierda generando articulaciones y medios de difusión propios sobre los que se sostendrían trabajos posteriores, como por cierto los que reúne la publicación para la que redactamos estos apuntes.

No es así de extrañar que hoy sea una perspectiva derivada de las ciencias sociales la que predomine en el debate plástico peruano. En sus respectivos alcances, los aportes de Alfonso Castrillón, Mirko Lauer, Pablo Macera, nos hablan de una mirada distinta, más rigurosa y científica, hacia el hecho artístico. Perspectiva que influye incluso —aunque por cierto no de modo determinante— en las concepciones y búsquedas de jóvenes plásticos que hoy incorporan la reflexión social y política a su obra como pocas veces en nuestra historia artística.¹⁸

A la búsqueda del soporte perdido

Pero el circunstancial encuentro entre teóricos y artistas en torno a una misma vocación radical se prolongará tan sólo lo que ambos sectores demoran en definir articulaciones propias. La teoría social del arte encontrará en la universidad, la nueva prensa y el circuito académico internacional el sustento que le permite mantener y consolidar una apreciable coherencia interna. Los jóvenes artistas, en cambio, reproducen en sus actitudes y sus estilos las oscilaciones que necesariamente experimentan al iniciar hacia 1977-78 la accidentada búsqueda del soporte perdido.

Período convulsionado en que el ascenso popular y las elecciones constituyentes destinadas a neutralizarlo, coinci-

18. En determinados momentos tanto Lauer como Castrillón participan en la discusión interna de grupos como Huayco EPS, sobre el que luego hablaremos y con el que incluso colaboró muy brevemente otro investigador, Francisco Stastny. Lauer participa también en esfuerzos por desarrollar en el alumnado de la ENBA una conciencia crítica hacia esa academia, mientras Castrillón organiza propuestas no-objetuales en la Universidad de San Marcos. Por último, las publicaciones de Macera difunden una iconografía rural andina que será resignificada en la obra de algunos pintores e incluso hasta en un mural dedicado a un público obrero y migrante.

den con la toma de la Escuela Nacional de Bellas Artes (ENBA) por sus estudiantes. Tanto lo elemental de sus reivindicaciones gremiales como la violencia del desalojo inmediato ponen de relieve en una patética coyuntura no sólo la agudizada crisis de uno de los sectores más relegados del campo artístico, sino también el fracaso definitivo de los esfuerzos asumidos bajo el velasquismo por refuncionalizar los anacrónicos programas de esa academia.

Pero, además, la represión desmedida catalizó frustraciones acumuladas, motivando las primeras reuniones de estudiantes, ansiosos por adoptar formas alternativas de trabajo que les permitieran divulgar sus demandas. Esa determinación deriva muy pronto en un acercamiento político al movimiento popular a través de las organizaciones en que éste aparenta expresarse. Una inquietud evidente en la fundación del Comité de Trabajadores del Arte y de la Cultura en apoyo al FOCEP, que junto con otros sectores radicalizados da forma a la conflictiva Coordinadora Cultura 19 de Julio y realiza ocasionales manifestaciones artísticas en la barriada antes de disolverse. Todavía un año después algunos plásticos intentaron prolongar aquella experiencia articulándose al SUTEP para la elaboración de un abortado contramanual de enseñanza ("Proyecto Coquito"). Pero al no encontrar genuinas estructuras materiales de apoyo en los sindicatos y los partidos, éstas y otras iniciativas similares se tornan expresiones dispares de un voluntarismo irreal entre artistas cuya militancia política es también la exigencia —más o menos inconsciente— de alternativas de subsistencia profesional.

Ya a comienzos de 1979 algunos pintores reunidos bajo el nombre de Paréntesis publican una serie de avisos clasificados solicitando el aporte de un "Mecenas". "No alguien que nos mantenga", explican a los medios de prensa, sino "que nos permita trabajar y poner en práctica algunos proyectos, como el Centro de Arte y Comunicación", para "independizarnos del círculo vicioso y anticultural de las galerías así como del INC".

Sin duda hay en todo esto cierta ambigüedad irónica puesta claramente en evidencia por los artistas en las actitudes y sugestivos juegos de palabras ("me-cenas") con que acercan

su propuesta al no-objetualismo. Pero esa ambigüedad es también producto de la inserción incierta de los jóvenes en un sistema artístico que sólo selectiva y displicentemente los integra a su circuito sin por ello asimilarlos de modo genuino al mercado: cuatro de las personas agrupadas en Paréntesis (Lucy Angulo, Fernando Bedoya, Charo Noriega, Juan Javier Salazar) exponen durante aquellos meses sin que virtualmente se registren ventas, circunstancia que ellos y otros artistas de edad y actitud similares (Herbert Rodríguez, Armando Williams, Nana de la Fuente) no logran hasta hoy superar. En 1980 el propio Francisco Mariotti inaugura una muestra individual donde a pesar del unánime respaldo crítico obtenido, tan sólo logra desprenderse de algún grabado.¹⁹

Un soporte tentativo

Derrotados sus esfuerzos por acceder al mercado establecido, obtener apoyo empresarial o integrarse a la propia economía del movimiento político, los jóvenes plásticos intentan —a partir de una nueva versión de Contacta realizada en noviembre del '79— ampliar los límites del comercio artístico hacia sectores medios o desclasados que precisamente en esos finales años '70 esbozan un proyecto ideológico sino coherentemente autónomo al menos reconociblemente propio. Una pequeña burguesía ilustrada (PBI) que al heredar las expectativas y frustraciones del velasquismo extremará los términos de ese proceso hacia posiciones diversas de nueva izquierda desde las que postula una versión radical del estado reformista a cuya administración aspira. Carente de capital económico se apoyará en aquellas formas del capital social que, como productora y reproductora de ideología, ha logrado acumular en los pasados 20 años: educación, información, tecnología, incluso inserción en los organismos

19. Un dato no apropiadamente evaluado hasta ahora es el hecho que tras su apartamiento del SINAMOS Mariotti no podrá vivir exclusivamente de la actividad artística hasta que deja el país por Europa poco antes de la segunda elección de Belaúnde. Por su parte Arias Vera, quien significativamente abandonó la pintura durante su paso por el SINAMOS e INRED, sólo muy recientemente ensaya un retorno a esa disciplina.

políticos y en el movimiento popular. Pero sobre todo acceso privilegiado a los medios de difusión cultural y un control creciente de espacios ideológicos exclusivos (algún colegio, ciertas librerías, varias publicaciones) desde los que ensaya y promueve los llamados modos alternativos de vida.²⁰

En algunos de esos ámbitos la pintura joven encuentra repercusión y llega a ser ocasionalmente comercializada. En cambio no prosperaron establecimientos especializados como el que brevemente proporcionó La Rama Dorada, donde incluso se expusieron a la venta los originales enmarcados de caricaturas políticas en una muestra que es parcialmente entendible como el esfuerzo de un determinado sector por elevar a rango artístico las más evidentes expresiones plásticas de su lucha ideológica.²¹

El fracaso de ésta y otras experiencias sugiere que, al definirse en términos convencionales, los espacios nuevos no podrán competir y serán con frecuencia tan precarios como la condición social que los sustenta. Los artistas jóvenes derivaron necesariamente hacia galerías establecidas como Forum, parte de cuyo público admite semejanzas con la propuesta de mercado que paralelamente esbozaban. Pero la incierta medida en que éste llega a realizarse se da más bien en un circuito informal integrado por aquellas franjas políticamente desarrolladas de la PBI que ensayan una estrategia simbólica de aproximación a lo popular ya no a partir de la iconografía rural sino de las imágenes inmediatas de

20. Precisamente, el término pequeña burguesía ilustrada cobra vigencia en estos años a partir de un par de notas de Luis Pásara sobre nuevas formas de relación de pareja publicadas en la revista *Marka*, uno de los medios diseñados para la proyección ideológica de una fracción de clase que en sus páginas —pero no sólo en ellas— aprende incluso a autodenominarse.

21. Aunque escapa a las intenciones de este análisis, es necesario aquí establecer el sentido diferente de trabajos como los realizados por uno de los expositores —Juan Acevedo— con el Taller de Historieta Popular de Villa El Salvador. En una de las actitudes más ampliamente radicales de este período, el artista socializa sus modos de producción entre un sector muy específico de la clase popular que, con las técnicas adquiridas, inicia una comunicación acorde a sus necesidades expresivas. Véase ACEVEDO, Juan. "El Taller de Historieta Popular". *Marka*, Lima, 20-XII-79. pp. 4-5.

una ciudad atravesada por la migración y el conflicto social.

En el fugaz encuentro con las características particulares de esta demanda incipiente y nunca claramente formulada, los artistas obtendrán desarrollos claves tanto para la tecnología como para la imagen de su labor plástica. Es así cómo, en estos años, una vasta y notable actividad serigráfica surge casi naturalmente de la necesidad sentida de abaratar el producto artístico dentro de la variedad y plenitud cromática de cierta estética considerada popular.

Huayco

Fue precisamente con la venta mano a mano de carpetas serigráficas que se financió la importante labor en torno a códigos populares urbanos realizada entre 1979 y 1980 por Francisco Mariotti y algunos de los jóvenes artistas antes mencionados, quienes se agrupan bajo el sintomático nombre de Huayco EPS.²² Carpetas adquiridas fundamentalmente por integrantes de aquella PBI radicalizada que, al proporcionar también sustento ideológico y repercusión periodística a esa labor, llega a constituirse en su tentativo y precario soporte.

Así lo pone de manifiesto el sentido mismo de la representación planteada, pero también el variable ámbito de su difusión. Es significativo que la primera experiencia colectiva del grupo haya sido motivada por una invitación explícita de Forum, pero lo es aún más el proceso autocrítico posterior que, tras un aleccionador fracaso de ventas, traslada los afiches expuestos en la galería al comercio ambulatorio de la Colmena e inicia una investigación estadística de las convenciones visuales urbanas.

En ese desarrollo se replantea la versión propia de aquel "pop ahorado" que resume —sin definirlo ni agotarlo— el estilo de las estampas colgadas en Forum frente a una porción gigantesca e ilusoria de salchipapas. Las elocuencias y contradicciones de ese llamado Arte al Paso derivarían, lue-

22. EPS: ¿Empresa de Propiedad Social o Estética de Proyección Social? La deliberada ambigüedad de las siglas subraya lo indefinido e irresuelto de la relación que los artistas mantienen con el velasquismo, casi su inconsciente político.

go, en el proyecto Sarita Colonia, hacia la imagen precisa de una modernidad buscada ya no en la ficción rural o pre-hispánica (como diez o veinte años atrás, respectivamente) sino en los términos actuales del sincretismo limeño. Una superación intuitiva pero dialéctica, como lo demuestra la prolongada discusión interna en que también el huayruro y un diseño Paracas fueron sugeridos y finalmente rechazados.

Sin duda en el de Sarita Colonia se quiso ver el rostro místico de la migración, el de la contemporaneidad de nuestros tiempos y contradicciones agolpados desenfrenadamente sobre la capital. Un resabio moderno, y por ello mismo la semblanza de lo que vendrá. Pero al abandonarlo cerca a la Panamericana Sur, pintado sobre miles de latas de leche sugestivamente vacías, Huayco obtiene algo más que la ya de por sí notable codificación formal de una ideología donde se integra lo popular emergente a una cultura pequeño burguesa y radical.

Pues su trabajo está también proyectando un discurso que en su ambivalencia no sólo represente sino realice esa propuesta: un discurso-puente entre planos simbólicos disímiles. Lo revelador es que, salvo en las posteriores pinturas y serigrafías destinadas a un consumo erudito, no se haya intentado alterar o reelaborar la representación popular —o estereotipada— del ícono escogido. Este adquiere así una fundamental doble naturaleza: simple imagen religiosa para el creyente que sólo accede a ella por la percepción visual desde la carretera y desconoce las peculiaridades de su soporte físico; arte conceptual para un público ilustrado que sin necesidad de una visión directa reconoce sus ironías y connotaciones a partir de la información difundida en publicaciones como *Marka*.

La distancia entre arte e imagen sacra se resuelve en la manera cómo soporte físico y representación se relacionan entre sí y con su particular modo de producción, circulación y consumo. Hay coherencia en el hecho de que, paralelamente a Sarita Colonia, alguno de los integrantes de Huayco haya iniciado trabajos individuales a partir de fotos personales de familias obreras en un fugaz intento de reproducir no la imagen sino la estética cotidiana de lo popular moderno. Pero la carencia, entre otras razones, de una interrelación

genuina con aquel sector diluyó la propuesta hacia soluciones tan esquemáticas y forzadas como las que un año después el grupo dejó inconclusas en el mural realizado para la Municipalidad de Vitarte.

Un post-velasquismo pictórico

No es casual que este desenlace y la casi inmediata dispersión del grupo coincida con el agotamiento del impulso radical en la izquierda peruana y con la derrota política y económica —antes por tendencias más convencionales y moderadas de izquierda que por la derecha misma— de aquel sector que le había proporcionado un cierto mercado, aunque informal y estrecho.

Al constatar su aislamiento, los pintores sobrevalorarán las galerías como virtual espacio único para el discurso plástico. Retomarán así aquellas tendencias latentes en su propia obra que mejor se adaptan a los resquemores de un mercado que recupera, en la recesión iniciada hacia 1980, la conservadora direccionalidad perdida durante el régimen militar. Conforme el diálogo social tentado se convierte en un monólogo con el arte mismo y con su historia, las imágenes pierden actualidad tornándose subjetivas y herméticas en un proceso que distorsiona la propia idea de lo contemporáneo hacia la elaboración de iconografías y expresiones atemporales. El festivo derroche cromático de Enrique Polanco; el caos ritual y narcisista de Herbert Rodríguez; la estilización simbólica que Charo Noriega ensaya de cierta pintura campesina del siglo pasado; los persistentes ejercicios de negación y reiteración de la imagen política que en Armando Williams tienden hacia la cripticidad, son todas variantes individuales de un solo y amplio fenómeno: un post-velasquismo pictórico signado por la incertidumbre y la ambigüedad frente a las culturas populares que originalmente pretendiera reivindicar.

Nuevamente, la ambigüedad de signos responde a la de la relación de los artistas con un medio al que todavía no se encuentran claramente articulados. Tal como aquí hemos intentado demostrar y García Canclini lo señalara en otros términos, el artista asimila el cambio político a su expresión de

acuerdo a la manera específica en que integra su fuerza de trabajo a la economía de la sociedad. Sin duda existen otros factores, notablemente aquéllos que hacen a la subjetividad ideológica del productor. Pero ésta es también —en buena parte— moldeada por las relaciones sociales que un circuito determinado posibilita y prioriza.

Incluso el irrefrenado culto a la marginalidad que desarrollan experiencias como las que, en un apartado rincón de Chosica, protagonizan Helmudt Psotta, Raúl Avellaneda y Sergio Zevallos, será producto de una inserción particular erigida sobre un soporte atípico —el Instituto Goethe— que exacerba así la ilusión de una subjetividad diferenciada. Al explorar con punzante radicalidad las convenciones morales y religiosas del medio, esos tres artistas derivan en una opción auto-reflexiva que reelabora en términos propios aquella “proyección narcisista del yo hacia la pulsión de la muerte, de la sexualidad y de la neurosis” de la que nos habla Javier Rubio al detallar la disolución de las vanguardias europeas.²³ Pero lo singular y extremo de la expresión asumida es posible en nuestro medio sólo por el apoyo sofisticado que un organismo internacional les otorga.

Propuestas nuevas de mercado

Carentes de un auspicio similar y desvirtuado su propio y precario soporte, los jóvenes plásticos sobre los que hemos tratado apuestan ya no a la radicalización de la actividad artística sino tan sólo a la —poco probable— ampliación del mercado. Golpearán así, otra vez infructuosamente, las puertas de las galerías (nuevas muestras sin ventas significativas), de las empresas (la cancelada tercera edición de *Propuestas*), del Estado (sucesivos concursos declarados desiertos), finalmente de entidades gremiales donde también serán relegados (el escándalo en torno a las últimas elecciones de la ASPAP).

23. RUBIO, Javier. “La razón ética”, en: COMBALIA, Victoria, et al. *El descrédito de las vanguardias artísticas*. Barcelona, Editorial Blume, 1980.

En cada una de esas instancias fallidas los artistas gradualmente perfilan un nuevo discurso, depurado de ansias populistas. "Realizar la identidad de la clase media como una cultura urbana", plantea Herbert Rodríguez en uno de sus últimos catálogos, reduciendo las antiguas demandas ideológicas a sus términos más explícitos y desesperados: "Vivir del arte". Juan Javier Salazar será aún más concreto al abiertamente sugerir la ampliación "barrio por barrio" del comercio artístico, la heroica búsqueda de un "mercado intermedio" que sería casi la extrapolación nostálgica de aquel soporte social otrora proporcionado por una pequeña burguesía radicalizada.²⁴

Pero a la desmoralización política y económica de esa fracción de clase se suma lo recesivo del momento actual para encauzar las alternativas hacia un horizonte precisamente opuesto. En sus planteamientos originales, el "Encuentro" de ambiciosos proyectos interdisciplinarios anunciado por la Galería Forum es, ante todo, una propuesta de intermediación entre el talento creativo de los artistas y el gran capital público o empresario. Inicialmente se especuló con una financiación de cuatrocientos mil dólares que bien podría tornarse el principal obstáculo en un evento con metas quizá sobredimensionadas para el medio. Pero aun si llega a ser significativamente alterado, "Encuentro" señala en su primera formulación la necesidad sentida de un nuevo mecenazgo donde la mercancía fundamental será el prestigio, adquirido ya no por el coleccionista privado, sino por la corporación que ofrece un —al menos en apariencia— generoso e ilustrado auspicio.

Una vocación distinta de mercado ya presente, aunque con otras características, en muestras anteriores como la no-objetual de Teresa Burga y Marie-France Chatelat realizada hace tres años en el Banco Continental. Lo significativo de "Encuentro" es que en él la galería no desaparece sino se refuncionaliza satisfaciendo una demanda que ella misma procura generar. Es así la iniciativa privada la que— al proyectar una versión propia de aquellos festivales que bajo

24. SALAZAR, Juan Javier. "ASPAP: El sueño de la casa propia". *El Observador*, Lima, 9-II-84.

auspicio estatal dominaron la primera mitad de la década pasada— procura asimilar las posturas radicales o meramente heterodoxas que sobreviven en el medio.²⁵

Nada de casual hay en este desarrollo. El meticuloso desmantelamiento del INC y los fracasados intentos de restaurar el IAC para la gestación de un Museo de Arte Contemporáneo ponen de relieve el hecho de que nuestras capas dominantes hoy prefieren administrar los términos artísticos de su hegemonía a través del circuito comercial.

Determinación sin duda culminante para un mercado que en los últimos veinte años se redefine no sólo en la identidad personal de los que por él transitan sino en la propia estructura de los organismos que lo integran. Es al necesariamente adaptarse a esas modificaciones —y no tan sólo al responder a esotéricos impulsos personales— que el artista realiza significativos cambios en la representación simbólica.

Conclusiones adicionales

Por todo lo dicho, el tránsito de la imagen telúrica a la industrial a la agraria a la fugaz de la migración urbana, de-

25. Posturas marcadamente escasas, por otro lado. La Asociación de Artistas Visuales (AVA), creada hace un par de años, intenta apenas —y con poco éxito— sumar al fantasmal mercado intermedio un igualmente abstracto apoyo empresarial. Tras Sarita Coloni un solo proyecto ambiental ha sido seriamente abordado fuera de una galería; pero la “Casita del placer” de Alicia Cabieses y Cynthia Capriatta agota sus connotaciones en la señalización del paisaje y la estetización del deterioro. En este contexto no ha de sorprender que —salvo gestos esporádicos como la reciente muestra de Arte Correo en torno a los Derechos Humanos— sea un artista residente en la Argentina, Fernando Bedoya, el único de nuestros jóvenes plásticos que mantenga una sostenida actividad visual vinculada a la reflexión y actividad política. Por cierto a mediados del año pasado una docena de artistas discutieron —sin resultados concretos— la necesidad de trabajos interdisciplinarios que replanteen en el cinturón urbano tanto problemas locales como los derivados de la represión en Ayacucho. Pero es este tipo de propuesta el que —sin necesariamente conocerla— “Encuentro” asimila al redefinirla en cada uno de sus rasgos fundamentales (público, contenido, auspicio) manteniendo únicamente algunos aspectos de su formato.

be entenderse desde aquel otro que va del soporte corporativo al soporte de punta al soporte estatal a la frustración de un soporte alternativo. Sólo al hacerlo así aquella dialéctica peculiar que mencionamos al inicio de este artículo se revela como una suerte de aproximaciones sucesivas a cierta variable idea de lo popular antes que a lo popular mismo. Aproximaciones que, inevitablemente, serán también apropiaciones sucesivas de una categoría que permanece ajena al discurso elaborado sobre ella.

Pues aun en sus momentos más extremos hay en esta evolución una radicalidad deficiente, una relación desigual con la cultura interpretada. Carencias que son, por supuesto, las de las circunstancias sociales en que ese proceso se define, pero también (no caigamos en el mito pseudo-marxista de la inevitabilidad de los fenómenos) las de una inconsecuencia crítica derivada de la sujeción estricta a un modelo artístico de cultura que concibe a ésta como instancia separada de la vida.

Sin duda hubieron excepciones, algunas notables, surgidas de la compleja dinámica iniciada durante los 70. Pero las transformaciones que se requieren precisan más de vivencias cotidianas compartidas que de eventos espectaculares. En la medida que esta intuición fundamental se desliza por entre los resquicios del velasquismo sus bases de sustento —siempre más cercana a lo dominante que a lo dominado— impidieron una opción revolucionaria o fueron sencillamente disueltas. El repliegue de los artistas sería automático, en un gesto que ellos —articulados antes a los aparatos ideológicos que a la propia estructura de lo popular— repetirían años después al agotarse el espejismo de un espacio autónomo.

Esta incapacidad orgánica de ver más allá del soporte más inmediato encuentra su otra cara en el desarrollado sentido de la oportunidad que —inconsciente o no— ponen de manifiesto los bruscos cambios en algunos de los artistas cuyo horizonte único es el circuito convencional. Ramiro Llona, por ejemplo, quien en 1976 firma un beligerante comunicado que clama "por un arte comprometido con las luchas populares" y un par de años después inicia su elocuente salto a los Estados Unidos, heraldo casi del universalismo que retor-

na con fuerza a nuestras galerías. "Nueva York es donde el arte está en este momento", explica Llona²⁶ en una frase que bien puede cerrar el círculo abierto en esta nota por las expresiones opuestas de Lauer.

Pero incluso una actitud como la de este último, tan radical en 1980, es ya insuficiente en su propuesta indefinida de modernidad. Pues así como la actividad artesanal en el campo no responde a la imagen idílica de un universo productivo igualitario, en la ciudad la nueva modernidad llamada popular desarrolla con vitalidad notables formas propias de explotación vertebradas en torno a la manufactura clandestina y el comercio ambulatorio. Estructuras cuyos protagonistas son incluso saludados como héroes del capitalismo nacional por algunos sectores ideologizados de nuestra burguesía.

El que este nuevo polo en todas sus puntas prescindiera de la imagen artística, reafirma el sentido restrictivo y anacrónico de nuestra plástica en tanto práctica erudita. Ella se ubica hoy al margen no sólo de lo genuinamente popular (esto debió ser desde un primer momento obvio) sino de la concreta modernidad cultural y económica que esa categoría hoy sugiere. Es a partir de estas comprobaciones que el problema original deberá ser replanteado. ~

26. DARGENT, Eduardo. "Ramiro en Nueva York". *Contacto*, Lima, nov. 1982.

FRAGMENTOS / LUIS LOAYZA



OY de la mano de mi madre a un sastre que está en la calle Compás de la Concepción (¿pompas de la concepción?). Hace mucho calor. Dice: vamos por la sombra, pero la obra en medio de la calle —están cavando una zanja, uno de los obreros se limpia la frente con un pañuelo de hierbas— nos obliga a cruzar al otro lado y ahora caminamos por el sol, a lo largo del muro del convento, alto y desnudo, sin una sola ventana. El cuello me molesta, es duro, almidonado, se pega a la nuca, se despega, me lastima la garganta: el cuello me hace daño, madre. Ya falta poco. La mano de mi madre está húmeda de sudor. Nos detenemos en una esquina —por la vereda de enfrente pasa un militar, bigotes en punta, parecido al tío Rodrigo, quizá sea él— y me llevo a los labios la mano de mi madre: un contacto suave, una fragancia de agua de lavanda.

Al entrar en la sastrería quedo ciego un momento antes de distinguir, entre resplandores, al hombrecito gordo, de gruesa nariz amoratada, que junta las manos y hace reverencias obsequiosas. Poco a poco la penumbra va llenándose de objetos. Sobre la mesa, medio ocultas por trozos de paño, grandes tijeras relucientes, y en una esquina un viejo maniquí sin cabeza. A mi lado, colgado de la pared, un grabado amarillento: una colina, ruinas cubiertas de hiedra, un pastor y un rebaño de ovejas, al fondo un arco triunfal medio deshecho.

El sastre me toma las medidas. Huele mal. Debo estar inmóvil, de espaldas al espejo, con la cabeza levantada. El cuello es, en la nuca, caliente y viscoso; delante, el botón del cuello, un pulgar que me aprieta la garganta. En el marco de la puerta, al otro lado de la calle, una pared blanca refleja la luz. Entrecierro los ojos. El sastre está cerca de mí (trato de no respirar), resollando, sujeta alfileres en la boca, cómo hace para no tragárselos. Mi madre no ha querido sentarse, no se ha quitado el sombrero, sopla suavemente el velo que le cubre la cara, veo el velo que tiembla delante de los labios. El sastre quiere que levante el brazo y me cuesta tenerlo levantado, el sudor se me enfría en la frente y sé que voy a sentirme mal. Ya falta poco, ya falta poco. Ahora me prende a los hombros trozos de tela con los alfileres que va quitándose de la boca. La pared blanca es deslumbrante, trato de mirar el grabado pero no veo sino luz, luego una mancha oscura en que me parece distinguir un rostro. Me estoy mareando, no debo pensar que me estoy mareando, mi madre no se ha dado cuenta, trato de sonreírle. Vuelvo los ojos hacia la pared blanca para que la luz me ciegue, me distraiga del malestar, me dé fuerzas. Oigo a mi madre que dice algo mientras viene hacia mí. De pronto algo se suelta suavemente en mis sienes y al caer, mi madre me toma en sus brazos.



Vivían en unos altos de la calle Gallos. Se entraba, cruzando el portón, a un patio interior; en el patio, a la izquierda, había una escalera, de armazón metálica y pasamanos y escalones de madera gastada que daba dos o tres vueltas sobre sí misma en un intento no muy decidido de convertirse en una escalera de caracol. Una vez arriba, la verdadera entrada de la casa estaba defendida por una reja, siempre cerrada con llave, aunque la llave —grande, gruesa, pesada, de metal pulido por muchas manos— estaba día y noche colgada a un clavo de la pared, al alcance de cualquiera que pasara la mano a través de los barrotes. Hubiera sido más sencillo dejar la reja abierta o la llave en la cerradura pero esto no se hacía, no se hizo nunca, todas las familias tienen sus costumbres cuya explicación, al menos una causa cualquiera aunque sea irracional, se ha perdido. Ya la existencia

misma de una reja en la entrada era un poco extraña. ¿Por qué una reja y no una puerta? Tal vez porque esos altos fueron antes parte de una casa habitada por una sola familia enorme y sólo más tarde quedó dividida en varias viviendas de alquiler, lo cual explicaba también la escalera del patio, como de fortuna y añadida a última hora: al dividir la casa el propietario había recurrido a lo más fácil o barato, aunque bien mirado esto explicaba quizá la escalera pero no la reja. En fin, los de casa no tenían que llamar, pasaban la mano, descolgaban la llave y se abrían ellos mismos. Los visitantes, en cambio, se detenían, tiraban de la campanilla que resonaba en las profundidades (encima de la puerta de la cocina) y esperaban a que se les abriese. Mientras esperaban no podían ver gran cosa: al fondo el corredor que doblaba a la derecha, a ambos lados del corredor puertas cerradas, las plantas en sus macetas y, más cerca de ellos, el mueble con perchas de madera retorcida en que se colgaban los sombreros y abrigos, con el espejo al centro. Las plantas eran unas grandes hojas de verde muy pálido, tan domésticas que se habían alejado de la naturaleza y transformado en seres, si no humanos, por lo menos artificiales, con la consistencia quebradiza del papel y no del tejido vivo. El mueble, a la derecha de la entrada, ocupaba todo el espacio entre la reja y la puerta del comedor. Su madre se miraba un instante en el espejo cada vez que salía, repitiendo el mismo gesto automático: levantaba la mano para arreglarse el moño y lo rozaba apenas con la punta de los dedos. Los bastones estaban de pie ante el espejo, en medio de un anillo de hierro que los sostenía. Nadie usaba bastón en la familia pero se guardaban como adorno o recuerdo los que fueran del abuelo, el padre de su madre, todos ellos de lindas maderas relucientes (los hacían lustrar de vez en cuando) y algunos, con los que jugaba cuando era chico, de puños curiosos. El más bonito de todos, y sin comparación el de más prestigio porque fue un regalo de Piérola al abuelo, tenía en el puño una cabeza de loro, hecha de plata, los ojos dos esmeraldas opacas.



Prisciliana contaba que cuando era chica y vivía en la hacienda vio una vez con sus propios ojos a la Amortajada. Un

hombre va a caballo por un lugar solitario, el caballo se encabrita y el hombre advierte una presencia detrás suyo. Sobre todo no debe volver la cabeza: lleva a la Amortajada sentada en la grupa y quien la mira a la cara muere o se vuelve loco. Más de uno apareció muerto al borde del camino, todavía desencajado de terror, o regresó tras correr toda la noche y reventar al caballo, con el pelo que en unas horas se había vuelto enteramente blanco. Desde la puerta de casa Prisciliana vio pasar esa tarde a un jinete, medio caído sobre el pescuezo de la cabalgadura, luchando seguramente por no abrir los ojos, y detrás la forma de la Amortajada pero no le vio la cara. Prisciliana copiaba la actitud de la Amortajada sentándose muy erguida en la silla, las manos juntas sobre la falda y los labios fruncidos en un gesto de pudor o de fastidio que no tenía ninguna relación con lo que estaba contando.

Gabriel nunca había visto una pena pero conocía muy bien la aparición del marinero en Chalhuanca, cerca de su pueblo. Nadie quería vivir en una casa que habían reclamado para sí las penas. Se oían ruidos y quejidos y en el centro de la habitación que fuera el dormitorio crecía cada noche un charco de sangre que desaparecía a la mañana siguiente. Por fin un comerciante del Cusco aceptó dormir en la casa pues, según las distintas versiones con que Gabriel adornaba su relato, lo engañaron, o no tenía miedo a nada, o no le quedó más remedio. Llegada la hora se oyeron los quejidos y apareció la sangre en el suelo pero el cusqueño no se movió de donde todos huyeron; tenía un crucifijo en las manos y cuando la sombra traspuso la puerta y la sintió más que la vio acercarse, dijo, con las palabras ceremoniosas que se usan con los fantasmas y que Gabriel repetía fielmente, sin permitirse esta vez ninguna variación: "Alma en pena, por Nuestro Señor Jesucristo te conjuro..." Aquí la sombra se materializó y era, por los pantalones de boca acampanada y la camisa azul y el gorro blanco, un marinero. Este era el detalle más sorprendente de la historia, más que el círculo de sangre reluciendo en el centro de la habitación como un espejo negro. Años después Adriana y Jaime se preguntarían qué hacía un marinero en ese pueblo, cómo llegó hasta allí, si pensó en el mar la noche que lo mataron de una cuchillada; o bien, aplicando el ánimo descreído que no tenían cuan-

do Gabriel les repetía su historia en la cocina, decían que quien inventó o soñó esta representación de su miedo o su soledad dio con el toque maestro de hacer de su fantasma un marinero, detalle realista porque la realidad se complace en lo inútil y lo improbable y también imagen desesperada de una doble lejanía, el mundo de los muertos y la costa soleada, no menos distante de ese pueblo frío de la sierra. En fin, el marinero dijo al comerciante del Cusco que lo habían degollado en esa habitación y enterrado bajo la cama, que le diesen sepultura como a cristiano y mandasen decir unas misas por la salvación de su alma.

“¿Y el tesoro?” había preguntado Prisciliana la primera vez y, como nadie pudo contestarle, al terminar cada una de las muchas repeticiones movía la cabeza diciendo que todo el mundo sabe que las penas aparecen donde hay un entierro y dan grandes riquezas a cambio de los servicios que piden de nosotros. Pero Gabriel no sabía sino que encontraron al marinero bajo la cama, lo llevaron al cementerio y dijeron las misas. Nada supieron del tesoro hasta que un día Meléndez, el cocinero chino que ni siquiera se sentaba con ellos, sino que se mantenía entre sus ollas, al parecer sin hacer caso de lo que decían aunque era claro que esta vez había escuchado la historia de Gabriel y pensado en ella, anunció que el tesoro había existido y que el hombre del Cusco lo desenterró y volvió a su tierra enriquecido. “¿Cómo lo sabe usted, señor Meléndez?” Meléndez se encogió de hombros y volvió a su trabajo sin dignarse responder.

De ahí pasaban a otros fantasmas menos extraordinarios, que a veces ni siquiera daban miedo, prueba de la verdad de los relatos pues ¿para qué inventar una historia de penas si no es para meterle miedo a la gente? Alguien de la familia—Adriana y Jaime aceptaban con naturalidad estos tíos desconocidos que les aparecían tan bruscamente— llega a caballo a la hacienda de unos amigos. En la entrada una mujer le pregunta desde el borde del camino: “¿Qué hora es, señor?” Saca el grueso reloj de plata, se lo lleva a los ojos (Prisciliana repite el gesto) y dice: “Van a ser las diez”. Le extraña encontrarse a una mujer por los caminos y a esta hora. En la hacienda, poco más tarde, cuenta a los amigos lo que le acaba de pasar. Es la Viuda, le dicen, una pena que aparece en ese sitio pero no entra nunca a la casa. No

quiere creerlo, no ha sentido miedo, está seguro que era una mujer de carne y hueso. No falta quien se acuerde de la garrúa que cayó esa tarde: el camino todavía debe estar mojado. Salen con linternas y encuentran, por las huellas del caballo, el lugar donde se detuvo un instante. Jaime, niño de ciudad, se sorprende de que la gente del campo pueda saber por las huellas cuándo un caballo se ha detenido pero no dice nada. Van al borde del camino hasta el lugar donde estaba la mujer y, por más que buscan y aproximan las luces a la tierra mojada, sólo ven el barro limpio limpio y ni una sola pisada.



Cuando la última enfermedad del abuelo, el doctor Alvarez, el médico de la familia, pidió que llamaran en consulta a otro médico para confirmar el diagnóstico. El padre de Jaime pensó inmediatamente en el doctor Villaurrutia, que desde que salvara al tío José Luis era una especie de leyenda familiar. El primo Antuco le había contado la escena a Jaime muchas veces, mimando los distintos personajes: su padre que jadeaba con la boca muy abierta, los médicos a su alrededor, desconcertados, el mentón en la mano, y de pronto Villaurrutia, llamado a última hora, que aparecía con aire grave e indiferente, auscultaba al paciente (Antuco se inclinaba un poco, parecía escuchar con atención) y se erguía para decir, sin dudarle un instante: "Señores, esto es una..." ¿apendicitis, peritonitis, obstrucción intestinal? Jaime no se acordaba pero sabía que durante toda su infancia el nombre del médico estuvo rodeado en la familia de un prestigio casi mágico. Hubiera sido absurdo llamarlo para una enfermedad de chicos, una gripe o un reumatismo, para eso estaba el doctor Alvarez, puesto que Villaurrutia era un recurso demasiado poderoso, al que sólo se podía acudir en casos extremos. "Voy a tener que molestar a Villaurrutia" dijo su padre cuando enfermó el abuelo, como si no se tratase de contratar los servicios de un profesional sino de pedirle un favor algo insólito a un amigo. Así era, en efecto; en la Lima de ese tiempo todo el mundo (el mundo quería decir una clase social, justamente la que pensaba en sí misma como "todo el mundo") se conocía y Villaurrutia, a quien Jaime no ha-

bía visto nunca en casa, era un amigo con quien se mantenían relaciones distantes pero cuidadosamente cordiales. Aceptó, por supuesto, venir a ver al abuelo y fijó la visita para unos días después. ¿Fue durante el verano o en las vacaciones de mediados de año? Jaime lo había olvidado, la escena que surgía en su memoria era toda en interiores y no sabía si detrás de las cortinas estaba el sol o el aire gris de agosto. En todo caso él estaba de vacaciones, recordaba haber ido desde temprano a casa del abuelo, unos altos en una casa del centro que ya no existe, y haber encontrado todo dispuesto para recibir a un visitante distinguido. El abuelo, recién afeitado, estaba reclinado sobre varios almohadones, en medio de sábanas impecables; vestía un pijama de seda a rayas que parecía demasiado grande; la enfermedad le había adelgazado el cuello y los brazos, perfilado la cara. Los demás esperaban en el salón, la madre de Jaime sentada en el sofá junto a la tía Leonor, el padre y el doctor Alvarez hablaban de pie al lado de la ventana. Jaime había cogido un libro de la biblioteca y leía cerca de ellos; era, se acordaba muy bien, una de las novelas de Eça de Queiroz a las que el abuelo era aficionado: Jaime acabaría por heredar la afición y los libros. Cuando llegó la hora el doctor Alvarez, sacando el reloj del chaleco, dijo: "No tardará, es hombre muy puntual" y, en efecto, la campanilla sonó un instante después. Jaime fue tras de su padre, en el corredor lo vio detener con un gesto a la sirvienta que venía a abrir la puerta. Su padre estrechó la mano de Villaurrutia y dijo:

—No sé si conoce usted a mi hijo Jaime.

