

ECUADOR

Debate⁹⁹

Quito/Ecuador/Diciembre 2016

Etnografías: imágenes, materialidades y métodos

El eclipse de la revolución ciudadana
ante las elecciones de 2017

Conflictividad socio política:
Julio-Octubre 2016

El método Lombardi:
conceptualismo, dibujo y el oficio
de la antropología visual

Por una “iconología” de la memoria
y su aplicación al trabajo etnográfico

El “desborde popular” del arte en el
Perú

Etnografía en fragmentos:
escombros, ruinas y ausencias en el
valle de Armero

Entre el Amor y el Odio. Reflexiones
en torno al trabajo de campo con
soldados profesionales del Ejército
colombiano

Sobre la reforma agraria en
Ecuador, 1948-1973

La aleación inestable. Origen y
consolidación de un Estado
transformista Ecuador,
1920 – 1960

Por la chacra: migrando desde
Azú a Nueva York

ECUADOR **Debate**

CONSEJO EDITORIAL

José Sánchez-Parga (+), Alberto Acosta, José Laso Ribadeneira, Simón Espinosa, Diego Cornejo Menacho, Manuel Chiriboga(+), Fredy Rivera Vélez, Marco Romero.

Director: Francisco Rhon Dávila. Director Ejecutivo del CAAP
Primer Director: José Sánchez Parga. 1982-1991
Editor: Hernán Ibarra Crespo
Asistente General: Margarita Guachamín

REVISTA ESPECIALIZADA EN CIENCIAS SOCIALES

Publicación periódica que aparece tres veces al año. Los artículos y estudios impresos son canalizados a través de la Dirección y de los miembros del Consejo Editorial. Las opiniones, comentarios y análisis expresados en nuestras páginas son de exclusiva responsabilidad de quien los suscribe y no, necesariamente, de ECUADOR DEBATE.

© **ECUADOR DEBATE. CENTRO ANDINO DE ACCION POPULAR**

Se autoriza la reproducción total y parcial de nuestra información, siempre y cuando se cite expresamente como fuente a ECUADOR DEBATE.

SUSCRIPCIONES

Valor anual, tres números:

EXTERIOR: US\$, 51

ECUADOR: US\$, 21

EJEMPLAR SUELTO EXTERIOR: US\$, 17

EJEMPLAR SUELTO ECUADOR: US\$, 7

ECUADOR DEBATE

Apartado Aéreo 17-15-173B, Quito-Ecuador

Telf: 2522763 . Fax: (5932) 2568452

E-mail: caaporg.ec@uio.satnet.net

Redacción: Diego Martín de Utreras 733 y Selva Alegre, Quito.

PORTADA

Gisela Calderón/Magenta

ARMADO E IMPRESIÓN

Edwin Navarrete, Taller de Diseño Gráfico

ISSN: 2528-7761

ISBN número 99: 978-9942-963-33-8



ECUADOR DEBATE 99

Quito-Ecuador • Diciembre 2016

PRESENTACIÓN / 3

COYUNTURA

- El eclipse de la revolución ciudadana ante las elecciones de 2017 / 7-14
Hernán Ibarra
- Conflictividad socio política: Julio-Octubre 2016 / 15-18

TEMA CENTRAL

- El método Lombardi: conceptualismo, dibujo y el oficio de la antropología visual / 19-41
Xavier Andrade
- Por una “iconología” de la memoria y su aplicación al trabajo etnográfico / 43-58
María Fernanda Troya
- El “desborde popular” del arte en el Perú / 59-78
Mijail Mitrovic Pease
- Etnografía en fragmentos: escombros, ruinas y ausencias en el valle de Armero / 79-101
Lorenzo Granada
- Entre el Amor y el Odio. Reflexiones en torno al trabajo de campo con soldados profesionales del Ejército colombiano / 103-117
Mabel Carmona Lozano

DEBATE AGRARIO-RURAL

- Sobre la reforma agraria en Ecuador, 1948-1973 / 119-140
Germán Carrillo García

ANALISIS

- La aleación inestable.
Origen y consolidación de un Estado transformista / 141-169
Ecuador, 1920-1960
Pablo Ospina Peralta

- Por la chacra': migrando desde Azuay a Nueva York / 171-186
Alberto García Sánchez

RESEÑAS

- El paraíso en venta.
Desarrollo, etnicidad y ambientalismo en la frontera sur del Yasuní (Amazonia ecuatoriana) / 187-190
- Alternativas Virtuales vs. Cambios Reales.
Derechos de la Naturaleza, Buen Vivir, Economía Solidaria / 191-192
- Acumulación de activos: Una apuesta por la equidad / 193-194

El “desborde popular” del arte en el Perú

Mijail Mitrovic Pease¹

El presente ensayo examina el hito central que articula los relatos históricos sobre la emergencia del arte contemporáneo en el Perú: la relación entre producción artística y “desborde popular” (categoría inaugurada por José Matos Mar en 1984) en la Lima de los 80. Con énfasis en la experiencia del colectivo E.P.S. Huayco y la sociología peruana de la época, el autor analiza las semejanzas y diferencias del análisis de la realidad social local que ambas prácticas desarrollan, discutiendo los horizontes artísticos y políticos implicados en ellas. Finalmente, se esboza una crítica de la comprensión del “mundo popular” a la luz de los recientes debates sobre la subjetividad política desde la teoría crítica contemporánea, extrayendo los principales problemas que atraviesan la historia del arte contemporáneo en el Perú.

Introducción: lo popular y el arte contemporáneo en el Perú

Si existe algo parecido a un *relato convencional* sobre la emergencia del arte contemporáneo en el Perú, responde a la siguiente forma:

Aunque el corte temporal para la colección contemporánea [del Museo de Arte de Lima] se establece a partir de mediados de la década de 1960 –límite que marca la aparición de algunos grupos de vanguardia asociados con el Pop, las primeras incursiones en el experimentalismo y el arte no-objetual- no es sino hasta finales de la década de 1970 que se observa un verdadero cambio de paradigma. Ciertos sectores de la escena artística local supieron responder de modo atento a este tránsito, que se da des-

pués de las reformas del Gobierno Militar, en el breve periodo de transición a la democracia. Esta idea nunca estuvo mejor expresada que en la frase del crítico Mirko Lauer, quien, en el texto que acompañó la exhibición Arte al paso del colectivo E.P.S. Huayco presentada en la galería Fórum en 1980, sentenciaría que “En el Perú, hoy, solo lo popular es moderno.” En un país conservador, basado principalmente en una cultura agraria, la migración interna del campo a la urbe implicó un brusco crecimiento del mercado laboral, y la convivencia de culturas e idiosincrasias políticamente disímiles, lo que significó la irrupción de una peculiar modernidad. Así, el surgimiento de una nueva concepción de las artes visuales en el Perú se produjo como expresión de estos cambios y fricciones (Lerner 2013: 2-3).²

-
1. Mijail Mitrovic Pease (Lima, 1989) es licenciado en antropología por la Pontificia Universidad Católica del Perú. Actualmente es docente en la misma casa de estudios, así como en distintas escuelas de arte en Lima. Desde el 2014 investiga las intersecciones entre arte y sociedad en el Perú contemporáneo. La primera versión de este ensayo fue leída en el congreso anual de Latin American Studies Association (LASA) en Nueva York, mayo de 2016. Agradezco a Horacio Ramos, Stephan Gruber y Daniel Luna sus comentarios críticos al texto.
 2. Llamar “relato convencional” a la anterior cita alude a que hay cierto consenso entre los agentes del campo del arte local al señalar algunas fechas, artistas y procesos históricos como aquellos que definen el desarrollo del arte contemporáneo en el Perú. Sin embargo, no se trata de un relato articulado *de la misma forma* por quienes lo ponen en práctica. La cita de Lerner es la que mejor condensa los eventos y procesos que componen el relato, pero hay que atender a los distintos matices que otros autores ofrecen. En última instancia, el “relato convencional” es el resultado de una operación analítica que contrasta las fuentes disponibles.

Lo anterior presenta el proceso general que puede complementarse con las siguientes ideas: En la segunda mitad de la década de los 60 surgieron en el arte de Lima ciertos impulsos experimentales que evidenciaron una tendencia cosmopolita, cuyo exponente icónico fue el grupo Arte Nuevo (López y Tarazona 2007). Con los ojos puestos en el auge del pop y en la desmaterialización del arte en Estados Unidos y Europa, la tentativa de ese nuevo universalismo artístico, que buscaba reemplazar a la pintura abstracta propugnada por Fernando De Szyszlo desde los cincuenta, se habría visto interrumpida por el súbito golpe de Juan Velasco Alvarado (López y Tarazona 2009; Villacorta y Hernández-Calvo 2002: 36-38). Tras doce años de gobiernos militares, hacia fines de los 70 el experimentalismo artístico se habría convertido en una auténtica aventura política, orientada a la superación del arte a través de su encuentro con el *mundo popular*. Los operadores de este “nuevo paradigma” –el arte contemporáneo– serían el grupo Paréntesis³ y, posteriormente, E.P.S. Huayco,⁴ seguidos durante la década del 80 por distintos colectivos artísticos.⁵ (Los Bestias, Grupo Chaclacayo, Taller NN, etcétera).

La imagen ofrecida es la del descentramiento de una institucionalidad tradicional que se había construido sobre la base de múltiples contradicciones: un arte académico importado individualmente por distintos maestros de las escuelas locales desde la segunda década del siglo XX que se encontraba con las corrientes indigenistas, obligándolo a demostrar su inserción en la problemática nacional. La tensa dinámica entre el elemento foráneo y el local no cesaría de desarrollarse en adelante, pero lo cierto es que la institución-arte en Lima, antes de los 60, dependía casi exclusivamente de los espacios “oficiales” y los grupos de interés vinculados a estos.⁶ Esta institucionalidad sería la que el tránsito entre el experimentalismo de los 60 y la vanguardia de los 80 habría desfigurado de manera irreversible. Si hablamos de instituciones, podríamos situar aquí la contradicción entre el “arte culto” y el “arte popular” que el gobierno militar buscaba disolver a través del Premio Nacional de Cultura (Bellas Artes) recibido por el retablista ayacuchano Joaquín López Antay en 1975, a manos del Instituto Nacional de Cultura.⁷ Sin embargo, voy tras otro sentido de lo popular, tal como aparece en el relato mencionado al inicio.

