

# Consecuencias tras un siglo de crítica visual

Jorge Meléndez Espichán

## Resumen

La historia del arte peruano –como toda historia– presenta indiscutibles vacíos. No obstante, la omisión parcial del imaginario colectivo local es causante de proyectar una sombra en la base del origen artístico: «la crítica». Pero ¿a qué responde aquella relegada visión de la imagen y por qué atribuirle, junto al proceso crítico, tal injerencia en torno a la producción visual de artistas peruanos?

Diversas generaciones bellasartinas han mostrado un particular interés al investigar ideologías que surgieron o formaron parte de la institución. En muchos casos, el haber sido piezas activas en los cambios –de toda índole– que marcaron nuevos caminos, con formas distintas de crear y entender la plástica, llevaron, como era de esperarse, a que promociones inmersas en un proceso transi-

torio –de escuela a universidad– se vieran propensas a buscar respuestas mediante el desarrollo de un arte paralelo: el de la palabra.

Este es un análisis correlativo entre algunos episodios históricos de la crítica artística local –vinculados a la Ensabap– y las respuestas generacionales que dieron paso al desarrollo progresivo de una «crítica alternativa», orientada a rescatar valores históricos, en diálogo con la actualidad del arte; reafirmando el rol pluricultural para el presente entorno sociopolítico y artístico nacional.

**Palabras clave:** *crítica artística, conflicto, debate, colectividad, imagen, identidad y Bellas Artes.*

## Introducción

 Se sabe que, en el entorno artístico, todo cambio genera conflictos y todo conflicto abre debates; convirtiéndose, estos últimos, en hitos demarcatorios para el desarrollo de la crítica especializada. Por consiguiente, se toma a la crítica como resultado conexo a las pautas marcadas por los cambios generacionales del arte.

La Escuela Nacional Superior Autónoma de Bellas Artes del Perú (Ensabap), durante su historia, no ha sido ajena a los mencionados cambios y para comprender mejor el origen de estos, se debe tener en claro que al haber acogido grupos con realidades provenientes de todo el territorio nacional, incluyendo sus diversas ideologías y formas de ver las cosas, pasó, por lógica, a convertirse en epicentro de innumerables conflictos artísticos, políticos y sociales. En resumen, la crítica se volvió parte del ADN bellasartino. Ciertamente, aquel variopinto conjunto de visiones fue un elemento esencial para que la institución logre obtener una identidad propia con el transcurrir de los años.

En la actualidad, un estudiante bellasartino –comprometido con su carrera–, además de los exigentes y continuos retos que demanda la formación dentro del canon clásico del arte, es orientado a la investigación y desarrollo de propuestas que involucren aportes científicos y tecnológicos enfocados al ámbito artístico globalizado; lo que a su vez abarca el estudio, análisis y crítica de un completo currículo teórico. Pese a ello, solo en contadas oportunidades se ha visto surgir de la formación en artes plásticas y visuales a voces autorizadas de la crítica o teorizadores del arte o la cultura. Es decir, que la opinión de los artistas profesionales del medio, no pasa de ser solo eso: una opinión.

Sin embargo, el referido fenómeno podría estar a poco de terminar, considerando que recientes generaciones bellasartinas –con una sólida formación académica y experiencias profesionales complementarias sin parangón– se asoman, con suma confianza, a circuitos tradicionales y alternativos del arte; circuitos que incluyen, por supuesto, el de la crítica y la curaduría artística. No es casualidad que un quiebre generacional, de tal magnitud, ocurra en un momento de la historia en que –luego de numerosas luchas y constantes prórrogas– se oficializara el rango universitario para la Ensabap.

La Escuela –durante sus cien años de existencia– ha visto nacer diversos movimientos artísticos e ideológicos, empero, el presente estudio no busca enfatizar en dichos movimientos, sino en determinados aspectos de lo que ocurrió en el intervalo de estos; cabe decir, en los conflictos que los precedieron. Así que, partiendo de controversias específicas, se pretende dar respuesta a la evidente vigencia de los discursos del pasado en el actual contexto institucional. Además, podrá comprenderse cómo dichos acontecimientos marcaron el camino de una naciente crítica artística bellasartina. Por

ende, más que un análisis sobre crítica visual, se busca desarrollar una suerte de «radar de contenidos de quiebre» orientado a «detectar» parte del condicionamiento actual de un segmento de la crítica artística nacional; específicamente, la realizada por alumnos, egresados y allegados a la Ensabap.

Para este fin, entre otros puntos y sin ningún orden específico, se abordará la gradual, pero inminente, crisis del circuito galerístico limeño; el accionar, tanto de la crónica como de la crítica especializada del medio local, y, por último, los nuevos criterios y propósitos de jóvenes creadores peruanos.

En suma, cada aporte histórico-ideológico se erige como necesario para efectos de la presente «identidad institucional bellasartina». Misma que enorgullece y, simultáneamente, otorga responsabilidad a quienes deciden instalarse en los talleres de la emblemática Ensabap; convirtiéndolos –desde aquel momento– en «actores» pero, sobre todo, en «críticos» de la actual comunidad del arte peruano.

### **Primeras apreciaciones sobre la crítica**

Es indudable que –con la llegada del nuevo milenio– los procesos de cambio arrastrados por la posmodernidad<sup>1</sup> hayan reestructurado también las posibilidades que pudo alcanzar la crítica artística frente al destape total de los medios digitales de comunicación. Es decir, que desde ese momento y de manera creciente, innumerables plataformas virtuales dieron espacio a voces que, en

---

<sup>1</sup> Entiéndase posmodernidad como el proceso intelectual que buscaba cancelar la dicotomía entre arte superior e inferior, rechazando todo tipo de elitismo dentro del ámbito cultural. (Efland, Freedman, y Stuhr, 2003, pp. 77-78)

otro contexto, no habrían tenido oportunidad alguna. Entonces, se inició un cambio gradual, pero definitivo, en la manera de ver y entender a la crítica.