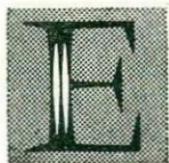
Villaurrutia lo miró sin sonreír, con cierta solemnidad: era un poco solemne. Jaime creía recordar una elegancia un poco anticuada, ropas de tonos grises. Villaurrutia tendió la mano y dijo:

—Creo que no tengo el gusto. Encantado de conocerlo.

Debió ser la primera vez que alguien lo saludaba como a un adulto, sin condescendencia, y él estrechó la mano y se inclinó murmurando cualquier cosa. Luego los siguió al salón y vio a Villaurrutia saludar, sentarse unos minutos frente a las señoras, conversar con ellas de temas intrascendentes, del tiempo y de amigos comunes. Cuando se puso de pie, con una disculpa, fue para hablar un rato con el doctor Alva-

rez, los dos de pie en una esquina del salón. Alvarez hablaba y Villaurrutia escuchaba con la cabeza baja, asintiendo a todo, esbozando de tanto en tanto una sonrisa, un gesto de cordialidad para desmentir la impresión —esto fue lo que sintió Jaime— de la eminencia que atiende por simple cortesía a lo que tiene que decirle un colega de menos prestigio o de un profesor que toma examen a un alumno. Luego se dirigieron, por fin, al dormitorio, acompañados por el padre de Jaime y por Jaime, que los siguió temiendo que su madre lo llamara o que no lo dejasen entrar, pero nadie reparó en él. En la habitación se quedó cerca de la puerta, detrás de una butaca. Villaurrutia cambió unas palabras con el abuelo, sólo pasado un momento se acercó a él y se sentó en la cama, ésta fue la señal de que el examen comenzaba. Quizá le tomó el pulso primero, Jaime no veía muy bien o no lo recordaba, pero después hizo algo sorprendente y en torno a esa imagen se organizaría siempre la memoria de aquel día: Villaurrutia tomó una mano del abuelo y levantándola un poco, inclinándose sobre ella, la observó detenidamente, luego hizo lo mismo con la otra, la miró de cerca, Jaime veía los ojos absortos e inteligentes, rozó la piel de la mano con la yema de los dedos como para percibir su textura. Más tarde recorrió todo el cuerpo del abuelo, pobre cuerpo gastado, prometido a la muerte, lo auscultó (con gestos que no se parecían en nada a los del primo Antuco), palpó el vientre, debió de hacerle daño porque el abuelo se quejó y Villaurrutia le pidió que lo excusara: pero lo que más impresionó a Jaime fue el examen minucioso de las manos. Años después un amigo médico le explicó que en otro tiempo los grandes clínicos descubrían cientos de cosas auscultando, observando la piel, los ojos, las manos, por un procedimiento que se parecía menos a los análisis de laboratorio y las radiografías que a un arte misterioso hecho de intuición. Sí, pero ¿qué veían? Jaime se miró las manos y le parecieron iguales que siempre, el dorso de gruesas venas, las palmas, los dedos largos, la piel ligeramente apergaminada en que debía estar escrita, con signos que él no sabía leer, la misma enfermedad que se llevó a su abuelo y a su padre. ~

ARTE JOVEN PERUANO: ¿EL SUEÑO DEL MERCADO PROPIO? UNA CONVERSACIÓN CON CLAUDIA POLAR



En los últimos diez años la Galería Forum ha centralizado la porción mayor del arte joven en el Perú, con todos los altibajos que este término cronológico implica. Su directora, Claudia Polar, es así una de las personas más cercanas a esa producción. Por ello las opiniones que en esta entrevista hemos extraído de una larga conversación, representan no sólo un evidente criterio personal, sino sobre todo una experiencia y un partido tomado. Es desde esta perspectiva que deben entenderse las posiciones aquí expresadas en torno al surgimiento de un mercado nuevo y distinto para lo joven de nuestra plástica. En este terreno hemos deliberadamente replanteado algunas de las preguntas absueltas en un reportaje anterior por otra importante galerista del medio, Elida Román, en *Hueso Húmero* N° 14. Tal vez las distancias y coincidencias establecidas por sus respectivas respuestas empiecen a perfilar algunas de las particularidades de nuestro medio artístico. [S.G.]

MERCADO JOVEN

GUSTAVO BUNTINX: ¿Es factible hablar de un mercado directamente relacionado al arte joven en el Perú?

CLAUDIA POLAR: Creo que sí y honestamente pienso que Forum ha cumplido una labor importante en la gestación de ese mercado. La propia idea de fundar Forum surgió de los problemas que una amiga pintora y muchos de sus compañeros enfrentaban para llegar a exponer. Sencillamente no existía un espacio que le diera prioridad a los jóvenes porque económicamente el artista joven no es negocio a corto plazo, y en nuestro trabajo casi siempre el problema es subsistir. Por eso sentimos que era necesario crear una galería de gente joven para la gente joven.

G.B.: Es decir, crear un mercado de gente joven que crezca junto con los artistas.

C.P.: Exacto. Hacer posible que surjan coleccionistas nuevos en un medio donde los coleccionistas ya no arriesgan sino sencillamente compran a artistas consagrados con miras a la inversión. Bajo esa perspectiva nació Forum en diciembre de 1974 y casi desde el primer momento asumimos una labor muy concreta de apoyo económico al artista joven, al que recién empezaba. Y no sólo por medio de becas y premios sino incluso subvencionando indirectamente al artista de mil formas que permitieran al expositor trabajar tranquilo por lo menos diez meses. Nunca hemos adoptado la modalidad del contrato, pero a nivel informal hemos subvencionado hasta los marcos con el entendimiento de cobrarlos a partir de la venta, y asumiendo nosotros los plazos. El problema está en que muchas veces esa venta no se materializa y ahora ya no nos es posible seguir cooperando de esa manera. Cada vez se puede menos, en realidad, pues cuanto más hemos crecido más gastos hemos adquirido.

HISTORIA

G.B.: Tal vez se haya agotado ya un período expansivo de la actividad plástica peruana. Es interesante notar cómo la actividad de Forum coincide en el tiempo con la de varias otras galerías e instituciones que desde mediados —o quizá principios— de la década pasada responden a aquel momento económico particular estructurando un mercado artístico de características propias.

C. P.: Estoy de acuerdo. Y eso se refleja en la mayor amplitud que hay entonces para el trabajo de plásticos que empiezan así a vivir de su propia obra. La multiplicación de galerías es la multiplicación de oportunidades e incentivos. En ese sentido hubo quizá una mayor libertad de movimiento que también abarca a otras áreas artísticas donde empezaron a surgir manifestaciones nuevas y distintas. No sabría concretar cuál fue el mecanismo preciso en todo esto, pero es evidente que hay una coincidencia en el tiempo.

G. B.: ¿No hubo además un renovado interés por la plástica manifestado en la cobertura obtenida por medios de prensa, donde se esbozan ya los nuevos términos que hoy predominan en la discusión teórica sobre el arte?

C. P.: Sin duda y a todo nivel. A pesar de la ausencia de una crítica sostenida, no sólo la discusión teórica sino la polémica y el acercamiento al artista son constantes periodísticas en todo ese período. Alfonso La Torre, por ejemplo, fue un constante difusor de lo nuevo al poner al artista en evidencia —en todos los sentidos del término— con entrevistas que en aquel momento llegaban a ocupar dos páginas y hoy han sido reducidas a ocho líneas. Quizá esa labor fue preparando terreno para la crítica que se reinstaura a partir de 1980. Pero el apoyo ha sido siempre muy de papel. Faltó y sigue faltando una política coherente. Uno de los grandes errores de la época fue precisamente crear el mamotreto del INC. En cambio yo rescataría el impulso ofrecido por la EAPUC, que se renueva hacia áreas como la gráfica, el diseño y la fotografía en una labor que la propia UNESCO reconocería en 1979.

G. B.: En relación a la galería, tú has mencionado premios y subvenciones, pero hubo también mesas redondas, ciclos de charlas, difusión bibliográfica, todo destinado a crear un nuevo mercado en el sentido más amplio del término. ¿Aceptarías resumir así la apuesta de Forum?

C. P.: Sí, pero también como un apoyo a riesgo total a la pintura joven. Y si hablo de riesgo total es porque recuerdo aquellos primeros dos años en que entraba y salía una muestra sin que sucediera absolutamente nada. Fue precisamente buscando el modo de financiar este tipo de exposiciones sin venta que surgieron ideas como el pandero-cuadro

y otras que han abierto una posibilidad, un espacio para la gente joven. Gente que en su gran mayoría se ha desarrollado de acuerdo a las expectativas. Las excepciones son muy pocas y por eso mismo creo que no nos hemos equivocado. Sin humildad pienso que los '80 son nuestros en el sentido en que hemos apuntado a aquéllos que hoy se destacan. Por cierto me apena que alguien como Esther Vainstein o Hernán Pazos no sea nuestro, pero ya por ambición y es que en el fondo soy muy vampiro. Pues salvo casos tan evidentes como éstos yo diría que acá están todos los que son.

G. B.: ¿Y es ya el momento de la cosecha?

C. P.: Todavía no, pero quizá en un futuro no muy lejano. Quiero subrayar, eso sí, que nunca hemos apuntado a la cosecha en el sentido económico, porque si nuestro propósito hubiera sido el de hacer negocio no hubiéramos puesto una galería. Cualquier estudio de mercado en cualquier parte del mundo te demuestra que el arte no es hoy una de las actividades más lucrativas. Probablemente lo fue en Europa en un determinado momento, pero eso rige ahora sólo para los que manejan el arte muerto internacional de los grandes pintores.

G. B.: ¿Tuvo Forum en algún momento necesidad de un apoyo corporativo o institucional?

C. P.: Ninguno. Nuestro capital inicial fue de cien mil soles propios y con eso la empresa siguió funcionando sola.

G. B.: Sin embargo lograron sobrevivir dos años de exposiciones a pérdida.

C. P.: Así es, a punta de vender *stock*. El *stock* es el que te subvenciona las muestras no vendidas. Ahora, quizá esto no sea tan cierto para una galería como "9" donde una muestra de Szyszlo, por ejemplo, logra mantenerte por un buen tiempo. Pero muestras tipo Forum sencillamente no tienen ese redimimiento económico.

CRITERIOS

G. B.: ¿A esta realidad responde la decisión última de exhibir inventario casi permanentemente en la sala pequeña de la galería y en la sucursal de Camacho?

C. P.: Sí, aunque nuestra presencia en Camacho no tiene por ahora un efecto económicamente significativo.

G. B.: ¿El aspecto *stock* es entonces fundamental para ustedes?

C. P.: Sí, pero más fundamental mantener también allí un determinado nivel; es decir no caer en la tentación de prostituirse, de transgredir un cierto límite entre lo que tú crees que es vendible y lo que es llanamente comercial. Turpo no pasa, por ejemplo, como no pasa determinada acuarela pseudo-costumbrista. Aunque la tentación suele ser grande, porque eso es precisamente lo más vendible y a veces estás con la soga al cuello.

G. B.: Sin embargo Forum incluye en su trastienda a artistas que no alcanzan el nivel promedio de lo que la galería expone. ¿Podríamos hablar de una triple escala, en ese sentido? Aquellos que bajo ninguna modalidad ingresan, otros que podrían pasar a formar parte del inventario y finalmente los que exponen individualmente.

C. P.: Sí, y en estas opciones hay evidentemente un criterio, una línea, así como hay prioridades en nuestro apoyo.

G. B.: Se suele decir que esas prioridades responden a un cierto vínculo entre Forum y la Escuela de Artes Plásticas de la Universidad Católica, una relación manifiesta no sólo en las muestras anuales que la EAPUC realiza aquí sino en el hecho comprobable de que casi todos los artistas identificados con tu galería provienen de la Católica.

C. P.: Es cierto, pero eso estaba originalmente relacionado con la diferencia de calidad en la producción de la Católica y la Escuela Nacional de Bellas Artes, aunque en estos momentos se encuentre tan mal la una como la otra. Ahora, no es que haya habido un amarre con la Católica o un trato preferencial hacia ella sino que entre la Católica y nosotros se habla probablemente el mismo idioma. En cambio me es muy difícil comunicarme con los alumnos de la ENBA.

G. B.: Bueno, pero un lenguaje compartido es también una ideología en imágenes compartida y una idea similar de lo que vale la pena exhibir o promover. ¿No hay una identidad de clase en todo esto, una información y una vivencia en común?

C. P.: Probablemente, pero eso no quita que siempre me inte-

rese la posibilidad de algo distinto. Quisiera recordar que hace un par de años expusimos la promoción saliente de la ENBA y ahora hemos tenido la intención de presentar simultáneamente las dos escuelas, pero el receso de Bellas Artes lo ha impedido. Ojalá me sucediera nuevamente lo que me ocurrió con Anselmo Carrera: encontrar gente de Bellas Artes que no sólo tenga técnica sino sensibilidad y calidad evidentes. Porque para mí el problema de la ENBA es básicamente un problema conceptual.

G. B.: En la pasada década hubieron algunos intentos importantes pero frustrados por reformar la educación artística en el Perú y particularmente en ENBA. ¿No fueron también ellos parte de aquella actualización del medio plástico que tú ubicas fundamentalmente en la Católica?

C. P.: Es posible. En todo caso, la polémica desatada fue muy positiva. Pero si el intento fracasó fue por la polarización excesiva que provocó hacia la artesanía y el arte popular. Quizá no estábamos preparados para un planteamiento así. Pero es que evidentemente hay una diferencia de nivel. Yo creo que el arte popular es sumamente valioso y dentro del arte popular hay arte, pero siempre existirá una diferencia entre lo culto y lo popular porque son manifestaciones distintas de sectores diferentes.

G. B.: Lo interesante desde el punto de vista del mercado es el impulso otorgado en la pasada década a un arte de aparente transición entre lo popular y lo erudito. Pintores como, por ejemplo, Josué Sánchez, que venían de lo popular mismo, compartieron un precario espacio con otros como José Carlos Ramos, quien desde lo erudito asumía la imagen campesina. Pero éste fue un fenómeno que por lo general no llegó a interesar a una galería como Forum.

C. P.: Quizá en ese momento como espectador, pero no como partícipe. Siempre he tenido mucha curiosidad por lo que sucede pero cuando las cosas están tan revueltas —y lo estaban— prefiero observar un poco más hacia donde ellas van, sin dejar de estar interesada.

PICOS Y RECESIONES

G. B.: ¿Podrías periodificar el desarrollo del mercado en estos últimos años? Por lo que nos has dicho Forum tuvo pro-

blemas hasta el '76, pero es evidente que algo empezó a cambiar en esa fecha hasta alcanzar un pico el '78.

C. P.: Sí, estoy de acuerdo. Ese ascenso empieza terminado el gobierno de Velasco, pero el verdadero auge coincide con las más drásticas medidas de austeridad tomadas por Morales Bermúdez hacia 1978. Por eso yo básicamente lo atribuyo a la falta de importaciones. Fue tal vez uno de los aspectos positivos de la política económica asumida por el régimen militar. Al no existir las importaciones y haber dinero en aumento, cierta gente llegó a percibir al arte como una inversión en la que su capital al menos no se devaluaría. Y comenzó a comprar. Pero ya en el '79 había señales de la recesión que luego se manifestaría plenamente al abrir Belaúnde el país a los productos extranjeros.

G. B.: En tu experiencia, ¿ha sido 1983 el año más difícil para el medio galerístico local?

C. P.: Para Forum, sin lugar a duda. Y creo que para las demás galerías también, aunque ello pueda depender de los distintos gastos e inversiones que cada uno asume. Pero evidentemente para una galería como "9" también ha sido un año extremadamente difícil. Y el que recién comienza será probablemente peor. Todo esto se deja sentir en la calidad de apoyo al joven de este momento. Quizá lo único que se ha podido mantener en su forma original ha sido el premio Forum, el único en nuestro medio proporcionado por una galería y destinado siempre a artistas que no han realizado aún su primera individual.

G. B.: Sin embargo hace poco se intentó cooperativizar ese premio con las demás galerías del medio.

C. P.: Con Elida Román intentamos no sólo cooperativizar el Premio sino hacer una asociación de galerías, con fines tan sencillos y sensatos como el de publicar un boletín mensual y de ese modo racionalizar nuestros costos de publicidad. Pero no fue posible llegar a un acuerdo.

G. B.: ¿No te sugiere todo esto una particular inmadurez del mercado plástico peruano, una incapacidad de racionalización que probablemente esté ligada a su juventud y composición?

C. P.: Tal vez, aunque se ha avanzado mucho en ese terreno. El pasado tiene aún su peso, sin embargo. Ya hace algún

tiempo una de las galeristas había intentado fundar una asociación de este tipo, pero sin resultados. Quizá la iniciativa era entonces extemporánea. En todo caso, su escepticismo actual no contribuyó mucho a este nuevo esfuerzo. Finalmente lo único concreto que se llegó a discutir fue la necesidad de subir nuestra comisión de venta en un cinco por ciento adicional al treinta por ciento acostumbrado. Una proporción nada extraordinaria, pero que en ese momento era importante para nosotras. Sin embargo, que yo sepa, somos sólo cuatro las que ahora cobramos el treinticinco por ciento.

G. B.: Camino Brent, "9"...

C. P.: Vargas y nosotras. Quizá a las demás económicamente les vaya mejor o hubo tal vez un infundado miedo a perder su clientela particular.

EL PUBLICO

G. B.: ¿Sería correcto decir que la suerte comercial de una muestra también depende, entre otros factores, del lugar en que es expuesta? ¿Tiene cada galería una clientela determinada que va a ella en busca de determinado tipo de imagen?

C. P.: Hasta cierto punto sí, pero eso está también relacionado al propio convencimiento de lo que tú expones. Yo puedo vender ciertas cosas con las que otra galería fracasa —o viceversa— sencillamente porque una cree en lo que tiene y otras no.

G. B.: ¿La experiencia de venta y de trato les ha permitido, entonces, obtener un mapa aproximado del público (comprador o no) al que sus muestras atraen?

C. P.: Sí, eso se siente. Es fundamentalmente gente joven. Una mezcla de profesionales, artistas, estudiantes. También coleccionistas, aunque rara vez comprenden. Y siempre escolares de los mismos dos o tres colegios como el Juana Alarco de Dammert, donde hay profesores que asignan trabajos sobre las muestras. En general cada artista tiene su propio público, pero eso se evidencia sobre todo en las inauguraciones. Después entra a tallar el comentario, la publicidad, la difusión cultural. Si hay una crítica, sea favorable o desfavorable, el público aumenta visiblemente. Una muestra con-

trovertida como la última de Herbert Rodríguez tuvo una afluencia muy grande de público.

G. B.: A pesar de que no vendió casi nada.

C. P.: Así es.

G. B.: ¿Qué porcentaje de la gente que asiste a esta galería establece una relación económica con ella?

C. P.: Un cinco por ciento.

G. B.: Y de esos, ¿a cuántos considerarías compradores habituales?

C. P.: ¿De los que compran al menos tres cuadros por año? Apenas un diez o quince por ciento de la cifra anterior. Tal vez por la naturaleza misma de nuestro mercado dependemos fuertemente del comprador eventual.

¿QUIEN COMPRA?

G. B.: ¿Y quién es el que compra arte joven en el Perú? Gente joven, has sugerido.

C. P.: Gente joven. Profesionales y empresarios, pero no necesariamente de los niveles económicos más altos. Forum tiene la imagen de una galería rica pero no lo es porque no vende cuadros caros ni tiene una clientela de gran poder adquisitivo. Al coleccionista sólo hemos llegado cuando tuvimos un excelente Ricardo Grau o un Gil de Castro como el que vendimos al Banco Central. Es el arte consagrado —y generalmente muerto— el que a ellos les interesa.

G. B.: Forum lleva ya algo más de nueve años de vida. ¿Has percibido en ese lapso relevos significativos en la composición del público comprador?

C. P.: Yo suelo decir que el dinero puede cambiar de manos pero siempre hay un sector que compra. En nuestro caso es un poco difícil precisar esos movimientos justamente porque trabajamos con un mercado joven y de precios reducidos. La gente que viene haciendo con nosotros su pared cuadrado por cuadrado no ha básicamente cambiado. Hay, sí, caras nuevas, por lo general las de los nuevos ricos de cada período económico.

G. B.: ¿Hubo durante el gobierno militar una notoria presencia de compradores ligados a la burocracia estatal o paraestatal?

C.P.: No en nuestro caso. Intenté con militares, pero estaban en otra cosa. El contrabando, por ejemplo.

G.B.: ¿Qué es lo que en algunos grupos motiva una voluntad de compra y en otros no?

C.P.: Son muchas cosas, pero la pintura es un símbolo de status y los que aspiran a él estarán casi siempre dispuestos a comprar cuadros emulando a sus predecesores. Sucedió con los abogados por imitación a alguno u otro que era amante del arte, hasta el punto que hoy todo estudio que se prestigie tiene que tener cuadros. Algo similar ocurrió con las financieras y los bancos. Tal vez lo inició el Banco de Crédito pero fue rápidamente seguido por el Continental y luego todos los demás. El hecho es que ya a comienzos del '80 había bancos que eran excelentes compradores nuestros, inclusive de arte joven.

G.B.: Eso también podría estar relacionado a lo que ha sucedido con el capital financiero en los últimos años. Pero dime, ¿funciona también el mecanismo del status al momento de seleccionar la obra? ¿Se busca generalmente la firma ya consagrada por el medio al que se pertenece o se aspira pertenecer?

C.P.: Hasta cierto punto sí, pero depende también del grupo directivo que escoge. La presencia de un coleccionista, o de una persona sensible en el directorio puede significar una mejor selección. Otra institución podrá sentir la necesidad de gastar tanto o más que la primera, pero tal vez sin el mismo gusto ni educación pictórica. Por lo general las financieras arriesgan menos. Aunque tan sólo adquieran un dibujo o un grabado buscan siempre nombres establecidos y seguros. Hay bancos que se han arriesgado con nosotros comprando arte joven, pero sólo gracias al interés de alguna persona particularmente abierta. Cuando esa persona se retira de la empresa las compras cesan y hemos incluso llegado a escuchar comentarios muy críticos hacia las obras que les vendimos. En última instancia lo importante es la persona que toma la decisión.

G.B.: ¿Ha sido el arte joven una "buena inversión" en los últimos años? Aquél que apostó en su momento a uno de los pocos jóvenes hoy establecidos, ¿ha ganado más en térmi-

nos proporcionales que quienes sencillamente compraron generación intermedia o consagrados?

C.P.: Yo creo que sí, entre otras razones porque el consagrado en este momento no tiene mercado. Cuadros de grandes artistas muertos como Grau o Vinatea Reynoso están bajando un poco de precio porque no encuentran compradores. En cambio los cuadros que yo compré de Ramiro Llona por veinte mil o treinticinco mil soles están ahora a cinco o siete mil dólares. Es probable que a la hora de venderlos no consiga ese precio pero de todos modos habré ganado y en un mil por ciento. Si se tratara de un Szyszlo, por ejemplo, habría ganado definitivamente menos porque proporcionalmente el arte joven ha subido más. Las cotizaciones en el Perú tienden a estancarse a cierto nivel porque no somos un gran mercado ni un país de grandes ricos. En esas condiciones los precios tienen un tope muy difícil de transgredir.

G.B.: Un tope que, con poquísimas excepciones, en este momento está alrededor de los diez mil dólares para los vivos y treinta mil para los grandes muertos.

C.P.: Sí, aunque fluctúa de acuerdo a los avatares del cambio monetario.

G.B.: ¿Y el tope conocido para los artistas que se encuentran alrededor de los 35 años de edad?

C.P.: Bill Caro y Ramiro Llona oscilan entre los cinco y seis mil dólares por los formatos más grandes, tres mil dólares por los medianos. Pero el valor promedio de un joven de prestigio no pasa de los mil quinientos dólares y aún menos.

¿QUIEN VENDE?

G.B.: ¿Hay ya un grupo de artistas jóvenes establecidos, con un prestigio incipiente pero irreversible, por decirlo así, que se refleje en las ventas?

C.P.: Sí, creo que —en orden descendente de cotizaciones— personas como Bill Caro, Ramiro Llona, Hernán Pazos, Elda di Malio, Martha Vértiz, Esther Vainstein, Anselmo Carrera y Salvador Velarde tienen todos un currículum ganado. Aunque, tal vez por ser menos comprensibles, la clientela

de Vainstein y Pazos es menor y —sobre todo en el caso de Hernán— definitivamente más joven.

G. B.: Precisamente, el problema con ese tipo de listado es que no toma en consideración la frecuencia de ventas en cada artista. Ultimamente, por ejemplo, Salvador Velarde ha vendido mucho más que Anselmo Carrera o Alejandro Alayza. De igual manera, Ramiro Llona, que casi encabeza la nómina y vive en Nueva York, tiene graves dificultades para vender aquí en estos momentos. Lo cual, por otro lado, ofrece un interesante contraste a la idea de que una estadía y un relativo o efectivo éxito en el extranjero redundan en una inmediata alza de la venta y de la apreciación de un artista en Lima.

C. P.: Mi experiencia a ese nivel es totalmente opuesta y el caso de Ramiro me parece ilustrativo. Yo creo que lo que él hace en este momento es mucho más interesante que su obra anterior, sin embargo el mercado inmenso que antes tenía ahora ha virtualmente desaparecido. Las razones son varias. En primer lugar, con la recesión que actualmente vivimos no es fácil vender nada al nivel de precios que Ramiro ha alcanzado. En el Perú la gente está acostumbrada a tener arte por nada. Y es que acá, en el fondo, ha habido una explotación del artista, una especie de orgullo en el coleccionista por haber comprado barato, y tengo abundantes anécdotas para probarlo.

Pero a lo que iba originalmente, y ésta sería la segunda razón en el aparente fracaso de ventas de Ramiro, es que la presencia física del artista influye decisivamente en un mercado como el nuestro. Al comprador le gusta comunicarse con el artista, sentir cierto vínculo personal.

G. B.: El mercado peruano sigue siendo, entonces, un mercado de sala de estar y de relaciones públicas. ¿Serían estas últimas el gatillo de casi toda venta?

C. P.: En gran parte sí, relaciones que pueden ser del propio artista, de la galería o de algún amigo o pariente que sirva de intermediario.

G. B.: La gente no compra cuadros por lo que el cuadro genuinamente le dice, sino invierte en una relación o amistad.

C. P.: Un cierto porcentaje compra espontáneamente, pero la mayor parte de la venta es trabajada a base de relaciones

públicas. Y para eso se necesitan vendedoras como en cualquier otro negocio.

G.B.: Un mercado que reproduce, entonces, las distorsiones del peculiar desarrollo económico del país.

C.P.: Podrías ponerlo así. Sin duda algo ha cambiado en los últimos diez años con la presencia permanente de galerías como la nuestra. El público se ha ampliado, la gente ha aprendido a ver, a visitar, a movilizarse. Pero en el fondo seguimos siendo una provincia.

EL EXITO

G.B.: ¿Y qué es lo que permite a un joven que recién empieza imponerse en la provincia plástica peruana, incorporarse a esa lista que hace unos pocos minutos ofreciste?

C.P.: Es difícil precisarlo porque allí se mezclan una serie de factores que sólo la palabra venta logra resumir. Y al mismo tiempo la mejor pintura es la más difícil de vender. Pero sin duda mucho tienen que ver la fe en uno mismo, la perseverancia, la suerte. Y sobre todo la capacidad de convicción. Y creo que estas pautas las marca la personalidad misma del artista, su propio impulso. Lo único que él tiene para venderse es su propia obra y con ella debe convencer a alguien de que es en realidad valioso. Por eso el factor suerte está en mucho relacionado al de la personalidad. En esta actividad el ambicioso tendrá siempre más posibilidades que el tímido.

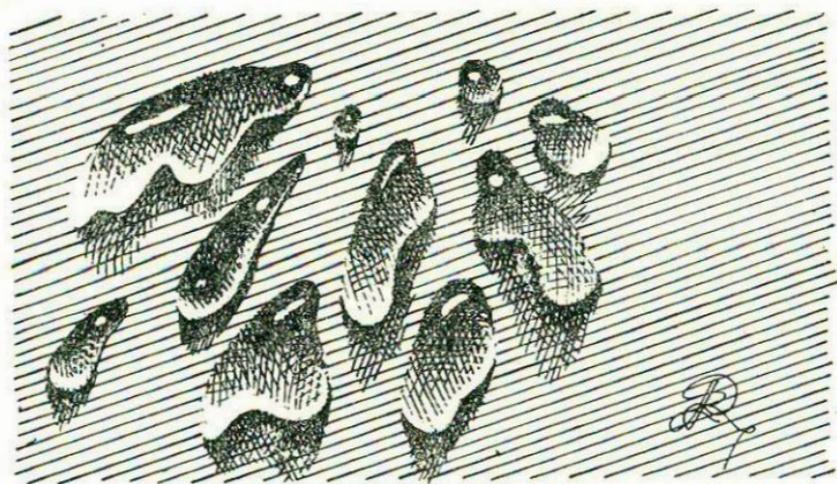
G.B.: ¿Pero cómo es, por ejemplo, que un artista logra dar el gran salto neoyorkino o europeo? Generalmente hay un esfuerzo personal de por medio, pero algunos obtuvieron apoyo institucional de uno o de otro tipo. En la década del '60 hubo una cierta proliferación de becas que posteriormente desaparecerían y el único caso reciente que recuerdo es el Franklin Guillén, hoy en París. Ramiro Llona, sin embargo, me parece que inaugura una nueva sofisticación y capacidad en el mercado peruano al realizar ese salto con el apoyo de una galería como Forum. ¿No ha sido así?

C.P.: El fue apoyado. Bueno, en el fondo él mismo se subvencionó porque su venta posterior cubrió la mensualidad que por un año le garantizamos, pero nosotros le proporcio-

namos la seguridad inicial necesaria para disponer sin apremios ni angustias de un tiempo tranquilo durante el cual ubicarse en el ambiente artístico de Nueva York.

G. B.: ¿No es algo excepcional para el medio que una galería apoye de manera tan concreta la internacionalización de un artista peruano?

C. P.: Quizá "9" o Camino Brent lo hayan hecho. No lo sé porque no existe una confianza a ese nivel. Pero en nuestro caso han habido otras formas de apoyo. En algún momento hemos asumido las letras de un pasaje, cosas de ese tipo. En realidad cumplimos los objetivos para los cuales fue creada la galería y hay una especie de orgullo en esto. Han habido ciertas concesiones, era inevitable, pero en términos generales no nos hemos salido de la política que originalmente se planteó. ~



POEMAS/VICTOR HERNANDEZ CRUZ

EL PROCESO DEL BOLERO

*Empujar un gran corazón
a través de un pequeño lapicero,
no es difícil
A través de una guitarra de seis cuerdas
el corazón asoma primero rojo
Seguido por el resto
de los órganos
En la tradición de la canción de amores
que dice que es mejor
Para el que se va
que para el que queda
Uno va tras un suspiro
El otro nada en lágrimas
Tu corazón es un horno
y una generación mete allí dentro
sus galletas
Dicen que el horno tiene
sus ventanas en los ojos
En las canciones de amor
el corazón sale a través
de la boca
Lo viene siguiendo todo
el cuerpo
Luego tu alma salta a través
de tu garganta
haciendo agujeros en el aire*

OCUPACION-INFORMACION

*Vamos a sabor de donde viene el
café y las flores*

*Ojos hacen percha de tierra
Sos etiopios estudiosos árabes
tan alertos que se desaparecen
Los pétalos son el centro de la
nube.*

*El bolero sube
Tu tristaza de café.
Esperan palabras detrás
del algodón molesto
Dos manos viran una
montaña patas arriba
Hacen un baso y
Beben jugo de tabaco
Cada dedo sueña
los sueños de las generaciones
Pasadas*

*Ojos de ajo miran con duda
pero hay que entender
Lo que entienden las piedras.
El mar está lleno de peces
que no conocen la realidad mojada*

*El siglo 19 no se acaballado
ni se a bañado del siglo 18
Por eso la habladera pesa*

*Cabezas enbeleque y también
tembleque*

En la plaza sesos

Porfían sin información

Guindao en una jamasca

un clavo en cada idioma

Paloma le lleva nota al

pescao

Que hizo espejuelos

de agua y oyó el gran

*Salmón Información en una
cabeza y en otra es un color*

Son dos personas

adentro de un yo-yo.

En la distancia oigo

los espetardos del revolu

Será un sábado en San Juan

donde la policía canta

Son las tres de la macana

vamonos

Tanta gente que cultivan

el lenguaje gofeta

Son una cárcel donde nunca vino

el amor

Su casa muebles sin corazón

Programas

Políticas

Ideas

Construcciones

Ingredientes

Literaturitas

Vamos a usar lo que trabaja

y lo que no

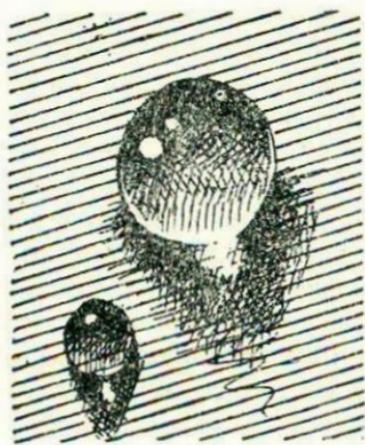
A votarlo al safacón

No tropiesen con palabras

Las letras son árboles en tu camino

Hay que vivir con un gobierno

Todo gobierno esconde un infierno
Estudien lo que nunca han visto
la mariposa económica
Alas para todos imaginar
libros experiencia esperitistas
La ciencia oculta
Hay tantos enchufles
Confunden mucho cuando
a los telegramos
Le meten su propio arroz
Si tienes dudas
Dale una flor a Buda
También una fruta ajuda
Pero si que tu técnica
Información es sabrosura.



VELEIDAD Y DEMOGRAFIA EN EL NO-OBJETUALISMO PERUANO/HUGO SALAZAR

I. La circunstancia peruana



INICIOS de los 70, e influido tal vez por el primer éxito y la difusión de las propuestas conceptuales a nivel internacional, el crítico y teórico Juan Acha, profetizaba, con no poco entusiasmo, el advenimiento de un conceptual peruano, con expresiones como: "en el ámbito nacional aparecerá el 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" ("Reflejos sobre la década del 70". *El Comercio* Ed. Dominical. 4.1.70).

A ya 14 años de enunciada esta profecía, vemos que la realidad echó por los suelos cualquier entusiasmo vanguardista. Ni cine experimental, ni "land art", y escasos espectáculos audiovisuales. Tal vez sí alguna presencia esporádica y una precaria y frágil solidaridad generacional, asimilada con facilidad a los recambios promocionales de un mercado que intenta modernizarse según los vaivenes y demandas de los centros internacionales de poder visual.

