



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

PROGRAMA DE POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

HACIA UN PENSAMIENTO VISUAL INDEPENDIENTE. JUAN ACHA Y LAS
GENEALOGÍAS DEL NO-OBJETUALISMO EN AMÉRICA LATINA DURANTE LOS
AÑOS SETENTA

TESIS

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE
DOCTOR EN HISTORIA DEL ARTE

PRESENTA:

JORGE ARMANDO LOPERA GÓMEZ

TUTORA PRINCIPAL

RITA EDER ROZENCWAJG

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

TUTORES

DANIEL MONTERO FAYAD

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

MÓNICA AMIEVA MONTAÑEZ

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

JOSÉ RAFAEL MONDRAGÓN VELÁZQUEZ

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS

BLANCA GUTIÉRREZ GALINDO

FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO

CIUDAD DE MEXICO, DICIEMBRE, 2024



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas

Tesis Digitales

Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©

PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Índice

Introducción.....	4
1. Experimentación y nuevos lenguajes artísticos en los márgenes del autoexilio.....	19
1.1. Una escritura crítica para la experimentación y los nuevos lenguajes en Lima	19
1.2. Modulaciones sobre la vanguardia: últimos años en Perú	47
1.3. No-objetualismo en México: primeras apariciones en el autoexilio	71
2. Tres nociones vinculadas con el no-objetualismo	87
2.1. Arte conceptual en Juan Acha: una lectura divergente del canon	87
2.2. Problemas de la visualidad latinoamericana: su espacio intelectual y su dependencia cultural	117
2.3. Etsedron: el sustrato antropológico-cultural y sus contribuciones para una estética latinoamericanista	156
3. De la I Bienal Latinoamericana de São Paulo a la ecoestética visual: un itinerario a finales de los años setenta	174
3.1. I Bienal Latinoamericana de São Paulo: ampliar la mirada	174
3.2. El sistema de producción cultural y el binomio teoría-práctica	203
3.3. La ecoestética visual: una categoría para pensar el arte latinoamericano de los años setenta	224
4. Sensibilidad y visualidad en el umbral de la década: Primer Coloquio Latinoamericano sobre Arte No-objetual y Arte Urbano	241
4.1. No-objetualismos: grupos y geometrismos en el final de los años setenta	241
4.2. Primer Coloquio Latinoamericano sobre Arte No-objetual y Arte Urbano: antecedentes y estado del arte	253

4.3. No-objetualismos en Medellín: una reconstrucción de lo ocurrido entre el 17 y el 21 de mayo de 1981	285
5. Conclusión. No-objetualismo: de la genealogía en el pensamiento de Juan Acha a una perspectiva comparada en América Latina	363

Introducción

Los últimos años han visto un creciente interés por la figura del crítico y teórico peruano Juan Acha. Siempre preocupado por generar un pensamiento teórico que respondiera a las condiciones materiales de la realidad latinoamericana, Acha es una de las figuras más interesantes de la crítica de arte durante la segunda mitad del siglo XX en América Latina. El planteamiento de esta investigación toma uno de los términos más singulares enunciados por Acha: el no-objetualismo. Si bien dentro de este término se incluyeron además de las prácticas artísticas a las artesanías y los diseños, como parte del amplio fenómeno socio-cultural del arte, esta tesis se enfoca de manera particular en lo que Acha denominó como “no-objetualismos posmodernistas”, que fueron los que dieron lugar al Primer Coloquio Latinoamericano sobre Arte No-objetual y Arte Urbano que Acha dirigió en el Museo de Arte Moderno de Medellín entre el 17 y el 21 de mayo de 1981. Este evento, consistió en un encuentro teórico acompañado de una exposición en la que se presentaron obras vinculadas estrechamente con la vanguardia experimental de los años setenta.¹

La noción de posmodernidad con la que Acha calificó a los no-objetualismos se sitúa de un modo más cercano al uso que del término hicieron desde América Latina críticos como Mário Pedrosa, y no al debate posmoderno que tuvo lugar en los años ochenta en Europa y Estados Unidos. Esta situación pone de presente que la temprana enunciación de una posmodernidad en América Latina, particularmente desde el campo artístico y visual, supone un tipo de lectura situada

¹ A lo largo de la tesis se hará referencia a la noción de “vanguardia” tal y como fue utilizada durante el periodo. La crítica de arte durante aquellos años se refirió al término para pensar los desbordamientos que estaban teniendo lugar desde mediados de los años sesenta en el ámbito de la producción artística. Si bien hoy podría ser utilizada otra denominación como “neovanguardia”, en esta tesis se ha optado por conservar la denominación que circuló en diferentes periódicos y revistas con el fin de ubicar sus aproximaciones en diferentes intelectuales de la región. Particularmente, el itinerario que plantea la genealogía del no-objetualismo en Juan Acha deja ver las modulaciones que desde mediados de los años sesenta y hasta comienzos de los ochenta tuvo la noción de “vanguardia” para el crítico peruano. En consecuencia, esta tesis hará alusión al término vanguardia tratando de conservar la inmanencia de su circulación y de los debates a los que estuvo adscrito.

que le otorga al término una dimensión estético-social en vínculo con los no-objetualismos como parte del cambio sustancial en las formas de producción artística durante los años setenta, marcadas estructuralmente por el desborde de los géneros artísticos y la experimentación.

El origen de esta investigación tuvo en el Coloquio de Arte No-objetual una de sus principales motivaciones. Este evento fue el único que puso en el foco de la discusión latinoamericana el debate sobre el no-objetualismo,² un término propuesto por Acha con el que a través de un rechazo tajante a la mercantilización y fetichización del objeto artístico buscaba definir desde una posición teórica las prácticas artísticas de corte experimental que estaban llevándose a cabo por aquellos años, y desmarcarse así de las definiciones que por entonces tenían lugar en Estados Unidos y Europa. El concepto, no obstante, no es para nada transparente dentro de la misma teoría de Acha. En él se dan cita cuestiones tan diversas como el dismantelamiento de la modernidad estética, la aparición de una teoría social del arte en clave latinoamericana, la influencia de la cultura popular en las prácticas artísticas de vanguardia, la definición de una identidad regional, la agencia de valores sociales y políticos en el objeto artístico o los cruces disciplinares con la arquitectura y el diseño. Por ello, esta tesis asume la genealogía del no-objetualismo como una reconstrucción imprescindible para ubicar diferentes debates del campo artístico latinoamericano durante los largos años setenta, un periodo que comienza desde mediados de la década anterior con el despunte

² La década del setenta vio surgir en América Latina una serie de debates acerca de la identidad latinoamericana a través de simposios en los que diferentes críticos y artistas se reunieron para debatir múltiples aristas sobre el problema de lo latinoamericano. El itinerario comenzó con el encuentro organizado por la UNESCO en Quito (Ecuador) en 1970 bajo el título *América Latina en sus Artes*, luego en 1975 Damián Bayón en colaboración con la revista *Plural* organizó en Austin (Estados Unidos) el encuentro *El artista latinoamericano y su identidad*, en 1978 se llevaron a cabo un simposio en el marco de la Primera Bienal Latinoamericana de Sao Paulo (Brasil) y el Encuentro de Críticos de Arte en Caracas (Venezuela). El Coloquio de Arte No-objetual podría ser visto como una continuación de estas conversaciones intelectuales, no obstante, desde la temática “delimitada” del no-objetualismo.

de manifestaciones artísticas disruptivas con respecto a lenguajes tradicionales como el dibujo, el grabado, la pintura o la escultura, y se extiende hasta comienzos de los años ochenta.



Juan Acha con las directivas del Museo de Arte Moderno de Medellín. Primer Coloquio Latinoamericano sobre Arte No-objetual y Arte Urbano. Archivo Museo de Arte Moderno de Medellín.

Las capas que se van sumando sistemáticamente en el pensamiento de Acha ocupan, entonces, un lugar central en la genealogía del no-objetualismo. Por ello, seguir de manera detallada el itinerario y los cambios que van apareciendo a lo largo de su trayectoria intelectual —especialmente en cuestiones que están presentes en el desarrollo del término— ha definido el interés por reconstruir las genealogías del término dentro de la presente investigación. Para Michel Foucault³ la genealogía es una historia de las prácticas, es decir, de lo que los seres humanos dicen y hacen en un momento específico. Lo no hecho no puede ser parte de la genealogía, porque las prácticas son siempre materiales y concretas, están fijadas en el tiempo a través de soportes múltiples. En

³ Michel Foucault, “Nietzsche, la genealogía, la historia”, en Michel Foucault, *Microfísica del poder*, Madrid: Ediciones de La Piqueta, 1980, 7-29.

consecuencia, la genealogía de los discursos y las prácticas tampoco tiene un carácter estable, sino que, más bien, se va transformando en función de los cambios materiales que operan en el curso de la historia social y política en la que se ubican. El objetivo fundamental de la genealogía es percibir la singularidad de los sucesos, incluso en lo que pasa desapercibido por no pertenecer a la historia. El interés de la genealogía no es tanto el origen de una identidad fija de las cosas, sino los comienzos, con las contradicciones, los conflictos, las intensidades y debilidades que los constituyen.

Por ello, trazar las genealogías del no-objetualismo implica la ubicación de la teoría y la práctica como un binomio en el que durante los años setenta fueron producidas ideas y obras artísticas en Latinoamérica, fijadas en textos, en soportes materiales, en acciones artísticas y en testimonios que orbitaron alrededor del pensamiento de Acha. Revistas, conferencias, exposiciones artísticas, etc., conforman la amalgama de soportes discursivos y visuales que permiten comprender el no-objetualismo. Y son precisamente las prácticas las que dan lugar a la formación del término. Para la genealogía, las prácticas son rastreables a través de archivos que demuestran el modo de articulación entre esas prácticas y su funcionamiento.

La experiencia del no-objetualismo es objeto de unas prácticas concretas producidas por artistas latinoamericanos en un contexto marcado por el subdesarrollo, la aparición de tecnologías que marcaron férreamente la vida social, las migraciones del campo a la ciudad en el medio de procesos de crecimiento demográfico y urbanístico de las metrópolis latinoamericanas y la redefinición de los significados artísticos. El no-objetualismo no es un término transhistórico que sobrevive a diferentes momentos y temporalidades, y mucho menos un término con valores universales: se trata de una categoría enunciada desde el pensamiento de Juan Acha en el enclave latinoamericano para pensar dialécticamente las producciones de la vanguardia experimental que habían comenzado

desde los años sesenta y habían perfilado en muchos casos respuestas al contexto internacional y a la identidad latinoamericana.

Aquí podríamos afirmar que la vanguardia experimental de América Latina durante los años setenta no fue parte de un mismo fenómeno global marcado por los principales centros artísticos – pese a los intercambios transatlánticos y del eje norte-sur del continente americano–, sino un fenómeno situado y atravesado por las condiciones sociales, políticas y culturales de los países de la región.

Los antecedentes del pensamiento objetual en Acha pueden situarse a mediados de la década del sesenta en Lima, cuando sus intentos por comprender las prácticas de vanguardia⁴ lo llevaron a explorar nuevas formas de acercarse a las actitudes y comportamientos artísticos que estaban desbordando los medios convencionales. Este periodo, de intensos cambios y experiencias personales⁵, sitúan en Acha, al menos, tres preocupaciones vinculadas con la presencia de una ecología objetual dentro de su trabajo intelectual. En primer término, las inquietudes por la materialidad del objeto artístico y la influencia de la tecnología en sus modos de producción

⁴ Aquí pueden situarse los trabajos de Teresa Burga, Rafael Hastings, Jorge Eielson, Gloria Gómez Sánchez, Ernesto Maguñá, Leonor Chocano, Consuelo Rabanal, Emilio Hernández Saavedra, Mario Acha, Miguel Malatesta, Efraín Montero, Yvonne von Mollendorf, Regina Aprijaskis, Jorge Bernuy, Jaime Dávila, Rubela Dávila, Jesús Ruiz Durand, Queta Gaillour, Cristina Portocarrero, José Tang, Gilberto Urday y Luis Zevallos Hetzel. Algunas de las exposiciones que resultan centrales en las nuevas aproximaciones de Acha son: *Mimuy* (1965), de la que participan Mario Acha, Miguel Malatesta y Efraín Montero; *Escenografía para un folklore urbano... y amparo ambiental para una serie de pinturas sobre la meta-mor-fosis* (1965), de Luis Arias Vera; *Objetos* (1967) de Teresa Burga; *Papel y más papel. 14 manipulaciones con papel periódico* (1969), una muestra en la que participa el mismo Acha como creador; *Galería de Arte* (1970), de Emilio Hernández Saavedra; o *El anti-ballet* (1970) de Yvonne von Mollendorf.

⁵ En 1965 el crítico argentino Jorge Romero Brest visita Lima y dicta una serie de conferencias que influyen a varios artistas jóvenes. Acha participa de ellas, lo que sumado a las visitas que realizó en 1964 a la Bienal de Venecia y la documenta de Kassel, lo llevaron a advertir, tanto en las conferencias de Romero Brest como en las exposiciones *Mimuy*, *Escenografía para un folklore urbano... y amparo ambiental para una serie de pinturas sobre la meta-mor-fosis* y la muestra de Gloria Gómez Sánchez, un momento de apertura a nuevos géneros artísticos y prácticas de experimentación. Ver: Emilio Tarazona y Miguel López, “Desgaste y disolución del objeto en el arte peruano de los años sesenta”, en Miguel López, *Robar la historia. Contrarrelatos y prácticas artísticas de oposición*, Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados, 2017. También en 1968 Acha realiza un viaje por Europa en el que tiene contacto directo con la agitación social y política del movimiento estudiantil, además de visitar la XX Bienal de Venecia y la *documenta* 4.

pusieron en el panorama del crítico una reflexión con claras inclinaciones hacia el materialismo histórico y la teoría cultural. Allí pueden avizorarse cuestiones que luego serán centrales en la formulación del no-objetualismo, como el papel de los medios de comunicación y la cultura de masas y la consecuente posición de la producción artística frente a ellas. En segundo término, la escritura de textos con una clara dimensión estético-política⁶ como *Vanguardismo y subdesarrollo* (1970), *Despertar revolucionario* (1970) o *La revolución cultural* (1970), marcaron un punto de inflexión en su carrera y lo desmarcaron sustancialmente de las reflexiones sobre la pintura peruana que, desde 1958, habían tenido salidas a través de los artículos escritos para el diario El Comercio. Y, en tercer lugar, la preocupación por pensar la dimensión poética y sensitiva de esta nueva objetualidad artística mediante obras como las de Jorge Eduardo Eielson, Rafael Hastings o Gloria Gómez Sánchez, contribuyeron a que Acha comenzara a pensar en el potencial transformador de lo sensible presente en obras con un claro carácter conceptual e inmaterial.

Acha sostenía que para todo cambio político primero hacía falta un cambio de mentalidad, y que todo cambio de mentalidad surgía de un cambio en la sensibilidad. El uso de un concepto como el no-objetualismo para pensar la realidad latinoamericana tuvo en su base la idea de cambiar la forma en la que sentimos el mundo desde nuestra región, para cambiar así la mentalidad y lograr,

⁶ Joaquín Barriendos señala lo siguiente a propósito de estos escritos estético-políticos: “[...] la caracterización que ofrecemos aquí para agrupar estos manuscritos, no responde a que pensemos que la relación entre estética y política está ausente en el resto de su obra. Por el contrario, sostenemos que dicho binomio fue una preocupación que lo acompañó a lo largo de su vida. Sin embargo, al estudiarlos como bloque se constata que la necesidad de encauzar el arte de vanguardia hacia la consecución de una revolución cultural es en ellos mucho más explícita y punzante. Una revolución que –lejos de ser complementaria de la revolución social que habían traído consigo los movimientos sociales de 1968 y las reformas (industriales, agrarias y educativas) del Gobierno Revolucionario del general Velasco Alvarado– fue concebida por Juan Acha como el elemento fundante de la revolución permanente, es decir, como la pieza clave que previene la enajenación política y la instrumentación ideológica de los impulsos revolucionarios. Según esta perspectiva, lo que los artistas de vanguardia ofrecen no son ni obras de arte político ni un arte “nuevo” en cuanto tal, sino una ecología objetual y un nuevo territorio visual en el que las capacidades sensoriales de las masas se convierten en instrumentos políticos.” Ver: Joaquín Barriendos, “Revolución en la Revolución. Los escritos estético-políticos de Juan Acha”, en Joaquín Barriendos (ed.) *Juan Acha. Despertar revolucionario*, Ciudad de México: Museo Universitario Arte Contemporáneo UNAM, p. 14.

acaso, un cambio político. Los ensamblajes entre lo sensitivo y lo político constituyen una vía indispensable para pensar los vínculos del no-objetualismo con otra de las ideas enunciadas por Acha durante los años setenta: la de la necesidad de elaborar un pensamiento visual latinoamericanista. Cabe decir que con el no-objetualismo Acha intentó, por un lado, desmarcarse de las categorías internacionales con las que el contexto norteamericano y europeo se estaba refiriendo a las prácticas experimentales y de vanguardia luego de la Segunda Guerra Mundial;⁷ y por otro, tomar posición frente a un tipo de arte que necesitaba de una nueva teoría para perfilar la identificación de valores propiamente latinoamericanos.

La presencia de la negación en el prefijo –“no”– y de los tintes de vanguardia en el sufijo –“ismo”–, ambos encerrando al “objeto”, muestran en la misma construcción del término su complejidad inmanente. La propuesta de los no-objetualismos es, ante todo, una nueva apuesta teórica sobre el objeto artístico, donde no se niega su existencia, sino su fetichización mercantil derivada de los medios convencionales (pintura, escultura, dibujo, grabado), para agenciar así ideas sociales y políticas que puedan responder de manera más precisa a la sensibilidad generada por las condiciones materiales del subdesarrollo en América Latina. El pensamiento de Acha tuvo en su base una metodología inscrita en la dialéctica y el materialismo histórico, lo cual hace que el no-objetualismo no se refiera únicamente a la estructura del objeto artístico, sino también a los mecanismos que esa nueva objetualidad genera para su distribución y consumo. Aquí, resultan fundamentales el diálogo con la cultura de masas, los medios de comunicación, las instituciones artísticas y la participación del público como elementos que constituyen el panorama de la recepción de estas nuevas obras de arte en la esfera pública.

⁷ Ver Rita Eder, *Juan Acha. Pensar el arte desde América Latina*. En: http://post.at.moma.org/content_items/752-juan-acha-pensar-el-arte-desde-america-latina

Varias razones motivan una investigación de esta naturaleza. En primer término, la escasa información sobre el no-objetualismo en el pensamiento de Juan Acha hace que el trazado de sus genealogías sea importante para comprender de modo más preciso el desarrollo intelectual de una de las figuras más interesantes de la crítica de arte de los años setenta. En este sentido, esta investigación tiene el interés de contribuir en las discusiones sobre el lugar que ocupa la figura de Juan Acha en la historia del arte latinoamericano. En segundo término, la ausencia de una reconstrucción del Primer Coloquio Latinoamericano sobre Arte No-objetual y Arte Urbano resulta imprescindible para comprender el debate regional del no-objetualismo y las obras que para entonces fueron pensadas como parte de la categoría. Varias de ellas han sido inscritas de un modo casi homogéneo dentro de exposiciones e investigaciones sobre el conceptualismo en América Latina, no obstante mirarlas a la luz del no-objetualismo permite en algunos casos desmarcarlas y en otros complejizarlas a la luz de los debates del periodo. Finalmente, Acha ocupa un punto de articulación entre la escena de críticos que estaban trabajando sistemáticamente en diferentes geografías de América Latina los problemas asociados a la experimentación y la identidad. Al ser él quien acuña y desarrolla en mayor profundidad el término no-objetualismo, se espera que la tesis doctoral pueda arrojar algunas luces sobre su participación como agente bisagra en nuestro contexto,⁸ así como perfilar las distintas redes de sociabilidad e intercambio intelectual que ocurrieron en la crítica de arte en la región para el abordaje de futuros estudios.

Es necesario reconocer que las situaciones que conforman la genealogía del no-objetualismo permite vislumbrar, al menos, tres situaciones: 1) la cohesión de redes de trabajo intelectual a nivel latinoamericano en las que críticos y artistas generaron nuevas circunstancias que refrescaron o

⁸ Sol Henaro, "Juan Acha: el agente bisagra", en Joaquín Barriendos (ed.) *Juan Acha. Despertar Revolucionario*, Ciudad de México: Museo Universitario Arte Contemporáneo UNAM.

impulsaron la creación de escenas artísticas, tanto en ciudades capitales como en geografías periféricas; 2) la atención de críticos, teóricos y artistas en asuntos sociales, políticos, estéticos y/o culturales propios de los países de la región, lo que dio lugar a una suerte de decolonización epistémica donde los lenguajes y las estrategias de representación interpelaron directamente sus contextos de enunciación; y 3) las rupturas inminentes con los discursos provenientes de la modernidad estética, lo cual condujo a nuevas valoraciones sobre la producción artística en los inicios de lo que hoy se reconoce como arte contemporáneo.

Esta investigación constituye la primera reconsideración histórica rigurosa sobre los no-objetualismos y sus itinerarios. Con lo dicho hasta este punto, vale la pena aclarar la hipótesis del trabajo. Esta investigación plantea que los “no-objetualismos posmodernistas” agenciaron la búsqueda de un pensamiento visual independiente en el arte latinoamericano de los largos años setenta, con el fin de dejar de lado la dependencia cultural en el campo artístico. Esta circunstancia sitúa a la vanguardia experimental en un singular escenario: el de un trabajo conjunto entre la crítica de arte y la producción artística con el fin de interpelar las cuestiones identitarias sobre lo latinoamericano en un momento marcado por tensiones sociales y políticas en distintos países del subcontinente. Más allá de que la posmodernidad pueda referirse a un significativo cambio cultural como señalan Fredric Jameson o Perry Anderson, en el caso del arte latinoamericano este término fue pensado como un modo de atravesar la modernidad y alcanzar una autodeterminación colectiva capaz de superar la importación de modelos extranjeros en las producciones y los análisis artísticos. La visualidad agenciada en las prácticas de arte no-objetual es una muestra de ello.

La metodología que asume esta investigación trabaja principalmente en tres vías. Por un lado, toma la propuesta de Michel Foucault sobre la genealogía, que constituye un recurso metodológico que se ubica entre dos disciplinas: la filosofía y la historia. Si la genealogía interroga la verdad a

través de la historicidad de los discursos que la soportan reconoce, entonces, los sentidos y verdades para historizarlas y comprenderlas desde una perspectiva situada. Así, en este caso, al tratarse de una investigación sobre las genealogías del término no-objetualismo, metodológicamente se asume la hermenéutica como estrategia fundamental para comprender los textos críticos a través de los cuales se perfiló la enunciación teórica del término. Cabe decir que esta tesis propone una lectura articulada de algunos de los textos de crítica de arte escritos por Acha entre los años sesenta y setenta, con el fin de ofrecer una imagen más completa sobre la figura del crítico peruano. Sus textos de crítica de arte, escritos como una respuesta inmediata al presente, ofrecen un tipo de escritura más diáfana con ejemplos de obras artísticas que difícilmente aparecen en sus textos de teoría. Finalmente, la tesis asume que la historia intelectual constituye un abordaje metodológico con singulares potenciales para la historia del arte. Pensar en la figura de Acha a la luz de las redes que durante los años setenta se tejieron en el campo de la crítica de arte latinoamericano es, a todas luces, un problema que atañe a la historia intelectual, ocupada principalmente de reconstruir los intercambios y la circulación de ideas en una geografía regional.

A través de la revisión de títulos pertenecientes a la biblioteca personal de Juan Acha, que fue donada a la UNAM por Mahia Biblos en el año 2008, se ha tratado de privilegiar algunas de las referencias leídas por el crítico peruano para formular sus ideas. Esto pone de relieve dos cosas. Lo primero es la voraz lectura que Acha hizo de textos publicados en medio de las distintas coyunturas que marcaron la experimentación y los virajes en la teoría del arte durante aquellos años:⁹ la progresiva atención hacia la teoría social del arte, la aparición de bibliografía propiamente

⁹ No podría obviarse en este punto que, tal y como han dicho Mahia Biblos y Mario Acha, Juan tenía una disciplina propia de sus estudios de Ingeniería Química en Alemania que fue utilizada en su trabajo como crítico y teórico de arte. Su disciplina hacía que todos los días intentara escribir al menos una página y que la revisión y lectura de textos fuera particularmente exigente. Además de ello su impecable conocimiento de la lengua alemana, así como del inglés, el francés, el italiano y el portugués, permitió que Acha leyera muchas veces de primera mano las referencias más actuales en el campo de la estética y las ciencias sociales.

latinoamericana sobre las prácticas artísticas, la influencia de ideas provenientes de estetas de Europa del Este y de la República Democrática Alemana en los diferentes problemas de la visualidad (referencias escasamente atendidas por otros intelectuales latinoamericanos), el rol que las teorías de la Gestalt ejercieron en las búsquedas emancipatorias del campo artístico –algo que fue compartido por otros críticos notables de la época como Mário Pedrosa– o la lectura de autores clásicos en la historia de las ideas en América Latina como José Carlos Mariátegui, Ezequiel Martínez Estrada, Leopoldo Zea o Pedro Henríquez Ureña.

Lo segundo que pone de presente la revisión de esta bibliografía es que esta lectura de fuentes ha dado lugar a un aparato crítico en la investigación que no siempre se asemeja al que los estudios sobre el arte latinoamericano de los años setenta han tenido en cuenta. En ese sentido, la perspectiva ofrecida por estas fuentes contribuye a la reconstrucción del periodo desde otros matices y ángulos poco estudiados. Si bien Acha no era alguien riguroso en la citación y referencia de fuentes en sus ideas, el acceso a estos títulos ha permitido ubicar algunos modos en los que resonaron ideas dentro de la producción intelectual del crítico peruano.

La estructura de esta tesis es la siguiente. El primer capítulo presenta tres secciones que muestran los antecedentes directos del no-objetualismo, así como sus primeras enunciaciones. La primera de ellas, muestra el inicio de los vínculos que Juan Acha tuvo con la vanguardia experimental en Perú hacia mediados de la década del sesenta. Particularmente, el año 1965 constituye un singular punto de quiebre dentro de la escena limeña. Esta primera sección da cuenta de los acercamientos de Acha a la noción de vanguardia, para lo cual tomó referencias internacionales como el *pop* o el *Nouveau Realisme* francés y las puso de manera dialéctica en una perspectiva acorde con los acontecimientos de la escena artística de Lima.

La segunda sección del primer capítulo se centra en el periodo comprendido entre 1968 y 1971, en vista de que este margen temporal intensifica sustantivamente las transformaciones del objeto artístico en el Perú y ve el despunte de los escritos estético-políticos generando nuevas modulaciones sobre la noción de vanguardia. Lo que interesa mostrar es que justamente este vínculo entre arte experimental y cambio social sienta algunas de las bases del no-objetualismo.

La tercera sección cierra el primer capítulo demostrando la aparición del no-objetualismo luego del autoexilio. Tras instalarse en México en abril de 1972, Acha comenzó a escribir rápidamente una columna para el suplemento cultural Diorama del periódico Excelsior. Es justamente allí donde enuncia por primera vez el término no-objetual hacia finales de ese año. Esta sección describe el contexto mexicano en el momento en el que se instala Acha y el modo en el que las reflexiones de sus últimos años en Perú se articulan con un nuevo escenario cultural que, rápidamente, afianzaría el interés de Acha en una perspectiva latinoamericanista del arte.

El segundo capítulo aborda tres nociones claves para comprender el no-objetualismo: el arte conceptual, el pensamiento visual independiente y el sustrato antropológico-cultural. Con respecto a la primera se explora el uso que Acha hizo de la denominación “arte conceptual”, pues justamente las primeras apariciones del término no-objetualismo estuvieron vinculadas con la reflexión sobre el carácter conceptual y lingüístico de prácticas artísticas como las de Felipe Ehrenberg. Esta sección intenta capturar esa noción de arte conceptual en Juan Acha a través de los textos escritos con motivo de la exposición *Chicles, chocolates y cacahuates* de Felipe Ehrenberg realizada en 1973 en la galería José María Velasco de Peralvillo, la muestra *Arte conceptual frente al problema latinoamericano* organizada en 1974 por Helen Escobedo, y cierra con el texto *Arte y política* publicado en la revista *Idea* de la UNAM, que Acha dirigió a las juventudes estudiantiles articulando la relación entre arte conceptual y activismo.

La segunda sección del segundo capítulo, muestra la relación entre lo que Acha llamó “pensamiento visual independiente” y los no-objetualismos. Para ello, se parte de los textos escritos entre 1974 y 1976 para la revista *La Vida Literaria* con el fin de articular las reflexiones inscritas en el artículo *La necesidad latinoamericana de un pensamiento visual independiente* con algunas ideas que marcaron la transición de Acha de la crítica de arte hacia su faceta teórica. Aquí cobran especial sentido las aproximaciones a la noción de “espacio intelectual del arte” que Acha, tomando como referencia la expresión de Octavio Paz, señaló como imprescindible para desligarse de la dependencia cultural importada de los principales centros artísticos de Estados Unidos y Europa; así como las diferencias del pensamiento visual con el político y el literario. Hacia el final del artículo sobre el pensamiento visual independiente, Acha señaló que en Argentina y Brasil comenzaba a despuntar un pensamiento visual propio, razón por la cual en las dos secciones que siguen dentro del capítulo me ocupo de analizar dos cuestiones relativas a ello.

La tercera sección del capítulo presenta el debate abierto por el trabajo del colectivo Etsedron que tuvo lugar en la revista *Artes Visuales* como una continuación de las discusiones abiertas luego del Simposio de Austin en 1975. El contrapunteo entre Aracy Amaral y Juan Acha, deja ver que ambos advirtieron en el trabajo del colectivo proveniente del nordeste brasileño un sustrato antropológico-cultural, que podía contribuir a las definiciones de una estética latinoamericanista. La intención de esta sección es demostrar que en los no-objetualismos ese sustrato antropológico-cultural estuvo presente, pues como Acha señaló en la ponencia presentada en el Primer Coloquio Latinoamericano sobre Arte No-objetual y Arte Urbano, los no-objetualismos surgían de la pugna entre el arte culto y el arte popular.

El tercer capítulo se ocupa de revisar el final de los años setenta a través de tres antecedentes que perfilan el planteamiento del *Primer Coloquio Latinoamericano sobre Arte No-objetual y Arte*

Urbano: la I Bienal Latinoamericana de Sao Paulo (1978), el planteamiento del binomio teoría-práctica que para Acha significó el modelo de un evento de investigación utilizado en el encuentro de Medellín y la formulación de otra categoría, la “ecoestética visual”, para pensar el arte latinoamericano del periodo. La bienal latinoamericana es uno de los antecedentes directos del Coloquio de Arte No-objetual dado su formato, pues integró tanto una discusión teórica en el simposio coordinado por Acha y Amaral como una exposición alrededor del tema *Mitos y magias* en el arte latinoamericano. Esta bienal da cuenta del despunte de una teoría estética latinoamericanista con un componente antropológico como parte imprescindible del estudio de los fenómenos artísticos.

La segunda sección de este capítulo se ocupa justamente de la teorización por parte de Acha de ese formato que integró la teoría y la práctica, y que mereció un apartado en el primer volumen del proyecto editorial *Arte y sociedad: Latinoamérica. El sistema de producción*. Aquí se enuncian algunos aspectos claves del proyecto intelectual comenzado por Acha luego de su ingreso en 1976 como investigador a la Escuela Nacional de Artes Plásticas (ENAP) en la Universidad Nacional Autónoma de México.

Por su parte, con la enunciación de la categoría “ecoestética visual”, Acha buscó comprender la influencia del medio ambiente a la luz de los cambios tecnológicos en las prácticas artísticas. De este modo, la última sección del capítulo parte de la operatividad que tiene una categoría como la *ecoestética visual* para comprender las prácticas artísticas del arte latinoamericano durante los años setenta, no sin antes ofrecer un panorama de algunos de los puntos clave para comprender el proyecto teórico de Acha.

Finalmente, el último capítulo presenta tres secciones que culminan con la reconstrucción del Primer Coloquio Latinoamericano sobre Arte No-objetual y Arte Urbano. La primera de ellas

muestra la manera en la que el denominado fenómeno de los grupos en México influyó en la perspectiva de Acha sobre el no-objetualismo. El tipo de visualidad propuesta por los grupos mexicanos, así como sus métodos de trabajo fueron relevantes para Acha gracias a su rol como profesor de la ENAP que le permitió acercarse a colectivos como el No-Grupo.

La segunda sección de este último capítulo enmarca la planeación del evento en Medellín, resaltando las afirmaciones de Acha en boletines de prensa con respecto al no-objetualismo y revisando algunos de los artistas invitados en las listas iniciales que circularon públicamente en textos de periódicos y revistas.

La última sección hilvana una narración sobre buena parte de las obras que se presentaron en el Coloquio de Arte No-objetual, identificando algunos puntos en común y ofreciendo en conjunto una imagen de la vitalidad y la efervescencia de lo ocurrido entre el 17 y el 21 de mayo de 1981 en las instalaciones del Museo de Arte Moderno de Medellín y en algunos espacios públicos de la ciudad. Este relato permite advertir algunas perspectivas comparadas sobre el no-objetualismo en diferentes países de América Latina.

Juan Acha fue ante todo un humanista convencido del potencial transformador que podía tener el arte en la sociedad. Esta tesis contribuye a su memoria a través de un término pensado desde el autoexilio, donde la utopía y la emancipación impulsaron un espíritu vital y generoso que tuvo siempre el compromiso de asumir como norte la libertad cultural de nuestra América.

Capítulo 1

Experimentación y nuevos lenguajes artísticos en los márgenes del autoexilio

1.1 Una escritura crítica para la experimentación y los nuevos lenguajes en Lima

El 4 de mayo de 1958, Juan Acha publica en el suplemento cultural del diario *El Comercio*, en Lima, su primera crítica de arte.¹⁰ Bajo el seudónimo “J. Nahuaca”, que seguiría utilizando en repetidas ocasiones con sus primeros textos, el crítico peruano situaba la influencia de fuerzas que determinaban la producción pictórica del Perú para entonces. A su juicio, la pintura peruana sucumbía ante tres fuerzas de orden nacionalista: una de índole político-social, que buscaba acusar el incumplimiento de la justicia social, demandando a la pintura una suerte de servidumbre en favor de una búsqueda romántica de la identidad peruana; otra de orden iconográfico, en la que la aparición de motivos reiterativos que invocaban lo nacional desde la anécdota histórica y costumbrista impedía el desarrollo de la pintura hacia nuevas formas estéticas; y una última de carácter espiritual, que se debatía entre los valores universalistas y las formas de articulación con el pasado prehispánico.¹¹ Estas tres determinaciones ponían en un dilema a la pintura del Perú: operar bajo estas conscripciones o encontrar su “insobornable autonomía”.¹²

¹⁰ El ingreso como crítico de arte al diario *El Comercio* se dio gracias al director de orquesta Luis Antonio Mesa, amigo cercano de Acha, quien tenía también una columna en el suplemento cultural *El Dominical* —la primera sección cultural de un diario peruano—, e introdujo a Acha con la dirección del periódico, a cargo de los hermanos Miró Quesada. Entrevista con Mario Acha, 30 de mayo de 2023.

¹¹ Juan Acha, “Conscripción peruana de la pintura”, *El Comercio*, 4 de mayo, 1958, 8.

¹² En buena medida, los primeros cuatro artículos publicados por Acha en el diario *El Comercio* comparten las ideas sobre los vínculos del nacionalismo con la pintura peruana, y ofrecen un análisis de las condiciones históricas y sociales que la determinan. La superación del nacionalismo, como veremos más adelante, será una de las cuestiones claves que estarán presentes en Acha a la luz de las búsquedas latinoamericanistas de los años setenta.

En la Lima altomodernista de los años cincuenta el debate sobre la pintura se situaba en posiciones antagónicas como las de Augusto Salazar Bondy y Luis Miró Quesada Garland. Mientras el primero señalaba la necesidad de “superar la acumulación de represiones que desde tiempos coloniales habían imposibilitado el encuentro entre arte y sociedad en el Perú”, el segundo apuntaba hacia la individualidad creadora, desde una posición espiritual y romántica, al tiempo que formalista, como salida estética para la pintura peruana. Como señala Mijail Mitrovic, el ingreso de Acha en el debate limeño de los años cincuenta permitió introducir una visión ausente, aquella guiada por la presencia de “criterios sociológicos”, en la que “tanto las exigencias nacionalistas como la importación irreflexiva de ideologías estéticas formaban parte del nudo problemático de la plástica local”.¹³ De modo, pues, que la “insobornable autonomía” a la que Acha hacía referencia en el artículo no era la del arte con un tipo de formalismo al modo de Clement Greenberg, sino que “buscaba un ángulo desde el cual las alternativas abiertas para la pintura peruana por fuera de la conscripción nacionalista se volvieran pensables y conscientemente transitables”.¹⁴ Acha apostaba por un tipo de “pictoricidad” que dialécticamente incluyera lo nacional como rasgo identitario, sin dejar de lado la búsqueda de un lenguaje que avanzara hacia un nuevo estado, en el que la pintura no se limitara a la importación de estilos foráneos ni a la representación anecdótica y excesiva del pasado prehispánico, sino que, más bien, tendiera un puente entre ambas problemáticas. Esta tercera salida era posible gracias al análisis de las cuestiones históricas y sociológicas que habían moldeado la pintura.

Así comenzó la participación intelectual de Acha en la esfera pública, con una decidida intención de integrar en el análisis de las artes plásticas un “criterio sociológico” que pudiera

¹³ Mijail Mitrovic, “Caracterización de la pintura peruana: Juan Acha”. *Illapa Mana Tukukuq*, n.º 18 (2021): 177, <https://revistas.urp.edu.pe/index.php/Illapa/article/view/4437/5364>.

¹⁴ Mitrovic, “Caracterización de la pintura”, 177.

ofrecer una perspectiva más compleja del fenómeno estético; esto, como veremos, sería una constante a lo largo de su trayectoria como crítico y teórico del arte, y sería parte fundamental en la concepción de los no-objetualismos.

En septiembre de 1963 Acha volvería a señalar el problema sociológico del arte peruano en una conferencia dictada en el Art Center de Miraflores.¹⁵ Allí mencionaba que la carencia de una estructura artístico-cultural, la falta de soporte material para los artistas —quienes debían ejercer funciones extraartísticas para subsistir—, la disparidad entre una minoría privilegiada y una mayoría al margen de la entidad nacional, el racismo estructural de la sociedad peruana, las herencias del colonialismo, la búsqueda de lo universal en lo nacional y de lo nacional en lo universal, la falta de pintores de calidad en número suficiente, la ausencia de una pedagogía avanzada y actualizada en la teoría y la estética del arte, así como la ausencia de más críticos informados, impedían el desarrollo del arte en el Perú.¹⁶ Esto demuestra la temprana conciencia que Acha tenía sobre la necesidad de un sistema que articulara la producción artística, la circulación de ideas por parte de la crítica, la infraestructura institucional y la pedagogía en función de una actualización del arte que pudiera superar sus problemáticas actuales. Al tiempo que cuestiones como la crítica al colonialismo, la articulación con el arte popular y el pasado prehispánico y el rechazo a la importación de modelos culturales foráneos inoperantes para el contexto local estaban en el centro de los debates para buscar un tipo de arte que respondiera a la realidad social de manera

¹⁵ De acuerdo con Joaquín Barriendos, en ese año también “el pintor Fernando de Szyszlo denuncia el arte pop de artistas como Claes Oldenburg, motivando un debate público en el Art Center de Miraflores en el que participaron Juan Acha, Manuel Ugarte Eléspuru y el propio Szyszlo. En esos tempranos años Acha ve aún con suspicacia el pop, definiéndolo como una ‘regresión regresiva’”. Joaquín Barriendos, ed., *Juan Acha. Despertar revolucionario* (Museo Universitario Arte Contemporáneo, 2017), 124.

¹⁶ “Problemática del arte actual en el Perú”, *Cultura Peruana*, septiembre-octubre, 1963, 18-25.

más precisa. Estos temas aparecían, pues, tempranamente en su labor como crítico de arte, y serían centrales en su visión latinoamericanista, especialmente luego de su llegada a México.

De acuerdo con Joaquín Barriendos, también en 1963, y gracias al apoyo de Mário Pedrosa y Jorge Romero Brest, se creó la sección peruana de la Asociación Internacional de Críticos de Arte (AICA), que designó como primer director a Juan Acha.¹⁷ La vinculación con la AICA motivó tanto el intercambio de Acha con otras figuras del panorama internacional de la crítica de arte como la realización de múltiples viajes para ver exposiciones y participar en simposios. Por ejemplo, uno de esos viajes fue el realizado en 1964 a la Documenta III de Kassel y a la XXXII Bienal de Venecia.¹⁸ Este viaje le permitió a Acha ver de primera mano las expresiones de avanzada y las posiciones enfrentadas de la crítica internacional con respecto a la aparición de una neovanguardia que iba del arte pop norteamericano al nuevo realismo francés.

En agosto de 1965, Jorge Romero Brest dictó en Lima una serie de conferencias que contribuyeron a la exploración vanguardista a cargo de artistas jóvenes. La circulación de imágenes, ideas e información actualizada sobre las nuevas formas del arte, así como de algunos casos de la vanguardia argentina, sirvió de estímulo a diferentes artistas limeños.¹⁹ Mario Acha, por ejemplo, quien para entonces cursaba el último año de la carrera de arquitectura, recuerda que

¹⁷ Barriendos, *Juan Acha. Despertar*, 124.

¹⁸ La XXXII Bienal de Venecia representa uno de los momentos determinantes para el ingreso del arte norteamericano en Europa. Estados Unidos realizó un envío oficial, gracias al apoyo cultural heredado del gobierno Kennedy, que incluía noventa y nueve obras de ocho artistas: Morris Louis, Kenneth Noland, Robert Rauschenberg, Jasper Johns, John Chamberlain, Claes Oldenburg, Frank Stella y Jim Dine. Los primeros cuatro integraban la muestra *Cuatro artistas pioneros*, mientras que los demás conformaban la exposición *Cuatro artistas jóvenes*. Con ellas se buscaba mostrar las tendencias más avanzadas del arte norteamericano. De hecho, fue Robert Rauschenberg quien obtuvo el Gran Premio de la bienal, no exento de una polémica que ocupó páginas en los diarios de Nueva York y París. Annie Cohen, *El Galerista. Leo Castelli y su círculo* (Editorial Turner, 2011).

¹⁹ Entre los casos presentados por Romero Brest en las conferencias, llama la atención *La Menesunda* de Marta Minujín y Rubén Santantonín, que tres meses antes había sido expuesta en Buenos Aires. Esto muestra la inmediatez en la circulación de los referentes ofrecidos por el crítico argentino.

esta serie de conferencias influenciaron la ambientación *Mimuy*, que organizó junto a Miguel Malatesta y Efraín Montero.²⁰ Esta muestra fue parte de un conjunto de exposiciones y propuestas que, luego de las conferencias de Romero Brest, marcaron un “detonante y expansivo instante que advierte drásticas transformaciones en el arte joven para los años inmediatamente sucesivos”, a decir de Miguel López y Emilio Tarazona.²¹ Entre el 3 y el 5 de noviembre de 1965 se inauguran tres exposiciones: el 3 de noviembre abre *Mimuy* en el Instituto de Arte Contemporáneo; el 4 de noviembre, *Escenografía para un folklore urbano y amparo ambiental para una serie de pinturas sobre la meta-morfosis* de Luis Arias Vera; y el 5 de noviembre ocurre la apertura de una muestra de Gloria Gómez Sánchez en la Galería Solisol, titulada *Yllomomo*.²²

La discusión que suscitaron en la esfera pública estas tres exhibiciones puede rastrearse a través de distintos artículos de prensa, en donde queda claro que la recepción fue polémica y que Acha toma posición mostrando un apoyo decidido a las obras. Escribió textos críticos sobre cada una, además de un artículo previo que anunciaba la apertura de estas exhibiciones en la misma semana y proponía algunas coordenadas de lectura. En este primer artículo subrayó el carácter vanguardista y de actualidad, y reconoció la adopción de medios de expresión propios de la vanguardia norteamericana y europea; no obstante, señalando la importancia de que las tres propuestas que iban a presentarse comunicaran con intensidad nuevas visiones y experiencias más allá de la novedad.

²⁰ Entrevista con Mario Acha, 30 de noviembre de 2021.

²¹ Miguel López y Emilio Tarazona, “Desgaste y disolución del objeto en el arte peruano de los años sesenta”, en *Robar la historia. Contrarrelatos y prácticas artísticas de oposición*, ed. Miguel López (Ediciones Metales Pesados, 2017), 48.

²² López y Tarazona consideran que en estas tres exposiciones “el agolpamiento de nuevos conceptos, actitudes y formas que asume la actividad artística de modo eruptivo desata un proceso sostenido de experimentación dentro de una escena que la recibe con gestos de mofa e indiferencia, los cuales, sin embargo, no eclipsan otras expresiones y opiniones públicas de abierto rechazo y alarmada polémica. López y Tarazona, “Desgaste y disolución”, 51.

La aparición de esta nueva actitud respondía, a decir del crítico peruano, al espíritu con que cada época, grupo o individuo era capaz de reactualizar los medios de expresión de una tendencia periclitada.²³ Aquí vemos una primera idea de lo que significa en ese momento la noción de vanguardia para Acha: la recuperación del pasado como una forma de actualizar desde el presente los lenguajes artísticos. Con respecto a las muestras, el crítico peruano subrayó lo siguiente:

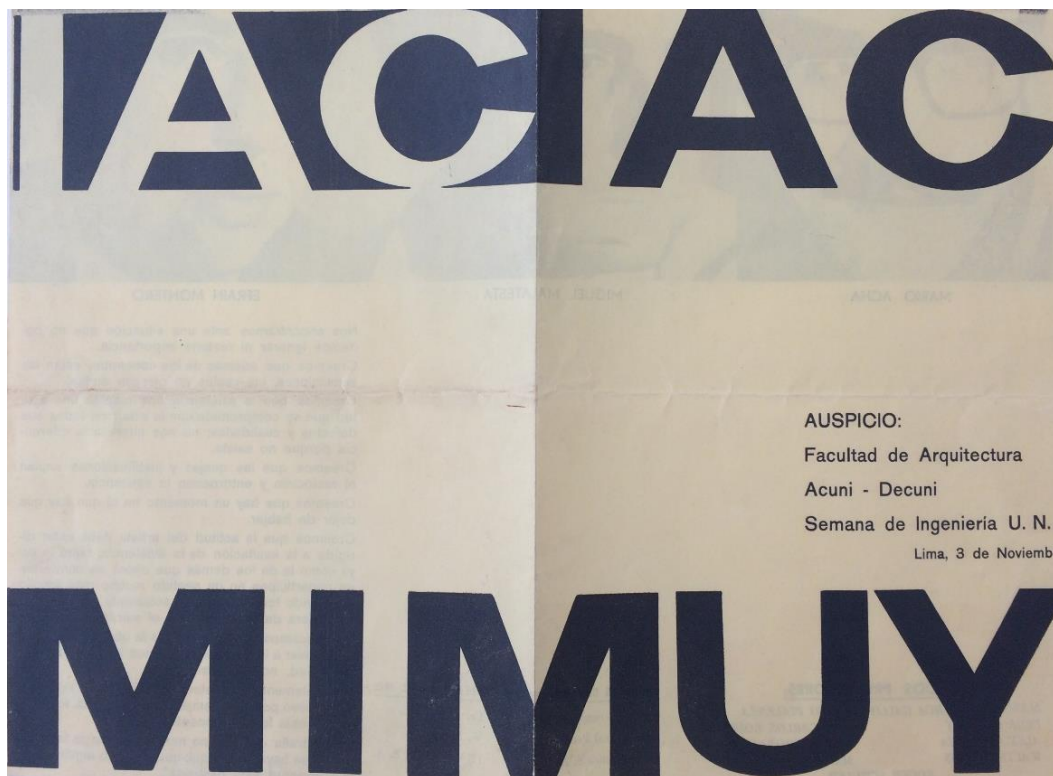
La realidad que evidenciarán estas tres exposiciones es clara: los pintores de las últimas generaciones se niegan a pintar; no les basta el cuadro y lo abandonan. Prefieren construir, a su manera y en el espacio, lo que antes pintaban en la tela. Y si no construyen, seleccionan objetos de uso diario, los aíslan, los ensamblan o los acumulan. Esta incursión del pintor en el espacio, en los nuevos materiales y en el mundo de los objetos, obedece —al parecer— a una conceptualización existencialista del mundo y, por ende, a una justa revaloración del instante vivencial.²⁴

Para finales de 1965, Acha entendió el *pop-art* como una tendencia que agrupaba varios tipos de lenguajes: de los *ready-made* a la producción de objetos con nuevos materiales y formas, de la pintura al *collage* (en el que se mezclaban al tiempo pintura y objetos). Además, veía como parte de estas nuevas expresiones de vanguardia la “ambientación” (*environment*) y el “suceso” (*happening*), de los cuales destacaba como rasgo principal su carácter de experiencia vivencial. En ellos, el público era una parte fundamental para la activación de la obra. A la ambientación le otorgó una dimensión escenográfica que incluía objetos estáticos o en funcionamiento, lo cual, en lugar de abrirle una ventana al espectador o de presentarle un espejo como sucedía en el convencional acto pictórico, movilizaba la experiencia hacia el espacio, limitando su vivencia a un

²³ Juan Acha, “Próximas exposiciones: ‘Ambientaciones’ y muñecones”, *El Comercio*, 2 de noviembre, 1965.

²⁴ Acha, “Próximas exposiciones”.

lapso de tiempo siempre efímero. Si en la ambientación el artista formaba un ensamblaje inmersivo para el público a través de construcciones materiales y objetuales, el *happening* era un “ensamblaje de sucesos”, una serie de imágenes en acción que incluían al público como parte del todo, señaló Acha citando a Allan Kaprow.²⁵



Cartel de la exposición *Mimuy*, llevada a cabo en el Instituto de Arte Contemporáneo de Lima, en noviembre de 1965. Archivo Juan Acha. Centro Cultural Universitario Tlatelolco, Universidad Nacional Autónoma de México.

²⁵ Allan Kaprow había acuñado el término *happening* a finales de los años cincuenta para describir acciones artísticas que se imbricaban en la vida cotidiana. La cita que hace Acha de Kaprow muestra que Acha era un crítico de arte informado sobre los acontecimientos internacionales más recientes, una situación que fue favorecida gracias a sus viajes internacionales y a su participación en la AICA desde 1963.

La muestra *Mimuy* fue presentada en la Sala II del Instituto de Arte Contemporáneo de Lima.²⁶ Ubicada en el sótano, el público debía bajar las escaleras para acceder a la ambientación que Efraín Montero, Mario Acha y Miguel Malatesta habían organizado. Una figura humana gigante, mutilada, fabricada en alambre y tela enyesada, era acompañada de un ataúd, un gabinete, una composición de objetos pequeños y un muñecón. Cuando alguien del público descendía por la escalera y tocaba el último peldaño antes de entrar a la sala, se accionaba un botón que movía la cabeza del gigante. Además, había unas luces rojas y frases emitidas por algunas personas del público, planeadas previamente por los tres artistas.

Juan Acha definió *Mimuy* como una actitud ante la vida, como una obra en la que no había que buscar significados claros. Señalaba cómo los tres estudiantes habían encontrado en la ambientación un medio totalmente opuesto a los sistemas de enseñanza en la arquitectura. Sin embargo, también cuestionaba la presencia de cierto tono literario con sorpresas surrealistas. Afirmaba que la vanguardia actual era más heterodoxa, con formas más directas, objetos más crudos y reales, además de incluir la eliminación del trabajo manual como parte de los procesos de producción de las obras.²⁷

Por otra parte, en una crónica de Luis Antonio Meza, publicada en el diario *El Comercio* el 7 de noviembre, el título de la exposición era acusado de no significar nada y haber sido “diseñado” bajo la manía vocacional de la arquitectura. Meza, que había citado al comienzo de su artículo la definición de *ambientación* que había dado Acha en la columna publicada cinco días antes, dijo

²⁶ En la Sala I exponía la artista boliviana Marina Núñez del Prado, quien se escandalizó con la propuesta de Montero, Acha y Malatesta, y exigió que retiraran algunos componentes de la ambientación, no sin antes amenazar con desmontar su propia obra y cancelar la exhibición. Los tres estudiantes accedieron ante la solicitud, algo que fue cuestionado por Juan Acha, pues cedía en la actitud radical que exigía la vanguardia. Esta inconformidad de Marina Núñez del Prado fue reseñada en varios textos de prensa que se refirieron a *Mimuy*. Algunas de las opiniones consideraban la ambientación de los tres jóvenes artistas una burla irreverente ante el trabajo de Núñez del Prado.

²⁷ Juan Acha, “La ‘ambientación’ del I.A.C.”, *El Comercio*, 8 de noviembre, 1965, 18.

que la aceptación de la obra se debía, en primer término, al contexto institucional en el que se exhibía (la galería del Instituto de Arte Contemporáneo), y en segundo lugar al recuerdo de *La Menesunda*, de Marta Minujín y Rubén Santantonín, que meses antes había presentado Jorge Romero Brest en una de sus conferencias.

Parte de las opiniones del público, según el periodista cultural, partían de un principio falso, pues la oposición que varios manifestaban tenía su base en la consideración de *Mimuy* como falta de originalidad y novedad, ya que este tipo de intentos habían ocurrido anteriormente, tanto en Lima como en los principales centros artísticos norteamericanos y europeos.²⁸ También el 7 de noviembre, Carlos Rodríguez Saavedra publicó, en el periódico *Expreso* de Lima, una nota breve sobre *Mimuy*, en la que se refería a ella del siguiente modo:

Insólito, absurdo, ingenuo, imprevisible, *Mimuy* no es una exposición sino una experiencia. El que ingresa toca claxon, enciende una luz, se ve muerto-vivo, provoca temblores y puede, además, sorprenderse, asustarse y hasta indignarse. [...] *Mimuy* es, empero, indefinible, como toda verdadera ambientación.²⁹

Por su parte, la pintora, poeta y periodista peruana Carlota Carvallo, en una columna escrita para la revista *Alpha*, dijo de *Mimuy* lo siguiente:

Utilizan objetos y materiales que producen un verdadero impacto en el espectador por lo inusitado de su empleo, constituyendo un alarde de libertad que algunas veces linda con lo pornográfico. Hemos visto exposiciones de esta naturaleza en Europa y Estados Unidos y todas

²⁸ Luis Antonio Meza, "Nuevo ambiente en el I.A.C.", *El Comercio*, 7 de noviembre, 1965.

²⁹ Carlos Rodríguez, "Mimuy", *Expreso*, 7 de noviembre, 1965.

ellas tenían las mismas características. Ellas deben considerarse en realidad, como una protesta, o una rebeldía ante el mundo actual y las formas caducas del arte.³⁰

Mimuy fue solo el comienzo de ese instante expansivo de intensidades neovanguardistas. Luis Arias Vera presentó al día siguiente, en la Galería Cultura y Libertad, *Escenografía para un folklore urbano y amparo ambiental para una serie de pinturas sobre la meta-morfosis*. En el catálogo de la muestra, el artista incluyó la siguiente cita de Pierre Restany: “No se trata ya de evadirse de la realidad, sino de integrarse a ella. A un arte de evasión, sucede ahora un arte de participación”.³¹ Esta cita muestra la influencia del *nouveau réalisme* en la concepción del artista peruano sobre la neovanguardia, y su presencia en el catálogo, como advirtió Juan Acha, justificaba el interés de Arias Vera para dejar de lado el acto pictórico y volcarse hacia la ambientación y el suceso como medios de expresión.³²

³⁰ Carlota Carvallo, “Notas de arte”, *Alpha: Revista literaria de los amigos del arte*, n.º 4 (1965).

³¹ Juan Acha, “Exagerado sentido realista: exposición de Luis Arias Vera”, *El Comercio*, 9 de noviembre, 1965.

³² Fundado en octubre de 1960 en Francia, el movimiento *nouveau réalisme* fue una respuesta a la rápida expansión de la nueva sociedad de consumo por la Europa occidental luego de la Segunda Guerra Mundial, al tiempo que una declaración sobre un retorno a lo real para contraponerse a la pintura abstracta. El término fue acuñado por el crítico francés Pierre Restany en el manifiesto que dio origen al grupo y que fue firmado por Yves Klein, Arman, François Dufrêne, Raymond Hains, Martial Raysse, Daniel Spoerri, Jean Tinguely y Jacques de Villeglé, a los que más tarde se sumarían César, Mimmo Rotella, Niki de Saint Phalle y Gérard Deschamps. El nuevo realismo excedía los límites de la pintura y se volcaba también hacia el uso de objetos y la realización de acciones para las cuales el acontecimiento dentro de la esfera pública resultaba de vital importancia. Aquí pueden situarse algunas de las raíces que generarán a lo largo de la década de los sesenta el gran estallido de expresiones neovanguardistas. Lo interesante, dentro del contexto latinoamericano, es el carácter referencial que, en principio, tiene para críticos y artistas, los cuales en ocasiones citan directamente algunas de las ideas de Pierre Restany y en otros momentos esbozan rasgos que permiten situarlo como punto de referencia. El nuevo realismo tenía en sus bases el rechazo a un tipo de producción artística basada en el *ethos* nacionalista, para promover, en lugar de ello, cierto espíritu de integración colectiva. El movimiento es solo el síntoma de una época y de una generación de artistas que, luego de la Segunda Guerra Mundial, intenta alejarse del abstraccionismo para pensar de otros modos los vínculos del arte con la realidad social, luego del nuevo orden mundial en la esfera política y sus consecuencias: el distanciamiento de una parte de la izquierda con respecto a las políticas del Partido Comunista de la Unión Soviética, la aparición de una sociedad de consumo y el papel de los Estados Unidos como nueva potencia económica. La aparición de las prácticas experimentales no ocurre de modo programático y más bien obedece a cambios estructurales en los modos de producción de la sociedad capitalista de la posguerra. El nuevo realismo asume la realidad como el nuevo cuadro, plantea el agotamiento de la pintura de caballete y el desmonte de la obra artística en cuanto objeto fetichizado. El existencialismo francés cumple un importante papel ideológico dentro de las nuevas propuestas impulsadas por el *nouveau réalisme*.

Cabe recordar que Luis Arias Vera se formó como artista en Buenos Aires a comienzos de los años sesenta. Nació en San Pedro de Lloc, una pequeña ciudad al norte de Perú, desde donde había viajado directamente a Buenos Aires. Allí tuvo sus primeros vínculos con la neovanguardia argentina. Durante ese periodo conoció a Jorge Romero Brest y trabajó al lado de artistas como Marta Minujín y Carlos Squirru. Regresó a Lima en 1964, proveniente de Brasil, para exponer en el Instituto de Estudios Brasileños. Esa fue su primera muestra en la capital peruana.³³

La exhibición en la Galería Cultura y Libertad incluía cinco pinturas —entre las cuales había dos trípticos—, una ambientación hecha con “un callejón, un gabinete cerrado, un geniograma y un rompecabezas gigante, y ocho cajas de cartón distribuidas en la sala y colgadas a manera de pequeñas escenografías”,³⁴ además de un suceso o *happening*. Para este último, un “chavetero” o ladrón contratado por Arias Vera robaría el bolso de una señora y saldría de la galería causando revuelo. El artista esperaría al chavetero en la esquina, este le entregaría el bolso y él regresaría a la galería para devolverlo, generando así un auténtico “suceso”, entre el escándalo causado por el robo y la entrega del bolso recuperado por parte del artista. Esta acción, no obstante, fracasó. El ladrón, que era un ladrón real, intentó en varias ocasiones robar el bolso, sin éxito alguno. En cualquier caso, la idea de Arias Vera con este suceso denotaba, para Acha, un profundo sentido realista.

³³ La noche de la inauguración conoció a Emilio Hernández Saavedra y a Jaime Dávila, con quienes tuvo una afinidad inmediata. De ahí surgió meses después el grupo Señal. El colectivo germinó, también, como una posibilidad para Hernández y Dávila de experimentar con libertad la práctica artística, pues habían tenido una formación técnica impecable en la Escuela de Bellas Artes, pero carecían de posibilidades para escapar de los esquemas rígidos del ambiente universitario. Luis Arias Vera, en entrevista con Diego Otero, publicada en el diario *El Comercio*, julio de 2008. Miguel López, “Luis Arias Vera y Jerry Martin. El viejo arte nuevo”, *Arte Nuevo*, 20 de julio, 2008, <http://arte-nuevo.blogspot.com/2008/07/luis-arias-vera-y-jerry-martin-el-viejo.html>.

³⁴ Acha, “Exagerado sentido realista”.

Acha diferenció el trabajo que en esta exposición presentó Arias Vera de las esporádicas participaciones que había tenido durante el último año en exposiciones colectivas. En esta muestra, el crítico peruano hallaba madurez conceptual en las pinturas, a las que les atribuía una frialdad que identificaba como postulado estético del artista. Una de ellas, de hecho, era la mejor lograda si se juzgaba desde los criterios de la pintura tradicional, dijo Acha. Esto demuestra no una ruptura, sino una transición que está presente en la exhibición, de pinturas que podrían ser juzgadas desde los valores tradicionales a las prácticas de neovanguardia, como la ambientación y el suceso. De la muestra, el crítico peruano también reconoció su sencillez, el uso de buenos conceptos y su carácter de actualidad.

Las obras presentadas por Arias Vera en la exposición, a decir de Miguel López y Emilio Tarazona, ponían énfasis en la participación abierta del público, en contraposición al objeto acabado.³⁵ La ambientación, por ejemplo, que llevaba como título *La capital del canje*, consistía en una cabina de cartón gigante con tres perforaciones, acompañadas de frases publicitarias del tipo “Con dos envases y siete soles”, y a través de las cuales se podían observar distintos objetos seleccionados por el artista. La referencia al caso local de una estrategia publicitaria, presente en la ambientación, es para López y Tarazona

una paródica descripción que comenta ácidamente aquella exitosa campaña publicitaria puesta en marcha en Lima, como un brote endémico, por diversas empresas. Con el impulso de los medios masivos de comunicación, estas campañas lograban aumentar las ventas de los productos prometiendo el obsequio de algún objeto superfluo al consumidor compulsivo.³⁶

³⁵ López y Tarazona, “Desgaste y disolución”, 55.

³⁶ López y Tarazona, “Desgaste y disolución”, 56.