Durante aquel periodo, también se desencadenaron diversas controversias en los pasillos de la Ensabap. Pero no fueron solo diferencias dentro del ámbito profesional, sino sobre todo en torno a la estructura organizacional de la institución; la política interna, por tal razón, se mezclaba y confundía con posiciones e inclinaciones artísticas. Por consiguiente, las posturas y acciones planteadas por alumnos, egresados y docentes –a pesar de la confusión reinante– marcaban una nueva y crucial etapa para la Ensabap.

Entonces, la comunidad bellasartina, tras una década (2000-2010)<sup>2</sup> en la que vivió uno de los procesos transitorios más relevantes de su historia, pudo nuevamente, al margen de los vacíos todavía existentes, volver a concentrarse en el desarrollo profesional. Siempre con aquel deseo intrínseco de utilizar el arte a fin de generar aportes para la sociedad civil. Sin embargo, la identidad institucional proyectada en la temática y accionar que adoptaron los bellasartinos es resultado de su historia y los diversos movimientos que –tras

---

2 La Ensabap, en diferentes capítulos de su historia, ha convivido con acciones de lucha resultantes en comisiones reorganizadoras o tomas de local. Sin embargo, durante el decenio en mención, se llevaron a cabo diversas protestas por parte de los distintos estamentos de la institución; algunas veces de manera conjunta y otras por separado, pero siempre con la meta común de beneficiar a la colectividad bellasartina. Resaltan, en su conjunto, tres importantes acciones por parte del estamento estudiantil (llevadas a cabo en 2001, 2007 y 2008, respectivamente). En el año 2009, la institución cerró sus puertas para que –por Ley N.º 29292– una Comisión de Adecuación de la Estructura Académica y Administrativa, presidida por Víctor Delfín –artista encomendado por el Gobierno de turno de Alan García Pérez– realizara un plan de estudios bajo el régimen de la Ley Universitaria N.º 23733 y, mediante dichas disposiciones, consiguiera la inscripción en el Registro Nacional de Grados y Títulos de la –ya disuelta– Asamblea Nacional de Rectores (ANR). A principios de (2010) la Ensabap reabrió sus puertas. Sin embargo, meses después, el Decreto Supremo N.º 001-2010 del –recién creado– Ministerio de Cultura pretendía «absorber» a las cinco Escuelas Nacionales de Arte de Lima, separándolas del Ministerio de Educación y privándolas de todo tipo de autonomía y, por ende, del rango universitario obtenido con justicia poco tiempo atrás. Durante el mismo año, luego de una lucha conjunta por parte de las cinco instituciones perjudicadas, se consiguió la derogatoria del polémico «primer» Decreto Supremo del Ministerio de Cultura.

análisis y aprobación de círculos intelectuales— se perennizaron en el imaginario colectivo local. Del mismo modo, la elaboración de crítica por parte de artistas, ha estado condicionada históricamente a un juicio previo. Pero, de este último caso, existen diversos registros que escapan al rigor profesional, pues distan mucho de la objetividad e imparcialidad requerida.

Uno de los registros en mención, evidencia un enfrentamiento entre el pintor y crítico Teófilo Castillo (1857-1922) y el pensador político José Carlos Mariátegui (1894-1930) a inicios de 1914. Mariátegui utilizó uno de sus artículos periodísticos para dirigirse a Castillo, diciendo que «el pintor debe pintar únicamente. Un pintor ‘cabeceado’ con literato no será, seguramente, buen pintor ni buen literato» (Castrillón, 1993, p. 16).<sup>3</sup>

De tal modo, el —por aquel entonces— joven pensador moqueguano dictaminó un límite al quehacer de los pintores, sin considerar y soslayando —en claro afán revanchista hacia Castillo—<sup>4</sup> la formación, visión y misión de toda la comunidad de artistas peruanos de la época. En efecto, se muestra de forma abrupta la lucha de poderes y saberes en cuanto a la materia estética. Asimismo, se distingue la disyuntiva existente entre los parámetros generacionales y discursivos. Pero, sobre todo, se aprecia la falta de ecuanimidad al momento de discernir sobre arte; con ello, se corre el riesgo de aislar el análisis a la propia obra e incluso el propósito que conlleva la misma.

---

3 Castrillón tomó la cita de *La Prensa*, Lima 1 de enero (1914). Diario en que Mariátegui —bajo el seudónimo de Juan Croniqueur— iniciaba su labor en la crítica de arte. Castrillón aclara, además, que «cabeceado» es un peruanismo que significa mezclado.

4 Las confrontaciones fueron constantes y recíprocas. Castillo, días después, utilizó su columna periodística para objetar el accionar parcializado en una crítica realizada por Mariátegui al pintor Arias de Solís, amigo cercano del Amauta. Castillo exhortaba al joven Mariátegui, pidiéndole más cuidado y no elogiar obras que ni siquiera había visto (Castillo, 1914, p. 2).

Un lustro después de aquel enfrentamiento –durante la presidencia de José Pardo– se daba inicio a la historia bellasartina. Un espacio de formación para el creciente medio artístico plástico peruano. La –en sus inicios– Escuela Nacional de Bellas Artes (ENBA) se oficializó en setiembre de 1918 y abrió sus puertas al público durante el primer cuatrimestre del año siguiente (Enbap, 1962, p. 12).