-
3. Activos en el año 1979, entre sus integrantes aparecen Fernando “Coco” Bedoya, Lucy Angulo, Charo Noriega, Francisco Mariotti, Mercedes Idoyaga, Juan Javier Salazar y Jose Antonio Morales.
 4. Las siglas E.P.S. refieren a “Estética de Proyección Social”, una remezcla de las “Empresas de Propiedad Social”, modelo propuesto por el régimen militar para transferir la dirección y propiedad de la empresa a los trabajadores. *Huayco* es la palabra quechua que designa los deslizamientos de tierra ocasionados por las lluvias en los Andes. Activos entre 1980 y 1981, sus integrantes fueron Francisco Mariotti, Mariela Zevallos, Juan Javier Salazar, María Luy, Herbert Rodríguez, Armando Williams, Charo Noriega, entre otros colaboradores eventuales.
 5. Sobre Los Bestias, ver Biczel (2013). Sobre el Grupo Chaclacayo, ver el catálogo de la muestra de Sergio Zevallos en el MALLI, editado por Miguel López (2014). Sobre el Taller NN ver Buntinx (2013 [1994]), López (2013a) y Mitrovic (2016).
 6. Comentando la pugna entre figuración y abstracción en Lima entre fines de los 40 y los 50, Villacorta y Hernández-Calvo afirman: “Si para los ojos de algunos la abstracción representaba una injustificada proscripción de lo local, para los ojos de otros era la expresión de una nueva instancia de lo nacional que se ubicaba en el contexto internacional. Dos polos estéticos, pero también de interpretación de la situación nacional, estaban visiblemente en juego” (2002: 23). Ver, además, Majluf (2001).
 7. Sobre el premio y sus repercusiones, ver Castrillón (2001), Del Valle y Villacorta (2008: 22) y Villegas (2013).

Rastrear estas ideas puede ser complicado cuando buena parte de las fuentes disponibles consisten en catálogos de exhibiciones, teniendo pocos textos críticos o historiográficos a la mano. A riesgo de sobreinterpretar dichos materiales, veamos brevemente qué plantean.⁸ En el catálogo de *Perú Resistencias*, un envío peruano a Madrid a inicios del nuevo siglo, Luis Lama escribía que

...desde finales de los años sesenta hemos sido testigos de los desplazamientos humanos que constituyeron una transformación radical del país. Fenómeno acentuado en los ochenta cuando el terrorismo obligó a migrar a Lima en busca de la seguridad y del trabajo que se carecía en el interior. Y Lima, europeizada y gris, nunca más volvió a ser la misma. Felizmente. En un país endogámico como el nuestro, el hecho de concentrarse en Lima representantes de todas sus culturas diluyó el mito del "Perú profundo", originado en aquellos tiempos que debíamos encontrar nuestros orígenes en las zonas más recónditas. Sin embargo, las familias que llegaban de las distintas regiones y que comenzaron ubicándose en los alrededores de Lima, paulatinamente avanzaron a sus centros más neurálgicos cambiando radicalmente el maquillaje de una ciudad que por primera vez miraba a su interior. (Varios Autores 2001: 15).

Un Nuevo Perú y una Nueva Lima donde el arte, como dice Guillermo Nugent, nos invita a "reconocer esta festiva

opacidad de los colores" (Varios Autores 2001: 18) Gustavo Buntinx, en el mismo catálogo, sostiene que

...es también un sistema cultural el que se escurre entre las fisuras abiertas por fenómenos tan determinantes como la reforma agraria, la masificación tecnológica, las sucesivas migraciones que han hecho de Lima una ciudad *chicha* o *tropical andina*, para decirlo con la elocuente terminología en boga. La mezcla resultante de categorías y lenguajes se infiltra desde las calles invadidas de la capital a sus más refinados espacios de contemplación estética. Los artistas terminan siendo receptores y agentes al mismo tiempo de un nuevo sincretismo, articulando innovaciones transnacionales y permanencias andinas.⁹ (Varios Autores 2001: 19).

Aparece aquí *la* condición contemporánea de la producción artística local: la asimilación de la sensibilidad de lo *popular-emergente*, para usar la terminología del autor. Natalia Majluf reconoce también en el surgimiento de un "nuevo paradigma de lo popular, basado en la cultura urbana, producto de migraciones sucesivas de las provincias, que, desde la década de 1950, iban transformando el rostro de la capital" (2001: 141) un impulso que conectaba al velasquismo con el Festival Contacta '79 del grupo Paréntesis, buscando realizar un *arte radicalmente público* a tono con la nueva escena urbana¹⁰ (Lerner y Quijano 2014).

-
8. Dejaré anotadas al pie algunas fuentes que refuerzan el relato que busco discutir. Rodrigo Quijano y Tatiana Cuevas, en el catálogo de *Arte al Paso. Colección contemporánea del Museo de Arte de Lima* (2011 en Sao Paulo y 2013 en Bogotá), afirman que la mayor parte de las experiencias artísticas locales de los 70 "...generaron un intento de acercamiento e interés de ciertos artistas por los nuevos fenómenos culturales en tanto vía política y en tanto vehículo de enfrentamiento a la institución artística, pero sobre todo como manera de interpelar la vida pública nacional." (2011: 15) Más adelante, continúan: "Buena parte del perfil de creación contemporánea local se ha visto definido (...) por el siempre cambiante proceso de la realidad peruana. En esa perspectiva, los temas de lo político y lo social, al igual que la cita histórica y cultural son presencias importantes en el ejercicio de la búsqueda visual." (2011: 20) El arte peruano se hace contemporáneo cuando entra en escena el mundo popular, viendo en aquellos espacios la posibilidad tanto de criticar la institucionalidad artística como de apuntar al cambio social.
 9. La elección de este fragmento es arbitraria, pues el discurso del autor se encuentra desarrollado en múltiples publicaciones. Ver, por ejemplo, Buntinx (2009).
 10. Puede que Majluf sea la única en arriesgar una hipótesis sobre el desarrollo de la fotografía contemporánea en Lima,

Pero, ¿cuál era ese *nuevo* paisaje social a fines de los 70? De su respuesta dependerá que comprendamos el contenido concreto e históricamente localizado de un arte que se plantearía de allí en más como un espacio que “ofrece la posibilidad para elaborar perspectivas para entender y comunicarse con el entorno [,] de manera que las distintas subjetividades puedan participar de algún tipo de intercambio en el que la producción artística sirva como intermediario e interlocutor” (Villacorta y Hernández-Calvo 2002: 168-169). Si el arte contemporáneo –fuera del asunto de los medios o contenidos– se define como una práctica que está orientada a cumplir una función crítica eminentemente *social*, ¿cuál era el contenido de “lo social” en el Perú –en la Lima– de los 80? Tengamos claro que ésta será la prehistoria de la entrada del arte peruano a las *políticas de la identidad* que dominan hoy su agenda.¹¹

Al inicio se mencionó una frase de Mirko Lauer escrita en 1980: “Sólo lo popular es realmente moderno hoy en el Perú”. Aquella fórmula puede ser leída como el índice del devenir contemporáneo del arte local, pues no solo sintetiza procesos sociales y políticos centrales, sino que informa de una interpretación de la realidad nacional compartida por artistas e intelectuales locales. Pero permanecemos aún en una capa superficial del problema: la identificación de “lo popular” como el operador del cam-

bio artístico y político lo sitúa como el índice del *afuera* del arte; ese afuera que bajo el nombre de “vida” ha sido formulado por los discursos vanguardistas durante el siglo XX, pero cuyo contenido depende siempre del lugar y tiempo en que se enuncia. Entonces, voy a rastrear el *contenido específico* de lo popular que habilita el relato convencional sobre la emergencia del arte contemporáneo en el Perú.

Desborde popular: Matos Mar y E.P.S. Huayco

Entre la emergencia de la llamada Nueva Izquierda frente al régimen militar en los 70, la conformación de la Alianza Revolucionaria de Izquierda (ARI) en 1979 y, luego, la articulación electoral de Izquierda Unida, el pensamiento crítico peruano entró en ebullición, al calor del auge de los movimientos populares contra el gobierno de Morales Bermúdez en 1977, la Asamblea Constituyente de 1978 y las elecciones del 80 (González 2011: 30-31). Sin embargo, lo intelectual y lo político aparecían como dos ámbitos separados, pese a que la figura gramsciana del *intelectual orgánico* se planteaba como ideal militante. Sin entrar en detalles sobre la izquierda local, lo cierto es que en los 80 aparecerían nuevas fórmulas para conceptualizar el país que conducirían a nuevas estrategias políticas, en un escenario marcado por la guerra entre Sendero Luminoso y las fuerzas del Estado.

partiendo de los *impasses* encontrados por el impulso modernista de la fotogalería Secuencia a fines de los 70. Afirma que dichas tentativas de autonomización del medio fotográfico se encontraron con el *efecto Velasco*: “...las consecuencias de la revalorización de lo andino propuesta por el régimen militar” (2006: 17). La fotografía peruana tuvo que enfrentarse –por adhesión o rechazo– a la cuestión de lo popular, al igual que el arte local. Para rastrear dichos *impasses*, ver Montalbeti (1980).

11. La definición del arte contemporáneo como una práctica *socialmente orientada* atraviesa las distintas corrientes que Terry Smith plantea como aquellas que caracterizan de forma no-sintética al “arte contemporáneo global”: la tradición modernista europea y estadounidense, su apropiación/traducción/réplica a partir de los impulsos poscoloniales y, finalmente, la estética relacional (2010: 334).