La obra de Arias Vera recuerda la conocida mención que el crítico francés Pierre Restany hizo del *nouveau réalisme*, al definirlo como un reciclaje poético de la realidad a través de lo urbano, lo industrial y la publicidad, generando nuevos enfoques perceptivos.³⁷ Sin embargo, aunque el artista peruano utiliza esta idea, lo cierto es que la adapta a las coordenadas puramente locales. Sobre el crucigrama y el rompecabezas, por ejemplo, Acha señaló que los elementos tomados de la realidad eran puros y directos, ya que las fotografías, los objetos y los enunciados correspondían a nombres de lugares o costumbres específicas de Lima.³⁸ De hecho, la inclusión del crucigrama —que para entonces se había instaurado masivamente como medio de juego y ocio en la sociedad limeña—,³⁹ reproducía la estrategia con la que el periódico lo había posicionado desde 1960: la entrega de un premio. No obstante, en este caso, el galardón era una obra de Arias Vera. Ello invitaba al público de la exposición a participar de manera directa mediante la competición para resolver el crucigrama y obtener el premio.

De modo que la parodia a la publicidad, sumada al “chavetero”, además de la referencia al crucigrama mostraban un claro vínculo de la obra con la cultura popular en clave local. Ejemplo de ello son, también, *La procesión*, un estrecho pasaje pintado de morado por el que debía pasar el público y en el que se encontraban inciensos haciendo referencia a la procesión del Señor de los Milagros; o ... ¡Ah! ¿Y el chino de la esquina?..., que proponía un recorrido señalizado por flechas

³⁷ Pierre Restany, *60/90: Trente ans de nouveau réalisme* (La Différence, 1990), 76.

³⁸ Acha, “Exagerado sentido realista”.

³⁹ Como señalan López y Tarazona, desde febrero de 1960 el geniograma de *El Comercio* había generado un nuevo hábito en la sociedad limeña, que cada fin de semana demandaba más ejemplares del diario para aumentar las posibilidades de ganar el sorteo que este hacía periódicamente. López y Tarazona, “Desgaste y disolución”, 57.

amarillas que llevaban al público fuera de la galería, hacia el almacén de un inmigrante chino y su familia.⁴⁰

Acha, tras presentar y evaluar el panorama completo de los elementos presentes en la exhibición, sugirió dos posibles interpretaciones: o Arias Vera había representado con ironía el folklore de Lima —gracias al uso de los materiales y las referencias visuales—, o la precariedad y el fracaso habían impedido llevar a cabo una obra completa y bien lograda. Se inclinó por la segunda opción, y agregó: “Arias Vera se ha valido de la pura realidad del objeto barato; los cartones ni siquiera están pintados o adornados y en este sentido de realidad es actualísimo (recuérdese un dormitorio de Oldenburg), pero insuficiente”.⁴¹

Finalmente, la muestra de Gloria Gómez Sánchez en la Galería Solisol incluía trabajos informalistas (como los que ya había presentado la artista en ocasiones anteriores), dos ensamblajes pictóricos que decretaban la muerte de la pintura como una sentencia radical, biombos con cartones, *collages* con desperdicios y objetos encontrados, y una serie de muñecones. Sobre su trabajo, Acha destacó una actitud artística de legítimo temple, con la que la artista buscaba “exaltar los efectos transformadores de las fuerzas físicas, ya sea encauzándolos hacia una dimensión expresivo-pictórica o encuadrando objetos que los hayan sufrido con intensidad”.⁴² El postulado artístico de Gómez Sánchez tenía en su centro el abandono de la superficie pictórica, en procura de otras expresiones sensibles guiadas por la exploración matérica. Recurrir al fuego y al azar, así como

⁴⁰ De acuerdo con López y Tarazona, las obras presentadas por Arias Vera “construyen con ironía retratos de costumbres inscritas en la urbe cotidiana” y marcan “el temprano momento de inmersión que incorpora e interpela componentes concretos de la realidad”. López y Tarazona, “Desgaste y disolución”, 58.

⁴¹ Acha, “Exagerado sentido realista”.

⁴² Juan Acha, “Actitud legítimamente artística: Gloria Gómez Sánchez en ‘Solisol’”, *El Comercio*, 15 de noviembre, 1965.

abandonar la superficie pictórica eran, para Acha, cualidades que situaban el carácter de actualidad de las obras. Estas, además, liberaban lo humano de la fetichización impuesta por el objeto artístico.

Al igual que en la muestra de Arias Vera, en la de Gómez Sánchez es posible advertir la transición de la pintura informalista al uso de nuevos medios de expresión. De modo singular, la artista tituló *Funerales de un pincel* y *La muerte de la pintura* dos de sus obras, que consistían en un ensamblaje con pintura y objetos sobre madera. Acha cerró el artículo sobre Gómez Sánchez afirmando su actitud de vanguardia:

Y si el “pop art” abandona la superficie para acentuar el objeto de uso diario —su materialidad—, y el dadaísta lo hizo como protesta o tomando los objetos como elementos plásticos (Schwitters), aquí —en Solisol— se engrandece el objeto una vez consumido y deteriorado con una finalidad expresionista. Estamos, en fin, ante otra de las diferentes manifestaciones de la actual sociedad llamada de consumo. [...] la poca durabilidad de las obras y su carácter detritico son consecuencias de una revaloración del acto: aquí se toma la obra de arte como detritus de un acto, no en vano —para Bergson— las obras, a que tanto culto rendimos, son meras cenizas de la cultura y no la cultura misma. En resumidas cuentas, Gloria Gómez Sánchez se ha situado en la vanguardia con calidad notable. Desde hoy su obra habrá que contarla dentro de las más importantes del movimiento plástico que se realiza en el Perú; nos referimos a sus collages y a sus muñecons.⁴³

Las valoraciones sobre el trabajo de Gómez Sánchez también circularon en otros textos de prensa. El texto de Carlota Carvallo, por ejemplo, señaló que Gómez Sánchez presentaba la

⁴³ Juan Acha, “Actitud legítimamente artística”.

exposición más original de las tres. La calificó como una artista inquieta y de talento, y al igual que Acha, ubicó los “muñeques” como las piezas artísticas de mayor fuerza y originalidad:

El material empleado es como ella lo llama “desperdicios”: zapatos viejos, tela de plástico coloreada y arrugada, esqueletos de ranas, insectos disecados, un somier de alambre al cual se halla atada una figura de “pesadilla”. Un cristo sugerido por los pliegues de un tosco lienzo que pende de una puerta vieja. Es interesante constatar cómo en nuestros días el arte no es un producto aislado, ni exclusivo de la inquietud de un pueblo determinado. Mientras que en la exposición “Akademie der Kunst” en Berlín vimos una composición titulada “La furia del violoncello”, en donde este instrumento hecho añicos recubría la superficie del cuadro, Gloria nos presenta “Liberación” en donde se ve una jaula destrozada, como en un estallido que la convierte en pedazos. En el primer caso es la música la que ha roto los moldes convencionales. En el otro, es el ave enjaulada que escapa para agitar libremente las alas. Gloria Gómez Sánchez nos parece un auténtico y sincero exponente de esta nueva tendencia en el arte de vanguardia.⁴⁴

Indudablemente, las tres exposiciones tuvieron la virtud de abrir una discusión pública dentro del ambiente cultural limeño, algo en lo que coincidieron los textos de Acha y Carvalho. Probablemente, una de las críticas más férreas vino de mano del escritor Francisco Bendeزú, quien catalogó las tres muestras como una “ofensiva neo-dadaísta” carente de actualidad y pertinencia.⁴⁵ Con *neodadaísmo* el escritor se refirió a los lenguajes del *pop-art*, la ambientación y el *happening*, los cuales le parecían trasnochados, reaccionarios y vacíos. Del dadaísmo rescató los nuevos y vastos horizontes que abrió a comienzos del siglo XX, y que permitieron echar al piso viejos tabúes

⁴⁴ Carvalho, “Notas de arte”. Acha también señaló una gran elocuencia y calidad estética en la obra con los esqueletos de rana y los restos de la jaula. Acha, “Actitud legítimamente artística”.

⁴⁵ Francisco Bendeزú, “Ofensiva neo-dadaísta”, *Oiga*, 12 de noviembre, 1965, 22.

al desbrozar la espesa fronda de prejuicios sociales, políticos y raciales contra los que se había enfrentado. Pero en el recorrido histórico seguido por el surrealismo, el escritor peruano consideraba que, si bien este último también había llegado a un callejón sin salida, era inconcebible regresar a una suerte de neodadaísmo. Cuestionó las posturas de Malatesta, Montero, Acha, Arias Vera y Gómez Sánchez, señalando que los objetos heteróclitos que se presentaban en las tres exhibiciones desvirtuaban la finalidad del arte. Equiparó lo presentado con una barraca de feria o una galería de sorpresas baratas de Coney Island. La designación aleatoria de objetos y desperdicios como obras de arte, así como su carácter efímero eran consecuencias de una libertad vacía asociada a la nueva sociedad de consumo y al culto a la experiencia vivencial. Actos estúpidos, al fin y al cabo, que obedecían a una colosal mixtificación y una demagogia propias del neodadaísmo. Bendeزú señaló también a Acha como uno de los entusiastas propugnadores de estos movimientos en el Perú.

No obstante, pese al contrapunto marcado por el escritor peruano con respecto al apoyo incondicional expresado en la esfera pública por Acha, Bendeزú introdujo algunos puntos sobre un debate que sería central en los años siguientes dentro del panorama latinoamericano, y del que Acha participaría activamente: la tensión entre la vanguardia y el subdesarrollo. Para Bendeزú, estas expresiones neodadaístas eran manifestaciones forzadas y postizas en un país que, como el Perú, luchaba por salir del subdesarrollo y vivía todavía en la pobreza. Comprendía a fuerzas que, en un país altamente industrializado como Estados Unidos, un artista como Claes Oldenburg propusiera uno de los dormitorios (respondiendo a una de las referencias ofrecidas por Acha durante esos días). Sin embargo, al alinearse con este tipo de lenguajes provenientes de la vanguardia internacional, veía en los artistas una abdicación al refinado espíritu indígena y latino,

y con ello una evasión directa de la problemática social. Esta pseudovanguardia, como la llamó, carecía de cualquier fermento revolucionario.⁴⁶

La noción de vanguardia en Acha, para noviembre de 1965, luego de las tres exposiciones, incluía, entonces, referencias al *nouveau réalisme* en Francia, en el que identificaba la influencia del existencialismo, al trabajo de Allan Kaprow en Estados Unidos, a la idea de una reactualización con respecto a los medios de expresión utilizados por las primeras vanguardias —en particular el trabajo de Schwitters en el dadaísmo— y su potencial transformador para el medio artístico limeño, y al abandono de la pintura en función de obras con un carácter participativo y que pasaban por lenguajes como el pop, la ambientación y el suceso, el carácter efímero y temporal de estas prácticas.

La segunda mitad de la década de 1960 será un periodo en el que la noción de vanguardia en Acha tendrá varias modulaciones. Las variaciones que van teniendo estas ideas sobre los nuevos medios de expresión, en su tránsito hacia las prácticas de tenor conceptual, a las que se referirá con mayor ahínco luego de su llegada a México, marcan, indudablemente, la génesis de los no-objetualismos, que el crítico peruano catalogará como posmodernos a finales de la década siguiente. En las formas en las que Acha comprendió la neovanguardia de mediados de los años sesenta confluyen, por un lado, el interés en las nuevas formas de expresión artística y su capacidad de transformación o articulación social, y por otro, la enunciación de problemas de tenor político que atravesarán a la crítica de arte latinoamericana durante los años setenta.

En 1966 se llevó a cabo el II Salón Nacional de Artes Plásticas, organizado en el Museo de Reproducciones Pictóricas de la Universidad Nacional de San Marcos. Acha lo calificó como una

⁴⁶ Bendezú, “Ofensiva neo-dadaísta”, 35.

muestra favorable para el arte peruano, gracias a la diversidad de tendencias que se veían en ella y que, según él, ejercían recíprocamente una función correctiva. Mientras en el salón anterior había prevalecido el expresionismo lírico, en esta segunda edición se presentaron obras cercanas al arte pop y óptico. La existencia simultánea de una diversidad de tendencias era la posibilidad de que despuntara un tipo de arte capaz de generar un movimiento hacia una producción artística de mayor calidad.⁴⁷ El carácter heterogéneo de los lenguajes exhibidos en el salón eran el síntoma de una renovación que podía llevar a la superación del debate propio de los años cincuenta en la Lima altomodernista.



Luis Arias Vera. *Sobre aéreo n.º 37*. Técnica mixta sobre tela. 92 x 142 cm. 1966.

⁴⁷ Juan Acha, "II Salón Nacional de Artes Plásticas", *El Comercio*, 20 de septiembre, p. iii.



Luis Arias Vera. *Sobre aéreo n.º 38*. Técnica mixta sobre tela. 92 x 142 cm. 1967.

La obra de Luis Arias Vera, por ejemplo, fue catalogada por Acha como una de las más originales. Rescataba de ella, nuevamente, su carácter vanguardista, su sentido de actualidad, su refinamiento pictórico, su impecable ejecución y su dosis de humor. Arias Vera pintaba en gran formato sobres de correo postal, reproduciendo la información visual presente en ellos: las líneas diagonales de color que generaban un cierto efecto óptico, las estampillas, los sellos, los textos en letra manuscrita con el destinatario, etc., siempre en referencia a personas o instituciones del campo cultural local.

Aquí es posible advertir la preocupación sobre la noción objetual del arte en Acha, a través del tránsito entre los problemas pictóricos y la exploración vanguardista. El modo en que se refiere en esta ocasión a los sobres de Arias Vera retoma el uso insistente de términos como *realismo* y *neorrealismo*, en un intento por vincular la producción artística con la realidad desde su dimensión material. Si en las exposiciones del año anterior los objetos eran directamente tomados de la realidad, en la aproximación a las pinturas de Arias Vera la reproducción en gran formato de los

sobres postales reflejaba el espíritu de un nuevo realismo que podía operar, bien desde el uso directo de objetos en ambientaciones y sucesos, o bien en el trabajo pictórico cercano al pop.

Además del trabajo de Arias Vera, Acha también se refirió a las pinturas de Luis Zevallos Hetzel, cercanas al *op art*, como promisorias y vanguardistas, al trabajo de Jesús Ruiz Durand y su efecto lumínico gracias al relieve y a la repetición ordenada de elementos, al cinetismo cromolumínico de Varvarende, y a las pinturas de Oswaldo Sagástegui, Emilio Hernández Saavedra, Jaime Dávila y Hugo Orellana. Cabe decir que Jorge Romero Brest asistió también en 1966 a Lima, en calidad de jurado del Primer Festival Americano de Pintura.⁴⁸ De hecho, el año anterior había sido jurado de la primera edición del Salón Nacional de Artes Plásticas. Para su visita de 1966, el crítico argentino, catalogado por Luis Antonio Meza como un “entusiasta propulsor de la vanguardia plástica”, valoraba positivamente lo que estaba sucediendo en el ambiente vanguardista limeño. Guardaba expectativas con respecto al modo en que las experiencias que habían empezado a manifestarse desde su última visita podían haber comenzado a rendir sus primeros frutos.⁴⁹ Una perspectiva, como vemos, alineada con los postulados de Acha sobre la segunda versión del Salón y lo ocurrido en Lima entre 1965 y 1966.

La aparición del grupo Arte Nuevo, presentando lo que Acha llamó una nueva “corporeidad pictórica”, era el síntoma de la consolidación de la diversidad de tendencias, así como la clara

⁴⁸ Romero Brest también fue el encargado de seleccionar el grupo de artistas que representó a la Argentina en el certamen. En calidad de director de la sección de artes visuales del Instituto Torcuato Di Tella, en Buenos Aires, propuso la participación de dieciséis artistas jóvenes, de los cuales solo doce habían podido cumplir con el envío. La ausencia de los otros cuatro se debía, como dijo el mismo Romero Brest, a que el festival en Lima coincidía con la tercera edición de la Bienal Kaiser en Córdoba y con el concurso del Instituto Di Tella. Sin embargo, la presencia de los doce artistas conformaba una representación robusta dividida en tres secciones: la primera, sobre la que Romero Brest había puesto preferencia, estaba dedicada al arte pop, la segunda al arte óptico, y una tercera a pinturas que respondían a criterios más convencionales; no obstante, buscando nuevas exploraciones. Luis Antonio Meza, “Festival, loable iniciativa: nos dice Jorge Romero Brest”, *El Comercio*, 21 de octubre, 1966.

⁴⁹ Meza, “Festival, loable iniciativa”.

emergencia de un tipo de vanguardia con el que despuntaba una “nueva mentalidad”. La incursión del grupo Arte Nuevo en la escena limeña, con estrategias que pasaban por el pop, el op, los *happenings* y las ambientaciones, era leída por Acha como un nuevo espíritu de las juventudes que se contraponía a las convencionales formas idiosincráticas de hacer y ver el arte, en las que resaltaba un criterio neorrealista de corte existencial. En buena cuenta, las críticas que se hicieron a las obras del colectivo señalaban un carácter de copia foránea, algo que Acha equiparó con las críticas de los años cincuenta al abstraccionismo. No obstante, para Acha, lo que había allí era un deseo de detener la historia.⁵⁰

Para 1967, en otro de sus textos escritos para el diario *El Comercio*, Acha señala el éxito de la irrupción del vanguardismo en la escena limeña. Afirma que el año anterior había sido un momento efervescente para la pintura local, gracias a las exposiciones, los salones y los concursos que habían puesto en circulación un amplio espectro de tendencias y lenguajes.⁵¹ Es interesante cómo plantea en el texto el escaso avance de la escultura a causa del subdesarrollo, pero el progreso de la pintura gracias a la vanguardia. Aquí la tensión entre vanguardia y subdesarrollo comienza a hacerse explícita. Para Acha, en el caso de la pintura, había quedado atrás el debate entre figurativismo y abstraccionismo, y se modulaba una nueva contraposición entre la conservación y la ruptura de la superficie pictórica tradicional.

También en 1967, en otro artículo publicado en *El Comercio*, esta vez a propósito de la exposición individual de Teresa Burga en la Galería Cultura y Libertad, Acha se refiere al uso de los objetos por parte de la artista peruana en un diálogo con el tenor vanguardista presente en Lima para entonces. El texto fue titulado “Ambiente expresionista: muestra de Teresa Burga”, y en él se

⁵⁰ Juan Acha, “Las artes visuales”, *El Comercio*, 1 de enero, 1967, viii.

⁵¹ Acha, “Las artes visuales”, viii.

hace evidente de nuevo el rechazo a los valores tradicionales del arte. El uso de materiales con poca durabilidad, por ejemplo, desafiaba la idea de la obra de arte como objeto perdurable en el tiempo. El uso de objetos provenientes de la vida cotidiana y la cultura popular retaba, a su vez, la noción del arte como huida de la realidad, para instalar en su lugar un comentario con el que Burga se acercaba a la “realidad concreta de los objetos diarios o populares”.⁵² Acha denominó el trabajo de Teresa Burga como un “neorrealismo” que invitaba a diferenciar el carácter funcional y artístico de los objetos.

Los cambios en el fetichismo burgués del arte eran advertidos por Acha a la luz de las ambientaciones propuestas por Teresa Burga. Dice Acha: “Muchas personas rechazan estas obras por ser inapropiadas para adornar una sala de estar. Pero quizá ellas estén anunciando la desaparición del ‘living’ en el sentido, un tanto risible, de ‘window display’ o escenificación que hoy posee”.⁵³ Las ambientaciones de Teresa Burga coincidían con el espíritu de ruptura que siguió a la efervescencia posterior a 1965. Lo interesante en este punto es ver el modo en que Acha comenzó a perfilar la cuestión objetual en el marco de la neovanguardia. El acercamiento que propone al trabajo de Teresa Burga evidencia una fractura en la dimensión material de la pintura, donde el carácter objetual marca una nueva forma de pensar el vínculo entre la realidad y sus significantes.

La actitud de Teresa Burga era para Acha tanto artística como vigente, debido tanto a una permanente necesidad de cambiar y romper con lo establecido como a la confección de los ensamblajes teniendo un criterio pictórico en el que se articulaban el uso de materiales y formas con una estructura cromática claramente definida. De este modo, si el carácter “neorrealista” tenía

⁵² Juan Acha, “Ambiente expresionista: muestra de Teresa Burga”, *El Comercio*, 27 de julio, 1967, 23.

⁵³ Acha, “Ambiente expresionista”, 23.

que ver con el acercamiento a la realidad mediante el uso de objetos cotidianos que pertenecían al ámbito visual y táctil, y que, al ser llevados al plano de lo artístico, dotaban de un nuevo sentido su carácter, al modo de los *ready-made*, la dimensión “expresionista” que Acha atribuyó a las ambientaciones estaba guiada, en primer término, por el dinamismo rítmico de las formas en la composición y las constantes de equilibrio y construcción —las cuales valoró positivamente—, y en segundo término, por el vínculo que las ambientaciones conservaban con las pinturas realizadas previamente por Burga, que se inscribían claramente en una suerte de expresionismo.



Teresa Burga. *Sin título. Ambientación*. Dimensiones variables. 1967.

El año siguiente es, sin duda, un año de quiebre. Acha escribe en abril de 1968 un texto para el catálogo de la exposición *Nuevas tendencias en la plástica peruana*, titulado “La vanguardia pictórica en el Perú”. Confía en la llegada del desarrollo industrial para subsanar los problemas sociales de una región, Latinoamérica, atravesada por la pobreza y el subdesarrollo —probablemente, este es uno de los primeros atisbos de un interés por el arte, ya no solo peruano, sino latinoamericano—. Ubica la dicotomía entre el cosmopolitismo y el indigenismo, y deposita en la vanguardia un posible camino para superarla. Señala, también, la potencia que tiene la

vanguardia para desmontar los andamiajes mentales y emocionales heredados en el campo cultural luego de la adopción del romanticismo europeo.⁵⁴

En su análisis sobre la situación del arte en el Perú identificó tres grupos que conformaban el escenario ideológico que orbitaba alrededor de la vanguardia. El primero, ciertamente aristocrático, conservaba la creencia del artista como genio y de la calidad estética como categoría suprahistórica, en la que confluyen dentro del arte todas las culturas y todas las épocas. El segundo grupo creía en la existencia de un alma nacional que debía reflejarse en la creación artística como signo de autenticidad; se trataba de un tipo de producción estética anclada en el indigenismo, sobre lo cual señala Acha que incluso “críticos de grandes ciudades solicitan ver en la obra de todo peruano reminiscencias prehispánicas o, por lo menos, la fisionomía de un latinoamericanismo estereotipado y folklórico (exotismo)”, y agrega que “por este camino se llega a estetizar el estilo de vida de los estratos más subdesarrollados de nuestra sociedad, a los que se considera depositarios de dicha identidad”.⁵⁵ Finalmente, el tercero optaba por una valoración nostálgica del “buen salvaje”, una mentalidad mítica que podría contrarrestar los efectos de la industrialización. Sin embargo, esta aproximación tenía para Acha un carácter extemporáneo, pues se trataba históricamente de vertientes románticas que habían alimentado al academismo (1821-1822), el costumbrismo (1922-1940), la adhesión a la Escuela de París (1940-1950) e incluso el abstraccionismo lírico (1950-1965).

Acha sitúa justamente en 1965, con las conferencias de Romero Brest y la tríada de exposiciones que ocurrieron en noviembre de ese año, un punto de quiebre promovido por los jóvenes artistas.

⁵⁴ Juan Acha, “La vanguardia pictórica en el Perú”, en *Nuevas tendencias en la plástica peruana*, catálogo de exposición (Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Fundación para las Artes, 1968).

⁵⁵ Acha, “La vanguardia pictórica”.

Como vemos, la dicotomía entre lo local y lo internacional, presente no solo en estos tres grupos, sino, también, en la neovanguardia, ocupa uno de los problemas centrales en la tensión generada por los nuevos medios de expresión. Al respecto, Acha define el lugar de la vanguardia y del trabajo de los artistas jóvenes del siguiente modo:

Estos jóvenes no traen, por cierto, ninguna novedad desde el punto de vista internacional; pero, sí, una nueva actitud. Adoptan el vanguardismo internacional, cuya racionalidad y neorrealismo son tan ajenos a nuestra mentalidad. Las generaciones anteriores también habían adoptado lo internacional, pero siempre con ponderación: buscando el “justo medio” entre el oficialismo europeo y la vanguardia. Los jóvenes actuales presienten que hacer cultura e historia es saber realizar cambios, los cuales serían tanto más radicales cuanto más urgente sea acelerar nuestro desarrollo. Porque solo así se aprende a hacer historia, en lugar de padecerla interna (indigenismo) o externamente (cosmopolitismo). Es decir, estos pintores propulsan cambios radicales por necesidad íntima y, a la par, colectiva. Al fin y al cabo, el artista es el primero en percatarse de que su colectividad requiere cambios. Y para cambiarla es menester que el artista principie a cambiarse a sí mismo y vea al arte y al hombre de otra manera: como un ejercicio de cambios. Esto equivale a adherirse al vanguardismo actual, que no es otra cosa que la exacerbación de la necesidad de cambiar. De allí los nuevos rumbos que toman los artistas; la independencia del acto (happening); la ruptura de la superficie pictórica tradicional con el propósito de conferir materialidad al color y corporeidad a la línea, plano y movimiento, elementos que antes eran sugeridos en el lienzo. Tal anti-ilusionismo, de suyo realista y materialista, presupone una mentalidad alejada del romanticismo decimonónico. Tal acercamiento o adhesión a la vanguardia es, por último, lo importante en estos momentos; así

como la adopción de los adelantos tecnológicos es decisiva para el desarrollo de nuestros países.⁵⁶

Lo importante para Acha era crear un clima estético con la adopción de las nuevas tendencias, a fin de dejar de lado el criterio de la identidad nacional como algo fijo e inamovible, y considerar al arte y a la sociedad como conceptos dinámicos. También, acusó al universalismo de generar una quietud que impedía ajustar el arte local a la realidad dinámica y particular determinada por sus propias condiciones sociológicas. Cabe decir que, aunque aquí no asoma todavía el latinoamericanismo de corte dependentista que estará presente en las reflexiones posteriores durante los años setenta, sí es posible advertir una posición dialéctica en la que, por un lado, estar en sintonía con lo que acontece en el panorama internacional trae para el arte una necesaria renovación que antecede al cambio social, y por otro lado, las condiciones particulares del contexto local —incluyendo la relación con el pasado de un modo no determinante— delinean formas de trabajo en las creaciones neovanguardistas.⁵⁷

De hecho, su visión sobre la promesa modernizadora es optimista y se muestra escéptico con respecto a la existencia de una identidad latinoamericana, la cual denomina como una “diferenciación marginal” basada en un tipo de mentalidad que urge superar. Finalmente, el texto cierra haciendo una alusión al lugar que ocupan los medios masivos en la formación ideológica del

⁵⁶ Acha, “La vanguardia pictórica”.

⁵⁷ Acha, “La vanguardia pictórica”. Cabe señalar que, en la tensión entre el indigenismo y el cosmopolitismo, la cuestión de la aculturación también estaba presente para entonces en el ámbito intelectual peruano, como uno de los problemas evidentes de la producción cultural. De ello da cuenta, por ejemplo, el célebre discurso pronunciado en octubre de ese mismo año por el escritor José María Arguedas, titulado “No soy un aculturado”, con motivo del Premio Inca Garcilaso de la Vega en Lima. La unión del universo quechua y el mundo occidental, las lecturas del socialismo de José Carlos Mariátegui, por un lado, y la relación con lo indígena que tuvo desde su niñez, por otro, hacen que la convergencia de ambos mundos en la literatura de Arguedas reivindique una porosidad en la que una cultura no se sobrepone como victoriosa sobre otra, sino que ambas coexisten sin dar lugar a la aculturación; ni adaptación ni pérdida de la cultura propia. Así mismo, para Acha, la aculturación de las mayorías demográficas era uno de los problemas vinculados con el subdesarrollo a la luz de las tensiones entre lo local y lo universal, el indigenismo y el cosmopolitismo.

aparato social. Con una referencia a Marshall McLuhan, Acha indica el giro que los modos perceptuales están teniendo hacia el campo de lo visual mediante la publicidad, la televisión y los medios de comunicación en general. Lo interesante es que aquí aparece una idea que persistirá dentro de su producción intelectual en los años siguientes y que llegará hasta los no-objetualismos: la concepción del artista como un regulador de los efectos negativos generados en la percepción visual por los medios masivos.

Todas estas posturas serán parte de un evidente proceso de transformación entre el final de los años sesenta y comienzos de los setenta. A propósito del análisis de algunas fisuras en la crítica de arte de Acha, particularmente entre 1967 y 1968, Gustavo Buntinx señala la coincidencia entre la escritura de este texto y la solicitud de Acha de su jubilación a la Standard Brands.⁵⁸

⁵⁸ Para Gustavo Buntinx, Acha “buscaba así dedicarse de manera exclusiva a la reflexión artística. El retiro se formaliza el 8 de abril de 1968, y casi de inmediato emprende una gira de nueve meses por Europa. Presencia allí las convulsiones artísticas, sociales y existenciales que trastornaban entonces al continente europeo, desde París hasta Praga. Participa, además, del Congreso de la Asociación Internacional de Críticos de Arte, y otra vez recorre la Documenta de Kassel y la Bienal de Venecia, como en ocasiones anteriores, pero ahora entre los disturbios y protestas que impactaron gravemente la organización de esos eventos. Y la sensibilidad del viajero peruano. Cuando Acha se reinstala en Lima a comienzos de 1969, su biblioteca y sus perspectivas teóricas habían experimentado una radicalización decisiva”. Gustavo Buntinx, “Entrelíneas: autotransformaciones en la escritura de Juan Acha”, *Hueso Húmero*, n.º 67 (2017): 93-97.

1.2 Modulaciones sobre la vanguardia: últimos años en Perú

Poco después de la escritura del texto para el catálogo de la muestra *Nuevas tendencias en la plástica peruana*, Acha emprendió un viaje a Europa para asistir a la XX Asamblea General de la AICA en Bordeaux y, de paso, visitar la Documenta 4 de Kassel⁵⁹ y a la XXXIV Bienal de Venecia. Durante ese viaje vivió de primera mano el Mayo francés y el movimiento estudiantil en Europa. Realizada entre junio y octubre de ese año, la Documenta 4, la última curada por Arnold Bode, fue presentada como la más joven de todas, ya que intentaba sintonizarse con la efervescencia que a través de los movimientos estudiantiles de Europa marcaba el ambiente de 1968.

Sin embargo, esto no ocurrió del todo. Pese a que, a diferencia de la Bienal de Venecia de ese mismo año, que recibió férreas críticas vinculadas con las demandas estudiantiles y el rechazo a la Guerra de Vietnam, las reacciones alrededor de la Documenta tuvieron una menor intensidad, estas no estuvieron exentas de acciones de protesta y críticas por parte de las juventudes. Por otro lado, vale la pena mencionar que un tercio de la muestra contó con participaciones de artistas americanos, lo cual posibilitó un flujo de lenguajes que incluía lo que estaba siendo producido en los centros artísticos norteamericanos. No obstante, en cuanto a las críticas y las protestas contra la Documenta, vale la pena citar lo siguiente:

Estudiantes con banderas rojas interrumpieron los discursos de inauguración en Friedrichsplatz, y la conferencia de prensa de la mañana fue transformada de hecho en un happening por un grupo de artistas dirigidos por Wolf Vostell y Jörg Immendorff. Entre otras cosas, los activistas protestaron por la ausencia total de corrientes contemporáneas como Fluxus, happenings y performance art en la exposición oficial. De hecho, las omisiones de la

⁵⁹ Ver: https://www.documenta.de/en/retrospective/4_documenta.

documenta 4 con respecto a la escena artística alemana eran flagrantes en comparación con las lagunas en la presentación del arte estadounidense. Mientras que el arte conceptual de un John Baldessari o un Joseph Kosuth fue pasado por alto, al igual que el arte de la performance (Vito Acconci, Dan Graham), los exponentes y movimientos más importantes en los campos de la pintura, la escultura y el arte medioambiental estuvieron representados por Ed Kienholz, Robert Rauschenberg y George Segal. Aunque Joseph Beuys presentó una instalación espacial, el grupo de artistas alemanes seleccionados para la presentación, entre los que se encontraban Horst Antes, Joseph Albers y Erwin Heerich, por ejemplo, no fue especialmente innovador.⁶⁰



Protestas durante la Documenta 4. Documenta Archive. Fotografía: Heinz Pauly.

⁶⁰ Ver: https://www.documenta.de/en/retrospective/4_documenta.



Protestas realizadas el 27 de junio durante la apertura de la Documenta 4. DPA Picture Alliance /

Alamy Stock Photo.

A su regreso a Lima en el verano de 1969, y luego de ver este clima en las juventudes europeas, Acha escribió un ensayo titulado *El subdesarrollo y el vanguardismo*,⁶¹ que tanto Gustavo Buntinx como Joaquín Barriendos han situado como un quiebre, previo a su autoexilio. No cabe duda de que la efervescencia de las prácticas neovanguardistas presentes en la Documenta de Kassel y su articulación con lo político, a modo de activismo artístico, coinciden con las preocupaciones expresadas por el crítico peruano, no obstante, en clave del subdesarrollo, tras su regreso a Lima.⁶²

⁶¹ Se trata, como señala Joaquín Barriendos, de un manuscrito inédito de más de doscientas páginas, del cual Acha extrajo luego el artículo “Vanguardismo y subdesarrollo”, publicado al año siguiente en la revista *Mundo Nuevo*, en París.

⁶² Para Joaquín Barriendos, la serie de textos estético-políticos que Acha publica desde mediados de los años sesenta agencia una “preocupación por pensar sociológicamente los objetos como portadores de valor y la objetualidad como un territorio político-sensitivo”, algo que, como hemos visto hasta este punto con los artículos publicados desde el año 1965, evidencia que la genealogía de los no-objetualismos se ubica justamente desde mediados de los años sesenta con sus formulaciones a través de la vanguardia. Joaquín Barriendos, *Juan Acha. Despertar*, 14.

Publicado en la revista *Mundo Nuevo*, en París, en 1970, el artículo “Vanguardismo y subdesarrollo” sienta una posición clara: no solo era viable la presencia de la vanguardia en los países del Tercer Mundo, sino que, además, era indispensable. Este argumento de Acha respondía a posiciones del escenario de la crítica de arte latinoamericana que consideraban que en la región era inviable una vanguardia como la que acontecía en los centros industrializados del planeta a causa del atraso tecnológico de nuestras latitudes, y que, además, veían en este tipo de manifestaciones una mera imitación o copia que no reflejaba la realidad local.⁶³ Argumentando la importación de objetos tecnológicos provenientes de los países industrializados para mejorar la calidad de vida (computadoras o detectores del cáncer, maquinaria industrial, televisores, radios, etc.), sin acusárseles de imitación o copia, Acha señala que el arte también podría estar sintonizado con las experiencias más radicales de la escena internacional y ajustarse a las condiciones del contexto local para advertir los problemas del desarrollismo y la aculturación.

De hecho, atribuyó una “revolución cultural” mediante la vanguardia, en la que el arte era capaz de señalar y criticar los efectos del consumo masivo. A esta revolución contribuían quienes intentaban generar un cambio en las mentalidades de la sociedad a través de la propagación de ideas políticas de vanguardia. De este modo, el nacionalismo dejaría de ser una perspectiva estática a la que se le exige la exaltación histórica de un pasado que reivindica la identidad, para convertirse

⁶³ Una de las figuras inscritas claramente en esta posición fue Marta Traba. La crítica argentina había realizado un viaje en 1968 por varios países de América del Sur (Uruguay, Argentina, Chile y Perú). Desde ese momento comenzó a cuestionar férreamente la relación entre vanguardia y subdesarrollo, viendo ambas como incompatibles en América Latina. Este fue un debate que, si bien no ocurrió de manera frontal, fue motivo de reflexión en la esfera intelectual del arte latinoamericano hacia finales de los años sesenta y comienzos de los setenta, con posiciones claramente diferenciadas. Al respecto, dicen Miguel López y Emilio Tarazona: “Para Traba tales ‘importaciones’ vanguardistas eran imposibles de sostener en países como los nuestros, tan disímiles a los países industrializados que irradian aquellas estéticas, las cuales para ella se afirman aquí como un signo indiscutible de dependencia”. Miguel López y Emilio Tarazona, “Juan Acha y la revolución cultural. La transformación de la vanguardia artística en el Perú a fines de los sesenta”, en *Temas de arte peruano 3. Nuevas referencias sociológicas de las artes visuales: mass media, lenguajes, represiones y grupos, Juan Acha, 1969* (Universidad Ricardo Palma, 2008), 8.

en un concepto dinámico entre lo que ofrece ese pasado y las condiciones sociales de actualidad a las que aspiran teleológicamente los países subdesarrollados. Dice Acha: “Los artistas jóvenes postulan una revolución cultural, con el fin de convertir a la mayoría en individuos de mentalidad dinámica, profundo sentido de libertad y amor a la imaginación”.⁶⁴

Así, resultado de la transformación vertiginosa de las ciudades latinoamericanas hacia finales de los años sesenta, Acha ve en la aparición de un mundo de objetos, medios de información y formas de entretenimiento un cambio inevitable de sensibilidad. Las formas en las que la sociedad puede responder a tal cambio en el ámbito de lo sensible serían parte fundamental de una revolución cultural que podría propiciar una revolución social y política, en la que los artistas tendrían un rol fundamental, al poner en circulación obras por fuera del ámbito institucional y en una conexión directa con la sociedad. Dice Acha:

Con las informaciones y objetos modernos llegan también ciertas prácticas de libertad de comportamiento individual, propugnadas por las tendencias extremistas de las artes visuales que reclaman obras inmateriales e invendibles y postuladas por aquellos guerrilleros culturales denominados “hippies”, que mediante una amorosa y libertaria resistencia pasiva subvierten los usos y costumbres de la sociedad de consumo. [...] La destrucción de toda jerarquización, la dilución del arte en la vida misma y obras como simples ejercicios visuales y con gran participación del espectador, alza como bandera la vanguardia artístico-visual.⁶⁵

Esta cita pone de presente una de las diferencias alrededor de la noción de vanguardia entre Juan Acha y Marta Traba. Mientras el primero abogó por un tipo de arte nuevo que rompiera con la tradición moderna latinoamericana, la segunda insistió en que la resistencia debía hacerse poniendo

⁶⁴ Juan Acha, “Vanguardismo y subdesarrollo”, *Mundo Nuevo*, n.º 51-52 (1970).

⁶⁵ Acha, “Vanguardismo y subdesarrollo”.

de relieve una estética latinoamericanista dentro de los márgenes ya conocidos del trabajo de artistas como Rufino Tamayo, Roberto Matta, Alejandro Obregón, entre otros. Además, puede resaltarse como diferencia entre las concepciones de ambos el hecho de que Traba estableciera un vínculo con la noción de vanguardia alineada con las posturas formuladas desde Estados Unidos como principal referente, mientras que Acha se alineó más con las vanguardias europeas, que estaban en estrecha relación con el estallido político del 68, articulando la noción de vanguardia con un espíritu de agitación revolucionaria.⁶⁶ En su célebre libro *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas de América Latina, 1950-1970*, publicado en 1973, Traba señaló la excesiva confianza que Acha depositaba en las teorías de Marshall McLuhan y cuestionó duramente el apoyo que el crítico peruano le dio al grupo Arte Nuevo, el cual había quedado consignado en el texto escrito para el catálogo *Nuevas tendencias de la plástica peruana*.⁶⁷

También en 1969, Ferreira Gullar publicó en Brasil el libro *Vanguardia e subdesenvolvimento*, una serie de ensayos sobre las relaciones entre la vanguardia, el subdesarrollo y los problemas estéticos en la sociedad de masas. En el ensayo que da título al libro, Gullar expone cómo los Centros Populares de Cultura (CPC) habían funcionado hasta antes del golpe militar de abril de 1964 como escenarios en los que el teatro, la poesía y el cine habían llevado a cabo estrategias de arte participativo,⁶⁸ al tiempo que se convertían en instrumentos de acción y denuncia política. Argumentaba que allí habían ocurrido prácticas artísticas que estaban a la par con la vanguardia internacional.

⁶⁶ López y Tarazona, “Juan Acha y la revolución cultural”, 8.

⁶⁷ Juan Acha, “La vanguardia pictórica”.

⁶⁸ La denominación *arte participativo* es utilizada por Gullar en el texto para referirse a la contraparte del formalismo, en la cual, justamente, radica el abandono del problema estético de la forma para articularse de manera directa con la política, como estaba sucediendo en los CPC.

No obstante, la vanguardia no era un concepto universal, sino que, a la luz de la realidad brasileña, se desmarcaba de la teleología propia de los movimientos artísticos con la historicidad europea, para encontrar su redefinición en el compromiso político, en el que resultaba fundamental un acercamiento entre el pueblo y el arte. Para Gullar la comunicación de una obra de arte resultaba mayor mientras más cerca estuviera de la experiencia vital. Así, expresiones populares como la samba acortaban la brecha entre el pueblo y el arte, de modo tal que lo popular estaba más cerca de las masas que el arte culto. El objetivo que debía asumir la vanguardia artística era justamente ese: ir al encuentro de la vida y de lo popular.⁶⁹



Lygia Clark. *Diálogo de óculos*. Objeto sensorial, aluminio, goma de caucho y espejo. 1966. Cortesía

Acervo Lygia Clark.

Cabe recordar que para ese momento varios artistas que habían hecho parte del neoconcretismo, como Lygia Clark o Hélio Oiticica, habían dado un viraje radical dentro de sus trabajos. En el caso de Lygia Clark, las preguntas por la participación activa de otra persona en la experiencia artística

⁶⁹ Ferreira Gullar, *Vanguarda e subdesenvolvimento: ensaios sobre arte* (Civilização Brasileira, 1969). Archivo ICAA (International Center for the Arts of the Americas at the Museum of Fine Arts, Houston). Registro número 1110361.

atravesaban estructuralmente obras como *Diálogo de óculos* (1966) o *Diálogo de mãos* (1966). Mientras en el caso de Hélio Oiticica el vínculo con la *Estação Primeira de Mangueira* —escuela de samba del Morro da Mangueira— había dado lugar a un desplazamiento de los planos de color utilizados en su etapa neoconcreta hacia su uso de manera viva y efímera en expresiones altamente populares como el carnaval. Sus conocidos *Parangolés* (1964-1979) llevaban a la performatividad del baile y la fiesta la nueva experiencia social y vital del arte mediante estas capas multicromáticas.



Hélio Oiticica. Caetano Veloso vistiendo el *Parangolé P4 Capa 1*. 1964. Registro fotográfico: Geraldo Viola.

En ese sentido, tanto Gullar como Acha coincidían en el rol activo del espectador frente a estas nuevas estrategias artísticas, es decir que para ambos la participación era uno de los núcleos fundamentales de la noción de vanguardia dentro del subdesarrollo. Cabe señalar que Gullar y Acha toman una posición contraria a la de Traba, toda vez que coinciden en el potencial que tiene

para las sociedades latinoamericanas un tipo de arte experimental y con nuevos lenguajes, en el que la participación social se articula políticamente en experiencias efímeras, pero altamente vitales.



Luis Zavallos Hetzel. *Motociclista*. Laca sobre nordex. 153 x 360 cm. 1969. Colección Museo de Arte de Lima. Donación Rafael Lemor en memoria de Malvina de Lemor.

En abril de 1969 Acha participó de un nuevo debate público acerca de la apropiación como estrategia válida del pop en su apoyo continuado a la vanguardia artística. La nota periodística “Tríptico de Zavallos en debate: ¿originalidad o *affaire*?”, publicada en el diario *El Comercio* el 25 de abril de 1969,⁷⁰ pone de presente algunas de las ideas que se presentaron en la mesa redonda llevada a cabo dos días antes⁷¹ y que fue conformada con motivo de la polémica sobre el tríptico *Motociclista*, con el que el artista Luis Zavallos Hetzel había ganado el primer premio del Concurso de Pintura del Festival de Ancón.

⁷⁰ “Tríptico de Zavallos en debate: ¿originalidad o *affaire*?”, *El Comercio*, 25 de abril, 1969.

⁷¹ Convocada por el periodista e intelectual Jorge Luis Recavarren, director de la Galería Cultura y Libertad, la mesa tuvo como panelistas invitados al pintor y crítico Carlos Aitor Castillo, al coleccionista Jean Rothman, a Juan Acha y, como moderador, al crítico y catedrático de arte Percy Murillo Garaycochea. “Tríptico de Zavallos”.

Esta pintura tomaba como punto de partida la imagen de un motociclista en un anuncio de publicidad que había salido en una revista y sobre la que Zevallos había realizado algunas variaciones, haciendo referencia a una estrategia eminentemente pop. El redactor de la nota señala que Acha introdujo elementos relacionados con la estética de Gyorgy Lukács, en particular en lo que refiere al realismo crítico. La participación de Acha en la mesa redonda en defensa de la pintura de Zevallos planteaba la dimensión social de la obra en el gesto de apropiarse de una imagen proveniente de la publicidad para desplazar esa visualidad de la cultura popular al campo artístico. Acha entendió este gesto *pop* como un síntoma de protesta ante las condiciones visuales de su tiempo. Miguel López y Emilio Tarazona se refieren a la participación de Acha en este debate del siguiente modo:

Acha intercepta el debate interpelando el desinformado enfoque que hace pensar que la imagen allí es lo relevante: para el crítico en el arte pop, producido en cualquier latitud, la estrategia de reproducir una imagen tomada de la publicidad —o en otros casos de la cultura del espectáculo o las tiras cómicas— se diferencia de forma sustancial con la propaganda y el mercado. [...] Para el crítico el “pop” buscaba una desnaturalización del signo comercial o cultural, a fin de restablecer su dimensión ideológica e historia velada [sic].⁷²

El *affaire* sobre el tríptico de Zevallos condujo a Acha a la escritura de un artículo publicado días después, el 25 de mayo de 1969, en el diario *El Comercio*, titulado “Arte pop: procedimientos y finalidades”.⁷³ En él reivindica el acto de creación visual de los artistas a través de la copia o la reproducción, como estrategias propias del *pop*, para generar nuevas estructuras de significación visual que motiven reflexiones abiertas e inéditas para el espectador. El mundo de los objetos de

⁷² López y Tarazona, “Juan Acha y la revolución cultural”, 5.

⁷³ Juan Acha, “Arte pop: procedimientos y finalidades”, *El Comercio*, 25 de mayo, 1969, 38-39.

consumo masivo, copiado y reproducido desde el *pop*, es despojado entonces del signo publicitario, de los mensajes aspiracionales de compra y estatus, desmarcado de su lógica de distribución y consumo. Acha veía en el arte una forma de contrarrestar los efectos de los medios masivos tal y como fueron expuestos por Marcuse en *El hombre unidimensional*. Por otro lado, los anuncios publicitarios eran para Acha objetos visuales que al ser reproducidos en el *pop* contrarrestaban también en la esfera artística los procedimientos y finalidades de la pintura y la escultura tradicional.



Juan Acha. *El Comercio*. 1969.

Para Acha, el *pop* se convertiría, hacia finales de la década del sesenta, en un puente que, al tiempo que dismantlaría mediante la apropiación y la copia las convenciones históricas de lenguajes como la pintura y la escultura, imprimiría un sentido de actualidad social convocando nuevas experiencias para el espectador y abriendo así el diálogo hacia nuevas significaciones de la

obra con un tenor de actualidad sobre los cambios sociales y la visualidad. El gesto irreverente de los artistas en el *pop* tenía para Acha un potencial tanto reflexivo frente a la circulación de la cultura visual en la sociedad de consumo, como insurreccional frente a la historia del arte desde unas coordenadas situadas en América Latina. Acha veía en esa libertad creativa una forma de emancipación.

Otra de las experiencias ocurridas en ese mismo año fue la muestra *Papel y más papel*, presentada en la Fundación para las Artes. Allí Acha asumió el rol de “manipulador”, término con el que se designó a quienes participaron a fin de dismantelar la noción del artista como genio creador y estimular el carácter efímero de las obras de arte. Esta situación lo ubica dentro de las estrategias que años después el también crítico Frederico Morais realizaría en Brasil refiriéndose al cambio de roles entre artista y crítico: el crítico como artista y el artista como crítico. Según López y Tarazona, la importancia de *Papel y más papel* a la luz de los no-objetualismos radica en que

para Acha la característica subversiva fundamental de estas actitudes revolucionarias ya no estaba en cuestionar las meras formas y soportes de la representación, sino desmontar su estructura ideológica que las conmina a ser formas enajenantes y anestesiadas, meros objetos de consumo y prestigio social. Se trata de un *activismo* sedicioso y desfetichizador que no se asume como una renuncia total al objeto, sino como una forma de intervención crítica sobre su condición de mercancía, lo cual sin duda dibuja el trayecto para lo que, pocos años después, Acha denomina *no-objetualismo*.⁷⁴

⁷⁴ López y Tarazona, “Juan Acha y la revolución cultural”, 9.

La segunda mitad del año 1969 sería bastante álgida, no solo en el panorama intelectual de Acha, sino también en su experiencia vital. El 5 de agosto de 1969, poco después de la culminación de la muestra *Papel y más papel*, Acha fue encarcelado. Tras una irrupción de la policía en casa de Emilio Hernández Saavedra —donde se encontraba junto a otros jóvenes artistas—, fue llevado preso y acusado de corrupción de menores. Algunos de los artistas fueron acusados por consumo de drogas.⁷⁵ Esta primera estancia en prisión tuvo una duración de tres días. De acuerdo con Gustavo Buntinx,

Acha, en particular, fue investigado por los supuestos delitos de elaboración de drogas y “tráfico de estupefacientes”, dada su condición de químico. Además, enfrentó sospechas de corrupción de menores (pederastia) debido a su diferencia de edad, pero acaso también por consideraciones racistas. Una señal temprana del creciente signo represivo que iría asumiendo la autoproclamada Revolución peruana. En todos los ámbitos (expropiación de medios de comunicación, torturas y asesinatos de manifestantes, deportaciones de opositores), pero con ocasional énfasis en lo que se refería a las subculturas juveniles: en 1971 llegó incluso a prohibirse un concierto del grupo musical Santana, cuyos integrantes fueron detenidos y expulsados del país.

El efecto de la redada de 1969 sobre el núcleo experimentalista original fue devastador, en particular por el patético escándalo periodístico que hizo comparsa a la arbitrariedad policial (“antro del vicio”, “templo psicodélico”, “congreso hippie”, eran algunos de los titulares en primera plana). Habían pasado apenas unas semanas desde el logrado esfuerzo

⁷⁵ Ver: Barriendos, *Juan Acha. Despertar*, 127; y Gustavo Buntinx, “Subdesarrollo y vanguardia. Juan Acha y la crítica de arte en el ocaso del Perú oligárquico (1958-1971)”, en *Coloquio Internacional Juan Acha, en el Centenario de su Nacimiento. Práctica de la Imaginación Crítica 1916-2016* (Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas, Cenidiap-INBA, 2018), 119.

de reconstitución que fue *Papel y más papel*. Un intento cohesionador que ya no volvería a repetirse entre ellos.⁷⁶

A finales de 1969, Acha dictó en la Galería Cultura y Libertad una serie de conferencias tituladas *Nuevas referencias sociológicas de las artes visuales: mass media, lenguajes, represiones y grupos*.⁷⁷ Estas conferencias, que tuvieron lugar también luego de su paso por Europa en 1968, introdujeron ideas y referentes en la escena limeña hasta entonces poco explorados: desde los planteamientos de Herbert Marcuse acerca de revalidar la sensorialidad de lo artístico ante las represiones de la sociedad de consumo y los debates sobre el marxismo para pensar cuestiones artísticas, pasando por los métodos del estructuralismo para dinamizar y actualizar la recepción del arte en la sociedad, los efectos psíquicos y sociales de los medios de comunicación masiva a través de las teorías de Marshall McLuhan, hasta la dinámica de grupos para situar la producción y el consumo artístico en clave contemporánea.⁷⁸

Estas conferencias tenían la intención de plantear nuevos métodos de estudio acerca del vínculo entre arte, cultura y sociedad, ocupando un lugar preponderante la pregunta por la recepción de la obra de arte. Como veremos más adelante, en la formulación de los no-objetualismos Acha toma, también, algunos elementos de la estética materialista de la recepción propuesta en la Alemania Oriental para preguntarse acerca de la circulación de las obras de arte vinculadas con la

⁷⁶ Buntinx, “Subdesarrollo y vanguardia”, 119.

⁷⁷ De acuerdo con Miguel López y Emilio Tarazona, esta serie de conferencias “son el más extremo indicio de la crisis y mutación de su marco de referentes teóricos para el pensamiento y praxis de algo ya difícilmente definible para él como Historia del Arte... [Acha] reconsidera las confluencias entre cultura y acción política derivadas de algunas experiencias como los movimientos contra la guerra de Vietnam y la segregación racial, los modos alternos de la vida de beatniks e hippies norteamericanos, pero principalmente observando la participación crítica de alguien como el filósofo alemán Herbert Marcuse en la revolución de mayo, recuperando su dimensión de agitador político, a fin de poner el acento sobre los efectos que esta “creación cultural” puede generar sobre los individuos”. López y Tarazona, “Juan Acha y la revolución cultural”, 2-3.

⁷⁸ Juan Acha, *Temas de arte peruano 3. Nuevas referencias sociológicas de las artes visuales: mass media, lenguajes, represiones y grupos*, Juan Acha, 1969 (Universidad Ricardo Palma, 2008), 20.

experimentación dentro del ámbito social. Como vemos, esta pregunta está presente desde finales de los años sesenta y aparecerá transversalmente en distintas reflexiones a lo largo de los años setenta.

Antes del autoexilio, Acha escribe otros dos textos fundamentales para las relaciones entre estética y política, vanguardia y subdesarrollo, y nuevos lenguajes artísticos y sociedad: *Perú: despertar revolucionario* (1970) y *La revolución cultural* (1971).⁷⁹ En el primero afirma nuevamente la necesidad de la vanguardia en el subdesarrollo como componente crítico de la cultura para combatir los efectos alienantes de la industrialización y la manipulación de las mentalidades a cargo de los medios masivos de comunicación, que entran más fácilmente en favelas y barriadas que la alfabetización.⁸⁰ Advierte en el Perú una “guerrilla cultural” conformada por jóvenes artistas que están tomando esa actitud vanguardista desde mediados de los sesenta y proponen nuevas formas de producción artística. A este acto le otorga un “despertar revolucionario”, la idea de una nueva conciencia que interpela los cambios socioeconómicos que vive el país en medio del gobierno militar del General Juan Velasco Alvarado.⁸¹

La labor de los artistas en este contexto, para Acha, no es otra que la de complementar y encauzar los cambios socioeconómicos mediante nuevas formas de sensibilidad que reaccionan ante las

⁷⁹ Juan Acha, “La revolución cultural”, *Oiga* viii, n.º 386 (1970): 29-31.

⁸⁰ Juan Acha, “Perú: despertar revolucionario”, en *Juan Acha. Despertar revolucionario*, ed. Joaquín Barriendos (Museo Universitario Arte Contemporáneo, 2017), manuscrito mecanografiado, 33.

⁸¹ En 1968 subió al poder el Gobierno Revolucionario de las Fuerzas Armadas del General Juan Velasco Alvarado, un gobierno militar que, a diferencia de las dictaduras del Cono Sur, tuvo un carácter progresista que llevó a una reforma agraria, industrial y educativa, e impulsó el desarrollo del país bajo posturas antimperialistas e intervencionistas que tuvieran en cuenta la realidad socioeconómica del Perú a lo largo de todo su territorio. Para profundizar en el vínculo del gobierno de Velasco Alvarado con la producción artística del Perú entre finales de los años sesenta y comienzos de los setenta, ver: Mijail Mitrovic, *Extravíos de la forma. Vanguardia, modernismo popular y arte contemporáneo en Lima desde los 60* (Fondo Editorial Pontificia Universidad Católica del Perú, 2019); y Katerina Valdivia, “The quest for representation: The experimental art scene in Lima under Peru’s military government (1968-1975)”, (Tesis de doctorado, University of Reading, 2024).

imposiciones del imperialismo cultural y tecnológico, al tiempo que liberan el peso de la tradición y el nacionalismo. A través de estrategias no convencionales como volantes, acciones o debates en la esfera pública, la juventud artística de Lima manifestaba, a juicio de Acha, un “activismo cultural” con el que buscaba erradicar los valores culturales y artísticos de las clases dominantes.⁸²

Dice Acha:

Nuestros artistas han pasado en poco tiempo del vanguardismo formalista (pop, op, nueva figuración, minimalismo, ambientaciones) al activismo cultural. El despertar revolucionario de los artistas comienza con cinco recién egresados de la Escuela de Bellas Artes, quienes presentan una ambientación conjunta como público renunciamiento de técnicas académicas y de conceptos tradicionales de personalidad artística como excepción, trascendencia espiritualista y emoción formalista. He aquí su mérito. El grupo lo integran Ernesto Maguiña, Consuelo Rabanal, Eduardo Castilla, Leonor Chocano e Ilda Chirinos. A su ambientación conjunta se llega a través de un túnel de plástico, cuyo piso se encuentra cubierto de varias puladas [sic] de papel fino. Luego encontramos tres recintos: dos alusivos a los objetos de consumo y al amor, y un tercero con tubos de cartón colgantes a manera de un “penetrable”. Inmediatamente después de presentar esta obra de efectos espaciales, sensoriales y pop, cada uno de los artistas inaugura consecutivamente una ambientación individual. Destaca el severo penetrable de Maguiña con tubos de plástico coloreado, Chirinos cuelga numerosas cortinas de plástico, Chocano se limita a forrar de cartón la galería, Rabanal traza una horizontal de pintura fosforescente y Castilla construye unas jaulas o pasadizos de bambú, cuyos pisos están cubiertos de diferentes materiales. Estas ambientaciones se caracterizan por su frialdad formal y su intencionada “pobreza” de formas y materiales. Meses después, algunos de estos artistas participan en concursos enviando objetos, entre los que descuella Maguiña con tres tubos de

⁸² Acha, “Perú: despertar revolucionario”, 34.

plástico inflados y de dimensiones imponentes, o presentando —a manera de cuadros— fotocopias de los textos relativos a un concurso ya realizado (reglamento, avisos, acta del jurado y comentarios periodísticos). Y aprovechando una actitud artística de choque (Yvonne Indacochea) este grupo distribuye volantes alusivos a la revolución cultural e inicia así su guerrilla.⁸³

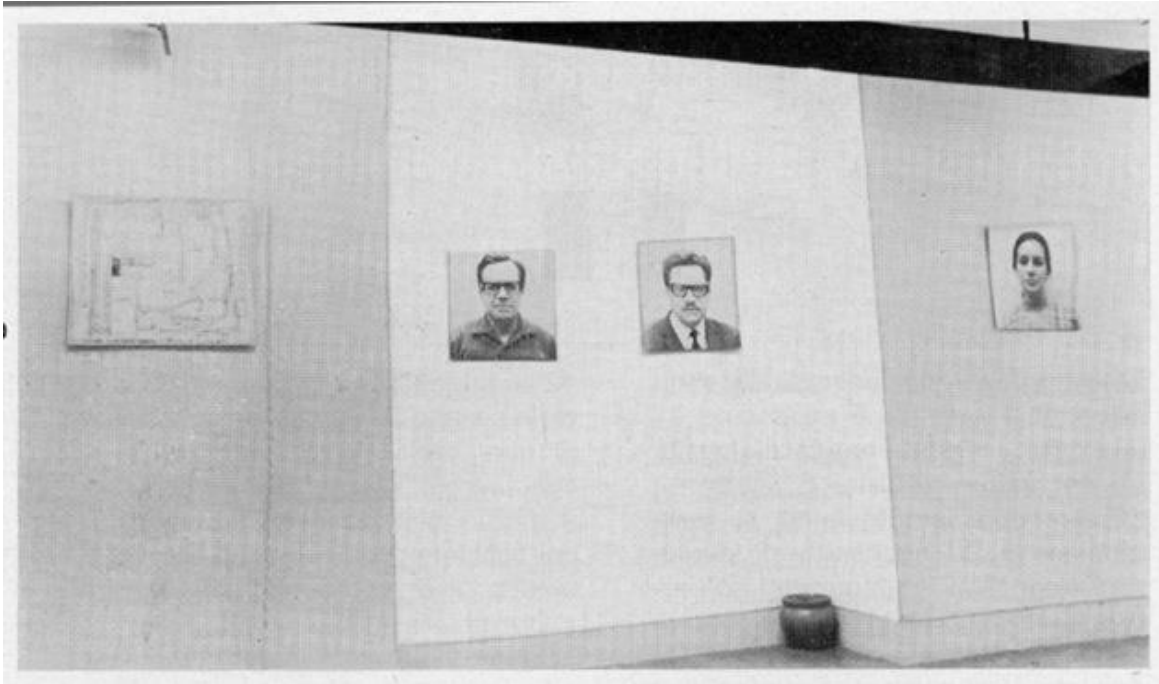
En sintonía con estas acciones descritas por Acha a cargo de Maguiña, Rabanal, Castilla, Chocano y Chirinos, otras obras y exposiciones, reseñadas también en el artículo, completan la constelación de esta nueva veta en la noción de vanguardia, modulada esta vez en el pensamiento del crítico peruano hacia un tipo de arte gestual e inmaterial, con dimensiones de tenor conceptual, y vinculado con una idea de “activismo cultural”. Todas ellas resultan fundamentales en la concepción del no-objetualismo previo a su autoexilio en México. Allí, la noción de vanguardia se vería reafirmada sustancialmente y modulada hacia las actitudes conceptuales. Si bien Acha rechazó en ese momento la categoría *arte conceptual* para elegir en su lugar la de *guerrilla cultural*, luego de distintas reflexiones en los años siguientes, al llegar a México, las actitudes conceptuales serían incluidas como uno de los grupos presentes en los no-objetualismos.

Galería de arte de Emilio Hernández Saavedra, presentada en junio de 1970 en la Galería Cultura y Libertad, a modo de crítica institucional, presentó fotografías de documentos relativos a la muestra de Maguiña, Rabanal, Castilla, Chocano y Chirinos: textos, invitaciones, críticas en prensa, la misma sala y el personal de la galería.⁸⁴ Si bien el gesto se acerca al conceptualismo tautológico, lo cierto es que para Acha el uso de información en la obra cuestionando los mecanismos de funcionamiento institucional de la galería y haciendo referencia a la obra misma

⁸³ Acha, “Perú: despertar revolucionario”, 36-37.

⁸⁴ Acha, “Perú: despertar revolucionario”, 38.

como desmantelamiento de los valores convencionales de la representación era lo que le atribuía el carácter de guerrilla cultural.



Emilio Hernández Saavedra. *Galería de arte*. 1970. Vista de exposición. Fotografía: Mario Acha.

En *Sin título*, Rafael Hastings exhibió, en el Instituto de Arte Contemporáneo, una serie de diagramas sobre el curso histórico del arte en el Perú desde el proceso independentista, junto con una serie de textos del mismo Acha acerca de los cambios generados por la vanguardia en el Perú durante los últimos años. La contraposición entre estas dos informaciones marca el acercamiento al texto escrito como soporte, en el caso de Hastings desde una clara interpelación a la historia del arte local, focalizando el punto neurálgico de las transformaciones artísticas en años recientes, para direccionar la producción artística hacia exploraciones estéticas de un carácter cada vez más abierto en sus medios, lenguajes y contenidos.