Dicho acontecimiento generó, como era de esperarse, diversos puntos de vista, y con la designación de Daniel Hernández (1856-1932) como primer Director:

Se puso de manifiesto que la voluntad del Gobierno era conservadora [...] se prefirió a un artista académico, alejado por largos años de la realidad nacional y, por lo tanto, ajeno a las expectativas que, por entonces, dejaban sentir los jóvenes artistas del medio. (Pinacoteca BCRP, 1997, p. 102)

Existe numerosa referencia relacionada al *desaire* que significó no incluir, al menos, en la plana docente de la recién creada institución a Teófilo Castillo, principal propulsor y fiel defensor de su creación. Pero el tiempo haría justicia a su labor. En consecuencia, el aporte técnico-academicista de Hernández se refleja hasta el presente; sin embargo, entre la disputa del hispanismo y la creciente idea de nación, su imagen fue desvaneciéndose junto al albor de una de las principales corrientes del arte peruano: el indigenismo.

Al hablar de arte, en el Perú siempre se mencionará a la Ensabap, y uno de los nombres que allí resalta es José Sabogal (1888-1956)<sup>5</sup>. Pero, tras el evidente talento y la fuerte ideología que logró cimentar

---

<sup>5</sup> Se recomienda: Huerto Wong, José (2000). *Huellas de Bellas Artes: reseña histórica 1917-1999*. Lima, Perú: Editora Magisterial.

–instaurando la primera imagen de nación en su papel de maestro y artista de la corriente indigenista en la plástica– aparece, a veces como aliado y otras como verdugo, el crítico. En este particular caso –luego de iniciales rechazos– la crítica operó como elemento propulsor del movimiento artístico, colaborando a su posterior conversión a hito para la historia peruana. Sebastián Salazar Bondy (1924-1965), en una de sus columnas periodísticas –con ironía incluida–<sup>6</sup>, hace referencia a Sabogal y su legado en la plástica diciendo que «fue el primero que la emprendió contra el trasnochado academicismo que Hernández había impuesto al gusto de los artistas y aficionados peruanos, y este quehacer ha hecho posible que hoy florezcan entre nosotros todas las tendencias modernas» (1954, p. 4).<sup>7</sup>

Durante las siguientes generaciones, los modos y las modas en el arte, confluyeron en un mismo entorno. Sería complicado –dentro de este contexto– incurrir en cada una de ellas. Sin embargo, el florecimiento del que habló Salazar Bondy fue todo un hecho y con el tiempo se suscribió a la posteridad, junto a todo un racimo de llamativas tendencias.

Luego, la gran acogida y enorme labor de la denominada «Promoción de Oro de Bellas Artes»<sup>8</sup> abrió camino y rompió esquemas en el complicado mercado del arte internacional. Los talentosos bellasartinos que, tras su etapa académica, gozaron de años de arduo trabajo e impecable desenvolvimiento profesional –viajando entre

---

<sup>6</sup> Debe señalarse que la visión de Salazar Bondy sobre el arte moderno no siempre fue la mejor. Incluso tuvo una grezca con su amigo Fernando de Szyszlo al mencionar en una de sus columnas periodísticas que «El pintor no debe hacer cuadros simplemente bellos, sino también necesarios [...], es decir, cuadros en cuya esencia y cuya forma nos hallemos de algún modo vital, vigente, eterno». (Salazar Bondy, 1954, p. 6)

<sup>7</sup> La crítica fue en referencia a la exposición de José Sabogal en la Sociedad de Arquitectos Peruanos (SAP) y fue firmada por Juan Eye (seudónimo de Salazar Bondy).

<sup>8</sup> La promoción (1959) conformada, entre otros, por Gerardo Chávez, Milner Cahahuaringa, Tilsa Tsuchiya y Oswaldo Sagástegui obtuvo, de forma excepcional, medallas de oro en disciplinas específicas, correspondientes a una destacada labor académica. Por tal razón, pasaron a la historia siendo la promoción más premiada de la Escuela Nacional de Bellas Artes del Perú (ENBAP).

los principales epicentros europeos del arte y la capital peruana– tuvieron que, posteriormente, coincidir con el «Gobierno Revolucionario de las Fuerzas Armadas» y su reforma educativa y cultural<sup>9</sup>. Pero antes, Salazar Bondy expresaría una de las razones de la crítica; la confrontación: «Quiero un arte combativo, un arte con sentido y finalidad conocida, no una diversión de salón para escogidos [...] un arte que sea nacional, y universal, no cosmopolita y babélico [...] Por eso no creo en el llamado arte abstracto» (Salazar Bondy, 1954, p. 6). A continuación, se desencadenó una completa libertad creativa y, en consecuencia, una crítica artística en formato de crónica. Contados eran los casos que escapaban a lo consensuado. Pero, más allá de las posiciones tomadas, lo preocupante era la paulatina pérdida del razonamiento objetivo.

Así, la primera mitad de vida institucional de Ensabap –al margen de los notables intentos por generar un arraigo con la nación; sea desde la visión indigenista y sus posteriores bifurcaciones, hasta la simbología prehispánica llevada por los caminos de la abstracción– estuvo marcada por una condición de aislamiento. El artista era, entonces, un ente ajeno a la realidad que buscaba expresar, incluso habiendo nacido y crecido en dicha realidad. Por tanto, no existe registro que evidencie una relación, intermedia, entre creador y resultado plástico. En otras palabras, los pintores, escultores y grabadores de aquella época se concentraron solo en un fin (obra) a partir de una idea (modelo); dejando de lado –a excepción de contados casos– el análisis de procesos y la vital experiencia de campo que –dicho sea de paso– forman parte del bastión de la crítica.