¿Qué pasó? ¿Por qué estas tendencias no irrumpieron agresivamente en el panorama visual peruano como sí lo hi-

cieron en otras regiones del área latinoamericana? Bien podemos coincidir con Adelaida de Juan (*En la galería latinoamericana*, La Habana, 1979), en que "dos de los condicionamientos del arte latinoamericano actual son la sumisión a los factores foráneos y la sumisión al comercio de arte como objeto. Si bien esta faceta es común a todo el arte en la sociedad de consumo, la primera adquiere caracteres alarmantes en la América Latina". Pero eso no es suficiente. El sistema de las artes en el Perú durante el lustro 65-70 exuda retraso capitalista respecto a sus símiles latinoamericanos. Con un gran vacío institucional que no ha sido llenado hasta hoy por un ente que registre el quehacer contemporáneo visual (léase Museo de Arte Moderno y variantes privadas y estatales), como en los casos de Colombia y Venezuela; sin instituciones que registren e intercambien los consumos visuales, las tecnologías y los diseños, como el caso del Instituto Torcuato di Tella en Argentina; con un sistema de galerías en proceso de articulación a las nuevas demandas visuales y un mercado aún fluctuante entre la gastada dicotomía abstracción/figuración, filtro por el cual hoy los no-objetualismos más tributarios e inocuos de esta dicotomía, tímidamente se empiezan a filtrar, la solitaria presencia de Juan Acha, como crítico y mentor de las propuestas conceptuales, no fue suficiente para articular orgánicamente el conceptual dentro de los consumos visuales de los 65-70.

Por otro lado, también es determinante la modulación particular que da al sistema de las artes durante esta década la singular coyuntura nacional. El populismo reformista de Velasco, ya sea por antagonismo o indeterminación ideológica, influye en los consumos visuales de la década del 70 de una manera decisiva. El acento temporal en la revaloración del elemento nacional a nivel de consumos e iconografías visuales por un lado; la retracción de un sistema de las artes ya de por sí retraído con la modernización capitalista y los nuevos consumos visuales, como sucedía en el resto de América, prueban las tesis de Lauer y Gris, respecto a la no articulación sistemática de la plástica al esquema burgués de dominación ideológica. No articulación sistemática que no exime su carácter de articulación bastardeada.

La restauración de Morales Bermúdez a nivel de sistema de las artes empieza a desdibujar el ambiguo tinte nacional-populista que en la plástica se había venido institucionalizando con vaivenes y todo, y crea el camino definitivo y seguro para la articulación de la plástica al esquema de dominación ideológica moderna por parte del grupo dominante. Es por ello que a partir del segundo lustro del 70, las galerías y el Estado dan síntomas de una singular actividad y movilidad. El mercado visual se lanza, se ramifica, se localiza alrededor de las áreas urbanas más especulativas, se internacionaliza y dolariza según las leyes y dinámicas de los centros internacionales de poder visual, sobre todo Nueva York.

La presencia del segundo belaundismo refuerza este esquema de articulación capitalista del mercado visual de los 80, integrado ahora a las demandas internacionales y al nuevo modelo ideológico. Que este acento de modernización, por parte del mercado, haya empezado a poner sus ojos, en medio de sus demandas y consumos habituales (léase abstractos, figurativos, expresionistas), en los no-objetualismos, no es gratuito. Todo lo contrario, el mercado asimila dentro de su dinámica económico-social aquellas operaciones y discursos que connoten remozamiento y modernización visual dentro de las demandas del mercado internacional. Esta política se ve muy claramente a partir del segundo lustro del 70, cuando el mercado visual se dolariza y el no-objetual empieza a tener interés para el remozamiento capitalista del mercado. Tres indicadores recientes parecieran así evidenciarlo: 1) la apertura de las galerías en estos tres últimos años hacia algunos no-objetualistas; 2) el último envío nacional a la Bienal de Sao Paulo, que a diferencia de los reiterativos envíos anteriores, lleva un definido acento no-objetualista; y 3) la convocatoria por parte de un sector del mercado, y de la manera más promocional, a un encuentro interdisciplinario de las artes, como eufemismo de un interés de promocionar las propuestas no-objetuales. Estos tres indicadores parecieran mostrar que el mercado empieza a deglutir el discurso no-objetual, pero aún en sus variantes más ambiguas y hedonistas. Aquellos no-objetualismos que por su radicalidad ideológica y discursiva planteen límites que

superen la pura contemplación narcisista, el ejercicio dilettante o el impostado formalismo, definitivamente no pasarán (pensamos en algunos proyectos del grupo *Huayco*, *Signo x signo*, y en la actualidad las operaciones de Helmut Psotta y el grupo *Chaclacayo*).

Sin embargo aún le queda al repertorio no-objetual una amplia franja todavía no cooptada por el mercado. Pensamos que en un encuentro con los imaginarios populares y urbanos, con la recuperación de la iniciativa cultural de los sectores sociales más deprimidos, permitiría al no-objetual crear instancias alternativas al mercado. Hay para ello, por parte de los operadores más lúcidos y conscientes, un gran terreno de investigación socio-antropológica por determinar, el uso más racional y crítico de los medios y discursos y, sobre todo, el real encuentro con el no-objetual más radical y contundente del medio visual peruano: la chicha, el kitsch, el graffiti y el teatro ambulante y callejero.

II. Los veleidosos no-objetualistas peruanos

Castrillón, refiriéndose al conceptual en el Perú, encuentra que Juan Acha, el mentor y crítico de las primeras propuestas conceptuales: "Adelantó una teoría que no pudo tener eco en los artistas, porque el industrialismo, siempre incipiente en el Perú, no permitió el uso de tecnología moderna, ni los mass-meddia de los medios masivos de comunicación" (Castrillón, 1979). Sin embargo la presencia de Acha, ya sea en las páginas de *El Comercio*, o en la galería "Cultura y Libertad", alentó una primera presencia del conceptual en el Perú.

¿Qué eran las propuestas conceptuales de los 65-75? Básicamente ambientaciones, objetos residuales elevados a categoría de arte, fotomontajes, exploraciones visuales, perceptivas y textuales, que con algunas variantes estaban cercanas al arte pobre, arte-lenguaje, y eran tributarias de lo que se hacía tanto en la Documenta de Kassel como en la Bienal de Venecia. Los conceptuales de aquella época tenían puestos sus ojos más en los catálogos, en las informaciones de prensa sobre los eventos europeos, que en la posibilidad de modificarlos y descodificarlos dentro de una ma-

triz peruana, salvo alguna excepción. Eso era lo que podríamos llamar el primer período del conceptual peruano.

Hay tres operadores importantes durante este período, que es necesario reseñar. El primero es Rafael Hastings, que llega a Lima el 69, con una exposición radical en su haber. Hastings realiza una serie de operaciones y propuestas radicales, vinculadas de algún modo con el arte-lenguaje, además de videos, coreografías y eventos, con una referencia constante a su topología personal. Justamente esta constante referencia lo ha llevado paulatinamente al lienzo, al ejercicio auto-contemplativo a nivel temático, al enunciado espiritual pero al mismo tiempo consciente de su necesidad de reelaboración formal como parte de su entrenamiento autocontemplativo, de su utopía personal, referencial. En la actualidad Hastings podría encarnar al no-objetualismo espiritual, autorreflexivo y ensimismado, a fuerza de ir marcando en su obra los hitos de una utopía personal, existencial y al mismo tiempo inocua y sugestiva para el mercado. Diferente es el caso de Francisco Mariotti, que realiza dos tipos de operaciones, por un lado utilizando elementos tecnológicos indaga interesantes propuestas sensoriales con sus "poliedros" presentada para grandes públicos (Feria del Pacífico 72), y por otro lado su trabajo con objetos residuales y de desecho, integrando a ellos elementos de iconografía urbana. A Mariotti lo vemos luego en papel de ubicuo promotor cultural de los festivales de arte total "Contacta" e "Inkarri", intento del populismo velasquista de acercar las manifestaciones artísticas a grandes sectores de la población. Un lustro más tarde reaparece como el animador fundamental de las acciones ambientales del grupo Huayco.

La dación de un premio nacional de Cultura a un artista no erudito como fue el caso de Joaquín López Antay en el 75, marca de algún modo el fin de este primer período del conceptual.

Aun siendo un referente demasiado próximo, creemos posible hablar de una segunda generación de operadores conceptuales y fundamentalmente no-objetuales. En el Perú, el indicador de generaciones en movimientos artísticos (incluso más en los plásticos que los literarios), se diluye y desdi-

buja en sus fronteras y objetivos, no tanto por el desarrollo y fragor de los encuentros polémicos, sino al contrario, por la ausencia de éstos. Anodismo, diletantismo y narcisismo, es la tríada de elementos que hacen que las confluencias generacionales sean más circunstanciales y coyunturales que de fondo. Agremiados más por el hecho de encontrarse en una misma magnitud temporal que por una real confrontación de fines ideológicos, la segunda oleada de no-objetualistas (75-80) se empieza a articular.

A diferencia de sus antecesores, este segundo movimiento se empieza a concatenar a partir de iniciativas que confluyen espontáneamente. Sin manifiestos ni mentores específicos, las nuevas propuestas empiezan a aparecer y a utilizar el discurso no-objetual como una alternativa al desarrollo de una crítica radical en arte, como de algún modo lo estaban esbozando dos disciplinas sociales que tuvieron relevancia para el desarrollo de estos nuevos discursos: la semiótica y la sociología del arte. Sin afán generalizante podemos dar algunas características de este movimiento: 1) la multidireccionalidad ideológica de las propuestas, que tocan la lectura de la ciudad, los mitos colectivos, la religiosidad popular, el discurso narcisista, etc.; 2) la necesidad de ensayar una interdisciplinariedad en diversas áreas y medios, incluyendo, tal vez indirectamente, el partido de concebir la obra como proyecto, como pluridimensionalidad, aunque el mercado demande sus realizaciones objetuales; 3) la diversidad de medios y canales que, aunque restringidos todavía, se empiezan a amplificar, vgr. materiales de desecho, el video empieza a aparecer con mayor alternancia que en el primer movimiento, de igual manera los eventos y prácticas performativas; 4) una relación ambivalente con el mercado (muchos operadores no-objetuales ensayan sus discursos radicales y al mismo tiempo desarrollan propuestas más edulcoradas para las demandas visuales de las galerías. Coexiste la crítica y la conciliación al sistema de galerías) y, 5) la necesidad de un relevamiento crítico con la circunstancia local, existencial y nacional. Quizá éste sea el factor más importante, que vendrá a prefigurar la consolidación o disolución de este movimiento respecto a la tradición precedente.

Es a partir de estas características, que desde 1977 se empieza a consolidar un intento nuevo de prácticas no objetuales. En el 79 encontramos una serie de trabajos que nos dan estas nuevas señas. Las propuestas "perfil de la mujer peruana", de Teresa Burga y Marie France Chatellat, los trabajos del grupo *Signo x signo* (Patricia López, Armando Williams, Rossana Agois, Wiley Ludeña y Hugo Salazar), junto con los eventos de Alfonso Castrillón y sus alumnos de San Marcos, plantean un acento nuevo respecto a la tradición anterior. Quizá lo que unifique a estas propuestas es el acento en la crítica sociológica a través de lo visual, el referente urbano, poblacional; la búsqueda del ícono grupal, societal. Lamentablemente ninguna de estas propuestas encontraron espacio y más bien se diluyeron espontáneamente.

Con estos precedentes, se articula un proyecto de mayor aliento. Nos referimos al grupo *Paréntesis*, que luego devino en *Huayco EPS* con Francisco Mariotti como animador y un grupo de egresados de la Escuela de Bellas Artes, se constituyó lo que podría ser la primera alternativa de un no-objetualismo radical peruano. Dos acciones ambientales contundentes ("Arte al paso" y "Sarita Colonia") parecieron presagiarlo, pero no fue así. La ausencia de Mariotti, y la paulatina asimilación de sus integrantes al sistema de galerías, diluyeron el proyecto. El corto verano de *Huayco* duró 3 años.

No obstante en la actualidad la reflexión y el discurso no-objetual ha empezado a ubicarse dentro de los consumos y experimentaciones visuales del medio. El mercado empieza a abrirse y a asimilar algunos no-objetualismos, sobre todo los menos radicales y los más hedonistas. Ya se puede hablar de operadores que trabajan el video (Hastings, Núñez, *Signo x signo*, Vainstein, Angulo). La performance, aún entrapada entre el narcisismo y la necesidad de elaborar un código más definido, empieza a dar algunas muestras (Hastings, Castrillón, Campos, Elmore, Morales, Ludeña). En las ambientaciones también encontramos algunas muestras interesantes (Capriata, Vainstein, Pazos, Campos, De la Fuente y Rodríguez). Hay un intento de reflexión no-objetual en la fotografía (Agois, Barandiarán y Pereira). Ciertos discursos dentro de la escultura también trasuntan esta reflexión (Mutal, Prager, Hamann y Paredes). De igual manera en la música

(Mujica, Ruiz del Pozo y Aramayo). El listado puede ser aún fragmentario y arbitrario, pero trata de ser ilustrativo para las ramificaciones del todavía no consolidado no-objetual peruano.

Sin embargo, la propuesta más radical de los no-objetuales actuales no se encuentra en Lima, sino en Chaclacayo, donde el alemán Helmudt Psotta y los peruanos Raúl Zevallos y Sergio Avellaneda desarrollan una experiencia no-objetual límite para el medio. Performances, documentaciones, eventos, fotomontajes, dibujos, acciones, se suman en un constante juego de espejos de los que no están exentos sino potenciados de la manera más ventral la identidad social, sexual, existencial, la religiosidad erudita y popular, en lo que indudablemente constituye la propuesta no-objetual más agresiva y crítica para el medio. Esta vocación radical hace que, precisamente, esta propuesta no encuentre un espacio para mostrarse al público y la crítica, lo cual ejemplifica una vez más que el sistema de las artes no deja filtrar los discursos cuya enunciación los pone de manifiesto y en cuestión.

Otro factor adicional a tener en cuenta dentro del desarrollo del no-objetual peruano, son los deslizamientos constantes dentro de los operadores y movimientos. No son pocos los casos de los tránsitos con el mayor desenfado, por parte de los artistas, de una tendencia a otra, hasta casi llegar a ser una característica añadida a los no-objetualistas peruanos. Por ejemplo, Teresa Burga (ver gráfico) que en los 60 hacía pop y grabados, en los 70 desarrolla una exposición conceptual en el ICPNA y en el 79 se afilia al no-objetual en su vertiente más sociológica. Hastings, por otro lado, en los 70, recurre al arte-lenguaje, las acciones, para una década después retornar a la pintura-pintura como canal apropiado para manifestar su efusión personal y espiritual. Emilio Hernández transita del pop en los 60 al conceptual en los 70, y luego desarrolla el diseño gráfico. Francisco Mariotti apuesta a la tecnología en los 70, luego a la promoción cultural en 74, es, al mismo tiempo, mentor de *Huayco*, ensaya un no-objetual en base a objetos residuales y reciclados, para, en la actualidad, en Suiza, volverse a reencontrar

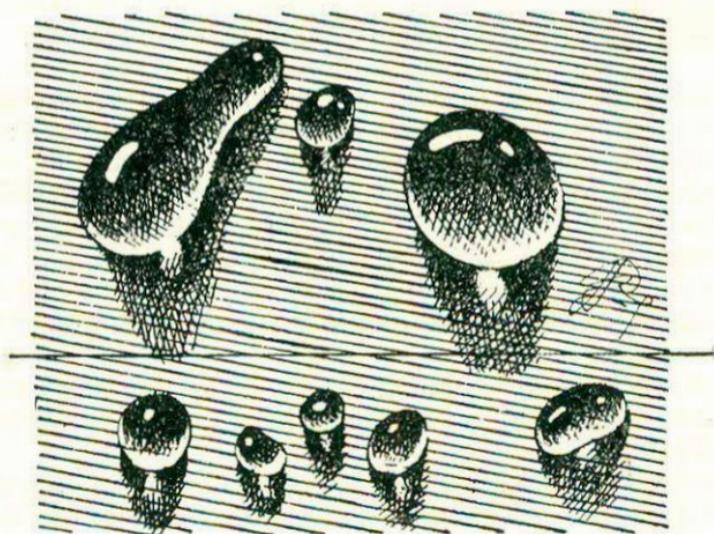
GRAFICO 1*

Fecha	Tendencia	Operador	Lugar
1965	pop	Luis Arias Vera Emilio Hernández →	Galería arte "Lima"
		José Tang Teresa Burga ←	
	op	José Carlos Ramos Jesus Ruiz Durán Ciro Palacios	IAC
1969	concepto	Mimuy Malatesta Acha Montero	IAC
		Juan Acha Ernesto Moguila Consuelo Rabanal Leonor Chocano Hilda Chirinos	"Cultura y Libertad"
1970	concepto	Emilio Hernández	"Cultura y Lib."
		Teresa Burga ←	ICPNA
1972	acciones	Rafael Hastings Francisco Mariotti	IAC
		CONTACTA	Feria del Pacifico Pque. Reserva
1975	evento	Presnio López Antay (Alfonso Castrillón)	Campo de Marte
		FEST. INKARRY	
1979	concepto	Rafael Hastings Juvenal Baracco	Nazca
		Signo x signo Patricia López Armando Williams Rossana Agois Wiley Ludeña Hugo Salazar	Inst. Italiano
1979	no-objeto	Teresa Burga ← Ma. F. Chatellat	encuesta
		Alfonso Castrillón ← Grupo U.S.M:	U. San Marcos
1980	performance	Wiley Ludeña ← Hugo Salazar →	Bienal no-objetual Medellín
		Paréntesis, Chero Noriega Armando Williams María Luy Francisco Mariotti Fernando Bedoya Juan J. Salazar Mariela Zevallos	Teatro "Cabaña"
1980	no-objeto	Wiley Ludeña ←	"9"
		Jorge Eielson	"Rama dorada" PROPUESTAS I Barranco Km. 32 Pan. Sur "Forum"
1981	video	Hernán Pazos Esther Vainstein	"Forum"
		Cynthia Capriata	"Araña"
1981	evento	Huayco EPS	"Forum"
		Grupo Paréntesis Herbert Rodríguez Lucy Angulo José Morales	"Araña"
1983	performance	Sandra Campos Cecilia Paredes	Bienal Sao Paulo
		Esther Vainstein Hernán Pazos Herbert Rodríguez	
1983	ambientación	Helmudt Psotta	Chaclacayo
		Raúl Avellaneda Sergio Zevallos	
1983	evento performance acciones		
1984			

* En base al informe de Alfonso Castrillón: "Reflexiones sobre el arte conceptual en el Perú y sus proyecciones". (H.S.7).

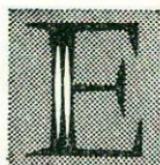
con propuestas de arte-tecnológico. El listado podría continuar, pero ya es suficientemente ilustrativo.

Ideología, diletancia y narcisismo, parecieran ser los tres fantasmas que acechan a los no-objetualistas peruanos. De su manera de exorcisarlos se determinará en qué medida pueden plantear una instancia alternativa frente al mercado y al discurso. O en qué medida el propio uso inocuo del discurso no-objetual haya servido para crear una generación de recambio dentro de los consumos visuales, y las estrategias simbólicas de los grupos dominantes



LA CABALA COMO POESIA/MATTI MEGGED

a.



N el principio: la palabra del rey grababa en la superficie la suprema brillantez. Una luz oscurecida emergía desde dentro de lo más oculto de todo, del secreto de Ein-Sof, niebla dentro del Golem, insertada en un anillo, ni blanco ni negro, ni verde ni rojo, sin color alguno. Luego de haber medido con su cuerda, hizo los colores para que iluminasen. Dentro de la chispa de la oscuridad, dentro de dentro, emergió un manantial, del que todos los colores bajos obtuvieron su tinte y este manantial está también escondido en el secreto de Ein-Sof. Se rompió-y no-se-rompió a través del aire, totalmente irreconocido, hasta que de la presión de su ruptura, empezó a iluminar, sublime punto, un secreto. Más allá de este punto no se conoce nada. Por lo tanto, se llama principio —el primer secreto de todos. Zohar, el más oculto, pateó su aire, que tocaba-y-no-tocaba a este punto. Luego se expandió el principio y se construyó un palacio...”

Así empieza el Zohar, el Libro del Esplendor, el sagrado libro de la Cábala. No pretendo que este pasaje sea inteligible y capaz de darnos una noción clara de lo que el autor de este libro vio allí, en ese oscuro comienzo de emanación. Aun en su versión original es casi ininteligible —y evidente-

mente no explícito en términos lógicos. Sin embargo, es probable que ésa no fuera la intención aun para aquéllos que conocen el concepto cabalístico de los diez Sefirot (o esferas) y su emanación del oculto Ein-Sof. Es probable que sólo intentara evocar la imaginación mística y, deliberadamente o no, nublar o esconder cualquier interpretación racional de los secretos del principio. Esta moldura única y bizarra del lenguaje, el uso de construcciones ininteligibles, las palabras y combinaciones inventadas por el autor para este propósito, conducen todas a la misma conclusión, esto es, que el poeta místico sintió la necesidad de describir ciertas cosas que no podían y no debían ser descritas. Estas combinaciones y construcciones, como "la luz oscurecida", "la más oculta", "emergió-y-no emergió", "tocó y no tocó", y muchas otras, pueden servir como las claves más importantes a los méritos del Libro del Esplendor, o al lenguaje poético de la Cábala en general.

Una palabra sobre el carácter general del lenguaje de este libro. El Zohar fue escrito, entonces, en un idioma que es una mezcla extraña de hebreo, arameo (o neo-araméo, si se quiere), derivado del talmúdico, pero muy distinto a él, combinado con palabras y construcciones tomadas del español. El conocería, por supuesto, el arameo talmúdico y post-talmúdico. Estaba familiarizado con el lenguaje esotérico de la literatura cabalística de sus predecesores (uno no puede leer y entender realmente el Zohar sin haber tenido acceso al conocimiento de la literatura cabalística de los siglos doce y trece en Provenza y España), sus imágenes y símbolos.

Pero yo creo que es todavía más importante el modo cómo el autor del Zohar logró, prácticamente, crear un lenguaje nuevo apropiado para su propósito y necesidades. El principal elemento de este lenguaje es la constante tensión entre la revelación de los secretos místicos y su ocultamiento; entre la necesidad de hablar y el miedo de hablar sobre estos secretos. Esta tensión, o conflicto, se manifiesta en cada nivel, casi en cada pasaje del libro. Y creo que ésta es la fuente o incentivo principal del impulso poético de este extraño libro esotérico.

b.

R. Moisés de León (circa 1240-1305), escribió el Zohar en la ciudad castellana de Guadalajara, entre 1279 y 1286. No intentó escribir poesía *per se*. Su ambiciosa intención era describir, de un lado, todo el proceso de la emanación a partir de Ein-Sof (el nombre esotérico de la divinidad oculta de la Cábala) a través de los mundos de los Sefirot y Palacios hasta nuestro mundo inferior y dar una adecuada interpretación de toda la existencia como reflejo y símbolos de este proceso. Aquí usa los ya variados sistemas existentes de la Cábala, agregando sus propios conceptos y uniéndolos en un sistema integral. Por otro lado, le preocupaban las interrogantes sobre el alma humana, su origen en el mundo superior, por qué y cómo desciende al mundo físico inferior y cómo puede reascender a su fuente y origen. Deseoso de abarcarlo todo, de interpretar cada hecho del Torah, incluye en su libro muchos pasajes que tratan de la ley, del ritual judío, de los días sagrados, o de las interpretaciones místicas de historias bíblicas y hechos históricos. Sin embargo, su principal interés estaba, como ya dije, en dos asuntos de mayor importancia que están estrecha, aunque dialécticamente, relacionados: el proceso y las manifestaciones de la divina emanación y el destino y rol del alma, especialmente la del místico.

Empero parecería que él, por propia inclinación, no tuvo proclividades filosóficas. O, tal vez, mientras redactaba este libro se apartó del camino sistemático y filosófico, para inclinarse hacia el imaginativo y poético.

Ya que conocemos tan poco acerca del hombre, sólo nos cabe seguir el surgimiento del poeta a partir del propio libro, de su lenguaje e imágenes. Y aquí podemos distinguir cuatro elementos importantes que hicieron de Moisés de León un verdadero poeta. Primero: se enfrentó a un problema teórico, que debía ser resuelto, y que intentó resolver sin éxito en las partes más discursivas del libro, con todo tipo de especulaciones teóricas, comentarios, y hasta argumentaciones que llegaban a "partir un pelo en cuatro", en la tradición talmúdica. Y el problema era: cómo puede uno describir en palabras e imágenes aquellos elevados mundos de la emanación mientras se cree que estos mundos —y tanto más la propia divinidad— están por defini-

ción no sólo ocultos, inadvertidos, inasequibles a la mente humana, sino también vedados a tal aproximación y percepción. En teoría, uno puede, por supuesto, hablar acerca de Dios y del mundo divino y de fuerzas divinas de modo abstracto y filosófico, como lo hicieron los filósofos judíos de siglos anteriores (y hay sugerencias, especialmente en los libros de Moisés de León, de que él empezó su carrera como discípulo de estos filósofos). Pero Moisés de León fue o se hizo místico. Lo que necesitaba no era el concepto abstracto de Dios, sino su presencia viva en *este* mundo, aquí y ahora, hacia o en el alma del hombre. ¿Cómo puede uno salvar estos opuestos, estas dos metas contradictorias? Me parece que el giro hacia el lenguaje poético fue hecho, aunque inconscientemente, para encontrar el modo de unirlos. Sólo las estructuras, imágenes y figuras poéticas, podrían realizar esta tarea imposible.

En segundo lugar, y relacionado con el primero, está la inmensa fascinación del mito, de la imaginación mítica, que es tan obvia y abundante en casi cada capítulo y pasaje del Libro del Esplendor. A través del lenguaje mítico, el autor del Zohar —como los demás cabalistas, antes y después—, podía tratar el problema de cómo logra el Dios oculto manifestarse en las entidades físicas del mundo inferior. Prueba de ello son, por ejemplo, los intensos elementos eróticos del Zohar. Cada ser, desde el más elevado hasta el más humilde, está relacionado a los demás por esta dinámica relación erótica. Es por medio de la aproximación mítica que las alegorías devienen símbolos. Todo el proceso de la emanación se vuelve un eterno drama erótico dentro del mundo de los Sefirot, así como entre cuerpo y alma, entre lo espiritual y lo corporal, entre lo más elevado y lo más bajo. Al usar el mito, el poeta místico no tiene que ceñirse a una interpretación sistemática de sus símbolos. Están allí, están vivos, nos hablan y puede hablarse de ellos en el lenguaje de las visiones e imágenes, aun si no entendemos su significado lógico.

“Cuando la suprema sabiduría se despojó de sus grabados, aunque está oculta por todos los lados, se abre un río y fluye, lleno de supremas puertas, como un manantial, del que se inclinan todos los demás, y fluyen hacia todos los lados”.

Esta, como muchas imágenes similares, podría ser una alegoría de la emanación de los Sefirot Mayores. Pero no queda en alegoría. El manantial, el río, el agua, no sólo se refieren al mundo superior, están también aquí y son conocidos quizás por constatación personal en España. Todas las criaturas —míticas y terrenas— acuden al río y beben su agua. El poeta ve los manantiales y el río como entidades vivas que existen por sí y ante sí como símbolos de la totalidad del ser y que derivan su vitalidad de cada uno. Del mismo modo, el Zohar presenta abundantes luces, llamas, chispas que pueden también ser interpretadas como alegorías de los Sefirot, pero que son concretas y reales, y percibidas como símbolos por quienes poseen “el ojo interno” del místico, o la imaginación poética, para comprenderlos como componentes integrales de un universo mítico, gobernado por las mismas leyes de emanación y reflexión.

“Cuando el Rabí Shimon Ben Yohai (el principal héroe del Zohar) murió, su hijo Elazar, cayó tres veces sobre su rostro y no pudo abrir la boca. Luego dijo: padre, padre, eran tres y ahora son uno. Ahora los animales deambularán, los pájaros volarán y se hundirán en los orificios del gran mar y todos los Chaverim (nombre específico para los discípulos del Rabí Shimon) sangrarán”. O, “Vi a un hombre caminar en la luz con un ave sobre su cabeza (...) y él dijo: humo, humo, dos hijos permanecen afuera. No pudo calmársele hasta que una llamarada quemó al ave...”. Sabemos, por otros contextos, que esta imagen implica el día del Juicio, pero sólo *implica*. El ave, el fuego, el hombre misterioso que camina en la luz, pertenecen a la esfera mística y no a la alegórica. Todo lo que sucede durante el proceso de la emanación, o todo lo que sucederá en los días mesiánicos que vendrán, es visto y descrito con estas imágenes míticas, que participan del drama mítico, donde aves y animales, torres y fuegos, palacios y ríos son los actores, relacionados entre sí y hablando el mismo lenguaje mítico, cargado de emociones y tensión erótica.

“Hay tres voces que nunca se pierden: la voz de un animal durante el dolor del parto; esta voz vaga por el aire de un extremo a otro del mundo (...). La voz del hombre, cuando su alma abandona su cuerpo (...). La voz de la

serpiente, cuando deja caer su piel (...), esas son las voces del pesar y vagan por el aire y van de un extremo a otro del mundo, y penetran en las grietas y agujeros de la tierra y se esconden allí...".

El mundo del Zohar está lleno de tales visiones que crean la identidad entre el símbolo y lo simbolizado y dan origen a nuevas visiones, nuevas entidades, sean o no explícitas, sean tomadas de otras fuentes literarias, o creadas por la imaginación del poeta.

Algunas veces, las imágenes míticas son salvajes y aterradoras. Es así que la descripción de Adán Cadmon (el primer hombre) atrajo la imaginación de muchos poetas y artistas. Aunque el autor del Zohar nos previene una y otra vez, contra todo intento de antropomorfizar a Dios, aparentemente no pudo resistir la tentación de describir a Dios por medio de la imagen mítica del hombre. El resultado, por lo menos en mi opinión, es confuso y desordenado y no ayuda a acercarnos a la Divinidad. Pero la motivación, la necesidad, son evidentes. Se entiende por la relación del poeta con el mito, por su aspiración a unir lo abstracto y lo concreto en una imagen, o en una historia, para combinar allí lo sensual y lo trascendente. Este es su modo de leer y transmitir su percepción de los mundos enteros por empatía y derribar la solidaridad interna de todas las criaturas y animales, de todo el ser. Es así que los "Chaverim" (discípulos) se sientan y hablan acerca de la redención, son visitados por la visión de la *cierva* que va al monte de la oscuridad y entra en él y allí se encuentra con la serpiente planta. Ella llora cuando el mundo está sediento de lluvia, pero cuando ella misma está preñada, enmudece. Cuando llega su hora ella emite sonido tras sonido y una inmensa serpiente emerge de la montaña oscura y la muerde, sólo entonces puede dar a luz.

La *cierva* implica al décimo Sefirot y sus dolores de parto son los de la redención. Pero la representación original es mítica y los conceptos abstractos de los Sefirot y la redención cobran concreción y vida.

Este lenguaje mítico es usado aún más libremente cuando el autor se ocupa de los palacios, bajo el mundo de los Sefirot, o de la lucha entre la luz y la oscuridad, el bien y el mal.

El tercer factor que inició y dio a conocer los méritos poéticos del Zohar está relacionado con la actitud del autor hacia el lenguaje como tal. Para él, entonces, el lenguaje no es una realidad separada o sólo una herramienta, sino más bien parte del proceso de emanación y, al mismo tiempo, el espejo que refleja este proceso y su símbolo. Así se percibe el mundo o los mundos, como un libro sagrado que el hombre —es decir, el Cabalista— debiera aprender a leer. Cada letra, cada palabra y frase, es una entidad sagrada que contiene y refleja el mundo sagrado de los Sefirot y se convierte en parte integral de la Divinidad, aunque sólo como es revelada o emanada, que es lo mismo, según el Zohar. Esta Unidad del lenguaje con la emanación no es automática ni estática. Necesita, de un lado, la voluntad de Dios para emanar, para extenderse hacia abajo, para emerger de sí misma e iniciar así el proceso dinámico de la creación, del llegar a ser. Por otro lado, necesita los esfuerzos intencionales del hombre para percibir la naturaleza inherente y oculta del lenguaje como emanación y revelación. De otro modo, el lenguaje, el mismo Torah, no serían sino letras muertas, de significado oculto o inexistente. Tenemos entonces, un drama dinámico y dialéctico nacido de la lucha del significado oculto del lenguaje para revelarse y de la lucha del místico en su intento de alcanzar este significado, y a través de él activar la presencia de la emanación. El propio Dios, si uno puede decirlo así, se esfuerza para actuar y renovarse por medio de este proceso dinámico de emanación, esto es, a través de la creación del lenguaje simbólico y místico.

Es esta tensión la que saca a relucir el trato más reverente y exaltado del lenguaje en el Zohar. "El Divino ser, loado sea, que todas las cosas indefinidas (u oscuras) ha hecho sean incluidas en el sagrado Torah, y todo está incluido en el Torah. Y esta cosa oculta el Torah la revela y él inmediatamente se pone ropas y se oculta allí y ya no es revelado. Sólo los sabios (esto es, los Cabalistas) que están llenos de ojos, aunque esta cosa esté envuelta en su ropaje, ellos la ven". ¿Y qué es lo que ven? —la chispa de luz que se halla encarnada y oculta en la palabra *luz*. "De esta chispa, se expandieron e iluminaron siete letras del Aleph-Beth, y no se congelaron sino que permanecieron

húmedas. Entonces emergió la oscuridad y de ella otras siete letras del Aleph-Beth salieron y no se congelaron sino que permanecieron húmedas. Entonces emergió el cielo y de su interior otras ocho letras. Así fueron veintidós (...). Entonces se congeló el cielo y las letras se congelaron y fueron representadas y reproducidas en sus diseños, y el Torah fue grabado para iluminar a todo el mundo de fuera...". Las letras y las palabras son, entonces, componentes del Torah, y así también de las supremas entidades emanadas. Palabras, nombres, pronombres existen por sí mismos, como diseños para ser percibidos y entendidos y, sin embargo, por los mismos medios ellos son los conductores de la emanación e iluminación. Palabras como "principio", "Dios", "creado", *reflejan* los secretos del divino ser e interpretan sus acciones y procesos, pero son también en sí secretos.

Esta unidad de forma y contenido, secreto y revelación, está llena de dificultades. En las partes especulativas y discursivas del Zohar el autor intentó resolver los problemas involucrados en esta naturaleza doble y ambigua del lenguaje, pero fracasó.

Sin embargo, existe una mejor forma para leer el Torah, y es a través del ojo interno del místico. Están allí los resplandecientes colores, leemos, que uno no puede y no se le permite mirarlos, sólo con los ojos cerrados, ya que son divinos y ocultos. "Y éste es el secreto del ojo abierto y el cerrado. El ojo cerrado lo ve todo en el espejo iluminado, mientras que el ojo abierto en el no iluminado".

¿Qué alturas o qué profundidades puede alcanzar este ojo interno o cerrado del místico?

"Ein-Sof, no hay designio alguno allí, ninguna pregunta se refiere a ello, ningún pensamiento lo contempla, no existe idea alguna de ello. Desde lo más oculto, el inicio de la emanación de Ein-Sof, una luz tenue y desconocida empieza a iluminar, lo más oculto, cual borde de aguja, el oculto secreto del pensamiento que es completamente desconocido, hasta que una luz empieza a expandirse desde el lugar dentro del cual hay una inscripción de letras". Esta es la prohibida, inalcanzable esfera, prohibida aun para el ojo interior del místico. Pero opuesta a ella existe un nombre en el mundo inferior, que se llama a veces memoria y, más frecuentemente, cortina. Ahora bien, una cortina supone el

ocultamiento, pero para el autor del Zohar implica también iluminación y revelación.

Los mundos totales están compuestos por estos espejos y cortinas a través de las cuales el poeta del Zohar podía atreverse a describir con palabras e imágenes el añorado mundo oculto, que escapa a cualquier palabra y sin embargo debe ser aprehendido con palabras, porque si no quedaría en vacía abstracción. En última instancia se intenta que el lenguaje se aniquile al llegar a su suprema meta. Al identificarse con el proceso de la emanación, intenta seriamente convertirse en Ein-Sof, la nada, el supremo y absoluto silencio. Pero mientras tanto, este intento es el iniciador y la inspiración de la imaginación creativa, que se traduce en un lenguaje poético y en ricas representaciones evocativas.

Es cierto que cuando el autor del Zohar habla acerca del lenguaje, se refiere al que ya existe, en el Torah, y que puede alcanzarse contemplando el significado místico del Torah. Pero es él mismo quien crea de nuevo este lenguaje, manifiesta su poder para inventar nuevas palabras, nuevas imágenes y visiones y para darles nuevo significado a las viejas. Y cada vez que lo hace, expresa la alegría —aunque mezclada con miedo y temblores— del descubridor, del inventor.

