

# Juan Javier Salazar Pereira

(Lima, 1955-2016)

Miembro de una generación de artistas peruanos cuya obra se articuló poderosamente con una perspectiva utópica del cambio desde fines de la década del 70, Juan Javier Salazar y su obra ocupan desde hace mucho el lugar de un héroe cultural, en diálogo con los signos diversos de la vida nacional.

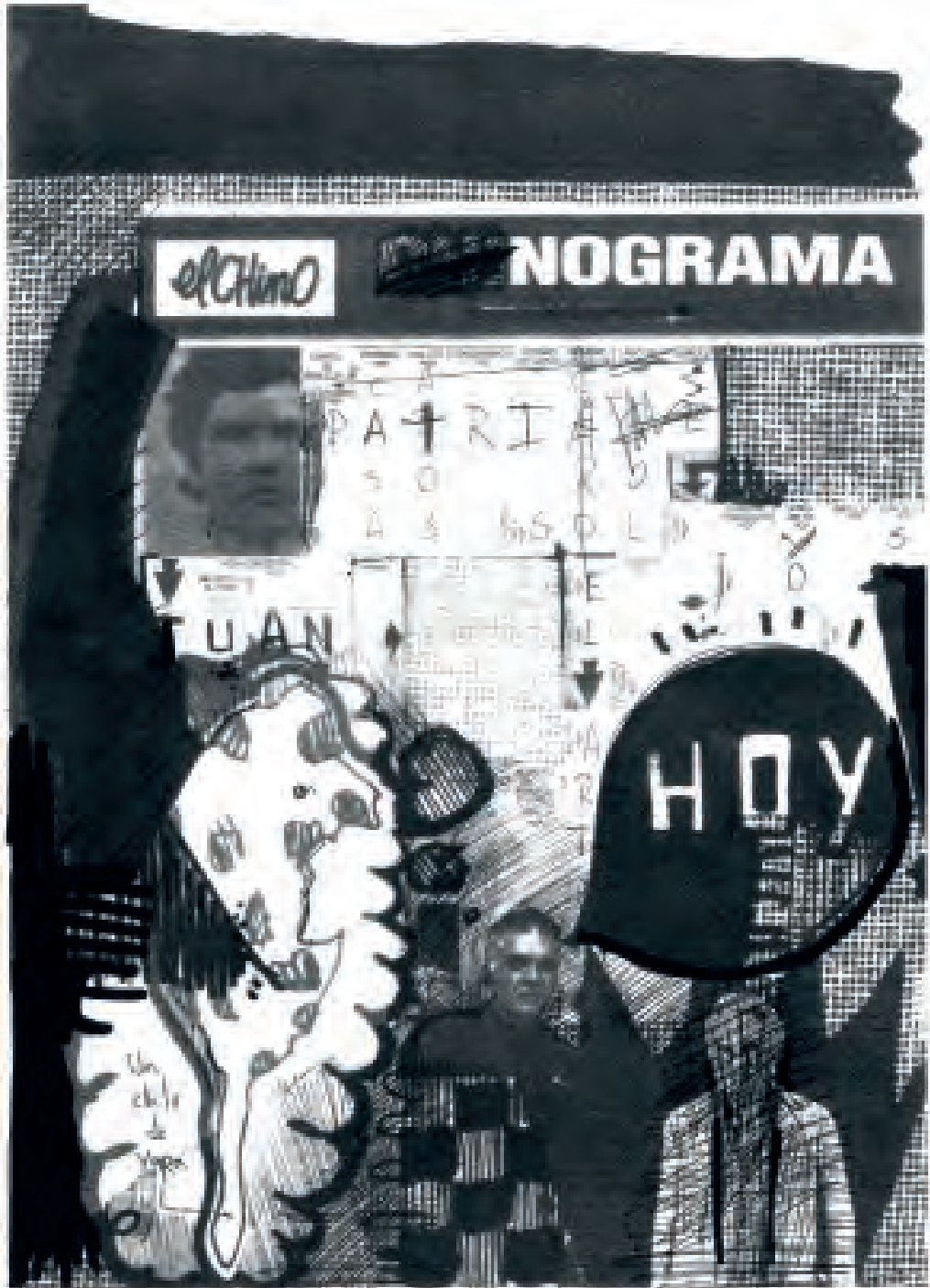
Su relación con el entorno de la escena creativa en Lima lo convirtió en una figura contemporánea específica de la experiencia artística peruana global, en tanto colonial; única, en tanto obsesionada por sus antiguas y perdidas fuentes. Su comprensión de la historia pasada y presente del país lo llevó a elaborar una obra cuya diversidad quiso ser el eco de la producción y visión de los modos artísticos vernaculares, con una inclinación especial por la narrativa y la anécdota, como maneras de replantear de manera reflexiva una redención de la historia local.