---

<sup>9</sup> Siendo finalidad de una política cultural humanista-revolucionaria reemplazar la cultura clasista por una cultura sin limitaciones de raza, sexo, nacionalidad o creencia, su camino debe pasar indefectiblemente por el reconocimiento de los múltiples y deformantes peligros que la acechan. (Política Cultural del Perú, 1977, p. 16)

Para la colectividad bellasartina, la visión de lo real durante aquel periodo no pasaba de ser un modelo retratado, un paisaje reinterpretado o algún referente por sintetizar. Entonces, el aporte que ofrecieron –en conjunto– no fue más que una aproximación visual de la realidad nacional que –por automatismo– brindaban a la sorprendida élite limeña.

Por consiguiente, la confusión imperante entre política interna e ideología artística –descrita páginas atrás– que con la llegada del nuevo milenio se asentó en la Ensabap es resultado de la fractura y posterior coexistencia generacional alojada en la institución. Esto conlleva –junto a la ausencia de un mecanismo adecuado de disertación formal y un manejo erróneo de los medios digitales de comunicación– a diversos conflictos sin debate. Desatándose, a raíz de ello, una fase con escaso desarrollo de la crítica académica objetiva; hecho similar al visto durante gran parte de los primeros cincuenta años de presencia bellasartina, solo que acrecentado por el desarrollo de la era digital.

### **La importancia de los cambios generacionales**

Como se ha podido apreciar, la crítica es acción y debe estar predispuesta a recibir y enfrentarse a cualquier tipo de reacciones –sean éstas positivas o no–, pues de ello depende su razón de ser. Entonces, ¿qué ocurriría si la crítica especializada –encargada de analizar y fundamentar diversas producciones visuales, convirtiéndose en voz representativa de toda una cultura social– quedara relegada a simples opiniones parcializadas, concentradas en favorecer propósitos exclusivos o mercantilistas?<sup>10</sup>

---

<sup>10</sup> El arte es un negocio, no hay duda; pero es también un bien privilegiado. Esta ruptura entre el manejo económico y la dimensión cultural se evidencia en la mayoría de aparatos y de agentes comerciales –galerías,

En pleno Gobierno Militar<sup>11</sup>, una nueva disputa ideológica tuvo lugar en el circuito artístico peruano. El pintor, escritor e historiador Juan Manuel Ugarte Eléspuru (1911-2004) –quien fuese Director de la Promoción de Oro– se involucró en declaraciones controversiales a raíz de la entrega del Premio Nacional de Cultura (1975) al artista popular del retablo Joaquín López Antay (1897-1981).

Ugarte Eléspuru, descendiente aristocrático limeño y formado en Europa, con relación al resultado del premio, señaló que «se ha cometido una confusión de niveles que puede tener muy peligrosas consecuencias para la correcta valoración de lo que es la cultura nacional» (1975, p. 15). Posteriormente, en relación con una notable crítica comparativa realizada por Juan Gargurevich, llama la atención lo dicho por el mismo Ugarte Eléspuru sobre la disciplina en cuestión: «El artesano no es un creador sino un conservador de formas heredadas que, con más o menos habilidad o espontaneidad, reproduce serialmente» (1976, p. 6)

En tanto, Martha Hildebrandt, por aquellos años directora del Instituto Nacional de Cultura (INC), en declaraciones a un diario local, resaltó el aporte cultural de López Antay: «Se le reconoce su aporte a la cultura de nuestra patria y a la vez el premio rompe el esquema de un arte 'culto', consecuente con el cambio de la política cultural del Estado» (1975, p. 7). Además, no dudó en responder a las declaraciones de Ugarte Eléspuru mediante tajantes cuestionamientos: «¿Manuel Ugarte Eléspuru es un creador? ¿Puede ser un creador

---

*marchands, dealers*- donde predominan criterios del mercado de bienes no artísticos. Más aun, frecuentemente se subordina lo cultural a lo económico, incluso cuando despreocupadamente se toman por equivalentes y, en cierta medida, intercambiables. (Hernández y Villacorta, 2002, p. 10)

11 El 3 de octubre de 1968, los tanques de la división blindada frente al palacio Presidencial anunciaban el carácter del Gobierno Revolucionario de las Fuerzas Armadas. [...] Tras dos fases de gobierno, se convoca a elecciones generales y Fernando Belaunde Terry asume la presidencia de la República Peruana el 28 de julio de 1980. (Silva Santisteban, 1995, p. 136-145)

un pintor que repite técnicas extranjeras? ¿Cuál es el género que ha creado Manuel Ugarte?». (1975, p. 7)

Las disputas, que abarcaron los principales medios de comunicación de la época, resultaron en dos bandos bien marcados y defendidos. Los periódicos eran tablas comparativas de quienes estaban a favor y en contra del fallo del jurado<sup>12</sup>. Por ejemplo, el pintor Milner Cajahuaringa –en contra– señaló sorprendido: «Extraña que el Jurado en el que hay pintores, no haya reparado en la diferencia. El juicio es completamente errado» (1975, p. 15). Por otro lado, el escultor Víctor Delfín –a favor– afirmó: «En el arte no hay competencia. Cada uno expresa su mundo, no otra cosa». (1975, p. 15)

López Antay, por su parte, comentó lo siguiente: «El hecho de que el premio haya recaído en esta área no significa que se ha establecido diferencia alguna, porque no creo que en el arte exista diferencias. El arte es uno solo; lo que hay son especialidades» (1975, p. 7).