Vista de la exposición sin título del artista Rafael Hastings en el Instituto de Arte Contemporáneo de Lima, en la que presentó los esquemas *Juan Acha* y *Desarrollo de la pintura*.⁸⁵

Con un interés lúdico y pedagógico, *Iniciación al cinematógrafo*, la exposición presentada por Mario Acha en el Instituto de Arte Contemporáneo del 9 al 24 de junio, descomponía conceptualmente los elementos de la producción cinematográfica mediante instalaciones y dispositivos objetuales, a fin de develar la percepción que tenía el ojo humano de las imágenes en movimiento. Mario Acha se había formado inicialmente en arquitectura y luego en cine. Ante las dificultades para producir cine en el Perú durante esos años, decidió proponer esta ambientación con fotografías, en la que podría convertir la imagen fija en el principio cinematográfico. Se trataba de la conceptualización del cine explicada en fotografías.

⁸⁵ Barriendos, *Juan Acha. Despertar*, 32.



Mario Acha. *Iniciación al cinematógrafo*. Invitación. Instituto de Arte Contemporáneo de Lima. 1970. La invitación a la muestra consistía en una cámara fotográfica de cartón que el público podía armar.

Por ejemplo, en uno de los elementos descolgados del techo de la galería a la altura de la cabeza, el público podía recorrer el interior, en el que una serie de imágenes fijas montadas con bisagras hacía evidente un movimiento *close-up*, que empezaba con una fotografía pequeña, la cual a medida que se avanzaba en el recorrido se iba volviendo más grande. La intención de Mario Acha era activar la acción de la persistencia retiniana para fijar el movimiento de la imagen. Pese a que todo estaba hecho con elementos fotográficos, en el fondo lo que había para el artista y cineasta peruano era justamente una pieza cinematográfica que involucraba al espectador jugando con su percepción visual.⁸⁶

⁸⁶ Entrevista con Mario Acha, 30 de mayo de 2023.



Mario Acha. *Iniciación al cinematógrafo*. Vista de la exposición en el Instituto de Arte Contemporáneo de Lima. 1970. Cortesía Mario Acha.

Por su parte, el *Ballet verbal* o *Anti-ballet* de la coreógrafa y bailarina Yvonne von Mollendorf propuso un debate acerca del fin del arte como pantalla ideológica, para lo cual se valió de una acción en la que, lejos de ejecutar una pieza de danza, estableció una partitura que era narrada en una cinta magnetofónica mientras ella observaba al público en silencio. La partitura contenía el relato de tres piezas de *ballet*: el primer *ballet* de corte clásico, el segundo de corte moderno y el tercero de corte contemporáneo. Los textos narraban los movimientos y las situaciones escénicas claramente diferenciadas de acuerdo con el carácter de cada uno de los *ballets*. Los tres textos fueron grabados por actores y reproducidos ante el público de la muestra, que no asistía a un *ballet*

real, sino a uno narrado. Al final de la grabación, el público era interpelado desde la siguiente conclusión:

Está claro que los tres ballets de los cuales ustedes han sido testigos son la descripción más o menos hábil de pasadas, presentes o futuras manifestaciones de cultura que ustedes abiertamente mantienen, aplauden, comentan, critican y apoyan. Estas drogas están aceptadas como un indispensable écran ideológico que ampara el mecanismo real de nuestras sociedades de consumo. El arte se ha vuelto un producto al cual un batallón de artistas e intelectuales hacen propaganda, confiriéndole un aura de espiritualidad y engañando a la masa hasta la cretinización. Los creadores deben darse cuenta que colaborando con el sistema dominante al nivel de la cultura no hacen más que beatificar un sistema que es obsceno. El sistema acepta innovaciones solamente cuando estas están desprovistas de potencia. Las artes son usadas para convencer a la masa de que se puede hacer humano un sistema económico para el que tiene valor solo que es inofensivo, decorativo, lúdico o confesional. Todas las instituciones están del lado del gran aparato de distribución: teatro, televisión, museos, cinema y el artista los usa para obtener fama y dinero. Con ello, finalmente, apoya una definición burguesa de la cultura. En nombre del pasado y del sentido común nos han trazado un camino que conduce de alienación en alienación. Pero ya es tiempo de acelerar el proceso de destrucción de este sistema cultural mantenido por una masa inconsciente para al fin poder realizar juntos el soberano ejercicio de nuestra libertad.⁸⁷

Finalmente, *El espacio de esta exposición es el de tu mente, haz de tu vida la obra*, de Gloria Gómez Sánchez, presentada en octubre de 1970 en la Galería Cultura y Libertad, consistía en un cartel con la frase que daba título a la obra y una mesa blanca sobre la cual había un manifiesto realizado por ella, en el que se preguntaba acerca de la función del artista frente a la experiencia

⁸⁷ Texto original, cortesía Yvonne von Mollendorf.

vital y las disoluciones del objeto en la vida cotidiana. Si en el año 1965 había señalado la muerte de la pintura, en esta ocasión Gómez Sánchez se preguntaba por el fin del arte ante las relaciones entre el arte y la vida cotidiana, que llevaban la experiencia estética a un escenario de extrema desmaterialización.



Gloria Gómez Sánchez. *El espacio de esta exposición es el de tu mente. Haz de tu vida la obra.* 1970.

Instalación con medios mixtos. Manifiesto, frase impresa en tinta sobre papel, mesa de madera blanca.

Dimensiones variables. Colección Museo de Arte de Lima.

A lo que se asiste en el año 1970 en la escena limeña difiere del resquebrajamiento que había ocurrido en 1965, luego de las conferencias de Jorge Romero Brest. En este caso las tácticas artísticas muestran condiciones de temporalidad y acción que desmarcan de un modo radical la producción artística y sus discursividades en función de una búsqueda de libertad en medio de grandes transformaciones urbanas y sociales. Al respecto, Acha dirá: “Los revolucionarios o

guerrilleros culturales no solo quieren destruir. Ellos buscan lo que la gente más teme: la libertad de comportamientos individuales dentro del respeto humano”.⁸⁸ Estas piezas, que se acercan de modo más contundente a las actitudes conceptuales, marcan los primeros acercamientos de Acha al arte conceptual como parte del nuevo entramado de lenguajes neovanguardistas, o como él los llama, “activismos culturales”.

Cabe decir que luego del regreso a Lima tras el viaje por Europa es más que evidente que la relectura marxista posterior al 68 lo influencia notoriamente.⁸⁹ Su confianza en las prácticas experimentales de la vanguardia como mecanismo para transformar las subjetividades, y con ello la sensibilidad social para alcanzar un cambio político, será uno de los factores centrales en la formulación de los no-objetualismos y en su trabajo intelectual sobre el arte latinoamericano a lo largo de la década de los setenta. Es imposible, entonces, comprender las ideas presentes en *Perú: despertar revolucionario* y en *La revolución cultural* sin esta constelación de obras y acciones propuestas a lo largo de 1970 en Lima.

El año de 1970 finaliza con un infortunio: luego de que se reabriera su proceso, Acha es apresado nuevamente, durante diez días, en la cárcel El Sexto. Aunque la experiencia en prisión fue traumática y marcó notoriamente al crítico, lo cierto es que su salida del Perú no se debió exclusivamente a ello. Circunstancias personales y afectivas, así como la búsqueda de un mejor escenario para su labor profesional lo movilizaron para dejar definitivamente Lima.

⁸⁸ Acha, “La revolución cultural”, 31.

⁸⁹ Miguel López y Emilio Tarazona se refieren al pensamiento de Acha en este contexto del siguiente modo: “Se trataba claramente de un entendimiento distinto de la noción de ‘política’, alimentado por las relecturas críticas del marxismo que teóricos como Althusser, Marcuse o Lefebvre empezaban a trazar en el contexto post-68, el cual descartaba la rígida lucha de poder contra el Estado para depositar en los propios sujetos, y en sus formas de organización inmanente, las nuevas posibilidades y gramáticas emancipadoras. Un nuevo diagrama de tensiones que reubicaba la proyección revolucionaria del lado de las micropolíticas, y que le confería también al arte una dimensión libertaria antes no advertida”. López y Tarazona, “Juan Acha y la revolución cultural”, 14.

1.3 No-objetualismo en México: primeras apariciones en el autoexilio

Hacia el final del verano de 1981 en Lima, Abelardo Oquendo y Mirko Lauer publicaron el n.º 8 de la revista *Hueso Húmero*. Allí, plantearon una pregunta a diferentes escritores y críticos que para entonces habían decidido radicarse en el extranjero: *¿por qué no vivo en el Perú?* Juan Acha, uno de los intelectuales invitados a responder sobre los motivos por los que había decidido dejar el país, afirmaba que, en su caso, las razones eran de dos tipos: externas e internas, aunque pesaban especialmente las primeras, pues “solo abandona su país, quien encuentra en otro las condiciones propicias para desarrollar, en medio del respeto que exige la condición humana, su trabajo profesional”.⁹⁰

Acha ofrecía cinco razones de peso por las que la llegada a México lo había llevado a radicarse allí definitivamente: 1) la posibilidad de escribir para periódicos y revistas, colaborar con museos e institutos, e investigar y enseñar en centros universitarios como crítico de arte enfocado en América Latina, obteniendo una remuneración digna; 2) la libertad de expresión intelectual y la intensa circulación de ideas marxistas en libros, revistas y simposios; 3) el prestigio nacional de las artes visuales con el apoyo del Estado, la política museográfica y de realización de simposios, así como las facilidades para viajar y entrar en contacto con el arte de otras partes del mundo; 4) un mejor enfoque de los problemas artísticos y culturales de América Latina debido a la condición de México como centro intelectual de la región, donde, a su juicio, ocurrían fenómenos antes que en otros lugares del subcontinente, además de la confluencia de investigaciones y textos escritos desde diferentes geografías latinoamericanas, publicados por un robusto campo editorial; y 5) una

⁹⁰ Juan Acha, “Por qué no vivo en el Perú”, *Hueso Húmero*, n.º 8 (1981): 108.

identificación cultural más conflictiva y acorde con la realidad concreta de nuestros países, con un aprecio especial por la cultura popular, algo que encontraba semejante con el Perú.⁹¹

Fueron especialmente las condiciones personales y profesionales las que lo llevaron a emigrar del Perú y radicarse completamente en México, donde podía dedicarse de manera exclusiva a las labores de crítica y teoría del arte. Aunque su autoexilio también estuvo motivado por el racismo predominante en la sociedad limeña, el gobierno represivo de Velasco Alvarado y el encarcelamiento en El Sexto debido a la negligencia de un juez, estas fueron, de acuerdo con lo señalado por él mismo en el artículo, cuestiones secundarias.

Aquí podemos sacar una conclusión preliminar que será clave en el desarrollo de esta primera sección, y que, como veremos, marca la enunciación del no-objetualismo como un término resultante del autoexilio: la experiencia vital del autoexilio y el contacto permanente con la infraestructura cultural mexicana le permitieron a Acha avanzar en sus búsquedas intelectuales desde una perspectiva latinoamericanista que en Perú había sido explorada de manera preliminar. Para Acha, la llegada a México fue la oportunidad de experimentar una expansión imparable que marcaría su trabajo intelectual, así como un reposicionamiento frente a una realidad sociocultural que ya había comenzado a explorar desde el Perú: la de una América Latina que buscaba incesantemente superar sus contradicciones y subyugaciones, y que en el campo artístico se preguntaba insistentemente por su identidad.

En 1971, entonces, al poco tiempo de haber quedado en libertad, Acha partió hacia su autoexilio. Antes de instalarse en la Ciudad de México pasó algunos meses en Washington. Allí intentó vincularse con la OEA a través de José Gómez Sicre, pero no dio resultado. Durante esos meses,

⁹¹ Acha, "Por qué no vivo en el Perú", 108.

mientras estuvo en Estados Unidos, viajó a Canadá a dictar algunas conferencias. Finalmente, llegó a la Ciudad de México el 30 de abril de 1972.

El ambiente cultural mexicano estaba sacudido por la masacre de Tlatelolco de 1968 y por El Halconazo de 1971. El trauma social y político de la masacre, así como las formas colaborativas que emergieron entre artistas y el movimiento estudiantil, significó una nueva dimensión de las artes plásticas para el inicio de los años setenta. De acuerdo con Álvaro Vázquez Mantecón, los años previos al 68 habían servido de caldo de cultivo para las transformaciones que ocurrieron en el campo de las artes plásticas luego del movimiento estudiantil. Especialmente el carácter colaborativo y el cruce disciplinar habían comenzado a despuntar con experiencias que buscaban un arte total, incluyendo de manera transversal el cine, la literatura, el teatro y las artes plásticas.⁹²

Al llegar a México, Acha se encontró con una escena artística y cultural que desde la década anterior había sufrido procesos de ruptura y movimientos estructurales en el ámbito sociopolítico. La revaluación del nacionalismo como ideología, por ejemplo, había empezado a calar en las nuevas generaciones de artistas, específicamente a través de la denominada Generación de la Ruptura, en la que instituciones como Casa del Lago y el MUCA fueron claves para la configuración de un renovado panorama artístico. Como señala Rita Eder, durante el periodo que abarca de 1952 a 1967 ocurrió una serie de tránsitos en los que

emerge una renovación de la forma y el color, la imagen y el texto, la palabra y la voz, el movimiento y el sonido. Esta revolución de los materiales, de los soportes y los escenarios, de perspectivas sociales y enfoques, y también de nuevos vocabularios en términos textuales y de la imagen, entraña un complejo debate sobre cómo rehacer, después de la fractura, nuevas

⁹² Álvaro Vázquez, “El impacto 68 en las artes visuales”, en *68+50*, ed. Ekaterina Álvarez (Museo Universitario Arte Contemporáneo, 2018), 43.

propuestas en torno al sentido y la función del arte, que incorpora preguntas sobre las relaciones entre el artista y el público en su dimensión subjetiva, y que busca dar un mayor espacio a lo espiritual, lo sensorial, lo corporal y lo lúdico.⁹³

La incidencia de Alejandro Jodorowsky y su “efímero pánico” dentro del ambiente cultural mexicano puede verse en la articulación con artistas como Lilia Carrillo, Vicente Rojo, Alberto Gironella y Manuel Felguérez, especialmente a través de la escenografía para una obra como *La ópera del orden*. Cabe recordar que las obras teatrales de Jodorowsky integraron otras disciplinas artísticas como la música y la pintura, teniendo siempre en su base una dimensión de la temporalidad marcada por el desmantelamiento del objeto artístico. De acuerdo con Rita Eder, “en una sociedad pánica, los objetos se construirían, se destruirían y se volverían a hacer, siempre distintos, una alusión crítica a la perdurabilidad y la consagración del objeto artístico”.⁹⁴

A las actitudes contraculturales y la renovación de los lenguajes estéticos que habían comenzado en los años cincuenta se sumaría el activismo artístico en los espacios de formación del arte hacia 1968. Principalmente la Escuela Nacional de Artes Plásticas (ENAP) —conocida anteriormente como la Escuela de San Carlos—, la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado “La Esmeralda” (ENPEG), y el Instituto Politécnico Nacional (IPN) se articularon mediante brigadas de producción gráfica con el movimiento estudiantil.⁹⁵ Esta forma de acción directa y articulación

⁹³ Rita Eder, *Desafío a la estabilidad. Procesos artísticos en México, 1952-1967* (Universidad Nacional Autónoma de México, Editorial Turner, 2014), 24.

⁹⁴ Eder, *Desafío a la estabilidad*, 30.

⁹⁵ La importancia de la gráfica en este contexto se debió, además, como señala Álvaro Vázquez Mantecón, a que “en el contexto de un estricto control de los medios masivos de comunicación establecido por el gobierno en aquel momento, la gráfica o los cortos cinematográficos sirvieron para difundir las demandas y propuestas del movimiento ante el resto de la ciudadanía”. Ver: Vázquez, “El impacto 68 en las artes visuales”, 45; y Amanda de la Garza y Sol Henaro, “Gráfica del 68. Imágenes rotundas”, en *68+50*, ed. Ekaterina Álvarez (Museo Universitario Arte Contemporáneo, 2018), 61.

política impulsó un nuevo espíritu de colectividad que marcaría de modo singular los años siguientes.

A partir de la experiencia brigadista del movimiento, se heredó la idea de que la organización colectiva daba una solución eficaz para realizar un arte distinto, capaz de incidir en la política y también en la experimentación estética. Esa sería una clave para entender las diversas agrupaciones que caracterizaron las propuestas artísticas de vanguardia en los setenta.⁹⁶

Además de ello, el final de los años sesenta y el comienzo de los setenta estuvo marcado por un férreo rechazo a las políticas culturales del Estado, una situación que tuvo en el Salón Independiente (SI) uno de sus principales ejemplos, dando lugar, además, a nuevos principios de autogestión, experimentación de vanguardia y formas de organización cultural por parte de artistas en la Ciudad de México. El antecedente del SI es probablemente uno de los acontecimientos más favorables para las búsquedas que había comenzado Acha en Perú. La articulación de nuevos lenguajes, la exploración de nuevos soportes, el rechazo a la comercialización y las transformaciones en los mecanismos de producción artística⁹⁷ son características que, sumadas a la exploración de los años sesenta y la vinculación del arte con la política mediante el movimiento estudiantil, marcaron el clima para la llegada de Acha en medio de su autoexilio.

Instalarse en México significó, entonces, el encuentro con un ambiente cultural propicio para continuar explorando desde el campo intelectual las transformaciones de los lenguajes artísticos con un potencial revolucionario, que permitía acompañar las transformaciones político-sensitivas

⁹⁶ Vázquez, “El impacto 68 en las artes visuales”, 47.

⁹⁷ Ver: Pilar García, “El Salón Independiente como modelo alternativo de autogestión, práctica colectiva y experimentación en la historia del arte contemporáneo”, en *Un arte sin tutela. Salón Independiente en México, 1968-1971*, eds. Pilar García y Cuauhtémoc Medina (Museo Universitario Arte Contemporáneo, 2018), 21.

dentro de un marco latinoamericanista, y entender, de este modo, nuevos matices de la noción de guerrilla cultural.

Acha retomó rápidamente su labor como crítico de arte escribiendo para el suplemento cultural *Diorama* del periódico *Excélsior* desde el mes de julio de 1972. Además de *Diorama*, donde escribió una columna semanal hasta agosto de 1975, en 1973 comenzó a escribir para la revista *Artes Visuales*, y en 1974 para *Plural*. Especialmente varios de los artículos publicados entre 1972 y 1973 sirven como punto de partida para trazar las genealogías que configuran a lo largo de la década el problema del no-objetualismo, y para situar los debates que hacen parte del itinerario de Acha durante esos años: el latinoamericanismo como superación del problema del nacionalismo y a su vez como resistencia a la importación de modelos extranjeros en el campo artístico, el interés en incluir la teoría social del arte en los trabajos críticos e historiográficos, las búsquedas de un pensamiento visual independiente, la continuación de los debates sobre la vanguardia y el subdesarrollo, o la comprensión sobre los nuevos lenguajes producidos desde América Latina.

Los tres primeros textos de *Diorama* (“Arte y ecología”,⁹⁸ “El arte y la calle”,⁹⁹ y “Arte japonés de vanguardia: ¿para qué samuráis?”)¹⁰⁰ dejan ver que la noción de vanguardia de Acha, continuando las reflexiones realizadas en Perú, está vinculada con la idea de la desfetichización del objeto artístico y las intenciones de los artistas de intervenir en espacios por fuera de los escenarios institucionales de exhibición, es decir, de una vanguardia que busca la calle y los sitios públicos como lugares para la realización de acciones participativas e intervenciones efímeras.¹⁰¹ Haciendo

⁹⁸ Juan Acha, “Arte y ecología”, *Diorama, Suplemento Cultural de Excélsior*, 9 de julio, 1972.

⁹⁹ Juan Acha, “El arte y la calle”, *Diorama, Suplemento Cultural de Excélsior*, 23 de julio, 1972.

¹⁰⁰ Juan Acha, “Arte japonés de vanguardia: ¿para qué samuráis?”, *Diorama, Suplemento Cultural de Excélsior*, 30 de julio, 1972.

¹⁰¹ Me referiré de manera más amplia a los dos primeros artículos en la sección dedicada a la “Ecoestética visual”.

referencia a Althusser, señala la importancia del uso de los sentidos y su revisión como signo de la época. El replanteamiento en el uso de los sentidos era algo que estaba plenamente alineado con las nuevas propuestas de artistas, de modo tal que el correlato estético que Acha veía de las propuestas marxistas posteriores al 68 se situaba justamente en el trabajo más radical de las juventudes.

Los siguientes textos publicados en *Diorama*, entre agosto y noviembre, estuvieron dedicados a reseñas de exposiciones con formatos claramente convencionales: el romanticismo anacrónico de Francisco Corzas en la Sala Nacional del Palacio de Bellas Artes, las pinturas y los dibujos de Endre Szász en la Galería Mizrahi, los dibujos de Carlos Coffeen Serpas en la Galería Gandhi, la muestra de ilustraciones de José Luis Cuevas en el Museo de Arte Moderno, las serigrafías y los tapices de Roser Bru en la Galería Pecanins, la pintura de Roger von Gunten en la Galería Juan Martín, entre otras muestras. En estos textos las ideas acerca del no-objetualismo y de la intensidad política que traían los textos del Perú son prácticamente inexistentes.



Alberto Gironella. *El entierro de Zapata y otros enterramientos*. Ambientación en la Sala Nacional del Palacio de Bellas Artes. Dimensiones variables. 1972. Tomado del periódico *La Jornada*, 3 de diciembre de 2019, Ciudad de México.

No obstante, el 19 de noviembre Acha publica un artículo a propósito de la ambientación *El entierro de Zapata y otros enterramientos*, realizada por Alberto Gironella en la Sala Nacional del Palacio de Bellas Artes. La obra generó alteraciones y reacciones en el público, que la calificó de vulgar y reaccionaria. Gironella, admirador de Zapata, había estudiado ampliamente su biografía, y la idea del “entierro” apuntaba a todo lo contrario, a revitalizar la imagen del revolucionario en un lugar como el Palacio de Bellas Artes. Algunas de las pinturas que hacían parte de la ambientación tenían referencias a fotografías de Héctor García y Manuel Álvarez Bravo. Además de la cita a las fotografías, la heterogeneidad de materiales y objetos (hojas de caña, manojos de tomillo, bultos de azúcar arrumados y descolgados del techo, pinturas de caballete, caballos de yeso, fotografías, latas de conserva, maderas talladas, etc.) construía, según Acha, una sintaxis de correlaciones que involucraba significativamente los sentidos dentro del conjunto total del espacio.¹⁰²

La obra de Gironella le sirvió de pretexto a Acha para retomar en la esfera pública sus reflexiones sobre la crítica a las instituciones y la necesidad de desacralizar el museo, desde un lenguaje como la ambientación que, en este caso, revisaba la construcción visual de la imagen de Zapata y la vinculaba con elementos de la cultura popular dentro de un amplio grupo objetual:

El modo como Gironella ensambla, yuxtapone, acumula, distribuye y contrapuntea los materiales y los objetos —cuadros incluidos— nos está revelando —diría yo— que sus móviles son artículos ante todo y sobre todo. Porque en la totalidad de la obra salta a la vista la intención de negar la pintura y el consiguiente propósito de ir contra la sacralización o mitificación del recinto museal. No únicamente esto, sino que exterioriza dos importantes

¹⁰² Juan Acha, “El ambientalismo de Gironella: vulgarización de la gran pintura”, en *Diorama, Suplemento Cultural de Excelsior*, 19 de noviembre, 1972.

motivaciones del arte pop: la denuncia del consumo masivo o vedettismo de que hoy es objeto la imagen de algunos personajes políticos de izquierda, por un lado, y la exaltación de lo popular como negación o refuerzo del arte culto, por otro.¹⁰³

Acha advirtió rápidamente que la intención de Gironella no era poner el énfasis en la imagen de Zapata a modo de idealización, sino invitar al público a ver su espíritu en los objetos cotidianos y populares como consecuencia de la revolución. En buena cuenta, varias de las reacciones desfavorables del público apuntaban justamente a la memoria ultrajada de Zapata mediante lo popular. Por otro lado, las pinturas pasaban a un segundo plano. No eran obras pictóricas aisladas, sino los componentes mismos de la ambientación, descalzando el gesto del genio creador sobre la superficie pictórica como fin último. Aquí, nuevamente, la pintura era objeto de una muerte social y cultural que la relegaba a un plano ausente de jerarquías con respecto a la ecología de objetos presente en la ambientación (de hecho, en el recinto había una serie de cuadros acumulados y volteados de espaldas). Para Acha, la obra de Gironella denunciaba el mito y la idolatría de la imagen de Zapata como héroe de la Revolución mexicana, y emparentaba la circulación masiva de su imagen con la del Che Guevara o Marilyn Monroe.

La estética de la idealización huye de lo popular, el ambientalista se sumerge en él para rescatar la realidad. No creo que Gironella replantee aquí la idea, bastante difundida en América Latina, de salvar el arte culto o la pintura por medio del arte popular. Va más allá: formula lo popular como realidad cotidiana. No busca un nuevo arte culto, sino la dilución del arte en la vida diaria. [...] La fuerza artística de este pintor que desde hace tiempo viene “vulgarizando” la gran pintura y ensamblándola con objetos populares y con fines

¹⁰³ Acha, “El ambientalismo de Gironella”.

desmitificadores, se une aquí a la significación muy particular que tiene lo popular en la realidad mexicana.¹⁰⁴

Aunque aquí todavía no se hace presente el término *no-objetual*, la obra de Gironella le sirve a Acha para subrayar la presencia de objetos artísticos y no-artísticos (provenientes del ámbito popular) para combatir frontalmente la noción del arte culto, al que, como vimos en sus últimos textos del Perú, influenciado por el marxismo, le atribuía un carácter burgués, minoritario y de clase que debía ser destruido como parte de la “revolución cultural” de las juventudes para actualizar la sensibilidad social ante las condiciones del presente.

La primera aparición del término no-objetual se encuentra en el artículo “Retrospectiva parisiense a destiempo: pintura que solo es pintura”,¹⁰⁵ publicado en el suplemento cultural *Diorama* el 26 de noviembre de 1972. En el marco de la reseña sobre *París: punto de encuentro del arte*, la muestra retrospectiva de pintura que por entonces se exhibía en el Museo de Arte Moderno, Acha reflexiona sobre el desfase temporal de estas pinturas, pues habían sido producidas luego de 1945 y su apogeo había ocurrido quince años atrás. Rescataba la museografía de Fernando Gamboa, pero veía con cierta sospecha un tipo de arte que sería tomado como referente en nuestros países debido a la dependencia cultural y mental, y por ello cuestionaba la ausencia de propuestas más alineadas con el *ethos* contemporáneo. La muestra carecía de “los objetos, sus actuales rebasamientos y negaciones, así como las manifestaciones anti-objetuales”.¹⁰⁶ Acha situaba en 1968 la pérdida de prestigio social y cultural de la pintura exhibida en la muestra del MAM y, en su lugar, afirmaba: “Al parecer la importancia social y cultural del arte anda por otro lado: en las

¹⁰⁴ Acha, “El ambientalismo de Gironella”.

¹⁰⁵ Juan Acha, “Retrospectiva parisiense a destiempo: pintura que solo es pintura”, *Diorama, Suplemento Cultural de Excelsior*, 26 de noviembre, 1972.

¹⁰⁶ Acha, “Retrospectiva parisiense a destiempo”.

manifestaciones no-objetuales o extensiones audiovisuales”.¹⁰⁷ Aquí se refiere por primera vez al término no-objetual dentro de su crítica de arte. Aunque no lo desarrolla en el texto, es claro que su vinculación está anclada estrechamente en el vanguardismo y la guerrilla cultural que venía apoyando desde 1965 en Lima, y que, luego del engarce con la obra de Gironella en el contexto mexicano, el término evoca una relación con la vanguardia, las nuevas prácticas artísticas y sus innovadoras formas de visualidad articuladas con lo popular.

En la columna de la semana siguiente, publicada el 3 de diciembre, en medio de una crítica sobre la pintura informalista de Benito Messeguer, Acha establecerá la oposición “objetualismo vs. no-objetualismo”, tomando como referencia del primero la tradición pictórica y del segundo la obra de Marcel Duchamp, luego de renunciar decididamente a la pintura en 1913, y señalando que en los años recientes muchos artistas jóvenes habían escapado del objeto en el arte. Al parecer la muestra de Messeguer en la Galería Mer-Kup había tenido un notorio éxito en ventas, reafirmando la circulación fetichizada del objeto artístico, ante la que Acha contraponía el no-objetualismo.

Finalmente, el año culmina con una columna del 30 de diciembre, en la que Acha expone su balance del segundo semestre de 1972, a partir de lo que le tocó vivir desde su llegada a México y de lo que observó críticamente desde *Diorama*. Dice lo siguiente:

Hemos tenido la magnífica exposición gráfica “José Luis Cuevas: ilustrador de su tiempo” como la mejor individual, y “Arte japonés de vanguardia” como la colectiva de más alto nivel artístico. Esta última comprendía —aparte de pinturas— objetos, arte conceptual y obras que seguían postulados sensorialistas y, sin embargo, era discutible su derecho a llevar la designación “vanguardia” hoy sin razón de existir en las artes objetuales, puesto que ella está

¹⁰⁷ Acha, “Retrospectiva parisiense a destiempo”.

transitando por terrenos no-objetuales, difíciles de ubicar por contravenir nuestros hábitos artísticos.¹⁰⁸

Como vemos, el no-objetualismo no solo aparece, entonces, en el autoexilio, sino que además sus salidas iniciales lo configuran claramente como un término para agrupar esa vanguardia heterogénea y en permanente transformación, apoyada por Acha de manera decidida durante los últimos siete años. El no-objetualismo despunta en estos artículos, sin duda, como un término para pensar la vanguardia latinoamericana. En el balance de ese segundo semestre de 1972, el crítico peruano reconoce nuevamente la ambientación de Gironella como una de las mejores obras, además del trabajo sobre las superficies de Vicente Rojo y el cinetismo de Federico Silva.¹⁰⁹ No obstante, la reflexión de fondo radica en la aceptación de las nuevas tendencias como lenguajes renovadores de la tradición, no solo en México, sino también en América Latina, que revisa los dilemas de sus ataduras artísticas.

De manera casi simultánea con estos textos en los que aparece la denominación de lo no-objetual, también se produce una reflexión más frontal sobre la cuestión de lo latinoamericano. Esto generará un binomio casi indisoluble a lo largo de la década y enmarcará, como veremos, al no-objetualismo con una dimensión regional. En el invierno de 1973, Acha publicó un artículo acerca de la realidad artística en América Latina en el primer número de la revista *Artes Visuales*.¹¹⁰ El texto se titula “Por una nueva problemática artística en Latinoamérica” y reclama una nueva

¹⁰⁸ Juan Acha, “Gironella lo mejor: balance de un buen año artístico”, *Diorama, Suplemento Cultural de Excelsior*, 30 de diciembre, 1972.

¹⁰⁹ Sobre el cinetismo de Silva entre finales de los años sesenta y comienzos de los setenta, ver: Daniel Garza, “Experiencias lumínicas: Federico Silva y el arte cinético (1968-1976)”, en *Federico Silva. Lucha y fraternidad. El triunfo de la rebeldía* (Museo del Palacio de Bellas Artes, 2023).

¹¹⁰ La revista *Artes Visuales* fue fundada por Carla Stellweg, quien la dirigió desde el Museo de Arte Moderno de la Ciudad de México entre 1973 y 1982. Acha fue colaborador en varios números de la revista y contribuyó en debates sobre el latinoamericanismo, la crítica de arte y la producción artística de la vanguardia mexicana.

perspectiva que considerara los problemas de la práctica artística vinculados con la realidad tercermundista, esto es, que incluyera una dimensión sociológica que tuviera en cuenta las mutaciones y transformaciones generadas en la estructura social a causa de la aparición de nuevas tecnologías. A decir de Acha, esta nueva problemática artística operaría en una doble articulación: por un lado, enfrentaría a la estética desarrollista, y por otro, al revisar la realidad latinoamericana, generaría una nueva forma de conceptualizar el arte que encauzaría un tipo de sensibilidad correspondiente a la realidad regional.¹¹¹

No cabe duda de que este texto podría ser ubicado como uno de los puntos de partida para varias de las reflexiones que Acha realizó a lo largo de la década de 1970 sobre el problema del arte latinoamericano desde la Ciudad de México como lugar de residencia. Si bien los intereses latinoamericanistas podrían rastrearse hasta los últimos años que Acha pasó en Perú,¹¹² lo cierto es que su desarrollo ocurre, especialmente, luego de que se asienta en México; y el artículo publicado en *Artes Visuales* sienta las bases de lo que será su programa crítico-teórico en los años posteriores.

Este artículo de Acha podría ser visto como uno de los puntos de partida para la comprensión de su trabajo intelectual durante la década de 1970. Y es que no son pocas las ideas que se enuncian en él. Por un lado, es uno de los primeros espacios en los que se manifiesta explícitamente el interés por lo latinoamericano. Como veremos, Acha concibe el latinoamericanismo no solo como una búsqueda identitaria capaz de generar una nueva teoría estética, sino también como un modo de superar los problemas visuales del nacionalismo y al mismo tiempo ejercer resistencia ante la importación de modelos estéticos extranjeros provenientes de los países desarrollados y de los grandes centros artísticos. Por otro lado, en el artículo también se enuncian ideas que remiten al

¹¹¹ Juan Acha, "Por una nueva problemática artística en Latinoamérica", *Artes Visuales*, n.º 1 (1973).

¹¹² De ello da cuenta el manuscrito inédito *Pintura, vanguardismo y colectividad. Aproximaciones estéticas con un pequeño margen latinoamericano* que Acha escribió aproximadamente entre 1966 y 1968.

debate sobre la vanguardia y el subdesarrollo, que desde mediados de la década de 1960 tenía lugar en América Latina a través de voces como la de Marta Traba, Ferreira Gullar o Mário Pedrosa. Que haya sido la revista *Artes Visuales* la que publicara este texto de Acha y sirviera de escenario para distintas reflexiones del crítico durante los años siguientes se debe probablemente, como dice Rita Eder, a que

Fue *Artes Visuales* la que dio lugar al debate sobre problemas contemporáneos en el arte como la perspectiva de género, el arte conceptual, la fotografía y su redefinición estética, la nueva crítica en América Latina y el nacimiento de un nuevo arte en México. Ese nuevo arte proponía una distinta organización del trabajo artístico en forma de colectivos que intentaban reformular el significado del arte político y trabajaban diversas estrategias en el campo del arte público dirigidas a influir sobre el proceso cognoscitivo de los espectadores. Esa temática que preocupaba a la redacción de *Artes Visuales* se complementaba con las ideas y el trabajo teórico de Juan Acha, quien reflexionaba sobre un nuevo arte a la altura de las transformaciones sociales y tecnológicas de la década de 1970.¹¹³

Cabe decir que el debate sobre lo latinoamericano adquiere una cierta autonomía dentro del campo de discusión artística durante los años setenta. Si bien el problema de lo latinoamericano, antes circunscrito a las ideas sobre el americanismo, tuvo sus lugares de discusión en el campo cultural especialmente a través de la filosofía, la historia y la literatura, los años setenta verán un desplazamiento singular de estas ideas hacia los terrenos del arte. Acha parte de la premisa de que el principal problema artístico de “Nuestra América” —y aquí el guiño de Acha es, por supuesto, a José Martí— es la falta de formulación de problemas oriundos que broten de nuestra heterogénea

¹¹³ Rita Eder, “Juan Acha: Pensar el arte desde América Latina”, en *Coloquio Internacional Juan Acha, en el Centenario de su Nacimiento, Práctica de la Imaginación Crítica 1916-2016* (Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas, Cenidiap-INBA, 2018), 159-167. (Actas del coloquio con el mismo título, realizado en México, D. F., en octubre del 2016).

realidad social. Esta circunstancia tiene su origen en la importación sistemática de ideas provenientes de los países desarrollados y de los grandes centros artísticos.

Acha estaba interesado en los cambios ocurridos dentro de la estructura social a causa del subdesarrollo, y veía sin escepticismo las relaciones de estos cambios con la vanguardia artística. El cambio en la materialidad de la experiencia estética implicaba la aparición de un nuevo tipo de sensibilidad con el que artistas de toda la región impulsaban nuevas ideas y manifestaciones que podían tener un carácter revolucionario. En su aproximación, Acha recurrirá a perspectivas teóricas y metodológicas diversas, a veces provenientes de la historia de las ideas y de la ensayística latinoamericana, y a veces provenientes de los países desarrollados. Para Rita Eder, este artículo de Acha

definía el dilema en términos de la convivencia entre dos realidades y sensibilidades. Se refería a la confrontación cultural entre el primer y el tercer mundo. La solución de Acha tenía como paradigma al arte brasileño y su tradición antropofágica o, dicho de otro modo, de apropiarse de lo necesario sin abandonar ciertos valores sensibles.¹¹⁴

Esta perspectiva antropofágica que menciona Rita Eder será, de hecho, una constante a lo largo de la década en el pensamiento metodológico de Acha. De modo que, en sus intentos por definir una estética latinoamericana, Acha tomará herramientas provenientes de distintos andamiajes teóricos producidos en los centros artísticos internacionales, al tiempo que ubicará problemas específicos de la realidad regional para estimular los debates sobre nuevas perspectivas e ideas para América Latina. Cabe anotar que, asociada a este gesto antropofágico, en Acha es visible una asimilación poco ortodoxa de categorías y marcos metodológicos. Su adaptación será singular y utilizará ideas provenientes de campos tan diversos como el marxismo, la semiótica o el

¹¹⁴ Eder, “Juan Acha: Pensar el arte”.

estructuralismo, en un ejercicio de adaptación a las condiciones de la realidad latinoamericana. En el artículo de *Artes Visuales* podemos advertir el gesto antropofágico señalado por Rita Eder en la siguiente frase:

Como es de suponer, no es cuestión de echar por la borda al intelectualismo, sino de librarlo de vicios y encauzarlo. No es materia de desterrar las ideas ni los conocimientos; al contrario: posesionarnos de ellos, pero tomándolos como valiosas e indispensables herramientas para estudiar nuestra realidad tercermundista en sus mutaciones infraestructurales, psicosociales y sensitivas, para lo cual nos es menester mayor movilidad fuera de la historia y la teoría del arte, ambas por lo regular limitadas a la superestructura del arte.¹¹⁵

El planteamiento de la nueva problemática artística para Latinoamérica tendría que ser producto, de acuerdo con Acha, de la incorporación de una perspectiva sociológica dentro de las dos formas que habían producido al arte históricamente: por un lado, el intelectualismo, vinculado con el proceso teleológico de la historia del arte en cuanto sucesión lineal de obras, así como la producción de sus propias teorías, enunciadas principalmente desde los grandes centros artísticos ubicados en Estados Unidos y Europa, y que siempre fueron importadas al contexto latinoamericano en un afán de alcanzar el mismo desarrollo del panorama internacional; y, por otro lado, el subjetivismo, vinculado con un espíritu expresivo de corte nacionalista en el que los valores identitarios fueron representados como signo del reconocimiento de tradiciones autóctonas.¹¹⁶

¹¹⁵ Acha, "Por una nueva problemática".

¹¹⁶ Sobre la incorporación de la sociología en esta nueva problemática artística, Acha menciona lo siguiente: "Al impartirle una dirección sociológica a nuestra problemática artística, tendremos que situar nuestras manifestaciones estéticas en la realidad de unas sociedades heterogéneas que los efectos de la revolución tecnológica han puesto en constante y radical transformación mental y sensitiva. Como resultado de los cambios ecológicos causados por los objetos y los medios masivos, en cuyo manejo interviene el imperialismo cultural que sobre nosotros ejercen los países desarrollados, aumenta la diversidad de nuestras situaciones sociales, culturales y artísticas que van de lo feudal a lo industrial, del analfabetismo a la cultura de masas". Acha, "Por una nueva problemática".

Capítulo 2

Tres nociones vinculadas con el no-objetualismo

2.1. El arte conceptual en Juan Acha: una lectura divergente del canon

felipe ehrenberg y la subversión conceptualista

juan acha

EL arte conceptual ha llegado por fin a México. Lo trae un artista mexicano: Felipe Ehrenberg, quien lo está exponiendo en la galería "José María Velasco" de Peruville, después de haberlo practicado durante algunos años en Europa, donde lo descubre. Así al menos, como arte conceptual que viene por primera vez, ha sido anunciada y comentada su actual exposición. Preparémosla, pues, a ver en ella manifestaciones artísticas radicalmente nuevas.

En puridad, el arte conceptual obedece a una estética nueva y revolucionaria (nueva en sentido de diferente; no como nacida de la nada). Sus manifestaciones son descendientes directas del espíritu subversivo de Duchamps dadaísta y, consecuentemente, están situadas fuera del sistema en que se mueven las ideas formalistas y sensorialistas que dominan, no sólo al arte occidental sino nuestra sensibilidad diaria; no únicamente el gusto sino los mecanismos de nuestras percepciones cotidianas. En lugar de obras de arte, los conceptualistas presentan y suscitan situaciones artísticas que exaltan la idea como idea (la idea de una idea), los conceptos como conceptos. Por lo tanto, nada más equivocado que decir "me gusta o me disgusta lo que hace Ehrenberg" y yerran quienes no ven aquí un nuevo espíritu. Sobre todo, quienes consideran que las innovaciones estéticas terminaron definitivamente —según ellos— con la aparición del surrealismo hoy tan traído y llevado con bastante desdén.

Pero en lo relativo a un nuevo espíritu, es donde de entrada este artista puede darnos la falsa impresión de que defeciona; expone una buena cantidad de dibujos y collages tradicionales. Es decir, presenta obras de arte que podemos juzgar de acuerdo a los atributos formales de sus superficies enmarcadas y envidriadas, admirándolas por su decorosa calidad y su serena temática muy cercana al arte pop.

A pesar de la presencia de estas obras tradicionales —que muy bien pudieron haberse eliminado—, creo que no cabe hablar de inconsecuencia, pues la totalidad de la muestra tiene un indiscutible sello conceptualista. Y la tiene a fuerza de abundar en la diversidad de proposiciones de esta estética como si Ehrenberg quisiera cubrirlos todos y decir muchas cosas a la vez. Naturalmente, esta resta profundidad y solidez a la totalidad y, en especial, a los logros a que llega este artista en varios objetos, documentos y proyectos.

Entre los dibujos y collages, podemos reparar en 6 superficies cubiertas de un papel negro que lleva inscripciones alusivas a la censura y que al levantarlas vemos un

dibujo inofensivo. Contraponen así la imagen verbal a la visual, las asociaciones a la realidad. En las paredes vemos también "documentos" de un pucoso (partitura mecánográfica, recolección de basura y comida, recorrido postal de unos papeles); "proyectos" imposibles y los posibles que invitan al visitante a realizarlos; material impreso; dibujos con recetas de cocina o poesía; slogans y frases ingeniosas.

A este grupo podemos agregar los dos cuadros negros en el piso que llevan repetida la palabra "Gobierno", en desorden uno y en estricto orden el otro, que hacen tomar conciencia —lo pretenden al menos— de la solemnidad del arte y la galería: el público no se atreve a pisarlos pensando que es obra de arte, menos aún cuando lee y asocia. Pertenecen aquí también el catálogo de la muestra, pues éste en el arte conceptual es tan importante como la exposición y muchas veces más.

A PARTE de estas proposiciones icónicas verbales, Ehrenberg presenta objetos muy fríos (algunos escenográficos); 135 cajas transparentes conteniendo materiales de los más heteroclitos; proyecta cine; se exhibe el mismo dentro de una caja que asemeja un sarcófago (body-art). Agréguese a esto las acciones happenings que surgieron el día de la inauguración, parte importantísima en esta clase de exposiciones.

Bien a cuento de qué denominamos conceptualistas a todas estas manifestaciones? Porque viéndolo bien, no existe una definición propiamente dicha de este arte. No cabe dudar: ignoramos qué es a ciencia cierta. Sin embargo, sabemos lo que no es. De tal suerte que su finalidad es más de destrucción que de construcción; de negación y contravención antes que de afirmación.

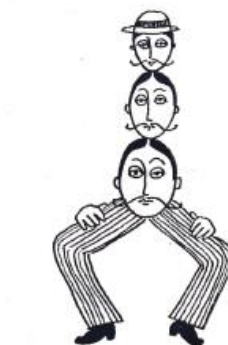
Con todo, estamos ante una estética no-empírica (no-sensorial). Dicho llanamente: el arte conceptual niega los atributos de la materia (formas y colores), contraviene nuestros hábitos perceptuales y es extraño a las idealizaciones. Pero en este enrarecimiento de lo tradicionalmente artístico, surge la importancia de las ideas, conceptos e imágenes. Y ante éstas no cabe sino la posibilidad de que nos interesen; nunca que nos gusten o disgusten, en tanto faltan los elementos de juicio pertinentes.

COMENCEMOS por las proposiciones icónicas-verbales. ¿Qué significa esto de que las artes visuales estén acercándose a la palabra? ¿Qué podemos esperar de la insolita copulación del icono con la palabra, de la imagen visual con la verbal? Y por último, ¿cómo copulan en la exposición de Ehrenberg?

Si pensamos que la razón de ser de las artes visuales consiste, precisamente, en expresar lo no-discursivo, lo que la palabra es incapaz, entonces se impone la necesidad de aceptar que el problema no solamente radica en la novedad, sino que es contra natura. No me refiero, por cierto, a la relación de la palabra con la figura que a diario vemos en la prensa, el cine y la TV comerciales, donde la imagen visual ilustra lo verbal, refuerza la anécdota, hace más placentero el esparcimiento o inyecta mayor potencia manipuladora a la información. El arte conceptual denuncia justamente esta relación icónico-visual, valiéndose de esta misma.

Tampoco ayuda al título que llevan los cuadros con fines de identificar el tiempo o el espacio, el personaje o el acontecimiento en ellos representado, la idea que allegorizan o, como hacen los abstractos, la clase de emoción, impresión y alusión que cada uno de ellos entraña y puede revelar. En cualesquiera de estos casos y de los anteriores, la palabra carece de finalidades estéticas.

En el arte conceptual sucede lo contrario: el verbo constituye parte importante de la situación estética. Paradójicamente enfatiza la palabra una generación que ven en ella el peor enemigo de la imagen visual



(cine subterráneo). ¿Por qué entonces los conceptualistas contraponen la palabra y el icono (la figura)?

Sus finalidades son epistemológicas: plantean el problema de los límites y del mecanismo de la percepción, de la comunicación visual, del conocimiento en general, de los a priori, de los epistemas. Pero también tienen un objetivo ontológico: revisar, cuestionar y subvertir las ideas fundamentales del arte, de su ser. Porque una obra conceptual nos hace pensar en el arte mismo (Araakawa y Kosuth).

AMBAS finalidades se complementan y exaltan la importancia de la idea, sobreponiendo ésta a la materia y dando prioridad al principio de identidad (la idea de una idea) sobre el principio de diversidad, que establece las particularidades de las cosas, mediante las sensaciones. Ahora la superficie es un mero soporte de una idea. Unas generaciones empujadas en la revolución cultural no podían, pues, entretenerse en los pormenores y accidentes del arte tradicional. Ellas formulan la necesidad de revisar los límites de nuestro conocimiento y las nociones —ideas— del arte mismo: nociones y límites en relación mutua que, en sí, no son antropológicas sino productos culturales, sociales.

En términos generales y considerando lo hasta acá dicho, Ehrenberg emplea la palabra con insuficiente frialdad y eficacia. Tende a la literatura, al retruécano, al calambur. Explicable, por cierto, que un artista latinoamericano no tome la palabra como vehículo de una idea concreta y trivial. Pesa sobre él todo un mito de la palabra impresa y de la perorata como máximas expresiones de la cultura. Como consecuencia, creemos que las artes visuales valen por los comentarios literarios que originan (en muchas partes los literatos son todavía los árbitros del arte, con resultados nada halagadores). Pero no nos extrañemos: el arte occidental se ha distinguido siempre por su docilidad a la palabra evaluadora y explicativa.

En cuanto al resto de las manifestaciones conceptualistas de Ehrenberg, sólo puedo decir que actúan como informaciones visuales. Porque el arte conceptual usa números, esquemas, objetos y diagramas en remplazo de la palabra. Y el cuerpo del artista porta un cúmulo de informaciones visuales. Ehrenberg se exhibe, pero sin recibir al mismo. El gestualismo, la pintura-acción termina en el "body-art".

EN resumen, Ehrenberg muestra una buena comprensión del arte conceptual en su primera individual realizada en México (el año pasado en la Muestra Japonesa fue doble ver obras conceptualistas). Y si he abundado aquí en explicaciones y señalamientos, no quiere decir que concepción a este arte como solución. Constituye una proposición más en la intrínseca controversia que hoy atraviesan las artes visuales, un paso más hacia la necesidad de transformarse de raíz y de formular lo no-objetual del arte.

Diorama suplemento cultural de EXCELSIOR

Dirección General:
JULIO SCHERER GARCÍA
Gerente General:
HERO RODRIGUEZ
TORO

Revocatorio de la Edición:
PEDRO ALVAREZ
DEL VILLAR

Se edita los días de 1924 a 1932:
GILBERTO FRIEDMAN
Director General, de 1933 a 1934:
RODRIGO DE LLANO

2—DIORAMA DE LA CULTURA

Juan Acha. Felipe Ehrenberg y la subversión conceptualista. Recorte de prensa. Diorama, suplemento

cultural de Excelsior, 4 de marzo de 1973.

Si el artículo publicado en *Artes Visuales* significó la enunciación explícita del problema del latinoamericanismo y los trazos iniciales de un programa que se extiende hasta el proyecto *Arte y sociedad: Latinoamérica*, a comienzos de ese mismo año, en marzo de 1973, Acha publicó en el suplemento cultural *Diorama* del periódico *Excélsior* una nota sobre la obra de Felipe Ehrenberg que necesariamente ingresaría en las genealogías del no-objetualismo. El título señalaba una experiencia nueva, cuando no radical, del arte: *Felipe Ehrenberg y la subversión conceptualista*. Con cierta excepcionalidad, Acha señalaba el carácter plural de las obras que el artista mexicano presentaba por esos días en la galería José María Velasco, tras su regreso a México luego de una estancia de casi cuatro años en el Reino Unido.

Si bien es claro que a lo largo de los años sesenta diferentes prácticas artísticas comenzaron a proponer el rechazo de los medios convencionales y sentaron los inicios de la experimentación que continuaría a lo largo de la década del setenta,¹¹⁷ la muestra de Ehrenberg, titulada *Chicles, chocolates y cacahuates... Felipe Ehrenberg, obras y actitudes*, fue anunciada como la “llegada del arte conceptual a México”. Esta estrategia de comunicación, puesta en marcha en las notas de prensa que circularon de manera previa a la inauguración —una estrategia impulsada probablemente por el mismo artista de la mano de la galería—, supuso una cierta institucionalización de la denominación *arte conceptual* dentro del campo artístico mexicano.¹¹⁸

¹¹⁷ Ver: Maris Bustamante, “Condiciones, vías y genealogías de los conceptualismos mexicanos, 1921-1993”, en *Arte ≠ Vida: Actions by Artists of the Americas 1960-2000* (El Museo del Barrio, 2008), 263; Rita Eder, *Desafío a la estabilidad. Procesos artísticos en México 1952-1967* (Universidad Nacional Autónoma de México, Editorial Turner, 2014); Olivier Debroye y Cuauhtémoc Medina, eds., *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México 1968-1997* (Museo Universitario Arte Contemporáneo, Universidad Nacional Autónoma de México, 2007).

¹¹⁸ En el análisis que Vania Macías presenta sobre la muestra quedan en evidencia las tensiones que en aquel momento tenían lugar entre la política cultural (bajo un discurso meramente retórico del presidente Luis Echeverría que proponía un regreso a la democracia, el respeto a los derechos humanos y la libertad de expresión luego de la masacre de Tlatelolco), la galería José María Velasco, en tanto dependencia del INBA ubicada en un barrio periférico de la Ciudad de México como Peralvillo, y la inserción institucional de la obra de Ehrenberg vinculada con el arte

En la nota, Acha exponía algunas reflexiones acerca del carácter conceptual de la obra de Ehrenberg, señalando que en ella había un espíritu nuevo y revolucionario que tenía salidas a través de imágenes tanto visuales como verbales, documentos de procesos, partituras mecanografiadas, objetos encontrados, documentos enviados por servicio postal, algunos proyectos imaginarios, otros que requerían la participación activa del público para la ejecución de la obra, *happenings* y proyecciones de cine. A juicio de Acha, esta pluralidad de proposiciones y situaciones artísticas permitió que la muestra estuviera cohesionada bajo una actitud claramente conceptualista.¹¹⁹

El valor de la reseña de Acha en las genealogías sobre el no-objetualismo radica en que se trata, junto a los textos de finales de 1972, de una de las primeras apariciones del término. Pese a que no hay en él un desarrollo argumentativo que enmarque directamente lo que Acha concibe como arte no-objetual, no puede dejarse de lado el hecho de que la enunciación temprana del término tiene lugar en una reflexión sobre el arte conceptual. Como veremos a lo largo de las páginas que siguen, el arte conceptual será uno de los puntos de partida con los que Acha pensará los cambios en la estructura del objeto artístico, y tomará desde allí una postura encaminada a vincular la experimentación con la revolución cultural.

Si bien la performatividad del no-objetualismo en el pensamiento de Acha durante la década del setenta no se limitará únicamente a las actitudes de tenor conceptual —y de hecho el término se complejizará mediante las reflexiones sobre la visualidad, la sensibilidad y la identidad

conceptual a su regreso al país luego de su estancia en el Reino Unido. Macías también reconstruye el intercambio epistolar entre Elena Olachea, directora de la galería, y Felipe Ehrenberg, que muestra el modo en que se gestó la exhibición, y revisa la recepción de la muestra en la escena artística de la ciudad a través de las críticas escritas en prensa por Raquel Tibol, Carla Stellweg y Juan Acha. Ver: Vania Macías, “Chicles, chocolates y cacahuates... o los rumores de algo que no existió”, *Aura. Revista de Historia y Teoría del arte*, n.º 7 (2018): 24-39.

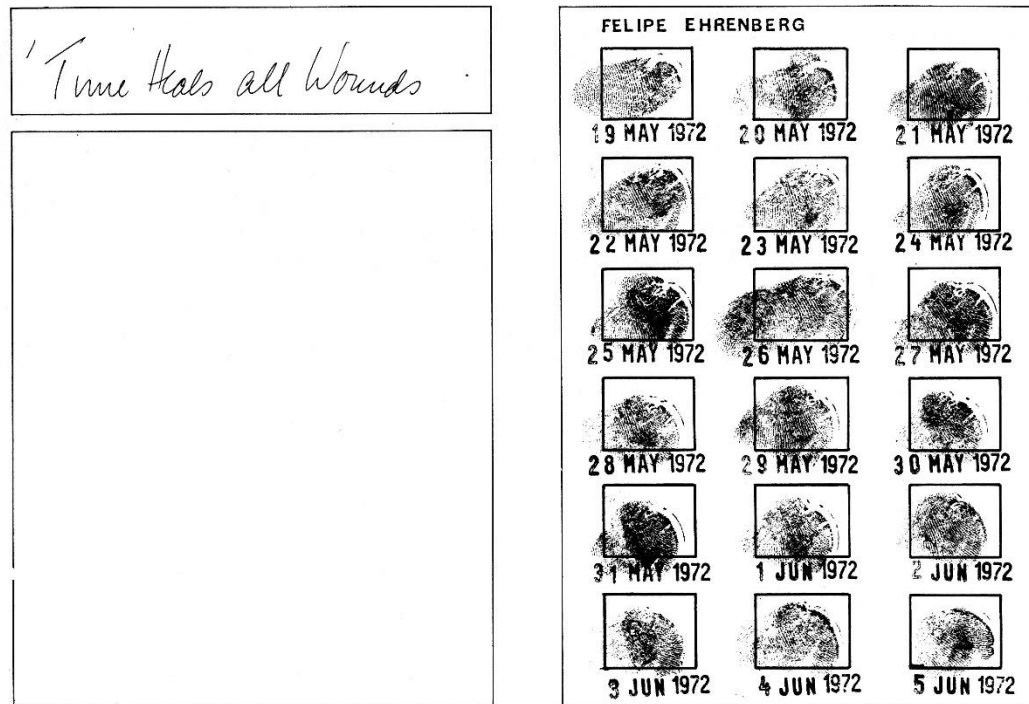
¹¹⁹ Juan Acha, “Felipe Ehrenberg y la subversión conceptualista”, *Diorama, Suplemento Cultural de Excélsior*, 4 de marzo, 1973, 2.

latinoamericana—, lo cierto es que las reflexiones sobre el arte de ideas operan como una suerte de bisagra entre la experimentación artística apoyada por Acha durante los últimos años que pasa en Perú, el interés por comprender el tipo de inscripción social de estas prácticas al modificar los modos de producción, distribución y consumo artístico, y las posibilidades de una transformación en la sensibilidad social mediante un lenguaje radicalmente nuevo.

En el artículo figuran varias ideas acerca de la negación en la elaboración de ideas sobre el arte, al definir al arte conceptual desde lo que no es: una estética no-empírica, no-sensorial, una negación de atributos de la materia, en especial formas y colores. Estas negaciones le otorgan al arte conceptual un carácter que es, a juicio de Acha, destructivo con respecto a los valores tradicionales asociados al arte. Al no tratarse de formas plástico-visuales más o menos homogéneas que permitan ubicar un tipo de lenguaje vinculado con las tradiciones de la pintura, la escultura, el grabado o el dibujo, sino de acciones, situaciones y materialidades heteróclitas, el peso sustancial de la idea como soporte de la definición artística abre una exploración inédita y potencial —revolucionaria en palabras de Acha— en los ámbitos de la visualidad y la estética. La supresión de los medios sensitivos que Acha le atribuye al arte conceptual será una de las reflexiones claves en el no-objetualismo, pues esa supresión estará articulada con la idea de cuestionar el carácter fetichista y mercantil de la obra de arte.

El catálogo de la muestra de Ehrenberg, al que Acha le otorgaba un papel igual de importante que a la exposición, reunía varias obras realizadas por el artista desde 1969. En él se incluían descripciones y registros fotográficos de acciones llevadas a cabo durante su estancia en Londres,

obras de corte conceptual que incorporaban la palabra escrita, ideas y pensamientos al azar, recortes de prensa, obras de arte correo, etc.¹²⁰



Felipe Ehrenberg. *Time has all wounds*. 1972. Texto manuscrito, sellos de goma y huellas dactilares.

Catálogo de la exposición *Chicles, chocolates y cacahuates... Felipe Ehrenberg, obras y actitudes*. 1973.

¹²⁰ De hecho, varias de las obras presentes en el catálogo serían presentadas ocho años después en el Coloquio de Arte No-objetual de Medellín, como la acción de la serie *Enmarcados*, la película *La poubelle II: It's a sort of disease* y las acciones incluidas en *Condición ritualista íntima*. También es posible ver en obras como *A stroll in July* y *The tube-o-nauts* antecedentes de la serie de *Esculturas caminadas*, un tipo de acción que lo acerca a las experiencias surrealistas y situacionistas. Ver: Debroise y Medina, *La era de la discrepancia*, 152.

Esta multiplicidad de manifestaciones que estuvo presente tanto en el catálogo como en la muestra (cine, arte corporal, arte postal, intervenciones efímeras, textos, acciones performáticas, etc.) se corresponderá ocho años más tarde con la división que Acha establece sobre los no-objetualismos, e incluso aparecerá en varias de las reflexiones que presentará en la ponencia del Coloquio de Arte No-objetual en Medellín. Más allá de la agrupación de estos lenguajes heterogéneos dentro de las cuatro categorías del no-objetualismo consideradas por Acha en el proyecto *Arte y sociedad: Latinoamérica*, lo que se reconoce en la lectura sobre el arte conceptual de Ehrenberg es su carácter inédito y su capacidad para encontrar nuevas formas de producción artística.

Pero el punto neurálgico de la reflexión de Acha al realizar la crítica sobre la exposición radica en la contraposición entre imagen verbal e imagen visual. A su juicio, la incorporación del lenguaje verbal en los territorios de la representación visual propia del arte conceptual supone un desplazamiento del carácter no-discursivo de la representación —que hasta entonces había sido central en la producción de obras— hacia un nuevo campo de interpelación crítica. El uso de la palabra es distinto al que tiene en los medios masivos. Si bien en la televisión, el cine o la prensa “la imagen visual ilustra lo verbal, refuerza la anécdota, hace más placentero el esparcimiento o imparte mayor potencia manipuladora a la información”, en el arte conceptual ocurre de un modo inverso.

Es la representación verbal la que abre un nuevo campo de expresión estética para las manifestaciones visuales al poner el verbo en el centro de la situación estética. Así, la aparición de la palabra escrita no resulta ser solo una novedad, sino también una crítica frontal y a contracorriente de los géneros artísticos y la definición misma del arte. De modo que, si además de

un cambio en el paradigma de la representación al contraponer acontecimientos que son definidos como obras de arte, el texto se erige como canal de información, el resultado es, según Acha, la exaltación de la idea mediante situaciones artísticas. De este modo, las finalidades con las que se incluye la contraposición entre imagen visual e imagen verbal en el arte conceptual

son epistemológicas: plantean el problema de los límites y del mecanismo de la percepción, de la comunicación visual, del conocimiento en general, de los a priori, de los epistemas. Pero también tienen un objetivo ontológico: revisar, cuestionar y subvertir las ideas fundamentales del arte, de su ser. Porque una obra conceptual nos hace pensar en el arte mismo.¹²¹

Ambas finalidades, epistémicas y ontológicas, terminan por complementarse y servir de soporte a las ideas y los conceptos. No resulta gratuito, entonces, que Acha denomine las proposiciones de Ehrenberg como “informaciones visuales” que desde el arte conceptual buscan subvertir los estatutos de la representación y la estética tradicional, así como las definiciones mismas sobre el arte. Por otro lado, el carácter subversivo que le atribuye a la muestra de Ehrenberg no está alejado del espíritu asociado a la revolución cultural que el crítico manifestó hacia finales de la década de 1960 en Perú.

Unas generaciones empeñadas en la revolución cultural no podían, pues, entretenerse en los pormenores y accidentes del arte tradicional. Ellas formulan la necesidad de revisar los límites de nuestro conocimiento y las nociones —ideas— del arte mismo; nociones y límites en relación mutua que, en sí, no son antropológicos sino productos culturales, sociales.¹²²

¹²¹ Acha, “Felipe Ehrenberg y la subversión conceptualista”, 2.