En este contexto, si alguien se ocupó de formular una nueva imagen de lo popular, fue José Matos Mar en su *Desborde popular y crisis del Estado* (1984). La tesis es la siguiente: el desborde popular es el resultado de las grandes olas migratorias que, entre los 40 y 80, desplazaron inmensas cantidades de personas desde el campo hacia los centros urbanos del país. Aquel desborde producía la crisis del Estado y el agotamiento de la Patria Criolla que había sostenido la dominación del llamado “Perú profundo” desde inicios de la república. El autor sostiene su argumento no solo en términos estadísticos y sociológicos –sin duda la migración fue el fenómeno social más importante de esas década–, sino *políticos*, de allí que el asunto de fondo sea cómo abrir “...nuevos cauces a las energías creadoras del Perú tan largo tiempo reprimidas” (1984: 14). Se trata de un desborde que produjo cambios a todo nivel en la estructura y composición de la sociedad peruana, poniendo en crisis al viejo Estado “...que enfrenta a un pueblo que cuestiona y desarrolla creativamente múltiples estrategias de supervivencia y acomodo, contestando y rebasando el orden establecido, la norma, lo legal, lo oficial, lo formal” (1984: 19). ¿Por qué esto implica una política? Pues porque, ante el desborde, y sabiendo que el Estado no puede seguir buscando imponerse a la fuerza, Matos Mar reclama una política de integración social que desembocaría en un país socialista (1984: 20).

Ese nuevo rostro será el de la “gran Lima” como el espacio donde confluyen todas las tradiciones locales que habitan el país. Pero también ese tránsito del campo a la ciudad estuvo acompañado por diversos cambios a nivel cotidiano –como la masificación de los medios de comunicación– que generarían

respuestas creativas por parte de los sectores populares, poniendo en práctica nuevas combinaciones culturales “marcadas reciamente por el sello popular” (1984: 52). Entre esos elementos traídos desde los lugares de origen, cabe destacar el carácter familiar del trabajo (apoyo en redes familiares extensas). Sin embargo, Matos Mar dice que ese trabajo es al mismo tiempo flexible –es decir, *precario*– y altamente *creativo* (1984: 60-61). Una economía de la supervivencia que caracteriza al sector informal en el país. El objetivo político es el de generar, a partir de esas masas precarizadas, un nuevo *sujeto político*: sobre este punto, Matos Mar indica que “...los sub-ocupados se unifican en la precariedad y en su enfrentamiento a ella”, al organizarse en federaciones de comerciantes y pequeños productores, pero también al enfrentar la ausencia de nación a través de los clubes departamentales donde recrean sus vínculos con las comunidades de origen (1984: 63).

¿Cuáles son las figuras y personajes del desborde? La invasión de tierras –búsqueda de vivienda–, la invención creativa del trabajo –supervivencia–, la ocupación de espacios públicos como mercadillos, la música popular andina –*chicha*–, el microbús abarrotado de gente, los juicios populares y linchamientos –ausencia de autoridad legal: todos estos fenómenos dejan ver las huellas del peculiar *estilo migrante* en las relaciones sociales (1984: 89). Así, el carácter inorgánico de la vida social local –la ausencia de un proyecto nacional común–, la espontaneidad y la creatividad constituirán los *signos dominantes* del espacio social (1984: 89). Finalmente, afirma que “lo que, en un primer momento, tuvo un cauce, definido estrictamente por la crisis de vivienda (invasiones y barria-

das desde los 50), se universaliza ahora, abriendo paso a nuevas <<invasiones>> de la cultura, la economía, la educación, el gobierno y la política” (1984: 93). La postura de la izquierda frente a tales desbordes, concluye, debe tomar en cuenta que

Negar la potencialidad y el valor positivo del estilo nuevo de la cultura urbana sería negar el poder creativo del hombre peruano. Intentar reprimirlos sería suicida. Al Perú se le impone una nueva tarea política de importancia primaria. Canalizar constructivamente las fuerzas en marcha y orientarlas hacia un objetivo común: la construcción de un orden social más justo y más nuestro (1984: 95).¹²

Pese a que no me ocuparé de sustentarlo aquí, las ideas planteadas por Matos Mar a mediados de los 80 constituyen el *sentido común sociológico* que se transmite, tanto a nivel escolar como universitario, sobre el Perú contemporáneo. Ahora bien, Buntinx ha planteado que la filiación ideológica de E.P.S. Huayco y la Nueva Izquierda aparece bajo la forma de una “utopía socialista articulada en términos culturales como el encuentro áspero pero fecundante entre lo pequeño-burgués-ilustrado y lo po-

pular-emergente”¹³ (2005: 19). Así, el horizonte político sobre el que Huayco realizó sus distintos proyectos coincide con la lectura de Matos Mar en dos aspectos: primero, el diagnóstico sobre la realidad social peruana es bastante similar, como veremos; segundo, su horizonte político también se formula como uno, donde la integración social –en este caso, a través de la práctica artística– le daría contenido concreto a la apuesta socialista.¹⁴

La trayectoria de Huayco puede resumirse de la siguiente forma: tras la experiencia de Paréntesis, un grupo de artistas jóvenes constituyen el taller E.P.S. Huayco.¹⁵ A pocos días del inicio de la guerra de Sendero contra el Estado, en mayo de 1980, el colectivo realiza su primera y única exhibición en la galería Fórum de Miraflores: *Arte al Paso*. La muestra presentó una carpeta de serigrafías que visitaba diversos aspectos de la estética popular urbana, junto a una obra que consistía en la imagen de un *salchipapas* compuesto por latas de Leche Gloria pintadas. En las paredes se leían diversas citas que informaban de su predilección por la *Teoría Social del Arte*.¹⁶ En octubre del mismo año el colectivo realiza su obra más conocida: una ima-

-
12. Contrastar aquel balance positivo con la siguiente reflexión de Degregori: “...las poblaciones andinas viven *de facto* un proceso de cambio preñado de ambigüedad y cuyos resultados aparecen altamente contradictorios, más aún por su carácter fundamentalmente espontáneo ante la ausencia o debilidad de sus posibles representaciones políticas” (1986: 50). Sin embargo, la postura de Degregori frente a la informalidad parece haber sido, más bien, de un entusiasmo análogo al de Matos Mar.
 13. Dice Buntinx: “En varios aspectos (no en todos), la experiencia de E.P.S. Huayco actúa como la cristalización artística de esos procesos [de la Nueva Izquierda a la ARI en 1980] –sin duda no la única pero probablemente la que mejor pone en escena la complejidad y contradicción de un momento transicional e incierto. Es así factible leer en sus obras y en sus gestos la culminación simbólica (eventualmente la frustración) de una coyuntura revolucionaria tan intensa como efímera: la articulación radical de la pequeña-burguesía-ilustrada y lo popular-emergente que se proyectó en la lucha anti-dictatorial de los finales años setenta para luego diluirse bajo las presiones cruzadas de la lógica electoral y la lógica de la guerra” (2005: 23).
 14. Antes de continuar, entrar al siguiente enlace –sección Obras– donde se pueden ver imágenes de los proyectos del colectivo: <http://books.openedition.org/ifea/4716>
 15. Para una revisión general de la trayectoria del colectivo, además de una crítica a la historiografía disponible sobre el mismo, ver Tarazona (2012).
 16. Durante la década del 80, aquel nombre agrupó a un conjunto de intelectuales latinoamericanos: Juan Acha, Mirko Lauer, Rita Eder, Néstor García Canclini, Alfonso Castrillón, entre otros.

gen de Sarita Colonia –santa popular– compuesta nuevamente por latas de Leche Gloria pintadas, pero esta vez emplazada en el desierto al sur de Lima.¹⁷ A inicios del siguiente año desarrollan la *Encuesta sobre preferencias estéticas de un público urbano*, pesquisa sociológica sobre los gustos de las clases sociales en Lima, encontrando que en distritos de clase media-alta predominaba el gusto por el “arte universal”, mientras que en distritos populares se inclinaban por las formas vernáculas.

Ahora bien, la muestra Arte al Paso estuvo acompañada por un texto de Mirko Lauer que, a manera de manifiesto, respondía a la pregunta ¿qué es ser moderno en el Perú?, cuestión que el gobierno de Velasco puso en el centro del proyecto nacional entre 1968 y 1975¹⁸ (Tejada 2014: 207-215). El texto de Lauer despliega ciertas claves de lectura de las obras expuestas (el carácter precario de los materiales empleados, producto de una lectura de la economía popular; la iconografía popular apropiada por los artistas –salchipapas, fósforos La Llama, caricaturas, etcétera) junto a las coordenadas políticas del colectivo: contra esa inauténtica modernidad metropolitana en la que el arte burgués se reconoce –y a la que aspira–, contra la importación de las formas artísticas como expresión de la dominación imperialista, sentenciará que “sólo lo popular es realmente moderno hoy en el Perú” (Lauer en Buntinx 2005: 183). Podríamos pensar, con Buntinx, que a Huayco lo animaba una lectura de lo popular donde

“lo moderno era vivido como lo popular, [donde] lo popular se identifica (...) con lo campesino, lo campesino con lo andino” (1997: 277), pero esas equivalencias fueron postuladas y difundidas por el régimen velasquista. Habían cambiado: a inicios de los 80, a Huayco le urgía comprender la modernidad nacional como un fenómeno principalmente urbano, al igual que a Matos Mar. Lo decisivo es que el mundo popular aparecía como el *afuera* del arte, como la *vía de escape* de la institución burguesa hacia la inserción e inscripción social del arte en la vida.

