

http://antiguo.arteycritica.org/index.php?option=com_content&task=view&id=50&Itemid=27

La modernidad como ruina anticipada

escrito por Justo Pastor Mellado

17 de agosto de 2006

Este artículo y las imágenes que lo componen, es una contribución de la revista digital Arte y Crítica para documenta 12 magazines, un proyecto editorial colectivo vinculado a la World Wide Web con más de setenta revistas impresas y en línea, así como con otros medios (www.documenta.de)

This essay is published as Arte y Crítica's contribution to documenta 12 magazines, a collective editorial project linking worldwide over 70 print and on-line periodicals, as well as other media (www.documenta.de).

La Modernidad es nuestra Antigüedad, a condición de entenderla como construcción de Ruina anticipada de una estrategia de transferencia. En Lima, en la zona de Barranco, se construye el Museo de Arte Contemporáneo. Es decir, lo que se puede apreciar son unas estructuras metálicas que sostienen unos galpones a medio construir. En términos estrictos, lo que se ha llegado a levantar ha sido, nada más, la anticipación de una ruina. Pero se trata de la ruina, no de un edificio, aunque así lo parezca, sino de un modelo de transferencia artística.

El Museo de Arte Contemporáneo de Lima es la proyección del Instituto de Arte Contemporáneo, que a finales de los cincuenta fue un dispositivo clave de la transferencia artística peruana. He empleado ya tres veces la palabra transferencia. Mi hipótesis consiste en sostener que en algunas escenas plásticas del cono sur no se puede hablar de la existencia de vanguardias artísticas, sino tan solo de momentos de transferencia fuerte. La noción de fortaleza corresponde a situaciones de densidad artística que acelera y cristaliza procesos que adquieren características apropiadas a su reproducción como escenas. Esta es una simple propuesta de distinción metodológica destinada a combatir lo que he denominado, a partir de una sugerencia de Gustavo Buntinx, crítico de arte peruano, como analogía dependiente.

La analogía dependiente consiste en la reproducción del argumento que busca hacer calzar en nuestras zonas la existencia de una extensión de los residuos de las vanguardias históricas. De este modo, tendríamos que cumplir con el imperativo historiográfico de buscar en cada escena cual es el artista que extiende la influencia del post-cezanismo, del cubismo, del futurismo, del neoexpresionismo, etc. No son pocas las historias que se siguen escribiendo de acuerdo a estas exigencias. La idea es que la hipótesis de la analogía dependiente precisaba operaciones que impedían el reconocimiento de momentos retroversivos, que ponían en duda la legalidad de las transferencias.

A fines de los años cincuenta, lo que el Instituto de Arte Contemporáneo sintetiza es el deseo de una oligarquía en vías de recomposición política, que levanta su propio modelo de organización del campo artístico. Coincide con iniciativas similares en otros países. Al menos, en el caso de Chile. Incluso, los propios artistas referenciales pueden reconocerse en una filiación muy próxima, como es el caso de Fernando de Szyslo en el Perú y Nemesio Antúnez en Chile. Cuando hablo de filiación, me refiero a una política de construcción oligarca de la transferencia de un referente considerado como "moderno", garantizado por el sentido común del coleccionismo estadounidense de arte latinoamericano de ese momento. O sea, cargado de reminiscencias hacendales, que desde sus ensoñaciones de clase obligada a reconvertirse a las finanzas y a la industria ligada al mercado interno, arrastra consigo el quiebre simbólico que la sobredetermina y le impide cumplir con la "misión de su tiempo".

Curiosamente, a comienzos de los sesenta, Nemesio Antúnez en Chile, es sostenido por una Sociedad de Amigos del Museo de Arte Contemporáneo, que se levantará como alternativa contra el academismo plebeyo de la Facultad de Arte de la Universidad de Chile. El modelo chileno de transferencia consiste en rebajar el peso de lo universitario en la organización del campo artístico. Por características de la formación social chilena, lo universitario se convierte en el espacio hegemónico de transferencia del arte. En los sesenta, siguiendo de manera manifiesta el modo de participación de empresarios en la gestión museal, la oligarquía reconvertida desea levantar su modelo de organización de la cultura. La mediocridad del sistema de arte universitario de ese entonces favorecía esta tentativa,

hasta que a mediados de esa década la propia universidad inicia un proceso de reforma que facilita la salida de escena de quienes sostenían el academismo. De este modo, el intento cultural de la oligarquía se vió desarmado por la acción de recuperación de campo de sectores plebeyos vinculados a lo que puedo denominar ¡la izquierda plástica!