El cuarto factor importante en la creación de la poesía del Torah es la historia, o las historias, sobre el héroe o los héroes místicos. Es difícil ubicar el principio y la motivación de estas historias. Es evidente que el autor no intentaba sólo contar una historia. En la primera parte del libro, utiliza el relato sólo como un cómodo marco narrativo, que servía a su propósito principal, esto es, a las especulaciones teóricas acerca de las palabras, del Torah, del alma humana. Pero en el camino estas historias crecieron, digámoslo así, y se convirtieron en una especie de novela mística sobre el Rabí Shimon Ben Yohai —el supuesto autor del Zohar— sus hijos y discípulos. No entraré ahora en la cuestión de las fuentes que Moisés de León utilizó para su historia, y de cómo las cambió y desarrolló. Suficiente es decir que en las últimas partes del Zohar nos vemos frente a toda una esfera de la vida mística, dada a conocer en estos relatos acerca del Rabí Shimon y sus seguidores. Estos

héroes místicos están desprovistos de todos sus rasgos normales y terrenos, privados de toda vida humana normal. Viven sólo en la esfera mística, tercamente prendidos a una meta, o a un camino hacia ella: la revelación de los secretos ocultos. Así el Rabí Shimon (y a veces su hijo y discípulos) se convierte en una especie de héroe místico. El es una "luz santa", un hijo de la sagrada emanación, está rodeado por la divina luz dorada, su voz llega hasta los mundos superiores, el mismo trono divino y todos los cielos, y elevados palacios tiemblan cuando su voz llega a ellos. Más aún, el Rabí Shimon y algunos de sus discípulos viven en ambos mundos: el mundo de los vivos, aquí y ahora, y el del más allá, simultánea o consecutivamente. El es visto con frecuencia en una cueva, ocultándose allí o emergiendo de ella, cueva que es a la vez un lugar terrenal y mítico que conecta a ambos mundos y es también un símbolo del cuerpo humano, del confinamiento del alma, siempre luchando por liberarse, pero que inevitablemente se rinde a su destino, representando así la tensión entre lo corpóreo y lo espiritual. Sin embargo, el papel principal del héroe místico está encerrado en su lucha por revelar estos secretos, sabiendo al mismo tiempo que está prohibido, o que es imposible.

"Cuando cayó la noche, el director de la divina academia (Yeshiva Shell Maalah) le dijo al Rabí Shimon: Oh, santo Hassid, oh luz del mundo, toma este dulce libro del tesoro del rey y toma una vela y escribe las siguientes cosas, ya que tienes derecho a completar este obsequio que te fue enviado (...). El Rabí Shimon lloró y gimió (...) luego colocó la cabeza entre sus rodillas y besó el polvo. Al mismo tiempo vio los fantasmas de varios de sus discípulos alrededor suyo y ellos le dijeron: No te asustes Hijo de Yohai, no te asustes, santa luz. Escribe y regocíjate en la alegría de tu maestro. Y así estuvo escribiendo toda la noche, hasta el alba, la cabeza entre sus rodillas, los secretos que le fueron revelados". Esta es una típica descripción del "trance" místico, cuando el llorar es una expresión "del miedo y el temblar" por medio de la cual el Rabí Shimon escribe lo que le es "Dictado" (los surrealistas no fueron los primeros en descubrir la "escritura automática"). Pero el Rabí Shimon lloró también por otra razón, como se nos di-

ce: "En la mañana, después de que desaparecieron los emisarios de la divina academia, Rabí Shimon tomó el libro y vio lo que vio de los secretos escritos allí. En la noche vio la luz de una vela y se durmió. Durmió hasta la mañana siguiente. Cuando se iluminó el segundo día, el libro había desaparecido...".

En esta historia, como en muchas similares, el Rabí Moisés de León describió su propia experiencia, sus aspiraciones y conflictos por medio de la imagen ficticia del Rabí Shimon Ben Yohai. Es a través de la descripción del proceso de la lectura o escritura —y para él leer y escribir eran una y la misma cosa— que podía atreverse a realizar la tarea imposible de hablar de los santos secretos en el lenguaje poético de visiones e imágenes, inspirado por el deseado mundo de divinidad y conocido como parte de la experiencia humana.

C.

El "Libro del Esplendor", como todo el resto de los libros cabalísticos, *no* es un libro de poesía. Está lleno de comentarios, alegorías, especulaciones, teorías escritas sin la intención de hacer poesía y en un lenguaje no poético. Como tal, uno sólo puede aproximarse a él y entenderlo dentro de su adecuado marco histórico y cultural, como parte de una tradición muy remota y ajena a nosotros. No hay forma —y en mi opinión, tampoco necesidad— de buscar en él analogías o fuentes de influencia sobre la poesía y el arte modernos como intentan muchos estudiosos.

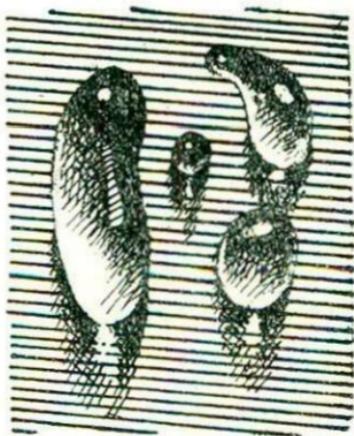
Sin embargo, creo que si nos volvemos hacia las partes poéticas del Zohar, o a los aspectos poéticos de su lenguaje, descubriremos allí las emanantes afinidades entre el místico del siglo XIII y el poeta o lector contemporáneo. Encontraremos allí, entonces, el ansia de alcanzar, por el poder de la imaginación, lo que está más allá de nuestro mundo material, el esfuerzo para expresar lo inefable, la búsqueda de solidaridad con todo el universo, el intento de crear un mundo imaginario gobernado por las mismas emociones, el poder de crear y moldear un mito que dará presencia concreta a las entidades espirituales, y a las físicas su calidad espiritual por medio de las mismas imágenes y visiones.

La Cábala como tal puede permanecer sellada para nosotros, a menos que nosotros mismos seamos cabalistas (y existen muy pocos cabalistas auténticos en nuestro tiempo) o que nos aproximemos a ella como historiadores y estudiosos, y es posible que así no nos perdamos su experiencia auténtica.

Y sin embargo, el Zohar, la Cábala, pueden ser fuente de inspiración y un llamado a compartir una noble aventura del espíritu común a la tradición universal a pesar de las barreras culturales que nos separan de este mundo esotérico.

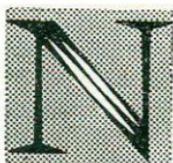
~

[Traducción de Patricia Oquendo]



LOS AÑOS DE LA RESACA/LUIS LAMA

1. De los Antecedentes



ADIE diría que el terremoto del 74 ejercería influencias impredecibles en la nueva plástica peruana, pues debido a razones de infraestructura, buena parte de los jóvenes, de una u otra manera, se irían ubicando físicamente en Barranco, formando grupos que se alojaban en aquellas casonas que fueron testigos de mejores tiempos de nuestra burguesía. Necesidad de refugio que diez años más tarde volvería a convertir a Barranco en el distrito de la cultura limeña, con grupos e individualidades, que esforzándose, o no, se empeñaban en adquirir esa cómoda aureola de la marginalidad artística.

Si alguien gravitó de manera decidida sobre los grupos de los años 70 fue Francisco Mariotti, quien vino a Lima cuando todavía se mantenía el apogeo hippie en medio de nuestros contestatarios. La apostólica imagen de Mariotti favoreció las comparaciones con un "Jesucristo de cabello largo y modales pausados"¹ y luego de un año de vivir en el Perú, Alfonso Castrillón, quien a la sazón dirigía el IAC, en el Museo de Arte Italiano, lo invitó a exponer luego de haber realizado el gran proyecto —en término de dimensiones— de la Feria del Pacífico.

1. Entrevistas a Lucy Angulo, 6/1/84.

Al recibir la propuesta, Mariotti tuvo la iniciativa de crear *Contacta*, pasando de hacer un arte de sistemas a crear un movimiento grupal, invitando a Garreaud, Arias Vera y Zevallós, entre otros, para realizar una actividad que, para los estándares de la revolución peruana, fue considerada elitista. Sin embargo, *Contacta* fue la base para un proyecto más ambicioso. Apoyados en el aparato político de Sinamos, los organizadores solicitaron financiamiento a diversas empresas para realizar la segunda versión de *Contacta*, que se presentaba como un proyecto sin censura y sin previa selección, como una manifestación totalmente abierta al público, lo que contó con el desconcertado entusiasmo del gobierno militar. Sinamos hizo la propaganda y los artistas comenzaron a trabajar en torno al mito de Inkari. Allí también participaron artesanos, sin distinción de categorías, "hasta una monja canadiense, que era bien hippie, Anita Marsola, una de las rehenes de Luriganchó, que estudió en Bellas Artes y fue una de las que hizo el proyecto más interesante".² La movilización, a juicio de los organizadores, "fue increíble". Entusiasmados con el éxito partieron como promotores culturales a diferentes puntos del interior del país. Mariotti marchó al Cusco, Juan Acevedo a Huancayo, y otros tantos viajaron en medio de una efervescencia cultural producto de la convicción de que por fin las cosas cambiarían en el país. Todos querían hacer algo, incluyendo el padre Bolo, quien tuvo algún encuentro con los jóvenes de entonces, quienes aspiraban a crear un taller cerca de la Feria del Pacífico a modo de una cooperativa que permitiera realizar los proyectos culturales y campañas de apoyo a la colectividad. Pero las aspiraciones terminarían en frustración.

Lo cierto es que Inkari constituía una alternativa valiosa a nuestra tradición cultural en momentos que la Escuela de Bellas Artes aceleraba al deterioro iniciado en la época de Ugarte Eléspuru, cuya salida delataría la crisis, que vería su nivel más profundo en la primera toma del año 74, cuando Núñez Ureta disfrutaba de la Dirección. Toma a la que sucederían las del 75 y 76, cuando Bracamonte a la cabeza de la Escuela, propiciara que las fuerzas represivas ingresaran al local. "En el año 76 hubo tremendo lío en la Escuela de

2. Id.

Bellas Artes, tomaron la escuela, botaron al Director, la policía entró a la Escuela y metieron presos a 147 estudiantes. Prácticamente un récord mundial. Nosotros trabajábamos con gente de base del centro federado. Hacíamos el trabajo de estructura y ellos hacían todo el trabajo ideológico. Luego nos fuimos separando y las ideas se fueron propagando con ayuda de profesores como Félix Revolledo y Pancho Izquierdo. La crisis había adquirido un evidente carácter político, y a partir de esa experiencia comenzamos a trabajar en un taller de Barranco. Después, poco a poco, nos alejamos del problema de la Escuela y lo que más nos interesó fue el trabajo colectivo. Y el grupo se dividió".³

Con Morales Bermúdez afianzado en el poder y Sinamos formando parte del recuerdo, Mariotti regresa del Cusco y enseña Arte Conceptual en una Escuela de Bellas Artes que estaba lejos de recibirlo con el entusiasmo que le mereciera sus esfuerzos colectivos. La escasa concurrencia y el diminuto número de horas impidió que Mariotti ejerciera la fascinación de los inicios y, luego de un año de crisis, cuando Alberto Dávila asumió la dirección de la Escuela, Mariotti decidió trabajar en una fábrica y marchó a Europa a comprar maquinaria, alejándose del arte hasta su regreso, cuando se reencuentra con los jóvenes, quienes lo invitan al taller de la avenida Pedro de Osma, que luego se convertiría en el centro de actividades del grupo Huayco. Allí se encontraban Juan Javier Salazar, Charo Noriega, Fernando Bedoya, José Antonio Morales y Lucy Angulo con quienes Mariotti se reúne. Intentando reeditar viejos tiempos, decidieron entonces resucitar Contacta en Barranco, en una versión bastante accidentada pero que sirvió para que Mariotti comenzara a tener ascendencia sobre un grupo en el cual ya se iniciaban tensiones y fricciones en la lucha por la hegemonía. Cada uno quería ser su propio líder, y a los que permanecieron Mariotti se dedicó a enseñarles serigrafía, organizando y financiando un taller para luego dedicarse a trabajar en el proyecto Arte al Paso, en la Galería Forum, para luego, en ese mismo año, hacer con latas de leche la imagen de Sarita Colonia en el desierto. Pero la carpeta de serigrafía fue el

3. Entrevista a Juan Javier Salazar, Herbert Rodríguez, Lucy Angulo y Ricardo Wiesse, 11/3/81.

origen de discrepancias tan agudas que ni Sarita Colonia pudo hacer el milagro de la unión. Por eso, entre agritudales desencantos, Mariotti regresó a Europa decidido a permanecer allí.

Paralelamente a la efervescencia ideológica, el mercado del arte se consolidaba como nunca antes. Los artistas comenzaron a vivir de la venta de sus obras y los miembros de la generación surgida en los 60, que viviera penurias y sacrificios, que se viera obligado al empleo de oficina, la agencia publicitaria o la ilustración de suplementos dominicales, abandonaron el sueldo fijo por la mucho más rentable venta de cuadros. Las galerías proliferaron al amparo de la prohibición de las importaciones y el consumo de lujo se orientó hacia los objetos de arte, lo que motiva que muchos se abandonaran a este canto de sirenas que diez años después desaparecería. Pero la abundancia en la venta no trajo aparejada consigo el estímulo de una adecuada formación académica, porque, como nunca antes, la educación artística en el Perú llegó a sus niveles más bajos. "Nosotros tenemos un problema bastante difícil de resolver, por lo menos, desde mi punto de vista. Pienso que en el Perú no hay profesores de arte. Nosotros venimos después de una generación que es bastante muerta".⁴

Salvo escasas excepciones —Mutal, Roselló, Ramos, Villanueva, Di Malio, etc.— pocos artistas nuevos fueron estableciéndose a medida que se extinguía el grupo "Arte Nuevo", al irse reemplazando la efervescencia esteticista por la ebullición ideológica. Si hubo algún grupo destacado que se adhirió al arte de galerías, fue Puka Punku, cuyos miembros tenían como principal característica haber sido alumnos de Milner Cahuaranga, un pintor que viera mejores tiempos en los años sesenta, pero que se fue desdibujando a medida que la predilección limeña se orientaba hacia un surrealismo que halagaba las expectativas limeñas del gran arte: estupendo oficio, refinada aplicación de la materia y colores mortecinos que en algo atenuaban la mórbida carga erótica que venía de París. Pero el tiempo fue decantando, y diez años después, de los Puka Punku sólo se puede rescatar a Espinoza, hoy en Chile, a pesar de —o quizás debido a— el

4. Id.

abundante éxito comercial de Rafael Llaque, cuyos resultados iban en proporción inversa al éxito de sus ventas.

Mientras tanto, al finalizar los setenta, Rauschenberg —que había deslumbrado en Estados Unidos dos décadas atrás, rompiendo los cánones establecidos por el expresionismo abstracto para hurgar en los desechos de la sociedad industrial, tratando de salvar la brecha entre el arte y la vida— hacía su aparición tardía en el Perú, manteniendo esa tradición de que las tendencias nos llegan luego de veinte años de haber perdido sus aspectos más revulsivos. Cuando nuestros jóvenes descubrieron a Rauschenberg —cuya fama crecía mientras su obra comenzaba a complacer— éste ya era el artista más cotizado en Estados Unidos y Europa, y su retórica ya estaba siendo desplazada por una nueva indagación que conduciría a nuevas formas de figuración, que partirían de Alemania e Italia para ser acogidas con beneplácito en Nueva York. A comienzos de los ochenta ya el surrealismo iba saturando los gustos limeños y, como sucedió más de una década atrás con la abstracción, los jóvenes comenzaron a cuestionar la evasión onírica y la perfección de la factura que, de acuerdo a los valores establecidos, era el requisito indispensable para el arte de calidad. Tilsa prácticamente retirada, Chávez exponiendo con más frecuencia de la debida y las esporádicas visitas de Braun y Revilla, convencieron a los nuevos que otro debería ser el camino, que los apartara de la poesía y/o la percepción, pues definitivamente no iban a encontrar allí los nuevos valores que querían imponer para la plástica peruana. Tampoco encontrarían alternativa alguna en los cuadros de un pintor como Villegas, cuya gratuita opulencia consideraban que constituía, en términos de mercado, el equivalente a un cuadro cusqueño falsificado.

Los comienzos del segundo belaundismo marcaron el fin de la ebullición de la plástica peruana. Terminaba la embriaguez ideológica para dar paso a una resaca caracterizada por la apertura, no sólo a la importación de automóviles y electrodomésticos, sino también a las ideas que comenzaban a difundirse en el Soho neoyorkino, acelerando la llegada al país de ese nuevo expresionismo que buscaba lo primitivo del hombre contemporáneo y la coexistencia de todas las

tendencias del pasado para hacer un arte de crisis de nuestra civilización.

Ya no había entonces los divertidos intentos de los happenings de los sesenta, que hicieron pasar a la actividad artística "del lado espiritual del negocio al aspecto espiritual del entretenimiento".⁵ El arte volvió a recuperar la trascendencia, y el expresionismo, impulsado entre nosotros desde los predios católicos, acaparó la atención de los más talentosos, pudiendo considerarse que nombres como Williams, Rodríguez, Polanco, Velarde, Carrera y Hamann rondan, cada uno a su manera, alrededor de un expresionismo a través del cual buscan afirmar un lenguaje personal. Pero aún estamos lejos de hablar de un movimiento expresionista nacional, porque definitivamente hay nombres igualmente valiosos, que constituyen parte de lo más destacado de la plástica joven, que se orientan a otros tipos de indagaciones, como sucede con las investigaciones matéricas de Wiese, el elegante conceptualismo de Vainstein y la agresividad geométrica de Hernán Pazos.

2. Del hombre

En este contexto sobresale Hernán Pazos. A la llegada de Mariotti, Pazos contaba 18 años y todavía se encontraba estudiando Derecho y "algo de Lingüística" en la Universidad Católica. Paralelamente se dedicaba a pintar en largos y solitarios encierros en su dormitorio, hasta que decidió hacerlo profesionalmente, rebelándose ante respetables aspiraciones familiares. Así, en el último año de Derecho, compartió su tiempo con la Escuela de Bellas Artes, donde estudiaría dibujo, grabado y finalmente modelado, con Marcelino Alvarez. Corría el año 1975 y tan pronto Pazos terminó estudios universitarios marchó a Europa rompiendo definitivamente con las leyes para dedicarse a pintar.

Sus años en París los pasó alternando entre Beaux Arts —allí se inscribiría en el taller de litografía, que complementaba con una clase de dibujo que le serviría de base para toda su obra posterior— críticos y pintores, que fueron sus amigos durante dos años, hasta que decidió marcharse a Italia donde oscilaría durante todo un año entre Roma y Floren-

5. Bárbara Rose, *Letter to a young Artist*, julio 1983.

cia, hasta regresar a París, donde comenzó a pintar, compartiendo su tiempo con la traducción de diversos textos, por aquello de la lucha por la vida. En ese entonces desarrolló una serie de dibujos sobre "Una Historia de Amor" que permanece inédita entre nosotros. Escribiría Pazos: "Comencé a dibujarla en un departamento prestado en Boulogne sur Seine, barrio que colinda con los límites de París. Estaba solo, acababa de regresar de Italia y tenía ganas de pintar. Cosa extraña últimamente. Había una alfombra gruesa y muchos detalles de decoración "a la francesa". Esto lo hacía bastante aceptable para cualquiera y para mí en algún otro momento, pero ahora lo que quería era trabajar y así me era difícil. Tenía miedo de ensuciar algo (cosa que sucedió en un momento). Me acuerdo haber derramado un pomo de tinta negra sobre una alfombra gris claro, al costado de la mesa del comedor —convertida entonces en mesa de trabajo—. Este temor me hizo decidir regresar al trabajo (después de casi seis meses de inactividad) con casi nada de color y en dibujo. Por razones obvias tuve que eliminar la pintura".⁶

Lo cierto es que éstos fueron años fáciles para un hijo de la burguesía limeña que hubiera podido salir desilusionado ante las duras exigencias de la gran urbe, pero "no es que me haya desilusionado, porque lo cierto es que siempre me pasaban cosas muy interesantes. Sin embargo mi problema era que no tenía el dinero para comprar los materiales para trabajar, y peor aún, ni siquiera podía trabajar porque no tenía el permiso para hacerlo. En ese entonces mi principal tarea era subsistir con algo más de cien dólares mensuales, lo que sólo me permitía ir de espectador a las clases, ya que ni siquiera podía comprar papel. A ese nivel no cabe desilusión posible, sino que cualquier cosa que venga es bien recibida... y con agradecimiento".⁷

Antes de Bellas Artes, Pazos había pasado fugazmente por el taller de Cristina Gálvez y luego siguió cursos de pintura en la Academia Suárez Vértiz, donde se terminaría convenciendo de las ventajas de la autoeducación. Eran tiempos en los que el joven inclinaba preferencias por Picasso y

6. Catálogo Hernán Pazos, "Casa Jurídica", Tacna y "Casa del Moral", Arequipa.

7. Entrevista Hernán Pazos, 10/1/84.

Matisse, predilecciones radicalmente distintas a su posterior desarrollo, para el que optó integrar elementos de la retórica conceptual con una abstracción preocupada, en ese entonces, en incorporar los mínimos elementos posibles sobre su espacio.

Quizás el conceptualismo de Pazos se origine en Italia, donde elaboró una exposición que no llegó a presentar debido a su regreso al Perú. Eran esos cielos pintados que expone finalmente en 1983, en la Galería 9, luego de haberlos exhibido en París. Fueron 12 cuadros de igual formato (1.20 x 1.20) sobre los cuales había pintado nubes, ubicadas a manera de textura visual en distintos fragmentos del cuadro, de manera que los seis primeros tenían ubicación ascendente y los últimos descendían, con un simbólico paso del tiempo. Para el espectador, lo que permanecía, además de la deliberada neutralidad de esta secuencia de grises, era un movimiento de texturas, interrumpidas a mitad de su recorrido por un cuadro que explicaba —como ordenaban los cánones conceptualistas— cuál debía ser el desplazamiento de los asistentes a la sala. Este fue el clímax de Pazos en el arte como idea: “estaba muy metido en esto de lo conceptual. Yo tenía un amigo con una galería dedicada al surrealismo, y tan anticonceptualista como yo antisurrealista, porque consideraba que el surrealismo no tenía nada que hacer en estos momentos. Quizás con él llegué a las últimas consecuencias de lo conceptual, para terminar considerando que también podía tener sentido el arte tanto como expresión visual como desde el punto de vista de la lingüística y la filosofía. Yo quería pintar y me gustaba pintar, porque era algo que me divertía. Y entonces penetré en lo abstracto”.⁸

Pazos regresó a Lima en 1980 decidido a trabajar con el color. Fueron esos cuadros rojos que expuso en Propuestas I, que organizara, junto a otros artistas, en el Museo de Arte Italiano y que nunca llegó a consolidarse como movimiento grupal, ya que la versión posterior de Propuestas lucía más estimulada por las experiencias de Contacta, al abrirse a mayor número de artistas, sin una preselección, lo que concluiría en frustración al no comprender sus organizadores

que ya eran otras las exigencias para la plástica joven del Perú. A partir de entonces el conceptualismo de Pazos cedió lugar a meditados estudios donde intelectualizaba rojos y grises para analizar los efectos de la posición del color en el plano. Fueron cuadros de esta serie que expondría en Arequipa y Tacna, los que contaron con la jocosa presentación de un perplejo Ugarte Eléspuru, quien obviamente ignoraba lo más elemental del conceptualismo, al elogiar (?) "... el espíritu de su inquietud buscadora de un medio propio de la expresión. No veo muy claro si éste, en definitiva, será la pintura o la literatura... Es de suponer que el pintor que hay en él no ahogue el literato, ni que éste desvíe al plástico".⁹

Luego de la exposición gráfica en la Galería 9 que le mereciera un relativo éxito económico y mayor atención de un sector de artistas, Pazos comenzó a trabajar su serie sobre los Quipus, la que proponía otro modo de representación del elemento nacional, relacionando a su modo la pintura con la matemática. En ese entonces, ante un mercado que se abría a lo internacional, el hecho de llamar Quipus a una obra que resultaba extraña para un amplio sector condicionado por el moderado surrealismo, parecía forzar el toque nacional en medio de la universalidad que ya dominaba el ambiente, porque estas zonas de colores planos interrumpidas por líneas rotas estaban lejos de simbolizar el sistema precolombino. Junto a este esforzado nacionalismo, Pazos trabajó un conjunto de dibujos deliberadamente torpes en los que hacía referencias indirectas a Dubuffet, cuando optaba por un expresionismo con el que buscaba una aparente ingenuidad a través del dibujo infantil. Trataba entonces de trabajar aparentes sentimientos elementales en oposición al predominio de un polo mental subrayado por el arte conceptual. La idea la realizó intentando una obra ingenua, partiendo en algunos casos de dibujos hechos por niños, los cuales reproducía en su pintura: "la intención estaba lejos de ser ingenua, pero el dibujo sí. Mi trabajo era casi científico, pues lo que pretendía era lograr, a través de la pintura de un adulto, reconocer lo infantil".¹⁰

9. Introducción de Ugarte Eléspuru a exposiciones de Pazos en Tacna y Arequipa, 1981.

10. Hernán Pazos, 10/1/84.

Quizás muy pocos artistas como Pazos mantengan una continua renovación, portando el estandarte de la antigua vanguardia que reclamaba la tradición de lo nuevo, lo totalmente distinto, lo que es rechazado en sus comienzos por romper con los modos de ver establecidos por la costumbre. Es la romántica noción del artista como el hombre marginado al proponer las nuevas formas que no son aceptadas, porque, como bien resumiría Greenberg, todo arte profundamente original, es considerado feo en sus inicios.

Pazos trabaja para la élite y no se engaña. Y en este ambiente le resulta tan difícil romper los cánones de percepción como, por ejemplo, aquéllos que parten de Rauschenberg, quien hoy se encuentra inmerso dentro de los gustos establecidos de esa minoría que comprende a Pazos. En realidad, él ha recibido diversas influencias en algunas etapas. Y una de ellas proviene de Cy Twombly, en una serie desarrollada entre el 81 y 82, presentada parcialmente en Forum, que estaba caracterizada por el gesto mínimo y la aplicación de papeles rotos, colocados casi al azar, marcando la incursión del pintor dentro de un magro expresionismo abstracto, que como sus otras indagaciones, llegó a agotar rápidamente, consumida por una vocación de cambio que suele identificar con la irreverencia: "Creo que lo más interesante que está pasando es la irreverencia de la gente joven hacia el sistema, algo que quizás no se había dado en otras generaciones. Antes el alumno admiraba al maestro, pero ahora todo el concepto del arte ha cambiado y ya no es maestro quien se sienta frente a una tela y agarra el pincelito y se queda 500 horas con él. Ahora el arte no sólo es problema de clases, sino también de educación, porque todo pintor termina siendo un servidor de los demás si se queda metido dentro del sistema".¹¹

Pazos es utópico en su aspiración a llegar a una mayor cantidad de gente con un trabajo que aún la élite que forma el mundo plástico limeño todavía no comprende, pero estima que "Es necesario que nuestros pintores se cuestionen qué es lo que están haciendo, cuáles son sus funciones, en qué sistema están inmersos. Creo que sería

11. Hernán Pazos, 4/6/84.

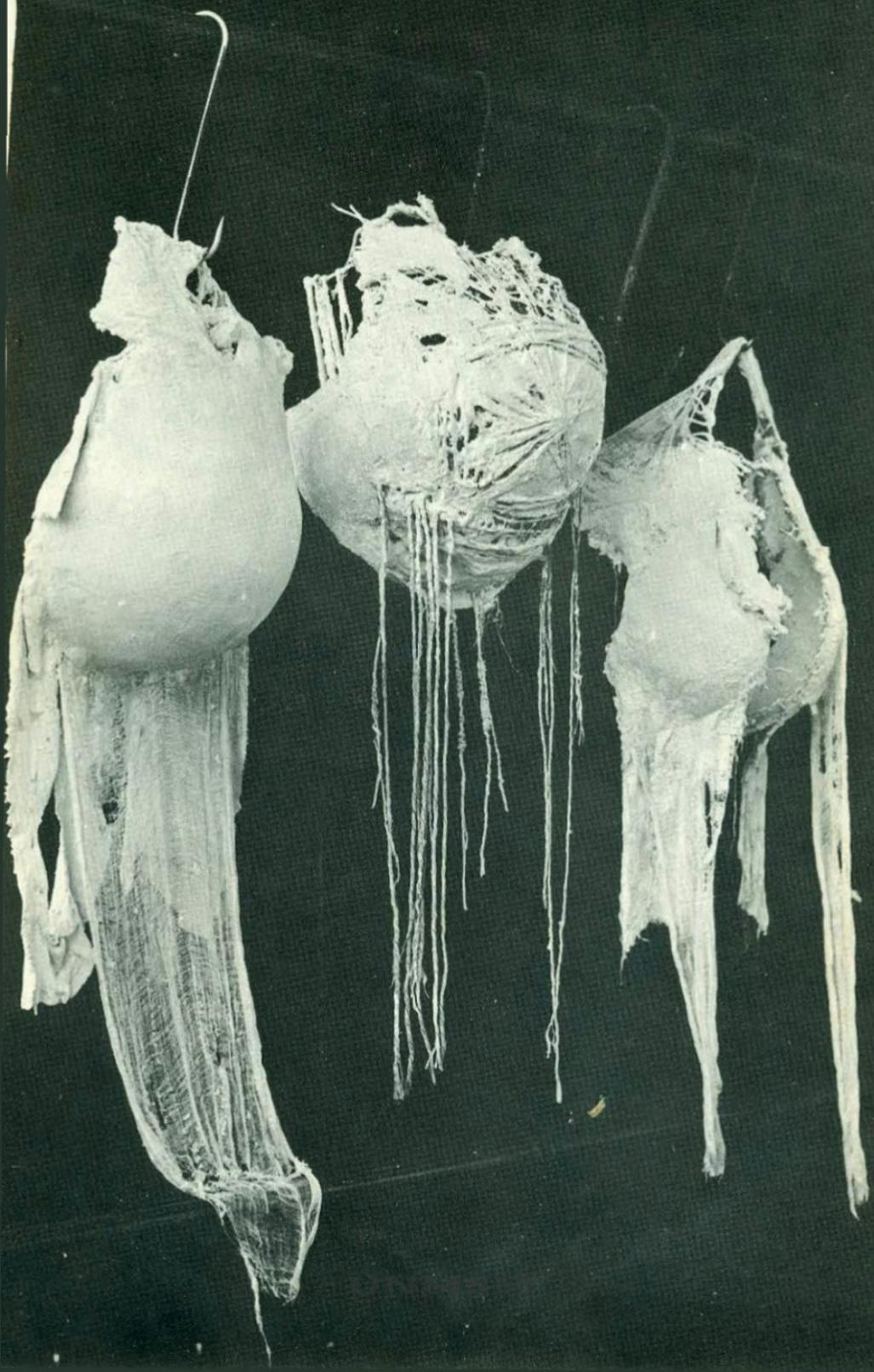
negativo pensar que todos estamos pintando para subsistir y no para ver las consecuencias productivas que pueden aportar para el sistema".¹² Estas ideas las aplicó en cierta medida, durante su fugaz administración de la galería Rama Dorada, cuando asumiera la organización de las exposiciones, convirtiéndola en brevísimo tiempo en centro de la nueva plástica limeña. Lamentablemente, discrepancias internas condujeron a su separación. Pero a pesar del fracaso, Rama Dorada permanece como un valioso intento de proporcionar otras alternativas al circuito de galerías. En la empresa, él actuó con un criterio más de teórico que de plástico a pesar de considerar "que todo teórico es una minoría dentro de la minoría. Y la posición del crítico sería aún más minoritaria, porque al final se convierte en teórico del teórico".¹³

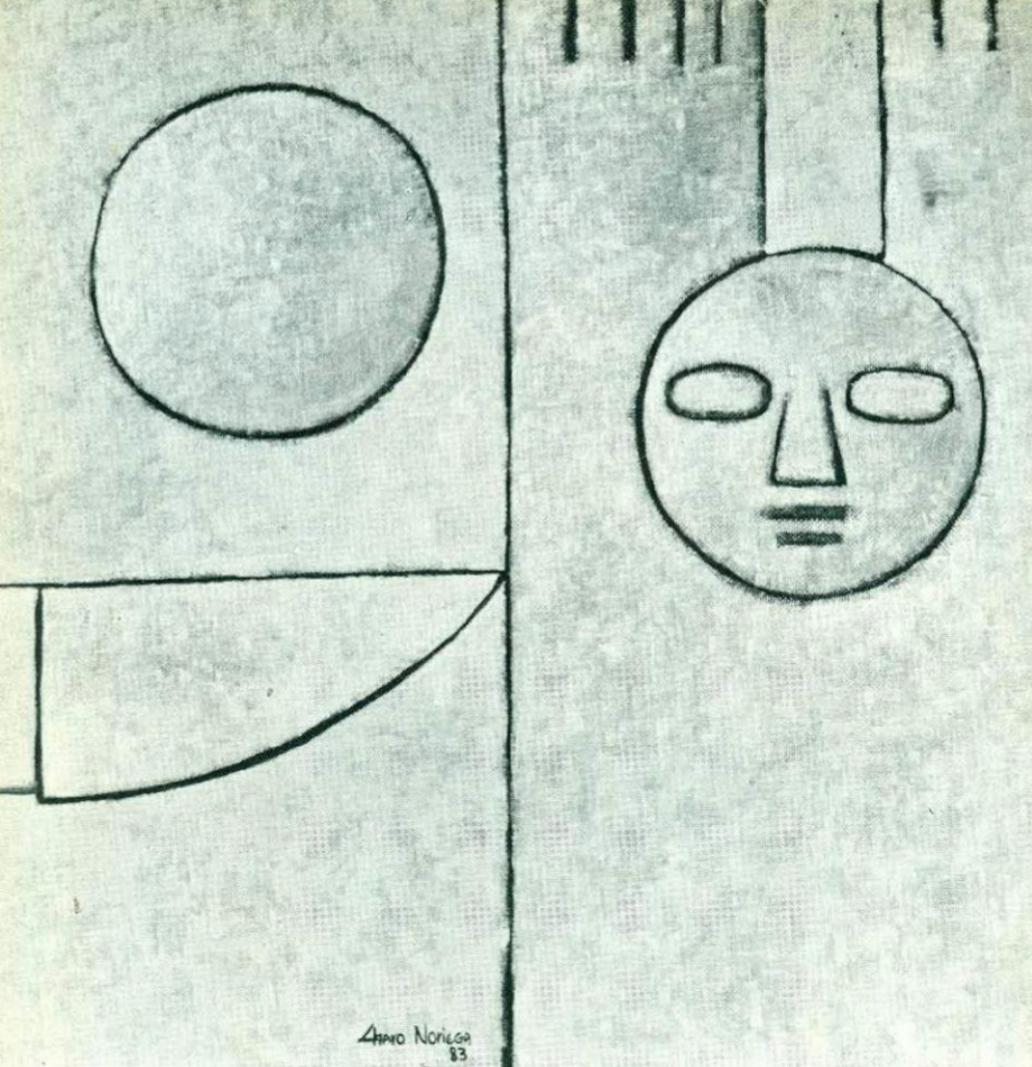
En la búsqueda permanente que caracteriza su trayectoria, Pazos penetraría en uno de sus más ambiciosos planes: integrar diversas imágenes en un solo cuadro. En 1982 intenta en Galería 9 la multiplicidad de la visión al tratar de reunir varios cuadros, de soluciones disímiles, sobre una misma superficie, para que el espectador pudiera contar con un campo visual complejo, a la manera de reunir seis televisores que pudieran ser apreciados simultáneamente. Obsesión que lo llevaría a profundizar el problema, al que encontrará acertada solución, luego de un año de trabajo, en Galería Camino Brent.

1983 sería afortunado para la carrera de Pazos, hombre que sigue siendo artista de una minoría, que lentamente se va ampliando debido al mayor conocimiento de una obra profundamente marcada por un individualismo que lo lleva a aislarse del medio y a adoptar una agresión colorística que rompe con las costumbres impuestas por sus predecesores. Su designación a la Bienal de Sao Paulo, su presentación en La Habana y dos muestras en galerías limeñas donde obtuvo el mismo éxito de crítica, y venta prácticamente nula, fueron síntomas de la peculiar carrera de Pazos, a quien el aspecto económico luce no preocuparle mucho, pues está decidido a seguir su camino a cualquier costo.