Sobre este punto, Mariotti se preocupó por deslindar con el vanguardismo. En entrevista con Luis Freire, poco después de la inauguración de Arte al Paso, dice: “No formamos parte de una moda de vanguardia más. (...) Tendemos hacia la integración con nuestra realidad. En el arte popular, el artista está integrado con su medio. Todavía se puede salvar aquí esta situación”. Ante tales declaraciones, Freire afirma que las obras expuestas son ajenas a la cultura popular, cuestionando la diferencia que Mariotti plantea entre el *pop art* del norte y su propuesta local. El último replica, cerrando la charla: “En Estados Unidos, lo popular es el producto industrial por excelencia. Aquí no, aquí lo popular es intrínsecamente revolucionario” (Freire en Buntinx 2005: 187). Una vez más con el artista, lo que Huayco buscaba era *expresar los verdaderos contenidos que debe tener la plástica*, los cuales serían descubiertos, dice Buntinx, a través de “la experiencia más

17. La discusión que plantearé eludirá ciertas consideraciones sobre el carácter simbólico de los materiales empleados por Huayco, lo que merecería un tratamiento específico y extenso.

18. Buntinx (1983b) reconoce que Huayco trabaja en un horizonte posvelasquista. Ver también la nota 18 en Buntinx (1997: 281). Puede que la clave de lectura sobre la diferencia entre el primer experimentalismo local (Arte Nuevo) y este segundo momento sea precisamente que entre ambos hubo un intento estatal por producir una nueva subjetividad nacional-popular. Sobre este mismo punto ver Salazar del Alcázar (1983).

inmediata de lo popular” (2005: 85). Haber puesto en juego esa inmediatez, ese acceso directo al mundo popular es precisamente lo que hoy se celebra en el relato convencional sobre el arte contemporáneo en el Perú, pues este descansa sobre la tesis del desborde popular y, por ello, encuentra en Huayco su ilustración más precisa.

Añadiendo material a aquel relato, en una reciente conversación entre los principales curadores locales, Natalia Majluf sostuvo que “gran parte de lo que ha permitido producir un arte crítico y pertinente en el Perú en las últimas décadas ha sido el impulso y el quiebre que marca Huayco” (Villacorta 2013: 317-318). Agrega luego Buntinx:

[a diferencia de Arte Nuevo, Huayco] sí actuó “vanguardistamente” (...) [al ensayar] experimentos de desplazamiento, se involucra con la experiencia subproletaria del reciclaje, entra a los basurales, va al cementerio del Callao –donde se encuentra todavía el santuario de Sarita Colonia–, hace una protoinvestigación antropológica, graba testimonios, etcétera. Y finalmente logra esta obra portentosa que (...) casi sistemáticamente obvia difundir. Deja la imagen pintada sobre las latas (...) en las afueras de Lima, sobre una duna en un recodo de la ruta de la migración, ofrecida sobre todo a la contemplación y a la devoción populares (Villacorta 2013: 319).

Detengámonos un momento. En su *Diáctica de la liberación*, Luis Camnitzer relata lo siguiente:

Los integrantes de EPS Huayco juntaron diez mil latas vacías de leche en polvo y

formaron un inmenso lienzo sobre el cual pintaron un plato de papas fritas con salchichas. La obra era visible desde una carretera importante. En una segunda fase, al año siguiente, agregaron otras dos mil latas y repintaron el total con un retrato de Sarita Colonia (2009: 121).

Más allá de la imprecisión histórica, la imagen resultante del desliz es productiva: nunca ocurrió la muestra Arte al Paso, sino que emplazaron en el desierto primero el salchipapas y luego la Sarita. Es decir, desde el inicio mismo de su actividad Huayco habría tenido claro que la negación de la institución burguesa del arte reclamaba un desplazamiento espacial. Una vez encontrado tal lugar, y siguiendo el camino inverso de las migraciones, habrían instalado un enorme salchipapas para ser visto desde la carretera. Tiempo después, conscientes del error cometido, habrían modificado el platillo para obtener una imagen más verdadera del mundo popular. Ya no reivindicarían la comida lumpenproletaria, sino un auténtico signo distintivo de esa nueva “cultura emergente”.

El error de Camnitzer me permite articular una observación sobre la narración canónica de la trayectoria de Huayco: según el libro de Buntinx (2005) y el documental que Mariotti y Lorenzo Bianda (1981) montaron en Suiza, la sucesión cronológica de las obras parte de la exposición Arte al Paso, que generó una serie de conflictos al interior del grupo, al haber forzado al mundo popular a introducirse en la galería (espacio de la institución burguesa).¹⁹ Tras aquel primer im-

19. Herbert Rodríguez se negó a participar en dicha exposición. Sobre la cronología alterada véase las declaraciones de Armando Williams en entrevista con Andrés Hare: “Es a partir de los resultados de la encuesta que notamos, dentro del contexto de la oleada migratoria, el interés de la gente por lo *mágico-ritual*. Así surgió la idea de utilizar el icono de Sarita Colonia, que hasta ese momento no se había utilizado dentro del arte. [...] Nos interesaba que ya no estuviese relacionado a una lectura elitista, es decir, que no estuviese encerrado en las cuatro paredes de una galería. Elegimos la entrada de Lima al borde de la carretera, donde se daba el encuentro de los migrantes con la ciudad. Todos estos puntos definen la pertinencia de la pieza” (Hare 2014).

pasase, el colectivo resolvió en servirse de la sociología y sus técnicas de recojo de información para poder comprender, a través de su Encuesta, cuál era el real contenido del mundo popular. Una vez armados de la información necesaria, y a manera de *gran final*, se desplazaron al desierto a montar allí, ante la vista de nadie pero con una clara voluntad de interpelar a ese Nosotros popular al que aspiraban, la imagen de Sarita Colonia como cierre de “sus procesos más radicales. Y culminantes” (Buntinx 2005: 99).

Se trata de una versión ligeramente modificada de la cronología de los hechos: Arte al paso corresponde a inicios de 1980; la huida hacia el desierto se llevó a cabo en octubre del mismo año; mientras que la Encuesta se realizó en enero de 1981. Así lo consigna el volumen de documentos editado por Buntinx, pero tanto aquel libro como el documental de Mariotti ubican a la Sarita como la *conclusión* de la trayectoria colectiva.²⁰ Es verdad que hubo una segunda fase del proyecto-Sarita, que consistió en una carpeta de grabados producida entre febrero y abril de 1981; y también es cierto que hacia fines de aquel año el colectivo se embarcó en un trunco proyecto de mural que acompañaría la lucha sindical de la fábrica textil Cromotex, en el distrito proletario de Vitarte.

Sin embargo, la Sarita aparece como el momento culminante del colectivo.

Quiero ser claro: no se trata de que Buntinx o Mariotti hayan manipulado los datos cronológicos, sino que, pese a que aparezcan precisamente fechados, la presentación de Huayco en ambos documentos –que no se presenta como una *interpretación* del material, sino como su *despliegue real*– genera el efecto imaginario de una *superación dialéctica de sus contradicciones*: donde Arte al paso sería la problemática tesis, la Encuesta funcionaría como la antítesis y, finalmente, Sarita Colonia resolvería toda fricción previa a manera de síntesis. Desde luego, se trata de una caricatura de la síntesis hegeliana que engulle y subsume los elementos previos, reconciliándolos. Así articulado, el relato logra unificar el cuerpo de obras de Huayco bajo una imagen de distanciamientos progresivos respecto de la institucionalidad artística oficial. Una historia de desplazamientos del arte hacia la política, consiguiendo establecer una lectura del colectivo como aquel que realizó en el Perú la promesa vanguardista de disolver las barreras entre el arte y la vida, realizando el gesto radical de negación de la institución artística que inaugura la historia del arte contemporáneo local.²¹

20. En *Post-ilusiones. Nuevas visiones. Arte crítico en Lima (1980-2006)*, el equipo curatorial liderado por Jorge Villacorta presentó en orden cronológico los sucesos: “Tras una autocrítica de su proyecto Arte al paso, E.P.S. Huayco buscó salir de los espacios protegidos para el arte. Fue entonces que decidió instalar, como ícono de un público migrante andino y popular, una nueva alfombra de latas vacías, pintadas con la imagen de una santa no oficial como Sarita Colonia, en una loma del kilómetro 54.5 de la Panamericana Sur. La voluntad de escapar del espacio de las galerías y colocar la alfombra fuera de Lima no solo coincidió con una de las rutas de la migración, sino que propuso, además, una intervención sobre el territorio y el paisaje. Más adelante el colectivo llevó a cabo una encuesta pública de preferencias estéticas sobre gustos populares, oponiendo representaciones ‘foráneas’ a imágenes ‘autóctonas’. La encuesta fue desarrollada entre enero y febrero de 1981 en tres distritos de Lima diferenciados económica y socialmente: Cercado de Lima, Miraflores y El Callao” (Varios Autores 2008: 172).

21. El relato de la superación de sus impasses también reduce la complejidad del debate al interior de la historiografía del arte local. La Encuesta aparece allí únicamente como un pivote para el gran salto hacia el desierto –y afuera del arte burgués–, pero, al contrario, la Encuesta podría ser pensada como el último gran proyecto del colectivo, donde se desplazaron desde su inicial postura ingenua sobre el mundo popular hacia la crítica institucional, entendida como una estrategia que los

El camino inverso

Ahora toca invertir el orden: partiré de las críticas a Huayco para discutir con Matos Mar. En el documental de Mariotti y Bianda aparece un comentario de Lauer sobre el proyecto Sarita Colonia que dice así:

...me parece realmente muy bello, inclusive mucho más hermoso que el salchipapas. Pienso que es una experiencia más avanzada. (...) Sin embargo, también hay la pregunta: ¿por qué Sarita Colonia? ¿Por qué es un mito popular? ¿hay una cierta sonrisa taimada frente a un fenómeno como lo de Sarita? O, ¿habrá una cierta cucufatería frente a Sarita, o respecto de lo popular, o de los mitos populares? Por otro lado, los mitos populares, ¿son mitos de la liberación popular? ¿no hay también mitos de la alienación popular? ¿no se podría hacer una tarea pedagógica de desmistificación, de irreverencia al menos? Son preguntas que para mí, quedan en el aire. Recuerdo un poco lo que decía Hemingway, que todo creador, lo primero que tenía que tener, era un buen detector de mierda. Y, realmente, para navegar por el mundo de los valores populares urbanos, yo creo que un detector así es indispensable.²²

En otro momento el mismo Lauer hablaría de una “falta de radicalidad” en Huayco, idea que contrasta con el lu-

gar que le han otorgado recientemente en la historia del arte local.²³ Pues bien, problematiza la reivindicación de Sarita: en la misma medida en que es un ícono religioso popular, podría ser un producto simbólico del carácter marginal y dominado del sector informal.²⁴ Que Lauer proponga *desmitificar* en vez de *reivindicar* inclina la balanza por la segunda opción: la Sarita bien puede ser entendida como un símbolo de la *alienación popular*. Esto nos lleva directamente al corazón del problema, y es que hasta este momento no hemos dicho una palabra sobre qué significa “lo popular”.