Aquel conflicto mediático sirvió como vehículo para visibilizar el descuido y la enorme desigualdad de oportunidades existente en el país. La inconformidad de sectores no favorecidos e incluso olvidados llevó al Gobierno Militar a realizar un intento de reorganización y mejora de las problemáticas identificadas en diversos gremios, y la política educativa y cultural no estuvo exenta en dicha agenda.<sup>13</sup> Las

---

12 El premio polarizó a los plásticos eruditos y contribuyó a crear el Sindicato Único de Trabajadores de las Artes Plásticas (SUTAP), una escisión de la Asociación de Artistas Plásticos (ASPAP), cuyos voceros empezaron a transmitir un nuevo lenguaje radical burgués. «[...] Simultáneamente varios creadores provenientes del universo estético andino [...] liberan la imagen de su cultura de la relación tradicional con el soporte material y pasan a la pintura. Es el caso de Josué Sánchez o Antonio Huillca Huallpa. De especial interés es la obra de Primitivo Ewanán Poma, que transforma la tabla de Sarhua, una secuencia religiosa de siete cuadros y casi dos metros de largo en un cuadro individual de tema variado, incluso en algunos casos políticos». (Lauer, 1980, p. 44)

13 Se recomienda: *Política Cultural del Perú: estudios y documentos* (1977). Elaborado por INC y editado por UNESCO.

entidades correspondientes optaron por analizar los parámetros explorados y alcanzados mediante la plástica nacional. Además, observaron la concentración de producción y distribución exclusiva para ciertos sectores de la capital limeña, resolviendo que:

La conciencia crítica no deberá entenderse como privativa de grupos detentadores exclusivos de la cultura y, por tanto, calificados para distribuirla entre quienes supuestamente carecen de ella. Supondrá, al contrario, la toma de conciencia por las grandes mayorías de su aptitud para captar la estructura y los contenidos de todas las expresiones culturales y analizarlas en su significado más hondo, asumiéndolas plenamente. (Política Cultural del Perú, 1977, pp. 17-18)

Las medidas tomadas –entre errores y aciertos– fueron una luz direccional y un espacio para nuevos creadores visuales.<sup>14</sup> En efecto, se optó por fórmulas distintas y, mediante acciones grupales, se ratificó que el arte ya no debía responder completamente a la individualidad del taller.<sup>15</sup> Por lo cual, emergieron diversos colectivos que llevaron manifestaciones artísticas a inesperados espacios públicos abiertos.<sup>16</sup> Paralelamente, el principal conflicto artístico de aquel periodo se extendió por varios años más, dejando, por un lado, el denominado «arte erudito o culto» y, por el otro, el «arte popular». Cabe subrayar que los debates encendieron las alarmas para nuevas generaciones de artistas locales. Siendo, sin duda alguna, las obras de contenido crítico y la creación conjunta, los aportes más significativos de aquella nueva etapa.

---

14 A pesar de las nuevas medidas políticas del Estado, el ánimo de aquellos jóvenes artistas que exploraban la cultura de la migración era afín al discurso de integración velasquista. (Hernández y Villacorta, 2002, p. 53)

15 En la Ensabap, durante la primera mitad de su vida institucional, se desarrollaron innumerables muestras colectivas e incluso existieron asociaciones de artistas. Sin embargo, no se enfatizó en el desarrollo de un arte colectivo.

16 Destacan, entre ellos, el Festival Contacta 79 y el colectivo E.P.S. Huayco. Francisco Mariotti, que posteriormente se vincularía a Bellas Artes como docente, estuvo detrás de la organización del festival. Luego, el mismo Mariotti junto a jóvenes y destacados bellasartinos integraron el colectivo en mención.

Los jóvenes dejaron de lado –al menos por un tiempo– la realización de un arte contemplativo –propenso a la crítica y su respectivo mercado– para enfocarse en la elaboración de piezas visuales consecuentes con la inestabilidad política. Las propuestas artísticas realizadas no esperaban ser criticadas, sino que llevaban en su simbología una crítica explícita y eso era suficiente, pero, sobre todo, necesario.

Entonces, a partir de aquel conjunto de creaciones –al que, posteriormente, se sumó la cultura migrante en ascenso– se reconoce al nuevo movimiento visual, sonoro y de integración plena: la cultura chicha; misma que adoptó, de forma casi inconsciente, un discurso indigenista vinculado a la integración social. Pero ya no fueron los intelectuales, escritores, políticos o comunicadores quienes tomaron las riendas del movimiento para difundirlo entre la mesocracia limeña –esperando que de allí surja una respuesta hacia el pueblo–, sino que, con la cultura chicha, las «acciones y creaciones» surgían del pueblo y eran para el pueblo; siendo, a partir del mismo, que las manifestaciones llegaron al ámbito mesocrático y de este se logró insertar a todo espacio sociocultural local.

Sin embargo, como se sabe, no hay arte sin conflicto y en la Ensabap los cuestionamientos y diferencias entre alumnos y la natural necesidad humana de ubicarse en un determinado grupo o bando distrajo a muchos de sus objetivos, como realizadores y comunicadores plásticos y visuales.