12. Id.

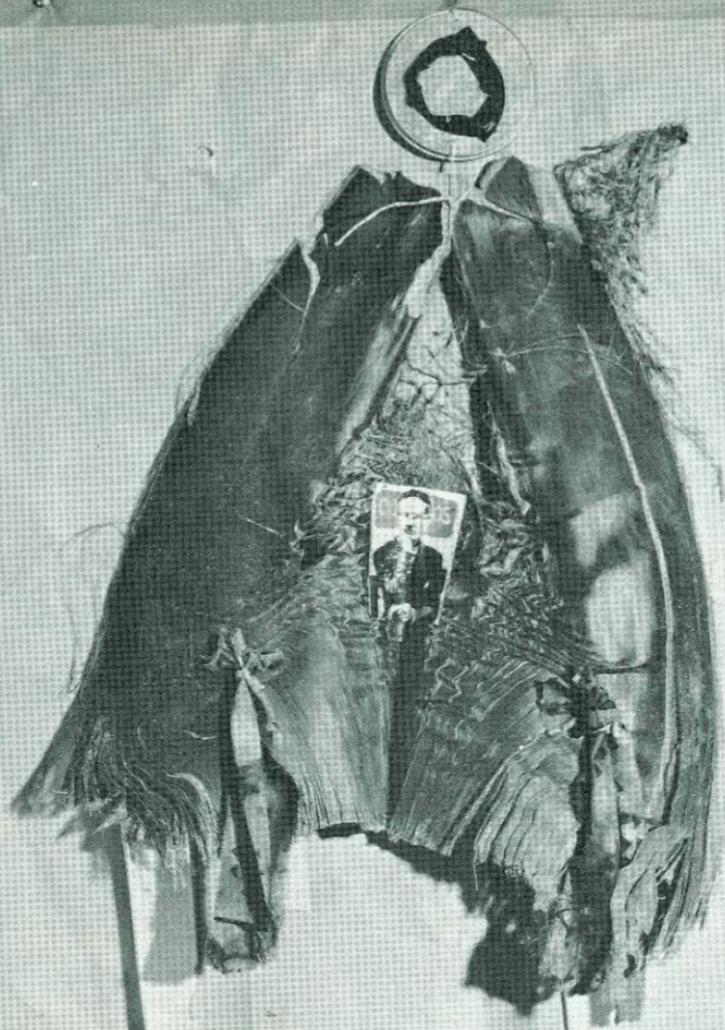
13. Id.





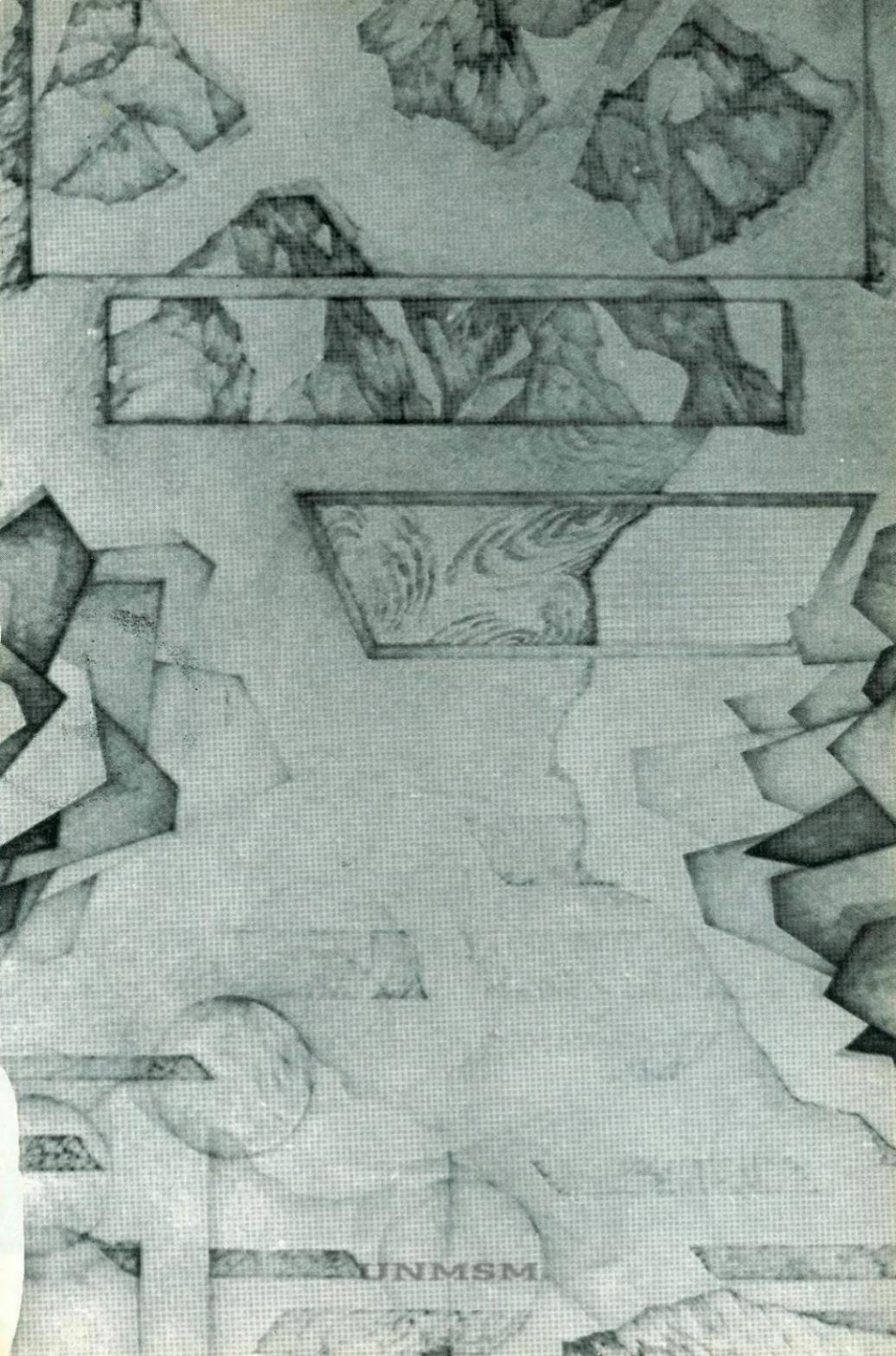
AYVO Noriega
83

UNMSM

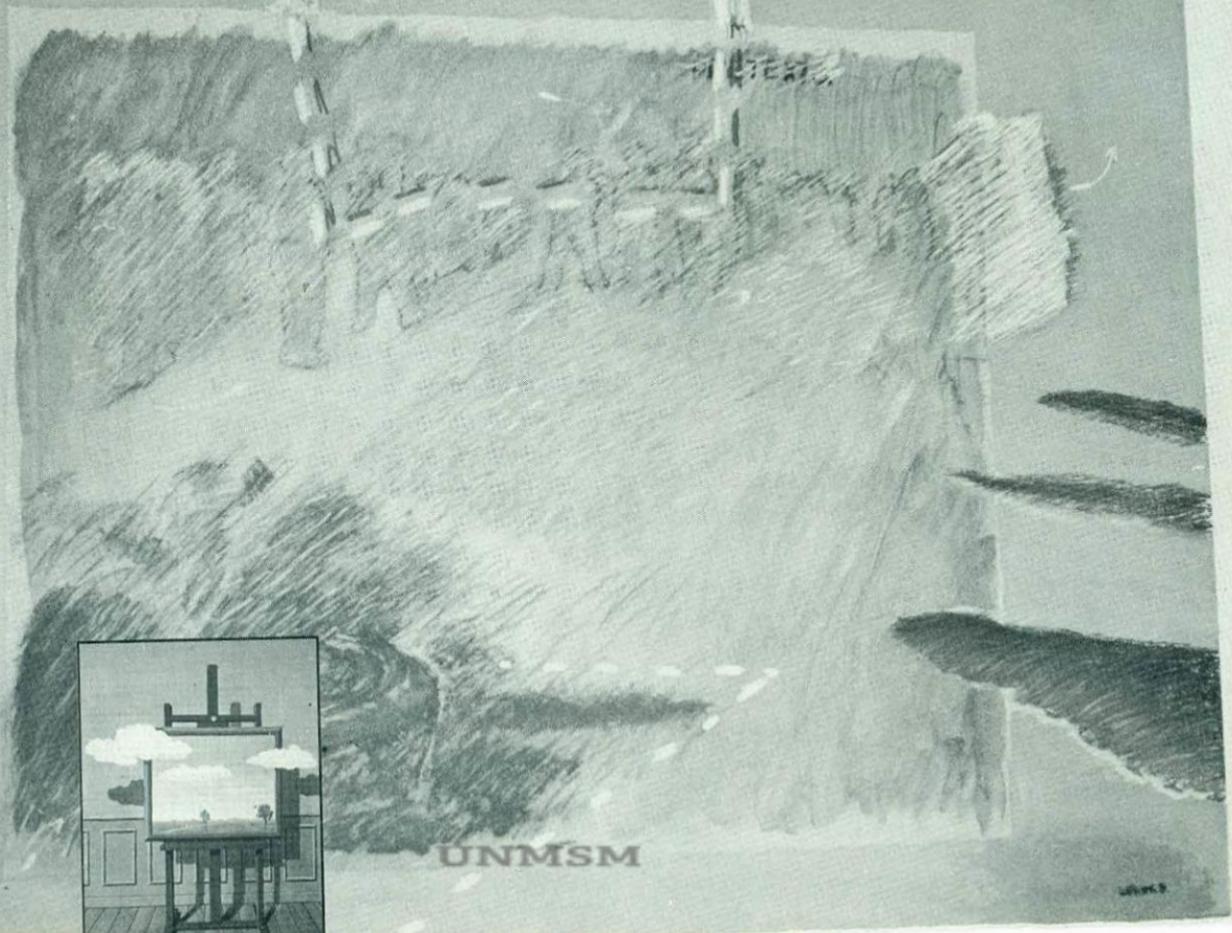


UNMSM





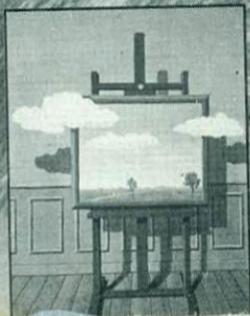
UNMSM

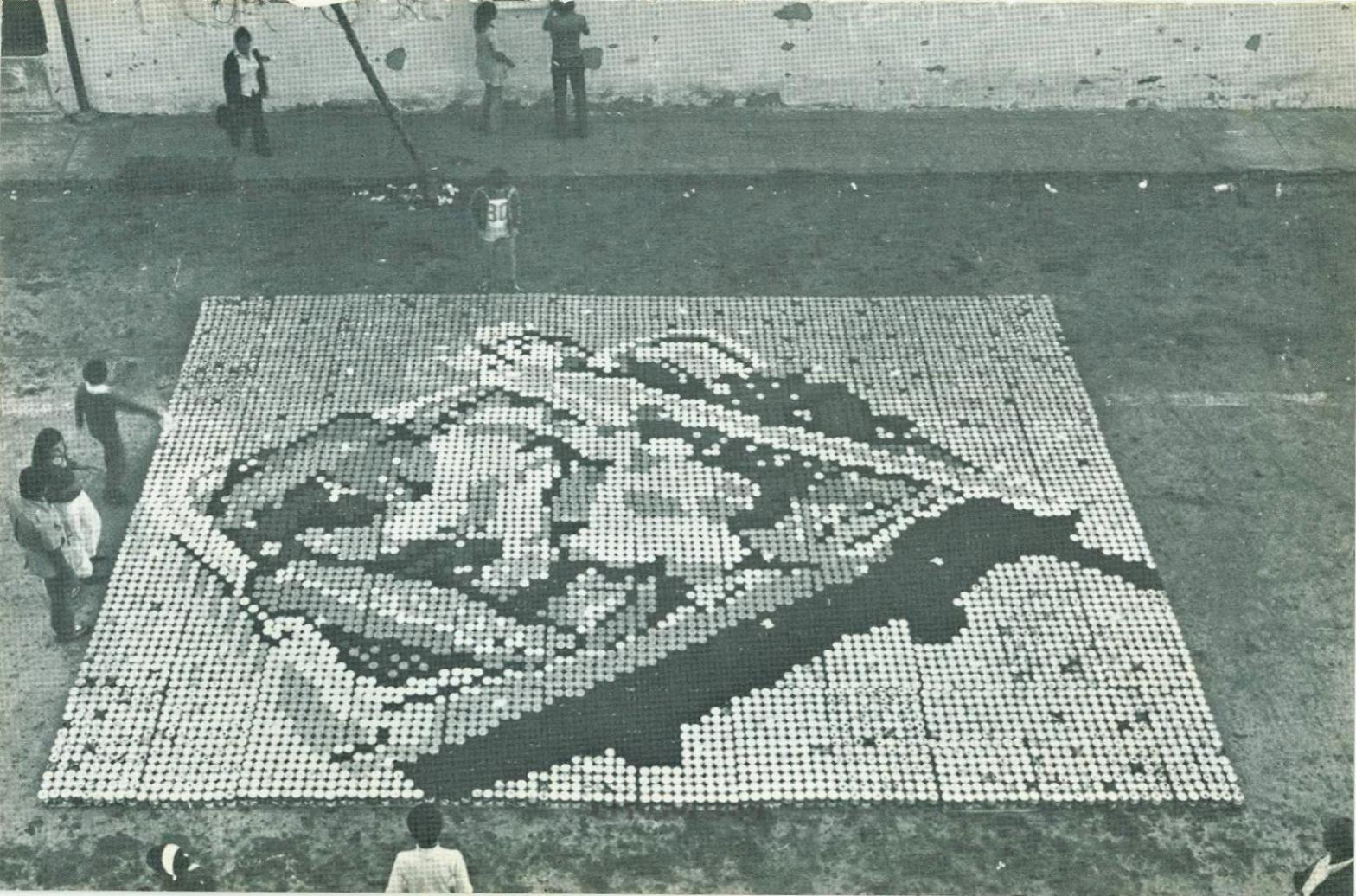


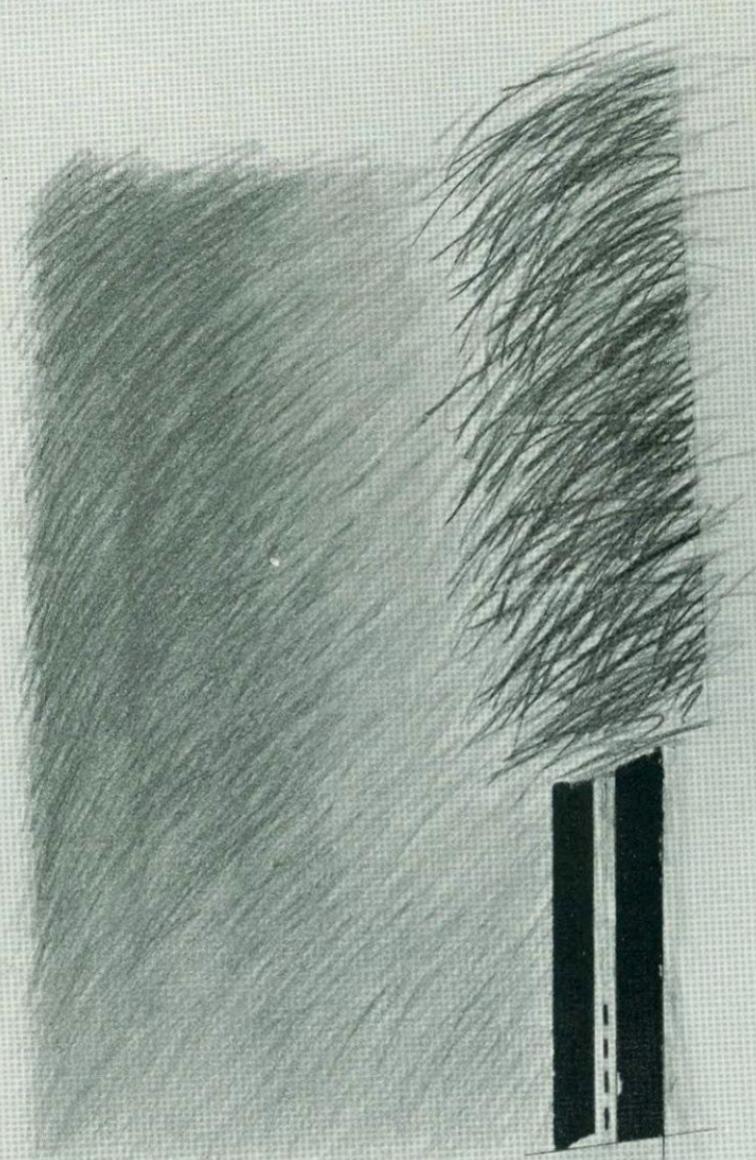
THE GREAT

UNMSM

1963







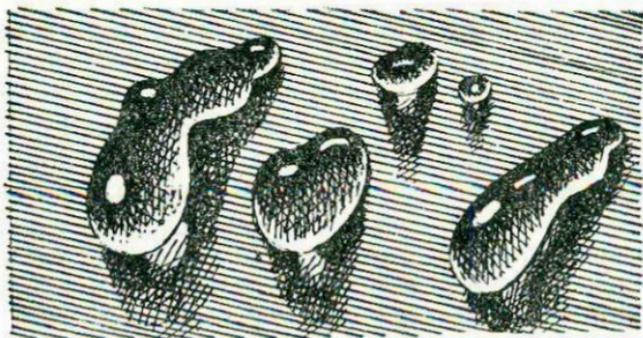
UNMSM

Cuestionado por un sector de jóvenes —y otros no tanto— que lo acusan de equilibrista pictórico o importador europeo, el pintor considera que no está lo suficientemente alejado de su obra para asumir su defensa, "estoy todavía demasiado metido en ella y prefiero no analizarla, porque podría llegar a destruir todo lo que he hecho".¹⁴ En realidad Pazos es un solitario. Si algo lo une a sus compañeros de generación es su deseo de ruptura, su total rechazo hacia casi todos los que lo precedieron, su espíritu parricida en el cual no hay deseos de admitir mayores méritos a Tilsa ni mucho menos a Szyszlo, sólo, quizás, permanezca su admiración a Emilio Rodríguez Larraín, el gran amigo de Duchamp, quien por vocación propia mantiene una condición marginal frente a los acontecimientos de la plástica peruana, compartiendo con él ese aislamiento derivado de la incomprensión y aspirando a la evasión del desierto iqueño como fuente única de inspiración para reencontrar en la naturaleza la fuente de la creación.

Pero toda esta marginalidad de Pazos no deja de ser paradójica. Su obra hace gala de una eficiencia técnica que va de acuerdo con los valores de refinamiento que establece Lima. El rompe con la tradición y a la vez se somete a ella con un trabajo que cumple con las exigencias internacionales del nuevo arte: es una obra culta, elegante, de buena factura y un humor, a veces irónico, que sólo le ha merecido una aceptación minoritaria; porque además de todas esas cualidades, la pintura de Pazos propone un análisis a través del color, que constituye en el medio en que se desenvuelve, una de las obras más exigentes dentro del mercado peruano, subvirtiendo las cómodas formas de ver del sistema, dentro del sistema mismo. **Lúcido y luchador, este hombre ha seguido trabajando a pesar de una marcada incomprensión, manteniendo empecinado un camino en el que predomina el pensamiento más que las sensaciones. Pazos cree que su aproximación a lo popular será a través de la capacidad analítica, no con la figuración —a la que considera igualmente elitista— sino dirigiéndose a la inteligencia del espectador. Inteligencia que hoy se encuentra subvaluada en medio de un**

liberalismo económico que con mucha coherencia —quizás lo más coherente del belaundismo— se ha extendido a la anulación de la participación estatal en la promoción cultural.

Para bien o para mal, en estos tiempos de retroceso, Hernán Pazos quizás sea, por méritos propios, el artista más destacado en lo que va de la década, y uno de los hombres jóvenes que mejor representan nuestras amargas frustraciones. La lucidez de que hace gala, su obvia capacidad de trabajo y su rebeldía a la concesión, podrían ponerlo en la cresta de la ola, si es que a esta resaca sucede una marejada que barra con los lastres de un arte que espera, como el Perú, por un tiempo mejor. ~



SOBRE PAZOS, RODRIGUEZ Y VAINSTEIN/ AUGUSTO ORTIZ DE ZEVALLOS

Fui requerido por el INC para elaborar el texto de presentación de los pintores peruanos, a modo de supuesto *comisario* o *curador*, palabras ambas que por provenir de ocupaciones policiacas o médicas me incomodan y que no corresponden a lo que efectivamente hice. Tampoco fui *comisionado*, que es como supongo que debiera traducirse tales designaciones; y no lo fui pues nada tuve que ver con selección de pintores u obras, o con aduanas, plazos o envíos, ni con viajes o cobro alguno. Hago la aclaración abusando de "Hueso Húmero", porque sé que hubo contratiempos que lamento.

Y debo explicar también que es en razón del encargo que lo motivó que el texto busca ser explicativo para quien no esté en antecedentes y que se debe a eso el extenso "name-dropping" contextualizador. Pensé cambiar algunas partes del texto, pero creo más justo presentarlo tal cual. Aun cuando, siendo introductor y expositivo, no pudo contener la carga de análisis y juicio crítico, o de meras preferencias, que un texto espontáneo imitaría.

Me permitiré por ello un desubicado colofón, que agradecería leer en relación al texto transcrito.

Esther Vainstein, a quien trato primero por su cierta mayoría cronológica, me parece sin duda el caso más logrado y aquél en el cual la investigación pictórica ha ido más lejos y obtenido mejores resultados. Quizás si algún reproche me cabe a su pintura es que sus 'reglas' sean más de hallazgo y registro que de juego, pues en el arte hay juego, digan lo que digan los críticos solemnes. Y ante sus lunas, sus cielos sepias y su registro de esa parte importante del infinito

que percibimos en nuestro desierto costeño, lo ausente es quizás la sensación del vidente, que éste sea más mujer y menos lente. Por otro lado y a pesar de lo que acabo de decir, el suyo es también un caso importante de pintura de mujer: uno en el cual serlo signa el arte resultante; lo que debe apreciarse en un espacio cultural con fuerte y creciente presencia femenina, a veces indiscernible.

Hernán Pazos me parece un pintor que por querer ser coloquial con la cultura urbana y cosmopolita y por experimentarla desde un espacio tan suburbano como Lima (o Miraflores) arriesga el estar a flote de las aguas corrientes.

Sus referencias en la pintura internacional son, creo, gente que como Tapies, el grupo Cobra, algunos Pop caligráficos y diversos informalistas, todos deudores de Max Ernst, tienen claros espacios de referencia en los museos, exposiciones y galerías que en el mundo cosmopolita son pan de cada día y son por ello un renovado sistema de valores visuales, ya fuesen justificables o no. La deliberada insolencia, el "enfantterribismo" tiene allí sentido creador y fértil trayectoria desde Pablo Picasso hasta Mick Jagger. Aquí la rebeldía no puede vestirse de *punk*, cuando así se viste nuestro Gatsby.

Creo, sin embargo, que es un iconógrafo imaginativo y de buen discernimiento pictórico; una personalidad cuyo antecedente peruano estaría quizás en Rafael Hastings, entendiéndolo esta referencia como analogía y no como influencia. Y que Pazos, queriéndolo o no, es revelador de una idea de lo plástico, lo visual y lo cultural propia de una parte de su generación.

Herbert Rodríguez es el más joven de los tres y no sé si acierte en mi analogía, pero me hace pensar en lo que fue el grupo Hora Zero en poesía: la renuncia a toda referencia, la ruptura con lo que se entiende como estética convencional, la propuesta de la agresividad social y política como fuentes de creación. Hay, entiendo, buenos poetas de Hora Zero (y malos). Este es bueno; de una equivalencia pictórica. Y va algo más lejos, pues indaga en la imaginería popular-populachera, en ese universo algo fetichista de la iconografía de los ritos religiosos y sociales. Corazones de Jesús y estampas por un lado; publicidad, calendarios, noti-

cia periodística altisonante, por otro y también objetos inverosímiles como esos tapallantas de camión, aflecados y heroicos, con tigres o Ché-guevaras.

Hay además, simultáneamente, otra temática personal de vena autobiográfica testimonial y algo romántica. Y todo aparece a veces mezclado e irresuelto, pero otras veces con admirable coherencia, anticipando una pronta madurez pictórica.

Creo que Rodríguez sí sabe dónde está y a dónde pertenece y que hay que esperar a ver qué inventará mezclando sus elementos de realidad, su lectura ácida y su inteligencia.



El envío peruano a la Bienal de Sao Paulo al mismo tiempo que representa a una nueva generación plástica lo hace también a la compleja y cambiante realidad de la cultura urbana visual del Perú.

Pazos, Rodríguez y Vainstein son artistas de reciente expresión pública. En cada caso cabe leer una autonomía respecto de los modelos y formatos artísticos recorridos y quizá ya fatigados por la pintura peruana, la formulación de espacios nuevos. Está en la posibilidad de esas formulaciones trascender creativamente sus elaboraciones y convertirlas en afirmaciones. Está en sus riesgos que la novedad sea sólo el aporte de un vocabulario o la simple actualización de correlatos pictóricos que corresponde a fases transformadas de la pintura metropolitana.

La pintura peruana, y la cultura peruana en general, no tuvieron un claro pacto con la modernidad. Siendo como somos pre-modernos o para-modernos, lo moderno no deja de ser un espacio de atributos ambiguos. En el Perú y en Lima (la extrema centralidad cultural del Perú hace que frecuentemente se pueda sustituir un concepto por el otro) la pintura de este siglo comenzó siendo una distante provincia francesa (Daniel Hernández, Carlos Baca Flor, Ignacio Merino) con pocos, confundidos e infructuosos ensayos nacionalistas (Teófilo Castillo). El siglo XIX había albergado ensayos más interesantes de pintura nacional, particularmente en el

simbolismo alegórico a la peruanidad de Francisco Laso, en la calidad de Rebeca Oquendo y en la fértil imaginaria popular de pintura costumbrista, caricaturesca y política (Panchito Fierro, Mirones, etc.). Pero estos ensayos decimonónicos quedaron desbordados por la pintura a lo Beaux Arts, ya prestigiada por su referencia a los modelos culturales metropolitanos prevalecientes.

Contra ella, retomando, quizá sin saberlo, los propósitos anteriores, surgió el *Indigenismo*. Tuvo alguna influencia mexicana pero fue principalmente autónomo a manera de una cohesionada promoción que lideraría José Sabogal (Julia Codesido, Camilo Blas, Rómulo Azabache, Teresa Carvallo). Esta promoción coincidió con una generación de pensadores y literatos "peruanistas" con la que tuvo activo contacto. Inicialmente antiacadémico y moderno a su manera, el *Indigenismo* abrió las ventanas de la pintura a otros entendimientos, temas y facturas. Pero, paradójicamente, el *Indigenismo* fue gradualmente oficializado y academizante. Copó casi la enseñanza en la Escuela de Bellas Artes y fue el lenguaje obligado para exposiciones oficiales peruanas, como, por ejemplo, en el Pabellón de la Exposición de París de 1937. Como parte de este proceso y particularmente a través de Enrique Camino Brent, el *Indigenismo* se "blanqueó", es decir dejó atrás el sentido reivindicatorio indio para sustituirlo por hermosos divertimentos para los cuales lo andino era una forma de pintoresquismo. Asimilado, el *Indigenismo* perdió su principal atributo: su rebeldía.

La modernidad pictórica llegó al Perú en la segunda postguerra, en los años 40, traída por Ricardo Grau, formado en la "Escuela de París": confusa designación que de alguna manera irresoluble reunía posiciones pictóricas de artistas como Braque, Picasso, Gris, Matisse, Derain y quizá inclusive algunos surrealistas. Grau dio el pleito contra las visiones autosatisfechas de pintura literaria y solemne y lo dio con la enorme legitimidad de ser un pintor quizás no grande pero sí puro.

El debate de los años 40 puso a los indigenistas en la paradójica posición de defensores del orden. Lo perdieron. Ganaron Grau y sus afines: Ricardo Sánchez, Carlos Quis-

pez Asín y dos jóvenes que serían luego decisivos: Sérvulo Gutiérrez y Fernando Szyszlo.

Grau sería toda su vida un moderno convencido, con calidad desigual pero ocasionalmente indiscutible. Pero de alguna manera fue más un pintor de esa Escuela de París. Sérvulo encarnaría una difícil y angustiosa posición media, por tener esa constitución cultural mestiza quintaesencialmente peruana para la cual lo moderno era más una seducción que una identidad. Sus recursos pictóricos, su sed inmensa y su talento excepcional, lo llevarían a lograr obras que pertenecen a la modernidad universal, pero que pertenecen también a un sentido localista y que plantean todavía a la crítica un problema irresuelto de evaluación, ya que hubo críticos que creyeron que su arraigo local, en sus temas y en su emotividad expresionista, era indicativo de un fracaso como pintor moderno. Szyszlo, años después, elaboró un proyecto pictórico manifiestamente moderno, cuyos modelos estilísticos provenían de la pintura abstracta, norteamericana y europea, aunque sus temas tuvieran fuentes iconográficas y metafóricas peruanas. En paralelo o en continuidad inmediata a la opción de Szyszlo se produjo ya una generación nutrida de modernistas, muchos de los cuales se veían a sí mismos como pintores igualmente modernos que los norteamericanos o los europeos. Entre éstos ha habido algunos pocos excelentes, como Rodríguez Larraín, Tilsa, Chávez y Tola. Por entonces la pintura moderna peruana es ya práctica hegemónica en el medio y en su corta historia haría lo posible por parecerse a las pinturas metropolitanas y cosmopolitas. Tuvimos nuestra visión adelgazada del 'action painting', del expresionismo abstracto, de los geometrismos, del pop, del op, del 'minimal art' y del arte conceptual.

Pero la modernidad, importada sin tributar y consumida sin digerir, provocó con el tiempo la crisis de identidad, de sujeto y objeto pictórico que es de imaginar. Y hoy día, superada la fascinación vanguardista, se presenta en el medio pictórico peruano un fuerte eclecticismo como indicativo de la pérdida de convicción en lo que fue durante dos décadas atributo mandatorio: la modernidad. Los tres pintores representados coinciden en proponerse opciones nuevas.

Se trata sin duda de una conciliación difícil: la de un idioma pictórico en diálogo con el mundo contemporáneo, y el de un asunto, un universo y una circunstancia que no han sido tratados en los lenguajes pictóricos cosmopolitas. El problema de cómo ser a la vez contemporáneo y culturalmente pertinente; de cómo conciliar tiempo y espacio.

Esther Vainstein desarrolla en su obra actual lo que pudiera llamarse "registros" paisajísticos y naturales alimentados por la observación del fascinante universo del desierto costeño del Perú. Vainstein recolecta visualmente impresiones, objetos, restos, huellas; y los lleva a extensos formatos horizontales. Sus dibujos tienen algo de transcripción objetiva, de documento científico, de extensa carta de explorador, de cuaderno de viaje. Pero ese registro tiene una naturaleza poética. Está atento a leyendas, a lunas llenas, a enigmas.

Es una forma de paisaje acerca de una naturaleza que casi no ha sido representada en la pintura peruana; y toma forma en una modalidad que rompe con el sentido de obra singular y de óptica singular; en un espacio en que no hay el orden que aporta la perspectiva sino una simultaneidad de impresiones y perturbaciones. El ensayo es hecho no sólo con gran calidad de ejecución sino además con admirable coherencia. Los recursos pictóricos están administrados con rigor e inteligencia. Deliberadamente monocromáticos o cuando más, teñidos de tenues coloraciones, los dibujos abren ventanas sutiles al mundo que evocan y registran. La plástica está en acuerdo con el ensayo intelectual: ni lo adorna ni lo sustituye. Es obra de temprana madurez y de gran factura.

Hernán Pazos es quizás el más deliberadamente urbano de los tres pintores. Su pintura ironiza y parodia conceptos convenidos sobre arte, y sugiere por contraposición que el contenido y el valor de la obra no están en la formalidad de la ejecución ni en el oficio artesanal con que la pintura ilusionista resuelve sus temas. La obra es propuesta en el nivel de la idea y, más precisamente, del comentario. Juega a veces también con un correlato escrito, ya sea éste título o frase-motivo; y se teje así un espacio de referencias en el

cual el cuadro es una suerte de provocación voluntariamente trivial.

Su sentido de comentario está traducido en dobles ironías, sustitución de las reglas de juego convencionales, carácter informal; es decir, no formalizado del cuadro, apoyo para su lectura en lugares comunes, citas y referencias. Pazos tiene poco que ver con los mundos interiores del país cultural. Sus fuentes están en la cultura cosmopolita, quizás suburbana, en la suma indistinta de influencias, en la cultura acéntrica y fugaz, en la cotidianidad. De todo ello es un comentarista ácido, perceptivo y sutil.

Herbert Rodríguez se propone la actividad plástica como una suerte de reflexión en distintos planos simultáneos a la vez personales, autobiográficos, culturales e inclusive políticos. Para conseguir esta simultaneidad Rodríguez recurre a entender la obra como un denso encuentro de sus hallazgos y manipulaciones y la ejecuta en un tono descreído y hasta agresivo que esconde una disposición romántica.

Su afecto por un arte pobre, por formas visuales correspondientes a visiones populares, supersticiosas y rituales se traduce en una objetividad al transcribirlas y en una rica intensidad al confrontarlas. En su obra Rodríguez recorre vetas distintas y paralelas: el "collage", la creación de imágenes, el dibujo, un intenso sentido del color, la trasposición de objetos. Propone una recontextualización y consigue crear un espacio de conflicto, una atmósfera habitada. Sus recursos pueden ser inclusive aquellos de los medios masivos: la fotocopia, la impresión múltiple; negando así validez al sentido del valor económico y monetario con que se entiende demasiadas veces al objeto singular en el arte. Otras veces se vale de objetos, naturales o artificiales, que se presentan como residuos, como mercancías sin valor, como paradojas vivas.

Para la Bienal, Rodríguez ha afrontado un arriesgado ensayo, una suerte de autobiografía a la vez que mapa de sus dilemas y temas, a lo cual aplicará su inusitada inteligencia visual, su honradez plástica y su personalidad que excluye la retórica y que elige el terreno de la confrontación y del realismo como espacios para la devolución al arte de su sentido central de reflexión.

Los tres pintores peruanos representados, jóvenes y en buena medida alternativos en sus propuestas a las concepciones artísticas desgastadas o ya concluidas en el espacio cultural del Perú, ofrecen a la vez que importantes calidades, opciones abiertas para soluciones mejores del dilema creativo contemporáneo.

Y es refrescante que en todos ellos haya, a la vez que un propósito contestatario, un cierto cariño por la pintura como idioma a redescubrir.

WILLIAMS O EL PRETEXTO DE LA REALIDAD/ALFONSO CASTRILLON VIZCARRA

Hamlet: ¿Veis aquella nube cuya forma es muy semejante a un camello?

Polonio: Por la misa, y que parece un camello realmente.

Hamlet: Yo creo que parece una comadreja.

Polonio: Tiene el dorso de una comadreja.

Hamlet: O de una ballena.

Polonio: Exacto; de una ballena.

Shakespeare, *Hamlet príncipe de Dinamarca*. Acto III, escena II.

El epígrafe que encabeza este artículo fue utilizado por Charles Mitchell hace ya algunos años¹ para indicar —no sin sorna— el carácter “ambiguo” del arte actual y el nacimiento de un público activo que indaga y cuestiona la obra de arte sin admitir secretos.

Aquel diálogo tomado de Shakespeare esconde una burla sutil hacia el *público de arte* que ha venido soportando

1. Charles Mitchell, “El papel del espectador en el arte contemporáneo”. En: *Interpretación y análisis del arte actual*. Edición dirigida por Bernard Smith, Eunsá, Pamplona, 1977, p. 63.

durante estos ochenta años los embustes de las vanguardias hamletianas. Si en el siglo pasado los códigos pictóricos estaban al alcance de todos los asiduos al museo, las vanguardias, especialmente el expresionismo abstracto, hicieron callar al público de las galerías con aquella frase ya proverbial que decía: "No pregunte qué es, sino si le gusta o no". Por un tiempo el público fue como Polonio, unas veces embaucado, otras veces complaciente frente al artista.

Comparto con Mitchell el velado sarcasmo del fragmento citado; agregando otra coincidencia, que no puedo llamar fortuita: la de ocuparme como él de un cuadro que tengo en mi casa, una pintura que he incorporado al diálogo mudo de los objetos que me rodean.

La obra que tengo a mi derecha estuvo primero en una pared del estudio de su autor, Armando Williams, en Barranco. Debo confesar, contra los prejuicios de quienes creen al crítico de arte insensible por deformación profesional, que mi primer contacto con este rectángulo de 0,90 x 1,20 cms. fue sensorial: un acuerdo tácito entre mi retina y los colores que se le ofrecían, de complacencia celular si se quiere y de placer por lo tanto. Hace tiempo que no me acercaba en forma tan primaria a una obra. No me avergüenzo; por el contrario, me alegro de responder todavía con este tipo de reacciones que enfrenta a la obra sin prejuicios.