Al interior del discurso artístico, nuevamente fue Buntinx quien expandió la idea de Jesús Ruiz Durand (1984) –articulada sobre sus afiches de la reforma agraria para el gobierno velasquista– del *pop ahorado* como una radicalización de las premisas del pop art internacional en su encuentro con las formas vernáculas (1997: 277; 2005: 100-109). Así, el pop ahorado aparece como el rótulo estilístico –de una “actitud” inclusive– que Micromuseo (colectivo/colección dirigida por Buntinx) emplea aún hoy para nombrar la variante local del pop, apropiado bajo el código tropical, migrante, andino, mestizo y chicha que definiría al sujeto en el Perú.²⁵

aleja del pop hacia el “...rigor burocrático y [una] inexpresiva devoción por la mera recogida estadística de información” (Buchloh 2004: 198).

22. Transcrito de Mariotti y Bianda (1981: 4:49 - 6:21).

23. Dice Luis Freire, comentando ciertas contradicciones en la trayectoria individual de Herbert Rodríguez: “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 en 81, pero sigue ligado a sus miembros) contempla su decadencia y disolución, concluida simbólicamente con la desocupación del taller de Pedro de Osmá 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” (1983: 171).

24. Aplica aquí la siguiente reflexión de Roberto Miró Quesada: “Pretender determinar la valía de un fenómeno –de una expresión cultural– inquiriendo a los usuarios sobre la satisfacción que les produce, es desaparecer de un solo gesto la presencia omnimoda de la ideología y de la alienación; desconocer la avasalladora presencia de las transnacionales que manipulan el gusto y la satisfacción por rumbos determinados” (1986: 61).

25. Una propuesta análoga fue ensayada por Rodrigo Quijano (2007) en la exhibición *Popular/Pop (vanguardia, conflicto y modernidad visual)* dentro del ciclo *Miradas de Fin de Siglo* en el Museo de Arte de Lima.

Como mencioné antes, Matos Mar nos invitaba a valorar positivamente el *estilo nuevo de la cultura urbana*, así como su creatividad. Veía los nuevos grupos sociales como legatarios de “las energías creadoras del Perú tan largo tiempo reprimidas” (1984: 14). Pero el principal problema de su propuesta radica, al igual que en Huayco, en sostener la ficción de una comprensión espontánea e inmediata del mundo popular. Para el autor éste se encuentra *allí afuera*; se le puede ver directamente en las invasiones, los ambulantes, los nuevos mercados; se le puede oír en los micros y en los masivos conciertos; se le puede oler en los aromas de la gastronomía callejera, etcétera.²⁶ Frente a tales fenómenos, Matos Mar veía una unidad superior potencial, un pueblo que cargaba en sus espaldas –literalmente: de espaldas a sus ojos, sin poder verlo directamente– el germen de un nuevo proyecto socialista y democrático.

Esto se aclara una vez que entendemos lo popular no como una categoría que aluda inequívocamente a una porción de la sociedad (lo masivo, los estratos medios, la clase trabajadora) sino como una construcción política que articula a los individuos bajo un sujeto colectivo, un *pueblo*.²⁷ Siguiendo a Ernesto

Laclau, la posibilidad misma de la hegemonía reposa sobre la construcción política de una identidad popular, a partir del establecimiento de fronteras de identificación (Nosotros/Ellos; Pueblo/Enemigo) que subsuman las demandas insatisfechas de la sociedad (2011 [2005]: 124). Laclau sostiene que lo popular –el pueblo– es un *significante flotante* cuya significación será producida al interior de la lucha política, de manera que lo popular será siempre un *producto* histórico y no un punto de partida para el análisis.²⁸ Así, el problema compartido por Matos Mar y Huayco es identificar lo popular antes como una “cultura” directamente identificable que como una posición inestable, relacional y que aparece únicamente como el espejo de lo no-popular, es decir, lo dominante. El sociólogo Jean-Pierre Jacob llamó *conversión antropológica* al proceso de traducción de las diferencias sociales, políticas, económicas y jurídicas como “diferencias culturales”, presentando al Perú como “...un amplio pueblo cuyos miembros no estarían aquejados por una situación económica objetiva sino por diferencias antropológicas naturales” (1986: 213). Denunciaba así la incapacidad de las ciencias sociales para concebir las identidades como productos de la es-

26. Esta tara no es exclusiva del autor. Guillermo Rochabrún sostiene que las ciencias sociales locales, al adoptar irreflexivamente “lo popular” como el signo de su compromiso social –y como la condición para participar en el campo académico-político del desarrollo–, perdieron de vista “...la comprensión de la pobreza como resultante, como proceso, y ella pasa a ser <<un dato de la realidad>> a remediar a partir de sí misma; es decir, a partir de los pobres” (2007: 297).

27. En oposición a los conceptos *científicos* de lo popular, García Canclini (2004 [1983]) entenderá lo que sigue como las concepciones *políticas* de lo popular. Sin embargo, sostengo que las segundas son las fundamentales para entender históricamente el concepto.

28. Desde otra perspectiva, Rochabrún sostiene que “...el término <<pueblo>> omite toda atención hacia los *nexos con los otros sectores sociales y sobre las circunstancias que explican su condición*. El <<pueblo>> queda así constituido como un ente no solamente homogéneo y actuante, sino también autónomo; en consecuencia, como depositario de virtudes intrínsecas y por ende indestructibles” (2007: 300). En clave análoga a la aquí empleada, dirá más adelante que lo popular, entendido como el “*afuera*” constitutivo de la sociedad –como aquel ámbito que la sostiene en virtud de su exclusión– merece ser entendido, más bien, como un producto de la *estructuración clasista de la sociedad* (2007: 301). Desde una preocupación artística, Roberto Miró Quesada sostiene: “El aserto de Vallejo de que lo sustantivo viene del pueblo y va hacia él, solamente tiene sentido una vez que hayamos construido ese pueblo” (1986: 61).

estructura social. Frente a ello, es notable cómo la historia peruana vino a confirmar la labilidad de lo popular.

En 1986 se publica *El Otro Sendero* de Hernando De Soto. No me detendré en ello, pero su interpretación del sector informal, que apunta a deshacer el Estado y transitar hacia un capitalismo de base popular, descansa sobre premisas similares a las de Matos Mar –que los informales se enfrentan día a día a su verdadero enemigo, el Estado, por ejemplo- pero sin el ingrediente antropológico o, mejor dicho, *culturalista*. Siguiendo a Alberto Flores Galindo, De Soto construye su épica de la informalidad a través del relegamiento del mundo andino al pasado histórico, como un mundo atrasado y pauperizado, presentando al migrante como un aventurero individualista (1988: 174-175). No serían energías creativas andinas y colectivas sino energías *puramente individuales* las que De Soto buscaría liberar a través del mercado.²⁹

Carlos Alberto Adrianza ha leído a De Soto a través de Laclau, mostrando que su propuesta efectivamente constituyó un discurso populista que devino hegemónico. Si en Matos Mar encontramos aún a lo popular como un problema para la institucionalidad estatal, en De Soto los informales aparecen como “...agentes sociales altamente competitivos e innovadores (...) dejan[do] de ser considerados como un problema social

para convertirse en el centro de la solución de un nuevo programa de desarrollo del país” (2010: 96). Así, siguiendo la historia estándar europea, el economista auguraba que la creciente informalidad desembocaría en una explosiva revolución capitalista, tal y como había sucedido en la Inglaterra del siglo XIX, cuando en Latinoamérica la informalidad es producto de una industrialización trunca (Pérez Sainz 1988). Guillermo Rochabrún reconoce también que el éxito del discurso desotiano consiste en haber otorgado legitimidad al sector informal “a través de mecanismos exclusivamente *semánticos*: creando nuevos significados” donde todos los individuos identifican al Estado como el responsable de su miseria y, en consecuencia, “contra él debe lanzarse *toda la sociedad* y no solamente un sector o clase” (2007: 306-307). A diferencia del discurso de buena parte de la izquierda, aquí se nos muestra a lo popular como una *posición estructural*: estar en contra de su “real enemigo”, el Estado. Teniendo esto en mente, en Matos Mar y Huayco notamos una concepción idealizada de lo popular, que los llevó a no reparar en su carácter ambiguo y contradictorio.³⁰ Pero el mérito mayor de De Soto consiste en haber propuesto que la pregunta por lo popular no obtendrá respuesta alguna si se formula en términos de qué es –sus rasgos intrínsecos-, sino “en razón de lo

29. El vínculo Matos Mar–De Soto ha sido señalado por Francisco Durand (2007). Según Durand, a la dupla formalidad-informalidad hace falta agregarle un tercer sector: la economía delictiva. Sobre la eficacia de De Soto, dice: “Esa idea del pequeño productor informal dinámico que vende en las esquinas o los mercadillos es clave porque supera la noción de informalidad pasajera o accidental y ve más bien una estructura económica paralela a la formal” (2007: 70).