¹²² Acha, “Felipe Ehrenberg y la subversión conceptualista”, 2.

En la cita, es interesante advertir el vínculo que establece Acha entre la necesidad de una revolución cultural y el papel que tienen en ella las jóvenes generaciones. Como señala Gustavo Buntinx,¹²³ esta idea de la revolución cultural, lejos de las connotaciones que podrían asociarse con el proyecto político que Mao Tse Tung puso en marcha en los años sesenta en la China comunista, en Acha responde a la utopía de que los cambios en la sensibilidad y en la mentalidad podrían impulsarse desde las creaciones artísticas de vanguardia. De modo que, para Acha, el arte conceptual trastoca no solo las ideas formales y sensoriales del arte occidental, sino también la sensibilidad diaria, es decir, los mecanismos de las percepciones cotidianas. Si vemos esto a la luz de la intención de pensar la realidad latinoamericana, no podemos dejar de lado que las obras presentadas por Ehrenberg en la exhibición hacían referencia directa a la cultura popular.¹²⁴ Luego de la reflexión que Acha establece sobre las obras de Ehrenberg y el papel del arte conceptual entre las actitudes del presente, termina con una frase concluyente que enuncia lo no-objetual:

Y si he abundado aquí en explicaciones y señalado virtudes, no quiero decir que conceptúe a este arte [el conceptual] como solución. Constituye una proposición más en la intrincada

¹²³ Gustavo Buntinx, "Subdesarrollo y vanguardia. Juan Acha y la crítica de arte en el ocaso del Perú oligárquico (1958-1971)". En *Coloquio Internacional Juan Acha, en el Centenario de su Nacimiento. Práctica de la Imaginación Crítica 1916-2016* (Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas, Cenidiap-INBA), 2018.

¹²⁴ Maris Bustamante considera que la exposición de Ehrenberg es parte de las genealogías del no-objetualismo. En una entrevista realizada a Felipe Ehrenberg, el artista le dice que, "desde que practico las formas PIAS he tomado como referencia directa al tianguis, las ofrendas de Todos los Santos, la artesanía, a los merolicos de México y Latinoamérica, al Loco Valdés y a todo el excentricismo popular sin el cual el país ya hubiera desaparecido". Bustamante, "Condiciones, vías y genealogías", 266. Asimismo, la curadora Marta Ramos-Yzquierdo señala el modo en que varias obras de la muestra anteceden diferentes rasgos de la producción de Ehrenberg en los años siguientes: "La muestra presentaba ya varias características que se tornarían presentes en la producción de Ehrenberg: la mezcla de lo popular y lo culto, la presencia de luchadores (amigos a los que invitó a la exposición), y las performs [término usado por Ehrenberg para referirse a la *performance*]: una de ellas en la que se autoexponía como parte de la exposición, recordando la estrategia realizada en la Tate, aunque sin enfrentamiento con la autoridad, y la primera presentación de Zona de arte, donde la delimitación temporal y espacial determinaba que cualquier cosa que aconteciese en esos límites sería considerada obra de arte". Bustamante, "Condiciones, vías y genealogías", 263.

controversia que hoy atraviesan las artes visuales, un paso más hacia la necesidad de transformarlas de raíz y de formular lo no-objetual del arte.¹²⁵

Aquí son interesantes varias cosas. Por un lado, la denominación *artes visuales*, que sugiere una toma de posición que será decisiva en la trayectoria intelectual de Acha durante los años setenta: la reflexión sobre la visualidad que, vista desde una perspectiva histórica, intenta trascender tempranamente el problema de la plástica y la objetualidad tradicional a través de una nueva denominación que apela al régimen escópico, es decir, la visualidad en Acha estará asociada a la experimentación de la vanguardia artística de los años setenta —en el caso de la lectura sobre la obra de Felipe Ehrenberg lo será con el arte conceptual—. Por otro lado, el reconocimiento que hace Acha del arte conceptual como un tipo de lenguaje que se ubica en el centro de los debates sobre la renovación de las prácticas artísticas y que, no obstante, no es la única salida al problema del desmantelamiento de la modernidad estética. Y, finalmente, el llamado que hace a formular lo “no-objetual del arte”, lo cual, en consonancia con la pluralidad de lenguajes de los que participa el arte conceptual, abre el término hacia la integración de otras manifestaciones que también están rompiendo el carácter elitista y objetual del arte.

Uno de los documentos de su acervo personal, perteneciente probablemente al año 1970, deja ver su intento por aprehender el lugar que el arte conceptual ocupaba en las nuevas generaciones. De hecho, en el texto *Perú: Despertar revolucionario*, Acha ya se estaba planteando de qué manera el arte conceptual podía hacer parte de las transformaciones radicales que requería el campo cultural.

¹²⁵ Acha, “Felipe Ehrenberg y la subversión conceptualista”, 2.

el activismo. Esta es la versión reconstruida del texto mecanografiado luego de eliminar los tachones e incluir las palabras en letra manuscrita que Acha ubicó sobre las líneas del texto y al margen de la página:¹²⁶

El Arte Conceptual

Dar prelación a la idea en el fenómeno artístico, es el siguiente paso del activismo. Se vuelve a la superficie, pero como mero soporte de un texto (ideas verbalizadas) que promueva ideas y conceptos artísticos. Animado de un espíritu anti-formalista y anti-tradiconalista el Arte Conceptual se aleja del objeto o tela pictórica, para buscar la preeminencia del concepto o idea. Es decir, indaga por la dimensión no-empírica del arte. La obra minimalista ostentaba ya una equi-paridad entre la idea y el objeto, situándose entre el volumen más simple que sea identificado con una idea geométrica elemental (cubo o paralelepípedo). Poco después Arakawa inclina la balanza hacia la idea, no obstante conservar la superficie pictórica: en lugar de imágenes trazaba planos y dibujaba palabras. El espectador al leer “Casa” se debía imaginar una casa, en lugar de ver una casa pintada y desembocar en el concepto de casa como estaba habituado a hacerlo con la pintura tradicional. Hoy los del Arte Conceptual presentan textos, números y proyectos, cuya gran redundancia implícita contiene ideas por ser conocidas o triviales. En lugar de sensaciones provoca una rarificación de hábitos artísticos, o sea, causa una gran escasez de redundancia artística. Tenemos datos (impresos) que estimulan ideas artísticas, lo cual implica cuestionar la habitual percepción artística. Por otro lado, la ausencia de formas y la consiguiente falta de atributos físicos, significa negar de plano los conceptos fundamentales del arte formalista. No vemos formas ni anti-formas, sino un texto sobre una superficie fotográfica o xerox. La materialidad del arte llega así a su mínima expresión. Y

¹²⁶ Se han corregido errores mínimos de carácter ortotipográfico, así como detalles en el uso de plurales y singulares, con el fin de facilitar la lectura y darle al texto coherencia gramatical. Por lo demás, se ha mantenido y respetado el orden original atribuido por Acha a las ideas.

como la finalidad del arte conceptual no apunta a dar la información de un texto o comunicarnos las ideas que este contiene, cuestionar los conceptos de arte e incitar nuestras ideas artísticas es su propósito. Porque Kosuth al presentar en una galería copias fotostáticas de la definición de agua de una enciclopedia, no se halla animado del propósito de informarnos sobre el agua, sino de hacernos tomar conciencia del arte como lenguaje y promovedor de ideas.

Acha y Ehrenberg sostuvieron un intercambio epistolar hacia finales de 1973. En una de las cartas que el artista le dirige al crítico peruano el 19 de noviembre desde el Reino Unido —lugar al que había regresado en ese mismo año, luego de la exposición en Peralvillo— le habla del potencial del mimeógrafo como “arma revolucionaria” y herramienta para la diseminación rápida de información, de los libros que está publicando con la editorial como extensión de su propia obra y de las publicaciones en marcha de otros artistas, como el libro *Saboramí* de Cecilia Vicuña, a propósito del golpe de Estado de Augusto Pinochet en Chile.¹²⁷ El énfasis tanto en el proyecto editorial de la Beau Geste Press¹²⁸ como en la producción textual y el uso del mimeógrafo no deja de ser particular en la correspondencia, más aún cuando la reseña de Acha destaca las relaciones entre la imagen y la palabra. Lo que queda en evidencia es que la carta pone de presente el lugar de la escritura y la producción editorial dentro de las prácticas artísticas de vanguardia como

¹²⁷ En la carta también menciona la intención de generar una amistad, en principio epistolar, que tomara el artículo publicado por Acha en *Diorama* como pretexto para seguir comunicándose, así como la favorable conversación que sostuvo sobre él durante el viaje relámpago del poeta uruguayo Roberto Echavarren y el peruano Rodolfo Hinostroza —conocido de Acha—, quien desde París buscaba lanzar la revista *QWER*, con alcances latinoamericanos. Ver: correspondencia con Felipe Ehrenberg en Joaquín Barriendos, *Juan Acha. Despertar revolucionario* (Museo Universitario Arte Contemporáneo, 2017).

¹²⁸ “Tras mudarse a Devon, Felipe Ehrenberg y Marta Hellion se unieron al joven historiador del arte David Mayor, para organizar la muestra ‘Fluxshoe’. En este contexto adquieren un mimeógrafo Gestetner y fundan la Beau Geste Press (BGP), una de las principales editoriales de arte contemporáneo del periodo. En cuatro años la BGP produjo más de ciento cincuenta libros de artista. Entre sus principales publicaciones estuvo la revista *Schmuck*, una antología colectiva de contribuciones artísticas al estilo de los anuarios Fluxus”. Debroise y Medina, *La era de la discrepancia*, 172.

mecanismos revolucionarios capaces de distribuir información e imágenes de un modo más efectivo.

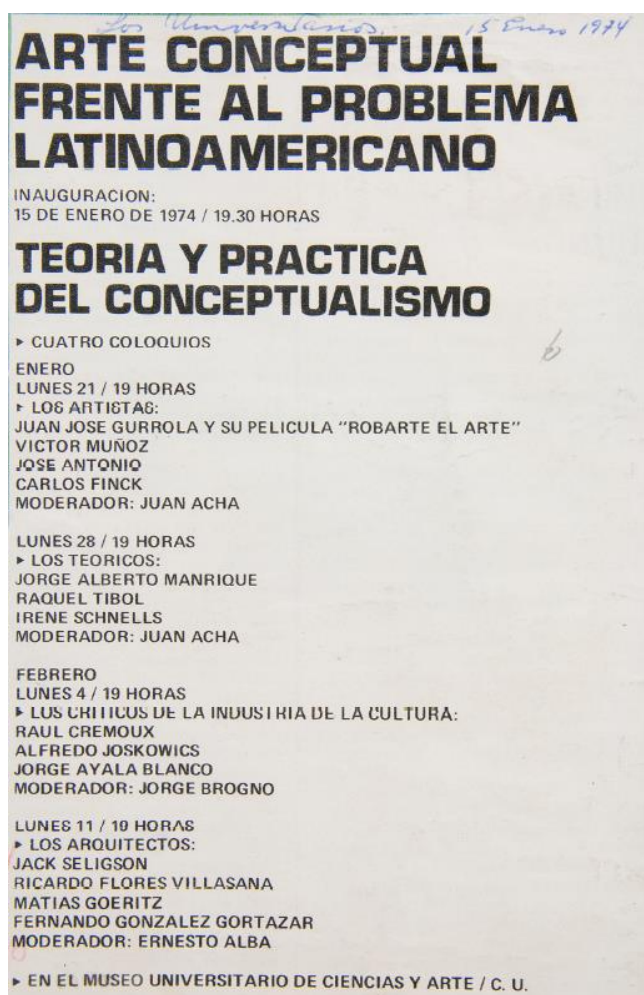
Los años inmediatamente posteriores a la llegada de Acha a la Ciudad de México serán decisivos en la continuación de la búsqueda de una definición acerca del arte conceptual. No solo la exposición de Ehrenberg sirvió como una oportunidad para que el crítico peruano comenzara a profundizar en el conceptualismo y su potencial político. Precisamente, al año siguiente de la exposición de Felipe Ehrenberg, la continuación de las reflexiones acerca del arte conceptual y sus vínculos con el lenguaje tendría para Acha un nuevo escenario.

Entre enero y febrero de 1974, bajo la gestión de Helen Escobedo en el Museo Universitario de Artes y Ciencias (MUCA) de la UNAM, se llevó a cabo la exposición *Arte conceptual frente al problema latinoamericano*, organizada por el crítico argentino Jorge Glusberg,¹²⁹ la cual fue acompañada de un coloquio titulado *Teoría y práctica del conceptualismo*, en el que Acha fungió como moderador de dos de las mesas.¹³⁰ La muestra consistió en ciento cuarenta y tres copias

¹²⁹ Cabe decir que la correspondencia que habían mantenido Helen Escobedo y Jorge Glusberg dio lugar a un intercambio de exposiciones entre el MUCA y el CAYC en los años setenta. Ver: Clara Bolívar y Elva Peniche, “Expandir los espacios del arte”, en *Helen Escobedo. Expandir los espacios del arte. UNAM 1961-1979*, ed. Ekaterina Álvarez (Museo Universitario Arte Contemporáneo, Universidad Nacional Autónoma de México, 2017), 27.

¹³⁰ El coloquio se dividió en cuatro mesas de trabajo y se propuso como una de las actividades paralelas a la muestra por el Curso Vivo de Arte, el cual era impulsado en aquel entonces por el teórico Alberto Híjar. Cabe señalar que durante esos años fue frecuente en el MUCA la articulación entre la gestión de Helen Escobedo y el Curso Vivo de Arte. Ver: Bolívar y Peniche, “Expandir los espacios del arte”, 26. La primera mesa redonda, realizada el 21 de enero de 1974, llevó el título “Los artistas” y contó con la participación de Juan José Gurrola, Víctor Muñoz, José Antonio y Carlos Finck, y la moderación estuvo a cargo de Juan Acha. En la segunda sesión, denominada “Los teóricos” y realizada el 28 de enero, participaron Jorge Alberto Manrique, Raquel Tibol e Irene Herner Reiss, y la moderación estuvo nuevamente a cargo de Juan Acha. La tercera sesión, llevada a cabo el lunes 4 de febrero, tuvo como título “Los críticos de la industria de la cultura” y contó con la participación de Raúl Cremoux, Alfredo Joskowicz y Jorge Ayala Blanco, con la moderación de Jorge Brogno. La cuarta sesión se realizó el 11 de febrero bajo el título “Los arquitectos”, con la participación de Jack Seligson, Ricardo Flores Villasana, Mathias Goeritz y Fernando González Gortázar, con la moderación de Ernesto Alba. Ver: “Cuatro coloquios en ciencias y artes” (Fondo Histórico MUCA, Centro de Documentación Arkheia, MUAC-UNAM, 1974), copia digital; “Arte conceptual frente al problema latinoamericano” (Fondo Histórico MUCA, Centro de Documentación Arkheia, MUAC-UNAM, 1974), copia digital; Cartel del coloquio *Teoría y práctica del conceptualismo* (1974), copia digital.

heliográficas expuestas en el MUCA y una instalación realizada en la explanada de la Rectoría en la Ciudad Universitaria, en la que Víctor Muñoz, José Antonio y Carlos Finck dispusieron un rollo de papel fijado con mecates y estacas en el que fueron colocando informaciones que contrastaban la inversión económica que diferentes países de América Latina habían hecho en gastos militares y en educación.¹³¹



Cartel sobre el coloquio *Teoría y práctica del conceptualismo*. 1974. Copia digital. Fondo Histórico

MUCA, Centro de Documentación Arkheia, MUAC-UNAM.

¹³¹ Descripción de la pieza *Latinoamérica* (Fondo Proceso Pentágono, Centro de Documentación Arkheia, MUAC-UNAM, 1974), hoja mecanografiada.

En el catálogo de la muestra Helen Escobedo escribe lo siguiente:

En el mundo occidental, la actividad artística de vanguardia tiende a liquidar ciertas categorizaciones: creación individual, atomización de las artes, elitización, actitud contemplativa, etc.

Así existen hoy día artistas que se agrupan para proponer ideas sobre la creación, más que para crear objetos asimilables a los mecanismos de consumo. En América Latina este movimiento procura incorporar el arte a la política convirtiendo esta nueva expresión en denuncia, sugerencia y hasta burla de los sistemas.

Aunque a primera vista presentar una muestra de copias heliográficas es un hecho bastante insólito, es gracias a esta modalidad que esta muestra de arte conceptual latinoamericano ha sido posible. Es más, también encontramos dentro de la esencia del arte conceptual la búsqueda de nuevas formas de presentación de las ideas a fin de que la comunicación sea lo más inmediata y clara posible.¹³²

La perspectiva del arte conceptual que propone Helen Escobedo coincide con el discurso propio de la época, en el que se identifica una ruptura sustancial de la vanguardia de los años sesenta y comienzos de los setenta con situaciones como la creación individual, el replanteamiento de las relaciones entre artista, obra y espectador, y los modos de circulación de las exposiciones de arte conceptual al encontrar en materiales de fácil reproducción y bajo costo estrategias de distribución más eficaces para conectar la región latinoamericana. Como señalan Clara Bolívar y Elva Peniche, Helen Escobedo reconoció años después que la asesoría de figuras como Juan Acha y Néstor García Canclini la llevaron en la década del setenta a promover proyectos que generaban una visión de las

¹³² Helen Escobedo, "Presentación", en *Arte conceptual frente al problema latinoamericano*, catálogo de exposición (Fondo Histórico MUCA, Centro de documentación Arkheia, MUAC-UNAM, 1974).

artes desde una dimensión latinoamericanista, así como un giro hacia prácticas de tenor colectivo. Asimismo, el carácter insólito de la exhibición, al tratarse de copias heliográficas, guarda relación con el carácter experimental que tuvo el trabajo de gestión cultural realizado por Helen Escobedo en el MUCA.¹³³

Jorge Glusberg propuso desde el inicio que quienes participaran debían ajustarse a las dimensiones normalizadas por el Instituto Argentino de Racionalización de Materiales en los numerales 4504 y 4508. Con ello, intentaba concebir una exhibición que, cargada de un fuerte componente ideológico, respondiera a su vez a las condiciones materiales de existencia. En el breve texto que escribió para el catálogo de la exhibición, titulado *Arte e ideología*, concebía al arte conceptual, y en particular al trabajo llevado a cabo por el Grupo de los Trece, como un mecanismo para develar el revés de la trama de la realidad social, en la que la dependencia económica y cultural de los países latinoamericanos era objeto de una mirada crítica por parte de los participantes de la muestra.

Su reflexión ubicaba el arte como un sistema de valores semiológicos que, en cuanto significación de la realidad, terminaba por construir un discurso de carácter ideológico. La muestra era, así, “un conjunto de signos que explicitan sus condiciones de producción: mensajes opacos

¹³³ Bolívar y Peniche, “Expandir los espacios del arte”, 27. También cabe recordar en este punto lo que afirma Rita Eder con respecto a la gestión de Helen Escobedo en el MUCA: “Su labor al frente de este espacio universitario coincidió con años de cambio para el arte mexicano; ahí desarrolló una actividad que puso a la Dirección de Artes Visuales de la UNAM a la vanguardia en el sentido más inmediato de la palabra: se convirtió en un espacio difusor de proyectos vitales y de encuentro para el arte moderno mexicano e internacional. Este museo se caracterizó por ser uno de los espacios más dinámicos e inéditos para el arte contemporáneo en México que ofrecía alternativas a la política cultural oficial, especialmente después del movimiento estudiantil de 1968. [...] En el espacio de este museo, Helen impulsó trabajos interdisciplinarios de artistas jóvenes, interesados en romper las barreras de los géneros artísticos y en conectarse con el público mediante propuestas relevantes a situaciones de emergencia política. También trajo el performance y el arte conceptual que causó cierta polémica en los periódicos, pero ella, siempre informada y consciente de lo que hacía, supo defender con argumentos la misión de un museo universitario pensado para un público joven”. Rita Eder, “Helen Escobedo (1934-2010)”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 33, n.º 98 (2011): 286-287.

que revelan el código que los constituye, con un valor de denuncia directa (como oposición a los signos transparentes que son aquellos mensajes que ocultan sus códigos)”.¹³⁴

El uso de un mismo formato con diferentes contenidos (las copias heliográficas) constituía una transgresión retórica que era al mismo tiempo una transgresión ideológica, y la exposición era vista como una experiencia revolucionaria que se insertaba principalmente en un plano comunicacional. El hecho artístico era, de esta manera, una transmisión de informaciones y significaciones de la realidad social latinoamericana, puestas en circulación a través de un formato para entonces poco convencional en las prácticas artísticas y que buscaba, en última instancia, contribuir a la toma de conciencia sobre la realidad social de América Latina. Mediante este formato, la estandarización y la fácil reproducción permitían que los mensajes emitidos por cada una de las obras tuvieran un tipo de circulación más eficaz.

Glusberg establece que la opacidad es en definitiva el concepto que cohesiona la muestra, una condición que se manifiesta 1) en el soporte material de las obras (la opacidad del papel en cuanto material signifiante de la exposición), 2) en el contenido de las obras, en la medida en que algunas ideas no se infieren directamente de las imágenes, pero están presentes de manera implícita en ellas, y 3) en el mecanismo de producción de la exhibición que da lugar a un núcleo connotativo que refleja el problema del arte conceptual frente a la realidad latinoamericana. Concluye Glusberg: “El arte como idea, representado en esta muestra, es así la manifestación de una opacidad revolucionaria, opuesta a la conciencia engañosa de las ideologías, y representa una real problemática latinoamericana”.¹³⁵

¹³⁴ Jorge Glusberg, “Arte e ideología”, en *Arte conceptual frente al problema latinoamericano*, catálogo de exposición (Fondo Histórico MUCA, Centro de documentación Arkheia, MUAC-UNAM, 1974).

¹³⁵ Glusberg, “Arte e ideología”.

Son evidentes las influencias que tienen las ideas de Althusser en el texto de Glusberg. La oposición entre ideología y conocimiento científico, el ocultamiento de las contradicciones en la estructura social fruto de la lucha de clases o la reproducción de las relaciones de producción son algunas de las descripciones usadas por el crítico argentino, y que cinco años atrás habían sido enunciadas por Althusser en *Ideología y aparatos ideológicos del Estado*.¹³⁶ Glusberg hacía hincapié en el sometimiento ideológico del desarrollismo a los países latinoamericanos y en cómo las manifestaciones artísticas significaban una realidad dependiente y tributaria en términos económicos. También equiparaba la forma y el contenido en las obras de la exposición sugiriendo que en ellas había una transformación tanto retórica como ideológica.

La correspondencia que había empezado Ehrenberg con Acha en noviembre del año anterior tuvo una continuidad mediante la respuesta que Acha le envió en diciembre y el envío de vuelta por parte del artista mexicano el 2 de enero de 1974. En esta nueva carta, Ehrenberg le menciona que Glusberg lo había invitado a participar en la muestra del MUCA; sin embargo, Ehrenberg no estaba de acuerdo con lo que representaban Glusberg y el CAyC, así que decidió no participar por considerar que la muestra fomentaba un idiosincrático internacionalismo que se derivaba de las corrientes norteamericanas y europeas. Ello quiere decir que Ehrenberg, aunque estaba vinculado con artistas de la escena experimental británica, era consciente de las diferencias entre un tipo de arte conceptual producido en el escenario internacional y las prácticas de otros artistas desde América Latina.

Ehrenberg señala que si bien los artistas afiliados al CAyC utilizaban un lenguaje nuevo, de vanguardia, incluso interesante, no dejaba de tener un carácter elitista que era incomprensible para

¹³⁶ Louis Althusser, *Ideología y aparatos ideológicos de Estado* (Ediciones Nueva Visión, 2003).

el público, y que las alternativas que planteaban se alejaban de las necesidades y las manifestaciones tercermundistas.¹³⁷ En definitiva, entendía la novedad del CAyC como un producto de consumo burgués; y sobre Glusberg es tajante en la carta dirigida a Acha:

Los argentinos Octavio Getino y Fernando Solanas, hijos a pesar suyo de la gran burguesía, en algún otro escrito, ya pudieron clasificar de cosmopolitanismo cultural todo afán “vanguardista” como lo que se propone Jorge.

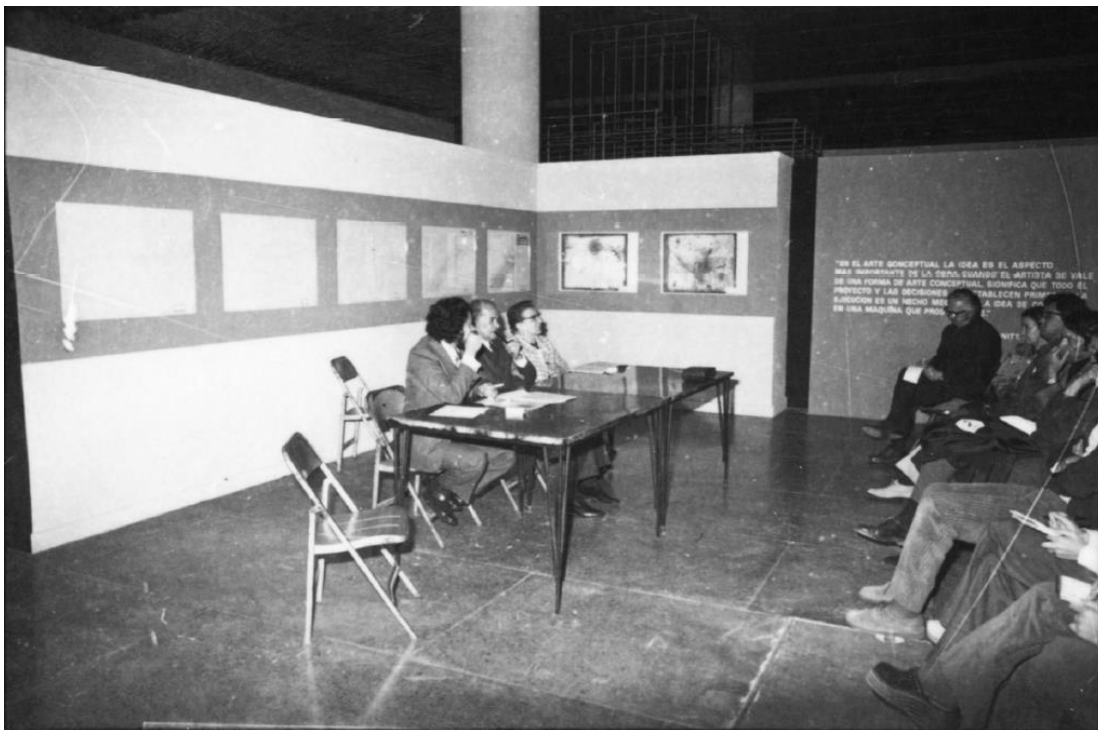
Tú lo conocerás: hijo de acaudalada familia, patrón de 400 empleados, diletante del arte, *cognoscenti*, no podría, aunque quisiera, superar su condición. ¡Cuesta demasiado trabajo!

Todo proyecto iniciado por la CAyC, por interesante que sea, de veras, se traduce a un acto más de la penetración cultural, “la colonización pedagógica”. Incluso, es fuerza activa por neutralizar todo intento de descolonización.¹³⁸

En la columna del 27 de enero de 1974, publicada en el suplemento cultural *Diorama* del periódico *Excélsior* bajo el título “Arte conceptual frente a la realidad latinoamericana”, Acha hizo una reseña general de la muestra. En ella, continuando algunas de las reflexiones esbozadas en el texto mecanografiado y en la reseña sobre Ehrenberg escrita el año anterior, señaló que las copias heliográficas de la exhibición fungían nuevamente como soportes verbales para proyectos imaginarios que, no obstante, asumían una clara dimensión política vinculada en muchos casos con situaciones concretas del contexto latinoamericano, o con la manifestación de ideas lúdicas y humorísticas que transgredían las nociones convencionales del arte.

¹³⁷ Carta de Felipe Ehrenberg a Juan Acha, 2 de enero de 1974, en Barriendos, *Juan Acha. Despertar*.

¹³⁸ Carta de Felipe Ehrenberg a Juan Acha, 2 de enero de 1974, en Barriendos, *Juan Acha. Despertar*.



Registro fotográfico de la segunda mesa del coloquio *Teoría y práctica del conceptualismo*. 28 de enero de 1974. En la mesa principal, de izquierda a derecha: Jorge Alberto Manrique, Juan Acha y Raquel Tibol. Fotografía: Lourdes Grobet. Hoja de contacto. Fondo Proceso Pentágono, Centro de Documentación Arkheia, MUAC-UNAM.

Especialmente, señalaba que la diferencia de esta muestra con respecto a otras exposiciones sobre arte conceptual que se habían llevado a cabo en la Ciudad de México por esos años radicaba en que no se trataba de la muestra de documentos de acciones realizadas o proyectadas (como las de Ehrenberg), sino de propuestas que ingresaban en el terreno de lo político y en la rotunda negación objetual de la producción artística, generando así una “heterodoxia artística de carácter intrascendente, antimorfológico y, por ende, antiobjetual (negación de las formas y del objeto en arte)”.¹³⁹ Con respecto al trabajo de Víctor Muñoz, José Antonio y Carlos Finck, Acha reconoció

¹³⁹ Juan Acha, “El arte conceptual frente a la realidad latinoamericana”, *Diorama, Suplemento Cultural de Excelsior*, 27 de enero, 1974.

que, a diferencia de las demás obras presentadas mediante las copias heliográficas, el uso de objetos cotidianos en esta intervención efímera, aunque parecía en principio ir en contravía de los postulados del arte conceptual, también trastocaba la objetualidad artística tradicional y lograba generar una intensa narración semiótica.



Registro de la intervención *Latinoamérica*. Víctor Muñoz, José Antonio y Carlos Finck. 1974. Fondo Proceso Pentágono, Centro de Documentación Arkheia, MUAC-UNAM.

La posición latinoamericanista frente al imperialismo de los Estados Unidos, la actitud renovadora del artista y el uso de sistemas más amplios de comunicación en la producción cultural fueron tres circunstancias de la exhibición que Acha valoró positivamente. La toma de conciencia sobre estos tres aspectos ofrecía una singular potencialidad para la vanguardia artística en América

Latina. El arte conceptual tendría, a la luz de estas tres circunstancias, la posibilidad de poner en tela de juicio las ideologías y la falsa conciencia.

Uno de los aspectos de la muestra que vale la pena señalar, puesto que abre uno de los panoramas de discusión sobre la noción del no-objetualismo que Acha trabajará de ahí en adelante, es el deslinde y la apertura disciplinar de la práctica artística. En la muestra no solo participaron artistas, sino también músicos como Xenakis y Bolaños, el arquitecto Testa, el teórico de la información Abraham Moles e incluso el mismo Glusberg. De este modo, la exposición presentaba al arte conceptual como un tipo de lenguaje en el que podían confluir diferentes disciplinas.¹⁴⁰

Cabe decir que, además del cruce disciplinar, en la muestra no solo participaban latinoamericanos, sino también creadores internacionales, una situación relacionada con la afirmación del crítico argentino de que no existía un arte propiamente latinoamericano, sino una problemática propia, consecuente con la situación revolucionaria.¹⁴¹ Esta idea la retoma Acha en el texto para pensar de qué modo todas las obras de la exposición impugnaban de una u otra manera los sistemas establecidos poniendo en tela de juicio las ideologías y la falsa conciencia. En este punto podemos ver una de las confluencias con Glusberg, toda vez que el problema de las ideologías y la crítica que la vanguardia experimental puede hacer de ellas será uno de los temas abordados por Acha en el proyecto *Arte y sociedad: Latinoamérica*, como veremos más adelante.

De hecho, Acha siempre sostendrá que los no-objetualismos tienen la capacidad de contrarrestar los efectos nocivos de los medios masivos. Por el momento, situando la discusión alrededor de la

¹⁴⁰ Maris Bustamante, por ejemplo, señala el papel que en las genealogías del no-objetualismo tuvo la integración de varios campos que antes eran entendidos como disciplinas autónomas. Al complejizarse la producción artística en los años setenta, mediante las experimentaciones de la vanguardia latinoamericana, el arte no-objetual incorporó el cruce disciplinar como un rasgo sustancial para encontrar una nueva forma de razonar, percibir y sentir la realidad. Ver: Bustamante, "Condiciones, vías y genealogías", 263.

¹⁴¹ Glusberg, "Arte e ideología".

muestra *Arte conceptual frente al problema latinoamericano* y los paralelos con las ideas de Glusberg, podemos decir que las influencias de Althusser son, para 1974, evidentes en ambos. Acha le interesa asumir el carácter ideológico dominante de los medios masivos, para pensar el potencial que tiene el arte para transformar las mentalidades y contrarrestarlo. Esta perspectiva se acerca a la propuesta de Althusser sobre los “aparatos ideológicos del Estado”, especialmente los que denomina “de información” (la prensa, la radio, la televisión, etc.) y “cultural”, que contribuyen a la reproducción de las relaciones de producción desde la perspectiva marxista.

Acha reconocía que, si bien este tipo de obras eran férreamente cuestionadas por los aficionados del arte más conservadores, otra era la recepción de los artistas más jóvenes, que veían en ellas un lugar de enunciación potencial con un carácter político. Y sobre ello dice Acha:

El aspecto político que aparece aquí, no es sino el resultado de la actitud contracultural de muchos jóvenes del mundo actual, para los cuales la revolución cultural significa cambios radicales de los diversos sistemas establecidos, tanto los político-sociales como los mentales y sensitivos.¹⁴²

Aparece de nuevo la intención de un carácter revolucionario que debían asumir los jóvenes artistas para lograr un cambio cultural que pudiera traducirse en una transformación mental y sensitiva a través de las prácticas de vanguardia, es decir, depositar en la creación artística radical las esperanzas de un cambio en la sensibilidad que pudiera contrarrestar los efectos del desarrollismo en el ámbito de la producción cultural. Con respecto a los señalamientos que desde debates muy distintos hacían figuras como Marta Traba o Felipe Ehrenberg, al decir que estas prácticas eran importaciones de los países desarrollados, Acha respondía del siguiente modo, en

¹⁴² Acha, “El arte conceptual”.

cierta medida alineado con el planteamiento de Glusberg sobre la muestra y añadiendo las reflexiones propias de su itinerario intelectual sobre el conceptualismo:

Tal vez muchas personas piensen que ven aquí simples remedos de tendencias que nos impone el imperialismo cultural en complicidad con nuestro desarrollismo y que hace unos años aparecieron en países cuyas situaciones sociales son diferentes a las nuestras. Pero quienes así piensan, están equivocados. Porque si bien el arte conceptual es lanzado en 1969 a la popularidad por artistas de Nueva York y de Europa, fue en 1968 que un grupo de artistas argentinos exhibió como arte una reunión de informaciones sobre la situación social de Tucumán, iniciando así el sesgo político de las manifestaciones conceptualistas o informáticas.¹⁴³

A diferencia del texto escrito el año anterior sobre Felipe Ehrenberg, en el que Acha señala el ingreso del arte conceptual internacional al país, haciendo eco del despliegue mediático con el que se promocionó la muestra, en esta ocasión reconoce las actitudes de carácter conceptual que habían aparecido en América Latina desde al menos 1968, haciendo referencia a la experiencia argentina Tucumán Arde. Allí señala el inicio de un compromiso político que desde la vanguardia vinculada con el arte conceptual continuaba con el espíritu de la tradición intelectual latinoamericana, y al que le atribuía la capacidad de corregir ideas instauradas en el plano social de las ideologías:

Este inicio, sin embargo, constituye el resultado de toda una tradición latinoamericana: el amor a lo popular y la preocupación por el destino de las mayorías demográficas que siempre caracterizaron a nuestros artistas e intelectuales. Ellos fueron quienes introdujeron las formas folclóricas en sus obras, luego buscaron el substrato mágico de nuestra idiosincrasia para revelarlo y ahora enfocan nuestros patrones mentales, sensitivos y la consecuente necesidad

¹⁴³ Acha, "El arte conceptual".

de cambiarlos de raíz, vía autodeterminación, evitando de este modo que nuestro futuro modo de ser quede a merced de las persuasiones de los medios masivos y los intereses que estos representan. No es que el arte conceptual traiga consigo soluciones artísticas. Simplemente contribuye a la remoción y limpieza que tanta importancia tienen cuando necesitamos obrar con libertad en el campo del arte. No expresa toda nuestra realidad ni lo más importante de esta, sino que señala degeneraciones y sirve de correctivo y, por consiguiente, de complemento de las otras tendencias artísticas. No por nada el arte conceptual representa hasta ahora el paso más radical de las negaciones artísticas.¹⁴⁴

El vínculo del arte conceptual con el activismo será una de las ideas que seguirá desarrollándose en el pensamiento del crítico peruano y que tendrá al año siguiente una de sus más incisivas afirmaciones. Un artículo publicado por Acha en 1975, bajo el título “Arte y política”, en la revista *Idea* editada en la UNAM, dejaría en claro los vínculos de los nuevos lenguajes artísticos con el rol contracultural que debían ejercer las juventudes. Este artículo es, probablemente, uno de los más comprometidos políticamente. El texto, dirigido a colectividades y estudiantes universitarios, cuestiona el modo en que ciertos grupos continuaban viendo las relaciones entre arte y política a través de criterios burgueses.

Preocupado porque solo unos pocos inconformistas radicales habían comenzado a interesarse por un cambio real en los patrones mentales y sensitivos moldeados por las ideologías dominantes, hacía un llamado al estudiantado para que considerara como parte de la praxis política la toma de conciencia de estos patrones y la puesta en marcha de su inversión a través de la producción cultural. En la medida en que la juventud contaba con una nueva realidad ambiental, debido a los cambios suscitados por la tecnología, subvertir estos hábitos mediante acciones en la vida cotidiana

¹⁴⁴ Acha, “El arte conceptual”.

era una determinación contracultural urgente. Al considerar la tradición del academismo como un valor burgués asentado en la vida universitaria, Acha instaba a los estudiantes a luchar contra la esclerosis cultural con el apoyo de nuevas estrategias artísticas, entre ellas el “anti-arte”:

Con mayor razón, esperamos una actitud contracultural en el joven estudiante que se halla animado por un pensamiento político radicalizado, puesto que sin cambios de patrones mentales y sensitivos (psicosociales), fracasará cualquier revolución político-social. Esta ha de comenzar con una previa autorrevolución mental y sensitiva de todo aquel que abrigue ideas políticas revolucionarias (con lo que el pintor chileno Matta denomina “guerrilla interior”), así como la misma revolución ha de ir acompañada de transustanciaciones psicosociales y debe terminar en algo concreto y valioso: la liberación del individuo (de la pluralidad humana y sus consecuentes diferencias y divergencias); lo demás es retórica, abstracción y demagogia.¹⁴⁵

La cita anterior demuestra dos cosas: en primer lugar, la esperanza que Acha depositaba en las juventudes, con lo cual los grupos estudiantiles representaban uno de los motores para el cambio social; y en segundo lugar, la confianza que, por otro lado, seguía otorgándole al arte más radical. Con ello, por ejemplo, el conceptualismo tendría que articularse con las sensibilidades de las juventudes a fin de generar un cambio en las mentalidades desde el ámbito universitario, es decir, desde uno de los aparatos ideológicos del Estado, de acuerdo con Althusser. La toma de conciencia individual era esperada por Acha de la mano de las condiciones suscitadas por la realidad latinoamericana y su tercermundismo, con lo cual el estudiante, mejor que nadie, podría saber que su cultura estaba inmersa en mecanismos de dominación y que eran los países de América Latina los que precisaban, sin lugar a dudas, una descolonización cultural y artística.

¹⁴⁵ Juan Acha, “Arte y política”, *Idea*, abril-mayo, 1975.

Cabe decir que el objetivo de Acha no era meramente repetir las discusiones en curso que, particularmente por el marxismo promovido alrededor del 68, habían calado en los movimientos estudiantiles. Su objetivo era situarse allí para abordar el problema del arte y la política. La radicalización político-social llevaba a una consecuente radicalización de los lenguajes artísticos. Para Acha esta mutación era escasamente advertida por los grupos estudiantiles, y su crítica estaba encaminada a señalar que muchos de los agentes que participaban de los movimientos sociales esperaban únicamente la democratización del arte culto,¹⁴⁶ pero no advertían la aparición de un tipo de arte popular incentivado por el desarrollo de los medios masivos.

Así, lo que prevalecía era un criterio conservador con el que difícilmente podría lograrse una revolución cultural, en tanto el arte culto permanecía hermético para los obreros y los campesinos. Esto pone en el centro de la revolución cultural los lenguajes experimentales, es decir, los no-objetualismos. Porque Acha, tal y como señala en el artículo, considera que el cambio radical en la concepción ontológica del arte y en la producción del objeto artístico conduce necesariamente a nuevos modos de distribución y consumo artístico.

Acha dirá en la ponencia presentada en el Coloquio de Arte No-objetual que los no-objetualismos surgen de la pugna entre el arte culto y el arte popular. Este debate que fue común en diferentes escenarios intelectuales de los años setenta sugiere en el caso de Acha un tipo de performatividad muy particular sobre los no-objetualismos, en el que los antecedentes del arte

¹⁴⁶ Acha utilizó el término *democratización* desde al menos 1972, cuando escribió para el suplemento cultural *Diorama* una reseña sobre la exposición que tuvo lugar en el Museo de Arte Moderno de la Ciudad de México, a propósito de la compra que el Estado había hecho de la colección de arte Carrillo Gil. La idea de democratización en Acha está determinada en buena cuenta por el papel que cumple el Estado en el proceso de distribución artística. De hecho, esta cuestión será uno de los puntos centrales del libro *Arte y sociedad: Latinoamérica. El arte y su distribución*. En la reseña de 1972, establece que la compra de la colección Carrillo Gil es un primer paso en “una política artística encaminada a la democratización de los productos artísticos tanto nacionales como internacionales, lo cual equivale a promover su producción local”. Juan Acha, “Colección Carrillo Gil. ¿Arte o tecnología?”, *Plural*, n.º 14 (1972): 42.

conceptual, las reflexiones de tenor sociológico dentro del campo artístico y la búsqueda de una nueva sensibilidad latinoamericana configuran, en buena cuenta, parte del entramado de lo que Acha luego denominará *ecoestética visual*.

El artículo “Arte y política” es también sintomático de un nuevo giro en el curso profesional de Acha, particularmente en lo que se refiere al modo en que la pedagogía fue asumida desde allí como un proyecto político,¹⁴⁷ en el que resuena nuevamente el pensamiento de Paulo Freire —a las que Acha hizo referencia en el artículo de la revista *Artes Visuales* publicado en el invierno de 1973— y otros intelectuales de la historia de las ideas en América Latina. No obstante, lo que vale la pena señalar es el tránsito que hace Acha, precisamente hacia 1976, del ámbito de la gestión cultural —en su vínculo con el Museo de Arte Moderno de la Ciudad de México—¹⁴⁸ al ámbito de la educación universitaria —como investigador de la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la UNAM—,¹⁴⁹ donde desarrollará con mayor fuerza su labor teórica en los años siguientes. En ese sentido, el texto “Arte y política” marca la transición entre el apoyo a las juventudes que había iniciado desde finales de los años sesenta en Lima y el nuevo escenario suscitado por su rol pedagógico.

Con lo enunciado hasta este punto podría pensarse en una primera conclusión acerca de la performatividad que tiene la noción de arte conceptual en el pensamiento de Acha y su relación

¹⁴⁷ La pedagogía como proyecto político estará latente en Acha especialmente entre las décadas de 1970 y 1990, y responde a la idea de pensar lo que él mismo denomina una política de consumo crítico.

¹⁴⁸ En el cual había comenzado a trabajar como subdirector, junto a Fernando Gamboa, en 1972.

¹⁴⁹ Si bien Acha era profesor de Teoría del Arte en la ENAP desde 1973, es en 1976 cuando obtiene el cargo de investigador de tiempo completo. Como recuerda Mahia Biblos, fue gracias al apoyo de Jorge Alberto Manrique que Acha pudo obtener el puesto de investigador, pues el comité que evaluó en un principio su vinculación rechazaba el ingreso de tiempo completo debido a que Acha no tenía una formación académica en Historia y Teoría del Arte. Los argumentos presentados por Manrique aludían a la amplia experiencia que Acha tenía como crítico de arte, y eran suficientes para acreditar la pertinencia de su ingreso a la ENAP. El primer rechazo quedó enunciado por el mismo Acha en el prólogo del libro *Arte y sociedad: Latinoamérica. El sistema de producción*. Entrevista con Mahia Biblos, 4 de junio de 2021.

con el no-objetualismo. La nueva visualidad generada por el arte conceptual, y en general por la vanguardia experimental, constituirá no solamente un giro en las estrategias de representación artística, sino un modo singular de comprender la realidad de los años setenta, signada por la dependencia económica y cultural. En este proceso de reflejo de la realidad, la ecología objetual, a la que alude Acha cuando piensa los cambios ambientales suscitados por la tecnología y los nuevos objetos que están ingresando a la región como resultado de la utopía modernizadora y los tempranos procesos de globalización, determina esa nueva visualidad que las prácticas artísticas más radicales están impulsando mediante ideas que remiten, en buena cuenta, a la identidad latinoamericana.

Aquí conviene señalar que Maris Bustamante reconoce el hecho de que los no-objetualismos fueron una producción surgida desde América Latina y no importada. En sus investigaciones sobre las formas PIAS, la artista mexicana afirma que el no-objetualismo no fue únicamente una etiqueta para nombrar los nuevos géneros artísticos de la vanguardia experimental de los años setenta, sino en buena medida un nuevo modo de pensar la realidad a través de las artes visuales. Dice Maris Bustamante:

Ya sabemos que la historia aceptada “indica” y “prueba” que fue en Europa donde se gestaron los conceptualismos; conocemos las fórmulas cronológicas: Vanguardia, Futurismo, Dadaísmo y Conceptualismo. Pero, aunque se deba a una pulsión, es decir, a una tendencia o fijación para muchos de negación neurótica, he insistido en que en nuestro país existían condiciones suficientes para que se produjeran los no-objetualismos por sí mismos y no por

simple importación. Incluso a veces funcionó a la inversa: hechos de índole alógica influyeron desde Latinoamérica a Europa.¹⁵⁰

Y, ante este panorama, ubica las genealogías del no-objetualismo en el caso mexicano en un rango histórico que va, de hecho, de 1921 a 1993, siendo la fecha de inicio la aparición del movimiento Estridentista, y el cierre, la apertura del Museo Ex-Teresa en la Ciudad de México. Con esta genealogía, la artista mexicana identifica una influencia propia y no exclusivamente extranjera en la configuración de las prácticas no-objetuales, ampliando así la perspectiva de Acha ubicada especialmente en la experimentación que se produjo en América Latina entre las décadas del sesenta y el setenta. Esta idea bien podría extrapolarse a otros casos del contexto latinoamericano, como la influencia ejercida por colectivos artístico-literarios de los años cincuenta y sesenta, como los nadaístas en Colombia, o el Techo de la Ballena en la producción artística venezolana de los años setenta.¹⁵¹

En definitiva, interesa considerar que el arte conceptual fue para Juan Acha un tipo de manifestación artística que le permitió articular varias preocupaciones que se inscriben en su periodo biográfico de mayor movimiento telúrico, a saber, su radicalización como crítico de arte en el Perú a finales de los años sesenta —que tuvo su punto neurálgico en los encarcelamientos ocurridos en 1969 y 1970— y su instalación, a modo de autoexilio, en una de las capitales latinoamericanas por excelencia: la Ciudad de México, desde 1972.

¹⁵⁰ Bustamante, “Condiciones, vías y genealogías”, 263.

¹⁵¹ Ver: Gabriela Rangel, “El arte de los rincones: notas sobre las experiencias no-objetuales en Venezuela,” en *Arte ≠ vida: Actions by artists of the Americas 1960-2000* (El Museo del Barrio, 2008), 254. Cabe decir que varias de estas genealogías serán ampliadas en el quinto capítulo de la investigación, cuando se analicen los ensamblajes suscitados por el no-objetualismo en el Coloquio de Arte No-objetual de Medellín.

2.2 Problemas de la visualidad latinoamericana: su espacio intelectual y su dependencia cultural

Las colaboraciones que Juan Acha realizó para la revista *La Vida Literaria* fueron pocas.¹⁵² Sin embargo, esos textos resultan cruciales para la comprensión de varias problemáticas esbozadas por el crítico peruano durante los años setenta como parte de las genealogías del no-objetualismo. En particular, resultan de vital importancia las articulaciones que suscita uno de ellos, publicado en el número 14 de 1975 bajo el título “La necesidad latinoamericana de un pensamiento visual independiente”. Como se vio en la sección anterior, fue en ese mismo año en el que uno de los textos de mayor compromiso político vio la luz en la revista *Idea*, con la intención de activar en las juventudes un espíritu que no olvidara el potencial emancipatorio que yacía en los nuevos lenguajes artísticos.

Los artículos escritos por Acha para *La Vida Literaria* se publican en medio de acontecimientos particulares, tanto en su trayectoria crítico-teórica como en el campo artístico latinoamericano. Es en ese mismo año cuando tienen lugar el I Coloquio de Historia del Arte, organizado por el Instituto de Investigaciones Estéticas bajo el título *La dicotomía entre arte culto y arte popular*, y el Simposio de Austin *El artista latinoamericano y su identidad*, que sentaron las bases para los debates que continuarían en los encuentros regionales de crítica de arte en los años siguientes; también es el final de la columna de *Diorama* que Acha sostenía desde 1972; es invitado como

¹⁵² Acha publicó en total cuatro artículos en *La Vida Literaria*: “La crítica de arte como descripción”, en el número 11 de 1974; “La necesidad latinoamericana de un pensamiento visual independiente”, en el número 14 de 1975; “La función lingüístico-visual del arte”, en el número 15 de 1975; y “El espacio intelectual del arte”, en el número 18 de 1976. La revista fue el órgano de la Asociación de Escritores de México y había comenzado a ser publicada desde febrero de 1970. Para el momento en que Juan Acha comenzó su esporádica colaboración, esta se encontraba en su segunda época, pues a partir de 1973 su periodicidad se volvió bimestral y la dirección estuvo a cargo de Marco Antonio Montes de Oca. Ver: *Diccionario de Literatura Mexicana. Siglo xx*, coord. Armando Pereira, colabs. Claudia Albarrán, Juan Antonio Rosado, Angélica Tornero (Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Literarios, Ediciones Coyoacán, 2004).

editor huésped a organizar el número 7 de la revista *Artes Visuales*, que contó con la participación de Marshall McLuhan, Douglas Davis, Jorge Romero Brest, Manuel Felguérez, Fernando González Gortázar, Casimiro de Mendonça, Sergio Fernández, Francisco Zendejas y Abraham Moles; y es un año que bien podría ser considerado, debido a los debates sostenidos en encuentros y los textos de crítica publicados en diferentes revistas, periódicos y catálogos, como el comienzo de una transición que lo llevará en 1976 a integrarse como investigador de la División de Estudios de Posgrado de la ENAP, en la UNAM.

“La necesidad latinoamericana de un pensamiento visual independiente” es, sin duda, uno de los textos más significativos de la trayectoria de Acha durante los años setenta, toda vez que pone de relieve la búsqueda de una visualidad propiamente latinoamericana con la intención de extirpar la mentalidad colonial en el campo cultural y alcanzar una autodeterminación colectiva. Esta idea tuvo una recepción en críticos como Aracy Amaral, Frederico Morais y Nelly Richard durante los años setenta, y en figuras como Adolfo Colombres en las décadas siguientes.¹⁵³ Al introducir el problema de un pensamiento visual propiamente latinoamericano, Acha podría ser ubicado en un singular punto de quiebre con respecto a la tradición de la historia de las ideas en la región, al situar en el campo artístico un debate que se venía trabajando desde el siglo XIX, especialmente desde la

¹⁵³ Cabe decir que la noción de pensamiento visual propuesta por Acha ejerció una influencia significativa en el trabajo que el teórico argentino Adolfo Colombres desarrolló alrededor de los vínculos entre la antropología y el arte. De hecho, su libro *Teoría transcultural del arte* lleva como subtítulo *Hacia un pensamiento visual independiente*. Allí, la revaloración del mito y sus relaciones con la identidad latinoamericana, lejos de ser una reducción al folclorismo, enuncian una posibilidad antropológico-cultural para pensar un tipo de visualidad producida desde las realidades latinoamericanas. Los antecedentes de la recepción de Colombres de las ideas de Acha pueden situarse en el libro que en 1989 publicaron ambos junto al paraguayo Ticio Escobar, bajo el título *Hacia una teoría americana del arte*. Los ensayos de Acha incluidos en la publicación fueron “La necesidad latinoamericana de un pensamiento visual independiente”, “La necesidad latinoamericana de redefinir el arte” y “La cultura industrial y las artes”; los dos primeros habían sido publicados en 1975 en las revistas *La Vida Literaria* y *Eco*, respectivamente, y el tercero fue la ponencia que Acha presentó en el encuentro *Artes Visuales e Identidad en América Latina*, organizado en el Foro de Arte Contemporáneo en la Ciudad de México en 1981, y que se incluyó en el libro *Ensayos y ponencias latinoamericanistas*, publicado en Caracas en 1984. Ver: Adolfo Colombres, “Aportes de Juan Acha a la autodeterminación estética de nuestra América. Homenaje crítico”, en *Coloquio Internacional Juan Acha, en el Centenario de su Nacimiento. Práctica de la Imaginación Crítica 1916-2016* (Cenidiap-INBA, 2018), 11-25.

filosofía, la historia y la literatura. En su intento de hallar un pensamiento visual independiente, Acha continuó las búsquedas que a lo largo de la historia de las ideas en América Latina signaron el trabajo de múltiples intelectuales que trataban de encontrar una autonomía cultural que se desligara del proceso colonial. La formulación de un pensamiento visual propio fue señalada por el crítico peruano como el primer paso para lograr la independencia cultural. Este pensamiento tenía como primera tarea nutrir y renovar los lenguajes artísticos de nuestra América,¹⁵⁴ lo cual, como se verá a lo largo de este capítulo, pone en evidencia que los no-objetualismos fueron concebidos por Acha como una respuesta a la búsqueda de esa visualidad propia.

Al dotar de una especificidad al ámbito de la visualidad en los debates sobre la identidad latinoamericana podría pensarse que Acha abrió un campo de reflexión particular en la historia de las ideas, en donde las imágenes constituyen un tipo de aparato cognoscitivo asociado a la sensibilidad social, capaz de dar cuenta de esas búsquedas identitarias. Habría que añadir que, preocupado por integrar la racionalidad y la sensibilidad, en su definición estética Acha buscó generar una propuesta que antecedió en buena medida a los estudios visuales latinoamericanos, pues como señala Rita Eder, “Acha, al pensar la visualidad y la interacción de lo artístico en sincronía con la idea de imagen y cultura, se adelantó al advenimiento de los estudios visuales como forma de comprender los cambios en la percepción y en los propios géneros artísticos”.¹⁵⁵

Para Acha, la relativa juventud del pensamiento visual en Latinoamérica hacía que este actuara bajo la influencia de otros tipos de pensamiento que tenían una mayor trayectoria y protagonismo en nuestra historia cultural, particularmente, el literario y el político. La idea de que el pensamiento

¹⁵⁴ Juan Acha, “La necesidad latinoamericana de un pensamiento visual independiente”, *La Vida Literaria*, n.º 14 (1975).

¹⁵⁵ Rita Eder, “Juan Acha: pensar el arte desde América Latina”, en *Coloquio Internacional Juan Acha, en el Centenario de su Nacimiento, Práctica de la Imaginación Crítica 1916-2016* (Cenidiap-INBA, 2018), 162.

visual llevaba poco tiempo en nuestra geografía estaba sustentada en la conformación del arte como un fenómeno sociocultural hacia la década de 1920; era una idea que, como expresó Antonio R. Romera en el simposio *América Latina en sus artes*, realizado en Quito en 1970, correspondía propiamente al despertar de una conciencia artística.¹⁵⁶ Además, el hecho de que la historia del pensamiento visual situara en la década de 1920 sus puntos de partida hacía que para los años setenta no más de tres generaciones hubieran sostenido la transmisión de ideas con sus respectivos contrapuntos, debates y renovaciones.¹⁵⁷ Así, lo sustancial, dice Acha, “reside en que nuestro pensamiento visual todavía no ha superado sus inevitables relaciones con la política ni su fraternidad con la literatura, razón por la cual opta por la docilidad y hasta por el servilismo”.¹⁵⁸

Acha instaba a dejar de lado los condicionamientos que sobre el pensamiento visual ejercían el pensamiento político y el literario. Su apuesta no era la de un distanciamiento tajante y radical de los vínculos que las ideas políticas y literarias tenían con las imágenes, sino del reconocimiento de una autonomía relativa que diera pie al desarrollo de un pensamiento propiamente visual a través de su especificidad. También cabe aclarar que la exigencia de Acha de una autonomía del pensamiento visual con respecto al literario y el político poco tiene que ver con la autonomía del arte promovida bajo la ya conocida consigna del arte por el arte. El reclamo que hacía el crítico peruano tiene que ver con la libertad del pensamiento visual, es decir, con la posibilidad de

¹⁵⁶ Antonio R. Romera, “Despertar de una conciencia artística (1920-1930)”, en *América Latina en sus artes*, relator Damián Bayón (Siglo XXI, 1974). En este punto también pueden mencionarse, como antecedentes de ese pensamiento visual que comenzó en los años veinte, las contribuciones hechas por José Carlos Mariátegui en Perú. Ver: Álvaro Campuzano, *La modernidad imaginada. Arte y literatura en el pensamiento de José Carlos Mariátegui (1911-1930)* (Iberoamericana, Vervuert, 2017); Beverly Adams y Natalia Majluf, eds., *Redes de vanguardia. Amauta y América Latina, 1926-1930* (Instituto Nacional de Bellas Artes, 2019). Cabe decir que Mariátegui ejerció una influencia en Acha desde sus comienzos como crítico de arte en Lima, a finales de los años cincuenta.

¹⁵⁷ Acha volverá a referirse a esta cuestión en el libro *Las culturas estéticas de América Latina*, publicado en 1994. Allí señala que las décadas comprendidas entre 1920 y 1950 hacen parte de un despertar propiamente latinoamericanista. En medio de la modernización que comenzó a transformar las distintas capitales latinoamericanas también emergió una vanguardia que se debatió entre los intereses nacionalistas y las corrientes universales. Ver: Juan Acha, *Las culturas estéticas de América Latina* (Editorial Trillas, 1994).

¹⁵⁸ Acha, “La necesidad latinoamericana”.

desligarse de las presiones literarias y las imposiciones políticas dentro de un campo de debate propio.¹⁵⁹

Para formar ese pensamiento visual era imprescindible configurar lo que Acha, haciendo uso de una expresión de Octavio Paz, denominó *espacio intelectual del arte*, compuesto no solo por las obras artísticas, sino por las disciplinas que orbitan de manera simultánea en su dimensión sociocultural: la teoría, la crítica, la historia y la museografía.¹⁶⁰ Y para una renovación sustancial de las ideas era preciso que las múltiples variantes del fenómeno de la investigación artística que conformaban ese espacio intelectual asumieran un mayor dinamismo y una mayor integración para pensar el fenómeno del arte desde su dimensión sociocultural. La idea de “espacio intelectual” había sido planteada por Octavio Paz en un texto breve titulado “Sobre la crítica”, que había sido incluido en la compilación de ensayos *Corriente alterna*, de 1967. Para Paz, la literatura hispanoamericana carecía de un cuerpo de doctrinas, de un mundo de ideas que al desplegarse creara un *espacio intelectual*, esto es: el ámbito de una obra, la resonancia que la prolonga o la contradice. Ese espacio, dice Paz,

es el lugar de encuentro con las otras obras, la posibilidad del diálogo entre ellas. La crítica es lo que constituye eso que llamamos una literatura y que no es tanto la suma de las obras como el sistema de sus relaciones: un campo de afinidades y oposiciones.¹⁶¹

La construcción de este espacio intelectual dependía, en buena cuenta, de las tareas de la crítica literaria que, en consideración del intelectual mexicano, era en aquel entonces uno de los puntos débiles de la literatura hispanoamericana. Para Paz, la función de la crítica no era tanto transmitir

¹⁵⁹ Como veremos más adelante, estas imposiciones políticas dentro del contexto mexicano tenían que ver con el desgaste del muralismo que durante más de tres décadas había cooptado la política cultural del Estado mexicano, con el interés de impulsar el proyecto de la identidad nacional.

¹⁶⁰ Juan Acha, “El espacio intelectual del arte”, *La Vida Literaria*, n.º 18 (1976): 10-15.

¹⁶¹ Octavio Paz, *Corriente alterna* (Siglo XXI, 1967), 39.

informaciones, sino filtrarlas, transmutarlas y ordenarlas, de modo que, al circular en un grupo de intelectuales, pudiera ejercer un trabajo fundacional para la propia literatura. Esta situación tenía, además, uno de sus principales motivos en lo que Octavio Paz denominó como el *ocaso de la vanguardia*, que ponía en crisis al carácter crítico de la modernidad debido a la continuidad en las tradiciones y la ausencia de rupturas. Otro de los textos incluidos en *Corriente alterna*, titulado “Invención, subdesarrollo y modernidad”, enunciaba del siguiente modo la crisis de la vanguardia y de la crítica:

Lo que distingue a la modernidad es la crítica: lo nuevo se opone a lo antiguo y esa oposición es la continuidad de la tradición. La continuidad se manifestaba antes como prolongación o persistencia de ciertos rasgos o formas arquetípicas en las obras; ahora se manifiesta como negación u oposición. [...] Si la imitación se vuelve simple repetición, el diálogo cesa y la tradición se petrifica; y del mismo modo, si la modernidad no hace la crítica de sí misma, si no se postula como ruptura y solo es una prolongación de “lo moderno”, la tradición se inmoviliza. Esto último es lo que sucede con gran parte de la llamada “vanguardia”. La razón es clara: la idea de modernidad empieza a perder su vitalidad. La pierde porque ya no es una crítica sino una convención aceptada y codificada.¹⁶²

Para el intelectual mexicano, la vanguardia había dejado de ser crítica y había entrado en un ocaso signado por la idea misma de modernidad, a lo cual se sumaba la ausencia de un espacio de discusión y debate que, desde el campo propio de la crítica literaria, movilizara la continuidad de oposiciones críticas propias del discurso mismo de la modernidad. Que la modernidad siguiera planteándose en términos de ruptura, y no de pasiva continuidad con respecto a la tradición, era

¹⁶² Paz, *Corriente alterna*, 20.

una de las principales labores que debía asumir el espacio intelectual, y allí la misión de la crítica, dice de vuelta Paz,

no es inventar obras sino ponerlas en relación: disponerlas, descubrir su posición dentro y fuera del conjunto y de acuerdo con las predisposiciones y tendencias de cada una. En este sentido, la crítica tiene una función creadora: inventa una literatura (una perspectiva, un orden) a partir de las obras. Esto es lo que no ha hecho nuestra crítica. Por tal razón no hay una literatura hispanoamericana, aunque exista ya un conjunto de obras importantes. De ahí también que sea inútil preguntarse, como se hace con frecuencia, qué es la literatura hispanoamericana. Es una pregunta que, según se ha visto, aún no puede tener respuesta. En cambio, es urgente preguntarse *cómo* es nuestra literatura: sus fronteras, su forma, su estructura, su movimiento.¹⁶³

Esta idea también estuvo presente en las palabras inaugurales del Simposio de Austin, escritas por Octavio Paz, pero leídas por Tomás Segovia —en vista de la ausencia de Paz en el evento—, y en ella se halla un contrapunto interesante con respecto a la propuesta de Acha sobre el pensamiento visual. Para Paz, en América Latina existía una crítica literaria (de la que la revista *Plural* participaba, tal y como él mismo afirmaba al final del texto); sin embargo, lo que no existía era un pensamiento crítico propio. A su juicio, América Latina hacía parte de Occidente y no del Tercer Mundo —una negación que no deja de ser problemática, pues desconoce los esfuerzos de las teorías de la dependencia y de los análisis que desde el ámbito económico y las ciencias sociales tenían lugar en ese momento para develar las relaciones de poder económico en las que estaba inscrita la realidad latinoamericana—. Era parte de un extremo de Occidente, un extremo que

¹⁶³ Paz, *Corriente alterna*, 41.

denominó como “excéntrico y disonante”;¹⁶⁴ un extremo que hace parte de la civilización occidental y su modernidad, que tiene sus particularidades, pero que no pertenece a la diferencia que establecen los discursos sobre la situación del Tercer Mundo. Paz asocia la ausencia de un pensamiento crítico con la inexistencia de movimientos críticos. Hay literatura crítica y crítica literaria producidas desde el lugar geográfico e intelectual de América Latina, pero no una tradición de ideas que, gestadas desde nuestro contorno, haya alimentado un pensamiento propio que no tuviera que mirar siempre hacia afuera para configurarse.