El cuadro pasó luego a una pared de mi casa y de ahí no se ha movido: hace dos años que impuso sus coordenadas respecto a los otros objetos, estableció sus distancias, se propuso como mediador de los colores que lo circundan y punto de partida de otras significaciones. Fue exigiéndome el diálogo que al principio le había negado. Mientras escribía en mi mesa no había forma de evitar sus llamados. De la "indiferencia visual" más genuina, enseñada por Duchamp, fui interesándome por sus partes, por algún elemento que se descubría en medio de lo cotidiano y se hacía evidente reclamando una mirada individual. ¿Por qué ahora mi interés se volvía hacia fragmentos localizados y no hacia el todo, como sucediera la primera vez?

Hasta que un día me propuse leer el cuadro que tenía a mi derecha: en una superficie gris, por lo tanto neutral, se extiende un plano rojo, ligeramente desplazado a la izquier-

da. En él ha consignado el pintor algunos signos reconocibles: una llanta se quema a la izquierda, pero el humo, indicado aquí como una lluvia de trazos amarillos, asciende en diagonal hacia la derecha con un movimiento que el autor ha querido subrayar agregando unas flechitas que acompañan su camino. Descubro luego, siguiendo la dirección de éstas, un conjunto de siluetas tachadas con tiza blanca. Algo más arriba, la palabra PRETEXTO, también borrada a la ligera. Si bien estos elementos están inscritos en la zona roja (la "realidad") hay otros que nos sacan fuera y hacen ambiguo el significado: aquel punteado en blanco, en forma de 7, que parece una señal de tránsito sobre la pista y acentúa la perspectiva; las nubes casi negras que salen de la derecha y comienzan a invadir la zona roja; parte del humo que sigue su camino hacia el ángulo superior derecho; y por último un elemento que no puedo identificar, en forma de amplia U, que extremando la imaginación sería un gancho utilizado en los laboratorios fotográficos para colgar los negativos. Así pues, el rectángulo podría ser una fotografía.

Una fotografía, ¿dónde la había visto? Miré el cuadro y seguí pensando en los dos niveles de significación que Williams propone: lo irreal es lo gris, el soporte sobre el que la realidad se instala, (llanta que se quema y humea, siluetas de gente en el horizonte). ¿Es un hecho de sangre el que quiere significarse?

Miro nuevamente el cuadro: he visto este procedimiento en Magritte. Voy, busco Magritte y encuentro una diapositiva. La proyecto y ahí está: es el mismo procedimiento, pero al revés. Veamos. Se trata de "La venganza". El pintor francés ha puesto en una habitación, un caballete con un cuadro que representa un paisaje. En él lo verde es ínfimo, dos arbolitos y el resto es cielo celeste con una gran nube algodonosa. Pero el juego de Magritte empieza cuando se desplaza de lo irreal —el cuadro representado— a la realidad, la habitación, donde coloca dos nubes, fuera del cuadro representado, que sin embargo hacen sombra sobre la pared vecina. Esta representación quiebra el sentido de la realidad, invitando a una lectura ambigua.

Por un procedimiento contrario, en el cuadro de Williams, la irrealidad está representada por el soporte gris y la reali-

dad por el rectángulo rojo. La intención de ambigüedad se cumple con la inclusión de la línea blanca de tránsito y el humo que sale hacia la irrealidad y las nubes que entran en el campo de lo real. Así pues, Williams está dentro de lo que podríamos llamar un "surrealismo genérico" que lo acerca a Magritte en el empleo de lo ambiguo y la continua remisión de ida y vuelta a los planos de la realidad|irrealidad².

¿Una fotografía? Esta suposición vino a confirmarse cuando, leyendo *El Caballo rojo*, en su edición del 18-7-82 (p. 5), di con un artículo que informaba sobre el paro del 19 de julio de 1977, ilustrado con fotos de esa jornada. Y ahí estaban la llanta quemándose, el humo, los huelguistas y las sombras del lado derecho. Queda descartada la idea de que Williams sea un plagiaro por el hecho de haber tomado como punto de referencia una foto publicada en un diario; no importa si las imágenes que él ha plasmado fueron tomadas en vivo o de una fotografía, lo que importa es por qué las tomó y cómo pasaron a su cuadro.

Incursionamos desde ahora en el terreno de la ideología, tan temido por los formalistas-idealistas que piensan que la explicación ideológica es extra artística. En este sentido el cuadro que examinamos es un buen ejemplo de cómo las ideas se encubren con color, adquieren un ritmo, se acomodan en la superficie de acuerdo a ciertas reglas y códigos.

Debemos admitir que Williams se ha basado en una fotografía de evidente connotación política. La llanta quemándose es ya un símbolo de las jornadas de paro. Como imagen connota también la desolación de un campo de batalla después de las acciones. En cierto modo está diciendo *por aquí pasaron...* "En adelante, la lucha en defensa del paro ya no tenía tregua a todo lo largo de la avenida Túpac Amaru. Las masas populares de Tahuantinsuyo, Independencia, Comas, Collique, enfrentan con piedras y botellas llenas de gasolina la prepotencia de los efectivos militares que recorren la avenida con sus carros blindados, disparando ráfagas de metralleta, hiriendo más de las veces a transeúntes inocentes".

2. Sabemos, sin embargo, que el cuadro de Magritte no ha tenido que ver, en ningún sentido, con la creación del cuadro que comentamos.

(Gregorio Martínez, "19 de julio de 1977, Horas de lucha". *El caballo Rojo*, N° 114).

Y bien, ¿qué hace Williams con el documento fotográfico? Toma las imágenes que necesita, las coloca en el recuadro rojo (¿la realidad sangrienta?) y comienza a mimetizarlas (ambigüizarlas si resulta más cómodo) saliéndose de la realidad (humo y línea de tránsito) o entrando a ella, por medio de sombras que ahora son nubes negras. El público que quizá ha descubierto los signos reales que le propone el pintor se desconcierta y se pregunta cuál es la realidad representada, pues hay un trabajo sistemático de encubrimiento: las siluetas de los manifestantes son tachadas con pequeños trazos de tiza blanca, lo mismo que la palabra PRETEXTO, pero no borradas, ahí están, reconocibles, mimetizando sus significados.

Me sigue intrigando el uso de las pequeñas flechas que ascienden claramente hacia la derecha. Pienso que aun éste es un mensaje encubierto: el movimiento de masas, los actores del paro, aluden al movimiento político de izquierda que sin embargo se mimetiza yendo en sentido contrario. Al fin y al cabo la izquierda del cuadro es la derecha del espectador.

No se descarta, pues, la idea de que Williams quiera celar algunas ideas que para un sector político resultan subversivas. ¿Qué necesidad tenía el pintor de encubrir su denuncia? Pienso que Williams ha llegado a la convicción, madurada desde hace algún tiempo, de que no es necesario vociferar para decir nuestra verdad; la metáfora no está reñida con la praxis política.

A estas alturas podemos aventurar tres posibilidades de interpretación frente al cuadro de Williams, que no se oponen sino que se complementan:

1. El pintor ha llegado a una madurez artística y política que supone que la metáfora no está reñida con la praxis.
2. El pintor recurre al encubrimiento para comunicarse en clave con un sector marginalizado políticamente.
3. El pintor recurre a las tachaduras para negar la realidad; en este caso Williams no cree en la posibilidad de una solución política de izquierda.

Sea cual fuera la línea interpretativa que se adopte —quizá son las tres— en el caso de Williams las formas se encuentran estéticamente manifestadas gracias a la intención connotativa, que es ideológica. Cualquier formalista tradicional podrá decir que la composición es equilibrada, que el color está sabiamente dosificado y que por lo tanto el cuadro es bello, esquivando los significados que al fin y al cabo le dieron origen. Afortunadamente hoy día estamos lejos de pretender que la finalidad de la Historia del arte es el estudio de lo “específicamente plástico”. Una imagen no está suspendida en aquella zona incontaminada prevista por Platón, sino que está nutrida, y por lo tanto enriquecida, por la realidad que la circunda. El arte de hoy propone múltiples significaciones, hace preguntas, toma como pretexto la realidad para celarla y nuevamente descubrirla.

ENTREVISTA A ARMANDO WILLIAMS

27 de enero de 1984

ALFONSO CASTRILLON: Armando te he leído mi trabajo y he terminado presentando tres posibilidades de interpretación. ¿Podríamos conversar sobre esto, aquí, delante del cuadro?

ARMANDO WILLIAMS: Sí. Yo pienso que entre las dos primeras opciones no existe contradicción...

A. C.: ¿No se oponen?

A. W.: Yendo a la primera, yo creo que en el momento en que hice ese cuadro era consciente de que el público al que me dirigía no era un público amplio...

A. C.: Es decir era un público elitista, de galería...

A. W.: Claro. Además, casi inevitable por el solo hecho de trabajar sobre un soporte o una superficie como la del cuadro.

A. C.: El encubrimiento tácito que yo encuentro, la ambigüedad evidente de las imágenes ¿obedecería entonces al hecho de comunicarte a un nivel más oculto, casi codificado, con ciertos sectores?

A. W.: En parte es eso, pero además hay como una especie de ejercicio de negaciones continuas que conducen hacia lo ambiguo y a la vez a lo críptico.

A. C.: Sin embargo yo encuentro imágenes cargadas de signi-

ficación, que dicen abiertamente su mensaje político. El hecho que tú hayas tomado las imágenes de un diario y la fotografía de un paro, es una opción política innegable. Pero lo que me llama la atención en el cuadro es cómo este mensaje, que fotográficamente es un documento demasiado "crudo", es luego tamizado en tu cuadro, utilizando una serie de subterfugios para velar esa realidad, veladuras que corrientemente se llaman artísticas. ¿Por qué ha habido esa tarea de encubrir y de tachar? Tachar más que esconder, porque si observas la parte de arriba, la palabra *pretexto* no está borrada, tú la has escrito y luego la has tachado con un gesto muy rápido, pero a la vez muy significativo. Lo mismo has hecho con las figuras humanas. ¿Qué valor tienen la palabra y las imágenes tachadas?

A. w.: Viene de una larga trayectoria de ejercicios. Antes de este cuadro hay una serie de trabajos en los que uso palabras y en cuya superficie no hay imágenes demasiado contundentes o figurativas, un poco como que la palabra es el significado en sí y luego viene el proceso en que la figura o lo figurativo comienza a tomar una mayor importancia. Hay una especie de transición. Creo que es hacia eso, hacia un ejercicio de depuración del lenguaje, que va mi trabajo, porque luego empleo menos las palabras, quizá tan solo en un par más de cuadros, pero siempre dentro de ese mismo espíritu, de negación y de tachadura.

A. c.: Bueno, pero si tachas algo es porque en realidad no estás de acuerdo. Cuando tú escribes una carta y tachas una palabra, estás negando, arrepintiéndote, como si fuera otra la palabra que hubieses querido escribir. ¿En el caso de tus imágenes por qué las tachas?

A. w.: Son imágenes pero que aun así siguen teniendo un sentido descifrable.

A. c.: Tachadas siguen significando, pero el acto de tachar significa.

A. w.: Sí, yo creo que tiene que ver con tu tercera suposición.

A. c.: Es decir: las tachaduras no son encubrimiento, sino negación. Tú no estás de acuerdo con el significado de la foto.

A. w.: No es precisamente eso... Me resulta difícil explicarlo.

A. c.: Una pregunta más directa: ¿tú estabas de acuerdo con ese paro?

A. W.: Sí. Sí.

A. C.: Las imágenes te eran familiares, te eran gratas, sin embargo en tu cuadro aparecen tachadas.

A. W.: Claro, era como una especie de insatisfacción.

A. C.: ¿Una desilusión política?

A. W.: Sí.

A. C.: ¿Por qué?

A. W.: Bueno, una especie de desilusión en el sentido de que las consecuencias no están a la altura del pretexto.

A. C.: Ahora comprendo el origen de los cuadros que han venido. Hay un humo que no quiere ser humo en tu cuadro, que no es gris, que no es negro, es un humo dorado como una lluvia de oro y que sin embargo sube hacia la derecha. ¿El lado derecho en este cuadro tiene alguna significación? Porque todas las flechas nos llevan hacia el lado derecho. ¿O me equivoco cuando en el texto digo que al fin y al cabo, el lado derecho del espectador es el izquierdo del cuadro?

A. W.: No, en ese sentido creo que no hay una respuesta consciente.

A. C.: ¿Y la línea blanca que nos lleva del plano ideal a la realidad resultando por demás ambigua?

A. W.: La línea blanca tiene relación con las sombras que están fuera de la realidad, del recuadro rojo.

A. C.: ¿Cómo es que estas sombras de gente, en la fotografía, se convierten en nubes negras en tu cuadro?

A. W.: Viene de un cuadro anterior, donde hay una serie de personajes que estaban tratados como si fueran etéreos, transparentes y que proyectaban unas sombras que eran totalmente volumétricas, en forma de huecos... Están tomadas en base a otras fotos, de unos trabajadores polacos, en el momento en que Solidaridad comienza a hacer noticia.

A. C.: ¿Armando, este signo que parece una amplia U en la parte de arriba, es un simple adorno o algo relacionado con el cuadro?

A. W.: Es una alegoría puesta inconscientemente.

A. C.: Pero, ¿estoy en lo cierto cuando digo que hay dos niveles de significación: lo irreal, representado por lo gris y la realidad, significada por este recuadro, un poco desplazado, de color rojo, donde suceden las acciones?

A. W.: Sí. Además, ahí el conjunto de gente termina fundiéndose con el humo y saliéndose del recuadro...

A. C.: De la realidad. Volviendo al principio, yo pienso que hay un poco de las tres suposiciones, porque por un lado hay un encubrimiento tácito para comunicar a un nivel diferente. Me interesa que precisemos este nivel, en el que se emplea un tipo de imágenes ajenas al público de galerías al que muy poco le interesa la representación de una huelga. Por eso pienso que hay cierto encubrimiento de estos elementos, precisamente para que pasen inadvertidos. Aunque hay otro público que podría advertir con facilidad estos signos.

A. W.: Nunca llegué a exponer esta serie de trabajos.

A. C.: Veo por otro lado, en relación a la primera suposición que hacíamos al principio, que se trata de una madurez tanto artística como política, en el sentido que tú has escogido un lenguaje, lo has hecho menos evidente, menos crudo, para que sea más eficaz; pero también es una madurez política. ¿O me equivoco y más bien se trata de una desilusión política?

A. W.: No se puede responder tan fácilmente a eso... porque es una especie de respuesta cotidiana en relación a una serie de circunstancias.

A. C.: Me interesa algo que me contaste acerca de la creación, acerca de que tú te demorabas mucho en terminar un cuadro. El año pasado, ¿cuántos cuadros trabajaste?

A. W.: Uno. El del motivo de la momia. Hice además varios grabados.

A. C.: ¿Vendiste algo?

A. W.: ¿Pinturas? El año pasado nada, grabados sí, un par, aparte de los premios.

A. C.: Y desde el punto de vista económico, ¿cómo te va?

A. W.: La mayoría de gente que me compra es gente extranjera. Por ejemplo ahora último un italiano me ha comprado dos cuadros al acrílico, vendidos en sitios que no son galerías.

A. C.: ¿Harías un cuadro ornamental como para adornar una sala?

A. W.: Pienso que no, porque para mí la pintura es un medio de comunicación. Aunque esté reducida a una élite.

Miraflores, enero de 1984.

JOHANNA HAMANN: EL PERFIL DE LO INTACTO/FIETTA JARQUE

“El ser humano sigue siendo primitivo en nuestras ciudades, con ese temor a lo desconocido que puede haber en nuestro interior, con sus ritos y supersticiones. La realidad de la vida actual limita nuestra percepción y no nos permite apreciar lo más tangible”, manifestaba la escultora Johanna Hamann con ocasión de su primera muestra individual el año 83 en la Galería Forum, de Lima. La cito así hoy porque su exploración artística bien podría centrarse en esa proposición de mirada hacia el interior de un ser humano temeroso de sí mismo, de la conciencia y peso de su realidad física.

Se trata de un recorrido del cuerpo en una exploración, abierta a la sorpresa de sus profundidades y conflictos, más físicos y sociales que metafísicos; sin morbosidad, sin intelectualizaciones, sin intenciones morales, sin sensualidad siquiera en muchos casos, con un interés sin censuras, si fuera posible. Los tabús con respecto al cuerpo heredados de la tradición judeo-cristiana han tratado durante siglos, y en la escultura se nota especialmente, la figura humana como vehículo de exaltación de cualidades ideales, a imagen y semejanza de un Dios que no permite el cuestionamiento de la virginidad de su madre.

Ha sido precisamente la maternidad el tema de esta primera, excepcional, al decir unánime de la crítica especializada, muestra de esculturas de Johanna Hamann. Las cuatro obras expuestas, en brusco enfrentamiento de lenguajes expresivos, no son cuatro versiones del mismo tema. Cada una de ellas presenta una óptica y un sector de este fenómeno, tratados también con distintos materiales y fórmulas. La maternidad es abordada en forma abiertamente agresiva, agredida.

La escultura más impresionante es decididamente un tríptico en el que cuelgan de garfios, como trozos de carne en una carnicería, tres vientres gestantes en yeso desgarr-

dos en gasas. Una obra fuertemente expresionista que expone los tensos vientres maternos, perforados y rasgados, permitiendo ver en ciertas zonas el armazón de alambre que les da forma. En la parte posterior de los mismos la concavidad inquieta no sólo con su vacío sino con fibras tensas de poliéster en una tonalidad rojiza en clara exposición al espectador, de esas inexploradas cualidades del cuerpo a las que hacemos referencia. No hay intención repulsiva en esta escultura, sin embargo. No quiere atentar contra el niño, ausente, ni la maternidad en sí, sino contra las presiones sociales que demandan de la mujer un rol rígido y castrante a partir de su situación de madre.

La segunda de las esculturas es la cabeza de un niño, un hijo, modelada dedicadamente en cera y cubierta con una urna de vidrio. La artista ha preferido conservar en cera esta obra exaltando las cualidades de maleabilidad del material, protegido efectiva y simbólicamente por lo que un crítico llamó su "útero de cristal".

La tercera y cuarta obra son dos versiones en distintos materiales de un mismo trabajo, el más logrado del conjunto. Se trata de un cuerpo de niño violentamente culminado a la altura del pecho, en una configuración informalista-abstracta que termina la pieza en ataduras de cordel y estacas. Frente a frente expuestas, podemos ver la huella manual de la artesana en el niño trabajado en arcilla, yeso, madera y cordeles, y la misma imagen fundida en bronce. Este enfrentamiento del niño con su propia figura autónoma y desdoblada da coherencia al conjunto de obras que conformó esta muestra. Lo que destaca además en esta pieza es la plasticidad de la figura, la curva abdominal del niño firmemente contrapesada con la posición segura de las piernas inclinadas un poco hacia atrás, anunciando su potencial independencia de movimientos. El remate superior de la escultura, esa agresiva aparición de elementos en desarrollo duramente sujeto e incompleto nos remite por su solución de corte informalista a obras de su breve etapa anterior.

Mediante esta muestra en la que cada elemento ha sido tratado con soluciones expresivas distintas y diversos expe-

rimentos con los materiales, se hace evidente que la insuficiencia de una sola tendencia artística para articular una metáfora tan compleja como la emprendida, ha llevado a la artista a llegar a través de distintos rumbos a un equilibrio del conjunto. El cambio de materiales ha sido sin duda la innovación más importante en la escultura del presente siglo. La materia condiciona sus formas y la búsqueda emprendida por la escultura para adecuarse a la incesante expresión de nuestro tiempo la ha llevado a echar mano de todo tipo de materias y texturas, además de las tradicionales, para ampliar un léxico en el que los elementos se cargan y descargan de sus significados a causa de la reiteración en los mismos.

Entre los jóvenes artistas plásticos del Perú son muy pocos los que se dedican a la escultura en comparación al creciente número de pintores. Entre estos pocos podría decirse además que es muy escaso el afán de experimentación y búsqueda en cuanto a las formas y funciones de la escultura. En la mayoría de los escultores la carga semántica de sus obras es casi nula, favoreciendo solamente a una armonía externa de acuerdo a los cánones establecidos por la estética dominante. En este árido panorama, la obra de una artista como Johanna Hamann, concentrada en la difícil tarea de indagación crítica respecto al ser humano en sus condiciones físicas y sociales más elementales, resulta saltante y digna de mención.

Formada en la Escuela de Artes Plásticas de la Universidad Católica del Perú, realizó durante sus últimos años de estudios, obras de corte expresionista abstracto en metal, madera y cuero; en 1982 ganó un concurso convocado por el CETUC (Centro de Teleducación de la Universidad Católica) para el trofeo del Concurso de Teleducación instituido por ese organismo. La ineficiente instrucción que brindan los centros de estudios de artes plásticas en el Perú, ha hecho que quienes se han formado en ellos egresen con un escaso dominio de las técnicas en las distintas disciplinas y en muchos casos con la marcada influencia de las preferencias de sus maestros. Así las primeras obras de esta escultora acu-

saban una notoria filiación con las inclinaciones plásticas del maestro Adolfo Winternitz.

Sin desprenderse del todo de estos lenguajes aprendidos en la escuela, Johanna Hamann sin embargo, ha decidido tomar de ellos lo que sea necesario a sus fines más inmediatos, tratando de llegar a través de los mismos a la expresión de una intensidad distinta y muy personal en el universo que le interesa escudriñar. En él la frialdad de la abstracción va perdiendo terreno para ir dando relevancia a un figurativismo con acento en lo grotesco. Ella señala que las obras que trabaja actualmente están tratadas en la tónica de esta notable obra de la escultura virreinal peruana, "La Muerte" de Baltazar Gavilán.

Terminado con su primera exposición el tema de la maternidad, Hamann trabaja ahora figuras en las que lo visceral y lo óseo se sostienen en un juego de tensiones que se debilitan hasta lo mínimo a fin de llegar al borde mismo de la vida, sin ceder a la descomposición. La precariedad del cuerpo se manifiesta además sexuada. El ser humano no tiene un universo masculino exclusivamente. Los límites de la vida en el cuerpo humano que rebusca y expone Hamann, tienen en su mayoría la óptica femenina, no en actitud reivindicativa, según ella, sino simplemente porque es la suya.

Johanna Hamann trabaja muy lentamente. En estos momentos tiene dos nuevas esculturas de esta nueva serie, además de algunos dibujos relativos a la misma temática. Sin deseos de intelectualizar su obra, prefiere la disciplina del trabajo diario en el que cada día avanza, retrocede y da un paso más, de acuerdo al momento. Su labor solitaria y seria no está destinada a la producción de objetos decorativos, sino de presencias, como ella afirma. Para ello se niega a embarcarse en los códigos más actuales que trae la plástica internacional.

"Yo sigo pensando que sí se puede crear algo nuevo, a pesar de que se me puede calificar de ingenua", afirma Hamann, y su honestidad como persona y como trabajadora en el arte se puede observar a simple vista, sin poses, sin frivolidades. Su llana posición ante la vida se traduce en una

obra sin explícitas referencias a la actualidad política de su entorno, pero con profundas marcas de una situación social en la que los límites se sienten cada vez más cercanos, en la que los conceptos elaborados se hacen superfluos, en la que los peligros de la convivencia con nosotros mismos transportan su atención a carne propia y la alejan de la especulación teórica.

En los momentos críticos de la historia se han gestado los verdaderos movimientos renovadores en el arte, sin ampulosidad, sin apresuramiento. Es sorprendente ver que en una situación como la que atraviesa el país en estos momentos sea cada vez mayor el número de jóvenes que se dedican, con menos reparos que hace unas décadas, a la actividad de producción de arte culto. Los sistemas de comercialización del arte, mucho más sólidos también ahora que antes, tientan al artista joven con talento al éxito profesional, prematuro en muchos casos. El compromiso establecido por algunos de ellos a la "exposición anual" ha dado varias penosas muestras de un potencial artístico que queda pasmado o dirigido, y se convierte en una retórica de simple función ornamental.

A nuestro juicio la constancia y seriedad en el trabajo de Johanna Hamann, a pesar de su lenta producción, la alejan de esa engañosa perspectiva. Su percepción y profundización en el mensaje que desea transmitir requieren del sosiego que la llevará a atar cabos en el momento preciso. Las herramientas están en movimiento, hay restos del naufragio urbano a cada paso en su taller, trozos de hombres y mujeres en maderas, fierros y polvo de yeso. El soplo que los une no es el divino, es el de una jornada que no acaba hasta que en su soledad ella se sienta acompañada. ↻

HERBERT RODRIGUEZ, AZOTE Y AZUCAR CON EL SISTEMA/LUIS FREIRE S.

Entre el Herbert Rodríguez Huachín suspendido un semestre en la Escuela de Artes Plásticas de la Universidad Católica por alterar la moral y las buenas costumbres en la ceremonia de clausura de su promoción (1981) y el Herbert Rodríguez Huachín exhibido en los salones internacionales de la XVII Bienal de Sao Paulo, median apenas dos años y prácticamente ningún cambio, a no ser más calma en sus costumbres y algunas ideas más organizadas en su contradictorio (cuando lo escribe) y confuso (cuando lo dice) sistema de ideas.

Casi no hay artista peruano que haya saltado tan rápido hasta la relativa consagración paulista, si no nos olvidamos de mencionar a José Carlos Ramos, elevado a los 20 años por obra y gracia del Instituto de Arte Contemporáneo (IAC) a las alturas de la X Bienal de 1969, en mérito a sus cartonografías. Herbert Rodríguez lo ha hecho a los 24.

Si he antepuesto el término "relativa" al referirme a la consagración paulista, es porque los efectos de la misma en el mercado local (olvidémonos del internacional) no inciden de la misma manera en todos los casos, si acaso sustantivamente. Este es un punto que podría investigarse.

Herbert Rodríguez no se explica sin el proceso ideológico desatado por el populismo velasquista en las capas artísticas e intelectuales de la década del 70, como tampoco hay que olvidar su conflictivo pasado familiar para entender mejor ciertas actitudes plásticas y embestidas anti-institucionales.

Mariotti, catalizador y guía (pero no totem...)

El discurso del General Velasco del 28 de julio de 1970 conmocionó a Francisco Mariotti. Yo mismo recuerdo haberlo escuchado con temblor de corazón. Nacido en Berna (Suiza) en 1943, Mariotti se educó en el Perú y se formó como artista en París y Hamburgo, en la década del 60, nutriéndose de los fermentos contestatarios y contra-culturales europeos de aquellos años ("éramos los más jóvenes y rebeldes de la IV Documenta de Kassel", 68-Alemania).

Participa en aquella Documenta con su "penta-dodecaedro" de luz y sonido, realizado con otros dos artistas. Es allí donde desarrolla su interés y primeras experiencias serias de trabajo en equipo, que funcionarían también en la Empresa de Propiedad Social — Taller Huayco, de Barranco.

Representa luego a Suiza en la Bienal de Sao Paulo de 1969 con un "templo de la Luz" de claro sentido místico y orientalista, en el que combinaba su trabajo anterior con una concepción naturalista a base de fuego, agua, sonidos y otros efectos y materiales.

Llega al Perú con la idea de formar una comunidad y se instala en Barranco. Seducido por la propuesta inédita (y novedosa) de la Revolución Peruana, Mariotti se sumerge de lleno en la primavera populista de la primera mitad de los 70, que ahogó o reorientó a tantos artistas peruanos.

Realiza "Contacta I", festival de arte total que busca conciliar las expresiones llamadas cultas con las populares en un sólo gran recinto abierto (Parque Neptuno), conseguido con el apoyo del IAC, viaja luego a la Bienal de Coltejer presentando esculturas en dúo con Víctor Delfín (sol-luna-arco iris), trabaja con SINAMOS en Contacta-II, "Jatari" (en el Cusco, año 73) e "Inkarri" (Lima 74), y enseña en la Escuela Nacional de Bellas Artes dirigida por José Bracamonte Vera (75-77).

Herbert Rodríguez ingresa a la U.C. el año 76 y no trabaja directamente con Mariotti hasta el III Festival de Arte Contacta de Barranco (julio 79), que intentó recuperar las versiones anteriores, restringiéndose en la práctica a un núcleo de jóvenes radicales que presentaron de manera desordenada y pobre una serie de trabajos y performances conceptuales (y de otra índole) de contenido político, íntimamente ligado al clima de la década.

A diferencia de las manifestaciones de vanguardia realizadas en Lima a finales de los 60 y principios de los 70 (Hastings, Hernández, Burga, etc.), que tenían una vinculación más directa a la internacionalidad, Contacta III no sobresalió por su nivel técnico, pero dio testimonio de una versión más mediada de las preocupaciones de una pequeña burguesía radical, más contra-cultural que militantemente política, cuyo contacto con la internacionalidad vanguardista

habría circulado a través de Mariotti y Fernando Bedoya, plástico peruano residente en Argentina (continúa allí) que hizo una tan breve como desalentadora escala en Barranco.

Mariotti y el crítico Juan Acha estuvieron en la Bienal de Kassel, desde papeles diferentes. No sé si en la misma del año 1968. Ambos cumplieron aquí roles promotores importantes, Acha durante los brotes renovadores de los 60 y Mariotti en la década siguiente, siendo el aporte del suizo-peruano más profundo y permanente a la larga, ya que Acha se fue del Perú, y sus ideas en ese entonces, estaban aún presas de la fascinación industrial. Mariotti (más joven) portaba fermentos contra-culturales y políticos que lograron imbricarse positivamente con las ilusiones velasquistas.

Sería bueno estudiar las relaciones que pudieron haberse producido entre los protagonistas de las vanguardias del pre-velasquismo y velasquismo primero, y las jóvenes generaciones que agredían en 1979 desde Contacta III, con una carga política que no se encuentra en vanguardias predecesoras. De hecho, ni el volátil Juan Javier Salazar ni Herbert Rodríguez habían visto nada del Hastings conceptual. Mariotti quizás. Mariotti actúa como puente entre la vanguardia internacionalista de los 60, la local de esos años y la que ve nacer a Rodríguez, separadas estas dos últimas por el corte velasquista. Bedoya también cumplió un rol dinamizador, pero menos importante.

Poco después de Contacta III nace la "EPS Huayco" (diciembre de 1979). Mariotti actuará aquí directamente sobre, y con, un grupo de jóvenes plásticos de la ENBAP y en Herbert Rodríguez, que resbalan por la pendiente del moralismo reculante y la contra cultura criolla quemada casi por completo.

La EPS Huayco llegará muy lejos en la ruptura del circuito artístico local a través de la instalación de "Sarita Colonia" en Panamericana Sur.

Mariotti es muy consciente que "Huayco" está avanzando hacia metas más radicales a partir de "Salchipapas" (1980), experiencia que todavía utiliza la galería de arte, pero para dar cabida a una obra "dirigida directamente a ese público (el del circuito de Arte) pero con un mensaje agitador, con un mensaje de apertura hacia la cultura urbana, renunciando hasta cierto punto a la especulación estética,

descartando casi totalmente la posibilidad de venta", como afirma en una grabación-memoria enviada a Huayco el 81.

En el año de la primera exposición individual de Herbert Rodríguez en la galería La Rama Dorada, pese a haber participado en "Sarita Colonia" (no lo hizo en "Salchipapas") y en la encuesta de Huayco sobre hábitos icónicos de sectores populares y de clase media limeñas, Rodríguez no recoge la invocación de Mariotti a continuar las metas trazadas, y como el resto de los artistas de la EPS (Rodríguez la deja oficialmente el 81, pero sigue ligado a sus miembros) contempla su decadencia y disolución, concluida simbólicamente con la desocupación del taller de Pedro de Osma en 1983. El viaje de Mariotti a Suiza el 81 apagó el huayco y lo encauzó en el circuito combatido por un momento, dejando más en claro que nunca la inconsistencia de sus jóvenes miembros. Curiosamente, la partida de Acha años antes contribuyó también a desinflar el núcleo de artistas radicales que lo rodearon en su momento.

Los restos del barro y las piedras que debieron haberse abatido contra el "sistema burgués del Arte" le otorgan hoy una consistencia propia a los objetos, grabados, pinturas y obras en general de varios artistas que integraron o sobrevolaron Huayco, y hacen sus pininos en el mercado. Rodríguez entre ellos.

De Sarita Colonia a Sao Paulo

Herbert Rodríguez es un artista en formación que ha plasmado rápidamente algunos logros plásticos y asumido un liderazgo contestatario dentro del medio plástico joven por su talento, capacidad de trabajo, agresividad y campo de contradicciones, que expresan a su modo los dilemas de ciertos grupos nacientes y radicales de plásticos frente a la ruptura del objeto artístico tradicional, el cuestionamiento del papel del Arte dentro de nuestra sociedad y posiciones políticas de izquierda asumidas sin mucha elaboración conceptual y con brumosa convicción.

En momentos en que la internacionalidad aquietta sus fuegos, la belicosidad de ciertos artistas locales no debe parecer simplemente "inactual". Pese a que aparentemente sus propuestas recogen soluciones ya desechadas por la

historia contestataria contemporánea, tienen pleno sentido dentro de nuestro circuito artístico. El criterio de "actualidad internacional", relativo y superficial en sí, debe en todo caso resignificarse de acuerdo a las coyunturas de cada realidad cultural.

La variedad de propuestas de Rodríguez hace difícil fijarlo. Si quisiéramos remitirnos solamente a su abanico visual encontraríamos expresionismo abstracto, figuración expresionista y figuración plena y dura, un conceptualismo informal y por otro lado, pintura, dibujo, grabado, fotografía (pintada o no), fotocopia, collage, ensamblaje, técnicas de reciclaje, todo ello formando parte de un mismo objeto.

Igualmente sus productos artísticos juegan en la cancha más repulsiva como en otra decididamente bien cortada, impecable; eso sí, siempre a base de materiales reciclados y pobres, que es capaz de camuflar "bellamente" en sus obras más agradables al paladar, con lo que la pobreza queda convertida en una imagen sustantiva que tanto se muestra contestataria como escenográficamente bella, comerciable, montando una efectiva ironía sobre el peso del mero oficio en la plástica local.

No en vano es el acabado perfecto una de las consignas más exigidas por nuestro arte establecido. El artista demuestra aquí que tiene ese oficio, si le da la gana, o lo necesita económicamente.

Por otro lado, hay un golpe efectivo a la institución del lenguaje individual, al demostrar el relativismo del mismo, y en lugar de evolucionar o pasar de uno a otro, como es frecuente en tantos artistas, los prueba de una vez. Curiosa coincidencia con la "coexistencia de tendencias" proclamada por la crítica internacional de la postvanguardia. Claro que en el caso de nuestro artista, esa coexistencia es una búsqueda, pero también más que eso: una crisis.

Para hacer este balance estamos tomando en cuenta las tres exposiciones individuales de Rodríguez en las galerías La Rama Dorada (81), La Araña (82) y Forum (83), así como envíos a la muestra de AVA el año pasado, y a la XVII Bienal paulista.

Buscar evolución es todavía prematuro en su trabajo, amenazado por marchas, contra-marchas y búsquedas que hacen resbaloso plantearse direcciones, por lo que hemos

preferido tomarlo en bloque, un bloque de cinco años de figuración en el panorama local.

Poco tiempo, y sin embargo Rodríguez ha vivido ya dos actuaciones contradictorias del calibre de "Sarita Colonia" y la Bienal brasileña. En sólo tres años, salta de la onda más expansiva de la plástica nacional a la catedral latinoamericana de la internacionalidad artística. Con una mano dinamita el circuito y con la otra lo enlucé.

De Mariotti y del trabajo en Huayco, Rodríguez hace acopio del ensamblaje, preocupaciones sociales y políticas y algunos elementos de tradición Pop resignificados dentro del proceso de acercamiento y aprovechamiento de la cultura popular limeña y andina.

Obviamente, Rodríguez no desciende de Mariotti (tranquilo, Herbert), pero lo hereda y ha dilapidado hasta el momento el lado más radical de la herencia en una confusa armazón ideológica, detrás de la cual se adivina las pulsiones contestatarias de una personalidad que no ha resuelto satisfactoriamente sus relaciones primarias con la realidad, nuestra realidad.

Rodríguez recibe de la EAPUC el lenguaje abstracto-expresionista (menciona con admiración a Rothko y lo aplica en sus primeros trabajos) y el énfasis matérico, también expresionista, que es común a otros panes del horno católico.

Desde esa plataforma inicial, se sumerge decididamente en el expresionismo "pobre" y "anti-estético", como puede apreciarse en los "colgajos" que exhibió en Contacta III. Un año después, Mariotti mostraba en la galería Camino Brent un conjunto de objetos envueltos en el título común de "Reciclajes", que Rodríguez conocía a través del ambiente común de Huayco.

El parentesco entre los ensamblajes de Mariotti y los que Rodríguez denominará "altares", es evidente. Rodríguez descoyunta con su vocación expresionista cierto constructivismo geométrico (sin abandonarlo) de Mariotti y amplía las propuestas del suizo-peruano con mayor despliegue de temas y lenguajes. La cópula que se da en Rodríguez entre los ensamblajes de Mariotti y los altares populares andinos es un problema íntimo que aún no podría describir claramente. El hijo está hecho y crece con su propia cara y mucha salud.