Lo que no debe ser dejado de lado es la juntura simbólica que se establece entre la tentativa peruana y chilena de recomposición del campo plástico. En el caso peruano, no es el academismo universitario el que ha sido puesto bajo la mira, sino los efectos del indigenismo. ¡Que curioso! El telurismo eruptivo de Antúnez se articula con el constructivismo abstractizante de las edificaciones pre-hispánicas. En ambos casos se instala el vaciamiento del sujeto nacional en cuyo nombre se realizan las operaciones institucionales. Por ejemplo, Dore Ashton ha calificado a Szyslo como un maestro de las texturas y claroscuros, pintor de altares, de escaleras sin destino; en suma, de iluminista onírico. Y Marta Traba se ha referido a él como un creyente de fuerzas subterráneas, ocultas, impredecibles, inasibles, que empujan el alma a un vaivén ligeramente errático. El mismo apelativo se le aplica a Nemesio Antúnez. Resulta curioso constatar que las pinturas surrealizantes sirven de fondo simbólico al imaginario oligarca.

Ahora bien: en relación a los planes de reconversión oligarca del campo social, hay dos casos, que en el Perú y en Chile sellan el emblema de la modernidad. Ambas se verifican en el plano urbano, en la ciudad de Lima, con la edificación del complejo de San Felipe, y en la ciudad de Santiago, con la remodelación San Borja. Dos proyectos modernistas que se proponen definir una imagen de las nuevas ciudades en el marco de las políticas de desarrollo favorecidas por el Departamento de Estado.

La crítica de arte y el comentario filosófico sobre arte desestiman en sus análisis sobre la modernidad, esta variable tan poco aceptada en el ámbito académico, que se denomina “imperialismo norteamericano”. La lucha ideológica se da en el campo de las representaciones y no de los conceptos. Sobre todo, en la perspectiva de reconstrucción de la década del sesenta.

La crítica universitaria acostumbra a reducir los estudios de campo a los efectos de lecturas tardías de Walter Benjamín. Porque tanto en el caso peruano como en el chileno, las décadas de los cincuenta y los sesenta se culminan con una catástrofe para sus oligarquías. En el Perú, accede al gobierno Velasco Alvarado; en Chile, Salvador Allende. ¡Horror de horrores! ¡Puras pequeñas historias! El embajador chileno del gobierno demócrata cristiano en la ciudad de Lima es Sergio Larrain Garcia-Moreno, articulador de la Sociedad de Amigos del Museo d Arte Contemporáneo de Santiago. Se trata del arquitecto articulador del modernismo arquitectónico chileno. Se había instalado como diplomático en un país que ha sido gobernado por un colega arquitecto: Fernando Belaunde Terry. Es bajo su gobierno que se construye el barrio San Felipe en Lima. Es en su contra que se levanta el general Juan Velasco Alvarado en 1968. Es decir, a dos años que sea elegido presidente de Chile, Salvador Allende.

Cuando Allende es elegido, Sergio Larrain Garcia-Moreno pasa a engrosar las filas de la rebelión aristocrática. La Sociedad de Amigos del Museo de Arte Contemporáneo, que había acompañado la gestión de Nemesio Antúnez como director, a comienzos de los años sesenta, lo sigue apoyando, bajo otro estatuto en 1968, cuando es nombrado director del Museo de Bellas Artes de Santiago. Es preciso señalar que entre 1964 y 1970, sectores de la oligarquía reconvertida participan activamente del gobierno demócrata cristiano. En 1970 dejarán de apoyar iniciativas culturales, reemplazándolas por su apoyo activo a las conspiraciones que condujeron al derrocamiento de Allende en 1973. Mientras tanto, en esa coyuntura, Velasco Alvarado inicia la Revolución Peruana.