Sería ingenuo y contraproducente negar las disputas ideológicas internas que –hasta la fecha– atraviesa la Ensabap. Pues, por un lado, se distingue a quienes consideran que el arte debe involucrar un constante y arduo proceso creativo, mediante bases conceptuales y un discurso claro y contundente, con el evidente propósito de

obtener un producto plástico de técnicas y acabados óptimos; siempre en búsqueda de la perfección compositiva, del aporte estético, e intentando alcanzar un lenguaje visual propio, hasta conseguir –de esa manera– conmover al público, esperando transmitir el sentir del artista a través de la contemplación del producto final u obra. Por otro lado, se encuentra a quienes ven la producción plástica a manera de soporte complementario, como una suerte de artefacto condicionado a la estructura de un proyecto o herramienta didáctica que consiga –mediante la materia– un acercamiento más eficaz a los objetivos trazados a lo largo de una investigación que involucre lo artístico, científico o tecnológico; además de lograr conexiones simbólicas o reinterpretaciones formales a partir de diversos medios de expresión alternativos, en yuxtaposición con los métodos tradicionales de producción.<sup>17</sup> Ambos casos son igual de válidos; sin embargo, no puede confundirse «postura personal» con «individualismo»<sup>18</sup>. Menos en un contexto que ha hecho de la actividad plástica conjunta un pilar para las nuevas generaciones de artistas peruanos. Pero, lamentablemente, al carecer de espacios oficializados e imparciales de opinión y debate, ambos discursos –por la sencilla regla de los signos–<sup>19</sup> podrían llegar a anularse entre sí.

Como se ha podido apreciar, durante la segunda mitad de la historia bellasartina, confluyeron formas y pensamientos vistos en su etapa inicial, además de una nueva gama de discursos, visiones e intenciones que hicieron de la dialéctica toda una proeza y de la crítica un soporte artístico más. Así, la sociedad peruana tuvo que enfrentar golpes de Estado, gobiernos democráticos corruptos,

<sup>17</sup> Actualmente, se viene formando un tercer grupo de bellasartinos que busca circular, indistintamente y sin complicaciones, por los dos hemisferios ideológicos planteados.

<sup>18</sup> El individualismo del artista [...] tiene mucho que ver con el mercado, el esnobismo, la falta de conocimiento y poco o nada con la relevancia artística. El enfoque de la libertad del artista [...] está muy ligado al narcisismo. (Huerto Wong, 2011, p.101)

<sup>19</sup> La regla o ley de los signos estipula lo siguiente: (+).(-)=(-) y (-).(+)=(-)

grupos subversivos, gobiernos subversivos y fantasmas del pasado. El arte, por consiguiente, no podía escapar de ser una traducción visual de aquel cúmulo de injusticia y una natural necesidad de supervivencia.<sup>20</sup>

### La crítica actual a manera de conclusión

No somos una nación equilibrada y todavía distamos mucho de serlo. Un fuerte sector de la política educativa aún es manipulado y, por ende, gran parte del devenir social está sujeto al apetito de quienes operan dichas actividades. Jorge Basadre (1903-1980) logró diagnosticar la problemática nacional con un resumen puntual; primero, enfatizó en el «Estado empírico», referido a la improvisación e incompetencia de quienes manejan los poderes de la nación, y, segundo, en el «abismo social», dado por la gran desigualdad de condiciones como resultado del empirismo practicado en el primer punto de su análisis (1968, pp. 61-62). En consecuencia, los males que actualmente aquejan al país son males del siglo pasado. El único avance –que podría resaltarse– ha sido identificar nuevos signos de desigualdad.<sup>21</sup>

Precisamente, identificar falencias para luego ventilarlas mediante una propuesta visual es parte importante del compromiso de creadores e investigadores del arte.<sup>22</sup> Pero las rupturas ideológicas presentes en todo capítulo histórico se manifiestan de igual forma en el medio artístico local. Este quiebre se arrastra desde poco antes del nuevo milenio:

---

20 Se recomienda el documental *Contracorriente: guía de supervivencia para artistas en el Perú* (Kaneko, 2008).

21 Se recomienda el documental: *La escuela del silencio* (Unicef, 2014).

22 Este fenómeno, similar al juramento hipocrático –propio de la ética médica– es el que impulsa de manera casi natural a un porcentaje considerable de bellasartinos a vincularse con su entorno y brindar apoyo a la sociedad civil; calificando, entonces, por su condición de consecuente, como parte de la identidad bellasartina.

En el año 1998 daba la impresión de que se estaba produciendo un cisma en las artes locales, donde un polo promocional y económico –conformado por los concursos– y otro –conformado por el circuito de eventos encabezado por la reciente Bienal– representaban, limitadamente, el arte más tradicional y el contemporáneo, respectivamente. Sin embargo, el cisma, que pudo significar un remezón a la escena a través de una toma de posiciones, no fue tal. (Hernández y Villacorta, 2002, p. 163)

Todo indica que –con el transcurrir de los años– el mencionado cisma logró consolidarse, pero jamás se oficializó. Es decir, se está viviendo un periodo donde ambos polos convergen en el mismo circuito; haciendo del ambiente plástico peruano un mecanismo capaz de camuflarse y poder mostrar tolerancia, de acuerdo con el contexto que le toque afrontar. Este rasgo –notorio para quienes frecuentan espacios locales de arte– responde a innegables e identificables situaciones de cambio que atraviesan galerías, críticos y artistas del medio.

Actualmente, algo que no puede disimularse es el duro papel que afronta tanto la crónica como la crítica especializada del arte; esto de cara a la crisis que empieza a revelar el circuito local de galerías.<sup>23</sup> Frente a ello, el surgimiento oportuno de espacios alternativos e innovadores métodos de intercambio directo entre creadores, espectadores y público coleccionista se abre paso. No obstante, estas acciones no han brotado de la nada, por el contrario, su gradualidad está condicionada al acelerado y continuo número

---

<sup>23</sup> La galería Lucía de la Puente, que fuese durante más de dos décadas uno de los principales espacios de difusión y comercio de arte en el país, cerró sus puertas al público. Como declaró su fundadora: «Existe una crisis en el mercado [...] y una crisis en la forma del galerismo en general en el mundo. Las ferias han cambiado muchísimo la fisonomía o la forma de comercializar el arte» (De la puente, 2018, pp. 2-3).