Juan Javier Salazar realizó estudios de pintura en la Sociedad Nacional de Bellas Artes de Lisboa, entre 1972 y 1973. Ya de regreso a Lima, en 1976, siguió los estudios de Arquitectura en la Universidad Ricardo Palma de Lima, simultáneamente a los de pintura en la Escuela Nacional de Bellas del Perú, que luego abandonó.

Fue miembro de los históricos colectivos Grupo Paréntesis (1979) y Taller EPS Huayco (1980-81), antes de seguir una fructífera carrera individual. Su participación en numerosas exhibiciones personales, y su rol como catalizador de la escena cultural de su ciudad, lo consolidaron como una figura influyente en diversas generaciones de artistas.

En los últimos años participó internacionalmente en el 7 *Festival de Performance de Cali* (2008), la Trienal de Chile (2009) y la Otra Bienal de Bogotá (2013). Exhibió, también, grupalmente en la Pinacoteca de Sao Paulo (2011) y en el Museo del Banco de la República en Bogotá (2013).

Su obra se encuentra en el Museo de Arte de Lima y otras colecciones locales. [RQ]



S/T, 2017. Álvaro Barrera Godomar. Monotipia. 20.3 x 28.4 cm. Colección del artista.

# Juan Javier Salazar: La realidad entera está en llamas<sup>1</sup>

Rodrigo Quijano

Desde que en 1981 Mirko Lauer reseñara una temprana exhibición individual de Juan Javier Salazar bajo el auspicioso título de *La refrescante aventura de un anti-plástico*,<sup>2</sup> el recorrido por la obra del recientemente desaparecido artista<sup>3</sup> terminaría por consolidar, acaso como una profecía autocumplida, muchas de las aristas y cuestiones abiertas en aquella incursión. Pero antes de volver a ese punto, en rigor, la “aventura” de Juan Javier Salazar (JJS) se inició dentro del campo de una generación de artistas formada en el contexto de la emergencia de los movimientos sociales que marcaron fuertemente la escena cultural y política del Perú de la segunda mitad de los años 70. Esa particular vinculación entre arte y reflexión histórico-social fue en parte el resultado del auge de un paradigma nacional de transformaciones y sus correspondientes teorizaciones, iniciado a mitad de los años 60, que incluyó el apoteósico empoderamiento sindical y electoral de los años

<sup>1</sup> El verso «La realidad entera está en llamas, y no puedes mejorarlo como frases» pertenece al inicio del poema *Sobrevivir: ocho estrofas de comentario a las palabras del Buda*, de Mirko Lauer (1981).

<sup>2</sup> LAUER, Mirko. “Juan Javier Salazar: la refrescante aventura de un anti-plástico”. En: *Hueso Húmero*, 1981, N° 9, pp. 121-124

<sup>3</sup> El artista falleció en Lima a los 61 años, el 2 de noviembre de 2016.

*Perú país de mañana en el pabellón peruano de la 57° Bienal*



70 y su posterior represión y crisis a fines de aquella década e inicios de la siguiente. En ese contexto, la militancia de diversos grupos de estudiantes de arte con las expectativas formadas en los procesos colectivos de transformación del período tuvo, además, como uno de sus puntos importantes de articulación, la histórica toma de la Escuela Nacional de Bellas Artes en diciembre de 1977 y la infructuosa confrontación con el sistema académico de enseñanza tradicional de las artes.