30. En un homenaje a Matos Mar en el 2004, Hugo Neira relató lo siguiente: “Esta mañana (...) le echaba un vistazo a los diarios locales. Un diario señala que muchos hospitales aún no cuentan con incineradores para los residuos tóxicos. (...) ‘En Tumbes se quejan del contrabando de plátanos.’ (...) ‘Con la ayuda de la Policía Nacional del Perú y la fiscalía, desbarataron 40 estaciones ilegales de radio en la capital’. ‘El 30% de peruanos sufre del oído’ (...) Y por el día del padre, ‘dos padres se suicidan por soledad’. ‘En la Ciudad del Pescador (...) dos delincuentes drogados bajan de un vehículo y abren fuego contra los asistentes a una pollada’ (...). Eso es el Perú hoy, querido maestro Matos Mar: nueve muertes en una pollada. Unos tipos que le disparan a inocentes” (2004: 181-182).

que cada uno *hace* y/o está en posibilidad de hacer” (Rochabrún 2007: 308). Un discurso práctico donde todos, si el Estado no lo impide, podremos *hacernos* empresarios.³¹

A la revolución capitalista formulada por De Soto hay que agregarle hoy la imagen delictiva y ahorada de la informalidad como una “forma de vida” oculta bajo la imagen que la izquierda culturalista, esperanzada, desea encontrar entre las masas peruanas. Hay dos problemas que subrayar: por un lado, la contraposición teórico-política entre Matos Mar y De Soto invita a pensar en la lucha ideológica de los 80 y cómo los actores políticos y artísticos participaron en ella; por otro lado, la persistencia de la informalidad en la actualidad no debe ser subestimada: en el 2013 el 19% del PBI oficial del país provino de dicho sector, y tres de cada cuatro trabajadores de la PEA –74%– se desempeñaban en un empleo informal (INEI 2014; CEPLAN 2016). Estos datos invitan a evaluar el devenir de aquellas disputas ideológicas a la luz de un país que, tras diez años de dictadura y quince de democracia liberal, se articula bajo las figuras subjetivas del emprendedor y el microempresario como principales modelos de sociabilidad (Martuccelli 2015: 178).

Para salir del afuera: el devenir de lo popular

Fue el mismo Buntinx quien, al calor de los *impasses* en los que la política y el arte locales se encontraron en las últimas décadas, iniciaría una tarea crítica de lo popular y lo moderno, es decir, de

aquella frase de Lauer que aparece hoy como el índice de la contemporaneidad artística local. Una vez más: “Solo lo popular es realmente moderno hoy en el Perú.” Al tiempo que reconocía la productividad de la actitud que dicha frase expresa, Buntinx sostuvo que era “ya insuficiente en su propuesta indefinida de modernidad.” (1983b: 85) Y sigue:

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 (1983b: 85).

A escasos tres años del inicio de Huayco el autor reconoce la caducidad e insuficiencia de la identificación inmediata de lo popular *como* lo moderno. Dicho hilo sería retomado cuatro años más tarde, en un texto que tal vez muestre el momento más agudo de su escritura crítica, donde declaraba que “hay una dimensión de futuro que el Perú ha perdido en lo que va de esta década: un horizonte utópico que se ha desterrado tanto de las expresiones culturales como de la práctica política misma”. Una *utopía perdida* entre la imposibilidad de producir “una modernidad popular en la que tradición andina y revolución socialista se conjugaran” (1987: 52-53). El texto analiza cómo esa pérdida de horizonte se traduce en el desmantelamiento de

31. Todos podremos reconocernos en dicha identidad social. Dice Adrianzén: “De Soto descarta la dicotomización hegemónica del espacio social entre explotadores y explotados, para proponer una nueva frontera en torno a la ley [el Estado] y a la exclusión/inclusión de los nuevos actores respecto a ella. Proletarios y burgueses, o si se quiere trabajadores y empresarios, dejan de ser, para De Soto, actores necesariamente antagonicos, para convertirse en aliados que combaten codo a codo por ingresar a la campana de cristal de la legalidad” (2010: 102).

las apuestas colectivas y su disolución en trayectorias individuales, perdiendo “el perfil político que hacía [del arte] una agresiva propuesta social” (1987: 54).

Las trayectorias individuales de Charo Noriega, Armando Williams y Juan Javier Salazar hacían patente su compromiso social, pero mostraban “la represión de un compromiso político que deviene traumático en tanto su proyecto original es desvirtuado por la propia izquierda, mientras cobran relevancia otras propuestas radicales, pero de conducción social distinta y de repercusiones más violentas e inmediatas” (1987: 76). El horizonte socialista, con el que Huayco se identificaba, había cedido ante la doble presión de Sendero Luminoso y las fuerzas del Estado. La guerra condicionaba cualquier proyecto socialista, siendo el terreno sobre el cual Izquierda Unida, el APRA y Sendero combatían por la construcción del pueblo.³² De esa manera, se complicaba la mirada que identifica al mundo popular como el lugar de una fuerza vital y democratizadora. Buntinx, entonces, responde a la fórmula de Lauer con otra: “En el Perú, hoy, lo popular es una realidad escindida” (1987: 80).

En este contexto aún no aparecía claramente la derecha: recién un año antes *El Otro Sendero* había visto la luz. Al poco tiempo esa nueva lectura del país encontraría en el Movimiento Libertad de Mario Vargas Llosa su ruta electoral, pero la sorpresiva victoria de Fujimori en 1990 no impediría que De Soto migrase al Palacio de Gobierno y se convierta, por

unos años, en uno de los principales asesores del régimen. Poco después vendría el autogolpe del 92 y la aprobación popular del mismo. Desde allí, habría que volver a plantear la cuestión de lo popular en su devenir histórico, lo que sin duda modificará nuestra mirada sobre los procesos antes discutidos. O, al menos, invitará a mirar con más cautela las celebraciones del feliz encuentro entre arte y mundo popular que articulan los relatos mencionados al inicio del texto.

Si la escena artística local encuentra en la frase de Lauer el índice histórico de su contemporaneidad, la falta de atención a la reformulación de Buntinx –y a la necesidad de procesar el devenir de lo popular en las últimas décadas– es índice del (auto) engaño sobre el que descansa el arte contemporáneo en el Perú. Aquí resuenan las duras palabras del crítico Roberto Miró Quesada frente a la obra de Herbert Rodríguez –ex Huayco:

La estética de la barriada (...) es una opción reaccionaria que nace de una mala conciencia burguesa que es, ella misma, un cliché. Se confunde lógica con arte y carencia con ascetismo. Lo que hay en la cultura de la pobreza es una lógica formidable de supervivencia que se adecúa a la carencia; pero en la medida que esa es una situación a ser superada –seguramente mediante la violencia– sus productos no pueden ser asumidos como valiosos en sí mismos. Los trabajos de Herbert Rodríguez –que se inscriben dentro de esta tendencia– son víctimas de este impasse: son una autocomplacencia sin salida (1986: 62).³³

Una autocomplacencia sin salida o, reformulando, una autocomplacencia re-

32. En su análisis del discurso de De Soto, Adrianzén sostiene que este momento se define como uno “...donde está produciéndose una paulatina pugna entre proyectos con aspiraciones hegemónicas distintas y quizás opuestas. En medio de esta confrontación, ambos proyectos hegemónicos opuestos [la izquierda y el neoliberalismo] empiezan a compartir un mismo sujeto político: los informales” (2010: 104).

33. Ver también Freire (1983).

sultante de identificar la propia práctica con el mundo popular, es decir, como habiendo *realizado* ya el escape de la institución-arte de forma plena. Si la lógica operativa del arte contemporáneo responde, siguiendo a Suhail Malik (2013), al deseo de *escapar* a sus condiciones institucionales (económicas, políticas, etcétera) –entendidas como constreñimientos que lo subordinan, domesticando su supuesta potencia transformadora– hacia un ámbito exterior a sí mismo –un *afuera*– que sea más real, más políticamente efectivo, más público; vemos que lo popular fue identificado, a inicios de los 80, como aquel espacio donde el arte local realizaría la promesa vanguardista de su (auto)disolución en el mundo de la vida. Pero el argumento de Malik consiste en denunciar esa *lógica del escape* como un idealismo destinado al fracaso, pues ninguna práctica artística puede trascender su carácter históricamente determinado, es decir, *institucionalmente* determinado.³⁴ Finalmente, Malik plantea la urgencia de pensar una *salida* de dicha lógica y, así, una salida del arte contemporáneo que, en el caso local, se traduce en la necesidad de *salir del afuera* (lo popular) que viene siendo señalado como el gran triunfo del arte contemporáneo en el Perú.³⁵

Para comprender lo popular hay que analizar sus *configuraciones históricas*,

entendidas como condensaciones de figuras –imágenes– sociales construidas a través de la lucha política y que no cargan, en sí, ningún sentido progresista.³⁶ Más allá de la pluralidad de lo popular hay que decir, con Alain Badiou, que el sustantivo ‘pueblo’ siempre está sujeto a su politización como adjetivo, como aparece en ‘Frente Popular de Liberación’, por ejemplo. Este uso de lo popular informa no de un grupo o una parte de la sociedad, sino de un *proceso político* que se caracteriza “*porque la nación de la que habla está aún por venir*” (2014: 9-14, cursivas en el original). Desde esta perspectiva, ¿no será que la figura del “desborde popular” fue, finalmente, derrotada por la *nación por venir* del capitalismo popular de De Soto?

He intentado mostrar que, en el caso peruano, lo popular entendido como el *afuera* del arte y de la política a inicios de los 80 prometía la posibilidad de reformular desde allí un proyecto socialista. Así, hubo un momento en que el *achoramiento* del mundo popular era visto como un elemento transgresor que podría establecer una estética efectivamente peruana (Martuccelli, 2015). De la misma manera, la estética chicha acompañaba esa actitud desafiante con sus colores y sus inéditos sonidos. Una psicodelia marginal llamada a reformular la estética nacional. Hoy en día esa

34. De dicha lógica del escape proviene la insatisfacción, por parte de muchos artistas, frente a la absorción de sus prácticas por parte de los museos. Sin embargo, muchos participan de aquellas “neutralizaciones” de sus obras de manera activa, aunque siempre jugando la carta bajo la manga de que “su arte apuntaba a algo más revolucionario” cuando fue producido. El problema de fondo ya fue enunciado: no se trata de aspirar a un arte verdaderamente radical, sino de reformular las bases sobre las que lo pensamos.