Un místico agresivo

Habíamos enumerado ya los lenguajes. Estos despliegan en su conjunto interesantes valores cromáticos, que en lo figurativo construyen objetos bastante logrados y apreciados, especialmente los que llama sus "totems", de neta filiación *szyszleana*.

Esta es una de sus vertientes más vinculadas a la formación católica y a la tradición nacional de signo pre-hispanista idealizado.

Por otro lado, Rodríguez se acerca de manera tan contemporánea a lo popular y lo andino, cuando recicla desechos, asimila la cultura mágico-religiosa andina en sus altares, incorpora objetos de uso cotidiano urbano popular y se decide por un arte "pobre" en materiales y hasta en presentación.

Pintura industrial, ramas de palmera, cartones, tablas, marquitos, etc. construyen obras que, obviamente, nada tienen que ver, en cuanto tales, con la cultura popular limeña, peruana y demás, pero que implican un acercamiento más real que el idealismo andinista aún subyacente en tanta pintura peruana. Y no es que Rodríguez no respire también romanticismo e idealismo como sus congéneres abstractos, por ejemplo, pero en sus trabajos está el vinílico celeste de los vendedores ambulantes, el marquito para el retrato de Sarita Colonia, la zapatilla Bata que usa el hijo del migrante asimilado ya a la internacionalidad del vestido urbano, etc. Y con esa zapatilla da el paso que lo pone más en esta tierra que a su colega bienalista Esther Vainstein, por ejemplo.

Los "altares" de Rodríguez (no todos sus ensamblajes son "altares") resumen y reúnen sus preocupaciones y lenguajes más constantes. Los de la exposición "Forum" 83 y la Bial paulista, por ejemplo. Son altares multipropósito que permiten una variedad de proposiciones y agresiones al espectador, organizados por lo general alrededor de un punto central, como sucede en todo altar religioso o ritual.

Rodríguez me contaba que durante su niñez y adolescencia fue una persona sumamente religiosa. La necesaria crisis universitaria le barrió a Cristo Nuestro Señor, pero le conservó el "locus" místico que hoy llena con altares, tótems y otras expresiones de raíz religiosa.

Los altares de Rodríguez tienen una inequívoca filiación con la religiosidad popular. En sus continuos viajes al interior del país, el artista conoció, asimiló y resignificó en su obra diversas estructuras rituales populares. Esto es claro en el ensamblaje exhibido en "Forum" en la colectiva de pintura-objeto de 1981.

Las hojas de palma, la cruz, el círculo de banderitas, nacen de altares religiosos andinos. Rodríguez sustituye los retratos de santos por tótems. Esta obra es una de las referencias más directas al mundo religioso popular que explora en ciertos trabajos, un mundo más importante para el artista que el político. Herbert Rodríguez es fundamentalmente un artista religioso-existencial populista, sin referentes sólidos a los cuales dirigirse. Por lo menos, hasta el momento.

En todos los temas desarrollados en los dos altares nombrados anteriormente ("Forum" y Bienal), el artista se convierte en el sujeto de adoración por el que pasan, y desde el cual se muestran, los problemas políticos, religiosos, contra-culturales, y artísticos que le importan.

Creo que el altar exhibido en "Forum" es más completo que el de la Bienal, donde faltan las denotaciones políticas del primero. Sus altares son altares al Yo, un Yo que se abre como una flor para mostrarnos las contradicciones que lo habitan y definen.

Esas contradicciones lo enfrentan a la sociedad establecida, al Arte establecido (aunque no lo niegue como valor, ni camino, ni visualidad posible de atractivos), a sí mismo, a Dios. Rodríguez se nos presenta así como un individuo transparente para ciertos conflictos extremos de artista joven de las capas medias, que se enfrentan a la disyuntiva de terminar enriqueciendo el jardín que quería pisotear (y del cual sabe que vive) o saltar a opciones más radicales en la ruptura del circuito plástico, la sociedad y la cultura que rechaza, más allá de lo que es proyección de su agresividad subjetiva.

~

LA PINTURA DE CHARO NORIEGA: UNA POÉTICA DE LA CONCIENCIA/REYNALDO LEDGARD

1

Tras la disolución del Taller Huayco, con su insistencia en el trabajo colectivo y en la necesidad de vincularse a una cultura de la marginalidad popular, Charo Noriega emprende el desarrollo de una obra individual que intenta —aún aceptando ciertos condicionamiento del medio, como tener que limitarse al circuito de galerías— conservar una problemática política. Al igual que compañeros de generación como Armando Williams y Herbert Rodríguez, también iniciados en Huayco, se trata de una artista que aspira a consolidar un lenguaje plástico simultáneamente personal y anclado en una tradición visual colectiva, que en su caso se refiere al trabajo sobre una imagen contemporánea de lo andino; proyecto ambicioso y difícil para alguien que procede de la ciudad y que pone especial énfasis en mantener la coherencia ideológica de su obra.

La muestra de sus pinturas inaugurada en enero de este año en la Galería Forum, evidencia ya logros concretos en el camino hacia esa síntesis. Si en cuadros anteriores a los exhibidos en esta ocasión podía comprobarse la presencia de elementos sacados casi directamente de la pintura popular andina (tal como fuera definida por Pablo Macera en su libro sobre el tema), asistimos ahora a la reelaboración formal de éstos. Superándose la anécdota, la tentación narrativa o la fácil idealización del mundo campesino, la contundente simplificación de las figuras y la composición se pone al servicio de una sorprendente claridad conceptual; y contribuye a la vez a delimitar un universo de formas cuajado y ya autónomo. Síntesis que es al mismo tiempo culminación de un laborioso proceso de maduración artística y punto de partida abierto hacia múltiples direcciones.

Pero más que la constatación de una calidad alcanzada, son las variables que afectan este proceso lo que quisiera analizar. Es decir, desentrañar la relación entre influencias, intenciones y logros concretos a nivel expresivo, que va pau-

teando la evolución de un caso específico en el nuevo panorama de la pintura en el Perú.

Ensayando una mirada retrospectiva, comprobamos que la trayectoria artística de Charo Noriega puede resumirse, hasta el momento, en tres etapas: la primera es la de su participación en experiencias colectivas de creación plástica; la segunda, ya a nivel individual, consiste en la incorporación, ya mencionada, de imágenes inspiradas en la pintura popular andina; en la tercera asistimos al desarrollo de un lenguaje plástico personal, encaminado hacia la simplificación formal y la significación simbólica.

Parte importante del interés que tiene su obra deriva de que en cada una de estas etapas se tocan temas fundamentales de la plástica local contemporánea. Es por ello que he organizado el presente texto en función de esta división, intentando ir, en la exposición de cada tema, de lo particular de una obra a lo general de la problemática que plantea. Por supuesto, no considero el trabajo de Noriega útil sólo como ilustración de una reflexión teórica o de un ejercicio de contextualización; creo que es valioso e importante en sí mismo, aún reconociendo que se encuentra en un período de continua transformación. Pero me interesa también porque ilustra con claridad algunas de las disyuntivas cruciales en que se encuentra inmerso el más reciente arte peruano; suscita: el problema de la masificación de la cultura, la relación entre arte erudito y arte popular, y finalmente, la problemática transacción entre la visión crítica de una artista y su necesidad de expresarse mediante la pintura.

2

No es del caso desarrollar aquí el posible impacto del festival *Contacta 79*, la trayectoria del grupo *Paréntesis*, los logros importantes del Taller Huayco, o los intentos de renovar el mercado local mediante exposiciones colectivas como *Propuestas II*, todas ellas experiencias en las que Charo Noriega participó activamente durante el 79 y el 80, (mientras cursaba sus años finales en la Escuela Nacional de Bellas Artes, de donde egresa en 1982); por el momento resumiremos las ideas básicas que alentaban ese período de eferescencia y voluntariosa pugna por ampliar lo que se sentía como "las estrechas fronteras de lo artístico".

El sustento teórico de estos intentos es múltiple (y por momentos contradictorio) pero podríamos resumirlo así:

1) Una radical desconfianza en la unicidad y trascendencia de la obra de arte y el rechazo a toda mistificación idealista sobre su modo de producción, con el consiguiente énfasis en el trabajo colectivo y la elaboración mecánica; (de ahí la predilección generacional por la técnica del grabado, especialmente por la serigrafía).

2) El rechazo a los canales tradicionales de distribución comercial del objeto artístico y el deseo de llevar el arte "a las calles".

3) El intento de aproximarse a una tradición visual colectiva en base a temas de inspiración popular.

4) La inclusión de una temática política, presente mediante la ironía, la denuncia directa o la agresiva valoración estética de elementos provenientes de la marginalidad de la cultura urbana.

Los diversos proyectos de una actividad artística alternativa ensayados a partir de estas ideas, son producto directo de la movilización política de amplios sectores de la población al final de la década del setenta; y marcan profundamente a la generación a la que pertenece Charo Noriega. Son, de alguna manera, los conflictivos herederos de las transformaciones ocurridas durante el velasquismo; y de ahí la ambivalente relación de todos ellos hacia ese período histórico. Pero son también herederos de las más extensas alteraciones culturales que recorren América Latina durante las décadas del sesenta y setenta, (cuyas expresiones más difundidas en el campo de la plástica, como los afiches de la Revolución Cubana o los murales de la Unidad Popular en Chile, ejercen un profundo y duradero impacto). Son éstas comprobaciones indispensables para el cabal entendimiento del contexto en el que se mueven los artistas jóvenes en el Perú de hoy.

Tomemos, en primer lugar, el dominante interés por la serigrafía (una técnica aparentemente impersonal en su factura y que, potencialmente, puede producirse ilimitadamente). La pintura de Noriega es en su inicio fuertemente tributaria del sentido compositivo en base a planos de color entero que caracteriza a este tipo de grabado, así como de la simplificación gráfica de su figurativismo. En segundo lugar, ante la

necesidad autoimpuesta de partir de un vocabulario preexistente, firmemente anclado en lo popular, Noriega emprende una persistente búsqueda de temas y formas que van de lo pre-hispánico a lo campesino, de fotografías de diario a signos ya codificados de lucha política. Así, vemos a sus cuadros iniciales poblarse de habitantes del Ande o de mineros en marcha con el puño en alto, en composiciones claramente declamativas y muchas veces organizadas con un sentido narrativo.

Una pequeña y lograda pintura de apenas 40 por 60 cms. —parte de una serie expuesta en Propuestas II— es ilustrativa de esta organización narrativa. Partiendo de un recuadro en la esquina superior izquierda, la composición se inicia con la silueta de una pareja de la Sierra; aparecen luego, aún ataviados como campesinos, personajes en movimiento que, conforme van desplazándose primero hacia abajo y luego hacia la esquina derecha (siguiendo un curso casi caligráfico), van convirtiéndose en los pobladores lumpen de la urbe; al centro de la composición, la figura de Mariátegui preside la transformación. El sentido analítico de esta pintura, sustentada en un fuerte cromatismo y en una opción figurativa derivada de fotografías, no podía ser más explícito de las intenciones de la pintora. Además, el cuadro vincula temáticamente el campo y la ciudad; preocupación constante en Noriega, para quien los mineros, por ejemplo, continuamente presentes en su obra de este período, representan también el enlace orgánico entre el medio rural y la lucha proletaria organizada.

Pero tan importante como comprobar la influencia del grabado y su posibilidad de reproducción, o de la composición panfletaria con su búsqueda de una comunicación inmediata, es notar en la obra de Noriega una profundización creciente en problemas específicamente pictóricos. Abandonado ya todo optimismo sobre la factibilidad (e incluso la vigencia) de trabajos colectivos fuera del ámbito estrictamente artístico, el desarrollo de su obra se centrará en la búsqueda de una formalización que potencie adecuadamente contenidos de índole política; y es de esa interacción de donde se derivará la significación ideológica de su trabajo posterior.

En esto Noriega se encuentra, nuevamente, en sintonía con mucha de la actividad artística del continente, sometida al reflujó de las posiciones alternativas desarrolladas durante las dos décadas pasadas. La supuesta mayor comunicación con un público cuyas urgencias vitales desbordan por completo cualquier intento de elaboración formal ha probado ser, en buena medida, una ilusión. Dicho de manera obvia: el arte no puede competir con la realidad; cuando pretende incorporarse a "la vida", acaba sólo diluyéndose en ella y perdiendo razón de ser. Comprobación hecha con desesperanza en algunos casos, y con vitales deseos de enrumbar la propia actividad en otros. Una cosa parece cierta a estas alturas: la comunicación, aun siendo restringida, es mayor cuando se trabaja sobre la especificidad de los medios expresivos; es la aparición, tal vez inevitable, de un proceso de reconstrucción de las disciplinas artísticas a partir de sí mismas, con un renovado énfasis en el lenguaje y en las reglas propias de la formalización.

3

La pintura de Charo Noriega presenta una transformación cualitativa con el impacto que sobre ella ejerce el libro de Pablo Macera, *Pintores populares andinos*. Encuentra ahí, precisamente, un lenguaje sumamente codificado, articulado en función de una auténtica cultura de la resistencia; un arte que no tiene reparos en ponerse al servicio de funciones sociales específicas y cuya comunicabilidad se da mediante un vocabulario de formas convertidas en signos de significación precisa, aunque abiertos a continuas reformulaciones.

Al comienzo, elementos específicos de estos pintores cusqueños del siglo XIX son extraídos de su contexto original y superpuestos a la iconografía proveniente del panfleto político que mencionábamos antes. Una obra es particularmente clara para entender esta etapa de transición: en base a una composición compartimentada en áreas rectangulares, coexisten signos de procedencia variada: hombres maniataados emblemáticos de una situación de explotación, una paloma que desde el centro del cuadro vuela hacia nosotros, un minero con el puño levantado, incluso figuras religiosas provenientes de la tradición del catolicismo andino. La intensi-

dad del color (de un rojo dominante), el uso de una textura áspera y pesada, la considerable dimensión de la obra y su sólida estructuración de filiación constructivista, son todas evidencias que sugieren la potencial proyección de la pintura hacia el muralismo político.

Gradualmente esta influencia se va decantando en dos direcciones, que por una etapa en la trayectoria de Noriega, se vuelven complementarias al interior de cada pieza: la política y la metafórica. La primera se concreta, principalmente, con la persistente repetición de los hombres maniados, la segunda con la continua presencia simbólica de un lobo y una paloma (que aluden a una más generalizante agresión o enfrentamiento). En el cuadro expuesto en el Salón de Egresados de la ENBA, el año pasado, ambos temas coexisten organizados por un horizonte que confiere profundidad al conjunto y crea un espacio paisajístico que será tratado, cada vez más, con una coloración vibrante cuyo objetivo es, mediante la resonancia sugerida, subrayar el drama descrito.

Esto dará paso a un procedimiento claramente expresionista, en base a personajes puestos en relación con un paisaje de creciente intensidad emotiva; resuelto confiando en el impacto de variaciones cromáticas que parten, fundamentalmente, del rojo y el negro. El proceso culminará en el cuadro de una pareja cuyo desamparo es doblemente subrayado por el doliente figurativismo con que son trazados los personajes y por las quebradas líneas de un paisaje expresivamente nocturno; obra en la que la resolución formal no logra contener las emociones que pretende comunicar, casi violentando la reacción del espectador hacia una respuesta preestablecida que acaba neutralizando todo nivel reflexivo; es un resultado tal vez debido a la impaciencia de la pintora por lograr una comunicación precisa e inmediata con el público.

Paralelamente, en otras pinturas el mundo campesino es recreado en composiciones plenas de movimiento, pobladas de hombres y mujeres, de vacas, perros, ovejas y palomas, de una abigarrada vitalidad en la que, sin embargo, va haciéndose presente la violencia. Es este tema de la violencia, al comienzo sólo insinuado pero que avanza hasta copar te-

máticamente su obra, lo que servirá de puente para pasar hasta la actual etapa del recorrido de Noriega. Y debemos apresurarnos a diferenciar esta violencia del patetismo; en su abstracta y casi mental formalización posterior se desprende por completo de lo anecdótico y rehuye todo efectismo.

Porque como sabemos por las experiencias de los indigenismos pictórico y literario, así como de sus más recientes manifestaciones en lo que se ha llamado el "cine campesino", la utilización de recursos expresivos y temáticos provenientes del ande peruano comporta riesgos en los que también Noriega pareció caer por momentos; sea por la idealización de un universo bucólico contemplado exteriormente, por el recurso de un expresionismo que acentúe artificialmente el drama andino y fuerce la reacción emotiva del espectador, o por la tentación panfletaria de elaborar un mensaje político predigerido.

4

En la pintura más reciente de Charo Noriega encontramos un clima de violencia, no la directa expresión de ésta. Incluso en el cuadro más explícito en este sentido, un grupo de campesinos y soldados yacentes sin vida en un desolado paraje andino, tanto la factura como la composición comunican una sensación más ominosa que impactante; un personaje que asoma desde el margen inferior, con los dedos sobre los labios, propone callar; la realidad descrita se desangra, lenta, discreta pero ininterrumpidamente, por una esquina. En otros el grupo humano se resume en una figura única, casi emblemática; la violencia se concreta en la limpia hoja de un cuchillo; la indiferencia de la historia ante el sufrimiento se incorpora mediante una contundente circunferencia lunar; el conjunto, en la radical simplicidad de su geometría, es cuidadosamente compuesto atendiendo a lo que podríamos llamar una estética del silencio. Por este último término nos referimos a la deliberada reducción de la expresividad para lograr un enfoque más preciso en lo esencial del tema tratado. Se comunica también a través de la ausencia; es un aparente empobrecimiento que busca, en realidad, intensificar la experiencia contemplativa y dar origen a la reflexión.

También el color, de agresiva intensidad en las pinturas anteriores, va rehuyendo gradualmente la variación cromática para atender al sutil cambio de matices que tienden a valorar más la superficie que los volúmenes. Aquí debemos mencionar que es precisamente esa ausencia de contraste fuerte lo que permite a la pintura de Noriega la recuperación de un aspecto esencial del muralismo campesino en el cual se inspira: las figuras son tratadas mediante un procedimiento similar (incluso usando casi el mismo color) al empleado sobre el fondo, en el que destacan por la línea, reminiscente del gesto del pintor andino sobre el muro, que se convierte en el recurso básico utilizado para la figuración. Para sustentar esta linealidad, las superficies son sumamente elaboradas en base a cortas pinceladas y a un minucioso trabajo sobre el color, creándose así una vibración en la textura del cuadro que permite incorporar a éste un adecuado tratamiento de la luz. El valor estético de la pintura de Charo Noriega se encuentra, en no poca medida, en este equilibrio entre la simplicidad formal y la riqueza textural con la que cada cuadro se define como objeto artístico, atendible en sí mismo.

Es un arte que no apela a la seducción sensorial o a la exposición argumentada de un punto de vista, sino a cautivar por la enigmática parquedad de su propuesta. Se dirige a la mente y demanda la reflexión, pero no necesariamente el entendimiento racional y verbalizable; la carga metafórica de su representación nos remite, por el contrario, a lo que podemos denominar una dimensión poética de la pintura. No busca generar en el espectador una reacción física o emotiva ante la desolación y el sufrimiento descritos; violenta su conciencia.

~

CONTRIBUCION A UNA BIBLIOGRAFIA DEL ARTE JOVEN PERUANO/GUSTAVO BUNTINX

Parte de un trabajo mayor, esta selección de títulos dista mucho de ser exhaustiva. Pretende, sin embargo, servir de introducción a lo que en los últimos años se ha escrito sobre arte joven peruano, un terreno bibliográfico cuya sola amplitud es de por sí elocuente comentario al renovado interés que la plástica erudita viene despertando en ciertos sectores.

Aspectos temáticos e imperativos de espacio han coincidido en demarcar límites propios a esta labor. Fundamentalmente se consideró material publicado entre 1976 y 1983 (inclusive), prolongando así de un modo parcial la anterior recopilación de este tipo en nuestro medio.¹ Con alguna excepción, manifiestos, volantes y textos de circulación restringida no han sido incluidos. Asimismo, para nuestros fines hemos calificado como "artistas jóvenes" a tan sólo aquéllos nacidos a partir de 1948. (Dos galerías han ayudado a discernir los casos de discreción extrema). Nombres como los de Alejandro Alayza, Ramiro Llona, Esther Vainstein —por citar únicamente tres ausencias palpables, todas ellas de 36 años de edad— definen más bien lo que libremente podría ya llamarse la generación intermedia.

1. LAUER, Mirko. "Contribución a una Bibliografía sobre Pintura Peruana en el Siglo XX"; en: LAUER, M. *Introducción a la pintura peruana del siglo XX*. Lima, Mosca Azul Editores, 1976, pp. (171)-214.

Aun con estos márgenes establecidos ha sido necesario depurar la nómina original de títulos. Pero, más allá de cualquier omisión involuntaria, es un cierto criterio por el contenido informativo o de opinión en cada texto —y no un particular juicio de valor— el que ha intentado regir esta tarea. Dentro, además, de una estructura que apunta no a una lista anotada de jóvenes plásticos sino —hasta donde fuera posible— a una bibliografía general del sistema artístico en sus diversas instancias.

BIBLIOGRAFÍA

Por autores

- LAMA, Luis E. "Diez años después". *Caretas*, Lima, N° 631, 12-I-81.
 ----. "Caldo de cultivo". *Caretas*, Lima, N° 692, 5-IV-82.
 ----. "Fermento de los '80". *Caretas*, Lima, N° 738, 7-III-83.
 pp. 60-61.
 Encuesta a "miembros de la generación que aparenta dominar las actividades visuales de los '80": Esther Vainstein, Herbert Rodríguez, Juan Pastorelli, Ramiro Pareja Herrera, Anselmo Carrera, Johanna Hamann, Hernán Pazos Parro, Cynthia Capriata. Incluye datos biográficos y breves definiciones —"Sobre el arte y su obra"— proporcionadas por los encuestados.
 ----. "Yo amo Nueva York, pero...". *El Comercio*, Lima, 11-XII-83.
 Comentarios sobre la actividad en Nueva York de Ramiro Lloña, Fernando La Rosa, María Cecilia Piazza y Karin Elmore.
 FREIRE, Luis. "Contra el círculo vicioso de la plástica nacional". *El Observador*, Lima, 10-VII-82.
 ----. "De cómo sobrevivir en el virreinato plástico peruano". *El Observador*, Lima, suplemento cultural Carteles, 13-X-82, p. IV.
 ----. "La pintura: reina y señora de la plástica peruana". *El Observador*, Lima, suplemento cultural Carteles, 26-I-83, p. V.

Por temas

BALANCES ANUALES

1975

ANÓNIMO. "Premio de cultura a Artesano fue la noticia del año. Artes Plásticas: Jóvenes artistas destacaron". *El Comercio*, Lima, 1-I-76.

1976

RICHETTI, Bruno. "Arte: Pintura y escultura, una tarea fecunda". *El Comercio*, Lima, Suplemento Dominical, 1-I-77, p. VII.

1977

ANÓNIMO. "Las artes plásticas". *El Comercio*, Lima, 1-I-78, p. 13.

1978

ANÓNIMO. "1978: Un año de frustración en la pintura". *Correo*, Lima, 2-I-79.

(Entrevista al investigador Mirko Lauer).

1981

BUNTINX, Gustavo (Sebastián Gris). "Artes Plásticas en el Perú se siguen mordiendo la cola" - "Las Alternativas están fuera de las Galerías ...y del lenguaje estrictamente plástico". *El Observador*, Lima, 5-V-82, pp. VI-VII.

1981

LAMA, Luis E. "Estatua de sal". *Caretas*, Lima, N° 679, 28-XII-81, p. 64-65.

1982

BUNTINX, Gustavo (Sebastián Gris). "Un orden nuevo y restaurado". *U-tópicos*, Lima, N° 2/3, enero 1983, p. 15.

1982

LAMA, Luis. "1982: Inventario y balance". *Caretas*, Lima, N° 729, 27-XII-82, pp. 60-1.

1983

ANÓNIMO. "América Latina en galerías limeñas". *El Comercio*, Lima, Suplemento Dominical, 25-XII-83.

LAMA, Luis. "¡Qué buen tono!". *Caretas*, Lima, N° 780, 26-XII-83, pp. 62-63.

Por temas

ESCUELAS DE ARTE

ESCUELA DE ARTES PLASTICAS DE ICA

TATAJE APARCANA, David. "Las artes plásticas en Ica: 17 años de errores, aciertos, desesperanzas...". *El Observador*. Lima, 10-IV-83.

EAPUC

BUNTINX, Gustavo (Sebastián Gris). "EAPUC: una libertad represiva". *La República*, Lima, 19-II-83.

FREIRE, Luis. "El escándalo que expresó la crisis de la Escuela de Artes Plásticas". *El Observador*, Lima, 23-III-82.

SOLOCUREN, Javier. *Exposición didáctica del método de la Escuela de Artes Plásticas de la Pontificia Universidad Católica*. Lima, EAPUC, 1980, pp. 7, mimeo.

BERNUY, Jorge. "Débil muestra colectiva". *El Comercio*, Lima, 13-II-83.

SALON ANUAL DE LA EAPUC 1982

ENBA

ANÓNIMO. "Feas Artes". *Caretas*, Lima, 25-II-80.

- FREIRE, Luis. "Director de Bellas Artes impidió disertar a crítico". *El Observador*, Lima, 29-V-82, p. VIII.
- . "Gris y Castrillón se declaran honrados por censura de director de Bellas Artes". *El Observador*, Lima, 1-VI-82.
- HEREDIA, Julio. "Bellas Artes: Una fea realidad". *El Observador*, Lima, 28-II-82.
- LAMA, Luis. "Personas no gratas". *Caretas*, Lima, N° 701, 7-VI-82.
- MONTALBETTI, M. (y) CAILLOUX, J. "Una polémica mal encaminada". *La Prensa*, Lima, Suplemento La Imagen, 23-I-77.

ENBA SALON DE EGRESADOS 1980

- LAMA, Luis E. "Decadencia". *Caretas*, Lima, N° 641, 23-III-81, p. 55.
- 1981
- ANÓNIMO. "Prueba de fuego". *El Comercio*, Lima, Suplemento Dominical, 7-III-82.
- 1981
- BUNTINX, Gustavo (Sebastián Gris). "Salón de egresados de la ENBA muestra crisis de la escuela". *El Observador*, Lima, 2-III-82.
- 1981
- LAMA, Luis E. "Bellas Artes '82". *Caretas*, Lima, N° 687, 1-III-82, pp. 60-61.
- 1982
- BUNTINX, Gustavo (Sebastián Gris). "ENBA: El estudiante como víctima". *La República*, Lima, 29-III-83.
- 1982
- LEDGARD, Reynaldo (Martín Leñero). "Salón de egresados de Bellas Artes". *Oiga*, Lima, 28-III-83.

Por temas

EVENTOS, GRUPOS Y MOVIMIENTOS

AVA

- BERNUY, Jorge. "Incoherencia ideológica". *El Comercio*, Lima, 21-IX-83.
- DE LA FUENTE, Ana María. "La AVA nos aclara y contestamos". *El Observador*, Lima, 30-III-83. (Carta de Ana María de la Fuente, Secretaria General de AVA, protestando por la crítica de Luis Freire al Salón de Arte Actual realizado en la Galería Ivonne Briceño en marzo de 1983).
- FREIRE, Luis. "La 'Vanguardia' no ha muerto... para el Perú". *El Observador*, Lima, 30-III-83. (Respuesta a la carta de AVA publicada el mismo día y en la misma página).
- LAMA, Luis. "Harakiri". *Caretas*, Lima, N° 764, 5-IX-83, p. 61.

- RAMÍREZ RUIZ, Juan. "AVA: Una propuesta polémica". *El Diario de Marka*, Lima, 21-IX-83, p. 16.
- LEDGARD, Reynaldo (Martín Leñero). "El arte como actividad ferial". *Oiga*, Lima, N° 139, 5-IX-83, p. 54.
- SALAZAR, Hugo. "Las habas de AVA". *La República*, Lima, 15-IX-83, p. 19.

CONTACTA-79

- ANÓNIMO. "Contacta: 4 días de arte pese a obstáculos". *Ojo*, Lima, 30-VII-79.
- FREIRE, Luis. "'Contacta' resucita en Barranco". *La Prensa*, Lima, 14-VII-79.

HUAYCO

- BUNTINX, Gustavo (Sebastián Gris). "Huayco de ilusiones". *U-tópicos*, N° 1, Lima, oct. 1982, p. 5.
- DIEZ ASTETE, Alvaro. "La imagen milagrosa". *Marka*, Lima, N° 204, 14-V-81.
- Sobre el proyecto "Sarita Colonia" de la E.P.S. Huayco.
- E.P.S. HUAYCO. *Arte al paso*. Locarno, Edizioni Flaviana, 1981. Catálogo del video *Arte al paso* que resume las experiencias de la E.P.S. Huayco.
- Incluye: introducción; "Manifiesto del festival de arte total Contacta 79 realizado en Barranco, julio 1979, Lima-Perú"; "Transnacionales y alimentación en el Perú: El caso de la leche" (Manuel Lajo L.); opiniones de Mirko Lauer; "Encuesta sobre preferencias estéticas de un público urbano"; "La imagen milagrosa" (Alvaro Diez Astete).
- LAUER, Mirko. "Arte al paso: tome uno". Lima, texto que acompañó a la muestra de la E.P.S. Huayco en la Galería Fórum, 1980.

GRUPO PARENTESIS

- ANÓNIMO. "Pintores peruanos buscan mecenas". *Mujer*, Lima, N° 37, abril '79.
- FREIRE, Luis. "Pintores buscan mecenas con aviso en un diario". *La Prensa*, Lima, III-79.

PROPUESTAS I

- Propuestas I*. Lima, Catálogo a la muestra de Lucy Angulo, Fernando Bedoya, Nana de la Fuente, Henry Ledgard, Charo Luza, Hernán Pazos y Ricardo Wiese en el Museo de Arte Italiano, oct. 1980.
- Contiene breves textos de cada uno de los expositores.

PROPUESTAS II

- ANÓNIMO. "Propuestas II en el Museo de Arte". *La República*, Lima, 18-XI-81. (Entrevista a las organizadoras de Propuestas II: Lucy Angulo, Ana María de la Fuente, Charo Luza).
- BUNTINX, Gustavo (Sebastián Gris). "Propuestas II: Un balance". *El Observador*, Lima, 6-XII-81, p. 12.
- FREIRE, Luis. "Incendiar el museo, poner pornografía...". *El Observador*, Lima, 28-XI-81.
- JARQUE, Fietta. "Debate: Nuevas tendencias en la plástica peruana". *El Observador*, Lima, 30-XI-81, p. VII.
Informe parcial sobre la mesa redonda sostenida por Jorge Bernuy, Sebastián Gris y Pablo Macera en el marco de Propuestas II.
- LAMA, Luis. "Ver para creer". *Caretas*, Lima, N° 674, 23-XI-81, p. 71.
- . "Aquí y ahora". *Caretas*, Lima, N° 675, 30-XI-81, p. 68.
Propuestas II. Catálogo de la muestra colectiva del mismo nombre en el Museo de Arte Italiano, Lima, nov. 1981. Incluye textos de Alfonso Castrillón, Wiley Ludeña y las organizadoras del evento: Lucy Angulo, Nana de la Fuente y Charo Luza.
- SALAZAR, Hugo (Desiderio Sue). "Qué se propone 'Propuestas II'". *El Observador*, Lima, 27-XI-81, p. VI.

Por temas

MUESTRAS, SALONES Y PREMIOS

- CASTRILLÓN VIZCARRA, Alfonso. "El arte del dibujo". Lima, Catálogo de la muestra colectiva de dibujo en la Galería del Banco Continental, marzo 1978.
Incluye comentarios a la obra de Ernesto Arrisueño, Bill Caro, Fernando de la Jara, Salvador Pereira, Solrac, Hugo Tello y Tilsa Tsuchiya.
- XIII SALON DE ACUARELA DEL ICPNA
- BERNUY, Jorge. "Fallos no del todo convincentes". *El Comercio*, Lima, 25-VII-83.
- XIII SALON DE ACUARELA DEL ICPNA
- BUNTINX, Gustavo (Sebastián Gris). "Un 'salón' en decadencia". *La República*, Lima, 25-7-83.
- XVIII SALON DE GRABADO DEL ICPNA
- BUNTINX, Gustavo (Sebastián Gris). "Un sendero crí(p)tico en el grabado". *La República*, Lima, 12-IV-83.
- FESTIVALES DE LIMA 1982-1983
- BUNTINX, Gustavo (Sebastián Gris). "La plástica como desierto". *La República*, Lima, 29-I-83.

FESTIVAL DE ANCON 1983

BERNUY G., Jorge (J.B.G.). "Merecidos premios en Festival de Ancón". *El Comercio*, Lima, 2-III-83.

BUNTINX, Gustavo (Sebastián Gris). "Ancón: Un concurso peculiar". *La República*, Lima, 9-III-83.

NURRA, Ele. "Lo 'nuevo' viejo del arte peruano". *El Diario de Mar-ka*, Lima, 28-VI-83, p. 16. (Tomado de *Bohemia*, La Habana, 17-VI-83).

Comentario a la exposición de arte joven peruano realizada en Cuba en mayo-junio 1983.

Por temas

CRÍTICA, GALERÍAS, MERCADO

CRITICA

(ENCUESTA A LOS CRITICOS)

BUNTINX, Gustavo (Sebastián Gris). "El crítico no debe ser publicista del sistema". *El Observador*, Lima, 14-II-82, p. IV.

LAMA, Luis E. "El poder no lo tiene el crítico sino los medios de Comunicación". *El Observador*, Lima, 23-II-82, p. IV.

GALERIAS

ANÓNIMO. "En taller de Camino Brent abrirán galería de arte". *El Comercio*, Lima, 26-IV-75, p. 25. (Entrevista a Malvina Lemor).

ANÓNIMO. "Se abre la secuencia". *La Prensa*, Lima, Suplemento La Imagen, VII-77. (Entrevista a Fernando La Rosa y Billy Hare).

LAMA, Luis. "La gran nueva". *Caretas*, Lima, N° 767, 26-IX-83, pp. 62-63.

MACEDO, Marlene. "Diez años de la Galería de Arte 'Ivonne Briceño'". *La República*, Lima, 30-XII-83. (Entrevista a Ivonne Briceño).

MERCADO

FREIRE, Luis. "Mercado artístico en crisis". *El Observador*, Lima, 25-IX-82, p. VI.

LAMA, Luis. "¿Por amor al arte?". *Caretas*, Lima, N° 639, 9-III-81, pp. 62-63.

Incluye lista de precios.

LAMA, Luis E. "Entre la china Tudela y Juan Acha". *Caretas*, Lima, N° 680, 11-I-82. Irónico comentario sobre mercado, galerías e INC.

LAMA, Luis. "El asilo". *Caretas*, Lima, N° 775, 21-11-83, pp. 62-63. Comentario a la primera edición peruana de múltiples de bronce, realizada a partir de esculturas de Raúl Cuba, Lika Mutal, Sonia Prager y Benito Rosas.

- LAUER, Mirko. *et al.* "Entre el comercio y el arte". *Mundial*, Lima, N° 30, jun. 1975, pp. 94-95.
- LAUER, Mirko. "Pintura peruana: una lista de precios (setiembre-octubre 1982)". *Hueso Húmero*, Lima, N° 14, julio-setiembre 1982, pp. 204-207.
- LAUER, Mirko (y) OQUENDO, Abelardo. "Elida Román: Arte y mercado en Lima. Una conversación". *Hueso Húmero*, N° 14, julio-setiembre 1982, pp. 32-52. (Entrevista).

Por temas

ALGUNOS TEMAS ADICIONALES

ARTE CONCEPTUAL

- CASTRILLÓN, Alfonso. "Reflexiones sobre el arte conceptual en el Perú y sus proyecciones". *Lienzo*, Lima, N° 3/4, abril 1982, pp. 65-76.

ARTE-CORREO

- FREIRE, Luis. "Derechos humanos por correo". *El Observador*, Lima, 28-IX-83.
- Sobre la muestra de arte-correo organizada por Herbert Rodríguez, Armando Williams y Amnistía Internacional, en torno a los derechos humanos.