A juicio del crítico Gustavo Buntinx, tanto las características de esa toma como la represión y el encarcelamiento de activistas canalizaron los acercamientos de grupos de estudiantes de arte a las organizaciones populares y la posterior

profundización de su actividad militante.<sup>4</sup> En el contexto de esa toma y del enfrentamiento con la institución educativa, la producción de afiches y otras piezas gráficas por parte de algunos estudiantes -JJS entre ellos- fueron el prelude de la conciencia y el activismo colectivos de los grupos Paréntesis (1979) y EPS Huayco (1980-81), en los cuales participó intensamente JJS con otros artistas a los que se vinculó posteriormente en comunidad a lo largo de su vida.<sup>5</sup>

Precisamente esta convicción comunitaria acerca de la reflexión y la creación artística se convirtió en una de las características del proceso experiencial de trabajo de JJS. Esto debido, no solo a su capacidad de elaborar un discurso crítico en su diálogo con las versiones dominantes del arte y de la historia peruana, y con cierta esquivia y densa idiosincrasia local, sino sobre todo por la autogeneración de un contexto de intercambio en el seno de la colectividad artística de la ciudad que se convirtió, hasta el fin de sus días, en su íntimo teatro de operaciones.

Dentro de esa perspectiva comunitaria y multigeneracional que definió transversalmente gran parte de su obra, la figura y el discurso de JJS devinieron de este modo en la virtual forja de un héroe cultural capaz de articular cierta sensibilidad “epocal”, la misma que el crítico Jorge Villacorta ha definido como “culto-pedestre-experimental” y de “*ethos hippie*”, y que incluyó momentos de retiro y eventuales microactividades agropecuarias en una pequeña chacra a pocos kilómetros de la ciudad.<sup>6</sup>

Pero, como en otros artistas de su generación en Lima, en Salazar la idea del desmantelamiento material de la obra y de su jerarquía artística responde no solamente a una perspectiva “epocal” “anarquizante, de enfrentamiento con la institución, sino también, de manera más importante, a una visión del arte como la realización de una forma histórica. Y, como tal, susceptible de un desmontaje y de una reducción conceptual a los elementos mínimos de su

*L de Venecia*, 2017. Archivo Miguel Cordero Velásquez.



<sup>4</sup> Para una narración en detalle de los sucesos y protagonistas de esa toma, hasta sus derivaciones y materializaciones en otras perspectivas de acción posteriores, ver BUNTINX, Gustavo. *EPS Huayco. Documentos*. Lima: CCE/ IFEA/ MALI. 2005, pp. 31-40

<sup>5</sup> Sobre algunos aspectos del grupo Paréntesis ver también LERNER, S. y QUIJANO, R. (Eds.). *Mitos, acciones e iluminaciones*. Lima: MALI, 2014. 204 pp

<sup>6</sup> VILLACORTA, Jorge. “Anónimo peruano”. En: *Ansible*. 2017, N° 1, pp. 12-15

materialidad, en pos de la puesta en evidencia de procesos reales, por encima de superficies sancionadas por la tradición histórica.

Esa perspectiva de la materialidad en crisis y su precariedad en la obra fue probablemente la más saltante característica de JJS, de principio a fin, o quizás la más recordada. Dentro de su propia conceptualización, en JJS la crítica de la materialidad de la obra es una vertiente del rechazo a la asimilación social y comercial, pero también la oportunidad de una diversificación heterogénea de soportes, lo mismo efímeros que rebeldes. Estos soportes a veces parecerían citar o parodiar etapas y formas históricas de producción, desde momentos ficticiamente prehispánicos en su cerámica, hasta sus verdaderas lecturas coloniales más contemporáneas en la elección de sus alegorías políticas, pasando por las citas artesanales. Esto es especialmente significativo en un país como el Perú, donde lo artesanal ocupa el lugar de una categoría disminuida en su historia creativa y de signo contrario a las artes plásticas. De una manera algo ambivalente, por eso, su desdén crítico por la materialidad es también una apuesta por otras materialidades menos cultas, o menos académicas y menos “nobles”.

El humor, la ironización de los contenidos y -sobre todo- el ejercicio del lenguaje y la paradoja de la forma fueron en ese camino algunos de sus temas predilectos, y una manera de reflexionar acerca de las contradicciones del devenir histórico real del Perú, en relación al mundo paralelo de la historia oficial. Este lenguaje de la paradoja, de varios modos cercano al *koan* budista, es sin duda parte del acercamiento personal de JJS a su visión de la necesidad de desmontar una ideología dominante en la historia local. Del mismo modo, responde a su interés en la crítica de una hegemonía específica local de carácter estratificado que intelectuales previos, como J.C. Mariátegui (1928) o Sebastián Salazar Bondy (1964), ya habían definido como

el “colonialismo supérstite” de la experiencia peruana y como la vigencia de la “arcadía colonial”, respectivamente, poniendo en relieve la colonialidad inherente al orden nacional.