35. No se trata únicamente de una crítica del “discurso” del arte contemporáneo (de sus falsas promesas o algo por el estilo), sino que Malik (2015) busca sentar las bases para pensar un arte que no suscriba más el discurso *estético*, identificado como la primacía de la experiencia subjetiva y la imposibilidad del conocimiento de lo real a través del arte que, lejos de haberse erradicado con los giros posmodernos y las críticas de la representación –como usualmente se piensa–, estructura las teorías y filosofías del arte contemporáneo.

36. La idea de “configuración histórica” es una apropiación libre del sentido en que Jacques Le Brun (2004) la emplea para analizar la historia del amor en occidente.

lectura permanece vigente y se encuentra a la base no sólo de organizaciones de resistencia popular, sino que la vemos desplegarse en galerías de arte comerciales y públicas, restaurantes y ferias gastronómicas, publicidad estatal y privada, etcétera. Si en los 80 la estética popular era ambigua por la opacidad de su posición relativa en la estructura de clases, hoy lo es porque ocupa la extensión entera de la producción simbólica nacional (García Canclini 1988 [1979]). Es decir, ya no la encontramos únicamente en las expresiones propias de la clase trabajadora y el sector informal –y en su apropiación artística por la burguesía– sino que lo chicha es el *signo maestro* de la clase media, aquella que al 2011 –según el BID– representaría entre el 40% y 50% de la población nacional (Jaramillo y Zambrano 2013).³⁷

Si Huayco y Matos Mar entendían que la política de integración social debía formularse en clave popular, y si notamos que hoy ese “estilo” se ha convertido en el signo de la diversidad cultural como el elemento local que distingue al Perú de otras naciones, urge reconsiderar el sentido que lo popular –así entendido– pueda tener al interior de una estrategia emancipatoria.³⁸ Miró Quesada planteaba que lo popular en el Perú debe entenderse como un espacio político y simbólico que se construya “a partir de una redefinición de la correlación de fuerzas entre los actores sociales” (1988: 4), superando las visiones idealizadas de lo popular como algo dado. Devuel-

to hacia el terreno de la política, pensemos ahora en qué medida debe ser remedido ese compromiso con lo popular-de-los-80 que exponen, ciegamente o a sabiendas, buena parte de los productores artísticos locales.

Si entendemos la reivindicación idealista de lo popular como una *solución de compromiso* –un síntoma– presente en el arte local, notaremos que permanecen reprimidas aquellas propiedades del mundo popular actual –a grandes rasgos, un pueblo construido por la dictadura fujimontesinista bajo el discurso del capitalismo popular– que no encajan con la imagen de un mundo vital, solidario y democrático: un espacio anti-institucional, (en parte) criminal y donde la competencia económica individual disuelve la acción colectiva. Desde luego, ambas son imágenes que no corresponden con la dinámica concreta de la vida social, pero por más fuerte que sea el deseo de ver solo una, estaremos ocultando la otra. Por ello propongo una tercera fórmula: hoy lo popular en el Perú es el producto de una construcción política que reemplazó las demandas de democratización social formuladas por la izquierda en los 80 por un individualismo emprendedor propuesto por el neoliberalismo local desde los 90.³⁹ Una fórmula menos festiva y más contradictoria; menos abstracta y más concreta que, como primer paso, pone al descubierto sus principales determinaciones históricas.

A fines de los 90, Del Valle y Villacorta (1997) indicaron que el campo del arte

37. No en vano Badiou afirma que “la clase media es el <<pueblo>> de las oligarquías capitalistas” (2014: 16).

38. Esto nos lleva a la discusión interna a la praxis artística sobre el sentido de la *crítica institucional* en el contexto global del neoliberalismo. Al respecto, dice Hito Steyerl: afincados en demandas de diversificación y pluralización de las representaciones sociales, muchas estrategias artísticas desde los 90 encontraron un impasse, pues “...al intentar crear esta diversidad, [crearon] también nichos de mercado, perfiles de consumidor especializado, un espectáculo global de la <<diferencia>> sin efectuar demasiados cambios estructurales” (2006).

39. Para discutir la relación entre este discurso y el pensamiento emancipatorio en el Perú, ver Rénique (2015).

contemporáneo en Lima se encontraba enclaustrado y no era capaz de tender puentes de comunicación con la sensibilidad popular de la ciudad. En aquel entonces, el experimentalismo de los 80 había sido reabsorbido por la lógica de la producción individual hacia el pequeño sistema de galerías comerciales. Hoy, con una expansión relativa del mercado del arte en Lima, las instituciones de socialización y circulación de la producción artística parecen plantearse únicamente como plataformas de visibilización comercial. A modo de anaquel de supermercado, abundan plataformas reales y virtuales de exposición de la mercancía estética. Y, pese a ello, buena parte de dicha producción se sostiene discursivamente a través de una alusión al mundo popular y su estética vitalista, junto a los discursos posmodernos de las *políticas de la identidad*. Todo ello se desenvuelve bajo una ideología anti-institucional, característica de la ideología del arte contemporáneo a nivel mundial, que en el caso peruano debe ser examinada a la luz del discurso anti-institucional propuesto por De Soto, y su éxito.

Sin duda las representaciones actuales de lo popular pueden ser rastreadas en múltiples ámbitos de la producción simbólica nacional, por lo que este ejercicio será insuficiente y reclamará mayor despliegue en otra ocasión.⁴⁰ Finalmente, se hace necesario salir de esa lógica que nos desvía hacia la celebración nostálgica de un pasado donde, a diferencia de hoy, el arte “sí habría sido políticamente efectivo” y donde la política (y

la teoría social) “sí servía para transformar el mundo”. Lo que encontramos son pasajes históricos que nos invitan a pensar las contradicciones del Perú contemporáneo, y cómo salir de ellas. Para terminar una afirmación de Flores Galindo: contra la ideología del éxito individual que impera en el mundo popular contemporáneo, hace falta oponer una *nueva modernidad* cargada de “la esperanza y los riesgos de una empresa colectiva” (1996 [1988]: 185).

Bibliografía

Adriánzen, Carlos Alberto

2010 “De Soto y la (im)posible apuesta por un neoliberalismo popular”. En Portocarretero, Gonzalo, Juan Carlos Ubillúz y Víctor Vich (eds.) *Cultura política en el Perú. Tradición autoritaria y democratización anómica*. Lima: Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú, pp. 95-108.

Badiou, Alain

2014 “Veinticuatro notas sobre los usos de la palabra *pueblo*” en Badiou, Alain, Pierre Bourdieu, Judith Butler (et. al), *¿Qué es un pueblo?*. Santiago: Lom ediciones, pp. 9-18.

Biczel, Dorota

2013 “Viewpoint: Self-Construction, Vernacular Materials, and Democracy Building: Los Bestias, Lima, 1984-1987”. En *Buildings & Landscapes: Journal of the Vernacular Architecture Forum*, Volume 20, Number 2, Fall 2013, pp. 1-21.

Buchloh, Benjamín H. D.

2004 “El arte conceptual de 1962 a 1969: de la estética de la administración a la crítica de las instituciones”. En *Formalismo e historicidad. Modelos y métodos en el arte del siglo XX*. Madrid: Akal, pp. 166 – 199.

40. Para mencionar otros casos actuales para este debate sobre lo popular y el arte contemporáneo: la obra de Eliana Otta, Santiago Roose, Miguel Andrade Valdez, Francisco Guerra-García, Gabriel Acevedo, Daniela Ortiz De Zevallos, Marcel Velaochaga, Carlos Enrique Polanco, Miguel Aguirre, el colectivo LimaFotoLibre, Christian Bendayán, las curadurías de Alfredo Villar y, desde luego, los múltiples espacios de circulación de lo que hasta el día de hoy se insiste en llamar “arte popular”, refiriendo a la producción objetual que construye sus tradiciones por fuera de la historia del arte occidental.