En el 2005, Gustavo Buntinx publica su célebre ensayo E.P.S. Huayco (Fuentes para la historia del arte peruano, Colección Manuel Moreyra Loredó, Museo de Arte de Lima, Lima, 2005). En él, formula unas hipótesis extremadamente útiles para comprender la Antigüedad de las modernidades diferidas en nuestra zona. Y lo hace recuperando y reconstruyendo la existencia de la experiencia que en los años ochenta significa la práctica de este grupo de artistas. Y lo hace explicando el sentido que tiene la sigla E.P.S. en la argumentación, que será decisiva para dimensionar la importancia de un cierto tipo de gráfica política que se desarrolla durante el gobierno de Velasco. Mariotti, artista suizo-peruano, trabaja para el Sistema Nacional de Movilización Social (SINAMOS).

Pues bien: Mariotti y María Luy, su esposa, fueron absorbidos por las promesas de una revolución andina que se cristalizaba en el discurso de ciertas franjas del velasquismo. Buntinx señala que ambos

artistas se trasladan a Cusco, donde desarrollan proyectos de arte y comunicación en sectores populares, que incluye la socialización de técnicas serigráficas entre la población campesina.

En Lima, ya en 1971, Mariotti había colaborado en el desarme de la perspectiva artística del Instituto de Arte Contemporáneo, al organizar Contacta 71, que era un festival de arte total cuyos resultados no solo cuestionaron el espacio museal, sino la propia institución artística. Mariotti había sido invitado por el Instituto de Arte Contemporáneo, a exponer de manera individual en el Museo de Arte Italiano, pero decide abrir el juego y termina convocando a artistas y agentes creativos transversales en este formato de festival, que desafía todas las categorías y las jerarquías. Sobre todo, las que hasta ese momento sostiene la política del propio Instituto de Arte Contemporáneo, que deja de ser reconocido como eje de transferencia artística. De ahí que no resulte casual que una década más tarde, en los inicios de los ochenta, Mariotti participe en la organización de E.P.S. Huayco.

¿Qué significa E.P.S.? Es un juego de palabras a nivel de siglas. En el universo del velasquismo, dicha sigla designa a las Empresas de Propiedad Social, creadas como cooperativas. En una extensión lúdica, Mariotti declara el uso de la misma sigla como Estética de Proyección Social. A esto hay que agregar que Huayco es el término quechua alusivo a las avalanchas, que como indica Buntinx, “descienden impetuosamente de las alturas sobre las tierras bajas –Lima, por ejemplo- con una violencia regeneradora que fecunda la tierra a la vez que la devasta”.

En este contexto, la publicación del libro de Gustavo Buntinx sobre E.P.S. Huayco, significa poner en situación edificatoria una iniciativa que produce campo. Esta producción contrasta con las ruinas anticipatorias del actual Museo de Arte Contemporáneo, en Barranco. Un libro se escribe tomando en cuenta una red argumental, así como un contexto de lectura y de análisis de una producción artística en un espacio y en una temporalidad determinada.

Un museo se edifica a partir de la construcción de su colección; es decir, de la ficción de su necesidad, dibujada desde ya en la estrategia de recolección de sus obras. Lo que hay que preguntarse, en este sentido, es por el diagrama de constitución de dicha colección y de cómo ha negociado inicialmente su vigencia, hasta perder gran parte de su valor como referencia para el arte peruano de hoy.

La cuestión de la Antigüedad se conecta con la contemporaneidad estratificada de otras iniciativas de producción de campo. La gran diferencia entre Mariotti/Huayco y Szyslo/IAC/MAC, en Lima, es que la primera experiencia asume el diferimiento precario de la modernidad peruana, mientras la segunda no aprende todavía a dimensionar el alcance de su propia derrota político-cultural. De este modo, la construcción detenida del MAC en Barranco y la exhibición de las ruinas de su proyecto articulador, no hacen sino cerrar el ciclo de un modelo oligarca de recomposición de la cultura. Esas ruinas exhiben la textura de su modernidad.

Arte y Crítica es un portal colectivo de escritura y publicación de textos sobre arte - Sus contenidos están bajo una licencia **Creative Commons** - Pueden ser referenciados citando la fuente - <http://www.arteycritica.org> dh.