No es extraño que Acha, preocupado por la renovación de las artes visuales y la función social que en ella tendría la crítica de arte, hubiera tomado como referencia algunas de las ideas propuestas por Octavio Paz. Tampoco habría que dejar de lado que para el momento en el que Acha propone la idea de un espacio intelectual del arte ya escribía, gracias al vínculo con Kazuya Sakai, en la revista *Plural* que dirigía Paz. Sin embargo, la posición de Acha se sitúa fuera de la modernidad occidentalizada que Paz reclama para la literatura. Difiere de esa lectura universalista de la creación latinoamericana, en buena parte porque Acha sí reconoce el subdesarrollo en el marco de las teorías dependencistas, mientras que Paz lo rechaza.¹⁶⁵

El latinoamericanismo que Acha asumió para pensar el espacio intelectual del arte no puede ser menos que una estrategia inédita en el campo artístico, en la que se reconfiguran las coordenadas para pensar el debate sobre la identidad en el subcontinente de la mano de una vanguardia revitalizada y posible desde nuestra condición subdesarrollada y periférica —como quedó

¹⁶⁴ Octavio Paz, “Palabras al simposio”, en *El artista latinoamericano y su identidad*, ed. Damián Bayón (Monte Ávila Editores, 1977), 22.

¹⁶⁵ Octavio Paz ya se había referido al subdesarrollo como una palabra perteneciente al ámbito de la economía y que era utilizada por las Naciones Unidas como un eufemismo. Para Paz, la calidad artística no dependía del nivel socioeconómico de los países de América Latina, y no podía reducir la pluralidad de civilizaciones al modelo de la sociedad industrial. Ver: Paz, *Corriente alterna*, 21.

enunciado en los textos escritos durante sus últimos años en Perú y en el debate sostenido con Marta Traba desde comienzos de la década—. A diferencia de Paz, Acha, al tiempo que bebe de las ideas foráneas, acusa las particularidades de nuestra América y esgrime perspicazmente la existencia de una visualidad producida desde nuestros márgenes. La siguiente cita ejemplifica el modo en que Acha inscribe la idea del espacio intelectual propuesta por Paz en el campo artístico, a la luz de las necesidades y problemáticas latinoamericanistas, donde la cuestión del Tercer Mundo sí hace parte del debate sobre las búsquedas de una emancipación cultural:

El proceso racional que se han de echar sobre las espaldas nuestros especialistas en cuestiones artísticas, será decisivo para restituirle al latinoamericano, sobre todo, la confianza en el hombre como hacedor de historia y llevarnos, así, a la autodeterminación y a una teleología tercermundista. En otras palabras, es forzosa la intervención de las ideas en la superación de la dependencia externa y de la marginalidad interna de nuestro arte. [...] Sin un espacio intelectual propicio, ni siquiera sería dable pensar la popularización del arte. Antes que todo, debe existir un numeroso grupo cultural y un vigoroso sector de estudiosos de las artes visuales, que son los constituyentes y creadores de dicho espacio. Y lo más importante, ¿cómo vamos a reclamar una legítima popularización del arte, si todavía no tenemos ideas surgidas de nuestra realidad más íntima con que difundirlo? ¿O es que preferimos seguir difundiéndolo de acuerdo con los modelos importados y con los que el imperialismo cultural nos impone persuasivamente?¹⁶⁶

En esta afirmación vemos una de las síntesis del pensamiento de Acha de mediados de los años setenta: la formulación de un sistema artístico para superar la dependencia cultural y poner en marcha ese pensamiento visual independiente. Así, la idea de un pensamiento visual

¹⁶⁶ Acha, “El espacio intelectual del arte”.

latinoamericano tendría que estar soportada por el funcionamiento de un sistema —luego lo llamará “sistema de producción” en el proyecto *Arte y sociedad: Latinoamérica*—, o espacio intelectual, que problematice de manera profunda la realidad social e histórica a la que responde la producción visual.

En Acha vemos el llamado inicial a la conformación y la estructuración de un campo artístico latinoamericano, la génesis de un campo sin el cual los análisis sociales del arte y de sus nuevos lenguajes difícilmente podrían tener alguna injerencia en el proceso de liberación cultural. Quizá por ello los no-objetualismos fueron pensados por Acha como una forma de extirpar la mentalidad colonial. La novedad de esa vanguardia experimental era fruto de la lectura sobre una realidad social que inevitablemente terminaba por construir un sentido de lo latinoamericano.

Acha reconoció la existencia de un espacio intelectual del arte latinoamericano; sin embargo, señaló la necesidad de corregir problemas relativos a la función social de las artes visuales, esto es, desplazar el enfoque que toma a la obra y al artista como centro de las reflexiones para asumir perspectivas que problematizaran su circulación social, es decir, su sistema de producción, distribución y consumo. Esta nueva dimensión social intentaba dejar atrás el tipo de historiografía iniciada por Giorgio Vasari en el Renacimiento, a fin de dismantelar el vedetismo que exaltaba la figura del genio creador y la consecuente construcción que asumía la historia del arte como la sucesión de grandes maestros y obras excepcionales.

Este viraje, que no ubicaba al artista y su obra en el centro del análisis artístico, tenía para Acha una influencia notable a través de los textos producidos en el marco de la sociología del arte.¹⁶⁷ En

¹⁶⁷ Especialmente el libro *Historia del arte y lucha de clases*, del historiador del arte griego Nicos Hadjinicolaou, estimuló varias de las reflexiones de Acha sobre el pensamiento visual y su dimensión social, particularmente en lo que respecta al descalce de la figura del artista y la importancia de la obra como centro de la teoría, la crítica y la historia del arte. En lugar de ello, su inscripción como fenómeno sociocultural era uno de los cambios urgentes que

este contexto, es interesante que Acha ubica en 1968 una ruptura con los modelos de lectura y valorización de la creación estética de corte universalista por considerarlos insuficientes. A su juicio, esto produce en los países latinoamericanos, acostumbrados a la importación de tales modelos, “una angustia que obliga a pensar las artes visuales en términos de teoría y de nuestra realidad, y que viene a sumarse a viejos anhelos”.¹⁶⁸

Unos meses antes de la publicación del artículo sobre el pensamiento visual independiente, Acha había publicado también en *La Vida Literaria* un artículo sobre el lugar que ocupaba la descripción dentro de la crítica de arte.¹⁶⁹ Evidentemente, en este texto puede encontrarse una reflexión previa sobre las diferencias entre el pensamiento visual y el literario, enmarcada, en particular, desde el ámbito operativo de la crítica de arte; así como algunos contrapuntos con las ideas expresadas por Octavio Paz. Uno de los principales problemas que Acha le atribuía a la crítica de arte en México es que abusaba de mecanismos propios de la creación literaria al hacer un excesivo uso de metáforas que, con un manejo idiomático impecable, terminaba situando obras que tenían poca relevancia a la luz del contexto histórico y cultural en lugares de amplia visibilidad e importancia.

Acha instaba al uso de la descripción como la principal herramienta de la crítica de arte, asumiendo que quien escribía ya había pasado por un proceso de análisis, valoración e interpretación de la obra. De modo que la descripción no era una reducción que dejaba de lado la reflexión histórica y cultural, sino, todo lo contrario, una estrategia que incorporaba críticamente el proceso de análisis de los factores sociales para pensar la imagen y enseñarle al lector a ver.¹⁷⁰

debía impulsar el espacio intelectual del arte para cortar con la dependencia cultural. El libro de Hadjinicolaou había sido publicado en su primera edición en francés en 1973, y al año siguiente había visto la luz su edición en español, publicada por Siglo XXI Editores. Esto demuestra la rápida recepción que Acha tuvo del libro. Ver: Nicos Hadjinicolaou, *Historia del arte y lucha de clases* (Siglo XXI, 1974).

¹⁶⁸ Acha, “El espacio intelectual del arte”.

¹⁶⁹ Juan Acha, “La crítica de arte como descripción”, *La Vida Literaria*, n.º 11 (1974): 23-24.

¹⁷⁰ Acha, “La crítica de arte como descripción”.

La descripción devenía, así, en un acto tanto lingüístico como visual, lo que recuerda, por supuesto, a la écfrasis que desde Grecia había problematizado la representación verbal de una figura visual. En ese sentido, Acha afirma que

la crítica descriptiva es inmanentemente visual y lingüística, posee su propia lógica y está encaminada a descubrir la obra, colocándose entre el mostrar y el demostrar. En otras palabras, consiste en “pintar con palabras” la obra de arte; estriba en la relación de la palabra con la materialidad del objeto; constituye la enumeración de elementos visuales; representa una toma de actitud del crítico; es resultado del análisis, valoración e interpretación, al mismo tiempo que transmisora de las mismas y estimuladora de otras en el público. [...] Una crítica así, solo es posible en estos días que contamos con métodos semiológicos, estructuralistas y de la estética de la información que la respalden. En rigor, hoy no hay nada que definir y que interpretar en la obra de arte, en la medida que las definiciones e interpretaciones son incontables —nada fijas— y las valoraciones, relativas. La descripción ha dejado de ser “definición insuficiente” en el sentido negativo, para tomar el signo contrario.¹⁷¹

Cuando Acha planteó las diferencias entre el pensamiento visual y el literario señaló que las presiones del segundo sobre el primero dejaban en un segundo plano la experiencia de la imagen, al priorizar tanto en las obras artísticas como en las creaciones de otras disciplinas su posible carácter narrativo. De este modo, las cuestiones relativas al movimiento de los elementos, la experiencia lumínica, la composición formal o la integración de distintos componentes materiales en la producción visual quedaban relegadas al universo de la palabra.

Como demostró la teoría de la *Gestalt*, las imágenes ponen en funcionamiento una mecánica cognoscitiva a través de la percepción que difícilmente es asimilable mediante el lenguaje, dado su

¹⁷¹ Acha, “La crítica de arte como descripción”.

carácter sensible y especialmente visual. La ausencia de una crítica que tomara en consideración los elementos visuales de una obra artística para darle predominio a la visión y desde allí pensar sus relaciones con la sociedad llevaba a Acha a exigir un cambio en los modos de escribir y pensar la crítica de arte, para que ella pudiera también contribuir a la formación de ese pensamiento visual independiente. El problema radicaba, especialmente, en que la crítica se excedía en metáforas y aproximaciones que no daban cuenta del hecho artístico en sí mismo. Ubicar en el centro de la reflexión la combinatoria de circunstancias visuales y materiales de la obra, no tanto con un fin puramente formalista, sino de legibilidad a la luz de su contexto sociohistórico, podía favorecer la búsqueda de esa superación de la dependencia cultural que signaba a una parte de la vanguardia experimental.

Como el mismo Acha afirmó hacia 1989, cuando escribió la nota introductoria al libro *Huellas críticas*, su reacción desde comienzos de los años sesenta había sido en contra de una crítica de arte “poetizante”, lo cual dio lugar a un examen visual de las obras de arte que progresivamente fue virando de las cuestiones propiamente formalistas en las obras hacia un enfoque sociocultural.¹⁷² Acha encontraba la principal diferencia entre los pensamientos visual y literario en su tipo de legibilidad, lo que situaba el problema ante dos espacios vectoriales: mientras en la literatura las imágenes corren de manera sucesiva a medida que se lee el texto, la experiencia artística incluye de un solo vistazo la simultaneidad de signos y de proposiciones visuales y materiales, esto es, una totalidad perceptible. De este modo, la lectura de las imágenes podía ocurrir en múltiples y superpuestas direcciones.

¹⁷² Juan Acha, “Nota del autor”, en *Huellas críticas*, comp. Manuel López Oliva (Instituto Cubano del Libro, Centro Editorial de la Universidad del Valle, 1994).

La écfrasis propuesta por Acha, si acaso pudiéramos referirnos de este modo a los atributos que el peruano le otorgó a la descripción dentro de la crítica de arte, procuraba abrir un camino más cercano a la inmanencia visual de las obras y su inscripción en el contexto cultural de América Latina, que a la sobrevaloración en que caía algunas veces el pensamiento literario al tratar de interpretar las obras de arte. La dimensión social de las imágenes se perfilaba —en el llamado a la descripción como principal función de la crítica— en el diferencial necesario para la emergencia de un pensamiento propiamente visual en nuestra América.

Esta nueva crítica, capaz de pensar los elementos visuales de la obra y comprender su realidad sociohistórica, propone un giro en dos vías. Por un lado, la incorporación de esa autonomía relativa del campo visual, y por otro, un cambio de paradigma con respecto a la función de la crítica de arte, la cual dejaba de emitir juicios de valor —que señalaban lo que estaba bien o lo que estaba mal— y se transformaba en una crítica acompañante, que operaba hombro a hombro con las mismas búsquedas de la producción artística. Como rasgo singular del periodo, es posible advertir que esta transformación ocurrió no solo en Acha, sino también en figuras como Aracy Amaral, Frederico Morais y Mário Barata en Brasil, Nelly Richard en Chile o María Elena Ramos en Venezuela.

La descripción crítico-artística se caracteriza por ser una operación conceptual y cargada de experiencias e intereses visuales (de cultura visual). No dice lo que significa el rojo, pues el receptor debe elaborar e imaginar las significaciones respectivas. Pero se ocupa de cómo el rojo interviene en el ordenamiento artístico; ordenamiento que se encuentra entre el caótico y el establecido (la descripción trata de articular lo no articulado). Al referirse a la sintaxis, plano lingüístico en que se mueve gran cantidad de las manifestaciones artísticas actuales, la crítica descriptiva se sitúa más lejos de la semiología, ocupada de las significaciones y los

distintos niveles de lectura, y más cerca de la estética de la información, centrada en lo cuantitativo —lo mensurable— del orden estético (Max Bense).¹⁷³

La naciente noción de cultura visual, muchas veces vinculada con las teorías de la percepción y la información, como las impulsadas por Max Bense o Abraham Moles, fue clave en el modo en que Acha pensó la puesta en circulación de ideas dentro del espacio intelectual del arte. Vale la pena señalar que la noción de cultura visual tomaba una nueva dimensión en los años setenta en vista de los giros que el régimen escópico había dado entre finales del siglo XIX y la segunda mitad del XX. Del mismo modo en que la mirada sufrió un cambio ante la aparición de los instrumentos de óptica, el espectáculo en la vida pública y las políticas del cuerpo durante los siglos XVIII y XIX —y en ese sentido son conocidos los aportes de Jonathan Crary y Martin Jay—,¹⁷⁴ la desmaterialización de la obra de arte que estuvo presente en la experimentación de los años sesenta sugirió una nueva transformación de la visión.

Pese a que algunos teóricos de los estudios visuales reconocen en el arte conceptual un cambio,¹⁷⁵ son escasos los intentos por situar allí un punto de inflexión en el régimen escópico, menos aún en el contexto latinoamericano, donde reflexiones como las de Acha podrían tener un rol preponderante como antecedente de una suerte de descolonización de la mirada. La crítica de arte producida durante este periodo bajo el cambio de paradigma, de una crítica de tipo enjuiciador a una acompañante, no podría comprenderse sin los cambios que suscitó la noción misma de cultura visual, puesto que el despliegue que tuvieron los medios masivos influenció notoriamente la

¹⁷³ Acha, “La crítica de arte como descripción”.

¹⁷⁴ Ver: Jonathan Crary, *Las técnicas del observador. Visión y modernidad en el siglo XIX* (Cendeac, 2008); Jonathan Crary, *Suspensiones de la percepción. Atención, espectáculo y cultura moderna* (Ediciones Akal, 2008); Martin Jay, *Ojos abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX* (Ediciones Akal, 2007).

¹⁷⁵ Ver: Simón Marchán, *Del arte objetual al arte de concepto* (Ediciones Akal, 1986); William John Thomas Mitchell, *Teoría de la imagen* (Ediciones Akal, 2009).

producción inscrita en la vanguardia experimental, o si seguimos el término de Acha que nos interesa a la luz de esta investigación, en los no-objetualismos.¹⁷⁶

La intención de Acha de otorgarle ese rol dinamizador a la crítica de arte mediante un singular conocimiento de la cultura visual había tenido otra salida en un texto publicado en la revista *Artes Visuales* en la primavera del año 1974, titulado “La intuición en la crítica de arte”. Allí, Acha menciona que la crítica de arte era conceptuada como una actividad cultural que contribuía a transformar el mundo, el arte incluido, para lo que resultaba indispensable situar la obra en el contexto del arte, de la cultura y del momento histórico —o social—, lo cual requería de personas provistas de conocimientos específicos y especializados, y poseedoras de una cultura visual.¹⁷⁷

Pasar revista al ordenamiento de los elementos visuales, sin embargo, no basta. Con el fin de estimular mejor el espíritu crítico del receptor o público, necesitamos ampliar el concepto de descripción hacia las ideas, valoraciones y hechos históricos que rodean la sintaxis de la obra. Es decir, estamos obligados a situar la obra en el espacio y tiempo: en la evolución del artista, en el panorama local, el internacional y el histórico-artístico en general.¹⁷⁸

Si hasta este punto hemos visto el interés que tuvo Acha en otorgarle a la crítica de arte una nueva dimensión que pudiera contribuir a la formación de un pensamiento visual independiente en América Latina, conviene señalar que la noción de visualidad en Acha tiene sus antecedentes en

¹⁷⁶ Podríamos anticipar que los cambios en el régimen escópico, suscitados por la experimentación, ocurren por motivos plurales: la aparición de medios como la fotografía y el video para el registro de acciones, algo que marca una apertura hacia el uso de un nuevo tipo de imágenes donde claramente la inserción del arte en la vida cotidiana tiene un lugar preponderante; la introducción del lenguaje y la textualidad en la práctica artística, que podría ser vista como un correlato del giro lingüístico en el campo de las humanidades; los vínculos con la cultura popular como una respuesta a las realidades sociohistóricas de los países latinoamericanos, algo con lo que Juan Acha fue bastante incisivo; y el uso de medios masivos de comunicación para poner en circulación obras de arte en un nuevo tipo de globalidad (fax, correo, prensa, televisión, radio, etc.). En cualquiera de estos casos resulta transversal un asunto que tampoco puede ser considerado menor: los vínculos con otras disciplinas abrieron la puerta al contacto del arte con la cultura material, y con ello, a un panorama más amplio en la producción de imágenes.

¹⁷⁷ Juan Acha, “La intuición en la crítica de arte”, *Artes Visuales*, n.º 2 (1974): 21-23.

¹⁷⁸ Acha, “La crítica de arte como descripción”.

las numerosas lecturas que realizó, muchas veces directamente del alemán o el inglés, de teorías sobre la estética y la imagen provenientes de las corrientes cercanas a la psicología de la *Gestalt*. La influencia de las vanguardias rusas, de la Bauhaus y de otros teóricos de la imagen, como Rudolf Arnheim, György Kepes, Herbert Read y Josef Albers, fue decisiva desde los comienzos de Acha como crítico de arte en Perú.

Para la escritura de *El lenguaje de la visión*, por ejemplo, cuya primera edición fue publicada en inglés en 1944, György Kepes había tomado varias ideas provenientes de la teoría de la *Gestalt*, particularmente de autores como Max Wertheimer, Kurt Koffka y Wolfgang Köhler, a fin de explicar las leyes de la organización visual. El aprendizaje sobre la lectura de las imágenes tenía una de sus motivaciones en la posibilidad del cambio social, pues como señaló Sigfried Giedion en la presentación del libro de Kepes, “hoy por hoy, el gusto público es conformado ante todo por la publicidad y los artículos de uso cotidiano. Estos mismos elementos pueden educarlo o corromperlo”.¹⁷⁹ Esta idea tiene una relación con la propuesta de Acha acerca del lugar que ocupa la visualidad de los medios masivos en la formación de la sensibilidad colectiva y el rol educativo del arte para contrarrestar los efectos negativos de las imágenes que circulaban en los medios masivos.

Es notable la influencia de las teorías de la *Gestalt* en propuestas que, como la de Kepes, buscaban elaborar una gramática y una sintaxis de la visión que, para los años posteriores a la Segunda Guerra Mundial, intentaba demostrar que el lenguaje de la visión determina, acaso de

¹⁷⁹ Para Giedion uno de los aportes de Kepes consiste en demostrar de qué modo la revolución óptica que se llevó a cabo hacia 1910 había determinado las formas de concebir el espacio y el enfoque visual de la realidad. Especialmente la liberación de los elementos plásticos (líneas, planos y colores) que había tenido lugar con las primeras vanguardias del siglo xx formó un conjunto de imágenes multifacéticas que, junto con la revolución óptica, transformó las relaciones de la sociedad con los sistemas de visión. Sigfried Giedion, “Arte significa realidad”, en *El lenguaje de la visión*, autor György Kepes (Ediciones Infinito, 1969), 12.

manera más decisiva, la estructura de la conciencia, llegando en muchos casos a ejercer una mayor influencia que la que puede tener el lenguaje verbal. Para Samuel Ichiye Hayakawa, por ejemplo, Kepes mostraba

qué interacciones de tales y cuales fuerzas existentes en el sistema nervioso del hombre producen tales y cuales tensiones visuales y resoluciones de tensiones; qué combinaciones de elementos visuales dan lugar a estas o aquellas nuevas organizaciones de sentimiento; qué “enunciados visuales”, aparte del contenido “literario” o figurativo, pueden hacer con las líneas, los colores, las formas, las texturas y las composiciones. La reorganización de nuestros hábitos visuales de modo que no percibamos ya “cosas aisladas en el “espacio” sino la estructura, el orden y la conexión de los acontecimientos en el espacio-tiempo constituye quizás la más profunda revolución posible; y se trata de una revolución que no solo el arte espera desde hace mucho sino también toda nuestra experiencia.¹⁸⁰

La toma de conciencia sobre estas interacciones de los elementos visuales en la vida diaria conducía a un nuevo modo de comprender la realidad social, pues como había señalado Kepes, percibir una imagen es un acto creador.¹⁸¹ El carácter creador que le otorga a la percepción visual refuerza la tradición de las ideas que durante la primera mitad del siglo xx tuvieron un especial desarrollo en los teóricos vinculados con la *Gestalt*. Kepes consideraba que, ante la necesidad de renovar la educación visual, los artistas eran “sismógrafos vivientes” que tenían una sensibilidad particular para registrar la condición humana.¹⁸²

¹⁸⁰ Samuel Ichiye Hayakawa, “La revisión de la visión”, en *El lenguaje de la visión*, 17-18.

¹⁸¹ György Kepes, *El lenguaje de la visión* (Ediciones Infinito, 1969), 27.

¹⁸² György Kepes, *La educación visual* (Organización Editorial Novaro, 1968), ii.

El *lenguaje de la visión*, la comunicación visual, es uno de los más poderosos medios potenciales tanto para establecer la unión entre el ser humano y su conocimiento como para reformar el ser humano e integrarlo. El lenguaje visual es capaz de difundir el conocimiento con más eficacia que casi cualquier otro vehículo de comunicación. Mediante este lenguaje, el hombre puede expresar y transmitir sus experiencias en forma objetiva. La comunicación visual es universal e internacional. Ignora los límites del idioma, del vocabulario o la gramática y puede ser percibida por el analfabeto tan bien como por el hombre culto. El lenguaje visual puede transmitir hechos e ideas con un margen más amplio y más profundo que casi cualquier otro medio de comunicación. Puede reforzar el concepto verbal estático con la vitalidad sensorial de las imágenes dinámicas. Puede interpretar la nueva visión del mundo físico y los acontecimientos sociales porque las interrelaciones dinámicas y la interpretación, que son representativas de toda actual visión científica avanzada, constituyen giros propios de los vehículos contemporáneos de la comunicación visual, es decir, la fotografía, el cine y la televisión.¹⁸³

Para Kepes, las artes plásticas eran la forma culminante del lenguaje de la visión y constituían, por tanto, un medio educativo de incomparable valor. Sin embargo, dice Kepes, es “necesario reajustar el lenguaje visual para que se ponga a la altura de su misión histórica de educar al hombre conforme a un canon contemporáneo y para ayudarlo a pensar en términos de forma”.¹⁸⁴ Aquí la semejanza con Acha es sumamente interesante. Para Acha, las artes también podían cumplir un rol

¹⁸³ Kepes, *El lenguaje de la visión*, 23.

¹⁸⁴ Kepes le atribuía a la organización plástica, la representación visual y la iconografía dinámica una singular importancia en los procesos de transformación social: “En la actualidad, los artistas creadores tienen que cumplir tres tareas para que el lenguaje de la visión pase a ser un factor poderoso en la remodelación de nuestras vidas. Los artistas tienen que aprender y aplicar las leyes de organización plástica que son necesarias para el restablecimiento de la imagen creada sobre una base vigorosa. Deben ponerse en armonía con las experiencias espaciales contemporáneas a fin de aprender a utilizar la representación visual de los actuales acontecimientos espacio-temporales. Por último, deben liberar las reservas de imaginación creadora y organizarlas en giros dinámicos, es decir, desarrollar una iconografía dinámica contemporánea”. Kepes, *El lenguaje de la visión*, 25.

pedagógico en la sociedad con miras a contribuir en los procesos de transformación social mediante un cambio en la sensibilidad.

No está de más decir que las ideas de Acha coinciden con las de Kepes en cuanto a la necesidad de educar la visión para producir una nueva sensibilidad, acorde con los cambios medioambientales que de manera acelerada supuso la aparición de nuevas tecnologías, luego de la Segunda Guerra Mundial. Para Kepes, esta educación visual puede contribuir a la articulación de tres dimensiones humanas imprescindibles para el cambio social: la sensibilidad, la emocionalidad y la racionalidad.

Por su parte, el libro *Interacción del color* de Josef Albers, fruto de su trabajo pedagógico con estudiantes, también fue citado por Acha en diferentes ocasiones. Incluso, cabe recordar que, en el año 1964, con motivo de una muestra presentada con obras de Albers en Lima, Acha escribió una crítica titulada “El ‘Homenaje al cuadrado’ de Josef Albers”, en la que reconocía la forma en que los acordes cromáticos de Albers invitaban a una experiencia sensorial que, entre la racionalidad de los cuadrados sobrepuestos en proporciones que se extendían hacia el borde del cuadro de manera casi matemática y el resultado sensible del color, enseñaba al espectador una nueva manera de ver el arte.

Acha también reconocía allí la labor pedagógica que el artista alemán había desarrollado a lo largo de su vida. De hecho, el libro publicado por Albers reunía una manera experimental de estudiar y enseñar el color. En vista de que la percepción del color difiere de cómo es en realidad, Albers considera que el color es el más relativo de los elementos utilizados por el arte.¹⁸⁵ De hecho, la relatividad y la inestabilidad de la memoria visual respecto a los matices exactos de los colores

¹⁸⁵ Josef Albers, *La interacción del color*. (Alianza Editorial, 1979), 13.

se acentúan debido al insuficiente vocabulario que tenemos para designarlos. Esta imposibilidad del lenguaje, sumada a la dificultad para recordar con exactitud el color, sitúa las interacciones cromáticas en el plano propio del pensamiento visual. A lo cual habría que añadir que en la medida en que se asignan valores sobre los colores, tal asignación circunscribe su apreciación en contextos sociales determinados. Es decir, que la interacción del color en la sociedad hace parte de la construcción colectiva de la sensibilidad.¹⁸⁶

Al igual que Kepes y Albers, la influencia que un trabajo como el de Rudolf Arnheim ejerció en la concepción de Acha sobre el pensamiento visual también es notable. El libro que Arnheim había publicado bajo el título *Visual thinking* en 1969 buscaba comprender la percepción visual como una actividad cognitiva. Arnheim, como otros teóricos de la *Gestalt*, consideraba que las imágenes producían un tipo de conocimiento que no se limitaba únicamente a la racionalidad del lenguaje. De manera que la forma visual servía también para aprehender el mundo y generar un tipo de conocimiento a través de la visión, que difícilmente podía ser expresado en palabras.

Sus hallazgos demuestran que los estímulos que las imágenes generan en la retina detonan un complejo proceso de pensamiento, de tal suerte que la percepción visual del instante presente, al articularse con las imágenes aprehendidas en el pasado, pone en funcionamiento la dinámica cognoscitiva del pensamiento visual. En la compilación realizada por Kepes en 1965 desde el MIT,

¹⁸⁶ El libro de Albers se fundamenta en la estructura del color y sus relaciones con la percepción. La ubicación, los matices, las gamas cromáticas, la interrelación de unos con otros y sus efectos, el carácter cognoscitivo de esos colores a través de la percepción, la función de unos como figura y otros como fondo, la substracción cromática, las reacciones del ojo, la intersección, la yuxtaposición, los niveles de saturación, los intervalos cromáticos y la transformación son solo algunos de los aspectos abordados por Albers, quien apela a una suerte de gramática del color, si acaso cabe esta analogía dentro del pensamiento visual, para pensar las interacciones cromáticas y el papel que cumplen en la percepción. La simultaneidad de ideas propias de las teorías de la percepción visual, así como de producciones pictóricas y escultóricas, fue decisiva para la reflexión que Acha estableció sobre la experimentación de los años setenta.

bajo el título *La educación visual*, se incluyó también un texto de Arnheim titulado “El pensamiento visual”. Kepes introduce allí el texto de Arnheim del siguiente modo:

Arnheim, al investigar la relación entre percepción y pensamiento, observa que nuestra preocupación por los conceptos intelectuales, por las palabras y los números, ha conducido al menosprecio de la percepción sensorial. Indica que nuestros sentidos no son meros auxiliares del intelecto; más bien el pensamiento visual es en sí una operación del pensar, un medio potente y básico de conocer y razonar dentro de su propio ámbito. Según esto, nuestros postulados educativos fundamentales tienen que revisarse. La visión no puede ya ser empleada simplemente para apoyar los significados verbales y conceptuales; su potencial en tanto que es facultad cognoscitiva, debe explotarse. La educación artística debe valorarse de nuevo en el más amplio contexto del “pensamiento visual”.¹⁸⁷

Arnheim señala que los sentidos no son únicamente abastecedores de materia prima del intelecto, por lo cual el pensamiento propiamente visual consiste en pensar por medio de operaciones visuales. Según esta idea, la práctica artística puede penetrar en los problemas de la existencia gracias al uso que hace de las imágenes. Es decir, que la construcción de la imagen en cuanto proceso mental mediado por la visión —y también por los demás sentidos— supone un tipo de comprensión de la realidad que excede la racionalidad, y no está circunscrita necesariamente al uso de la palabra. Para Arnheim la obra de arte es el resultado del pensamiento visual.¹⁸⁸

Las artes plásticas, la isla más destacada de la visión creadora, han cobrado una excesiva importancia en nuestra civilización. Ahora bien, lo que sucede en la academia, en el estudio, en las galerías y museos, importa y logra relativamente poco mientras el arte se mantenga

¹⁸⁷ El libro de Kepes fue publicado en inglés en 1965 y su traducción al español vio la luz en 1968. Ver: Kepes, *La educación visual*, v.

¹⁸⁸ Rudolf Arnheim, “El pensamiento visual”, en *La educación visual*, 3.

como un extraño en un ambiente social que sufre de analfabetismo sensorio. El arte tiene sentido únicamente como manifestación suprema de una cultura saturada toda ella por el pensamiento creador “visual”. Sin embargo, puesto que las bellas artes son el epítome del pensamiento visual, la enseñanza de aquellas debe servir para demostrar del modo más puro este poder del espíritu. ¿En qué medida se logra esto? Lo que he dicho y expuesto indica que el pensamiento visual aspira a la claridad obtenida mediante un orden consentido. En el transcurso de tal proceso del pensamiento, una situación confusa e incoherente de relaciones inciertas se va reestructurando, organizando y simplificando, hasta que la mente ve recompensados sus esfuerzos con una imagen que hace visible el significado. Para realizar esta tarea, la imagen debe cumplir dos requisitos: cuantos elementos lo forman tienen que encajar en un todo integrado, y este todo así obtenido debe ser la encarnación del significado que se buscaba. Todo lo que puedo hacer es sugerir algunos de los factores que se encuentran a lo largo del camino que conduce a tal logro.¹⁸⁹

Ahora bien, si las referencias de Albers, Arnheim y Kepes fueron parte del aparato teórico que Acha asumió para pensar la noción de visualidad en el campo artístico, no habría que dejar de lado la influencia que ejerció el constructivismo polaco a través de la figura de Władysław Strzemiński. Como advirtió Joaquín Barriendos, los vínculos de Acha con el pensamiento Strzemiński le sirvieron al crítico peruano para “hablar de la existencia de un ecosistema objetual del arte mediado por la visualidad”.¹⁹⁰ El realismo humanista, la teoría de la visión y la formulación del *unismo* fueron referencias que, provenientes del ambiente de mediados de siglo en la Europa del Este,

¹⁸⁹ Arnheim, “El pensamiento visual”, 12.

¹⁹⁰ Barriendos, *Juan Acha. Despertar*, 67.

donde Katarzyna Kobro y Władysław Strzemiński fueron agentes claves, le sirvieron a Acha en su planteamiento sobre los no-objetualismos.

A continuación, trataré de esbozar algunos de estos vínculos entre las ideas de Strzemiński y el pensamiento de Acha, a fin de continuar el trazado de las genealogías del no-objetualismo y su vínculo con lo que Acha denominó “pensamiento visual”. Interesa observar que en buena medida la recepción de las teorías sobre la imagen y la estética que se derivaron de las vanguardias rusas, así como de varios de los postulados de la Bauhaus, fue asimilada por Acha para inscribir la idea de la visualidad en el marco de un latinoamericanismo de corte dependentista.

Władysław Strzemiński, quien se había formado en Rusia y había conocido a Malévich, Tatlin y Ródchenko, formuló la teoría del unismo, luego de instalarse en Polonia, con el fin de materializar formas orgánicas paralelas a las de la naturaleza. El artista generó “prototipos pictóricos y escultóricos para su integración posterior en la sociedad a través de sus espacios habitables, formulados desde la arquitectura, el diseño y el urbanismo”.¹⁹¹ Esta idea, como veremos, luego será clave en Acha para referirse, con motivo de la exposición del geometrismo, al trabajo de Mathias Goeritz, de cuya propuesta pictórica dirá que se acerca, justamente, al unismo de Strzemiński.

Con el unismo, Strzemiński buscaba superar el dualismo heredado del Barroco que, a su juicio, seguía determinando la sensibilidad estética. Buscaba la unidad de la imagen y de las formas, rechazando la incorporación de cualquier elemento ajeno a la imagen, por ejemplo, los bordes y el marco en el caso de la superficie pictórica, los cuales generaban un conflicto con las propiedades

¹⁹¹ Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, “Presentación”, en *Kobro & Strzemiński. Prototipos vanguardistas* (Museo Nacional de Arte Centro Reina Sofía, 2017), 10.

inherentes de la imagen.¹⁹² Las interrupciones del marco en la pintura o del pedestal en el caso de la escultura generaban el carácter dual en la lectura de las imágenes, y por ello el unismo buscaba eliminarlos con el fin de alcanzar una imagen tan orgánica como la misma naturaleza. Como dice Jarosław Suchan, “cada centímetro cuadrado de dicha superficie es igualmente valioso y participa, en el mismo grado, en la construcción de la imagen”.¹⁹³ De modo que “cualquier intento de cerrar la escultura, de establecer una oposición entre ella y el espacio, rompiendo esta conexión natural y aislando la escultura del entorno, la priva de su cualidad inherente: la de constituir un fenómeno espacial uniforme”.¹⁹⁴

El desmantelamiento del arte renacentista que Acha señaló a través de las producciones no-objetuales encuentra en el texto de Strzemiński sobre el unismo en la pintura ciertas resonancias. Si bien Strzemiński está pensando desde un contexto temporal y geográfico la superación de la pintura renacentista y del Barroco, no sería exagerado pensar que tanto él como Acha encuentran en este punto un lugar de confluencia. Acha está cuestionando el muralismo mexicano y Strzemiński el realismo socialista.¹⁹⁵

¹⁹² Jarosław Suchan, “Kobro & Strzemiński. Prototipos del nuevo pensamiento”, en *Kobro & Strzemiński. Prototipos vanguardistas* (Museo Nacional de Arte Centro Reina Sofía, 2017), 27. También veremos más adelante la simetría de este planteamiento, con la teoría del no-objeto propuesta por el brasileño Ferreira Gullar a finales de la década de 1950.

¹⁹³ Suchan, “Kobro & Strzemiński”, 28. No obstante, cabe decir que para Katarzyna Kobro y para Władysław Strzemiński, siguiendo al laocoontismo, el tratamiento del unismo en la pintura y en la escultura ocurría de manera distinta, pues se trataba de disciplinas artísticas separadas entre sí, de modo que en cada una se desarrollaban normas propias. Aunque tanto la pintura como la escultura constituyen formas de producción artística, ambas se desarrollan de forma paralela obedeciendo a particularidades en sus modos de producción.

¹⁹⁴ Suchan, “Kobro & Strzemiński”, 36.

¹⁹⁵ En contraposición al realismo socialista, Strzemiński propone lo que denomina “realismo humanista”, que tiene su base en el cruce entre la visualidad y el materialismo. Strzemiński cuestiona el ahistoricismo del realismo socialista, al que acusa de negar la conciencia visual de su época, una idea que en cierto modo estará presente en Acha al proponer una lectura sobre el geometrismo en México durante la segunda mitad de la década de 1970.

El “realismo de la visión” que hacia 1934 comenzó a explorar Strzemiński, lejos de buscar imitar las formas del mundo exterior, intentaba presentar los objetos de manera indirecta, de tal suerte que las imágenes no representaban objetos, sino el proceso de su visión. Es decir que el realismo de la visión de Strzemiński a lo que apuntaba era a generar imágenes que trataran de develar el proceso cognoscitivo del mundo visual mediante los mecanismos propios de la visión. Más tarde, en una de sus últimas contribuciones teóricas, consignada bajo el título *Teoría de la visión* y escrita entre 1947 y 1951, pero publicada de manera póstuma en Polonia en 1958, Strzemiński afirmaría que

la visión [...] implica la interacción entre la materia exterior y el cuerpo humano, proceso que no se desarrolla en un mundo abstracto, sino en el real y material. Por consiguiente, ningún arte que niegue el aspecto material de la visión podrá expresar la verdad sobre la experiencia humana del mundo. Por este motivo, Strzemiński opta por el “realismo humanista”, en el cual la medida de las cosas es “el ser humano como tal, sus músculos, sus nervios, su estructura psicofisiológica: el organismo real del ser humano real.”¹⁹⁶

Strzemiński, en contraposición al realismo socialista, propuso el “realismo humanista”, con una base de corte materialista que sujetaba de entrada sus cambios al modo en que la base material de la sociedad variaba. En esta nueva concepción no cabía la reproducción de esquemas conocidos, más bien era imprescindible experimentar o, como dice Jarosław Suchan, crear prototipos que permitieran al artista acercarse al modo más preciso de expresión de acuerdo a su época.¹⁹⁷ La conciencia visual acorde con los modos de producción de la época, vista como parte de la actividad humana, tenía para el artista polaco posibilidades ilimitadas. Así, con una dimensión que es tanto

¹⁹⁶ Suchan, “Kobro & Strzemiński”, 62.

¹⁹⁷ Suchan, “Kobro & Strzemiński”, 63.

fenomenológica como humanista, pero al mismo tiempo claramente materialista, la teoría de la visión de Strzemiński buscó dejar atrás la dependencia del pensamiento visual de los condicionamientos políticos impuestos por el régimen soviético.

La visión de la realidad no está determinada por la capacidad biológica de registrar las sensaciones visuales, sino por la cooperación entre la visión y la mente: un proceso de desarrollo de la conciencia visual sometido a condicionamientos históricos. El vacío abstracto de una visión “normal” se ve reemplazado por una conciencia visual concreta, sometida a un proceso de desarrollo histórico.¹⁹⁸

Si, como afirmó Joaquín Barriendos, el trabajo de Strzemiński fue clave en la formulación que Acha hizo de los no-objetualismos, aquí vemos que la integración entre las condiciones materiales de producción de una sociedad y las formas en las que se desarrolla su conciencia visual da lugar a un tipo de arte con un corte plenamente vanguardista, de posibilidades ilimitadas, con una multiplicidad de lenguajes para aprehender la realidad y responder a su momento sociohistórico. No cabe duda, entonces, de la simetría que estos postulados provenientes del constructivismo polaco pudieron haber tenido en Acha, quien comprendió que los no-objetualismos respondían a la realidad material del Tercer Mundo, marcada por la dependencia económica y cultural, y que tenían, no obstante, por el uso de sus múltiples lenguajes, un potencial de liberación de los patrones mentales y sensitivos de América Latina.

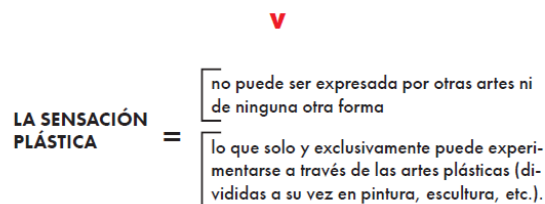
La relación entre los cambios sociohistóricos, la formación de una conciencia visual y la mecánica cognoscitiva de las imágenes pone de presente que la base material de la actividad visual

¹⁹⁸ Władysław Strzemiński, “Teoría de la visión”, en *Kobro & Strzemiński*, 239. Publicado originalmente como *Teoria widzenia* (Wydawnictwo Literackie, 1958).

produce cambios en la forma de asimilar las imágenes. Probablemente, esta que sigue a continuación sea una de las citas provenientes del pensamiento del artista polaco que logran ilustrar con mayor precisión las semejanzas con la formulación de los no-objetualismos de Acha a la luz del pensamiento visual. Dice Strzemiński en la introducción a su *Teoría de la visión*:

Un determinado tipo de conciencia visual da lugar a un tipo específico de artes plásticas. Es así porque, a fin de expresar nuestra conciencia visual, seleccionamos un conjunto adecuado de medios de expresión. Cada tipo de conciencia visual requiere los medios de expresión que le correspondan. Un determinado fenómeno visual solamente puede ser representado a través de unos elementos formales determinados, capaces de expresarlo. Cada conjunto nuevo de medios de expresión constituye también un conjunto nuevo de medios formales. Por consiguiente, si cambian los medios formales es porque cambia la base visual, el tipo de visión que define la relación entre el ser humano y la naturaleza. Así, el número de los elementos conscientes de la visión determina la aparición de nuevos medios de expresión que puedan reflejarlos y da origen a nuevos conjuntos formales. Las transformaciones formales en las artes plásticas no nacen de la voluntad, según afirman los idealistas, sino de la acumulación de la observación y de la transformación de la conciencia visual. La variabilidad formal en las artes plásticas refleja la formación histórica de la conciencia visual. No obstante, la conciencia visual no aumenta por sí misma o de un modo automático. Su formación refleja las transformaciones de la realidad sociohistórica. Cada periodo histórico plantea a la sociedad nuevos retos, obligándola a observar nuevos fenómenos que salen a la luz gracias al contenido vital de su tiempo. Para poder ver el contenido nuevo de un fenómeno nuevo, es necesario

cambiar el modo de observar. Para ser capaz de captar los objetos viejos en su nuevo contexto histórico, es imprescindible ver en ellos los componentes visuales nuevos y reales.¹⁹⁹



Para comprenderlo mejor, valgan las siguientes comparaciones:

sensación pictórica	<----->	sensación literaria
sensación pictórica	<----->	sensación musical
imagen	<----->	objeto real
escultura	<----->	disertación mística

Estas contraposiciones facilitan la eliminación de los elementos ajenos y la definición del concepto de «sensación plástica».

La tendencia general del arte contemporáneo conduce a un solo objetivo: **el organismo plástico**. Por ello, buscamos la concentración suprema: la sensación plástica elevada al rango de autosuficiencia. Los naturalistas iniciaron este camino estableciendo la norma de autosuficiencia visual, que libera las artes plásticas de la influencia literaria (sentimentalismo visionario), aunque se equivocan al hablar de la identidad objetiva.

Władysław Strzemiński. *B=2*, n.º 8/9, *Bloc*, 1924. Tomado de *Kobro & Strzemiński. Prototipos vanguardistas* (Museo Nacional de Arte Centro Reina Sofía, 2017).

Además de las influencias que pudo tener el pensamiento de Strzemiński en la idea de Acha sobre los no-objetualismos, también es posible ubicar otras semejanzas con el planteamiento del crítico peruano sobre el pensamiento visual. La imagen anterior muestra el quinto postulado que Strzemiński propuso en el texto *B=2*, que se publicó originalmente en el número 8/9 de *Bloc*, en 1924. En este postulado pueden notarse algunas semejanzas con las propuestas de Acha sobre el

¹⁹⁹ Strzemiński, “Teoría de la visión”, 246.

pensamiento visual, especialmente en lo que se refiere a la diferencia entre el pensamiento visual y el pensamiento literario. Si la “sensación plástica”, como dice Strzemiński, no puede ser expresada por otras artes debido a la especificidad de la experiencia estética, la idea de una liberación de las artes plásticas de la influencia literaria puede encontrar desde el constructivismo polaco una de sus enunciaciones tempranas.

La visión no se reduce a la mera recepción pasiva de las sensaciones visuales, estas son analizadas mentalmente y contrastadas con los fragmentos de la realidad que les corresponden. De esta forma podemos comprender las relaciones que existen entre dichos fragmentos, incluidas las de causa efecto, y decodificar los mensajes acerca de la realidad objetiva que percibimos por la vía sensorial. De modo que la recepción fisiológica pasiva de las sensaciones visuales está acompañada de la actividad cognitiva de nuestra mente. Entre el pensamiento y la visión existe una relación de influencia mutua: la mente plantea las preguntas que la visión debe contestar, y la visión, a su vez, proporciona a la mente la información que nos viene de la observación, para que sea verificada y generalizada. Gracias a la actividad de la mente, que corrige constantemente a la visión, podemos hacer un uso mejor de las sensaciones visuales. Las captamos y las procesamos, puesto que conocemos su significado y somos capaces de relacionarlas con los fragmentos de la realidad correspondientes.²⁰⁰

Uno de los antecedentes más interesantes de este itinerario que articula el pensamiento visual con la fenomenología de la percepción, la experiencia estética y las búsquedas latinoamericanistas en los albores de la vanguardia experimental lo constituyen, sin duda, Ferreira Gullar y su teoría del no-objeto. Gullar, quien había sido junto a Mário Pedrosa uno de los principales canales para la recepción que tuvo en la escena artística de Rio de Janeiro en los años cincuenta la

²⁰⁰ Strzemiński, “Teoría de la visión”, 237.

Fenomenología de la percepción del filósofo francés Maurice Merleau-Ponty, comenzaba en 1959 su *Teoría del no-objeto* con la siguiente afirmación:

La expresión *no-objeto* no pretende designar un objeto negativo ni tampoco algo que sea lo opuesto a los objetos materiales y con propiedades exactamente contrarias a las de estos. El no-objeto no es un antiobjeto sino un objeto especial en el que se pretende realizada la síntesis de las experiencias sensoriales y mentales: un cuerpo transparente al conocimiento fenomenológico, perceptible integralmente, que se entrega a la percepción sin dejar resto. Una pura apariencia.²⁰¹

El texto comienza con un recorrido sobre la muerte de la pintura. El recorrido, de los impresionistas a Malévich y Mondrian, deja ver que especialmente en las influencias del constructivismo ruso se hallan los intentos por encontrar esa síntesis sensorial de la obra de arte. Cuando Ferreira Gullar escribía en 1958 *Lygia Clark: una experiencia radical*, ya insinuaba una de las características del no-objeto: la disolución del marco y la expansión de la superficie pictórica hacia el espacio tridimensional de la arquitectura. Esa integración al espacio supone la aparición de una nueva experiencia sensorial en la que se dismantela el carácter burgués y representacional del objeto pictórico. Su salida del lienzo siempre delimitado por el marco y la desintegración de su forma en función de un nuevo diálogo con el espacio abren la posibilidad de una nueva expresividad solo completa cuando la percepción de quien observa y habita la arquitectura se integra a la experiencia sensorial.

²⁰¹ Ferreira Gullar, “Teoría del no-objeto”, en *Fecha de elaboración / Fecha de vencimiento*, trads. Teresa Arijón y Bárbara Belloc (Manantial, 2014), 145.

Romper el marco y eliminar la base no son, de hecho, cuestiones de naturaleza meramente técnica o física: refuerzan el esfuerzo del artista por liberarse del cuadro convencional de la cultura para reencontrarse ese “desierto” del que nos habla Malévich, donde la obra aparece por primera vez libre de cualquier significado que no sea el de su propia aparición. Puede decirse que toda obra de arte tiende a ser un no-objeto y que ese nombre solo se aplica, con precisión, a aquellas obras que se realizan fuera de los límites convencionales del arte, obras en las que esa necesidad de romper el límite es la intención fundamental de su aparición.²⁰²

Si bien el texto de Ferreira Gullar se inscribe en el ocaso de la década del cincuenta y remite especialmente a las obras de Lygia Clark y Amílcar de Castro para señalar el futuro que podría hallar el arte a través de las experiencias del movimiento neoconcreto, lo cierto es que se trata de un postulado que estalla las convencionales tradiciones del uso del marco y el pedestal para hallar una nueva experiencia estética a través del vínculo de esos no-objetos con el mundo de la vida. En esta nueva experiencia la representación es inexistente y da paso a una experiencia sensorial en la inmanencia de ese objeto insertado en el espacio sin los tradicionales límites de la imagen.

El carácter no representativo, además, dice Gullar, trasciende las fronteras de los géneros artísticos y repele su tradicional noción académica.²⁰³ Al recorrer algunos de los cambios que suscitaron las vanguardias de finales del siglo XIX y principios del XX, no podemos dejar de lado que la propuesta de Gullar, en clave neovanguardista, intenta ubicar un nuevo problema que complejiza las ideas heredadas de esos primeros movimientos. La ubicación del neoconcretismo en los albores de la neovanguardia de los años sesenta, en la que el movimiento Tropicália y los trabajos de varios artistas, como Hélio Oiticica o Lygia Clark, abrieron la puerta hacia las

²⁰² Ferreira Gullar, “Teoría del no-objeto”, 149.

²⁰³ Ferreira Gullar, “Teoría del no-objeto”, 155.

imbricaciones del arte con la vida cotidiana, hace que el texto de Gullar sea una bisagra, acaso fundacional, de las estrategias performativas características del arte brasileño de los años sesenta.

Usted escribió que, en lo que atañe a la poesía, el no-objeto es la búsqueda de un lugar para la palabra. ¿Qué significa esto?

Que la palabra o está en la frase —donde pierde su individualidad— o en el diccionario, donde se encuentra sola y mutilada porque es dada como mera denotación. El no-objeto verbal es el antidiccionario: el lugar donde la palabra aislada irradia toda su carga. Los elementos visuales que allí se vinculan con ella tienen la función de explicitar, intensificar, concretar lo multívoco que la palabra encierra.

¿Existe entonces una fusión de pintura, relieve, escultura y poesía?

Creo que no. Los planos, las formas, los colores, son elementos de la realidad antes de ser elementos de un lenguaje artístico. En el no-objeto los elementos plásticos no se utilizan con el mismo sentido que en la pintura o la escultura. Son elegidos de acuerdo con un propósito verbal; es decir: así como el poeta tradicional elabora su poema convocando y rechazando palabras, el poeta neoconcreto convoca, además de palabras, formas, colores y movimientos en un nivel en el que el lenguaje verbal y el lenguaje plástico se interpenetran. Nadie ignora que ninguna experiencia humana se limita a uno de los cinco sentidos, dado que el ser humano reacciona con la totalidad y que, en la “simbólica general del cuerpo” (Merleau-Ponty), los sentidos se descifran unos a otros.²⁰⁴

²⁰⁴ Ferreira Gullar, “Teoría del no-objeto”, 157.

Gullar cierra la autoentrevista señalando el lugar preeminente que tiene el espectador frente al no-objeto, en tanto su significado no está cerrado y es precisamente el espectador quien debe completar la obra mediante un rol activo. Para los no-objetos no basta la contemplación, sino que es necesaria la acción, porque ella

produce la obra misma, porque ese uso, ya previsto en la estructura de la obra, es absorbido por la obra y la revela, incorporándose a su significación. [...] Ante el espectador el no-objeto se presenta como inconcluso, ofreciéndole los medios para ser concluido. [...] Sin el espectador la obra existe solo en potencia, a la espera del gesto humano que la actualice.²⁰⁵

Las palabras finales de Gullar, que se acercan a problemas que luego serán centrales en la estética de la recepción —incluso en la versión materialista producida en la República Democrática Alemana, como veremos en la sección del siguiente capítulo dedicada a la *ecoestética visual*—, parecen augurar, por demás, las máscaras y las escafandras que casi una década después Lygia Clark realizará para buscar precisamente un papel más activo en el espectador.²⁰⁶ De hecho, en una conferencia que dictó la artista brasileña en 1956 en la Facultad de Arquitectura de Belo Horizonte se refirió al vínculo entre el arte y la arquitectura del siguiente modo:

Si el arte concreto prescinde del carácter expresivo que fue siempre característico de la obra individual, entonces cabe suponer que es esencialmente diferente de una obra de arte individual. De allí, a mi entender, la necesidad del trabajo de equipo, en el que el artista

²⁰⁵ Ferreira Gullar, “Teoría del no-objeto”, 158.

²⁰⁶ Estas obras serán referenciadas por Acha en uno de sus primeros artículos publicados en *Diorama* en el año 1972, para pensar las posibilidades que el arte tiene al salir a la calle. Ver: Acha, “El arte y la calle”. Un análisis más preciso de esta referencia también puede leerse en la sección dedicada a la *ecoestética* en el siguiente capítulo.

concreto podrá realizarse realmente creando, con el arquitecto, un ambiente expresivo por sí mismo.²⁰⁷

Esa nueva experiencia sensorial que ofrece la obra al expandir sus límites fuera del cuadro e integrarse en el espacio en busca de ese “ambiente expresivo por sí mismo” da algunas claves de lectura para comprender el lugar que entre los no-objetualismos tuvo la escultura pública, en cuanto escultura transitable, dentro de las corrientes del geometrismo y el arte urbano. Mientras en la experimentación de los años sesenta esa expansión de los límites hacia la experiencia sensorial dio lugar, en el caso brasileño, a trabajos como los de Hélio Oiticica, Lygia Pape o la misma Lygia Clark, que marcan la aparición de un tipo de producción experimental en sintonía con el movimiento Tropicália.

En este punto, cabe anotar que además de Gullar, también Lygia Clark, Ivan Serpa y Hélio Oiticica reconocieron la influencia que ejerció la tesis doctoral escrita por Mário Pedrosa en 1949, titulada *De la naturaleza afectiva de la forma*. Como es sabido, Pedrosa halló en la teoría de la *Gestalt* un potencial revolucionario al comprender que los procesos subjetivos de la percepción y la creación artística ocurrían a nivel individual, y no solo como producto de la lucha de clases.²⁰⁸ Como afirma Gabriel Pérez-Barreiro, la influencia que ejerció Mário Pedrosa sobre los artistas de la abstracción geométrica de Rio de Janeiro fue doble, tanto por ser uno de los primeros críticos que se encargó de acompañar y escribir acerca de su producción como por la recepción que tuvo su tesis doctoral en el grupo de neoconcretos, lo cual “tendió un puente entre la abstracción formal

²⁰⁷ Lygia Clark, texto publicado en el *Suplemento Dominical del Jornal do Brasil* el 21 de octubre de 1956. El fragmento fue tomado de Ferreira Gullar, “Lygia Clark: una experiencia radical”, en *Fecha de elaboración / Fecha de vencimiento*, 163.

²⁰⁸ Gabriel Pérez-Barreiro, “Sensibilizar la inteligencia: una introducción a la crítica de arte de Mário Pedrosa”, en *Mário Pedrosa. De la naturaleza afectiva de la forma* (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2017), 17.

y la experimentación desde la psicología perceptual que transformaría el arte brasileño a finales de los años cincuenta y en la década de los sesenta”, pues Pedrosa, dice Pérez-Barreiro a renglón seguido, “consideraba que la Gestalt era un instrumento útil para entender el proceso artístico y la creación de imágenes visuales”.²⁰⁹

No es gratuito pues que Acha, hacia el final del artículo “La necesidad latinoamericana de un pensamiento visual independiente”, se pregunte si existe en América Latina algún país con un pensamiento visual independiente, ante lo cual responde que los síntomas del sur del continente, especialmente en Argentina y Brasil, indican tal existencia. Los motivos para afirmar la emergencia de una singularidad visual en el sur se hallaban en la conformación de un campo artístico complejo en el que participaban, con cierta autonomía, la crítica, la teoría y la producción artística.

Estos dos países muestran un movimiento artístico-visual con perfiles socio-culturales, en cuanto a número de especialistas y a la naturaleza específica de sus preocupaciones visuales [...] y si en Argentina hay un arte politizado, es como acción política que no depone lo específicamente visual y apela a técnicas más actuales y coherentes, como el arte conceptual y el *videotape*.²¹⁰

Por supuesto, esta última referencia al arte argentino, realizada a un año de la muestra *Arte conceptual frente al problema latinoamericano* y de los textos escritos para *Plural* y *Diorama* sobre el arte conceptual, encuentra en la experiencia de 1968, que culminó en Tucumán Arde, así como en el trabajo que desde comienzos de la década llevaba a cabo el CAyC, liderado por Glusberg, su evidencia más inmediata. Esto no resulta menor, en tanto la experimentación vinculada con los nuevos lenguajes —que de manera posterior fueron centrales en la formulación

²⁰⁹ Pérez-Barreiro, “Sensibilizar la inteligencia”, 24.

²¹⁰ Acha, “La necesidad latinoamericana”.

que Acha hizo de los no-objetualismos— ubica de manera directa al pensamiento visual con la vanguardia latinoamericana de los años setenta. Es decir, que los no-objetualismos fueron, en efecto, parte de la formulación planteada por Acha sobre ese pensamiento visual propiamente latinoamericano.

Mi intención es señalar la pertinencia de sus pensamientos visuales, cuya independencia sigue ideales europeos, en lugar de ser resultados de un diálogo con la realidad nacional, pese a que en el Brasil aflora el sustrato afrobrasileño en muchas manifestaciones artísticas.²¹¹

No obstante, también hay que señalar que la referencia al pensamiento visual de estos dos países excede la vanguardia experimental, y ubica al arte concreto como uno de los principales correlatos que desde décadas anteriores habían sido preponderantes en ambas geografías, teniendo incluso un férreo intercambio. El concretismo tuvo en buena medida una búsqueda de lenguajes propios de la realidad latinoamericana, pese a su relación con la abstracción internacional; ese es el sentido de la frase con la que Acha señala en la cita anterior la independencia que ambos pensamientos visuales persiguen en sintonía con ideales europeos.

Son varios los motivos por los que el geometrismo articula también la noción de pensamiento visual. El primero tiene que ver con el lugar que ocupó la querella sobre la identidad en la expresión geométrica latinoamericana, que para los años setenta seguía siendo motivo de discusión, especialmente luego del Simposio de Austin. El segundo se relaciona con el hecho de que la expresión geométrica y la reflexión que desde distintas tribunas suscitó la cuestión de la sensibilidad, así como la incorporación de postulados provenientes de la Bauhaus y el constructivismo ruso, determinaran el viraje hacia nuevos lenguajes vinculados con la relación entre arte y vida desde inscripciones de tenor conceptual —aquí el caso del grupo de

²¹¹ Acha, “La necesidad latinoamericana”.

neoconcretistas de Rio de Janeiro, con figuras como Lygia Clark y Hélio Oiticica, resulta ya paradigmático—. Y el tercero se debe a que ese lenguaje geométrico, que en el caso mexicano fue impulsado en la segunda mitad de la década del setenta con la finalidad de poner en sintonía a la expresión geométrica mexicana con el concretismo del sur, pese a su desfase temporal, ejerció una influencia decisiva en la producción de esculturas públicas en México hacia finales de la década.

La investigadora argentina Fabiana Serviddio pone en los siguientes términos el tránsito del geometrismo latinoamericano hacia la experimentación en un momento en que se hacía necesaria una nueva teoría estética latinoamericana, teniendo en cuenta que Acha prefería hablar de afinidades electivas que de influencias:

En el geometrismo latinoamericano podía verse un proceso similar hacia la desmaterialización del arte —los neoconcretos brasileños, el grupo GRAV, Mathias Goeritz—. A los artistas les tocaba profundizar este cambio de los conceptos básicos de las artes visuales: solo así estas podrían ejercer nuevas funciones y convertirse en fuentes de transformación de la sensibilidad estética. A los críticos, teóricos, historiadores, por su parte, les correspondía generar “modelos de lectura de lo singular” que permitieran establecer lo propio, lo latinoamericano y personal de las obras. Para enmarcar esta singularidad, Acha prefería hablar de “afinidades electivas” y no de influencias, y destacar así el carácter activo de ciertas hermandades estilísticas. Eran los artistas latinoamericanos quienes elegían estar más cerca de uno u otro movimiento: ellos no caían simplemente bajo sus influencias. El ejemplo paradigmático para Acha era el grupo de cinéticos venezolanos, que en pleno auge de la abstracción lírica en el París de posguerra, habían elegido desarrollar otro tipo de poética.²¹²

²¹² Fabiana Serviddio, *Arte y crítica en Latinoamérica durante los años setenta* (Miño y Dávila Editores, 2012), 91.