- Buntinx, Gustavo
 1983a “Arte y mercado en el Perú”. En *Debate* Nº19, pp. 43-47 [bajo el seudónimo Sebastián Gris].
- 1983b “¿Entre lo popular y lo moderno? Alternativas pretendidas o reales en la joven plástica peruana”. En *Hueso Húmero* 18, pp. 61-85.
- 1987 “La utopía perdida: Imágenes de la revolución bajo el segundo belaundismo”. En *Márgenes* 1, pp. 52-98.
- 1997 “Modernidades cosmopolita y andina en la vanguardia peruana”. En Oteiza, Enrique (coord.), *Cultura y política en los años 60*. Buenos Aires: Instituto de Investigaciones Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, pp. 267-286.
- 2009 “Que la diferencia refulja” en *Ramona* 89, pp. 39-44.
- 2013 [1994] “El poder y la ilusión. Pérdida y restauración del aura en la *República de Weimar Peruana* (1980-1992)”. En Lerner, Sharon (ed.), *Arte Contemporáneo. Colección Museo de Arte de Lima*. Lima: MALI, pp. 62-95.
- Buntinx, Gustavo (ed.)
 2005 *E.P.S. Huayco. Documentos*. Lima: CCE, IFEA, MALI [Disponible también en OpenEdition: <<http://books.openedition.org/ifea/4716>>]
- Camnitzer, Luis
 2009 *Didáctica de la liberación. Arte conceptualista latinoamericano*. Murcia: CEN-DEAC.
- Castrillón Vizcarra, Alfonso
 2001 *¿El ojo de la navaja o el filo de la tormenta?* Lima: Universidad Ricardo Palma.
- 2014 *Tensiones generacionales*. Lima: URP / Editorial Universitaria.
- CEPLAN (Centro Nacional de Planeamiento Estratégico)
 2016 *Economía informal en el Perú: situación actual y perspectivas*. Lima: CEPLAN.
- De Soto, Hernando (en colaboración con Enrique Ghersi y Mario Ghibellini)
 1986 *El Otro Sendero*. Lima: Instituto Libertad y Democracia.
- Del Valle, Augusto y Jorge Villacorta
 1997 “Instituciones en las fronteras. Plástica en Lima en 1997”. En *Cuestión de Estado* Nº 21, pp. 62-65.
- 2008 “Incertidumbre y certezas en el arte peruano reciente”. En Varios Autores, *Post-ilusiones. Nuevas visiones. Arte crítico en Lima: 1998-2006*. Lima, Fundación Wiese, pp. 16-44.
- Degregori, Carlos Iván
 1986 “Del mito de Inkarrí al mito del progreso: poblaciones andinas, cultura e identidad nacional”. En *Socialismo y Participación* 36, pp. 49-56.
- Durand, Francisco
 2007 *El Perú fracturado. Formalidad, informalidad y economía delictiva*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.
- Flores Galindo, Alberto
 1996 [1988] “Los caballos de los conquistadores, otra vez. (El otro sendero)”. En *Obras completas*. Tomo IV. Lima: CONCYTEC, SUR –Casa de Estudios del Socialismo, pp. 171-185.
- Freire, Luis
 1983 “Herbert Rodríguez, azote y azúcar con el sistema”. En *Hueso Húmero* 18, pp. 168-175.
- García Canclini, Néstor
 1988 [1979] *La producción simbólica. Teoría y método en sociología del arte*. México: Siglo XXI.
- 2004 [1983] “¿De qué estamos hablando cuando hablamos de lo popular?”. En Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, *Antología sobre cultura popular e indígena. Lecturas del Seminario Diálogos en la Acción*. México D.F: CONACULTA, pp. 153-165.
- González, Osmar
 2011 “La izquierda peruana: Una estructura ausente”. En Adrián, Alberto (Ed.) *Apogeo y crisis de la izquierda peruana. Hablan sus protagonistas*, Lima: Instituto Internacional para la Democracia y la Asistencia Electoral (IDEA Internacional), Universidad Antonio Ruiz de Montoya (UARM), pp. 15-43.
- Hare, Andrés
 2014 “Sarita, (ciento) treinta y cuatro años después” publicado en LaMula.pe el 28/09/14. Disponible en: <

- cion.lamula.pe/2014/09/28/sarita-ciento-treinta-y-cuatro-anos-despues/andres-hare/
- INEI (Instituto Nacional de Estadística e Informática)
- 2014 *Producción y empleo informal en el Perú. Cuenta Satélite de la Economía Informal 2007-2012*. Lima: INEI.
- Jacob, Jean-Pierre
- 1986 "Producción de la identidad y poder en el Perú". En Varios Autores, *Identidades andinas y lógicas del campesinado*. Lima: Mosca Azul Editores; Institut Universitaire d'Études du Développement (Ginebra), pp. 205-216.
- Jaramillo, Fernando y Omar Zambrano
- 2013 *La clase media en Perú: cuantificación y evolución reciente*. Lima: Banco Interamericano de Desarrollo.
- Lauer, Mirko
- 1981 "In memoriam Walter Benjamin: representación y soporte material". En *Hueso Húmero* 9, pp. 45-55.
- 1982 "Está naciendo algo..." Una entrevista con Mirko Lauer, por Sebastián Gris>>. En *Quehacer* 19, Revista bimestral del Centro de Estudios y Promoción del Desarrollo (DESCO), Octubre, pp. 118-126.
- Laclau, Ernesto
- 2011 [2005] *La razón populista*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Le Brun, Jacques
- 2004 *El Amor Puro. De Platón a Lacan*. Buenos Aires: El cuenco de Plata.
- Lerner, Sharon y Rodrigo Quijano (eds.)
- 2014 *Fernando 'Coco' Bedoya. Mitos, acciones e iluminaciones*. Lima: MALI.
- Lerner, Sharon (ed.)
- 2013 *Arte Contemporáneo. Colección Museo de Arte de Lima*. Lima: MALI.
- López, Miguel y Emilio Tarazona
- 2007 *La persistencia de lo efímero. Orígenes del no-objetualismo peruano: ambientaciones/happenings/arteconceptual 1965-1975*. [Catálogo de exhibición]Lima: Centro Cultural de España.
- 2009 "Otra revolución posible. La guerrilla cultural en el Perú de 1970". En *Illapa* N°6, Lima, pp. 73-86.
- López, Miguel (ed.)
- 2014 *Un cuerpo ambulante. Sergio Zevallos en el Grupo Chaclacayo (1982-1994)*. Lima: MALI.
- López, Miguel
- 2013a "Acción Gráfica". En Red Conceptualismos del Sur, *Perder la forma humana: una imagen sísmica de los '80 en América Latina*. Catálogo de la muestra. Madrid: Museo Reina Sofía.
- 2013b "F(r)icciones cosmopolitas". En Sharon Lerner (ed.), *Arte Contemporáneo. Colección Museo de Arte de Lima*. Lima: MALI, pp. 17-45.
- Majluf, Natalia
- 2001 "Arte Republicano y Contemporáneo". En *El Arte en el Perú: obras en la colección del Museo de Arte*. Lima: MALI, PROMPERÚ, pp. 127-143.
- 2006 "Sobre fotografía. Una autonomía esquiava". En *Sobre fotografía*. Lima: MALI.
- Malik, Suhail
- 2013 "Exit not escape – On The Necessity of Art's Exit from Contemporary Art". Charla pronunciada en *Artists Space*, Nueva York, el 03/05/13. Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=fimEhntbRZ4>>
- 2015 "Reason to destroy contemporary art". En Cox, Christoph, Jenny Jaskey y Suhail Malik (eds.) *Realism, Materialism, Art*. Nueva York, Berlin: CCS Bard, Sternberg Press, pp. 185-191.
- Martuccelli, Danilo
- 2015 *Lima y sus arenas. Poderes sociales y jerarquías culturales*. Lima: Cauces Editores.
- Mariotti, Francisco y Lorenzo Bianda
- 1981 *Arte al paso*. Vídeo, 30:46. Colección Micromuseo ("al fondo hay sitio"). Disponible en tres partes en el canal de YouTube de Micromuseo Perú: <<https://www.youtube.com/watch?v=ke16GYqF14s>>
- Matos Mar, José
- 1984 *Desborde popular y crisis del Estado. El nuevo rostro del Perú en la década de 1980*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Miró Quesada, Roberto
- 1986 "Arte urbano: lo popular que viene del

- futuro”. En *Socialismo y Participación* 36, pp. 57-62.
- 1988 “Repensando lo popular: dos hipótesis alternativas”. En *Socialismo y Participación* 44, pp. 1-6.
- Mitrovic, Mijail
2016 *Organizar el fracaso. Arte y política en la Carpeta Negra*. Lima: Garúa Ediciones [En imprenta].
- Montalbetti, Mario
1980 “Sobre fotografía peruana actual. Posibilidades de superar una depresión”. En *Hueso Húmero* 5/6, Lima, pp. 90-97.
- Neira, Hugo
2004 “Del Desborde de Matos Mar a los desbordes. Illave y polladas. Retorno a la cuestión de la anomia”. En Matos Mar, José. *Desborde popular y crisis del Estado. Veinte años después*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, pp. 163-182.
- Pérez Sáinz, Juan Pablo
1988 “El otro Sendero de Hernando de Soto, una visión crítica”. Quito: FLACSO.
- Quijano, Rodrigo
2007 *Miradas de fin de siglo: Popular/Pop* [folleto de exhibición]. Lima: MALI
- Quijano, Rodrigo y Tatiana Cuevas (eds.)
2011 *Arte al paso. La colección contemporánea del MALI*. Lima, Sao Paulo: Pinacoteca do Estado, MALI.
- Rénique, José Luis
2015 *Incendiar la pradera. Un ensayo sobre la revolución en el Perú*. Lima: La Siniestra Ensayos.
- Rochabrún, Guillermo
2007 “Del mito proletario al mito popular. (Notas para el caso peruano)”. En *Batallas por la teoría: en torno a Marx y el Perú*. Lima: IEP, pp. 293-310.
- Ruiz Durand, Jesús
1984 “Aíches de la Reforma Agraria. Otra experiencia trunca”. En *U-tópicos* n° 4/5, Lima, p. 17.
- Salazar del Alcázar, Hugo
1983 “Veleidad y demografía en el no-objetualismo peruano”. En *Hueso Húmero* 18, pp. 112-121.
- Smith, Terry
2010 *¿Qué es el arte contemporáneo?* México D.F: Siglo XXI Editores.
- Steyerl, Hito
2006 “La institución de la crítica”. En *Transversal* 01-2006: “Do You Remember Institutional Critique?”. Disponible en: <<http://eipcp.net/transversal/0106/steyerl/es>>
- Tarazona, Emilio
2012 “Un aluvión socioestético a inicios del Conflicto Armado Interno en Perú”. En *Errata* N°7, abril.
- Tejada Galindo, Sergio
2014 *La nación por-venir. El bicentenario y lo nacional-popular en el Perú*. Lima: PUCP.
- Varios Autores
2001 *Perú Resistencias*. Madrid: Casa de América.
- 2008 *Post-ilusiones. Nuevas visiones. Arte crítico en Lima: 1998-2006*. Lima: Fundación Wiese.
- Villacorta, Jorge y Max Hernández-Calvo
2002 *Franquicias Imaginarias: las opciones estéticas de las artes plásticas en el Perú de fin de siglo*, Lima: PUCP.
- Villacorta, Jorge (ed.)
2013 “¿Un arte visual a contrapelo de los dictados metropolitanos?”. En Lerner, Sharon (ed.) *Arte Contemporáneo. Colección Museo de Arte de Lima*. Lima: MALI, pp. 315-347.
- Villegas, Fernando
2013 “La relación entre arte y política en los orígenes del arte popular: el proyecto peruano mestizo de José Sabogal y la polémica del premio de las artes a Joaquín López Antay”. En *Revista de Historiografía* N°19, X (2/2013), pp. 75-87.