de propuestas que circulan en el medio y de las que cuantiosos bellasartinos son gestores.<sup>24</sup>

Cada año egresan nuevas y sobresalientes promociones de artistas que intentan coexistir, pero, sobre todo, subsistir en un circuito diseñado para pocos. Además, de forma paralela, otros jóvenes –todavía estudiantes– anhelan involucrarse en aquel submundo. Algunos se cuestionan acerca del rol que deberán asumir a futuro, mientras que otros incursionan en una forzada y tenaz búsqueda de éxito mediático, que arrastra a jóvenes e impacientes creadores visuales a generar –muchas veces– productos pensados solo para cubrir la expectativa del reducido mercado limeño o, en su defecto, el de un grupúsculo de críticos que deambula alrededor de nuevas propuestas que encajen en sus preceptos del arte; sin considerar que, en ambos casos, la finalidad es la misma.<sup>25</sup> Por tanto, desde la presente perspectiva, se aprecia un retorno al modelo decimonónico de producción y distribución del arte, basado en los rigores de la obra por encargo; con la única diferencia que, hoy en día, se goza de la denominada «temática libre».

Por ello, no debe olvidarse que el primer crítico de arte es –y siempre será– el propio artista; aquel que ha tenido la oportunidad de convivir con la complejidad de los procesos y tiempos que demanda; por un lado, la investigación en arte y, por el otro, la labor creativa. Luego, es momento del grupo conformado por el público objetivo y el crítico especializado; este último, se encargará de generar un discurso a partir de sus conocimientos en la materia y ofi-

---

24 Entre los espacios referidos –que cuentan con integrantes bellasartinos– destaca la Escuela de Arte Libre (ELA).

25 Un curador de renombre significa para el artista el medio para obtener una crítica profesional alentadora. Considerando que, casi siempre, el propio curador realiza la labor crítica o, dentro de sus posibilidades, la condiciona.

cializará su visión, siendo responsable de condicionar las conclusiones de un importante número de personas, entre las que destacan: galeristas y coleccionistas. No obstante, el resto del grupo elabora un discurso propio, pero silente e invisible. Entonces, queda claro cómo la visión que debería ser la más importante para los creadores bellasartinos –la del público objetivo– va quedando relegada y condicionada a una interpretación, por lo general, parcializada. Lo peor de aquel escenario sería que la posición silente e invisible del espectador resultaría ser, por derivación, la del propio artista. Por su parte, la visión del crítico –para ojos de la historia– contendría una mayor valía.

Lo positivo de la situación actual es que –como a lo largo de toda la historia del arte peruano– las formas y criterios han ido acumulándose, por lo que existe un número considerable de variantes para los puntos mencionados renglones atrás, y los jóvenes se arriesgan a enfrentarse a ellos, pues comprenden que explorar no es sinónimo de abandonar lo conocido, sino de tener mayores posibilidades y alcances. Hace más de noventa años, el Amauta José Carlos Mariátegui logró transmitir, magistralmente, el sentir de toda una generación de jóvenes creadores visuales:

El artista contemporáneo se queja, frecuentemente, de que esta sociedad o esta civilización, no le hace justicia. Su queja no es arbitraria. La conquista del bienestar y de la fama resulta en verdad muy dura en estos tiempos. La burguesía quiere del artista un arte que corteje y adule su gusto mediocre. Quiere, en todo caso, un arte consagrado por sus peritos y tasadores. [...]. El renombre se fabrica a base de publicidad. Tiene un precio inasequible para el peculio del artista pobre. A veces el artista no demanda siquiera que se le permita hacer fortuna. Modestamente se contenta de

que se le permita hacer su obra. No ambiciona sino realizar su personalidad. Pero también esta lícita ambición se siente contrariada. El artista debe sacrificar su personalidad, su temperamento, su estilo, si no quiere, heroicamente, morirse de hambre. (Mariátegui, 1977, p. 13)<sup>26</sup>

Puede apreciarse cómo, aparentemente, el análisis de Mariátegui todavía está vigente. El mercado del arte sigue y seguirá siendo el mismo. Los peritos y tasadores han sido rebautizados pero su labor y requerimientos no. Las problemáticas planteadas aún están presentes, sin embargo, el accionar del artista actual es otro. El joven creador ya no espera ser parte de un sistema para progresar y consagrarse, pues ahora piensa en generar empresa y crear sus propios mercados. El artista pobre –del que hablaba Mariátegui– sigue siendo pobre, pero con visión y expectativas; ya no se queja ni se avergüenza de incurrir en diversas facetas con tal de satisfacer sus necesidades y desarrollar su propuesta. Asimismo, en la actualidad un artista puede requerir o prescindir de un curador para exponer su obra. Por su parte, un crítico o curador puede prescindir de un artista para desarrollar una exposición temática. Sin embargo, a diferencia del curador o crítico, la capacidad del artista plástico al momento de generar una crítica o curaduría todavía es cuestionada; pero ello, no amilana al artista, todo lo contrario, lo hace comprender que va por buen camino.<sup>27</sup> Puede notarse, además, en el ímpetu del artista joven, la naturaleza de un antropólogo o arqueólogo que se basa en la investigación y el trabajo de campo para generar alianzas con métodos y ciencias ajenas e insospechadas para recién, luego de ello, iniciar una labor plástica de laboratorio y taller. Cabe recordar, en este punto, que la interdisciplinariedad debe ir siempre de la mano con el profesionalismo, compromiso y disciplina del novel realizador plástico y visual.