Si bien la radicalización que tuvo la vanguardia experimental usualmente ha llevado en el campo historiográfico a una borradura de los vasos comunicantes que conservó con la abstracción geométrica, lo cierto es que en buena cuenta esa ruptura con la modernidad estética asociada a la abstracción tiene continuidades que sitúan a los no-objetualismos, precisamente, en el medio de ambos lenguajes. Tal vez lo más significativo en este punto es que Acha dedicó dos artículos a pensar las relaciones entre el geometrismo y los no-objetualismos como parte de las principales tendencias mexicanas hacia finales de la década de los setenta, y en el encuentro de Medellín, en 1981, la sección dedicada al arte urbano incluyó obras y ponencias que estuvieron atravesadas por la cuestión del geometrismo y la dimensión transitable de la escultura en el espacio urbano.

2.3 Etsedron: el sustrato antropológico-cultural y sus contribuciones para una estética latinoamericanista

Cuando Acha se refirió a la aparición de un pensamiento visual independiente en Brasil, además del concretismo y de las estrategias experimentales del movimiento Tropicália, la perspectiva antropológico-cultural detonada por los trabajos del grupo Etsedron también hacía parte de esta nueva visualidad. A continuación, intentaré reconstruir el debate sobre el colectivo Etsedron que mantuvieron en la revista *Artes Visuales* Aracy Amaral, Juan Acha y María Luisa Torrens, con el propósito de mostrar que las reflexiones que había detonado el colectivo de artistas de Bahía influyeron en la enunciación de Acha sobre la existencia de un pensamiento visual independiente en Brasil. Lo que me interesa señalar es que ese sustrato antropológico-cultural que Acha identificó en Etsedron fue clave para las relaciones entre el arte culto y el arte popular en los no-objetualismos.

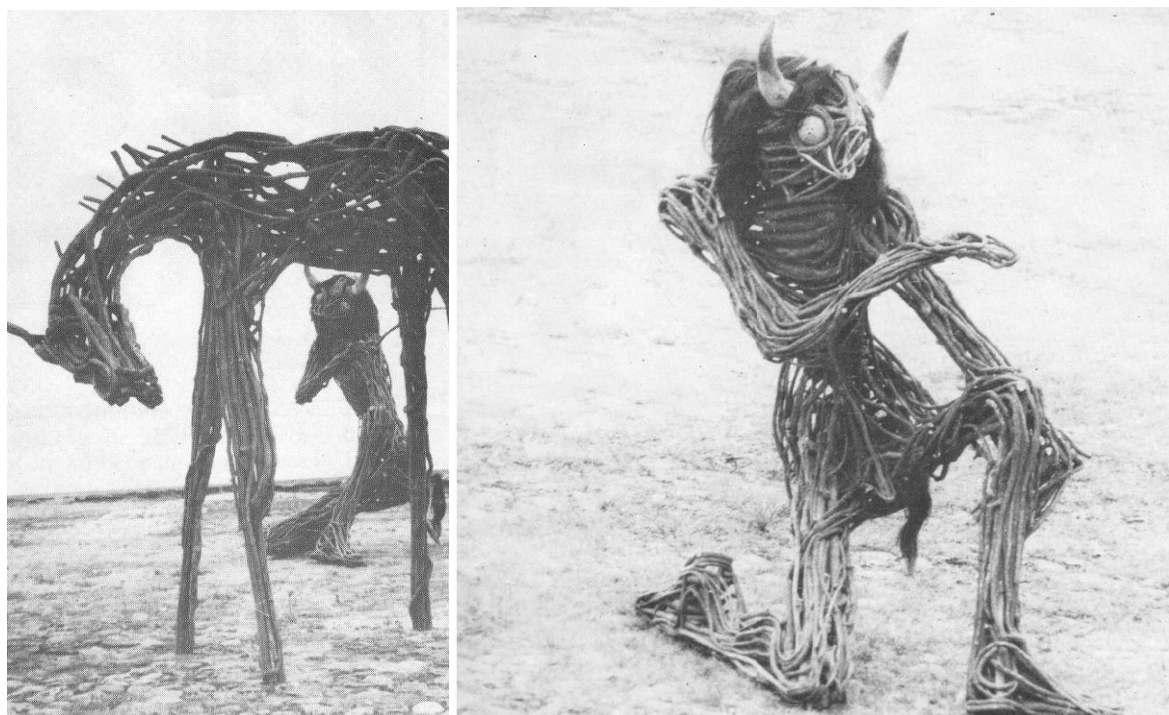
El número 10 de la revista *Artes Visuales*, publicado en abril de 1976, propuso continuar el debate sobre la identidad latinoamericana que se había dado en Austin.²¹³ Como señaló Carla Stellweg, la revista les propuso a varios intelectuales —a algunos de los que estuvieron presentes en el debate, así como a otros que no acudieron a la cita— sostener un intercambio por correspondencia que permitiera profundizar en las reflexiones sobre una estética latinoamericanista.²¹⁴ Aracy Amaral escribió una defensa del trabajo que había presentado el colectivo Etsedron²¹⁵ en la Bienal de São Paulo del año anterior y que había despertado comentarios

²¹³ Precisamente a partir de ese número la revista incluyó un comité de redacción integrado por Juan Acha, Teresa del Conde, Mathias Goeritz y Jorge Alberto Manrique.

²¹⁴ Carla Stellweg, “Presentación”, *Artes Visuales*, n.º 10 (1976): 1. En el número participaron: Fernando González Gortázar, Manuel Felguérez, Aracy Amaral, Juan Acha, María Luisa Torrens, Damián Bayón, Jorge Romero Brest, Rita Eder, Mário Pedrosa, Jorge Alberto Manrique y Fermín Fèvre.

²¹⁵ *Etsedron* (anagrama invertido de la palabra *nordeste*) fue un colectivo conformado en Bahía en 1969, en el que se integraban disciplinas diversas: arte, arquitectura, cine, música, danza, antropología, crítica de arte, derecho,

poco favorables por parte del público visitante. Con los escasos comentarios que se hicieron sobre la obra el público rechazó la ambientación por considerarla sucia, de mal gusto y fuera de las tendencias internacionales que eran usuales en la bienal. Amaral, por el contrario, se preguntaba si acaso el trabajo del colectivo no marcaría uno de los posibles caminos que podía seguir el arte en Brasil.



Etsedron. *Projeto Ambiental III*. 1975. Tomado de la revista *Vida das Artes*, n.º 5.

La instalación combina figuras míticas derivadas de las tradiciones afrobrasileñas que se levantan de un suelo cubierto de tierra, todo ello elaborado con materiales propios de la naturaleza nordestina, lo que, de acuerdo con Amaral, le otorga un tono visceral en el que las formas dan la

medicina, ecología, arqueología, fotografía, poesía y etnografía. El proyecto fue ideado por el artista Edison Benício da Luz y la mayoría de sus integrantes provenían Bahia y del nordeste brasileño.

impresión de salir de la tierra misma. En la obra confluyen materiales propios de la realidad ecológico-social; a decir de Amaral,

entre el hombre y la tierra, estos seres extraños, fantásticos, medio humanos, medio flora, medio fauna, se presentan, sin embargo, como una unidad extraordinaria, realizados con la materia-energía de enredaderas, fibras, barro, huesos, cuero, paja. Y confeccionados por la mano humana de la región.²¹⁶

La propuesta de Etsedron, no obstante, tampoco podía simplificarse o limitarse a una concepción folklorista o nacionalista. Era, más bien, “un grito de alarma, que llama la atención sobre las ‘raíces’ a todo un país-continente que virtualmente va perdiendo sus características en la región sur, la mejor comunicada”.²¹⁷ Amaral tampoco opta por emparentar la obra con el arte povera o el primitivismo norteamericano, ambos en plena circulación en los principales centros artísticos. Más bien, reivindica el trabajo del colectivo con la realidad precaria del nordeste como una de las principales apuestas, la cual, inscrita desde la periferia brasileña, removía el gusto elevado de los circuitos artísticos del sur del país, acostumbrados a los lenguajes internacionales promovidos por la bienal. El vigor y la vitalidad de la obra radican, entonces, para la crítica brasileña, en ese cambio de óptica que exigía dejar de lado el sistema de valores presente en el arte culto de los principales centros urbanos. La propuesta de Etsedron, como testimonio de un arte mulato, requería adoptar un enfoque crítico latinoamericano como el que propone Acha para que fuera posible comprender que su realización rebasaba el gusto elevado de los especialistas del arte brasileño:

Para que apreciemos sin perjuicios una obra como Etsedron, testimonio de un arte mulato sertanero que nos cae en una Bienal cuyo modelo es Venecia, ¡qué escándalo!, sería tal vez

²¹⁶ Aracy Amaral, “Etsedron: una forma de violencia”, *Artes Visuales*, n.º 10 (1976): 9.

²¹⁷ Amaral, “Etsedron: una forma de violencia”, 9.

útil que adoptemos (como nos sugiere el crítico peruano Juan Acha) un enfoque crítico latinoamericano, y no una óptica crítica europeo-norteamericana. ¿Es posible?, y he aquí el punto crucial: ¿alcanza para ello nuestra autonomía cultural? ¿Que exista una expresión plástica, un lenguaje plástico brasileño en lugar de aquel copiado de la cultura occidental? Tal vez sea prematuro. Pero tal vez *Etsedron* represente un primer grito —pues hay mucha violencia en la obra— en ese sentido. No constituye un “ordenamiento del caos” como se propusieron lograr los urbanos constructivistas brasileños de los años 50 (los “concretos”) de São Paulo y Rio de Janeiro. Es sobre todo la “materia” de la tierra, utilizada artesanalmente. En equipo, en forma comunal y social.²¹⁸

La defensa de Amaral sobre *Etsedron* fue enviada a Acha, quien respondió con una nota en la que resaltaba algunos de los principales aportes de *Etsedron* a la luz de la búsqueda que por entonces consideraba el crítico peruano sobre una estética latinoamericanista. Para Acha la propuesta de *Etsedron* abría un camino en direcciones conocidas, ya que su formalización, a diferencia de lo que pensaba Amaral, sí podía emparentarse con el primitivismo, el expresionismo y el ambientalismo que había impulsado la modernidad artística. No obstante, también proponía una “herejía singular” al transcribir la realidad rústica del nordeste que rechazaba de plano la compostura inculcada por la ciudad y sus productos tecnológicos. Esto último, a juicio de Acha, significaba su mayor potencial por el sustrato antropológico-cultural que convocaba la obra.²¹⁹

²¹⁸ Amaral, “*Etsedron: una forma de violencia*”, 11.

²¹⁹ Juan Acha, “*Etsedron: respuesta a Aracy Amaral*”, *Artes Visuales*, n.º 10 (1976): 13.



Etsedron. *Projeto Ambiental III*. 1975. Tomado de la revista *Manchete*.

La dualidad que convivía en Etsedron —lo real y lo fantástico asociado a las formas propias de las culturas afrobrasileñas, por un lado, y la ruptura y la continuidad que se generaba con las ideas establecidas sobre el arte, por el otro—, era una respuesta a la sensibilidad del presente y a la necesidad latinoamericana de redefinir el arte. La obra partía de la realidad propia del nordeste brasileño al tiempo que usaba y combinaba las herramientas de ruptura ofrecidas por el arte occidental. Esta idea muestra nuevamente que la redefinición del arte no era una cuestión de orden separatista o aislacionista que rechazara tajantemente la modernidad occidental, sino de una apropiación de los elementos que, producidos desde Occidente, servían a las búsquedas y los deseos de liberación mental y sensitiva que tanto ocupaban a Acha.

Sin las intenciones políticas de denunciar la pobreza del nordeste y sin intereses religiosos que buscaran un retorno a la magia y el arte sacro, dice Acha:

En las efigies —claro está— hay una invocación al mito, como obligatoria reacción del arte actual contra la máquina y el racionalismo. Pero propiamente estamos ante una actitud antropológico-cultural que, con su rusticidad y efigies, arremete contra las presiones de la ecología tecnológica y contra las ideas establecidas del arte. Y tal actitud es susceptible de tornarse, con facilidad, en un cuestionamiento de los límites antropológicos y culturales (occidentales) de los cambios artísticos, entre los cuales habrá de estar la función que debemos asignarle al arte en América Latina.²²⁰

Según Acha, si se siguiera un estructuralismo genético como el propuesto por Lucien Goldmann —esta referencia ya había aparecido en el artículo “La necesidad latinoamericana de un pensamiento visual independiente”—, el trabajo de Etsedron sería un descendiente directo de la antropofagia y el tropicalismo, por un lado —dado el carácter vernacular de ambos movimientos—, y de la crítica brasileña preocupada por las causas y los efectos sociales, por otro; a lo cual se suma el férreo desarrollo que tanto la antropología como la sociología tenían ya por entonces en Brasil. Estas perspectivas enmarcan, según Acha, el trasfondo antropológico-cultural de la obra de Etsedron y son las que permiten pensar de manera significativa sus aportes dentro de la estética latinoamericanista:

Lo sustancial de esta obra, reside en el hecho de ir más allá de la elección entre realidades conocidas (lo afrobrasileño) y de la simple resistencia a imperialismos; resistencia que es una nueva versión colonialista, en tanto las energías están dirigidas directamente contra presiones foráneas, suscitando la neurosis, en lugar de desarrollar nuestras fuerzas creadoras y concebir

²²⁰ Acha, “Etsedron: respuesta a Aracy Amaral”, 13.

metas propias que, como acciones, van indefectiblemente y en forma eficaz contra todo imperialismo, tanto interno como externo, local como foráneo.

Etsedron penetra en una realidad nuestra, la transustancia, revela un espíritu de búsqueda, opera contra el centralismo brasileño y obedece a una necesidad de cambio y de independencia artística. Pero cuidado con que nuestros anhelos de independencia artística nos hagan ver valores definitivos, abultados y excluyentes en estas actitudes que hoy son frecuentes en el arte mundial. Creo, por eso, que el trasfondo antropológico-cultural nos dará mejor cuenta de las posibilidades que Etsedron ofrece para que el arte latinoamericano entre, al fin, en su largo y complejo proceso de independencia.

[...] [Etsedron] En buena cuenta se decide por una síntesis primitivista del arte erudito, que es un proceso que ha tenido buenos resultados en nuestra América y aceptación en todas partes: allí está el folklore y, en música, el tango, rumba y samba. La síntesis culta del substrato mágico que hoy busca el arte erudito, mientras tanto, no ofrece todavía una personalidad artística definida. Las dos síntesis abrevan en una misma sensibilidad colectiva en constante cambio, una implica absorción por síntesis o mestizaje vital y la otra es metamorfosis continua que aún no logra independencia: ambas tienen hoy un enemigo común que combatir: la cultura popular difundida por los medios masivos. Los caminos estéticos de América Latina son, pues, complejos y difíciles.

El trasfondo antropológico-cultural de Etsedron nos señala, en resumen, uno de los caminos a seguir por el arte latinoamericano. Sus méritos dependen de cómo nuestros artistas continúen cambiando los conceptos de arte y acercándose a nuestra realidad, mientras nuestra teoría y crítica de arte van construyendo modelos de lectura del trasfondo antropológico-cultural de dichos cambios y acercamientos. Es de esperarse que todos estos vayan librándose del

finalismo espiritualista que todavía pesa sobre Etsedron y tiene atrapada nuestra independencia artística.²²¹

La crítica uruguaya María Luisa Torrens también escribió sobre Etsedron en *Artes Visuales*, reconociendo que su presencia en la bienal era como una flecha invertida, una actitud desafiante que ponía atención en la problemática continental. La participación del colectivo era el síntoma de un cambio orgánico y sistemático en la bienal, que paulatinamente dejaba de “ser una vitrina abierta a Europa y Estados Unidos, desplazando el eje, con timidez todavía, hacia los creadores locales”.²²²

Para Torrens, la propuesta de Amaral, que veía en el trabajo de Etsedron uno de los caminos que el arte brasileño podía seguir transitando, era un desborde. Al respecto dijo: “No podemos dejarnos obnubilar por la insoslayable aspiración de descubrir nuestra identidad, recurriendo a falsos espejismos”.²²³ Mientras para Aracy Amaral el colectivo estaba informado hasta cierto punto sobre los lenguajes internacionales, para María Luisa Torrens la investigación de Etsedron era exhaustiva, al punto de conocer perfectamente las corrientes más actuales del arte internacional, lo que se reflejaba en las múltiples disciplinas de las que provenían sus integrantes. El modo de trabajo interdisciplinar del grupo era semejante, según Torrens, a la metodología utilizada por el EAT (Experiments in Art and Technology) que Rauschenberg había fundado años atrás en Nueva York, y que tenía, además, una influencia notable en el trabajo del CAyC. La crítica uruguaya señaló que el trabajo de Etsedron ponía en cuestión la terminología con la que Traba había denominado a comienzos de la década el funcionamiento de las escenas artísticas en América Latina. Con

²²¹ Acha, “Etsedron: respuesta a Aracy Amaral”, 14.

²²² Esta circunstancia, acompañada de la presentación de salas especiales en las que se exhibió de manera individual el trabajo de artistas latinoamericanos, fue clave para la decisión que tomó la Fundación Bienal de São Paulo de llevar a cabo en 1978 la primera y única edición latinoamericana del evento. María Luisa Torrens, “Etsedron o la carencia de interés libidinoso por la realidad”, *Artes Visuales*, n.º 10 (1976): 15.

²²³ Torrens, “Etsedron o la carencia de interés”, 16.

Etsedron ya no se trataba de “áreas abiertas” y “áreas cerradas”, toda vez que la era industrial había tornado porosas esas áreas cerradas; y también era problemático pensarlo en términos de un arte del “Tercer Mundo”, porque en la sociología ya se hablaba de un cuarto y un quinto mundo. Según Torrens, en el número 80 de la revista *Realidade*, publicado en noviembre de 1972, quedaba constancia del esfuerzo que vivía el nordeste por insertarse en el mundo tecnológico y sortear el subdesarrollo, y desde ese contexto era que la crítica uruguaya veía la propuesta de Etsedron. En ese sentido, su perspectiva se acercaba a la de Acha, pues

ciertos antropólogos proclaman la teoría de la “*territorialidad*” para explicar la tendencia del hombre a fabricarse continuamente un “territorio sagrado”. La vía de develar nuestra identidad americana será aprovechar la rica tradición de que disponemos nutriendo la tecnología, sin abdicar de sus ventajas. Brasil y gran parte de América Latina cuentan a su favor con fuentes de fabulosas riquezas donde erigir tales lugares sacrosantos. El grupo Etsedron ha descubierto su “*territorialidad*”, ha levantado la bandera del nordeste, lo que es absolutamente legítimo. Será ineludible que sus autores sean capaces de elevar los contenidos allí implícitos a la dimensión de símbolos.²²⁴

Llama la atención que Torrens hubiera vinculado el trabajo de Etsedron con EAT y hubiera puesto el foco de una de sus ideas en la cuestión tecnológica, ya que la ambientación presentada en la bienal por el colectivo tenía sobre todo un carácter tridimensional producido artesanalmente, como dijo Amaral, y no propiamente tecnológico. Se observa una concordancia con Acha en relación con el uso de los instrumentos tecnológicos ofrecidos por Occidente para alcanzar un rasgo

²²⁴ Torrens, “Etsedron o la carencia de interés”, 16.

identitario en el arte latinoamericano, pero también diferencias en cuanto a lo sagrado y lo religioso, pues para Torrens el sendero abierto por Etsedron apuntaba a la recuperación de los mitos.

Sin embargo, como señaló Matilde Matos en un artículo sobre Etsedron publicado en 1975²²⁵ —teniendo en cuenta que ella era una de las integrantes del colectivo—, el grupo se había conformado en Bahia en 1969 con la intención de producir un tipo de arte que integrara férreamente el contexto social, pues era evidente que en la mayor parte del arte producido en Brasil esa carencia se presentaba de manera recurrente. Etsedron estaba en contra del aislamiento del arte en espacios e instituciones de élite, y pensaba que en el vínculo con la vida estaba la razón de ser del arte. Las jóvenes generaciones de artistas bahianos, como anotaba Matos, estaban divididas, salvo algunas excepciones, entre quienes continuaban con la tradición que había establecido en la ciudad el movimiento de arte moderno ocurrido en 1945 y quienes intentaban actualizar su producción asimilando las tendencias internacionales que llegaban con cierto retraso a Bahia. Etsedron, consciente de ese contexto, buscó situarse desde un lugar completamente distinto, en el que el rechazo a la tradición, por un lado, y a las corrientes extranjeras, por otro, fue claramente frontal. Matos también señala, desde el contexto en el que surge el grupo, el copioso número de primitivos y de “fazedores de casario, bahianas, santos e orixás, afogados na eterna profusao de folhagens, frutas e pássaros”.²²⁶

Hay una combinación de crudeza y atmósfera animística de esa región, reverberaciones que entran en otra atmósfera además de la comunicación. La fuerza de la naturaleza —el clima,

²²⁵ Ver: Matilde Matos, “Etsedron: o Nordeste ao avesso”, *Vida das Artes* 1, n.º 5 (1975): 60. El artículo de Matos fue publicado en el mismo número en el que Acha presentó un balance sobre el I Coloquio de Historia del Arte, organizado por el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM en Zacatecas y dedicado a la dicotomía entre el arte culto y el arte popular. A la luz del debate sostenido con Amaral por correspondencia a comienzos de 1976 para la revista *Artes Visuales*, es posible afirmar que Acha ya conocía el trabajo de Etsedron y que posiblemente conocía el texto de Matos publicado en la revista carioca.

²²⁶ Matos, “Etsedron: o Nordeste ao avesso”.

tal vez el paisaje—, y una obstinada tradición del hombre rural que ninguna cantidad de urbanización consigue erradicar, tejen la esencia del significado dramático de la región, de intenso sabor nacional, despertando el sentimiento que huye a la comprensión humana porque no se une al desarrollo de imágenes, sino a una temporalidad que crea imágenes válidas en todas las épocas. La primera de estas imágenes se encuentra en la naturaleza.

Esta atmósfera animística se transmite en el material que el Grupo ETSEDRON escogió para la ejecución de los trabajos ambientales —el *cipó*—, un elemento de la naturaleza en su forma original, aún sin procesar para el consumo y encontrado con relativa facilidad en la región. El *cipó* se adapta a sus propósitos de mostrar al hombre y al animal dependiendo de la naturaleza y confundiéndose con ella en un proceso paralelo de antropomorfismo y mimetización. Él impone las formas orgánicas, añadiendo lo espontáneo a lo intencional, en la elaboración de figuras de gran plasticidad que reflejan el estado del hombre atado a la tierra, moviéndose en tiempo con los ritmos de las plantas que crecen, de las inundaciones, de las lunas, fuera de su control. La fuerza y la verdad terribles de estas figuras, que los artistas complementan con tejido de yute, barro, cráneos de bueyes, cuernos y pelos de animales, hablan por un tratado de sociología. En ellas, ellos dejaron que sus instintos sociales y teorías aparecieran en el mismo nivel de sus fantasías, penetrando el tema tan profunda y completamente que son capaces de repetirlas indefinidamente, y a cada una transcriben una individualidad.²²⁷

No resulta menor la afirmación que hace Acha con respecto al papel que jugaron disciplinas como la antropología y la sociología en las búsquedas del arte brasileño con respecto a su integración en contextos sociales; menos aún en el caso de Etsedron, pues, como sabemos, antropólogos y sociólogos fueron parte del colectivo. La rica mezcla disciplinar y el trabajo

²²⁷ Matos, “Etsedron: o Nordeste ao avesso”, 60-61.

etnográfico que minuciosamente hizo Etsedron en el nordeste brasileño —particularmente en las poblaciones rurales de los Estados de Bahia, Sergipe, Alagoas y Pernambuco— ubican su obra en un lugar muy distinto al señalado por Torrens luego de haber visto la ambientación presentada en la XIII Bienal de São Paulo. Ese vínculo con la realidad social no era en absoluto frío o racional, era más bien una necesidad vital, como había dicho Mário Pedrosa años atrás en un artículo publicado en el *Correio da Manhã* en Rio de Janeiro.²²⁸



Etsedron. *Projeto Ambiental I*. 1973. Tomado de la revista *Manchete* 21, n.º 122.

Aunque no hay referencias muy precisas sobre la totalidad de la ambientación que el colectivo presentó en la XIII Bienal de São Paulo, a juzgar por la descripción de Matos con respecto a los

²²⁸ Mário Pedrosa, “Arte, necesidad vital”, *Correio da Manhã*, 13 y 21 de abril, 1947.

proyectos I y II que Etsedron había presentado previamente, es fácil inferir que no era simplemente una puesta en escena con las figuras escultóricas y el piso de tierra, sino que también incluía proyecciones de video, danza y música.²²⁹ Al final del texto, Matos concluye: “Es un movimiento nuevo dentro del panorama del arte nacional, partiendo del contexto social brasileño, único camino para el artista sudamericano interesado en el proceso de desarrollo de un arte autóctono, coherente con nuestras más auténticas aspiraciones”.²³⁰

Amaral escribió nuevamente sobre el debate alrededor de Etsedron, luego de la publicación del número de *Artes Visuales*, intentando responder a algunas de las ideas expresadas por Acha y Torrens.²³¹ En esta nueva crítica, Amaral reconocía que lo más significativo del debate sobre el colectivo nordestino era la posibilidad de establecer una discusión sobre los caminos que podrían llevar a una estética latinoamericana. A diferencia de Torrens, no consideraba que el trabajo de Etsedron pudiera ser visto como *happening*, ni tampoco que se trataba de la única salida para el arte brasileño —como había malinterpretado la crítica uruguaya al leer el primer texto de Amaral—, ya que en un país de tantas y tan discordantes realidades esto era a todas luces imposible. Tampoco coincidía con Torrens en que la obra simplemente “trasplantaba la realidad”, más bien pensaba que el colectivo hacía una interpretación de ella a través de un proceso interdisciplinar de trabajo. Esto era lo que para Amaral constituía uno de los puntos más interesantes del trabajo de Etsedron a la luz de una estética latinoamericanista. No importaba el rótulo —si se trataba de una obra

²²⁹ De hecho, es posible advertir una secuencia en la serie de proyectos. En la XII Bienal de São Paulo ya Etsedron había presentado la ambientación titulada *Projeto I*, que sirvió como punto de partida para la pieza siguiente, *Projeto II*. Esta fue el resultado de un proceso de observación que durante seis meses llevaron a cabo en la Amazonía brasileña, especialmente en Itaituba y Pará, en 1974, y fue el antecedente de *Projeto III*, presentado en la XIII Bienal de São Paulo en 1975 y que fue motivo del debate entre Acha, Amaral y Torrens en la revista *Artes Visuales* en 1976. Ver: Matos, “Etsedron: o Nordeste ao avesso”, 61.

²³⁰ Matos, “Etsedron: o Nordeste ao avesso”, 61.

²³¹ Aracy Amaral, “Etsedron II”, texto mecanografiado, archivo personal de Aracy Amaral. Consultado en ICAA, archivo número 1111219.

primitivista o expresionista proyectada de forma ambiental, como señaló Acha—, lo que importaba era el procedimiento: una lectura social de la realidad a través del trabajo colectivo desde múltiples perspectivas disciplinares. En ese sentido, Amaral también criticaba la intención de Torrens de emparentar el trabajo de Etsedron con el del colectivo EAT, pues en definitiva se trataba de una lectura derivativa que poco tenía que ver con el carácter etnográfico de la propuesta de Etsedron. Si acaso podía existir un vínculo de la propuesta de EAT con algún colectivo latinoamericano sería, como afirma Amaral, con el CAyC de Buenos Aires, lo cual además distaba mucho de la discusión que estaba en juego sobre Etsedron y lo que seguramente, pese al cosmopolitismo del CAyC, sería rechazado por varios de sus integrantes. Amaral reconoce, por otra parte, el acierto en la lectura de Acha al señalar la dimensión antropológico-cultural como uno de los rasgos mediante los cuales podía pensarse en una estética latinoamericanista, pues esa dimensión llevaba a una redefinición del arte desde nuestra propia realidad.

Haciendo referencia a una reunión convocada por la Unesco y realizada en México en julio de 1976, con el fin de iniciar la preparación de una exposición de arte latinoamericano, Aracy Amaral señaló que quienes habían estado presentes —todos provenientes del ámbito del denominado arte culto— se habían inclinado gradualmente hacia las manifestaciones comunes en los países de ascendencia tanto española como portuguesa, las cuales eran de carácter propiamente popular: las fiestas tanto religiosas como profanas, resultado del sincretismo de las tradiciones ibéricas con las comunidades indígenas y afroamericanas (Bumba-meu-boi de Brasil, equivalente a la Vaca Loca en Colombia y Bolivia, Folia de Reis, Mouros e Cristãos, Festa do Divino, Carvalhadas, o los distintos carnavales de los múltiples países de nuestra América). Según Amaral, este interés en lo popular de cara al debate sobre una exposición de arte latinoamericano no significaba un regreso a

lo folclórico, sino la clave del espíritu de una estética latinoamericanista,²³² pues ese espíritu estaba presente en el uso del color en las obras de Tarsila do Amaral y Alfredo Volpi en el Brasil, en lo ritual y fantástico de Wilfredo Lam, en las peculiares atmósferas de Pedro Figari, en la iridiscencia de figuras arquetípicas como las propuestas por Ricardo Martínez e incluso en la proyección de lo popular que una obra de corte conceptual como la de Cildo Meireles hacía en los objetos.²³³

No obstante, Amaral cierra su texto cuestionando si, de acuerdo con la perspectiva de Acha, es posible que la aproximación de Etsedron a la realidad nordestina ocurriera del mismo modo en el sur de Brasil, donde ciudades altamente industrializadas como São Paulo y Rio de Janeiro eran presionadas por un comportamiento derivado de una tecnología que devoraba apresuradamente las tradiciones de culturas ibéricas o africanas que habían marcado la época colonial. La consideración de Amaral es que se trataba de algo bastante complejo, porque la descaracterización cultural era consecuencia, precisamente, de la industrialización, y de esta manera era más lógico que quienes operaban desde el eje São Paulo-Rio de Janeiro estuvieran más preocupados por lo que acontecía en el escenario internacional del arte, mientras la preocupación por la búsqueda de una identidad nacional tenía, por ejemplo, en los Estados de Pernambuco, Bahia y Mato Grosso una mayor presencia. Un caso semejante, dice Amaral, es el de Alfredo Portillos en Argentina, quien tras haber estudiado en el Instituto de Arte de la Universidad Nacional de Tucumán, desde los años cincuenta, tenía un tipo de producción artística que rechazaba la racionalidad occidental al incorporar cuestiones religiosas y espirituales en obras de corte experimental, mientras en el país prevalecían lenguajes de carácter internacionalista como el arte concreto, el surrealismo, la nueva figuración o el arte de contestación política que había surgido desde finales de los años sesenta. De modo que,

²³² Esta perspectiva, de hecho, será presentada por Aracy Amaral en su ponencia sobre el no-objetualismo en Brasil, durante el Coloquio de Arte No-objetual de Medellín, en 1981.

²³³ Amaral, "Etsedron II".

para Amaral, los grandes centros urbanos escasamente podían responder a ese sustrato antropológico-cultural señalado por Acha cuando surgía en ellos la cuestión de la identidad. La respuesta desde los centros urbanos no podía ser de ninguna manera semejante a la de Etsedron, y tal vez por eso su recepción, luego de las participaciones que tuvo el colectivo en la bienal, nunca fue favorable en la crítica interesada en el internacionalismo.

Quizá lo más significativo del intercambio entre Amaral, Torrens y Acha alrededor del trabajo de Etsedron es la reflexión sobre la identidad, que inscrita en esa dicotomía entre el arte culto y el arte popular perfila una dimensión antropológico-cultural que sirve para pensar uno de los rasgos performativos de los no-objetualismos. Aunque el término no estuvo presente en la correspondencia de ambos críticos, la afirmación de Acha en el Coloquio de Arte No-objetual de Medellín en 1981, sobre el surgimiento de los no-objetualismos en medio de la pugna entre el arte culto y el arte popular, hace que el caso de Etsedron ocupe un lugar singular en el trazado de las genealogías sobre el no-objetualismo. Incluso, son interesantes a la luz del debate las diferencias entre los centros y las periferias al interior de los países latinoamericanos, donde Etsedron constituye un caso paradigmático.

Cabe decir que durante los años setenta la idea de una cultura nacional promovida desde los principales centros urbanos de Brasil fue fuertemente cuestionada por la imposibilidad y la dificultad de su definición. Un hecho no menor, en ese sentido, es que la política indigenista del país era manejada por el gobierno militar a través de la FUNAI (Fundação Nacional do Índio), que afirmaba que inevitablemente los indígenas brasileños acabarían siendo integrados a los valores culturales de la sociedad nacional.²³⁴ La obra de Etsedron tendría que ser leída en medio del debate

²³⁴ Amaral, "Etsedron II".

sobre la formación de una cultura nacional a manos de un gobierno militar centralizado, con lo cual las diferencias entre centro y periferia en Brasil marcan la aparición de prácticas artísticas desde coordenadas a menudo disímiles. Mientras en el interior del país tuvo mayor calado esa cuestión antropológico-cultural por la influencia que el fuerte desarrollo de las ciencias sociales tuvo en Brasil, la experimentación de las principales ciudades —y de manera singular el eje São Paulo-Rio de Janeiro— respondió a otras genealogías. Aunque ambas tendencias integraron la cuestión popular, el lugar de enunciación fue completamente distinto, en buena cuenta, debido a la realidad económica de estas ciudades con respecto al interior del país.

Cabe señalar que los salones de arte joven, de los que Frederico Moraes fue uno de los principales actores con sus viajes a diferentes regiones del país, sirvieron para generar una hibridación entre ambas concepciones artísticas. En ellos, una figura como Mário Barata fue clave para los debates teóricos y la introducción de cuestiones museológicas y curatoriales. También cabe resaltar el trabajo de Aline Figueiredo en el Estado de Mato Grosso con la fundación del Museo de Arte y Cultura Popular de la Universidad Federal de Mato Grosso, que iba a ser en principio un museo de arte moderno y contemporáneo. Precisamente en ese museo expuso su obra el artista colombiano Antonio Caro, durante el viaje que realizó por el interior del Brasil en 1980. Como recuerda Figueiredo, la influencia de Caro en la escena artística de Cuiabá fue notoria luego de la exposición en el museo. Antonio Caro, aunque no participó en el Coloquio de Arte No-objetual de Medellín, fue uno de los artistas considerados en las primeras listas de invitados al evento que circularon en los boletines de prensa redactados por el Museo de Arte Moderno de Medellín.

Así pues, son dos las perspectivas que sobre el pensamiento visual podemos ubicar en las reflexiones de los años setenta. Por un lado, la dimensión antropológico-cultural que en una

vinculación con lo popular tuvo salida especialmente en ciudades y poblaciones periféricas, y por otro, la experimentación vinculada con los medios masivos y la tecnología en los principales centros urbanos de América Latina.



Etsedron. *Ensaio fotográfico em Porto Seguro*. 1977.

Capítulo 3

De la I Bienal Latinoamericana de São Paulo a la ecoestética visual: un itinerario a finales de los años setenta

3.1 I Bienal Latinoamericana de São Paulo: una mirada ampliada

Uno de los antecedentes más directos del Primer Coloquio Latinoamericano sobre Arte No-objetual y Arte Urbano fue la I Bienal Latinoamericana de São Paulo, realizada en 1978.²³⁵ La única versión latinoamericanista de la Bienal contó con una exhibición que tuvo de manera paralela un simposio organizado por Juan Acha y Aracy Amaral. Esta bienal se integra entre los encuentros de crítica de arte que siguieron al Simposio de Austin, particularmente, en un intenso itinerario en el año 1978.²³⁶ La propuesta de hacer una bienal latinoamericana había comenzado a discutirse desde 1976, cuando el Consejo de Arte y Cultura de la Fundación Bienal de São Paulo,²³⁷ a través de Alberto Beuttenmüller junto con otros miembros, propuso la realización de una bienal que no respondiera a las estéticas de los países industrializados ni tampoco a los nacionalismos, sino a la región latinoamericana, para lograr llevar a cabo un estudio a profundidad mediante estrategias didácticas.²³⁸

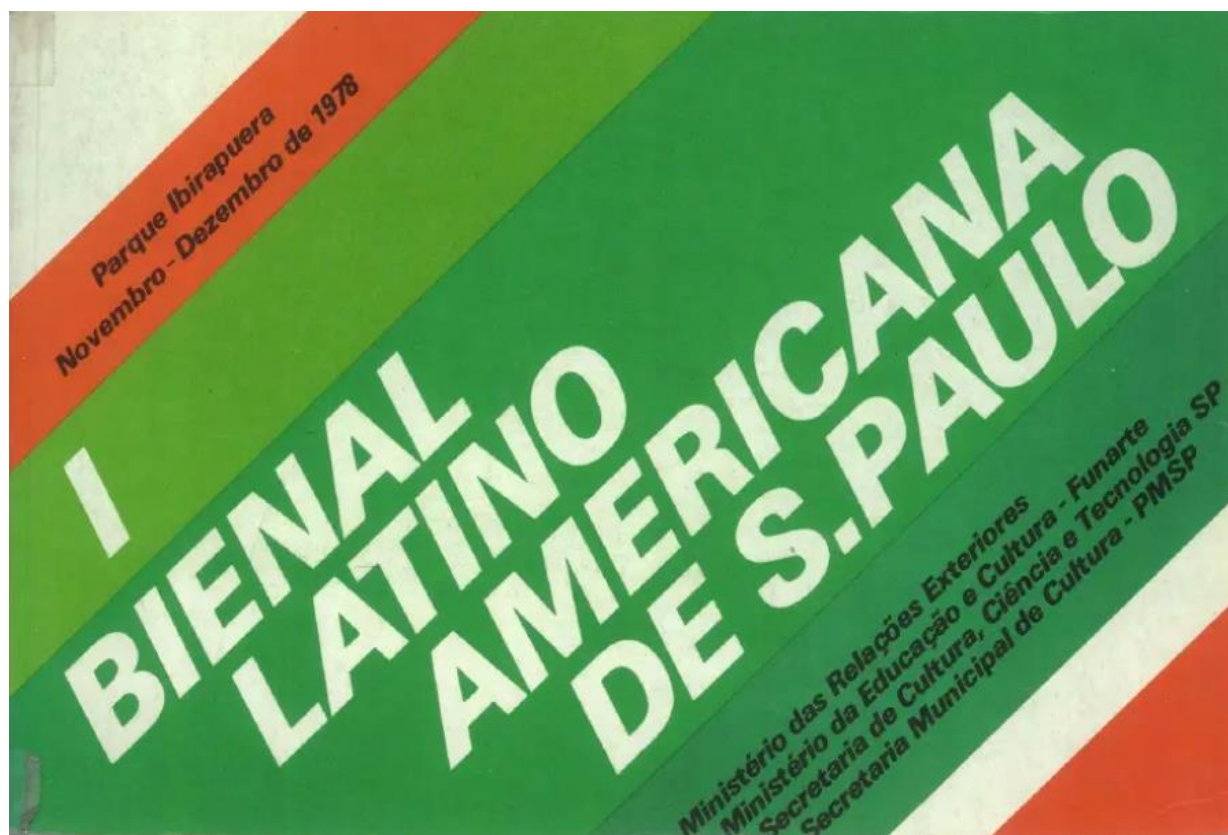
²³⁵ La Bienal ocurrió del 3 de noviembre al 17 de diciembre en el Pabellón Armando Arruda Pereira del Parque Ibirapuera, en la ciudad de São Paulo, y contó con participaciones de Argentina, Bolivia, Brasil, Chile, Colombia, El Salvador, Ecuador, Honduras, México, Paraguay, Perú, República Dominicana y Uruguay.

²³⁶ El itinerario del año 1978 es singular en ese sentido. En marzo tuvo lugar el Encuentro de Directores de Museos de América Latina en Oaxaca, en junio se realizó en Caracas el Primer Encuentro Iberoamericano de Críticos de Arte y Artistas Plásticos, luego, en octubre, el Simposio sobre Arte Efímero en México y el Simposio de la I Bienal Latinoamericana de São Paulo, y pocos días después, en noviembre, el encuentro de la AICA organizado por la sección argentina a través de Jorge Glusberg.

²³⁷ El Consejo de Arte y Cultura estaba conformado para ese momento por los críticos de arte Alberto Beuttenmüller, Carlos von Schmidt, Jacob Klintowitz y Marc Berkowitz, y por los artistas Leopoldo Raimo y Maria Bonomi.

²³⁸ En la presentación del catálogo, firmada por Luiz Fernando Rodrigues Alves, presidente de la Fundación Bienal de São Paulo, le atribuye a Ciccillo Matarazzo la idea de realizar una Bienal Latinoamericana. De acuerdo con Rodrigues Alves, con la creación de las bienales latinoamericanas, la Fundación Bienal de São Paulo buscaba “proporcionar a los artista e intelectuales de América Latina un punto de encuentro y la posibilidad de investigar, debatir y establecer

La intención de la Bienal era hallar los denominadores comunes de la producción visual latinoamericana, pese a que el tema “restringiera” o intentara unificar el panorama regional bajo la premisa de mitos y magias.²³⁹ De acuerdo con Beuttenmüller, desde el comienzo la Bienal tendría, sobre todo, un enfoque investigativo, lo cual había quedado consignado en el reglamento mismo del certamen.



Catálogo I Bienal Latinoamericana de São Paulo. 1978.

en conjunto lo que se podría llamar arte latinoamericano”. Luiz Fernando Rodrigues Alves, presidente de la Fundación Bienal de São Paulo, “Presentación”, en *I Bienal Latinoamericana de São Paulo*, catálogo de exposición (1978), 19.

²³⁹ En el catálogo de la Bienal quedó consignado del siguiente modo: “La I Bienal Latinoamericana surgió con la intención de indagar acerca del comportamiento visual, social y artístico de esta región inmensa del continente americano, buscar sus denominadores comunes e instaurar la preocupación por la investigación y el análisis, con la finalidad de reconocer nuestras identidades y potencialidades”. Consejo de Arte y Cultura, Fundación Bienal de São Paulo, “I Bienal Latino-Americana. Um evento histórico”, en *I Bienal Latino-Americana de São Paulo*, catálogo de exposición (1978), 20.

Beuttenmüller reconocía que la producción visual en América Latina había pasado por un proceso de transformación y adaptación de modelos foráneos que, lejos de asumir una posición derivativa, adaptaban las influencias extranjeras para producir un lenguaje propio mediante el uso de elementos pertenecientes a la realidad latinoamericana. Aquí, ocurría una suerte de antropofagia que daba como resultado un tipo de lenguaje visual con características propiamente regionales, pese a estar en sintonía, algunas veces, con el contexto internacional.²⁴⁰ La idea de proponer el tema de *mitos y magias* como eje conceptual de la Bienal tenía la intención de abarcar una propuesta mucho más amplia, en la que la condición antropológica, derivada de investigaciones y análisis sobre la cuestión del mito, arrojará nuevas perspectivas sobre lo latinoamericano. La intención fue incluir diferentes registros estéticos en un arco que iba de las expresiones populares, como la literatura de cordel, a las prácticas más recientes del arte.

Juan Acha había acompañado la formulación de esta bienal latinoamericana como asesor externo, junto a la crítica argentina Silvia de Ambrosini.²⁴¹ En una entrevista realizada por Radha Abramo el 7 de marzo de 1978 a Luiz Fernando Rodrigues Alves, quien era en ese momento presidente de la Fundación Bienal de São Paulo, Rodrigues reconoce que para la realización de la Bienal Latinoamericana se contó, además de Acha y de Ambrosini, con la asesoría de críticos y teóricos brasileños como el profesor Fernando Augusto Albuquerque Mourão (antropólogo de la Universidad de São Paulo, especialista en estudios africanos), la crítica de arte Aracy Amaral, el

²⁴⁰ Entrevista de Carmen Morales a Alberto Beuttenmüller, realizada el 3 de marzo de 1978. Documento mecanografiado, archivo I Bienal Latinoamericana de São Paulo, Centro Cultural São Paulo 2. Carmen Morales, Ivo Mesquita, Sônia Salzstein, Radha Abramo, Maria Olímpia Vassão, entre otros, hicieron varias entrevistas con participantes del simposio y miembros del Consejo de Arte y Cultura de la Fundación Bienal de São Paulo. Las entrevistas fueron promovidas por el Centro de Documentação e informação sobre Arte Brasileira Contemporânea del Departamento de Informação e Documentação Artísticas de la Secretaria Municipal de Cultura de la Prefeitura de São Paulo. Quienes realizaron las entrevistas pertenecían al Equipe Técnica de Pesquisas de Artes Plásticas.

²⁴¹ De acuerdo con la presentación del catálogo, Silvia de Ambrosini y Juan Acha, en su rol de asesores, contribuyeron en la elaboración del reglamento de la Bienal.

profesor Antonio Porro (Universidad de São Paulo, especialista en cuestiones indígenas) y la artista y profesora Renina Katz.²⁴²

Según el Consejo de Arte y Cultura, la elección del tema *mitos y magias* ocurrió luego de escuchar a distintos especialistas provenientes de diferentes áreas (sociología, antropología, psicología, música, teatro, danza, crítica de arte, entre otras). Sin duda, la voz de Acha y su visión con respecto a lo latinoamericano fueron significativas en las consultas que el Consejo de Arte y Cultura puso en marcha para la organización del evento. El rol de Acha, además de consultor externo, fue también el de coorganizador del simposio que acompañó la muestra, junto a Aracy Amaral. Beuttenmüller afirmó lo siguiente con respecto a la idea de lo latinoamericano relacionada con el mito y la figura de Acha:

Desde que existe el hombre, existen mitos y magias, y los mitos y magias de América Latina es lo que nos parece diferente de otras partes del mundo. Entonces nuestra investigación tendrá una definición y una clasificación de lo que sería el arte que está en proceso, porque creemos que no existe un arte latinoamericano sino un arte latinoamericano en proceso. No sé si está en el comienzo o en el fin, solo sé que desde 1920 nació en México el muralismo mexicano, y ese muralismo se preocupó en dar una identidad mexicana a través de su revolución. Ahora con el crítico Juan Acha, que es un investigador de la Universidad Nacional Autónoma de México, discutimos exactamente eso. [...] Recuerdo al historiador Jorge Alberto Manrique, realmente hizo una investigación y aun cuando tenía ciertas divergencias y puntos de vista, cree que América Latina vive entre esos dos péndulos un parámetro de identidad y un parámetro de modernidad. Al tiempo que ella quiere identificarse, tampoco quiere perder

²⁴² Entrevista de Radha Abramo a Luiz Fernando Rodrigues Alves, realizada el 7 de marzo de 1978. Documento mecanografiado, archivo I Bienal Latinoamericana de São Paulo, Centro Cultural São Paulo, 3-4.

nada de la vanguardia internacional, y entonces ella queda con un pie en una canoa y otro en otra, y es por eso que la cosa fue siempre muy confusa.²⁴³

La teoría del movimiento pendular planteada por Jorge Alberto Manrique en el encuentro América Latina en sus Artes, realizado en Quito en 1970, proponía que el debate sobre lo latinoamericano había estado durante buena parte del siglo XX entre la tensión del localismo y el cosmopolitismo, oscilando en una especie de péndulo entre ambos extremos.²⁴⁴ Beuttenmüller, no obstante, reconocía que desde los años sesenta, y especialmente luego del 68, había ocurrido un cambio que llevó a mirar hacia el interior de América Latina con mayor fuerza, un cambio en el que las búsquedas de los artistas coincidían con el fenómeno del *boom* en la literatura.

Beuttenmüller también reconocía que Acha era una persona idónea para la coordinación del simposio al ser peruano y vivir en México, lo que le daba una experiencia de dos realidades latinoamericanas, además de estar en medio de los debates sobre la identidad regional —que venían dándose a lo largo de la década—, y de realizar un trabajo investigativo con dedicación exclusiva al arte latinoamericano en la UNAM, que profundizaba en perspectivas actuales propicias para la Bienal.²⁴⁵ Si en 1977 Acha ya había escrito su artículo “Hacia una crítica de arte como productora de teorías”, y esa preocupación era compartida por figuras como Moraes, Amaral o el mismo Beuttenmüller, el simposio de la Bienal Latinoamericana generaba una especial expectativa sobre la posibilidad de que la investigación arrojara luces para la construcción de esa nueva teoría, en la que la antropología comenzaba a despuntar como un enfoque útil y novedoso.

²⁴³ Entrevista de Carmen Morales a Alberto Beuttenmüller, realizada el 3 de marzo de 1978. Documento mecanografiado, archivo I Bienal Latinoamericana de São Paulo, Centro Cultural São Paulo, 2-3.

²⁴⁴ Ver: Jorge Alberto Manrique, “Identidad o modernidad”, en *América Latina en sus Artes*, ed. Damián Bayón (Siglo XXI, 1974), 19-33.

²⁴⁵ Entrevista de Carmen Morales a Alberto Beuttenmüller, realizada el 3 de marzo de 1978. Documento mecanografiado, archivo I Bienal Latinoamericana de São Paulo, Centro Cultural São Paulo, 11.

La Bienal se propuso en tres capítulos. El primero, titulado “Manifestaciones”, correspondía a la parte visual con participaciones artísticas; el segundo, a una sección de “Documentación”; y el tercero, a un “Simposio”. La primera sección intentó renovar la pregunta sobre las cuestiones identitarias en el arte latinoamericano a través de participaciones específicas de artistas que tenían en su obra un vínculo con elementos pertenecientes a grupos étnicos precolombinos y contemporáneos. Para ello, se había decidido integrar cuatro grupos correspondientes a un sustrato cultural presente en diferentes regiones de América Latina, mediante el proceso inicial de poblamiento del territorio, y posteriormente, con lo que significó la colonia en términos de migraciones y articulaciones sincréticas: lo indígena, lo africano, lo euroasiático y lo mestizo.

La sección de documentos, por su parte, se pensó como una plataforma de mediación que exhibiría, entre otras cosas, material asociado a la antropofagia en el caso de Brasil, dada la recuperación del término por parte de figuras como el videoartista Roberto Aguilar en los años setenta. Esta sección tenía un fin especialmente didáctico, que permitiría darle al público herramientas para relacionarse con el componente expositivo. Los organizadores de la Bienal querían que los países enviaran un respaldo crítico y teórico con los artistas, que podía ser de orden antropológico, sociológico, crítico o de teoría del arte. Se esperaba que esas documentaciones, para que pudieran tener un fin didáctico, estuvieran acompañadas de diagramas y textos breves, así como de material visual (fotografía o video) y sonoro.

Las intenciones al pensar en un respaldo crítico y teórico que amplificara los contenidos presentes en la exhibición eran claras. Si la Bienal fue un evento de investigación, destinar a una sección didáctica la documentación, así como a un simposio que acompañara simultáneamente la producción visual, apuntaba a enfocar la propia crítica latinoamericana con el fin de teorizar sobre

los conceptos que todavía no estaban definidos y que se precisaba elaborar desde el inicio.²⁴⁶ De acuerdo con Beuttenmüller, las mesas de trabajo del simposio, que serían coordinadas por Acha y Amaral, tendrían lugar durante los primeros cuatro días de la Bienal. El simposio estaba dividido en tres temas: mitos y magias, arte latinoamericano y las siguientes bienales latinoamericanas.²⁴⁷

La concepción de las áreas en las que había sido dividida la Bienal tenía un trasfondo justamente antropológico, en el que cada núcleo —indígena, africano, euroasiático y mestizo— se concebía como parte de las manifestaciones de grupos culturales que estaban en la formación de lo latinoamericano. La intención con ello era comprender los signos visuales presentes en la producción artística de la región incluyendo la producción rural y metropolitana, así como la relación entre perspectivas ancestrales y contemporáneas, tanto artísticas como populares.

La propuesta fundamental —“Mitos y Magia”— nació, así, de la necesidad de redescubrir nuestros orígenes, discutir entre nosotros las posibles deformaciones insertadas en nuestras culturas por otras dominadoras y dominantes, sea por la fuerza, sea por procesos económicos. América Latina es muy joven todavía, pero camina a pasos largos para su madurez, de ahí esa necesidad de retomar viejas sendas olvidadas, propuestas perdidas en el tiempo y en el espacio histórico que, infelizmente, no nos fue permitido recorrer en tiempos remotos. [...] Hoy creemos que esta I Bienal Latinoamericana es ya un hecho histórico —viene a constituirse en un marco decisivo para el encuentro cultural de todos los pueblos del llamado Tercer Mundo Latino—, un encuentro irreversible, porque es necesario y suficiente para el propio

²⁴⁶ Entrevista de Carmen Morales a Alberto Beuttenmüller, realizada el 3 de marzo de 1978. Documento mecanografiado, archivo I Bienal Latinoamericana de São Paulo, Centro Cultural São Paulo, 5.

²⁴⁷ La idea era privilegiar el soporte escrito para evitar que el simposio cayera en discusiones y opiniones que no permitieran avanzar, pues como señala Beuttenmüller, en ese tipo de encuentros a veces comenzaban discusiones entre el público y los expositores que terminaban desviando el curso de las ideas teóricas hacia enfrentamientos personales en los que la defensa de las opiniones dejaba de lado el peso teórico de las ideas. Al tratarse de un evento de investigación, el simposio funcionaría solo con comunicaciones escritas que se presentarían durante los cuatro días de discusión.

reconocimiento del ser latinoamericano como tal. La lucha será ardua, lo sabemos. Pero confiamos en nuestras potencialidades culturales y artísticas, pues sabemos también que nadie podrá ser olvidado todo el tiempo. Y es a esa parte de la América olvidada que dedicamos esta I Bienal Latinoamericana.²⁴⁸

En una entrevista realizada por Sônia Salzstein e Ivo Mesquita a Annateresa Fabris el 10 de octubre de 1978, Fabris señala que es fundamental entender el inconsciente colectivo para poder comprender la categoría de *mito* en el arte de finales de los años setenta. El mito era entendido por Fabris como una forma de seguridad psicológica que emergía en tiempos de crisis, y que se proyectaba de manera colectiva para escapar de la crisis. Por otro lado, en el ámbito de la producción artística, algunos mitos eran creados por la industria cultural y por los medios masivos.

Ante la pregunta sobre el tema escogido para la Bienal, Fabris afirmaba que la escogencia de una temática no era problemática como habían señalado varias de las críticas hechas a la Bienal, pues una temática permitía forjar un panorama más cohesionado sobre la producción artística de la región. Lo que resultaba problemático para Fabris era el exotismo de los núcleos seleccionados: asiático, indígena, negro, mestizo, pues resultaba discriminatorio tener una visión tan folclorizada del arte latinoamericano. El problema también radicaba en que ver manifestados los mitos indígenas o africanos, por ejemplo, requería una mirada esteticista por situarse dentro de la Bienal, lo cual dejaba por fuera el verdadero contexto en el que esas imágenes circulaban y tenían sentido, es decir, que en el fondo no había un trabajo propiamente antropológico, sino estético.

Como ejemplo del uso de elementos africanos en la producción visual más contemporánea, Beuttenmüller señaló el caso de Rubem Valentim, un artista que encontró en el origen africano el

²⁴⁸ Consejo de Arte y Cultura, Fundación Bienal de São Paulo, “I Bienal Latino-Americana. Um evento histórico”, en *I Bienal Latino-Americana de São Paulo*, catálogo de exposición (1978), 20.

desarrollo de su geometría, articulando los elementos visuales de la matriz ancestral africana con una clave contemporánea de producción artística. En su “Manifesto ainda que tardio”, publicado en 1976, Valentim asoció su lenguaje visual a los valores míticos y profundos de la cultura afrobrasileña, en su carácter animista y mestizo. El artista, nacido en el nordeste brasileño, en Salvador da Bahia, incluía en sus pinturas abstractas elementos propios del misticismo y la magia producto del choque cultural entre la diáspora africana, las comunidades amerindias y la presencia europea fruto del proceso colonial en el Brasil.

Estos signos no verbales fungían como diferenciadores con respecto al arte internacional, sin circunscribirse a ningún movimiento o estilo; en palabras del propio artista, enfatizando, en su lugar, la visualidad nordestina con su complejo proceso histórico y su sustrato mágico.²⁴⁹ Como señaló Mário Pedrosa, la obra de Valentim no se reducía a un regionalismo de corte anecdótico, sino a un gesto claramente antropofágico que mezclaba las tradiciones vinculadas al candomblé con manifestaciones estéticas y culturales provenientes de distintas referencias.²⁵⁰

²⁴⁹ Rubem Valentim, “Manifesto ainda que tardio”, en *A mão afro-brasileira: significado da contribuição artística e histórica*, org. Emanuel Araújo (Tenenge, 1988), 294-295.

²⁵⁰ Mário Pedrosa, “A contemporaneidade de Rubem Valentim”, en *Rubem Valentim, 31 objetos emblemáticos e relevos emblemas* (Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1970), 2.



Rubem Valentim. *Sin título*. Serigrafía. 62 x 37 cm. 1976. Colección Centro Cultural Banco do Brasil, Brasília.

En una línea acaso semejante a la de Valentim, Bernardo Caro y Berenice Henrique Vasco de Toledo presentaron una “metamorfosis gráfica”, en la que el diseño gráfico, la tipografía y las referencias visuales precolombinas daban lugar a signos e ideogramas abstractos. Ambos artistas eran profesores de la Pontificia Universidade Católica de Campinas y la propuesta presentada en la Bienal partía del “alfabeto deformado” que en 1966 había realizado Bernardo Caro. La investigación de Caro para la realización de este alfabeto partía de los grafismos en los muros de

baños, salones escolares, etc., donde niños y adolescentes escribían, grababan y se expresaban a través de símbolos, signos, palabras y protestas. De acuerdo con los artistas,

los estandartes representan una simbología dualista, pues tanto podrían ser de una procesión religiosa como de una escuela de samba. Es un reportaje de lo latinoamericano contaminado, es decir, de un conquistador-conquistado, en un posicionamiento que oculta significados místicos en una mezcla de divinidades y burguesías.²⁵¹



Bernardo Caro. Izquierda: *Amor depois do fim*, de la serie *Alfabeto deformado*. Sin dimensiones. Sin fecha. Derecha: *É você*, de la serie *Alfabeto deformado*. Sin dimensiones. Sin fecha.

En diálogo con el trabajo de Rubem Valentim también podría situarse el del diseñador gráfico y artista colombiano Antonio Grass, nacido en un ámbito rural en el departamento de Santander y conocido por ser uno de los pioneros del diseño gráfico en Colombia. Grass se había interesado desde comienzos de los años setenta por la visualidad producida en las culturas indígenas que habitaban el territorio del cual era originario. En la Bienal, Grass participó con una serie de

²⁵¹ Bernardo Caro y Berenice Henrique Vasco de Toledo, “Alfabeto deformado-Metamorfose gráfica”, en *I Bienal Latino-Americana de São Paulo*, catálogo de exposición (1978). Tomado del Archivo ccsp.

serigrafías producto de sus investigaciones sobre el diseño de imágenes precolombinas, junto a tres libros en los que exponía algunos de sus hallazgos sobre este rico universo geométrico, susceptible de ser pensado y analizado para perfilar mejor las cuestiones identitarias a través de las imágenes del pasado. En palabras del mismo Grass,

en el proceso de mi estructuración como artista y hombre contemporáneo, primero conocí las Américas que Europa, primero leí a Rulfo que a Proust, y aunque lo griego sea una de mis pasiones, ha sido más importante para mí Chichen Itza que Delfos, y más importante la aparición de la serpiente emplumada los días de equinoccio, en la pirámide maya, que la frase: “Nada en exceso”, grabada en el templo de Apolo; y más importantes los murales de Bonampak que los murales de los pre- y renacentistas; y más importante el arte del Tolima que Léger o Piero della Francesca. Para mí es más importante el arte humanista quimbaya que Rafael y más importante el arte sinú o tairona que todos los planteamientos barrocos.²⁵²

El redescubrimiento de la impronta precolombina, como señaló Germán Rubiano,²⁵³ fue para Antonio Grass una preocupación primordial que no solo definió su producción visual desde los años sesenta, sino que también dio lugar a libros como *Diseño precolombino colombiano: el círculo* (1972), *La marca mágica* (1975) o *Animales mitológicos* (1978). La atribución de una suerte de presencia mágica en la geometría precolombina reinterpretada por Grass suponía una vía directa para su participación en la Bienal. No obstante, lo interesante a la luz de los no-objetualismos es el vínculo que establece el trabajo de Antonio Grass con el diseño gráfico, la cuestión de la artesanía, la lectura antropológica y la producción de un tipo de visualidad que, si bien está enunciada en clave del presente, se remite a un pasado en el que es factible hallar valores

²⁵² Antonio Grass, “¿Por qué mito y magia en mi obra?”, en *Antonio Grass. Colombia. I Bienal Latinoamericana de São Paulo*, catálogo de exposición (Instituto Colombiano de Cultura, 1978), 10.

²⁵³ Germán Rubiano, “Antonio Grass en la I Bienal Latinoamericana de São Paulo”, en *Antonio Grass. Colombia. I Bienal Latinoamericana de São Paulo*, catálogo de exposición (Instituto Colombiano de Cultura, 1978), 14.

identitarios por fuera de las influencias norteamericanas o europeas. En la muestra se exhibieron los tres libros publicados por Grass, junto con diez dibujos correspondientes a cada uno de ellos, diez serigrafías y un audiovisual en el que se ampliaban los temas de la investigación condensada en los libros. Para Germán Rubiano, los libros eran la parte crucial de la obra de Grass,

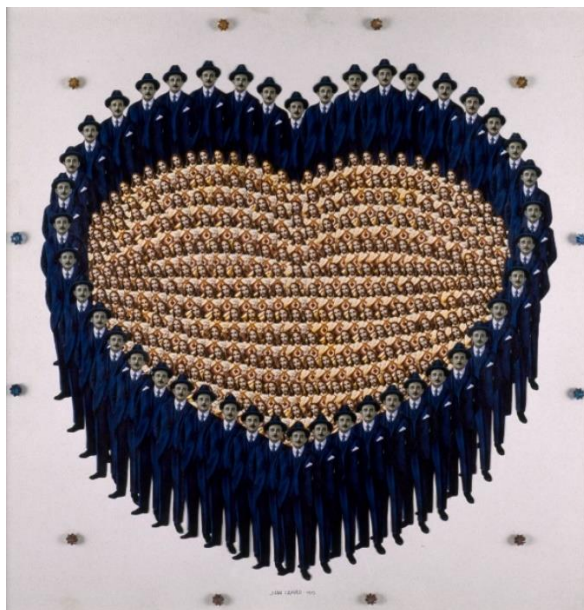
no solo por la calidad de los libros terminados sino porque en ellas el artista ha conjugado armónicamente sus dotes de creador, de docente y de investigador. Cuando se repasan los estudios mencionados con los numerosos dibujos de cada uno de ellos, se puede apreciar la síntesis que Grass ha logrado de sus mejores condiciones de conocedor del arte, de divulgador de las exquisiteces de lo precolombino y, en gran manera, de su actividad infatigable de artista.²⁵⁴



Antonio Grass. *Batracio muisca N.º 2*. Dibujo, tinta sobre papel. 34,7 x 32,8 cm. Sin fecha. Colección Museo Nacional de Colombia.