FOTOGRAFIA

- CASTRILLÓN V., Alfonso. "La fotografía desde la fotografía". Lima, Catálogo a "Imagen X 10", muestra fotográfica realizada en la Galería del Banco Continental.
- Fueron expuestas fotografías de Mariella Agois, Roberto Fantozzi, Armida Figari, Billy Hare, Fernando la Rosa, Carlos Montenegro, Chávez Fernández, Enrique Normand, Javier Silva, Guillermo Thornberry y Mariano Zuzunaga.
- LAMA, Luis. "Abriendo trocha". *Caretas*, Lima, N° 759, I-VIII-83, pp. 58-59.
- Comentario a la muestra de fotografía en el pabellón Arte Actual de la Feria del Hogar de agosto 1983. Incluye fotos, datos biográficos y definiciones proporcionadas por los principales expositores: Margarita Morales Macedo, Roberto Fantozzi, Mariel Vidal Henderson, Gabriela Córdoba Cayo, Carlos Montenegro y Javier Silva Meinel.
- LAMA, Luis. "Creciendo en el Perú". *Caretas*, Lima, N° 761, 15-VIII-83.
- Comentario a la muestra del seminario de fotografía auspiciado por el ICPNA en agosto de 1983.
- MONTALBETTI, Mario. "Sobre fotografía peruana actual. Posibilidades de superar una depresión". *Hueso Húmero*, Nos. 5/6, abril-setiembre 1980, pp. (90)-97.

Por artistas**AGOIS, MARIELLA**

LAMA, Luis E. "La memoria del tiempo". *Caretas*, Lima, N° 642, 30-III-81, p. 61.

MONTALBETTI, Mario. "Fotografías de Mariella Agois: Crítica de la razón líquida". *La Prensa*, Lima, Suplemento La Imagen, 21-VIII-77.

ANGULO, LUCY

ANÓNIMO. "Sólo unidos saldremos adelante". *Punto*, Lima, 26-II-82, pp. 48-49. (Entrevista).

BERNUY, Jorge. "Dos muestras: Nana de la Fuente y Lucy Angulo". *El Comercio*, Lima, 15-3-82.

JARQUE, Fietta. "Acerca de la violencia". *El Observador*, Lima, 25-X-83. (Entrevista).

ANGULO LAFOSSE, Lucy (BEDOYA, Fernando; y SALAZAR, Juan Javier)

LA TORRE, Alfonso (Seymour). "Diálogo con el arte: Lucy Angulo y Juan Javier Salazar". *El Comercio*, Lima, Suplemento Dominical, 15-IV-79. (Entrevista).

W.R. "Lucy Angulo". *Ultima Hora*, Lima, 28-4-79.

ARREGUI, IRIS

LA TORRE, Alfonso, (Anónimo). "Diálogo con el Arte: Iris Arregui". *El Comercio*, Lima, Suplemento Dominical, 15-V-77, pp. 23-24. (Entrevista).

LEDGARD, Reynaldo (Martín Leñero). "Limitaciones de la abstracción". *Oiga*, Lima, N° 120, 11-IV-83.

AVELLANEDA, Raúl (y ZEVALLOS, Sergio)

ADOLPH, José B. (J.B.A.). "¿Qué pasa en Chosica?". *Lima Kurier*, Lima, N° 40, dic. '83, pp. 1-3.

AVELLANEDA, RAUL; ZEVALLOS, SERGIO (y PSOTTA, HELMUDT)

ALEMANN, Marielouise. "Grenzgänger". *Argentinisches Tablegatt*, Buenos Aires, 23-VII-83, p. 17.

BUNTINX, Gustavo (Sebastián Gris). "Una experiencia extrema en nuestro arte". *El Diario de Marka*, Lima, Suplemento Caballo Rojo, N° 172, 28-VIII-83, pp. 10-11.

BARREDA, AUGUSTA

LAMA, Luis. "Floral Augusta". *Caretas*, Lima, N° 712, 23-VIII-82, p. 61.

LA TORRE, Alfonso (Seymour). "Diálogo con el Arte: Augusta Barreda". *El Comercio*, Lima, Suplemento Dominical, 23-IV-78, p. 23. (Entrevista).

BARRETO, BERNARDO

ADRIANZÉN, Samuel (STAM). "El artista no es un ser superior". *La República*, Lima, 14-6-83. (Entrevista).

- BERNUY, Jorge. "Dibujo libre y espontáneo". *El Comercio*, Lima, 19-6-83.
- BARRETO, Bernardo (y SUSTI, Maroé).
- BUNTINX, Gustavo (Sebastián Gris). "Actitudes opuestas, fines cercanos". *La República*, Lima, 21-VI-83.
- BARRETO, Bernardo (y MATTA, Roberto)
- FREIRE, Luis. "Matta Barreto, matta". *El Observador*, Lima, 8-6-83.
- LAMA, Luis E. "Bienvenido". *Caretas*, Lima, Nº 751, 6-6-83.
- BEDOYA, FERNANDO
- DE SOUZA RODRÍGUES, José. *Fernando Bedoya y el rescate de la naturaleza*. Texto difundido para la muestra de Fernando Bedoya en la Galería Forum. Lima 1979.
- W.R. "Fernando Bedoya". *Ultima Hora*, Lima, 28-4-79.
- BRENNER, MIGUEL
- LAMA, Luis E. "Subordinación". *Caretas*, Lima, Nº 713, 6-IX-82, p. 63.
- CAPRIATA, CINTHYA (y) CABIESES, ALICIA
- FREIRE, Luis. "De camal a obra de arte". *El Observador*, Lima, 15-6-83.
- LAMA, Luis. "La casita del placer". *Caretas*, Nº 752, Lima, 13-6-83, pp. 60-61.
- LAMA, Luis E. "Entre la nostalgia y la audacia". *Caretas*, Nº 706, Lima, 12-VII-82, p. 44.
- LAMA, Luis E. "Cosa seria". *Caretas*, Lima, Nº 764, 5-9-83, pp. 60-61.
- LEDGARD, Reynaldo (Martín Leñero). "Juegos geométricos... a todo color". *Oiga*, Lima, Nº 141, 19-IX-83, p. 46.
- CARO, BILL
- BUNTINX, Gustavo (Sebastián Gris). "Realismo y alienación". *La República*, Lima, 27-XII-82.
- HARTH-TERRE, Emilio. "Lima indemne". *El Comercio*, Lima, 12-III-71, p. 2.
- HARTH-TERRE, Emilio. *Carta analítica al pintor Bill Caro*. Lima, Editorial Universitaria, 1973, pp. 16.
- LA TORRE, Alfonso (Seymour). "Diálogo con el Arte: Bill Caro". *El Comercio*, Lima, Suplemento Dominical, 28-XI-76.
- STASTNY, Francisco. "Bill Caro o la Vanitas en el mundo moderno". Lima, Catálogo para la muestra de Bill Caro en la Galería Camino Brent, nov. 1976.
- VELARDE, Héctor. "Las casas de Bill Caro". *El Comercio*, Lima, 26-II-71, p. 2.
- CARRERA, ANSELMO
- BERNUY, Jorge. "La pintura gestual de Anselmo Carrera". *El Comercio*, Lima, 6-X-82.

- CARRERA, Anselmo (y ALDUNATE, Carmen)
 GONZÁLEZ, Miguel. "Tomando prestado". *Semana*, Bogotá, N° 53, 10-V-83, p. 89.
- LAMA, Luis E. "Los límites del desenfreno". *Caretas*, Lima, N° 658, 3-8-81, p. 69.
- LAMA, Luis E. "Otra vuelta de tuerca". *Caretas*, Lima, N° 717, 4-10-82, p. 69.
- LAMA, Luis. "Susurros". *Caretas*, Lima, N° 778, 12-XII-83, pp. 68-69.
- MERINO, Tomás. "El trabajo del artista parte de las cosas vividas". *La República*, Lima, 26-9-82, p. 17.
- W. R. "Anselmo Carrera". *Ultima Hora*, Lima, 21-VII-79, p. 18.
- CASTILLA BAMBAREN, JORGE
 CORES, Roberto (Anónimo). "Historia secreta". *Oiga*, Lima, N° 77, 20-V-82, p. 78.
- FREIRE, Luis. "Vetaron por erótica pintura peruana". *El Observador*, Lima, 21-VI-83.
 Sobre la censura de un cuadro de J.C.B. en la muestra de arte peruano realizada en Cuba en mayo-junio 1983.
- LAMA, Luis E. "Castilla: 9". *Caretas*, Lima, N° 700, 31-V-82.
- LA TORRE, Alfonso (Seymour). "Diálogo con el arte: Castilla Bambarén". *El Comercio*, Lima, Suplemento Dominical, 14-VI-81, p. 21. (Texto presentado por el artista).
- CERVANTES, EDUARDO
 LAMA, Luis E. "La exacerbación del realismo". *Caretas*, Lima, N° 630, 5-I-81, p. 56.
- CHECA, MARGARITA
 LAMA, Luis E. "La Evocación de la angustia". *Caretas*, Lima, N° 659, 10-VIII-81, p. 61.
- LA TORRE, Alfonso (Seymour). "Diálogo con el Arte: Margarita Checa". *El Comercio*, Lima, Suplemento Dominical, 12-VIII-79. (Entrevista).
- BERNUY, Jorge. "Proyecto excesivamente ambicioso". *El Comercio*, Lima, 27-I-83.
- CAMPOS, SANDRA
 FREIRE, Luis. "Danza coreano-sioux de Sandra Campos". *El Observador*, Lima, Suplemento cultural Carteles, 26-I-83, p. IV.
- JARQUE, Fietta. "Pintura que baila". *El Observador*, Lima, Suplemento cultural Carteles, 19-I-83, p. IV. (Entrevista).
- DAVIS, CHRISTOPHER
 FREIRE, Luis. "Las ruinas de Christopher Davis". *El Observador*, Lima, 30-III-83. (Entrevista).
- LAMA, Luis. "Simulaciones". *Caretas*, Lima, N° 740, 21-III-83, p. 59.
- LEDGARD, Reynaldo (Martín Leñero). "Entre lo artesanal y lo escultórico". *Oiga*, Lima, N° 117, 21-III-83.

DE LA JARA, FERNANDO

DE LA VEGA, Fernando. "Lo existencial y la defensa de lo figurativo". *El Comercio*, Lima, 18-6-77, p. 12.

JARQUE, Fietta. "En 'Bellas Artes' sentí que retrocedía". *El Observador*, Lima, XII-81. (Entrevista).

LA TORRE, Alfonso (Anónimo). "Diálogo con el Arte: Fernando de la Jara". *El Comercio*, Lima, Suplemento Dominical 10-VI-77. (Entrevista).

LA TORRE, Alfonso (Anónimo). "Diálogo con el Arte: Fernando de la Jara". *El Comercio*, Lima, Suplemento Dominical, 27-III-77. (Entrevista).

LA TORRE, Alfonso (Seymour). "La metafísica de la luz". *La República*, Lima, 1-XII-81.

DE LA PUENTE, CLO

LAMA, Luis E. "Obsesiones de movimiento". *Caretas*, Lima, IX-81.

LA TORRE, Alfonso (Seymour). "Diálogo con el Arte: Clo de la Puente". *El Comercio*, Lima, Suplemento Dominical, 27-V-79. (Entrevista).

DEL ROSARIO, CARLOS

ANÓNIMO. "Busco expresar vivencias dice pintor Del Rosario". *La Prensa*, Lima, 21-IV-81, p. 16. (Entrevista).

ANÓNIMO. "Diálogo con el arte. Del Rosario". *El Comercio*, Lima, Suplemento Dominical, 16-I-83.

BERNUY, Jorge. "Espontánea reacción contra el purismo". *El Comercio*, Lima, 9-I-83.

DEL ROSARIO, Carlos (y) PIAZZA, María Cecilia

LEDGARD, Reynaldo (Martín Leñero). "Dos exposiciones". *Oiga*, Lima, N° 108, 17-I-83.

ESPINOZA, MIGUEL

LAMA, Luis E. "Arequipa reinventada". *Caretas*, Lima, N° 643, 6-IV-81, p. 55.

FANTOZZI, ROBERTO

LA TORRE, Alfonso (Seymour). "Diálogo con el Arte: Roberto Fantozzi". *El Comercio*, Lima, Suplemento Dominical, 12-III-78. (Entrevista).

MONTALBETTI, Mario. "Fantozzi: una especie de primero de su clase". *La Prensa*, Lima, Suplemento La Imagen, 12-III-78.

FLORES, PONCIO

PASTORELLI, Juan. Sin título. Lima, Catálogo de la muestra de Poncio Flores en la Galería "9", agosto 1981.

GARCIA-MIRO, RAFAEL

DE SEGUIN DES HONS, Luc. Sin título. Lima, Catálogo de la muestra de G-M en la Galería Camino Brent, set. 1980.

- LA TORRE, Alfonso (Seymour). "Diálogo con el Arte: R. García-Miró". *El Comercio*, Lima, Suplemento Dominical, 7-IX-80. (Entrevista).
- MIRÓ QUESADA GARLAND, Luis. Sin título. Lima, Catálogo de la muestra de G-M en la Galería Camino Brent, set. 1980.
- GRIEVE, ALBERTO
- LAMA, Luis. "La progresión del color". *Caretas*, Lima, N° 636, 16-II-81, p. 62.
- LA TORRE, Alfonso (Seymour). "Diálogo con el Arte: Alberto Grieve". *El Comercio*, Lima, Suplemento Dominical, 1-II-81. (Entrevista).
- HAMANN, JOHANNA
- ANÓNIMO. "Diálogo con el arte: Johanna Hamann". *El Comercio*, Lima, Suplemento Dominical, 6-II-83. (Entrevista).
- BERNUY, Jorge. "La maternidad". *El Comercio*, Lima, 24-I-83.
- BUNTINX, Gustavo (Sebastián Gris). "Maternidad y sujeción". *La República*, Lima, 25-I-83.
- FREIRE, Luis. "Menos tu vientre...". *El Observador*, Lima, Suplemento cultural Carteles, 19-I-83, p. V.
- JARQUE, Fietta. "Parir una escultura". *El Observador*, Suplemento cultural Carteles, 19-I-1983, p. V. (Entrevista).
- HAMANN, Johanna (y CAMPOS, Sandra)
- LAMA, Luis. "Pasión de mujeres". *Caretas*, Lima, N° 732, 24-I-83, pp. 60-61.
- LEDGARD, Reynaldo (Martín Leñero). "Alrededor de un tema: esculturas de Johanna Hamann". *Oiga*, Lima, N° 109, 24-I-83, pp. 56-7.
- HARE, BILLY
- LAMA, Luis E. "Hare en '9' ". *Caretas*, N° 765, Lima, 12-9-83.
- HURTADO, Octavio
- LAMA, Luis E. "La elaboración de lo imaginario". *Caretas*, Lima, N° 628, 15-XII-80, p. 73.
- JOCHAMOWITZ, LUCY
- LAMA, Luis E. "Viendo sueños". *Caretas*, Lima, N° 760, 8-VIII-83.
- LONGHI, ANDRES
- BERNUY, Jorge. "Unidad de la imagen ideal". *El Comercio*, Lima, 6-8-83, p. C-12.
- LAMA, Luis E. "La primera vez, Andrés". *Caretas*, Lima, N° 758, 25-7-83, p. 58.
- LOPEZ MERINO, PATRICIA
- LA TORRE, Alfonso (ALAT). "Patricia López. Una peruana en París". *La República*, Lima, 4-1-83. (Entrevista).
- LUZA, CHARO
- LAMA, Luis E. "Charada". *Caretas*, Lima, N° 697, 10-5-82, p. 48.

- LA TORRE, Alfonso (Seymour). "Diálogo con el Arte: Charo Luza". *El Comercio*, Lima, Suplemento Dominical, 10-V-81. (Entrevista).
- OQUENDO, Abelardo. Sin título. Lima, Catálogo de la muestra de Charo Luza en la Galería Trapecio, mayo de 1981.
- UGARTE ELÉSPURU, Juan Manuel. "Orbiter II". Arequipa, Catálogo de la muestra de Charo Luza en "Casa del Moral" (Arequipa) y la Galería de Arte del Banco Industrial del Perú, Sucursal de Puno, mayo-junio 1980.
- LLAQUE, RAFAEL
- LAMA, Luis. "Sobre arte". *Caretas*, Lima, N° 624, 19-XI-80, p. 68.
- MARAMBIO, Alejandro
- ADRIANZÉN, Samuel (STAM). "El realismo de sus 'Pizarras Bizarras'". *La República*, Lima, 6-10-83. (Entrevista).
- LAMA, Luis E. "Salsa Bizarra". *Caretas*, Lima, N° 772, 31-10-83.
- MORALES, JOSE ANTONIO
- ANÓNIMO. "Diálogo con el Arte: Morales". *El Comercio*, Lima, Suplemento Dominical, 14-11-82. (Entrevista).
- BUNTINX, Gustavo (Sebastián Gris). "Vírgenes poco honestas". *La República*, Lima, 13-XI-82.
- LAMA, Luis E. "¡Llegó el cucol!". *Caretas*, Lima, N° 722, 8-XI-82.
- MORON, FEDERICO
- BERNUY, Jorge. "Simplificación de volúmenes". *El Comercio*, Lima, 29-5-83.
- OKA, CARMEN (y ANDRADE, ARMANDO)
- LAMA, Luis. "El buen gusto". *Caretas*, Lima, N° 703, 21-VI-82.
- BERNUY, Jorge. "Abstraccionismo de Oka". *El Comercio*, Lima, 26-9-81.
- LAMA, Luis. "O.K.-K.O.". *Caretas*, Lima, N° 667, 5-X-81, p. 68.
- LA TORRE, Alfonso (Seymour). "Diálogo con el arte: Jorge Oka". *El Comercio*, Lima, Suplemento Dominical, 10-X-76.
- OSORIO, FERNANDO
- ADRIANZÉN, Samuel (STAM). "Línea y color de Fernando Osorio". *La República*, Lima, 9-XI-82, p. 19. (Entrevista).
- PAREJA HERRERA, RAMIRO
- LAMA, Luis E. "A espaldas del sueño". *Caretas*, Lima, N° 705, 5-VII-82, p. 66.
- LAMA, Luis. "Voyeurismos". *Caretas*, Lima, N° 766, 19-IX-83, p. 59.
- LEDGARD, Reynaldo (Martín Leñero). "El talento despistado de Pareja". *Oiga*, Lima, N° 142, 26-IX-83.
- PAZOS, HERNAN
- BERNUY GUERRERO, Jorge. "Arte cultivado e intelectual". *El Comercio*, Lima, 6-6-83.
- CAILLAUX, Jorge. "Dibujado como si fuera pintura de verdad". *La Prensa*, Lima, Suplemento Dominical, 12-3-78.

- FREIRE, Luis. "Todo artista debe ser intelectual dice H. Pazos". *La Prensa*, Lima, 5-IV-80. (Entrevista).
- PAZOS, Hernán (RODRÍGUEZ, Herbert y VAINSTEIN, Esther)
- FREIRE, Luis. "Vainstein, Pazos y Rodríguez son: Los Bienalamos". *El Observador*, Lima, 9-III-83, p. 21.
- FREIRE, Luis. "La historieta mutilada del peruano Pazos". *El Observador*, Lima, 23-XI-83, p. 18.
- JARQUE, Fietta. "Los bienalistas: Proyectos para Sao Paulo. Hernán Pazos: Lucha de fríos y de cálidos". *El Observador*, Lima, 4-V-83, p. 16. (Entrevista).
- LAMA, Luis E. "La trascendencia del garabato". *Caretas*, Lima, N° 637, 23-II-81, p. 60.
- PAZOS, Hernán (y VAINSTEIN, Esther)
- LAMA, Luis. "Caja de Pandora". *Caretas*, Lima, N° 704, 28-VI-82. Comentario a la muestra colectiva de dibujo sobre tela en la Galería Forum, junio 1982.
- LAMA, Luis E. "Contracorriente". *Caretas*, Lima, N° 750, 30-V-83.
- LAMA, Luis. "El gran paso". *Caretas*, Lima, N° 768, 3-X-83, p. 59.
- LEDGARD, Reynaldo (Martín Leñero). "La función del encuadre". *Oiga*, Lima, N° 131, 27-6-83.
- LA TORRE, Alfonso (ALAT). "Hernán Pazos". *El Comercio*, Lima, Suplemento Dominical, 17-III-78.
- UGARTE ELÉSPURU, J.M. Arequipa, Catálogo de la muestra de H.P. en la "Casa del Moral" (Arequipa) y "Casa Jurídica" (Tacna).
- PIAZZA, MARIA CECILIA
- PIAZZA, María Cecilia (y DEL ROSARIO, Carlos)
- LEDGARD, Reynaldo (Martín Leñero). "Dos exposiciones". *Oiga*, Lima, N° 108, 17-I-83.
- LAMA, Luis E. "¡Clic!". *Caretas*, Lima, N° 731, 17-I-83, p. 59.
- POLANCO, CARLOS ENRIQUE
- ANÓNIMO. "Visión expresionista de Lima". *La República*, Lima, 25-I-83, p. 19. (Entrevista).
- BUNTINX, Gustavo (Sebastián Gris). "Protestantes y católicos en nuestra plástica". *La República*, Lima, 12-II-83, p. 9.
- JARQUE, Fietta. "En Bellas Artes aprendí a caminar por Lima". *El Observador*, Lima, Suplemento cultural Carteles, 26-I-83, pp. 4-5. (Entrevista).
- LAMA, Luis. "Fantasmas de la libertad". *Caretas*, Lima, N° 734, 7-II-83, p. 63.
- LEDGARD, Reynaldo (Martín Leñero). "Polanco: la ciudad y el color". *Oiga*, Lima, N° 110, 31-I-83.
- SANTIVÁÑEZ, Róger (R. S.). "El tiempo es el juez". *La Prensa*, Lima, Suplemento La Imagen, 13-II-83. (Entrevista).

PRAGER, SONIA

ANÓNIMO. "Diálogo con el Arte: Susana (sic) Prager". *El Comercio*, Lima, Suplemento Dominical, 28-11-82. (Entrevista).

LAMA, Luis. "Tortuosos refinamientos". *Caretas*, Lima, N° 724, 22-XI-82, p. 69.

QUISPE CASTILLO, JESUS

ANÓNIMO. "Diálogo con el Arte: Quispe Castillo". *El Comercio*, Lima, Suplemento Dominical, 9-1-83.

BERNUY, Jorge. "Rostros perturbadores". *El Comercio*, Lima, 2-1-83.

LAMA, Luis E. "Jesús Quispe". *Caretas*, Lima, N° 731, 17-1-83, p. 59.

RAMOS, JOSE CARLOS

ANÓNIMO. "Todos los cambios valen". *Siete Días*, Lima, N° 871, mar. 1975.

ANÓNIMO. "Provinciano es quien no me entiende". *La República*, Lima, 26-12-82. (Entrevista).

BUNTINX, Gustavo (Sebastián Gris). "Ramos: Más ingenioso que ingenuo". *La República*, Lima, 8-I-83.

BUNTINX, Gustavo (Sebastián Gris). "La ingenuidad como retórica". *La República*, Lima, 20-VIII-83.

LAMA, Luis E. "(Re)visión de José Carlos Ramos". *Caretas*, Lima, N° 638, 2-III-81, p. 69.

RAMOS, José Carlos (y REBAZA, Gilberto)

LAMA, Luis. "Fin de Fiesta". *Caretas*, Lima, N° 728, 20-XII-82, pp. 68-69.

LEDGARD, Reynaldo (Martín Leñero). "Simón Bolívar como imagen y símbolo". *Oiga*, Lima, N° 136, 15-VIII-83.

RODRIGUEZ, HERBERT

ADRIANZÉN, Samuel (STAM). "El 'joven terrible' de la pintura". *La República*, Lima, 25-5-83. (Entrevista).

BUNTINX, Gustavo (Sebastián Gris). "Rodríguez: Una agresión pertinente". *La República*, Lima, 4-XII-82.

FREIRE, Luis. "Los bienalistas: Proyectos para Sao Paulo. Herbert Rodríguez: Camino al altar". *El Observador*, Lima, 4-V-83, p. 16.

FREIRE, Luis. "Herbert Rodríguez: Un altar al yo". *El Observador*, Lima, 1-VI-83, p. 18.

FREIRE, Luis. "Existe un peruano con altar en Brasil". *El Observador*, Lima, 27-XI-83, p. 18.

JARQUE, Fietta. "Me gusta la anarquía". *El Observador*, Lima, Suplemento Cultural Carteles, 17-XI-82, pp. IV-V. (Entrevista).

LAMA, Luis E. "La brecha". *Caretas*, Lima, N° 684, 8-II-82.

LAMA, Luis E. "El combate". *Caretas*, Lima, N° 725, 29-XI-82.

LAMA, Luis E. "Un viejo juego". *Caretas*, Lima, N° 751, 6-VI-83.

- LA TORRE, Alfonso (Seymour). "Diálogo con el Arte: Herbert Rodríguez". *El Comercio*, Lima, Suplemento Dominical, 15-III-81. (Entrevista).
- LA TORRE, Alfonso (ALAT). "Pintura-objeto". *El Comercio*, Lima, Suplemento Dominical, 2-VIII-81, p. 22. (Entrevista).
- LEDGARD, Reynaldo (Martín Leñero). "Vicisitudes del informalismo contestatario". *Oiga*, Lima, N° 128, 6-VI-83.
- LEE, Leslie. Sin título. Lima, Afiche-catálogo de la muestra de Herbert Rodríguez en la Galería Forum, mayo-junio 1983.
- ROSAS, BENITO (y CARRERA, ANSELMO)
- BUNTINX, Gustavo (Sebastián Gris). "Dos muestras de transición". *La República*, Lima, 30-X-82.
- JARQUE, Fietta. "La piedra tiene piel". *El Observador*, Lima, 6-11-81. (Entrevista).
- PFLÜCKER, Gonzalo. "Benito Rosas: 'La escultura es una roca que se deshace en música'". *La República*, Lima, 10-5-83, p. 19. (Entrevista).
- SALAZAR, JUAN JAVIER
- LAMA, Luis. "La grasa y el sistema". *Caretas*, Lima, N° 647, 11-5-81, p. 66.
- LAUER, Mirko. "Juan Javier Salazar: La refrescante aventura de un antiplástico". *Hueso Húmero*, Lima, N° 9, abril-junio 1981, pp. 121-124.
- W.R. "Juan Javier Salazar". *Ultima Hora*, Lima, 28-4-79.
- SALVO, VICTOR
- LAMA, Luis E. "Emulaciones". *Caretas*, Lima, N° 643, 6-IV-81, p. 55.
- LA TORRE, Alfonso (Seymour). "Diálogo con el Arte: Víctor Salvo". *El Comercio*, Lima, 30-9-79.
- SARRIA, AUGUSTA
- BERNUY, Jorge. "Libertad formal y patetismo". *El Comercio*, Lima, 21-4-83.
- LEDGARD, Reynaldo (Martín Leñero). "Los anónimos habitantes de la ciudad". *Oiga*, Lima, 18-4-83.
- SUSTI, MAROE
- LA TORRE, Alfonso (Seymour). "Diálogo con el Arte: Maroé Sustí". *El Comercio*, Lima, Suplemento Dominical, 7-X-79.
- WUFFARDEN, Luis Eduardo. "Susti: posibilidades e ideas". *La Prensa*, Lima, 28-I-78.
- VÁSQUEZ, JAIME (y MENESES, JOEL)
- BUNTINX, Gustavo (Sebastián Gris). "La entronización de la técnica". *El Observador*, Lima, 22-XI-81.
- FALLA, Ricardo. "El pulso pleno de Jaime Vásquez". Lima, Catálogo de la muestra de Jaime Vásquez en la Galería Sol, oct-nov. de 1981.
- LAMA, Luis E. "Patología". *Caretas*, Lima, N° 64, 2-XI-81, p. 68.

VELARDE, SALVADOR

AMPUERO, Fernando. "La pintura metafísica de Velarde". *Caretas*, Lima, N° 514, 3-III-77.

LAMA, Luis E. "Del sentimiento trágico". *Caretas*, Lima, N° 726, 6-12-82, p. 63.

LA TORRE, Alfonso (Seymour). "Diálogo con el Arte: Salvador Velarde". *El Comercio*, Lima, Suplemento Dominical, 20-II-77, p. 23. (Entrevista).

WIESSE, RICARDO

ANÓNIMO. "Pintor Ricardo Wiese, afirma: Muestro la realidad como la veo". *La Prensa*, Lima, 8-IX-81, p. 17. (Entrevista).

LAUER, Mirko. Sin título. Texto difundido para la muestra de Ricardo Wiese en la galería Forum, marzo 1980.

LA TORRE, Alfonso (Seymour). "Diálogo con el Arte: Ricardo Wiese". *El Comercio*, Lima, Suplemento Dominical, 9-III-80. (Entrevista).

WILLIAMS, ARMANDO

ANÓNIMO, "Artistas están desinformados". *El Diario de Marka*, Lima, 29-VII-80, p. 16. (Entrevista).

ANÓNIMO. "Williams: 'Soy un artista narrativo' ". *El Observador*, Lima, 22-III-83. (Entrevista).

JARQUE, Fietta. "A cada público lo que corresponde". *El Observador*, Lima, 24-III-82. (Entrevista).

LAMA, Luis. "Arrasamiento". *Caretas*, Lima, N° 742, 4-IV-83, p. 61.

ZUZUNAGA, MARIANO

ANÓNIMO. "La buena fotografía tardará en aparecer: Mariano Zuzunaga". *El Diario de Marka*, Lima, 17-VIII-80, p. 18. (Entrevista).

FLOREZ, Carlos. "La cultura no quiere morir". *La Prensa*, Lima, 12-VIII-77.

MONTALBETTI, Mario. "Fotografías de Mariano Zuzunaga: Los sonidos de los objetos". *La Prensa*, Suplemento La Imagen, 22-VIII-77.

EN ESTE NÚMERO

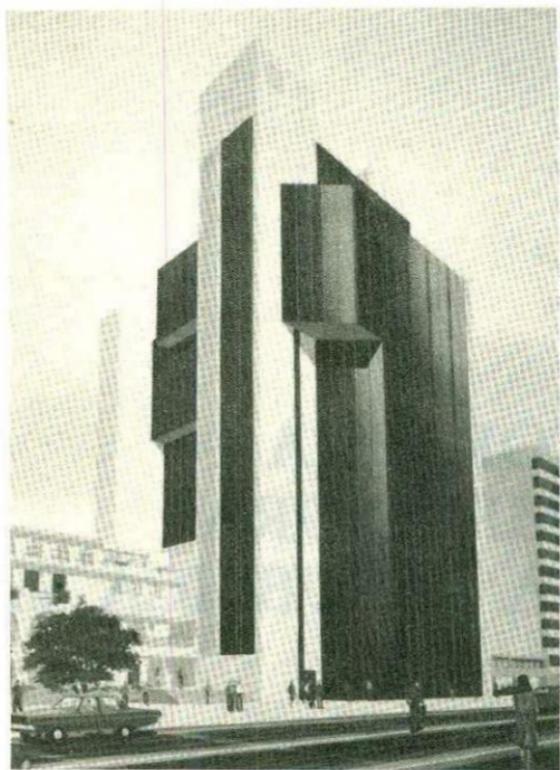
ALFONSO CASTRILLÓN dirige el departamento de arte de la UNMSM y es historiador en esta especialidad. (Un adelanto de su trabajo sobre la crítica de arte peruana en este siglo apareció en el N° 9 de HH). Desde esta ubicación académica Castrillón es un estudioso, promotor, y esporádico practicante del no-objetualismo. Las mismas tres cualidades reúne HUGO

SALAZAR, que en nuestro N° 14 exploró la veta del *performance* en el nuevo teatro peruano. En cambio, LUIS LAMA, que cumple con una tarea de crítica de arte semanal en la revista "Caretas", suele mantener una ascéptica equidistancia respecto de las tendencias, propuestas y estilos locales. Es también el caso de AUGUSTO ORTIZ DE ZEVALLOS, arquitecto y crítico de arte y arquitectura, quien preparó la presentación de la muestra enviada por el Perú a la Bienal de Sao Paulo 1983. A la misma Bienal asistió LUIS FREIRE quien en la actualidad investiga precisamente la historia de los envíos peruanos a ese evento desde 1951. GUSTAVO BUNTINX, acaso más leído bajo su seudónimo *Sebastián Gris*, es crítico de arte en el diario "La República", miembro del comité editor de "Utópicos" (también lo son Castrillón y Salazar) e investigador de la plástica peruana. A este último género de preocupaciones corresponden la bibliografía que aquí aporta y la entrevista a CLAUDIA POLAR, cuya *Galería Forum* se especializa en promover la obra de los plásticos más jóvenes. FIETTA JARQUE es cuentista y periodista, y en la actualidad reside en Barcelona. REYNALDO LEDGARD es arquitecto y miembro de la redacción de la revista "Hablemos de cine".

El texto de CARLO GINZBURG (historiador italiano inscrito en las nuevas tendencias de su disciplina) apareció en la revista inglesa "History Workshop, a Journal of Socialist Historians" MATTI MEGGED es un especialista neoyorquino en literatura y cábala, que ha estudiado las relaciones entre esta última disciplina y la obra de Jorge Luis Borges. También en Nueva York vive VÍCTOR HERNÁNDEZ CRUZ, puertorriqueño de cuyo libro *By Lingual Wholes* (Momo's Press, S.F., 1982) proceden los dos poemas que traducimos aquí. Los textos del poeta chicano JUAN FELIPE HERRERA son de su poemario *Exiles of Desire* (Lalo Press, Fresno, 1983). Los fragmentos de LUIS LOAYZA han sido escritos como aparecen, y pronto reaparecerán en *Otras tardes*, una recopilación de su narrativa más reciente que prepara Mosca Azul Editores.

JESÚS RUIZ DURAND ha retornado a la pintura después de muchos años. Las viñetas que nos ha dado para este número prefiguran los óleos que trabaja en la actualidad.

PERUINVEST



La Gran Financiera

NUEVA SEDE PERUINVEST
Av. Benavides N° 222 - Miraflores
(a una cdra. de Av. Larco)
Telfs. 27-6489, 28-3929, 47-9494, 47-5700.

**CORTESIA
IMPRESORA
LA REPUBLICA S.A.**

UNMSM

**CORTESIA
VITROVENT S.A.**

UNMSM



LATIN ANDINA S.A.
CONSULTORES Y ASESORES DE SEGUROS

GALERIA DE ARTE



AV. BENAVIDES 474, MIRAFLORES - APARTADO 231 - LIMA 18 - PERU

UNMSM

Ahora más que nunca



vaya a lo seguro

Cajas de seguridad Unión, una inversión que lo protege. Tenemos una caja de seguridad para cada necesidad: casas, bancos, oficinas, etc.

UNIÓN

Seguridad a toda prueba

CONSTRUCCIONES METALICAS UNIÓN S.A.

Rodolfo Beltrán 591 - Telfs. 23-8338 28-3515 Lima-Perú - Telex 25820 PE

78.000

Galería de Arte

Enrique Camino Brênt

Burgos 170 San Isidro

LIMA - PERU



cedep

CENTRO DE ESTUDIOS
PARA EL DESARROLLO
Y LA PARTICIPACION

socialismo y participación

JUNIO, 1984

26

EN ESTE NUMERO

Consejo Editorial

Carta al País

Daniel Carbonetto y Eliana Chávez

Sector Informal Urbano

Fernando Sánchez Albavera

Política de Desarrollo y Empresas Públicas en el Perú.

Vigier, Tantaleán, Aguirre

Configuración económica y estado de la crisis en los Países Andinos.

Carmen Rosa Balbi y Jorge Parodi

Radicalismo y Clasismo en el Movimiento Sindical Peruano.

Son algunos de los temas que ofrece **Socialismo y Participación** No. 26, revista político-social y de arte.

Impresa en INDUSTRIALgráfica S. A.

PEDIDOS:

6 de Agosto 425, Jesús María — Tel. 320695

Apartado 11701 — Lima 11, Perú.

MACHO CABRIO



explota la inteligencia salvaje

poesía • crítica • música • cine • comic
relato • sicología • doctrina • ccss
sexo • violencia • otros

Correspondencia y Canje: Amoretti No. 127 - Lima 21, Perú

Utopicos

entornoalvisual

No. 4/5 agosto - diciembre 1984

desbordar los límites / crisis en la teoría y en la estética marxianas / ¿nuevo museo? / ¿nuevo teatro? / afiches de la reforma agraria / desarrollo urbano de lima / concursos arquitectónicos / arte, precios y mercado / rondando las bienales / historietas / proyectos / grabado popular / desde chile: poner el (arte) entre paréntesis



correspondencia: angamos 371, dpto. 302, miraflores, lima 18, Perú

En el Ministerio de Educación
hay un proyecto de

LEY DE FOMENTO DEL LIBRO Y LA LECTURA

inmóvil como la quinta rueda
del coche.

EN EL PARLAMENTO

hay otro proyecto similar,
no por inferior menos
olvidado y cubierto de polvo.

Señores parlamentarios

¿HASTA CUANDO?



UNMSM