---

<sup>26</sup> Texto publicado originalmente en: *Mundial*: Lima, 14 de octubre (1925). Desarrollado, dos años después de haber retornado de Europa.

<sup>27</sup> En octubre de 2017 se expuso «10 artistas no buscan un curador». Entre los que destacan integrantes bellasartinos de las últimas generaciones.

Entonces, se ha podido apreciar cómo la primera mitad de la historia bellasartina conectó con la realidad del país a partir del indigenismo. La segunda mitad agregó, a esa conexión, la fuerza del trabajo artístico conjunto para beneficio de la sociedad. En consecuencia, lo que se ha iniciado –al presente– es un camino en el que a los aportes heredados –imagen y conjunción– se le adhiere lo que impulsa el quehacer del bellasartino; pero, esta vez, involucrando activamente a dicha fuente motivacional: la sociedad civil.<sup>28</sup> Se gesta, por ende, una propuesta artística no del bellasartino para el pueblo, sino un arte del pueblo en conjunto con el bellasartino y para la sociedad. Se espera, entonces, que esta etapa sea el principio de concertaciones y aperturas al diálogo, para identificar y maximizar lo que en realidad requiere el presente contexto artístico nacional.

Finalmente, mucho se ha dicho sobre la importancia de los primeros cien años de vida institucional, pero más importante aún debería ser la toma de conciencia para lo que se aproxima. No debe olvidarse que, a partir de ahora, con el constante accionar de la comunidad bellasartina se estará escribiendo el inicio de una nueva historia; la primera etapa de camino al bicentenario de la Ensabap. Por otro lado, quienes aseveran que la Escuela solo fue bella antes, deberían hacer un repaso por la historia y darse cuenta de que los conflictos –estilísticos, ideológicos o políticos– siempre han estado activos en la institución. Ahora, por supuesto, es momento que se reaccione y trabaje –con un saber conjunto– en el legado profesional para las generaciones venideras.

---

28 Durante el 2017 se llevó a cabo la exposición «Historias Gráficas en el Centro Histórico de Lima: identidad cultural en Barrios Altos». Esta iniciativa «reunió a estudiantes de Bellas Artes y vecinos de la zona con un objetivo común: rescatar relatos orales [...] con el fin de convertirlas en [...] piezas de arte que registren parte de una historia en peligro de extinción» (Chuhue, 2017, p. 3).

# Referencias

**Basadre, J.** (1968-1970). *Historia de la República del Perú* (tomo VIII). Sexta Edición. Lima: Editorial Universitaria.

**Castillo, T.** (8 de enero de 1914). Crítica artística: Al margen del arte. *La Prensa*, p. 2.

**Castrillón, A.** (1993). *José Carlos Mariátegui, crítico de arte*. Lima: Fondo Editorial de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la UNMSM.

**Chuhue, R.** (30 de junio de 2017). Tiempo e identidad. *El Peruano: Variedades*, p. 3.

**De la Puente, L.** (5 de enero de 2018). Existe una crisis del gale-rismo en el mundo. *El Comercio: Luces*, pp. 2-3.

**Efland, A. D., Freedman, K. y Stuhr, P.** (2003). *La educación en el arte posmoderno*. Barcelona: Editorial Paidós. En Lima: agenda cultural. (7 de octubre de 2017). Recuperado de <http://www.enlima.pe/agenda-cultural/exposicion/10-artistas-no-buscan-curador>

En Lima: agenda cultural. (15 de diciembre de 2017). Recupe-rado de <http://www.enlima.pe/lugares/escuela-libre-de-arte>

**ENBAP.** (1962). Anuario Académico. Lima: Departamento de Pu-blicaciones ENBAP, p. 12.

**Gargurevich, J.** (8 de enero de 1976). No hay peor pintor que el que no quiere ver. *Expreso*, p. 6.

**Hernández, M., y Villacorta, J.** (2002). *Franquicias Imaginarias: las opciones estéticas en las artes plásticas en el Perú de fin de siglo*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP).

**Hildebrandt, M.** (31 de diciembre de 1975). Premio a López Antay rompe esquemas del arte culto. *La Crónica*, p. 7.

**Huerto Wong, J.** (2000). *Huellas de Bellas Artes: reseña histórica, 1997-1999*. Lima: Editorial Magisterial.

**Huerto Wong, J.** (2011). *Enfoque artístico filosófico de la relevancia estética*. Lima: Ediciones B. Honorio J.

**Kaneko, A.** (dirección). (2008). *Contracorriente: guía de supervivencia para artistas en el Perú* [película].

**Lauer, M.** (1980). *Lo andino en el arte peruano: la mutación andina: arte y sociedad en el Perú entre 1960 y 1980*. Lima: Sociedad y Política.

**Mariátegui, J. C.** (1977). *El artista y la época*. Lima: Editorial Amauta.

**Pinacoteca BCRP.** (1997). *Pinacoteca del Banco Central de Reserva del Perú*. Lima: BCRP.

**Política Cultural del Perú.** (1977). *Política Cultural del Perú: estudios y documentos*. Lima: Unesco-INC.

**Salazar Bondy, S.** (27 de octubre de 1954). Artes Plásticas. *La Prensa*, p. 4.

**Salazar Bondy, S.** (30 de mayo de 1954). Sobre arte abstracto. *La Prensa*, p. 6.

**Silva Santisteban, F.** (1995). *Historia del Perú Republicano* (tomo III). Primera Edición, Lima: Editora Ribal.

**Ugarte Eléspuru, J. M.** (27 de diciembre de 1975). Premio a López Antay suscita controversias. *La Crónica*, p. 3.

**UNICEF (dirección).** (2014). *La escuela del silencio: la realidad de la desigualdad de género* [película].