²⁵⁴ Rubiano, “Antonio Grass en la I Bienal”, 21-22.

Además de Grass, Juan Antonio Roda y Juan Camilo Uribe fueron los artistas que representaron a Colombia en la Bienal.²⁵⁵ Roda presentó doce grabados que partían de una colección de pinturas sobre monjas muertas que Galaor Carbonell había visto en 1973 con motivo de la compra que un amigo coleccionista había hecho a un antiguo convento en Bogotá. Carbonell había visto las pinturas al asesorar a su amigo coleccionista y había pensado que serían un buen tema para que Roda desarrollara una nueva serie de grabados. Las pinturas habían sido elaboradas por pintores artesanales que eran llamados en el momento en que una monja fallecía. Esa práctica, común en el catolicismo del siglo XIX y que para la segunda mitad del XX parecía ya en desuso, fue el punto de partida para la definición de las imágenes trabajadas por Roda que estuvieron presentes en la Bienal.



Juan Camilo Uribe. *Declaración de amor a Venezuela*. Collage y ensamblaje. 84 x 84 cm. 1976.

Colección Museo de Arte Moderno de Bogotá.

²⁵⁵ La comisión colombiana fue seleccionada por Camilo Jaramillo de la Torre. Por su parte, los críticos colombianos que acompañaron con textos la participación colombiana fueron Galaor Carbonell, quien escribió sobre Juan Antonio Roda; Germán Rubiano, que hizo lo propio sobre Antonio Grass; y Darío Ruiz Gómez, sobre Juan Camilo Uribe.

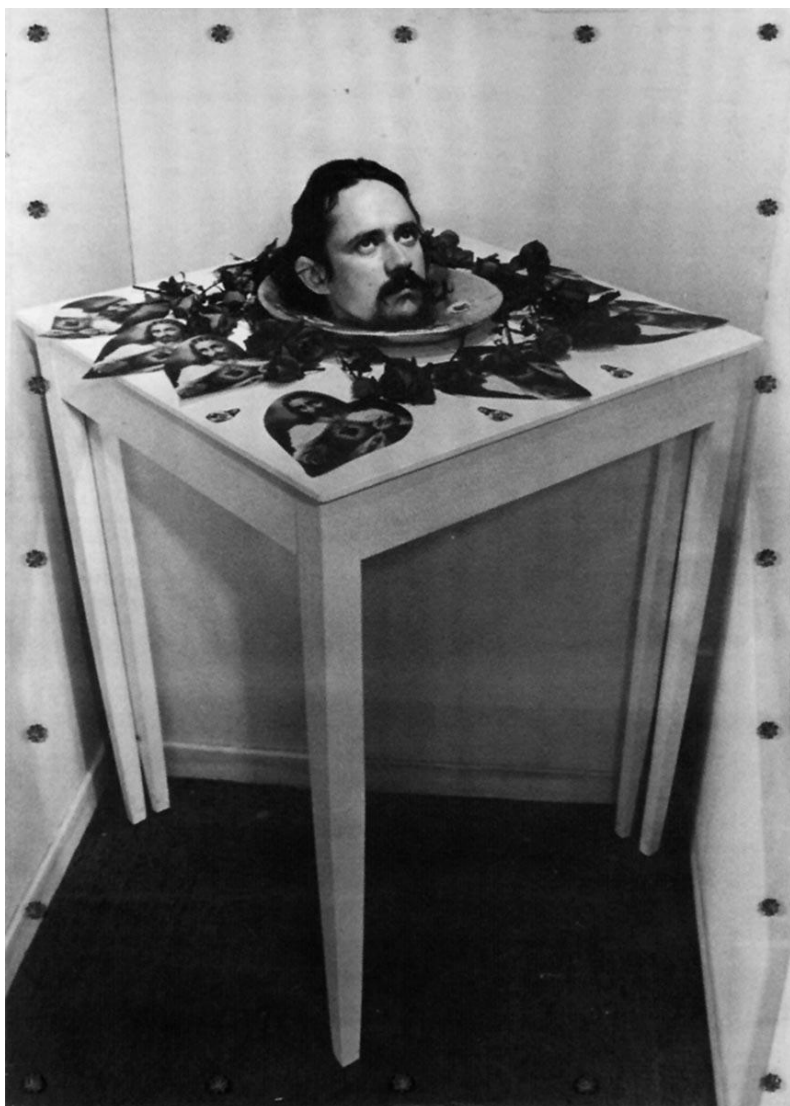
Por su parte, Juan Camilo Uribe era para finales de los años setenta uno de los jóvenes artistas que habían empezado a renovar los lenguajes artísticos en Medellín.²⁵⁶ El crítico Darío Ruiz Gómez definió su trabajo como una imagería popular producida mediante un análisis de las implicaciones que tenía el significado del sistema visual escogido por el artista (las imágenes religiosas) en el ámbito cultural local. No obstante, la obra de Uribe desacralizaba la imagen religiosa para proponer mediante *collages* y ensamblajes nuevas lecturas de la imagen, más cercanas a la cultura popular. Es interesante que Darío Ruiz afirme que la obra de Uribe, al trabajar con la imagería popular mediante repeticiones de una misma imagen, pero conservando los materiales originales, elude el facilismo con el que el arte conceptual disfraza su vacuidad y la falta de contenidos verdaderamente críticos.²⁵⁷ Dice Darío Ruiz:

Quiero decir entonces que su anti-arte ha sabido responder con rigor interno a los peligros mortales que una forma de expresión como esta ha supuesto siempre como refugio a todo crónico vanguardismo trasnochado. La reflexión sobre la magia y el mito vienen pues desde antes: en el momento en que el rostro de este sincretismo se hace manifestación perentoria de una conciencia colectiva. En el momento en el que la imagen votiva impuesta abruptamente por otra cultura dominante es transformada hasta hacerla perder sus límites de expresión inicial, racional, para llegar al campo donde el elemento surreal —reducto de esa alma

²⁵⁶ Las obras presentadas por Juan Camilo Uribe en la Bienal fueron *Homenaje a la República de Colombia*, 1978, collage-mixta, 200 x 200 cm, mural, realizado exclusivamente para la Bienal. *Ascensión de las benditas ánimas del purgatorio*, 1978, collage-mural, 240 x 60 cm, realizado exclusivamente para la Bienal. *El cubo del ojo mágico del divino rostro*, 1977, construcción lumínica, técnica mixta, 160 x 40 x 40 cm. *Autorretrato La cabeza parlante*, 1975, fotografía, 100 x 70 cm, presentado por primera vez como *Espacio-ambiental* en la Galería de la Oficina, Medellín. *Venezuela's style*, 1977, collage, 80 x 80 cm. *Oración a la mano poderosa*, 1978, litografía, 23 x 34 cm.

²⁵⁷ Darío Ruiz Gómez, "Una imagería popular", en *Juan Camilo Uribe. I Bienal Latinoamericana de São Paulo*, catálogo de exposición (Instituto Colombiano de Cultura, 1978), 13.

colectiva dominada— le imprima otra connotación: la secreta y ciega esperanza del oprimido, la desbordada imaginación de quien habla a los fantasmas de su sangre.²⁵⁸



Juan Camilo Uribe. *Autorretrato La cabeza parlante*. Fotografía, 100 x 70 cm. 1975. Presentado por primera vez como *Espacio-ambiental* en la Galería de la Oficina, Medellín.

²⁵⁸ Ruiz Gómez, “Una imaginaria popular”, 14.



Juan Camilo Uribe. *Oración a la mano poderosa*. Litografía, 23 x 34 cm. 1978. Archivo Centro Cultural São Paulo.

La heterogeneidad de expresiones populares presentes en la Bienal excedió los marcos de la producción artística y visual contemporánea. Justamente el vínculo con la dimensión antropológica que se buscaba con el tema de mitos y magias dio lugar, por ejemplo, a la presencia de una muestra titulada *Exposição 17 orixás*, que fue resultado de un proceso de investigación y documentación realizado por la Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro en áreas de influencia negro-africanas

de la cultura popular brasileña,²⁵⁹ con el objetivo de mostrar un acervo representativo de la realidad religiosa de los *terreiros*²⁶⁰ del *candomblé-nação ketu* en el Estado de Rio de Janeiro. En la muestra se incluyeron objetos, indumentaria e imágenes pertenecientes a la iconología de la tradición religiosa del candomblé. El acervo expuesto en la Bienal era parte de la colección del Museu de Folclore. Si bien el planteamiento del proyecto resaltaba el carácter sincrético de procesos afrocatólicos, también reconocía la innegable presencia y la importancia de la influencia africana en la cultura del Brasil. El catálogo incluía una descripción breve de cada uno de los diecisiete dioses *orishas* y de los objetos incluidos en la muestra: objetos simbólicos (como los *Fios de contas* de Oxaguiã y Xangô, la escultura en hierro símbolo de Oxumaré o la *Cabaça ritual*), instrumentos musicales como el *adjás* o el *agogô*, herramientas rituales y representaciones iconográficas. Dice Raul Giovanni da Motta Lody en la presentación del catálogo:

A través de las religiones populares es que sentimos de forma evidente los legados, sobrevivencias y reinterpretaciones de los modelos originales – África. Así, la exposición 17 Orixás, vale como un documento, registro de un lenguaje visual del culto, expresivo ejemplo de nuestra realidad afro-brasileira.²⁶¹

En la exposición también se incluyeron los registros fotográficos de la fotógrafa brasileña Mazda Perez, titulados *Santeiros fazedores de milagres. Registro fotográfico de um mito místico: o ex-voto*, en donde santeros de las regiones norte y nordeste eran retratados en su trabajo cotidiano. El registro de la imaginería popular nordestina en las fotografías de Mazda Perez implicaba una actitud documental y ciertamente antropológica. La visita a las comunidades ocurría durante varios

²⁵⁹ Raul Giovanni da Motta Lody, “Presentación”, en *Exposição 17 orixás*, catálogo de exposición (Fundação Nacional de Arte-Funarte, Ministério da Educação e Cultura, Departamento de Assuntos Culturais, Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, 1978).

²⁶⁰ El *terreiro* es un espacio sagrado y de culto para las corrientes espirituales afrobrasileñas.

²⁶¹ Da Motta Lody, “Presentación”.

días y suponía una convivencia estrecha con ellas. Las fotos reflejaban las condiciones precarias de la vida en esa región de Brasil, lejos de la industrialización y el flujo de capital propio del sur del país en el eje Rio de Janeiro-São Paulo. Por su parte, Antonio Maia también presentó una serie de pinturas que remitían a los exvotos nordestinos. El artista, que había nacido y crecido en Sergipe, volvía en palabras de Roberto Pontal a los “frutos míticos de la tierra” para presentar a través de la imagen pictórica una serie de figuras sobre la construcción simbólica del mito.

Otra de las expresiones populares incluidas en la Bienal fue la literatura de cordel, que como señaló Henrique Fabre Rolim²⁶² ocupaba un destacado lugar en la cultura popular brasileira. Proveniente principalmente del norte y el nordeste de Brasil, consistía en textos escritos en verso vinculados con la tradición oral de historias y narraciones populares sobre hechos noticiosos, la vida rural y cotidiana, etc. Su distribución en pequeños cuadernillos ocurría en puestos ambulantes que las exhibían colgando de cordeles. Para 1978, el periodista Luiz Ernesto M. Kawall venía realizando desde al menos la década del cincuenta una investigación sobre la literatura de cordel, en su dimensión tanto verbal y textual como visual, a través de los grabados que acompañaban las publicaciones que compilaban algunos de los relatos propios de este tipo de expresión literaria. De acuerdo con el artículo de Fabre Rolim, Kawall fue invitado para que presentara en la Bienal una exposición en la que se incluían materiales documentales recopilados a lo largo de su investigación, como un manuscrito que acompañaba la muestra y ponía de presente sus hallazgos.

En la muestra se podían escuchar algunos de los cantos realizados por trovadores del norte y el nordeste, y se observaban grabados y xilografías, y folletos dedicados a la literatura de cordel. Dice Kawall en una entrevista realizada por Fabre que su interés en la literatura de cordel surgió cuando

²⁶² Henrique Fabre Rolim, “Na I Bienal Latino-Americana, a literatura de um povo”, *A Tribuna*, 19 de noviembre, 1978.

en sus viajes al norte y al nordeste del país, mientras acompañaba a políticos como Carlos Lacerda, percibió en este tipo de literatura una fuente inigualable que documentaba una época. Esta literatura, que había surgido en la Península Ibérica durante el Medioevo, fue parte del sincretismo cultural que tuvo lugar en el nordeste brasileño. Las temáticas iban desde leyendas hasta hechos cotidianos y acontecimientos sociales, económicos, políticos o culturales. Este tipo de producción estaba siendo objeto de estudio de la antropología y la sociología. Si bien el cordel se había estado extinguiendo durante los años sesenta, en los años setenta experimentaba un particular resurgimiento debido a la difusión que estaba teniendo en la televisión, así como a las investigaciones académicas.

El lenguaje utilizado es simple, una manifestación espontánea, bella, poética y riquísima como la primavera. En la ilustración de los folletos son utilizados xilogramados y fotografías de películas antiguas. Las gráficas son las más rudimentarias, el propio poeta posee en el “fundo do quintal” [patio trasero de la casa], en general, un lugar para la impresión de estos trabajos, como Dila en Caruaru, él mismo escribe, imprime y distribuye en las ferias. [...] La invitación para participar en la I Bienal Latinoamericana vino de Jacob Klintowitz; él hizo parte del Consejo de Arte y Cultura, y resolví hacer un trabajo de investigación, una tesis sobre el asunto, que es distribuido a los interesados. En el montaje de la muestra se incluyeron planchas de grabado de la colección del profesor Joe Luyten, exvotos y cantos de J. Barros y otros. Siendo uno de los estantes más visitados en la Bienal por la integración de estos elementos que hacen parte de la literatura de cordel como un todo.²⁶³

En un registro también literario, pero esta vez desde el Caribe insular, el grupo Caramanchel de República Dominicana, conformado por Jorge Severino, José Alcántara, Armando Almánzar y

²⁶³ Luiz Ernesto M. Kawall, “Na I Bienal Latino-Americana, a literatura de um povo”, entrevistado por Henrique Fabre Rolim, *A Tribuna*, 19 de noviembre, 1978.

Arturo Rodríguez, participó en la bienal articulando arte y literatura. De los cuatro integrantes, tres eran escritores y solo Severino era pintor. La pintura de Severino, que como afirmaba Marianne de Tolentino recurría al homenaje y a la sátira para dirigirse hacia una realidad mítica,²⁶⁴ fue propuesta en la Bienal Latinoamericana como una forma de integración entre el arte culto y la imaginaria popular. La participación de Severino no fue solo con pinturas. Realizó una ambientación con un altar que, en palabras del mismo artista, remitía a la clase media mediante la incorporación de objetos que daban cuenta del sincretismo propio de las tradiciones culturales en República Dominicana. También se incluían paneles fotocopiados y un videocasete en el que participaban los miembros del grupo Caramanchel. Además de la ambientación y las pinturas, la propuesta incluyó la escritura de tres cuentos por parte de José Alcántara, Armando Almánzar y Arturo Rodríguez. Así, el proyecto presentado en representación del país caribeño se alejaba de la autoría individual para convertirse en una obra colectiva.

El artista dominicano que ciertamente ha pensado en el público internacional y el brasileño en particular, contemplador en São Paulo, ha querido extender e intensificar la comunicación con su obra, con sus inquietudes, con el sincretismo dominicano, con sus rasgos muy peculiares y firmes, y la ambientación en torno a Santa Marta la negra, temible y bienhechora, adquiere las dimensiones de un fenómeno religioso y social, recreado por manifestaciones artísticas pluridisciplinarias.²⁶⁵

En el catálogo también se incluían dos textos adicionales. Uno de Carlos Esteban Deive, titulado *Breve introducción al vodú*, y otro del profesor Manuel Marino Miniño, titulado *Santa Marta la*

²⁶⁴ Marianne de Tolentino, "Arte dominicano: la obra de Jorge Severino en la Bienal de São Paulo", en *Grupo Caramanchel. Tres cuentos*, catálogo de exposición (1978), 3. Tomado del Archivo I Bienal Latinoamericana de São Paulo, Centro Cultural São Paulo.

²⁶⁵ De Tolentino, "Arte dominicano: la obra de Jorge Severino", 5.

dominadora. Ambos presentaban reflexiones de corte antropológico sobre el sincretismo religioso y la figura de Santa Marta dentro de la devoción popular dominicana.

Que la bienal haya incluido la literatura de cordel, la exposición sobre los *orishas*, los cantos bolivianos, entre otras muestras de rasgos propios de culturas populares, evidencia un giro de corte antropológico en los certámenes artísticos de la región, un giro que comienza a introducir cuestiones que serán centrales en los estudios culturales y el arte contemporáneo en las décadas siguientes: la producción visual de las comunidades indígenas, los estudios afrodiaspóricos, las cuestiones descoloniales, etc. La ampliación hacia fenómenos de la cultura popular con un claro sustrato antropológico sitúa a la Bienal Latinoamericana como un evento que, a la luz de los no-objetualismos y especialmente como antecedente del encuentro de Medellín, puso en un mismo nivel de igualdad las expresiones de la cultura popular y la práctica artística regional desde sus múltiples lenguajes y formatos.

También es evidente el interés en la descentralización de los discursos artísticos con la participación de las producciones del nordeste o del sur del país.²⁶⁶ Con respecto a este último caso,

²⁶⁶ Cabe recordar que en una plenaria sostenida el 9 de abril de 1978 se definió que la participación brasilera precisaba de la creación de un grupo de coordinación con un carácter polivalente y consultivo que actuara junto al Consejo de Arte y Cultura de la Fundación Bienal de São Paulo. Del mismo modo, se aprobó la creación de grupos regionales que pudieran encargarse del levantamiento de información para las participaciones de Brasil. No resulta menor el hecho de que a esa plenaria hubieran sido invitadas sesenta y cinco figuras de importancia para la escena artística de Brasil. De la lista se destacan Aline Figueiredo, Aracy Amaral, Casemiro de Mendonça, Frederico Moraes, Lina Bo Bardi, Lúcio Costa, Mário Pedrosa, Oscar Niemeyer y Roberto Pontual, Ana Letícia Quadros, Antonio Porro, Arcangelo Ianelli, Bené Fonteles, Benedito Lima de Toledo, Carlos von Schmidt, Carmen Portinho, Clarival do Prado Valladares, Claudia Andujar, Cláudio Villas Bôas, Eduardo de Oliveira, Ennio Marques Ferreira, Fayga Ostrower, Francisco Bittencourt, Fernando Mourão, Geraldo Ferraz, Gilda Seráfico, Giselda Leirner, Glauber Rocha, Helcio Saraiva, Hugo Auler, João Cândido, M. G. Barros, João das Neves, José Alves Antunes, Léo Gilson Ribeiro, Lívio Abramo, Luiz Paulo Baravelli, María Eugenia Franco, Mário Chamie, Maureen Bisilliat, Maurício Kubrusly, Mino Carta, Mirian Paglia Costa, Mozart Camargo Guarnieri, Nelson Pereira dos Santos, Norah Beltrán, Olívio Tavares de Araújo, Orlando Villas Bôas, Paolo Maranca, Paulo Duarte, Paulo Mendes de Almeida, Pietro Maria Bardi, Radha Abramo, Renina Katz, Roberto Schnorrenberger, Rossini Tavares Lima, Rubens Gerchman, Sábato Magaldi, Sheila Leirner, Ubirajara Ribeiro, Ulpiano Bezerra de Meneses, Walter Zanini, Willy Corrêa de Oliveira, Wolfgang Pfeiffer, Zélio Alves Pinto, Iazid Thome. Actas de la reunión sostenida el 9 de abril de 1978 en la Fundación Bienal de São Paulo. Documento mecanografiado, archivo I Bienal Latinoamericana de São Paulo, Centro Cultural São Paulo.

la participación del Estado de Santa Catarina con artistas de Florianópolis buscó contravertir la imagen de que el sur brasileño estaba considerablemente europeizado. En la selección de artistas se intentaba afirmar la herencia cultural que estaba siendo borrada a causa de la modernización que estaban viviendo ciudades como Florianópolis. Así, proponía una mirada crítica sobre la arquitectura y el desarrollo urbano que por esos años se estaba viviendo en la región del sur de Brasil.

Se intentaba resaltar, entonces, las raíces “mitomágicas” que daban lugar a un rico sustrato cultural que forjaba la identidad de la producción artística de Florianópolis. La propuesta incluía un panorama que comenzaba en los años treinta con el trabajo de artistas como Eduardo Dias y Martinho de Haro; la vivencia de una suerte de Semana del 22 en los años cuarenta con el Movimento Sul; una fase antropofágica de los años cincuenta, con trabajos como los de Franklin Cascaes, que se extendía hasta los años setenta; las pinturas de Meyer Filho, Hassis, Eli Heil; el *kitsch* de la obra de Rodrigo de Haro; el trabajo de Dimas Rosa que articula la técnica industrial con el sustrato mágico; el de Hugo Mund Jr., uno de los principales ilustradores de la revista *Sul*; hasta la nueva generación de artistas en la que estaban el Grupo Noss’Arte, fundado en 1969 por Jayro Schmidt, Janga y Max Moura, la retroalimentación “mitomágica” a través de la ciencia ficción del Grupo da Terra Oca, o el trabajo de la artista proveniente de Alemania Annette Pfau. Lo que muestra esta participación, organizada por Adalice Maria de Araújo, de la Universidade Federal do Paraná (UFPR) en 1977, es la descentralización de los discursos sobre el arte brasileño que se restringían principalmente a los artistas del eje Río de Janeiro-São Paulo.

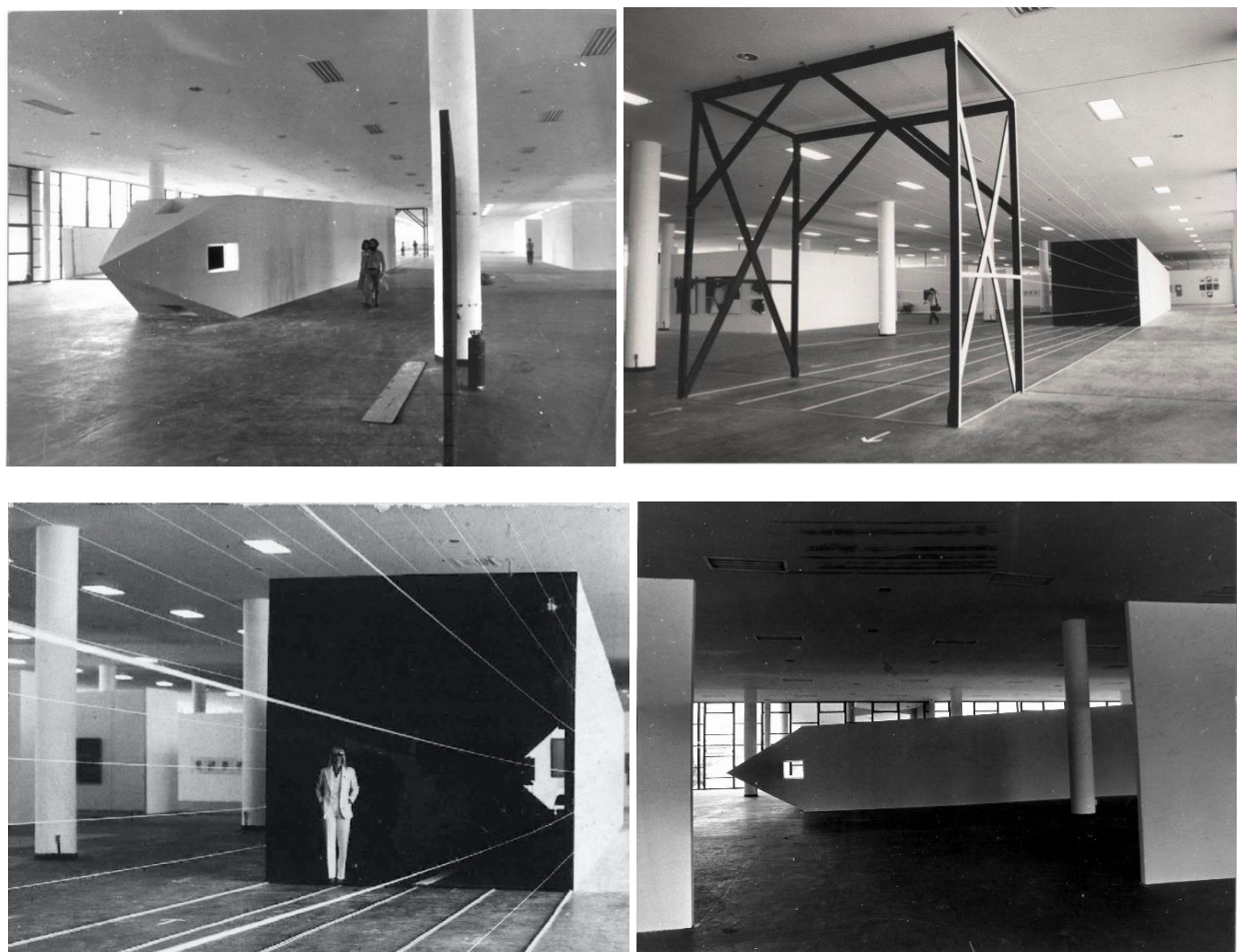
Finalmente, en esa misma línea, el trabajo de Valdir Sarubbi, nacido en Bragança, en el Estado de Pará, y que se ocupó de integrar poéticamente referencias propias de la Amazonía brasileña, fue descrito por Casimiro Xavier de Mendonça²⁶⁷ del siguiente modo:

El descubrimiento del valle amazónico para Valdir Sarubbi equivale a una elaboración visual de un núcleo de la memoria afectiva y sensorial. En una fase anterior, con el título general *Este rio é minha rua*, Sarubbi trazaba el curso del Amazonas con cortes en el paisaje, incluyendo barcos o remos y elementos arqueológicos como los muiraquitãs o los cascotes de cerámica. Arqueología de la memoria, crónica regional, anotaciones en imágenes, aquellos dibujos recuerdan a un cronista viajero del siglo XVIII, Alexandre Rodrigues Ferreira que recorrió todo el norte del país realizando el registro de la flora, de la fauna o de la producción humana de la época. El levantamiento realizado por Sarubbi en esta nueva serie de trabajos tiene otro sentido. Es verdad que él incluye de manera objetiva y con cierta alarma, el mapeo de la cuenca amazónica triturada a través de gráficos, flechas o marcaciones contemporáneas. Sarubbi enriquece el diseño con informaciones de muchos detalles como la ampliación, de diversas maneras, de una trama de fibra tejida o la transformación de la madera de los barcos (de sus diseños interiores) en cintas y estandartes flotantes. Todos esos elementos aparecen como un juego de raciocinio y técnica, disciplinado esta vez solo por el uso del lápiz de color.

Además de las referencias al pasado y del carácter popular enunciado hasta este punto, otras obras de carácter contemporáneo interpellaron la construcción social del mito como recurso de los Estados nacionales. En ese sentido, la obra *Obelisco acostado* de la argentina Marta Minujín, por ejemplo, propuso derribar simbólicamente el principal elemento arquitectónico de la ciudad de Buenos Aires, emplazado en la intersección de la Avenida 9 de Julio y la Avenida Corrientes. Su

²⁶⁷ Casimiro Xavier de Mendonça había sido invitado por Acha en 1975 a contribuir con un artículo sobre el video en Súper-8 para el número 7 de la revista *Artes Visuales*, en la que Acha fungió como editor huésped.

rigidez y su verticalidad fueron cuestionadas al instalarlo en posición horizontal en uno de los pisos del pabellón de la Bienal. El *Obelisco acostado* generaba en su interior un espacio al que el público entraba para ver al fondo un monitor con una película filmada en Súper-8, realizada por la artista, con tomas externas del obelisco original. La idea era desplazar el mito de un país a otro, alterado por la fuerza de gravedad, para generar un nuevo estado de conciencia sobre el monumento.



Marta Minujín. *Obelisco acostado*. Instalación y video en Súper-8. Dimensiones variables. Registro fotográfico. 1978.

No obstante, a pesar de la propuesta de la Bienal Latinoamericana y sus posibles reformulaciones dentro del campo artístico de la región, mediante la inclusión de lo popular, el

carácter descentrado de las escenas artísticas para mirar lo latinoamericano de manera amplia y no solo a través de los centros metropolitanos, la presencia de países usualmente por fuera de las miradas sobre lo latinoamericano, el despunte de la perspectiva antropológica y la reflexión sobre el mito, la discusión teórica del simposio, la mixtura de lenguajes y las participaciones contemporáneas, el evento tuvo varios errores que darían lugar a su suspensión en 1980.²⁶⁸

Uno de ellos tuvo que ver con el diseño museográfico a cargo de Alexandre Wollner.²⁶⁹ El carácter visual de la imagen de la bienal estaba compuesto por líneas diagonales, inclinadas a cuarenta y cinco grados y con diferentes extensiones y colores: verde oscuro, verde medio, verde claro y naranja sobre fondo blanco.²⁷⁰ Ese diseño gráfico seguía una línea de trabajo cercana al

²⁶⁸ Entre el 16 y el 18 de octubre de 1980 se llevó a cabo en el Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de São Paulo, en frente del parque Ibirapuera, una reunión de consulta organizada por la Fundación Bienal de São Paulo, a la que fueron invitadas cuarenta figuras de la crítica de arte pertenecientes a diferentes países de América Latina. El motivo de la reunión no era otro que la discusión sobre la continuidad o la cancelación definitiva de la Bienal Latinoamericana y el debate acerca de los modos en que América Latina debería estar presente en las bienales de São Paulo. De acuerdo con uno de los documentos de la Fundación Bienal de São Paulo, habían confirmado su participación Jorge Glusberg (Argentina), Norah Beltrán y Gonzalo Rodríguez (Bolivia), Milan Ivelic y Nena Ossa (Chile), Eduardo Serrano y Germán Rubiano Caballero (Colombia), Manuel Mejía (Ecuador), Roberto Cabrera (Guatemala), Pompello del Valle (Honduras), Ida Rodríguez Prampolini y Jorge Alberto Manrique (México), Miguel Ángel Fernández y Ticio Escobar (Paraguay), Ernesto Ruiz de la Mata (Puerto Rico), Marianne de Tolentino (República Dominicana), Ángel Kalenberg y María Luisa Torrents (Uruguay), y Manuel Espinoza (Venezuela). También asistirían Gloria Zea y Sebastián Romero, Sofía Ímber y Horacio Safons. De Brasil asistirían Aline Figueiredo, Márcio Sampaio, Frederico Morais, Wilson Coutinho, Ferreira Gullar, Walter Zanini, Fernando Lemos, Alberto Beuttenmüller, Jacob Klintowitz, Sheila Leirner, Ivo Zanini, Aracy Amaral, Esther Emilio Carlos, Casimiro de Mendonça, Sergio Duarte del Funarte, Ana María Beluzzo del IDART, Adriano de Aquino, Carmen Portinho, Lisetta Levi. Paralelamente a la reunión de consulta se organizó un encuentro de la Unión de Museos de América Latina y el Caribe (UMLAC), liderada por Gloria Zea, Ángel Kalenberg, Aracy Amaral y Manuel Espinoza.

²⁶⁹ El Consejo de Arte y Cultura de la Fundación Bienal de São Paulo había convocado a un concurso público en septiembre para elegir el cartel que daría imagen a la Bienal. El concurso se declaró desierto debido a que las propuestas presentadas no habían alcanzado el nivel que los organizadores del evento esperaban. Así, días después, Alexandre Wollner fue designado como el diseñador encargado de la imagen de la Bienal y el diseño del espacio dentro del pabellón. Wollner se había formado en la escuela de Ulm en Alemania. La imagen visual a su cargo incluía comunicación y divulgación a través de documentos institucionales, carteles urbanos, avisos de prensa y televisión, así como la señalización interna de la Bienal, que permitía al público ubicarse dentro del pabellón e identificar las obras participantes. Comunicación del Consejo de Arte y Cultura de la Fundación Bienal de São Paulo con fecha del 24 de octubre de 1978. Documento mecanografiado, archivo I Bienal Latinoamericana de São Paulo, Centro Cultural São Paulo.

²⁷⁰ “Informe sobre la comunicación visual de la Bienal”, archivo I Bienal Latinoamericana de São Paulo, Centro Cultural São Paulo, documento mecanografiado, 4.

lenguaje gráfico suizo. Sin embargo, las líneas diagonales en conjunto dificultaban la lectura y confundían al visitante. Por otro lado, el error de montaje que privilegiaba las participaciones nacionales a través de pabellones por países en lugar de vínculos temáticos, sin importar la nacionalidad, fue uno de los motivos por los cuales se le recriminó un fracaso a la Bienal. Los paneles, colgados de manera consecutiva, se sobreponían en perspectiva y no podían verse más de tres o cuatro, y la pintura utilizada era de esmalte brillante, con lo cual, dependiendo de la incidencia de la luz, el brillo dificultaba la lectura.²⁷¹

Por ejemplo, uno de los errores del montaje se puso de manifiesto con el trabajo del grupo Etsedron, que también participó de la Bienal. Su intervención estaba ubicada en la parte exterior del edificio, y como quedó consignado en el informe sobre la comunicación visual del certamen, el montaje de la señalética no logró comunicar que se trataba de un *stand* del grupo Etsedron como parte de la participación brasileña, debido a que la instalación de los paneles con la señalética se hizo desde el interior del edificio, y el vidrio que dividía el interior del exterior generaba reflejos que dificultaban o impedían su lectura.²⁷²

Por otro lado, como señaló Néstor García Canclini, uno de los problemas del simposio fue la simultaneidad de las mesas, que hacía difícil seguirlas, además de las interrupciones que se presentaban permanentemente, como la de un grupo musical que recorría el pabellón de la Bienal y que implicó que los ponentes tuvieran que esforzarse para que se oyera su voz, a tal punto que

²⁷¹ Los paneles internos fueron fabricados en “chapa de duratex” sobre un chasis de pino y tenían una medida de 360 x 40 x 5 cm. Eran utilizados por delante y por detrás. La tipografía utilizada para el diseño gráfico de la Bienal fue Helvética blanca.

²⁷² “Informe sobre la comunicación visual de la Bienal”.

en repetidas ocasiones prefirieron suspender momentáneamente la conversación. En el caso de Mirko Lauer, por ejemplo, tuvieron que interrumpir la ponencia tres veces.

Juan Acha, que había comenzado a escribir una nueva columna para el periódico *El Universal* de Caracas el 16 de julio de 1978, publicó un artículo el 6 de mayo de 1979 en el que presentaba sus reflexiones sobre la Bienal. Allí señaló que, más allá de los errores organizativos y museográficos, lo que había quedado en evidencia era la incapacidad de América Latina para asumir una bienal de investigación que presentaba un conjunto cultural que requería un mayor esfuerzo intelectual. Acha también subrayó cierto antibienalismo en la crítica de arte brasileña, a la que le reclamaba una falta de espíritu dialéctico y dirección ideológica para el enfoque de este tipo de eventos.

Denunció un colonialismo mental en quienes no reconocían las expresiones populares como parte de la producción estética de la región y solo reclamaban la presencia de artistas importantes en la escena internacional, tachando de folclorismo muchas de las manifestaciones exhibidas en el evento. Esta situación ubicaba a la Bienal únicamente como una vitrina que desconocía las realidades de los distintos países participantes. Además, Acha reconoció en los trabajos presentados por Juan Camilo Uribe y Marta Minujín²⁷³ participaciones positivas en la Bienal, ya que el primero rebasaba las transcripciones de los elementos populares, y la segunda incluía un carácter actual y conceptual para interpelar la realidad local.²⁷⁴

Para 1979 Acha ya había comenzado a trabajar en su proyecto teórico, luego de ingresar como investigador a la Escuela Nacional de Artes Plásticas (ENAP). En el primer volumen, publicado

²⁷³ Ambos participarían en 1981 en el Primer Coloquio Latinoamericano sobre Arte No-objetual y Arte Urbano.

²⁷⁴ Juan Acha, "Ecos de la Primera Bienal Latinoamericana de São Paulo", *El Universal*, 6 de mayo, 1979, 31.

justamente ese año, Acha exploraría las relaciones entre la teoría y la práctica dentro del sistema de producción artística. Este binomio sería justamente el que prolongaría metodológicamente en el Primer Coloquio Latinoamericano sobre Arte No-objetual y Arte Urbano lo que se había intentado en São Paulo: realizar un evento artístico latinoamericano con un claro enfoque investigativo.

3.2 El sistema de producción cultural y el binomio teoría-práctica

Luego de ingresar a la ENAP de la Universidad Nacional Autónoma de México y poner en marcha el proyecto *Arte y sociedad: Latinoamérica*, son evidentes las transformaciones en los intereses intelectuales de Acha y en la circulación de sus ideas en el campo artístico regional.²⁷⁵ Si el componente sociológico había sido desde finales de los años sesenta una puerta abierta para repensar la realidad artística en América Latina, desde 1978 fueron latentes las intenciones de profundizar en las posibilidades ofrecidas por la sociología del arte. Este proyecto teórico es, sin lugar a dudas, un punto de inflexión con respecto a las ideas puestas en marcha durante la década del setenta y la vasta producción teórica que vendría en los años siguientes.

En este apartado se contextualizan los vínculos que guarda el no-objetualismo con las ideas expuestas por Acha en el proyecto *Arte y sociedad: Latinoamérica*. Interesa señalar que si bien los no-objetualismos hacen parte de la propuesta de Acha sobre una nueva teoría estética latinoamericana, no puede dejarse de lado el hecho de que están insertos en un proyecto escrito fundamentalmente con la metodología del materialismo histórico y dialéctico, y en ese sentido, varias de las categorías abordadas por el crítico peruano desde la perspectiva marxista determinan la inscripción social de los no-objetualismos como un término que convoca, entre otras cosas, a la búsqueda de una identidad latinoamericana. Como se verá, Acha retoma varias de las discusiones que desde los años sesenta fueron parte de la estética marxista, especialmente a través de la recepción que tuvieron en América Latina los trabajos del filósofo español Adolfo Sánchez

²⁷⁵ Un ejemplo de ello radica en los dos encuentros de crítica de arte latinoamericana llevados a cabo en el año 1978, en los que Acha presentó avances parciales del primer tomo del proyecto *Arte y sociedad: Latinoamérica*. Mientras en el Primer Encuentro Iberoamericano de Críticos de Arte y Artistas Plásticos, llevado a cabo en Caracas (Venezuela), su conferencia se enfocó en la reflexión sobre la división técnica del trabajo en el campo artístico, en el simposio llevado a cabo de manera paralela a la I Bienal Latinoamericana de São Paulo sostuvo una ponencia en la que indagaba por las valoraciones objetivas de la estructura artística.

Vázquez, así como un instrumental metodológico y teórico proveniente de otros campos epistémicos para abrir uno de los escenarios de discusión más singulares de finales de los años setenta y comienzos de los ochenta: la teoría social del arte en América Latina. De hecho, uno de los reconocimientos que se le hacen al crítico peruano por su proyecto se debe justamente a que dio uno de los primeros pasos en este campo de discusión.

Quizá lo más interesante a la luz del problema que aborda esta investigación es que de la mano de la teoría social del arte se produjeron categorías para pensar sociológicamente la vanguardia experimental de los años sesenta y setenta en el contexto latinoamericano. Al intentar comprender la inscripción social de los nuevos lenguajes artísticos, tanto Acha como Néstor García Canclini articularon la reflexión sociológica con las formas de producción artística. Mirko Lauer, por su parte, aunque se enfocó principalmente en el problema de la artesanía, también contribuyó a la elaboración de nuevas categorías para pensar la producción artística. Estos tres pensadores tuvieron agendas específicas y diferenciadas, y los términos *no-objetualismo*, *producción simbólica* y *objeto plástico* fueron las categorías que cada uno, respectivamente, puso en marcha en sus proyectos teóricos.

Por ejemplo, para García Canclini lo que se modifica en las rupturas de las vanguardias no es básicamente el estilo de las obras,

sino las relaciones entre artistas, obras, intermediarios y público, y de todos ellos con la estructura social. Los cambios en las obras son más inteligibles cuando se interpretan como parte de la transformación de las relaciones sociales entre los miembros del campo artístico. Es evidente la consecuencia que esta afirmación sociológica tiene sobre la práctica artística: crear un nuevo arte requiere tanto como un conjunto de imágenes nunca vistas, otra manera de

producirlas, comunicarlas y comprenderlas: generar un nuevo modo de relación entre los hombres.²⁷⁶

Esta idea enunciada por García Canclini en 1979, con la que buscaba contribuir a una definición sociológica de las vanguardias, es muy cercana a la motivación inicial que en el año 1976 dio origen al proyecto *Arte y sociedad: Latinoamérica*. La oportunidad de llevar a cabo un proyecto de investigación para analizar las relaciones entre arte y sociedad en el contexto latinoamericano dio lugar a un escenario propicio para emprender una producción teórica acorde con la necesidad latinoamericana de redefinir el arte que él mismo venía señalando reiterativamente. De hecho, cabe recordar que el título inicial de este proyecto teórico fue *Nuevas formas de participación social de las artes visuales en sus nuevas modalidades*.

El proyecto había sido encomendado a Acha por la División de Posgrado de la ENAP, ante lo cual decidió aprovechar la oportunidad para enfocar la investigación desde una dimensión más amplia. Ya no se limitaría únicamente al análisis del modo en que el arte de vanguardia estaba teniendo una nueva participación social, sino que asumiría que las artes eran en sí mismas parte de un sistema general de producción cultural, no solo para explorar las manifestaciones artísticas de corte experimental, sino para problematizar la producción estética en general, en la que incluyó también las artesanías y los diseños, poniendo especial énfasis en sus mecanismos de producción, distribución y consumo. El proyecto fue publicado en tres volúmenes: *Arte y sociedad: Latinoamérica. El sistema de producción* (1979), *Arte y sociedad: Latinoamérica. El producto artístico y su estructura* (1981), y *Arte y sociedad: Latinoamérica. El arte y su distribución* (1984).

²⁷⁶ Néstor García Canclini, *La producción simbólica* (Siglo XXI, 1979), 38.

En el primer libro, Acha se ocupó especialmente de dos circunstancias: las causas y los efectos sociales del arte, es decir, su sociogénesis y su sociofuncionalidad, para dejar ver el funcionamiento del sistema de producción artística desde un enclave localizado: el contexto latinoamericano. Al considerar una lectura con criterios de actualidad para las artes latinoamericanas, y tratar así con el arte contemporáneo, Acha señala la inevitable necesidad de utilizar el instrumental del pensamiento moderno: la lingüística, la informática, la semiótica, la sociología, el estructuralismo, el materialismo dialéctico e histórico, entre otras corrientes epistemológicas. De ellos, será el materialismo dialéctico el que metodológicamente le permita trabajar con más eficacia “el desocultamiento de muchos componentes y resortes de la relación arte-sociedad”.²⁷⁷

Acha reconoció que la mirada parcial y la falta de especialidad del marxismo podía dar pie a inexactitudes, infidelidades y omisiones en el uso metodológico. La recepción y el uso que Acha hace de las teorías y el instrumental marxista no es minucioso ni detallado, y consciente de los riesgos que tal uso acarrea, propone su trabajo teórico mediante una lectura integradora de diferentes corrientes de pensamiento, que además se corresponden con la complejidad que la producción visual tenía en esos años.²⁷⁸ De esta manera, el estudio sobre la participación social del

²⁷⁷ Juan Acha, *Arte y sociedad: Latinoamérica. El sistema de producción* (Fondo de Cultura Económica, 1979), 13. El marxismo para Acha fue un recurso intelectual, más que político, y en esa medida le dio un uso filosófico. Quizá conviene señalar que Acha era consciente de los problemas dogmáticos que en el campo político tenía para entonces el marxismo, algo que encontraba su correlato en la lectura que Adolfo Sánchez Vázquez realizó en los años sesenta de las ideas estéticas de Marx. No obstante, el distanciamiento de Acha se desmarca también de varias de las categorías utilizadas en la estética marxista. Para ubicar la figura de Adolfo Sánchez Vázquez y los debates sobre la estética y el marxismo en los años sesenta, ver: Adolfo Sánchez Vázquez, *Las ideas estéticas de Marx* (Editorial Era, 1965). Adolfo Sánchez Vázquez, ed., *Estética y marxismo*, (Editorial Era, 1969). Jaime Vindel, “México-La Habana-Madrid: Adolfo Sánchez Vázquez en el eje transatlántico de la guerra fría”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, n.º 112 (2018): 33-66. Jaime Vindel, “En memoria de Adolfo Sánchez Vázquez: estética marxista y filosofía de la praxis entre el exilio republicano y el comunismo antifranquista”, *Goya: Revista de Arte*, n.º 363 (2018): 160-171.

²⁷⁸ El uso poco riguroso del marxismo radica en que, a juicio de Acha, es insuficiente para pensar el sistema de producción en América Latina por tratarse de una teoría importada que nos ubica en una relación de dependencia. Este será uno de los puntos problemáticos de su propuesta teórica, que será cuestionado por otros críticos y teóricos de la época, como Mirko Lauer.

arte no parte de una categoría como la del *trabajo*, empleada por otros teóricos marxistas de la época, sino de un concepto más amplio: el sistema de producción cultural.

A juicio de Acha, este punto de partida permite ubicar el arte desde un inicio en el amplio campo de la cultura y resuelve un problema metodológico: centralizar las operaciones manuales, sensitivo-visuales y teóricas en las relaciones técnicas de producción que ofrece la cultura a través de su trasfondo histórico milenario. Al ocuparse del sistema de producción cultural haciendo uso de diferentes campos epistémicos, la teoría de Acha mostrará como uno de sus rasgos principales el carácter interdisciplinar. Esta interdisciplinariedad será, de hecho, una de las características centrales de la nueva teoría social del arte.²⁷⁹

Acha considera tres tipos de operaciones que constituyen el sistema de producción artística.²⁸⁰ Por un lado, las operaciones manuales, que obedecen a una transmisión milenaria del conocimiento y que normalmente conservan cierta autonomía con respecto a los sistemas económicos. Por otro lado, las operaciones sensitivo-visuales, que se conciben a la luz de la sintaxis de la imagen y de la teoría de la *Gestalt*. Estas operaciones son las que dan lugar a un tipo de pensamiento propiamente visual. Acha considera que en las operaciones sensitivas se presentan cambios, especialmente en

²⁷⁹ Acha identifica una diferencia entre la teoría del arte y la sociología del arte. La teoría del arte emplea la sociología, pero no se limita a ella, sino que incluye otras fuentes y otras metodologías que la hacen interdisciplinaria. Para la teoría del arte lo que importa es el conocimiento del arte y no del fenómeno sociológico. De modo que la teoría del arte toma el instrumental que ofrece la sociología para conocer la realidad artística, pero no se reduce a su marco teórico.

²⁸⁰ Acha entiende por sistema de producción artístico-visual “un conjunto de operaciones manuales, sensitivo-visuales y teóricas, de que se apropia el productor mediante un aprendizaje. Se apropia de ellas con el fin de poder conjugarlas con dominio profesional y capacidad creadora, en el logro de un ordenamiento específico y personal de ellas según la lógica interna que el sistema ha venido transmitiendo desde hace milenios y de acuerdo con la trayectoria de cambios que tiene el sistema en ese momento. Por este camino, el productor obtiene objetos y procedimientos cuyo valor reside en la originalidad (o unicidad) sensitiva de sus imágenes y consiguientes ideologías, más que en la particularidad racional o discursiva de tales imágenes. Obviamente, estamos ante un sistema ‘pragmático’ en el que importa decididamente el producto, ya que aludimos a sistema de producción. De tal suerte que las reglas y jerarquizaciones internas del sistema (o sea, su combinación y semántica) cambian de acuerdo con el objeto que se quiera producir. Por lo tanto, cambia de producto a producto, de productor en productor y, en particular, con cada momento histórico-social”. Acha, *Arte y sociedad: Latinoamérica*, 27.

las relaciones semánticas y pragmáticas, es decir, las del signo con la realidad y las del signo con el público-receptor-sociedad. Las operaciones manuales cambian de acuerdo a los materiales, los procedimientos y los instrumentos que toman de la tecnología. Por último, Acha considera las operaciones teóricas, que tienen una injerencia directa en las relaciones entre imagen e idea.

Para Acha, el sistema de producción es abierto y multiestable, con una amplia y rica combinatoria de variables, y tiene, además, un principio de orden que regula su adaptabilidad según los cambios ambientales o histórico-sociales. También, “el sistema de producción de objetos es siempre más abierto que sus productos”.²⁸¹ Acha está intentando pensar una nueva concepción del arte. Una concepción ampliada que rastrea diferentes tipos de producción material y estética a lo largo de la historia de la humanidad, para demostrar cómo el “trabajo” de transformar la naturaleza amplía la noción de arte más allá del sentido burgués y fetichista que el término adquirió desde el Renacimiento y que posteriormente se terminó de perfilar con el ascenso de la burguesía. Con la mirada social del arte, Acha busca desmarcar la categoría *arte* de su carácter mercantil.

En el número 9 de la revista *Sociedad y Política*, publicada en Lima bajo la dirección de Aníbal Quijano, en julio de 1980, Mirko Lauer publicó un artículo titulado “Elementos de la nueva teoría del arte en América Latina”. En este texto, haciendo un contrapunteo entre las propuestas de Acha y las de García Canclini, Lauer señala que ambos aportes se ubican en una de las fases iniciales del desarrollo de una nueva teoría del arte en América Latina, una teoría que se caracteriza por dejar atrás los trabajos enciclopédicos de catalogación, clasificación y análisis inmanentista de las obras artísticas que habían mantenido al arte vinculado con las ideologías de las clases dominantes.²⁸²

²⁸¹ Acha, *Arte y sociedad: Latinoamérica*, 28.

²⁸² Mirko Lauer, “Elementos de la nueva teoría del arte en América Latina”, *Sociedad y Política*, n.º 9 (1980): 40-44.

En la nueva teoría del arte, lo que cambiaba eran los criterios acerca de lo estético y su significado —ahora mediados por la realidad latinoamericana—, con las sucesivas crisis de los valores tradicionales que propiciaron la aparición de las insurgencias populares, los nacionalismos gubernamentales y los fascismos militares. Estas circunstancias habían cambiado tanto la producción artística como a sus públicos. Ante la necesidad latente que durante la década de 1970 había exigido en la teoría del arte desbordar los análisis iconográficos para abrir la comprensión de las producciones visuales hacia procesos y fenómenos sociales más complejos, la teoría social del arte surgía en aquel entonces como una respuesta que encarnaba tanto una toma de posición política como un campo epistemológico nuevo para el arte latinoamericano. Con respecto al aporte de Acha, Lauer afirma que

recoge, sintetiza y objetiva un fermento de mediados de los años 70, constituye una propuesta de gran impacto en todo el ámbito de la creación visual, pues allí se inicia un serio intento de sustitución de valores, a través de un proceso de re-contemplación de lo visual en el continente. Implica además el reconocimiento de que el propio arte había venido rompiendo sus cauces y compartimentaciones tradicionales, para penetrar ámbitos y situaciones nuevas.²⁸³

La reseña de Lauer sobre los nuevos elementos aportados por la teoría social del arte permite comprender que el desbordamiento generado por los nuevos lenguajes abrió la posibilidad de pensar la dimensión social del arte, en la medida en que estos cambiaron sus modos de producción, distribución y consumo. Los cuestionamientos que los nuevos lenguajes le plantearon al carácter burgués del arte convencional (su mercantilización, la idea del artista como genio y creador individual, las búsquedas de la belleza bajo cánones históricos marcados por Occidente o el al carácter elitista de las instituciones artísticas) fortalecieron la presencia de un tipo de arte producido

²⁸³ Lauer, “Elementos de la nueva teoría”, 42.

en culturas sometidas económica y políticamente, así como de “artes vinculadas a vanguardias políticas populares”, a decir de Lauer. No obstante, esta nueva mirada social de la realidad artística no se limitó a las creaciones más experimentales, sino que pudo extenderse hacia las creaciones de otros tiempos en la historia estética de la región, e incluso evidenció su confluencia en el momento presente con miras a la definición de la identidad latinoamericana. Esta ruptura epistemológica fue decisiva en la configuración de la teoría y la historia del arte durante esos años.²⁸⁴

Para octubre de ese mismo año, en el número 7 de la revista *Hueso Húmero*, Lauer escribió una reseña del primer volumen de *Arte y sociedad: Latinoamérica*, en la que ampliaba, ya específicamente desde la propuesta de Acha, algunas de las ideas enunciadas en el texto publicado unos meses antes en la revista *Sociedad y Política*. En su reseña señala que el libro de Acha intenta responder en buena cuenta a varias de las preguntas que quedaron abiertas luego del simposio *El artista latinoamericano y su identidad*, que había tenido lugar en Austin en 1975. Estas preguntas, que tocaban asuntos tan diversos como las dificultades para articular las artes visuales del continente bajo una misma denominación, determinar las bases sociales comunes y las diferencias que condicionan estas producciones, trazar las rutas para la elaboración de una posible historia social del arte, identificar las relaciones entre arte, clase, opresión y liberación de los pueblos, o establecer las relaciones entre teoría y práctica con las especificidades del contexto

²⁸⁴ Cabe recordar que en 1986 el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM publicó el libro *Teoría social del arte. Bibliografía comentada*, que desde comienzos de la década venían organizando Rita Eder y Mirko Lauer. El compendio reunía fichas que comentaban una amplia gama de textos sobre la teoría social del arte, y buscaba servir de herramienta para que quienes estudiaban los fenómenos artísticos pudieran incorporar nuevas metodologías al realizar análisis desde una dimensión social. Las fichas con los comentarios fueron realizadas por Rita Eder, Mirko Lauer, Juan Acha, Shifra Goldman, Roberto Miró Quesada, Ida Rodríguez Prampolini, Victoria Novelo, María Herrera, Fernando Martín, Nicos Hadjinicolaou y Néstor García Canclini. La exhaustiva compilación de fuentes bibliográficas que por esos años configuraba la naciente teoría social del arte es una muestra del giro epistemológico que tuvo lugar desde los años sesenta, y con mayor fuerza en los setenta, en los campos de la historia y la teoría del arte. Ver: Rita Eder y Mirko Lauer, eds., *Teoría social del arte. Bibliografía comentada* (Universidad Nacional Autónoma de México, 1986).

latinoamericano, encontraban un correlato en la propuesta teórica de Acha.²⁸⁵ Según Lauer, Acha partía de la identidad concreta que establecía la existencia misma del subcontinente y sus manifestaciones, dejando de lado el dilema de si existía o no una identidad propiamente latinoamericana. El texto también dejaba atrás las diferencias jerárquicas entre arte culto y arte popular, y en la medida en que proponía un programa general para pensar las relaciones entre arte y sociedad, se inscribía en el debate internacional de la sociología del arte. Dice Lauer:

Este impulso totalizador pone a *Arte y Sociedad* en contacto directo con el debate internacional sobre el tema, pero ahora a partir de categorías histórico-sociales latinoamericanas. Un primer rasgo diferenciador es la voluntad, acertada, de no establecer diferencias de principio entre arte erudito y arte popular, sino considerarlos como parte de un mismo fenómeno, diferenciados por determinaciones específicas de clase. Otro rasgo es el establecimiento de un continuo de la dominación que eslabona toda la realidad cultural latinoamericana, desde la dependencia de las ideologías del capitalismo central hasta los sistemas de dominación al interior de cada país. Esto trae consigo la noción de la dependencia como factor constitutivo de muchas áreas del arte latinoamericano que hasta ahora habían encarnado, casi “paradigmáticamente”, lo nacional.²⁸⁶

Aunque Lauer reconoce las virtudes propias de una teoría en la que la novedad reclama un tipo de episteme producida desde una geografía localizada y signada por condiciones históricas de dependencia de las que busca desmarcarse, también señala las dificultades del proyecto. Su crítica deja ver uno de los principales problemas de la propuesta de Juan Acha: la centralización de las operaciones que ocurren a través del sistema de producción, esto es, las operaciones manuales, teóricas y sensitivo-visuales que Acha establece como constituyentes del arte. El problema no es

²⁸⁵ Mirko Lauer, “Hacia la socioestética: una propuesta latinoamericana de Juan Acha”, *Hueso Húmero*, n.º 7 (1980): 105-115.

²⁸⁶ Lauer, “Hacia la socioestética”.

que estas operaciones ocurran (por supuesto que lo hacen, como bien demuestra Acha), la dificultad radica en la inscripción del sistema en la estructura social. Al utilizar el materialismo histórico y dialéctico como instrumental metodológico para el análisis y no como una matriz cognitiva orgánica, Acha minimiza la operatividad de categorías claves en el marxismo como la fuerza productiva, las relaciones de producción, la praxis social y la clase social. Así, el crítico peruano está pensando bajo una autonomía relativa la operatividad del sistema artístico, en la que el mismo sistema tiene una inscripción social por el tipo de relaciones que genera entre sus participantes, pero que escasamente se vincula con la realidad social más allá del campo del arte.

Para Mirko Lauer, ese será uno de los puntos débiles de la teoría de Acha, pues se trata de un sistema que parece operar de manera abstracta en el vacío y sin un movimiento real. El problema aquí es que la especificidad del sistema de producción artística que propone Acha no termina de desmarcarse del carácter elitista heredado de la modernidad, y elude los problemas concretos del sistema de producción con respecto a la lucha de clases. De este modo, las particularidades psicológicas de los grupos humanos a los que se refiere enfatizan su carácter de grupo cultural y no de clase social. Para Lauer es evidente en el primer volumen la ausencia de referencias sobre la historia social y política de América Latina que permitan asentar y demostrar la operatividad de la propuesta de Acha.

Si bien la crítica de Lauer es acertada, en la medida en que el uso de las categorías marxistas hubiera podido abrir perspectivas concretas del vínculo del sistema de producción cultural con la realidad social, también hay que decir que Lauer reconoce uno de los principales aportes teóricos de Acha, a saber, su intento de integrar metodológicamente la objetividad y la subjetividad estética en los análisis sociales del arte. Esta suerte de socioestética, como la llama Acha, inexistente para entonces, daría lugar a un tipo de pensamiento inédito de las producciones visuales y artísticas,

capaz de situarse en las condiciones singulares de la realidad latinoamericana. Cabe decir que, con esta idea de la existencia de una socioestética, Acha también se propone superar la división que señala desde la estética marxista G. A. Nedoshivin, para quien una cosa es la sociología del arte y otra muy distinta la estética. Al respecto, dice Lauer: “El propósito de la socioestética sería integrar al análisis social del arte aspectos subjetivos, idiosincráticos, no ‘medibles’, a los que se desea conferir empero la posibilidad de un tratamiento sistemático”.²⁸⁷

Acha intenta unir en un mismo eje sincrónico la sociología del arte y la historia social del arte, algo que para aquellos años era parte de un debate en el que había quienes optaban por la integración de ambas perspectivas y quienes preferían sostener su especificidad por separado. Como señala Lauer, uno de los argumentos más extremos sobre la separación de ambas se halla en el texto “Situación y vocación de la sociología del arte”, de Alphons Silbermann. No obstante, Acha no solo ubica en un mismo eje la sociología del arte y la historia social del arte, sino que además sitúa de manera transversal el problema de la subjetividad estética, utilizando recursos provenientes de la psicología, en un intento por superar los problemas que le atribuye al marxismo por su análisis centrado en la economía y en la noción de lucha de clases. Esta incorporación es la que le permite problematizar en su análisis la idea del pensamiento visual independiente latinoamericano que ya había enunciado hacia 1975.

Las “leyes del movimiento” del sistema de Acha se encuentran en su visión de la manera como se relacionan teoría y práctica en el arte: las ideas mismas (que el autor trata con el nombre genérico de “teoría”) vienen a ser un medio de producción artística, tan importante como los medios materiales, y lo que conocemos como la obra de arte sería el momento de concreción de un proceso social (objetivo y subjetivo) en el que reside propiamente lo

²⁸⁷ Lauer, “Hacia la socioestética”.

artístico/estético como categoría histórica. Las raíces de este proceso social estarían en una subjetividad estética colectiva anclada en la realidad sensitivo visual. Es así que, como señala Acha, “la práctica se identificará como producción, tanto de conocimientos o teorías, como de objetos o de prácticas [...]. En sentido estricto no habrá, consecuentemente, producción teórica de teorías ni de objetos; existirá tan solo virtual o imaginariamente”. Esto equivale a concebir la teoría social y la práctica social del arte como un solo proceso de producción: la ideología no sería, pues, “mediadora” entre la base social y la práctica artística, y tampoco su “reflejo”, sino parte de la propia práctica artística.²⁸⁸

Sin duda alguna, uno de los principales aportes de Acha con el primer volumen de *Arte y Sociedad: Latinoamérica* fue la sistematización de varios de los problemas que había abordado de manera parcial o desarticuladamente la crítica de arte latinoamericana durante esos años: 1) la definición del sistema de producción artística a través de sus relaciones internas y externas, 2) las relaciones dialécticas del binomio teoría-práctica, y 3) la subjetividad estética en función de los dos problemas anteriores. Particularmente el segundo de esos problemas fue decisivo para el planteamiento del Primer Coloquio Latinoamericano sobre Arte No-objetual y Arte Urbano, en tanto fue planteado como un evento de investigación sobre la teoría y la práctica del no-objetualismo.

Con el avance de la década, la participación en los encuentros de crítica latinoamericana, las exploraciones simultáneas de ideas sobre la experimentación y su rol en la transformación social, así como la intensa preocupación por articular los problemas entre la sensibilidad y la visualidad —tanto en las manifestaciones más radicales de la vanguardia como en la producción pictórica y

²⁸⁸ Lauer, “Hacia la socioestética”.

escultórica—,²⁸⁹ los antecedentes del binomio teoría-práctica se hallan en las ideas reiterativas sobre la necesidad de una redefinición del arte latinoamericano. Para alcanzar tal redefinición era preciso formular nuevos conocimientos teóricos con el fin de ver de manera precisa las condiciones de la realidad latinoamericana y su relación con las producciones artísticas. El binomio teoría-práctica implicó para Acha un estudio de las ideologías.