Esa urgente realidad, conflictiva y paradójica, reclamó en la obra de JJS lo que él mismo definió como un programa de *desalienación*, refiriéndose de manera específica al proyecto original de la obra de los presidentes de la República que repiten, como un mantra, la frase “mañana”. Esta desalienación, que resulta sin duda el desarrollo personal del anti-ilusionismo que Acha veía como inherente a la praxis del no-objetualismo,<sup>7</sup> quizás sea una de las piedras angulares de la obra de JJS en general. En términos del célebre cuadro satírico y de proporciones heroicas que es *Perú, país del mañana* (1981), esa “desalienación” es parte de un programa de militancia pública en contra del carácter ilusorio del cambio en la historia peruana, y está asociada -como ha notado la crítica- también al carácter pasajero de la materialidad de la obra. De hecho, a pesar de estar ya exhibida y ser reconocida por dicha crítica como una obra ya existente,<sup>8</sup> tres años después, en la sección de proyectos de una mítica publicación de arte y teoría de la época, *Perú, país del mañana* todavía aparece como parte de una idea por desarrollar en plena calle.<sup>9</sup> Y aún seis años después el artista llega a declarar -en un breve documental de 1987 acerca del proyecto, nunca llevado a cabo- que se propone «hacer un sistema de cartel publicitario, pero anti-publicitario, en el cual se hiciera un trabajo de desalienación, pero en la calle misma, participando del arte y la cultura en la vida cotidiana».<sup>10</sup>

Al lado del carácter desalienante o antiilusionista, asociado a lo pasajero de la materialidad y la fragilidad de sus piezas, la cotidianeidad y la vida de la calle fueron, junto con lugares más formales de exhibición, las instancias en las cuales el proyecto vital de creación de JJS encontró un espacio para la búsqueda de ese flujo de interacción y de conocimiento.

<sup>7</sup> “Porque el anti-ilusionismo es por naturaleza antiformalista y en consecuencia los no-objetualismos renuncian a la presentación de realidades por sus formas”. ACHA, J. (1981), p. 8

<sup>8</sup> Lauer (1981, p. 212) se refiere a la pieza original como un “gran cartelón” y Buntinx enfatiza su precariedad en la asociación entre el soporte y la narrativa histórica en la obra de JJS: «La fragilidad material de la obra es la de la república peruana misma». *País del mañana, utopía y ruina en la guerra civil peruana (1980-2000)*. Folleto de exhibición. Lima, octubre, 2004. La versión exhibida aquí en Venecia corresponde al año 2006.

<sup>9</sup> *Utópicos. Entornoalvisual*. Diciembre, 1984. N° 4/5, p. 18

<sup>10</sup> GARCÍA, Nelson. 7 en el 87. 1987. Corto documental en el que figuran Ricardo Wiesse, Herbert Rodríguez, Jorge Castilla Bambarén y Juan Javier Salazar, entre otros. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=rKoTajeHoL0>



Perú país de mañana en el pabellón peruano de la 57° Bienal de Venecia, 2017. Archivo Miguel Cordero Velásquez.



Ese espacio intermedio es concebido como instancia en la cual fluir, en el sentido del devenir de un recorrido de exploración y de experiencia radical, con el proyecto de realizar un proceso de develamiento de la ilusión, o de desenmascaramiento ideológico.

Años después, no obstante, adelantó haber llegado a términos amistosos con la idea de “ser un pintor peruano”, pero reafirmó en simultáneo su labor como “trabajador cultural”, más interesado en la cultura que en la estética. Y teorizó acerca de la necesidad de “un arte

renacido, dialécticamente relacionado con la existencia cultural de la gente”<sup>11</sup>, a través de un proceso ritual con el país. «Quizás le falte pegada, pero es un rito de amor con el país, basado en una vieja idea del grupo Huayco: todos los cuadros que hacen milagros son anónimos (...) Trascienden el hecho plástico en sí».<sup>12</sup>

El desarrollo de la trascendencia del “hecho plástico en sí” encuentra uno de sus ejemplos emblemáticos en *El último cuartucho*. La pieza, una de cuyas múltiples versiones (2005) se encuentra aquí expuesta, nace de una especulación acerca

<sup>11</sup> VILLACORTA, J. “El fabuloso animal peludo”. En: *Página Libre*. Lima, domingo 18 de marzo, 1990, p. 14

<sup>12</sup> *Ibid.*

de un material ancestral (la esterilla hecha de caña tejida) utilizado localmente para formar un hábitat desde el horizonte precerámico (1800 a.C.), incluyendo el desarrollo posterior de ese material como signo de la urbanización popular peruana y de la invasión de terrenos fiscales, por lo menos desde la segunda mitad del siglo XX. En su desarrollo original de fines de los años 90 para la Primera Bienal Iberoamericana de Lima (hay versiones posteriores, de varios tamaños, que han desaparecido en la medida en que el material se ha vencido, o ha terminado devorado por los parásitos que el propio material atrae), *El último cuartucho* surge como parte de una reflexión que se nutre del taoísmo para reproducir un objeto cuya paradoja apunta a una visión del vacío. Mientras el título realiza el *détournement* de la famosa frase con la que el Coronel Bolognesi lleva a la derrota inevitable a sus tropas, sellando la suerte del Perú en la Guerra del Pacífico (la frase es “Tengo deberes sagrados que cumplir y los cumpliré hasta quemar el último cartucho”), la formalización de la obra de esteras se realiza sobre el *détournement* de la definición geométrica del vacío en Lao Tsé. Las cuatro paredes que amparan el vacío y que le dan sentido a esa existencia y a la construcción habitacional son reemplazadas por dos esteras intersectadas que producen una imposibilidad de espacio para habitar (“quedarse” en palabras del artista), convirtiendo ese falso hábitat en un lugar para “irse”. Como declarara el propio artista: «Con cuatro paredes se envuelve un vacío, pero

el vacío es lo que le da sentido (...) Yo lo que he hecho es invertir la idea de Lao Tsé y, en lugar de tomar cuatro paredes para quedarse, lo que he hecho es tomar dos esteras y crear un punto que no sirve para nada y ponerlo sobre una estructura de fierro con ruedas. He volteado el sentido y le he dado otro sentido, que es como irse».<sup>13</sup> El empleo de un material utilizado para significar la habitación ancestral y popular cede de este modo el lugar a una alegoría nacional acerca de lo inhabitable y de lo inexistente. Y sus ruedas aluden a una movilidad social y geográfica del migrante, que no llega a resolver el vacío de una peruanidad derrotada y de hecho casi irresoluble como identidad.

De manera parecida a la sátira de la imagen de los presidentes del país del mañana, *El último cuartucho* realiza por eso el develamiento conceptual de una imagen del Perú oficial, hecha de la aceptación, consensualmente -casi diríase escolarmente- venerada, de que el sentido de la derrota en una guerra que sumió al país en una crisis sin precedentes a fines del siglo XIX depende no de los hechos históricos, sino de la interpretación de un orgullo señorial patrio indestructible. De este modo, perder (la identidad, la guerra, la idea nacional misma) puede ser un hecho elegante y una narrativa de consenso, construida, no obstante, sobre la imposibilidad de un lugar para quedarse, pero que ofrece en reemplazo una narrativa oligárquica principalmente ilusoria a la cual aferrarse sin remedio.<sup>14</sup>

[Extracto del texto del catálogo dedicado a la obra de Juan Javier Salazar en el Pabellón Perú de la 57ma Bienal de Venecia bajo la curaduría de Rodrigo Quijano]

#### Rodrigo Quijano

Ha publicado recientemente “Cultura es lo que te hacen” (Buenos Aires, 2017); “La realidad entera está en llamas” (Venecia, 2017); “Fantasmas, flaneurs y fotografía” (Lima, 2017); “Terraza en Valparaíso & otros incendios” (Valparaíso, 2015); y “Fernando ‘Coco’ Bedoya, Mitos, acciones e iluminaciones” (Lima 2014). Ha curado exposiciones para el circuito independiente y para el Museo de Arte de Lima MALI; la SLMQG; el Museo de Arte Contemporáneo MAC Lima; la Galería Gabriela Mistral del Consejo Nacional de la Cultura, Santiago de Chile; la Pinacoteca do Estado de Sao Paulo; y el Museo del Banco de la República, Bogotá.

<sup>13</sup> VILDOSO, Iván. *Juan Javier Salazar / El último cuartucho*. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=pIXsvxS2foo>

<sup>14</sup> ‘Caballero nomás, ya fuiste’ es la frase en jerga limeña con la que JJS sintetiza ese devenir nacional, cuya traducción no es otra que la de “perder hidalgamente” (v.g. ‘caballero nomás’).