La dialéctica mediante la cual se diferencian y al mismo tiempo se integran la teoría y la práctica artística tiene en los años setenta, a decir de Acha, la capacidad de llevar a la crítica de arte a producir teorías en el contexto latinoamericano, debido a las rupturas que están generando las mismas prácticas artísticas. Para el crítico peruano, la aparición de nuevas teorías estaba directamente relacionada con el cambio que los nuevos lenguajes estaban llevando a cabo por aquel entonces. Y esa ruptura, lejos de ser una crisis, ponía en evidencia la vitalidad transformadora con respecto al sistema cultural.

Esta idea, presente en el texto que Acha publicó en 1977, en el número 13 de la revista *Artes Visuales*, bajo el título “Hacia una crítica del arte como una productora de teorías”,²⁹⁰ traía consigo la reflexión sobre el cambio que generaba la producción artística más radical, no solo en términos de nuevas imágenes, sino en el sistema de producción cultural mismo. De hecho, para Acha, la gran mayoría de los artistas normalmente reproduce los patrones del sistema en una suerte de continuidad, y son pocas las ocasiones en las que los cambios adquieren tal fuerza y tal potencia

²⁸⁹ Cabe decir que si bien uno de los intereses de Acha será el carácter radical de las nuevas propuestas experimentales vinculadas con estrategias como el arte conceptual, el arte de acción o el video, lo cierto es que de manera paralela seguirá escribiendo textos de crítica de arte y ensayos para catálogos sobre una amplia gama de artistas que continúan trabajando desde formatos de representación convencionales, como la pintura, la escultura, el dibujo o el grabado. Es probablemente este movimiento entre la vanguardia radical y las expresiones convencionales el que le permite pensar desde un panorama general el problema de la visualidad y la identidad latinoamericana.

²⁹⁰ Juan Acha, “Hacia una crítica de arte como productora de teorías”, *Artes Visuales*, n.º 13, 1977.

creadora que logran transformar de manera sustancial los modos de operatividad del sistema. Esto era lo que ocurría, precisamente, con la vanguardia experimental de los años sesenta y setenta. De esta manera, ante la necesidad de responder desde la crítica de arte a las nuevas creaciones, la crítica estaba encaminada a convertirse en teoría artística mediante la búsqueda de criterios y enfoques capaces de responder a las nuevas condiciones sociales y visuales de las obras de arte.

Con respecto al binomio teoría-práctica y su relación con el sistema de producción, Acha señala que las prácticas manuales y las prácticas sensitivo-visuales tienen una relación de interdependencia interna y externa. La interna tiene que ver con dos tipos de teorías: el conjunto de ideas artísticas según las cuales el productor ajusta su procedimiento empírico, y por otro lado, el cuerpo de teorías que el productor suele construir. Las externas provienen especialmente de las ciencias humanas ocupadas del arte, e inciden en la producción artística de dos maneras: a través de un uso directo por parte de los productores o de un uso indirecto por parte de los consumidores.²⁹¹

Esta relación entre la teoría y la práctica define en buena medida las relaciones del sistema de producción artística en cuanto fenómeno sociocultural, y entiende que la estética, la historia, la teoría, la crítica de arte y la museografía son ámbitos encargados de producir teorías artísticas susceptibles de ser analizadas ante los procesos de distribución y consumo.²⁹² Para Acha, tanto la teoría como la práctica influyen en el desarrollo del conocimiento y el comportamiento humano, y

²⁹¹ Acha, *Arte y sociedad*, 81.

²⁹² Tanto la estética como la historia del arte, la museografía, la teoría y la crítica de arte conforman sistemas de producción teórica dentro del campo artístico. Con ello, Acha expande la idea planteada en 1977 sobre la crítica como productora de teorías hacia otras áreas ocupadas del pensamiento artístico. Estas áreas, que pertenecen a lo que denomina la división técnica de la producción de conocimientos sobre la sensibilidad y el arte, también tendrían que asumir un papel como productoras de teorías a fin de visualizar con mayor precisión la realidad latinoamericana y generar un nuevo conocimiento. El giro principal, sobre todo en la estética, la teoría, la crítica y la historia del arte, radica en la incorporación de perspectivas disciplinares provenientes de otros campos epistémicos de las ciencias humanas, poniendo especial énfasis en la perspectiva social.

en esa medida, le interesan la teoría y la práctica más como procesos productivos que como productos en sí mismos. Dice Acha:

Y si el arte es conocimiento, todas estas consideraciones nos llevarán a la necesidad de formularnos las siguientes tareas: examinar la actual urgencia de conocer nuestra realidad latinoamericana, para poder cambiarla según nuestros intereses colectivos; revisar los efectos que tuvo en nuestro pensamiento (ideas) y tuvieron las imágenes artísticas en el conocimiento de nuestra realidad, en el desarrollo contradictorio de nuestras relaciones estéticas con la misma y en la formación de nuestra autoimagen; reflexionar sobre el imperativo actual de transformar nuestras relaciones estéticas con la realidad, mediante obras de arte y teorías que sean latinoamericanistas por siembra y cosecha; contemplar la producción de teorías que impulsen a nuestras prácticas artísticas a girar alrededor de la realidad local y a modificar nuestras prácticas estéticas. En suma, debemos conocer o, lo que es lo mismo, teorizar las realidades que nos urge transformar, creando nuevas prácticas para ello.²⁹³

En parte influenciado por las perspectivas de Althusser sobre el lugar de las ideologías en la práctica, esto es, de la concepción de que la teoría es en sí misma una praxis y que cualquier tipo de producción está antecedida por ideas, Acha confiará en el lugar que ocupan las teorías que produce el sistema artístico en la inscripción social del arte. No obstante, reconoce a su vez que Althusser cayó en una suerte de teoricismo al excederse en los análisis sobre las ideologías. Aunque en principio la perspectiva de Acha no deja de estar exenta de cierto idealismo, también es cierto que intenta resolver dialécticamente la relación entre la teoría y la práctica. De hecho, Acha cuestiona el teoricismo por sus especulaciones, su falta de conexión con la realidad y su incapacidad de generar teorías que apunten a transformar la realidad.

²⁹³ Acha, *Arte y sociedad*, 81.

El lugar de las ideologías en el binomio teoría-práctica propuesto por Acha no es menor. En el sistema de producción artística, están directamente relacionadas con los modos de significar y con los modos de ver, y en esa medida producen socialmente la sensibilidad; determinan las relaciones estéticas con la realidad. El cruce entre las ideologías, su modo de producción social y los mecanismos estético-visuales tiene dos salidas: la de la producción artística y la de las relaciones estéticas con la realidad dominante en la colectividad.²⁹⁴ Si la ideología es para Acha la construcción de valoraciones a través de conocimientos que están determinados por la estructura, el papel que puede jugar el arte en el desenmascaramiento de las ideologías dominantes mediante la reflexión crítica resulta significativo ante las esperanzas de un cambio social, pues el consumo cultural está necesariamente mediado por la ideología y constituye en sí mismo un proceso ideológico.

La distribución y el consumo son trabajos productivos, y por ello lo que Acha plantea es que generan nuevas formas de reproducción de las relaciones sociales de la producción artística. Lo interesante de la propuesta de Acha con respecto a las ideologías es, entonces, su intento de comprenderlas a la luz de la sensibilidad social que pueden producir a través de la práctica artística. En tanto el arte es conocimiento, la producción de pensamiento visual está, a la luz de la propuesta de Acha, en capacidad de impactar la sensibilidad social. Pues como señaló el crítico peruano, para cambiar la realidad latinoamericana necesariamente había que generar una nueva teoría que permitiera comprenderla para, a partir de allí, emprender un largo proceso de transformación a través de la producción artística y sus mecanismos de distribución.²⁹⁵

²⁹⁴ Acha, *Arte y sociedad*, 101.

²⁹⁵ Conferencia de Juan Acha sobre el proyecto *Arte y sociedad: Latinoamérica* en el Museo de Arte Moderno de la Ciudad de México, 1980.

La ruptura artística no es suficiente, aunque es indispensable. Ha de generar rupturas en varias regiones ideológicas. En tal caso, la obra no cambiará la sociedad, pero sí las ideologías, vale decir, los conocimientos icónicos de la realidad, los modos de verla y de significarla y, por ende, las teorías que le descubren nuevos aspectos y las praxis que la transforman.²⁹⁶

Para Acha la forma y el contenido de las obras artístico-visuales son una síntesis y no una mera yuxtaposición de dos cosas que operan aisladamente. La innovación artística, en tanto ruptura de forma y contenido con respecto a valores que operan en una suerte hegemonía histórica y social, implica la producción de un nuevo tipo de legibilidad. Por ello Acha, siguiendo a della Volpe, sugiere trascender la dicotomía entre forma y contenido reemplazándola por el concepto de signo, cuyas significaciones son sociales, y unifica la forma y el contenido.

Ante la necesidad de teorizar sobre América Latina a fin de comprender su realidad, Acha advierte que las nuevas teorías deben “ser capaces de generar prácticas sociales y culturales radicalmente nuevas y alteradoras de nuestro actual proceso sociocultural, que comprende el desarrollo de nuestras fuerzas productivas y sus relaciones con nuestras actividades”.²⁹⁷ Si el Coloquio de Arte No-objetual fue propuesto por Acha como un evento de investigación que pusiera en un funcionamiento dialéctico la teoría y la práctica, a fin de comprender la realidad artística latinoamericana y la inscripción social de las nuevas tendencias artístico-visuales, una cita como la anterior no podría pasarse por alto, pues deja ver que esta intención de Acha estaba depositada en los no-objetualismos, y que en esa medida el término no era únicamente un tropo para explicar los nuevos lenguajes artísticos. Era un término para amplificar los debates que durante esos años tuvieron lugar alrededor de las búsquedas identitarias en América Latina, su relación con la

²⁹⁶ Acha, *Arte y sociedad: Latinoamérica*, 108.

²⁹⁷ Acha, *Arte y sociedad: Latinoamérica*, 110.

dependencia económica, los intentos de subvertir a través de los no-objetualismos una ideología como el desarrollismo, pero al mismo tiempo comprender cómo estos echan mano de la invasión tecnológica para reflejar un nuevo tipo de realidad artística y, en suma, un nuevo tipo de visualidad, un nuevo tipo de sensibilidad susceptible de contextualizarse socialmente. “La importancia de las imágenes artísticas en el conocimiento de la realidad es evidente. Y este conocimiento, en su momento, es indispensable para cualquier cambio social”.²⁹⁸ Sin duda, los no-objetualismos eran un tipo de producción artístico-visual que podía servir tanto para forjar una nueva teoría artística propiamente latinoamericana, como para contribuir a un cambio social. Por este motivo, no resulta menor que una de las características más singulares de la teoría social del arte en América Latina haya sido la producción de categorías para pensar sociológicamente la vanguardia experimental.

Mientras esperamos que el estudio de nuestras necesidades cognoscitivas nos diga qué clase de teorías artísticas precisamos, el arte nos debe decir qué clase de teorizaciones puede soportar y con qué clase de conocimiento de nuestra realidad puede contribuir. Esta complicada dialéctica de teorizar es la que, por lo demás, origina las paradojas que con facilidad afloran en toda discusión pública sobre el arte latinoamericano: este justamente tiene que revelarnos primero nuestras propias características, ya que de inicio escapan a la razón y, por ende, a la palabra. En este caso, expresamos sin advertirlo la necesidad de conocer sensitivamente lo nuestro y luego teorizarlo o verbalizarlo. Es decir, evidenciamos la interrelación de la teoría con la práctica, de la imagen con la idea, que todavía no somos capaces de manejar con propiedad. En estas discusiones también nos aferramos con frecuencia a características ya conocidas y se las exigimos al arte, cuando la verdadera obra de arte las rehúye obligatoriamente con el fin de ir en busca de nuevas. Omitimos, así, las posibilidades cognoscitivas del arte y consecuentemente renunciamos a la tarea de crear modelos de lectura

²⁹⁸ Acha, *Arte y sociedad: Latinoamérica*, 112.

de lo latinoamericano que las obras pudieran contener o generar. Las ideologías de nuestro uso nos ocultan, sin duda, la dialéctica teórico-práctica.²⁹⁹

Acha propone conceptualizar la realidad latinoamericana a través de lo sensitivo. Un tipo de teorización que podría alcanzarse mediante la relación dialéctica entre teoría y práctica. Cuando aborda la cuestión de lo latinoamericano reconoce el trabajo sociocultural que han llevado a cabo la filosofía y la prosa de ideas en América Latina, en los debates acerca de la construcción identitaria. En este punto, habría que señalar que Acha reconoce el trabajo de autores como Pedro Henríquez Ureña, Arturo Ardao, Leopoldo Zea, José Carlos Mariátegui, Ezequiel Martínez Estrada y José María Arguedas. Aunque su inscripción teórica es más cercana a la sociología del arte, Acha es un lector de la tradición ensayística latinoamericana, lo cual le sirve de punto de partida para pensar el problema del latinoamericanismo en el campo artístico. Con respecto al pensamiento propio de la historia de las ideas en nuestra región, señala lo siguiente:

Si bien nuestro pensamiento no tuvo la actualidad y la rapidez deseadas, ya que los eurocentrismos lo frenaban y desviaban, toma el curso lógico y, por eso, inevitable: principiar por las apariencias y paulatinamente ir hacia las esencialidades. Así fue como pasamos de lo importado a lo autóctono, de lo político a lo económico, de los determinismos cientificistas a la idea de autodeterminación, al tiempo que pasamos por los idealismos y espiritualismos que pretendían convencernos de que efectivamente somos libres como individuos y como colectividades. Aún hoy vemos forcejear el pensamiento latinoamericano para ir a la autodeterminación política y cultural, mediante una introspección y un cuestionamiento de nuestra autoimagen que estén encaminados al autoconocimiento o autoteorización y a la consiguiente superación de nuestra real y múltiple pluralidad. Y es que solo así podemos

²⁹⁹ Acha, *Arte y sociedad: Latinoamérica*, 112.

autotransformarnos y llegar a la autodeterminación con pleno conocimiento de causa; solo así tendremos teorías y prácticas verdaderamente latinoamericanistas.³⁰⁰

Con respecto al freno y el desvío proporcionado por el eurocentrismo —una idea por demás cercana a la de la ciudad letrada de Ángel Rama—, Acha señala el caso de pensadores argentinos como Domingo Faustino Sarmiento, Bartolomé Mitre o Juan Bautista Alberdi, quienes cegados por el racismo heredado del yugo colonial escasamente pudieron ver que sus ideas continuaban los preceptos europeos y afirmaban un tipo de intelectualidad basada en la dicotomía de civilización y barbarie.³⁰¹ Estas ideas, no obstante, fueron reproducidas socialmente en la Argentina de comienzos del siglo XX. Sin embargo, también reconoce en otros autores, como el cubano José Martí, el peruano Manuel González Prada y el argentino José Hernández, un contrapunto con respecto a la producción cultural que reprodujo el racismo europeo.

La solución que Acha encuentra en el latinoamericanismo con respecto a la dicotomía entre el localismo y el universalismo, entre el nacionalismo y el cosmopolitismo, se funda, sin lugar a dudas, en la prosa de ideas de América Latina. Es decir, que Acha nuevamente toma un instrumental proveniente de otro campo epistemológico, la literatura y la historia cultural en este caso, para pensar el problema del latinoamericanismo en el arte. Para Acha, los mecanismos externos de la sensibilidad, o al menos los dos más significativos, son las relaciones estéticas con la realidad (lo cual es el objetivo principal del arte) y sus influencias sobre el proceso cognoscitivo, tanto en el plano intelectual como en el sensible. Estudiar estos mecanismos constituye, a su juicio, un modo de teorizar y transformar la realidad latinoamericana. Según Acha, la diversidad y la pluralidad son los constituyentes de la identidad latinoamericana. En el reconocimiento de la

³⁰⁰ Acha, *Arte y sociedad: Latinoamérica*, 115.

³⁰¹ Acha, *Arte y sociedad: Latinoamérica*, 116.

diversidad geográfica y social estaría la génesis de un cambio en nuestras relaciones estéticas con la realidad. Por eso propone pensar las relaciones estéticas con la realidad a través de la mecánica del mestizaje, la cual además definiría lo latinoamericano.

Acha plantea que la principal utilidad del arte consiste en la capacidad de generar un conocimiento sensitivo de la realidad.³⁰² Para ello, son los hábitos visuales, como parte de la mecánica cognoscitiva, los que determinan los modos de recepción de la imagen. De manera que la producción de conocimiento a través de las imágenes mantiene una lucha con las ideologías dominantes, y por ello señala como primordial que el conocimiento corresponda a las realidades locales de América Latina, para sortear el cosmopolitismo y el universalismo.

³⁰² Acha, *Arte y sociedad: Latinoamérica*, 130.

3.3 La ecoestética visual: una categoría para pensar el arte latinoamericano de los años setenta

Uno de los trazos más singulares que pueden encontrarse en el proyecto *Arte y sociedad: Latinoamérica* es el del movimiento entre las categorías *ecología objetual*, *demoecología* y *ecoestética visual*. Si bien la primera venía siendo enunciada desde comienzos de la década de 1970, y como hemos visto fue ubicada por Acha como parte de las condiciones sociales de producción de las prácticas artísticas de vanguardia, la ecoestética visual complejizará el sentido de las otras dos categorías y abrirá una de las ideas más singulares de la propuesta teórica de Acha. A la luz de esta investigación, interesa revisar la operatividad de la ecoestética visual para ubicar su relación con los no-objetualismos.

El 9 de julio de 1972, Juan Acha comenzó su colaboración en el suplemento cultural *Diorama* del periódico *Excélsior* de la Ciudad de México con un artículo que llama la atención sobre varios problemas de la producción artística latinoamericana y la sensibilidad social a raíz de los cambios suscitados por la tecnología. Bajo el título “Arte y ecología. La contaminación biopsíquica”, Acha declara en el artículo, como otros intelectuales de la época, el peligro que en términos ideológicos suponen los medios masivos, al tiempo que señala el modo en que las vertiginosas transformaciones ambientales en las metrópolis tercermundistas estaban determinando nuevas formas de producción artística.

El curso inevitable de estas transformaciones a la luz de la utopía desarrollista y los exacerbados procesos de industrialización suponía a juicio de Acha una paradoja: las posibilidades de liberación mental y sensitiva ofrecidas por el arte chocaban con la sensibilidad que los medios masivos estaban generando en nuestras sociedades; una sensibilidad que ocultaba los mecanismos de dominación ideológica. Esta invasión tecnológica incluía entre sus efectos una contaminación que alteraba

rápidamente las formas de percibir, pensar y sentir de las sociedades latinoamericanas, impidiendo su autodeterminación colectiva. Dice Acha:

El medio ambiente del latinoamericano está poblándose de productos tecnológicos y estos son, por decirlo a la moda, fuertes contaminadores biopsíquicos: alteran y determinan nuestros modos de percibir, pensar y sentir. Porque nuestro contorno no es una “naturaleza muerta” en transfiguración, como generalmente asumimos. Los objetos hablan; nos hablan y nos sugestionan, no solo con su utilidad sino por lo que simbolizan socialmente y connotan ideológicamente. Los medios masivos de información, esparcimiento y propaganda comercial, por otro lado, manejan y difunden los símbolos y connotaciones que sin darnos cuenta van y vienen entre nuestro subconsciente y los objetos; además dichos medios diseminan las inadvertidas paradojas y contradicciones con que conceptuamos el progreso y practicamos el desarrollo. Con las más refinadas técnicas persuasivas, los medios masivos y los objetos nos incitan a seguir con entusiasmo los pasos dictados por las naciones adelantadas; ellos, en definitiva, determinan nuestro proceso sicosocial, nuestra condición humana. A tal punto que estos nuevos integrantes de la ecología alteran lo que creíamos inalterable; lo que nuestra visión de lo humano conjeturaba esencial en el hombre, en su raza, historia y suelo. Pero lejos de servirnos estas alteraciones para movernos con libertad, aumentan nuestra dependencia y con ella nuestra ilusión de estar obrando con un agrado connatural.³⁰³

Para Acha, la urgencia de un arte liberador que pudiera operar con la espontaneidad de la vida diaria era inminente a fin de lograr un mayor alcance demográfico que el que se tenía en los cerrados circuitos del arte, con sus museos y galerías, y comenzar con él una suerte de alfabetización de la sensibilidad que pudiera contrarrestar los efectos negativos que los medios masivos estaban generando en la sensibilidad social. La negación de los valores convencionales del arte —

³⁰³ Juan Acha, “Arte y ecología”, *Diorama, Suplemento Cultural de Excelsior*, 9 de julio, 1972.

especialmente su objetualidad, su fetichización y su circulación institucional— abría nuevos caminos para pensar las relaciones del arte con la sociedad. Y de aquí, justamente, era que se desprendía la idea de una alfabetización de la sensibilidad. Esa alfabetización que proponía Acha estaba emparentada de manera explícita con la pedagogía del oprimido de Paulo Freire, y sería uno de los elementos claves que en los años siguientes se encontrarían en diferentes reflexiones críticas. Acha podría ser considerado no solo como un crítico y teórico del arte latinoamericano ocupado en los años setenta de encontrar salidas a los problemas de la identidad estética, sino, también, como alguien preocupado por las formas en las que la sensibilidad podía contribuir a una transformación social.

En el segundo artículo publicado en *Diorama*, el 23 de julio de 1972, bajo el título “El arte y la calle”, Acha evalúa seis posibilidades de interacción entre la producción artística y la vida cotidiana de las ciudades. Esta intención de integrar arte y vida, de sacar el arte de las instituciones y llevarlo a las mayorías, era impulsada principalmente por las juventudes que, en vista del monopolio de los medios de información por parte de las clases dominantes, recurrían al espacio urbano para encontrar nuevas formas de comunicar sus ideas. Las nuevas generaciones de artistas, dice Acha, “ven en la calle un medio para escapar de los intermediarios del arte, tales como la minoría dirigente, los críticos, las galerías, los museos, etcétera, que tanto han mistificado el arte y han evitado su flujo popular”.³⁰⁴ Acha veía en la calle una respuesta a la ecología por parte de los artistas, una respuesta al medioambiente en la que el vínculo con la cultura popular y los medios masivos intentaba superar las limitaciones del denominado arte culto.

³⁰⁴ Juan Acha, “El arte y la calle”, *Diorama, Suplemento Cultural de Excelsior*, 23 de julio, 1972.



Mathias Goeritz y Luis Barragán. *Torres de satélite*. Escultura urbana. 1957. Fotografía: Adlai Pulido.

Las seis posibilidades del arte en la calle eran las siguientes. La primera tenía que ver con el desarrollo de obras que privilegiaban la intervención espacial y ambiental en el terreno de lo público, bien desde una dimensión propiamente escultórica, para la que ofrece el ejemplo de las *Torres de satélite* de Mathias Goeritz, o bien desde las posibilidades del arte tecnológico y cibernético como las intervenciones realizadas por el artista húngaro Nicolas Schöffer. La segunda

posibilidad trascendía el objeto artístico tradicional y se inclinaba hacia la producción de objetos y mobiliario urbano a cargo del diseño industrial. La tercera posibilidad tenía que ver con la concepción de obras que buscan generar efectos sinestésicos como el cine extendido, los recintos sicodélicos o el diseño urbano. Estas tres primeras posibilidades, cabe decir, estaban sujetas a la idea de una osmosis del arte a través del objeto. La cuarta posibilidad, sin embargo, buscaba el arte en la participación de los seres humanos como parte constitutiva de la obra, a través de la cual los artistas intentaban educar artísticamente al transeúnte anónimo. Aquí los ejemplos ofrecidos por Acha pasan por las máscaras, los trajes y los objetos sensoriales de Lygia Clark, los penetrables de Jesús Rafael Soto o los objetos para caminar y para ver propuestos por el Groupe de Recherche d'Art Visuel (GRAV).³⁰⁵ La quinta posibilidad, por su parte, consideraba la formulación de un nuevo tipo de arte a través del uso de los medios masivos o la experimentación callejera, en un intento radical de dismantelar el concepto tradicional de arte en Occidente. La sexta finalmente implicaba la declaración del arte como una facultad humana para postular, así, la completa libertad artística y la igualdad de todas las manifestaciones artísticas con el fin de liberar la sensibilidad para que ella misma vaya al encuentro de su arte.

³⁰⁵ Fundado en 1960 y activo hasta 1968, el grupo fue creado por los argentinos Julio Le Parc y Horacio García Rossi, el mexicano Hugo Demarco y los franceses François Morellet, Francisco Sobrino Ochoa, Joël Stein, Yvaral y la galerista Denise René, conocida por impulsar el arte cinético.



Lygia Clark. *Máscaras sensoriais*. Objeto tejido. 1967. Acervo Lygia Clark.



Groupe de Recherche d'Art Visuel. *Piso inestable*. Acción en espacio urbano. 1966.



Jesús Rafael Soto. *Sin título*. 500 x 2919 x 2442 cm. 1969. Exposición individual Soto, Museo de Arte Moderno de París. Fotografía: Alain Vialleton / Archivo Soto.

Acha era consciente de las limitaciones de este procedimiento, y no depositaba los aportes del arte al cambio social únicamente en el trabajo que la vanguardia experimental hacía en las calles de las metrópolis latinoamericanas. Como señala en un artículo del 14 de enero de 1973, publicado también en *Diorama*, era necesario que la pedagogía escolar cambiara sus métodos de enseñanza en la educación artística, para dejar de lado un aprendizaje basado en el conocimiento del arte culto y la historia occidental del arte, y pasar a una enseñanza basada en la percepción visual de las

imágenes cotidianas —muchas de las cuales circulaban en los medios masivos—, y en la sensibilidad propia de nuestros países tercermundistas.

La ecología objetual, dice Acha, no se limita únicamente a los objetos, sino que abarca también “toda clase de estímulos perceptuales (visuales, auditivos, táctiles, olfativos y gustativos) emitidos por las imágenes y los atributos materiales de los objetos, tanto los tecnológicos como los artísticos y los naturales”.³⁰⁶ Estas imágenes y objetos tienen modos de producción, distribución y consumo singulares de acuerdo con cada clase social. El amplio rango de producción material que Acha incluyó en la ecología objetual refleja la intención de comprender la manera en que el mundo de los objetos determina las formas de percepción colectiva, un proceso mediado por dos tipos de ideología propios de la utopía desarrollista en América Latina: el consumismo y el tecnocratismo.

El rasgo más sobresaliente de la ecología objetual lo constituyen, sin duda, las imágenes producidas y reproducidas mediante las nuevas técnicas industriales (fotografía, cine, televisión, tiras cómicas, carteles y demás derivados del rotograbado). Dichas imágenes son producidas y reproducidas con fines artísticos, publicitarios, informativos y de esparcimiento. Grupos sociales entran en pugna por el monopolio u oligopolio de estos medios de difundir masivamente imágenes e informaciones que hoy constituyen armas de poder político y económico. Tales imágenes e informaciones atraen el interés de las mayorías demográficas, suscitando un nuevo fenómeno social que cambia de manera inusitada el rumbo de las artes tradicionales, a saber: el fenómeno de la industria de la cultura o de la conciencia, con mayor frecuencia denominada cultura de masas, en cuyo sustrato encontramos las dos ideologías antes nombradas.³⁰⁷

³⁰⁶ Acha, *Arte y sociedad: Latinoamérica*, 181.

³⁰⁷ Acha, *Arte y sociedad: Latinoamérica*, 181.

Acha concibe la ecología objetual como el sistema de relaciones que generan los objetos de la cultura material con los seres humanos y su entorno. Entiende que la transformación de la naturaleza da lugar a la cultura, y con ella, a los distintos objetos que configuran los entornos humanos —una idea cercana a la del *Sistema de los objetos* de Jean Baudrillard—. Pero, a su vez, esa cultura material es productiva, es decir, está signada por un sistema de producción de innovaciones culturales, entre las que Acha incluye el arte. Por eso la intención primordial de proponer una teoría socioestética radica, para el crítico peruano, en la posibilidad de comprender los cambios suscitados por las tecnologías en nuestra sensibilidad.

Por otro lado, la categoría demoecología tiene en Acha una vinculación directa con la ciudad y el espacio urbano. En un artículo publicado el 19 de noviembre de 1980 en la columna “Sociología visual” que por entonces publicaba en el diario *Unomásuno*, el crítico peruano, haciendo referencia al coloquio *La ciudad. Concepto y vida*, que había realizado recientemente el Instituto de Investigaciones Estéticas, diría lo siguiente:

Aludimos a la demoecología como el proceso de interdependencia y de interacción que mantienen los ciudadanos con los objetos y los espacios urbanos, deviniendo ellos protagonistas del fenómeno metropolitano. Y nos referimos a que la aplicación de este concepto de demoecología nos resulta hoy indispensable para estudiar los cambios históricos de la ciudad y el contexto de cada uno de estos cambios y situaciones, penetrando en sus vetas ideológicas y sustratos económico-sociales.³⁰⁸

Para Acha, el principal problema que había quedado en evidencia luego del coloquio era la elaboración de un concepto de ciudad que pudiera acentuar la importancia de los habitantes en los diferentes procesos urbanísticos. Este tema, que fue un lugar de reflexión recurrente desde al menos

³⁰⁸ Juan Acha, “La urbe como demoecología”, *Unomásuno*, 19 de noviembre, 1980.

la década de 1960, con los trabajos que figuras como Jane Jacobs, Kevin Lynch o Henri Lefebvre desarrollaron críticamente sobre la planeación urbanística, tenía para Acha en la demoecología una posible salida para revisar el contexto latinoamericano. En el artículo, Acha señala que para finales de la década de 1970 las ciudades latinoamericanas vivían ya un proceso de explosión de miseria al que difícilmente podrían responder los modelos teóricos que sobre la ciudad se elaboraban en los países desarrollados. Esta idea estaba emparentada con el comentario que el mismo Acha había realizado en el coloquio a la ponencia presentada por la historiadora norteamericana Dore Ashton.

En el comentario, Acha señalaba la imposibilidad de que un diseño completo y generalizado de la ciudad bajo las premisas armónicas del modernismo, tanto en lo que respecta a los espacios urbanos como a sus objetos, pudiera generar una sensibilidad colectiva o demoecología que impulsara los valores sociales hacia la belleza, la funcionalidad y el orden. Por el contrario, Acha reconocía lo imprevisible de la vida y de las relaciones humanas, de las diferencias sociales y del impacto económico en la configuración de los entornos urbanos, y señalaba que los cinturones de miseria eran, precisamente, en las ciudades latinoamericanas, un resultado de la demoecología.

Con ello, podemos pensar que esta categoría está atravesada por una dimensión sociológica, que en el caso de las periferias urbanas demuestra el modo en que los factores económicos determinan la vida social, particularmente al referirse a estos como resultado de las migraciones del campo a la ciudad propiciadas por la utopía desarrollista. Acha concibe así el resultado de la configuración urbana en términos de clases sociales, influenciado para ese momento, cuando está próximo a publicarse el segundo volumen de *Arte y sociedad: Latinoamérica*, por el materialismo histórico y el marxismo. Pero aquí conviene recordar que el aporte de Acha a la teoría social del arte estaba en la integración del análisis social con la subjetividad estética. Por ello, el vínculo de estos factores

sociales que determinan el medioambiente con la percepción —tanto la subjetiva como la cultural— conduce a la operatividad de las categorías que nos interesan.

Resulta bastante singular la vinculación que tiene la demoecología con el espacio urbano, más aún cuando una parte de los no-objetualismos tiene que ver precisamente con el arte urbano y las esculturas transitables. Como veremos en el capítulo dedicado a los no-objetualismos y al arte urbano, la demoecología cumple un rol sustancial en los debates que se llevaron a cabo sobre la ciudad en el Coloquio de Arte No-objetual de Medellín. Por lo pronto, para observar el tránsito hacia la ecoestética visual, nos interesa señalar, siguiendo a Acha, que

la ecología objetual y la demoecología son las que imprimen al individuo modos de percibir, mientras el legado subjetivo-cultural le determina modos de significar lo percibido, o sea, de adscribirle significados a lo sensible de los objetos, mediante el aprendizaje de un código. Al transformarse el legado cultural y la ecología objetual y la humana, a causa del desarrollo de las fuerzas productivas y las innovadoras, cambiarán los hábitos sensorios. Nos referimos a los objetos, porque sus propiedades sensibles constituyen también sistemas de signos visuales que, aunque no-idiomáticos, muestran la misma doble faz de los idiomáticos: percibimos automáticamente su totalidad sensible como un sistema de supersignos (o Gestalt) y tomamos conciencia de su significado o valor de uso.³⁰⁹

Para Acha la ecología objetual es producto de la tecnología y tiene una influencia directa en la sensorialidad de la sociedad. Y esa relación de los objetos con la sensibilidad es lo que Acha denomina “ecoestética”. La noción de visualidad en Acha está, pues, directamente relacionada con los cambios suscitados por los avances tecnológicos y su impacto en la ciudad y la vida cotidiana. La ecoestética es para Acha parte del estudio del sistema axiológico de la estética popular, en la

³⁰⁹ Acha, *Arte y sociedad: Latinoamérica*, 199.

que confluyen las artesanías, las artes y los diseños, y por supuesto sus modos de producción, distribución y consumo. Aquí la lectura materialista tiene como principal objetivo la comprensión del modo en que estos tres ámbitos (producción, distribución, consumo) influyen en la construcción social del gusto y, en consecuencia, en un tipo de sensibilidad propio de las sociedades latinoamericanas.

En la medida en que el ser humano es un ser social por naturaleza, la subjetividad estética es, en buena cuenta, un producto social. Las concreciones históricas sobre los significados que se les han atribuido a las formas y a la percepción conducen a la idea de que la sensibilidad tiene un carácter colectivo. Al estudiar la génesis social de la subjetividad estética, Acha propone la ecoestética visual como una categoría que le permite ver cómo actúan las condiciones concretas de producción material sobre las operaciones intelectuales. La ecoestética visual es así una categoría dialéctica con la que Acha busca explicar la dimensión social de la percepción estética desde el presente, con la intención de forjar criterios que puedan guiar la producción artística:

Aún estamos seguros de que el estudio de estas relaciones [las estéticas con la producción visual y la realidad] nos permitirá deducir criterios capaces de guiar la producción artística y nos proporcionará elementos de juicio para tasar sus productos. Y este estudio no es otro que el de la Ecoestética, si bajo este nombre reunimos todo análisis crítico de las interrelaciones de la ecología con la sensibilidad o subjetividad estética; análisis que, de hecho, significará concretar la sociología del arte en la percepción visual, o sea, implica reducir la sociogénesis de la subjetividad estética a términos de ecología objetual y a los modos de significar los componentes de esta.³¹⁰

³¹⁰ Acha, *Arte y sociedad: Latinoamérica*, 223.

La ecoestética visual dota entonces de una historicidad y un componente crítico a la mera relación que en la ecología objetual y en la demoecología sostenían las imágenes y los objetos con la percepción. Por ello, esta nueva categoría articula el campo sensitivo y el campo ideológico, con el fin de develar las relaciones de la producción artística con la subjetividad estética desde una perspectiva crítica. La preocupación central radica aquí en la transformación que ambos campos ejercen sobre la subjetividad estética.

La categoría ecoestética, no obstante, tendría un lugar especial en el libro *El consumo artístico y sus efectos*, publicado en la Ciudad de México en el año 1986 por la editorial Trillas. Este libro es una continuación de los tres volúmenes del proyecto *Arte y sociedad: Latinoamérica*. Situada así en esta nueva reflexión, la ecoestética funciona como una categoría para pensar el problema del consumo artístico, entendiendo que lo artístico era ese sistema ampliado en el que se incluían las artes visuales, las artesanías y los diseños. La reducción del consumo a los procesos ópticos y psicológicos de la percepción visual por entonces impedía, a juicio de Acha, profundizar en los mecanismos sociales de la recepción de imágenes y objetos, y advertir la forma en que esta circulación masiva estaba determinando la manera en que la sensibilidad estaba siendo producida colectivamente en las sociedades latinoamericanas.

La intención de Acha era redefinir el consumo y otorgarle una nueva dimensión dentro del fenómeno artístico, con el fin de develar la totalidad de las relaciones y los procesos presentes en la recepción de la visualidad y la objetualidad. Si se quiere, se trataba de formular una sociología de la percepción, capaz de cubrir los procesos sociales que modelan las necesidades, los mecanismos y los aspectos del consumo.³¹¹ Hacia 1989, Acha dirá lo siguiente:

³¹¹ Juan Acha, *El consumo artístico y sus efectos* (Editorial Trillas, 2015), 12.

El estudio del sistema axiológico de la estética popular comienza por el estudio de la *ecoestética*, con el fin de ver qué factores modelan a la sensibilidad estética del individuo en nuestros países. La modelación empieza en el mundo de los objetos, imágenes y acciones estéticas, producidos ex profeso por las artesanías, artes y diseños para ornar y nutrir a la cultura estética. La ecoestética continúa con la demoecología que comprende los comportamientos y aditamentos corporales de la gente del medio ambiente. Luego la ecoestética se extiende al espacio intelectual, esto es, a las nociones e ideaciones estéticas que circulan en las clases populares, tanto por coerciones de la cultura hegemónica oficial y presiones de la educación pública, como por las persuasiones de los medios masivos. [...] A través del panorama ecoestético, llegamos a la archiconocida conclusión: que la mayor influencia sobre la sensibilidad popular la ejerce la industria cultural con sus persuasivos entretenimientos audiovisuales.³¹²

El interés de Acha en comprender el fenómeno del consumo, y especialmente en considerarlo fundamental dentro de las mecánicas sociales vinculadas a la producción y la distribución, estaba fuertemente influenciado por las teorías de la recepción en la literatura. Tanto el cambio de paradigma que había suscitado la estética de la recepción a través de la figura de Hans Robert Jauss, como las teorías materialistas de la recepción, que en la República Democrática Alemana estaban desarrollando algunos romanistas como Rita Schober o Manfred Naumann, contribuyeron a que Acha pensara el problema del consumo artístico desde un lugar poco común, que encontraba en los desplazamientos disciplinares de la teoría literaria al campo de la teoría cultural y artística un espacio de reflexión acaso inédito.

³¹² Juan Acha, "Tradición y contemporaneidad", en *Tercera Bienal de La Habana*, catálogo de exposición (Editorial Letras Cubanas, 1989), 29.

Al traer a la teoría del arte la categoría de la ecoestética, es posible pensar en un tipo de operatividad que nos conduce a varios caminos: uno interdisciplinar, en el que se vinculan las artesanías y los diseños con el arte; otro psicosocial, que concibe la influencia de la producción de imágenes y objetos en la sensibilidad de la vida cotidiana y, en consecuencia, en la disolución de las fronteras entre arte y vida que en muchos casos tuvo la vanguardia experimental de los años setenta; y otro en el que es posible evaluar las relaciones entre la producción artística y los contextos sociopolíticos de América Latina. La ecoestética, entonces, es una categoría que ofrece para la historia y la teoría del arte latinoamericano, especialmente con respecto a las producciones artísticas de los años setenta, la posibilidad de analizar el modo en que las condiciones materiales del ambiente en las ciudades de América Latina definieron las formas de producción artística. Una manera de relacionar las condiciones de la producción social del medioambiente con las manifestaciones artísticas de vanguardia.

Al preocuparse por el producto artístico, Acha considera especialmente la relación entre la obra y el receptor, y en ese proceso es fundamental la subjetividad artística del receptor forjada a través de la ecoestética. En esa capacidad de aprehender la obra de arte y sus estímulos sensitivo-visuales, se revela uno de los principales intereses de Acha: la pedagogía de la sensibilidad para formar la subjetividad artística del receptor. Sin embargo, el problema de la recepción y el consumo de las producciones artísticas no puede tener, de acuerdo con Acha, una finalidad exclusivamente individual, sino que debe proponer una continuación social de la vivencia estética a través de dos posibilidades: la repercusión en las relaciones estéticas de cada individuo con la realidad (una realidad que es necesariamente social), y la conversión de la obra en un instrumento de producción que pueda alcanzar un mayor radio de acción demográfica para llegar a las masas.³¹³

³¹³ Acha, *Arte y sociedad: Latinoamérica*, 37.

Con lo enunciado hasta este punto, cabe recordar que en el primer volumen de *Arte y sociedad: Latinoamérica* Acha busca comprender el sistema de producción cultural para dar cuenta de la participación social de las artes como una consecuencia del desarrollismo y de las nuevas tecnologías. Y que es debido a los cambios tecnológicos que las artes habían comenzado a tener otro tipo de participación social que desborda el carácter meramente elitista que tuvo desde el ascenso de la burguesía y a lo largo de los siglos XIX y XX. Entonces, el problema del subdesarrollo y de la dependencia económica y cultural no es menor para Acha, en tanto produce un nuevo tipo de visualidad. Sus consecuencias concretas y materiales tienen que ver, justamente, con la aparición de nuevos lenguajes artísticos que utilizan el instrumental tecnológico para buscar otras formas de inserción en la vida social.

Si el problema de los lenguajes artísticos fue siempre central en las configuraciones de otros discursos identitarios como el americanismo en el periodo de modernización (del que Marta Traba fue protagonista), no es extraño que sean estos lenguajes artísticos los que estén en el centro de la discusión latinoamericana de los años setenta, ni que sea Acha uno de los intelectuales que intentan pensar la realidad artística a través de un eje que tiene su centro en las radicales transformaciones de los lenguajes artísticos mediante una perspectiva sociológica.

Acha pensaba que los lenguajes artísticos abrían una de las vías para el cambio epistemológico, social y sensible que requería la realidad latinoamericana. Esa era la revolución a la que le apuntaba Acha. De esta manera, al hacer un análisis social de las innovaciones artísticas, Acha comprende que el modo de circulación de las obras de arte supone un tipo de distribución que impacta directamente la sensibilidad colectiva. Por ello, el cruce entre la participación social del arte, la visualidad y la sensibilidad es clave dentro del proyecto teórico de Acha, y en consecuencia, es

parte estructural de la comprensión de los no-objetualismos. Los no-objetualismos aluden a una sensibilidad contextualizada socialmente.

Capítulo 4

Sensibilidad y visualidad en el umbral de la década: Primer Coloquio Latinoamericano sobre Arte No-objetual y Arte Urbano

4.1. No-objetualismos: grupos y geometrismos en el final de los años setenta

Si bien la I Bienal Latinoamericana de São Paulo se sitúa como el antecedente directo del Primer Coloquio Latinoamericano sobre Arte No-objetual y Arte Urbano por haber involucrado el binomio teoría-práctica, tal y como lo plantea Acha en el primer tomo de *Arte y sociedad: Latinoamérica*, lo cierto es que el primer intento de realizar un evento de arte no-objetual ocurrió en 1976 en México con el denominado Simposio de Zacualpan. Además, aunque los procesos de colectivización y agremiación artística habían tenido antecedentes en el caso peruano en grupos como Señal y Arte Nuevo durante los años previos al autoexilio de Acha, en los que la cuestión de lo colectivo estuvo presente en sus preocupaciones frente a los cambios en la vanguardia, como quedó consignado en el manuscrito *Pintura, vanguardismo y colectividad*, escrito entre 1965 y 1967, y en el caso mexicano en las brigadas vinculadas al movimiento estudiantil, los procesos del Salón Independiente y la experiencia de Tepito Arte Acá³¹⁴ en 1973 —ocurrida poco tiempo después de que Acha se instalara en la Ciudad de México—, el curso de los años setenta en México fue para el crítico peruano un terreno fértil para profundizar en la noción de lo colectivo y sus potencialidades para las transformaciones del campo artístico detonadas por la vanguardia.

³¹⁴ Tepito Arte Acá fue un proyecto colectivo iniciado por los artistas Daniel Manrique, Francisco Zenteno Bujáidar, Francisco Marmata, Julián Ceballos Casco y el escritor Armando Ramírez en septiembre de 1973, cuando organizaron en la Galería José María Velasco, en Peralvillo, la muestra *Conozca México, visite Tepito*. Este fue el punto de partida para una férrea articulación entre el grupo de artistas y el barrio en clave de activismo urbano, recurriendo siempre al vínculo con la vida cotidiana y la realidad popular del territorio. *Tepito Arte Acá* es considerado uno de los antecedentes del fenómeno de los grupos en México durante los años setenta, como parte de la constelación de circunstancias que permitieron la aparición de diferentes agremiaciones y colectivos en los años siguientes. Ver: Olivier Debrouse y Cuauhtémoc Medina, eds., *La era de la discrepancia: arte y cultura visual en México, 1968-1997* (Turner, Museo Universitario Arte Contemporáneo, Universidad Nacional Autónoma de México, 2007), 174.

Para 1976, ya se comenzaban a vislumbrar distintos colectivos asociados a nuevas formas de trabajo dentro del campo artístico. Además de Tepito Arte Acá, surgido en 1973 y vinculado con la vida popular del barrio, el Taller de Arte e Ideología (TAI) había comenzado a operar en 1974, realizando actividades en el centro cultural ubicado en la casa del pintor David Alfaro Siqueiros y articulando el Curso Vivo de Arte en el Museo Universitario de Ciencias y Artes (MUCA).³¹⁵ También El Taco de la Perra Brava, integrado por escritores y periodistas, se había conformado para la edición de una revista literaria poco tiempo atrás. El intento de poner en común estas experiencias tuvo un primer antecedente en una reunión plenaria organizada en la galería José María Velasco, a la que asistieron Felipe Ehrenberg, Rubén Valencia y Alfredo Núñez — posteriores integrantes del No-grupo junto a Maris Bustamante y Melquiades Herrera—, los integrantes de Tepito Arte Acá, La Perra Brava, Víctor Muñoz, Carlos Finck y José Antonio — quienes constituían el colectivo A Nivel Informativo y después formarían el grupo Proceso Pentágono—, entre otros.³¹⁶

Gracias a las afinidades en el trabajo colectivo y debido a que se tuvo que suspender la reunión en la galería, decidieron organizar un nuevo espacio de discusión en la casa del artista Zalathiel Vargas, ubicada en Zacualpan de Amilpas (Morelos).³¹⁷ Denominado posteriormente como

³¹⁵ Lourdes Grobet recuerda que las discusiones que se plantearon alrededor del arte conceptual, tanto en el Curso de Arte Vivo como en los eventos organizados por Helen Escobedo y Acha, fueron una parte importante de las búsquedas de vanguardia en la década de los setenta. Esa influencia se complementó con las clases que Mathias Goeritz dictaba en la Universidad Iberoamericana sobre los medios masivos, haciendo lecturas de Marshall McLuhan y Herbert Marcuse. Entrevista con Lourdes Grobet, 18 de junio de 2020.

³¹⁶ César Espinosa y Araceli Zúñiga, *La Perra Brava. Arte, crisis y políticas culturales* (Universidad Nacional Autónoma de México, 2002), 56.

³¹⁷ Como recuerda Zalathiel Vargas, a la reunión asistieron “Juan Acha, crítico de arte y teórico; César Espinosa, crítico de arte, artista conceptual y promotor de performances; Raúl Tovar, artista pintor; Alfredo Núñez, fotógrafo; Víctor Muñoz, artista conceptual; Rosa María Larroa, economista y latinoamericanista; Rubén Valencia, artista conceptual; Armando Villagrán, artista pintor; Felipe Ehrenberg, artista conceptual; Carlos Finck, artista conceptual; Aarón Flores, dibujante, artista conceptual, artecorreísta; Zalathiel Vargas, pintor, dibujante, escultor, fotógrafo”. Zalathiel Vargas, “Juan Acha y el encuentro de artistas en Zacualpan de Amilpas (1976)”, en *Juan Acha. Despertar revolucionario*, ed. Joaquín Barriandos (Museo Universitario Arte Contemporáneo, Universidad Nacional Autónoma de México, 2017), 108.

Simposio de Zacualpan, el encuentro había sido incentivado, entre otros, por Acha, quien propuso discutir la idea de realizar una exposición sobre arte no-objetual en el Museo de Arte Moderno de la Ciudad de México. La idea del encuentro surgió como parte de la conversación inconclusa sobre lo que estaba sucediendo en el panorama artístico, social y político de México durante ese año.³¹⁸ El encuentro ocurrió entre el 6 y el 8 de agosto. Lo que comenzó como una conversación colectiva con propuestas para la exhibición, paulatinamente, se fue convirtiendo en una conversación sobre las dificultades de los artistas dentro del sistema del arte, el panorama político mexicano y la necesidad de buscar otras formas de producción artística mediadas por lo colectivo:

Si bien se habló poco de “arte conceptual”, en cambio, temas como la práctica artística en su consideración social opuesta a la práctica “cultura” fueron muy discutidos, así como las múltiples funciones del lenguaje visual y las experiencias laborales de cada uno.³¹⁹

Como resultado de la reunión, se formó la organización gremial La Coalición, que incluiría tanto artistas individuales como colectivos para formar un mecanismo de autodefensa frente a la crisis. Si bien La Coalición duró poco tiempo, de allí se derivó la formación de los grupos Proceso Pentágono y El Colectivo. Aunque la idea de Acha de hacer una muestra de arte no-objetual se diluyó por el curso mismo de la conversación colectiva, y aunque a su juicio el Simposio de Zacualpan fue un fracaso rotundo, lo cierto es que para Zalathiel Vargas la reunión sí tuvo resultados. En efecto, el pretexto de discutir una muestra sobre no-objetualismos dio lugar a la formación de algunos grupos.³²⁰ Si, como afirma Joaquín Barriandos, la carrera profesional de Acha luego de su autoexilio “corrió de la mano de los procesos de colectivización gremial del arte

³¹⁸ Vargas, “Juan Acha y el encuentro de artistas”, 108. Durante ese año se intensificó la crisis económica con la caída del peso mexicano. Amenazas de golpes de Estado y devaluación monetaria signaron un panorama en el que se agudizó la precarización artística. Ver: Espinosa y Zúñiga, *La Perra Brava*, 46.

³¹⁹ *De los grupos, los individuos*, catálogo (Instituto Nacional de Bellas Artes, Museo de Arte Carrillo Gil, 1985), 26.

³²⁰ Vargas, “Juan Acha y el encuentro de artistas”, 111.

experimental mexicano”,³²¹ el encuentro de Zacualpan teje, justamente, la relación entre el fenómeno de los grupos y los antecedentes del no-objetualismo.

De hecho, tanto la consolidación del fenómeno de los grupos como la formulación propiamente teórica del no-objetualismo se dan de manera paralela. Mientras el envío a la Bienal de Jóvenes de París constituye un momento en el que la conformación de diferentes agrupaciones artísticas mexicanas ocurre de modo explícito y conduce, entre otras cosas, a la formación del Frente Mexicano de Grupos Trabajadores de la Cultura, el primer informe entregado por Acha en la Escuela Nacional de Artes Plásticas (ENAP) hacia 1977, a propósito de su proyecto de investigación *Nuevas formas de participación social de las artes plásticas en sus diversas modalidades*, marca el punto de inicio de lo que será su proyecto teórico *Arte y sociedad: Latinoamérica*.³²² Acha comenzó a trabajar como investigador de la ENAP en 1976, el mismo año en que se llevó a cabo el Simposio de Zacualpan, su proyecto de investigación. Y fue justamente en el segundo tomo donde dedicó un apartado exclusivo al desarrollo teórico del término *no-objetualismo*.³²³ La escritura de este segundo volumen empezó en 1979.

Uno de los intereses de Acha fue el desmarque de la figura individual del artista, lo que a su juicio otorgaba un carácter vedetista y de genio que debía renovarse para lograr nuevas formas de participación social de las artes visuales. Esta necesidad rompía entonces con el esquema del arte que comenzaba en el Renacimiento, seguía con el ascenso de la burguesía y el capital, y llegaba

³²¹ Joaquín Barriandos, “Constelaciones”, en Juan Acha. *Despertar revolucionario*, 63.

³²² Barriandos, “Constelaciones”, 59.

³²³ Además de las genealogías del término trazadas hasta este punto, también hay que reconocer que, como subraya Joaquín Barriandos, “las categorías *objetualismo*, *objetualidad* y *arte anti-objetualista* aparecieron de manera explícita en la obra de Juan Acha tras su llegada a México, esto es, a partir de 1972. No obstante, sus preocupaciones por la relación entre ‘objetivación del mundo’ y ‘producción de objetos’ datan de sus años como estudiante de química en Múnich y de sus esporádicos viajes a París como investigador autodidacta de los fenómenos estéticos”. Ver: Barriandos, “Constelaciones”, 67.

hasta la segunda mitad del siglo xx. Esta idea estaba en sintonía con la actitud de las agrupaciones de artistas que se formaron a lo largo de los años setenta en México. Para Álvaro Vázquez Mantecón,

pese a sus profundas diferencias formales, los Grupos se propusieron realizar un trabajo colectivo, por encima de la idea tradicional del artista aislado, al tiempo que buscaron nuevos públicos y espacios de circulación de la obra de arte. Renovaron el lenguaje artístico al incorporar innovaciones en las técnicas de impresión (conocidas en México como *neográfica*) y realizaron diversos acercamientos al arte conceptual. [...] Para muchos de los artistas involucrados, el trabajo colectivo era más un problema a desarrollar que una receta a seguir. Había un aprendizaje de las técnicas, pero también una profunda discusión en torno a la obra. Así, la organización grupal se convirtió en una posibilidad de romper con valores artísticos y modelos convencionales. Para una generación muy extensa, el trabajo colectivo implicó un intenso aprendizaje teórico, técnico y conceptual. [...] Sin duda la principal aportación al trabajo conjunto fue la práctica de una libertad sin la cual no hubieran tenido el afán de crear un arte nuevo, con nuevos públicos y nuevas formas de recepción.³²⁴

En *De los grupos, los individuos*, se mencionan tres problemas sociales que articulan a los grupos: 1) el crecimiento de la Ciudad de México y los problemas del entorno relacionados con las condiciones de vida, 2) las fallas del sistema educativo y su necesidad de renovación, y 3) las condiciones sociales y políticas tanto de México como de América Latina, especialmente las crisis económicas, los conflictos en Centroamérica y las dictaduras del Cono Sur.³²⁵ Acha tuvo un especial vínculo con estas tres circunstancias, tanto desde su labor crítico-teórica, como desde su rol como profesor de la ENAP.

³²⁴ Álvaro Vázquez Mantecón, "Los grupos: una reconsideración", en *La era de la discrepancia*, 194-196.

³²⁵ *De los grupos, los individuos*, 14.

En un artículo publicado en la revista *D'Ars* en Italia, en diciembre de 1977, bajo el título “Messico oggi”, Acha afirma que los no-objetualismos, en cuanto fenómeno sociocultural, tomaban cierta distancia de la producción artística que surgía en los centros internacionales, con lo cual “el viejo eurocentrismo y el nuevo yankeecentrismo” difícilmente podían ser tomados como las únicas referencias válidas en cuanto a las expresiones artísticas en Latinoamérica.³²⁶ El artículo pone de presente el lugar del geometrismo y los no-objetualismos mediante el fenómeno de los grupos como las dos vías de mayor importancia en el campo artístico mexicano.³²⁷ En el texto describe como experiencias no-objetuales en México los acontecimientos y las ambientaciones de Alejandro Jodorowsky, José Luis Cuevas —posiblemente refiriéndose a una obra como el *Mural efímero*— y Alberto Gironella. Así como las exposiciones de 1973 de Felipe Ehrenberg en la Galería José María Velasco, el colectivo A Nivel Informativo y Tepito Arte Acá.

Aparecen y desaparecen grupos mexicanos no-objetuales, como el que se formó recientemente para la exposición “Colectivo” (A. Thuis, Marata, Espinosa, Aron). Uno de los más antiguos es “Arte acá”, comprometido con mejorar la subcultura de Tepito, un barrio poblado y popular de la Ciudad de México. Otros grupos tienen temáticas políticas (el equipo de Perra Brava o el taller de Arte e Ideología) o abordan los postulados del arte conceptual propiamente dicho, cuyos miembros practican ocasionalmente el no objetualismo (H. Escobedo, E. Terrazas, A. Cohen, M. La Vista, A. Villagrán).³²⁸

³²⁶ Juan Acha, “Messico oggi”, *D'Ars*, n.º 85 (1977): 33.

³²⁷ El geometrismo tenía para entonces un nuevo despliegue en México, mediante la muestra *El geometrismo mexicano*, organizada por Fernando Gamboa en el Museo de Arte Moderno de la Ciudad de México, en 1976, y el proyecto editorial coordinado por Jorge Alberto Manrique desde el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, como una suerte de catálogo posterior de la exhibición.

³²⁸ Acha, “Messico oggi”, 40.

Acha se refiere también al Simposio de Zacualpan como un intento por fortalecer el no-objetualismo a través del grupo de jóvenes que participó posteriormente de La Coalición, y argumenta que la dificultad para conciliar las inquietudes políticas con las artísticas generó la disolución de la reunión con el no-objetualismo como tema. También indica el interés del grupo Suma por la pintura pública y los elementos populares y cotidianos. Y agrega:

En total, serán unos veinte jóvenes que trabajan con el no-objetualismo en México, mientras que la misma cantidad lo hace de vez en cuando. Predomina el interés por la cotidianidad de la vida popular, seguido del interés político; aunque bastante distanciado, también existe un conceptualismo de carácter intelectual. Los procesos consisten en pintar en lugares públicos, presentar exposiciones basadas en elementos populares y publicar dibujos, cómics y textos políticos y antiartísticos contraculturales. Las razones pueden ser el rechazo y el distanciamiento del comercio del arte, la aversión a la aristocracia del arte “culto” y la indignación por las injusticias sociales. Sin embargo, predominan las razones de lo popular y lo cotidiano. En más de un sentido, por lo tanto, estos no-objetuales son herederos del muralismo.

Estrictamente hablando, el no-objetualismo mexicano, como de hecho en tantas otras partes, reacciona naturalmente ante la falta de directrices teóricas para anteponer a sus experiencias. Aquí radica el punto débil y al mismo tiempo el punto fuerte de este movimiento cuya trayectoria futura es difícil de predecir. Sin embargo, es evidente que dicho movimiento está penetrando en la realidad popular para conocerla y vivificarla. Lógicamente, debe promover transformaciones que sean válidas para esta realidad y ofrecer alternativas para que

el individuo se transforme. De hecho, lo importante es transformar la realidad, no basta con expresarla.³²⁹

Otro artículo, esta vez del año 1978, publicado en la revista *Arte en Colombia* bajo el título “No-objetualistas y geometristas mexicanos”, articula nuevamente la relación entre los grupos y el no-objetualismo. Acha se ocupa de describir cómo cuatro de los colectivos invitados a la X Bienal de Jóvenes de París habían decidido exhibir en México sus propuestas luego del *affaire* que generó el debate sobre la presencia de las dictaduras en América Latina, a través del caso de Ángel Kalenberg, y de la manipulación ejercida por las bienales. Los cuatro colectivos eran el Taller de Arte e Ideología, el grupo Proceso Pentágono, Suma y Tetrahedro. La obra del TAI *Export-Import* consistía en una caja de madera con una ambientación en el interior en la que un conjunto de objetos, imágenes y recortes de prensa daban cuenta de la realidad económica y social de los países latinoamericanos. La de Proceso Pentágono, por su parte, presentaba una instalación en forma de pentágono con documentos e informaciones correspondientes al Pentágono de Estados Unidos. Suma, por su parte, exhibía un mural que combinaba imágenes impresas en Xerox como parte de su investigación sobre los nuevos medios de expresión visual dentro del contexto urbano. Y Tetrahedro tomaba como punto de partida el mito del Nahui-Ollin (Cuatro-Movimiento), relativo al quinto sol de los aztecas, para el desarrollo de una pieza geométrica acorde con las búsquedas que sobre la arquitectura tenía el colectivo. En las obras de los cuatro grupos no-objetualistas Acha identifica tres tendencias del arte actual: encontrar las funciones de utilidad social del arte, teorizar sobre la producción artística y objetivar los trabajos a través de la realidad sociológica en vínculo con el carácter popular, político y público que asumían estas prácticas artísticas.³³⁰

³²⁹ Acha, “Messico Oggi”, 41-42.

³³⁰ Juan Acha, “No-objetualistas y geometristas mexicanos”, *Arte en Colombia*, n.º 6 (1978): 15.

Si la I Bienal Latinoamericana de São Paulo enmarcó los antecedentes del Coloquio en términos de un debate sobre la estética latinoamericana desde una perspectiva antropológica y la necesidad de fundar una teoría que respondiera a la visualidad que configuran las condiciones materiales y estéticas de la región, la consolidación de los grupos en el contexto mexicano de finales de los años setenta, junto con las problemáticas que atravesaron su reflexión (los posicionamientos políticos, las disputas con el Estado, la guerra sucia, la experimentación, la investigación sobre nuevos métodos de producción artística y visual, etc.), dibujó el escenario en el que se desarrolló el pensamiento de Acha a finales de la década y que repercutió en su visión de los no-objetualismos.

Cabría mencionar aquí un último caso ubicado por Acha en los límites del no-objetualismo: el geometrismo y el vínculo con los grupos hacia finales de la década del setenta, particularmente porque el Primer Coloquio Latinoamericano sobre Arte No-objetual y Arte Urbano tuvo dentro de su programación, justamente, un espacio para pensar las relaciones con la ciudad y la dimensión escultórica de obras con un carácter transitable, al que Acha le atribuyó una dimensión no-objetual por la experiencia sensorial dentro del espacio urbano.

La herencia en algunos jóvenes de la idea de un arte público con una función social dio lugar a la realización de obras del geometrismo en el espacio público. En ellas, el volumen de la escultura urbana servía para integrarse en el paisaje, producir un espacio transitable o demarcar zonas cívicas y residenciales. Los cambios que desde las primeras vanguardias tuvo el uso de la geometría, impulsados principalmente por las búsquedas de corte perceptual, entendiendo que el arte es un ejercicio sensorial y que el conocimiento de la realidad depende de los sentidos, significaron la apertura a exploraciones sobre el carácter fenomenológico de la geometría aplicado a proyectos escultóricos de escala urbana.



Ángela Gurria. *El caraco*. Escultura pública. Tabasco, 1975. Tomado de la revista *D'Ars*, n.º 85.

Uno de los casos citados por Acha en el artículo “Messico oggi” es la obra realizada por el grupo Gucadigose (nombre compuesto por las iniciales de los apellidos de sus integrantes: Ángela Gurria, Geles Cabrera, Juan Luis Díaz, Mathias Goeritz y Sebastián), quienes habían realizado recientemente un proyecto de arte público en Villa Hermosa (Tabasco). Una plaza que había quedado en medio de un intercambio vial fue convertida por completo en un proyecto escultórico en el que la presencia de una fuerte horizontalidad era interrumpida por un vacío longitudinal que atravesaba, a modo de corredor, el volumen escultórico. La superficie se dividía en ladrillos rojos cubiertos de colores vivos que contrastaban con un área de grama natural.

Con una experiencia tanto visual como corporal, debido a su carácter transitable, este proyecto era visto por Acha como una de las mejores concreciones del geometrismo mexicano. Una obra que contrastaba con el paisaje tropical y el acelerado verticalismo que se acentuaba en la mayoría

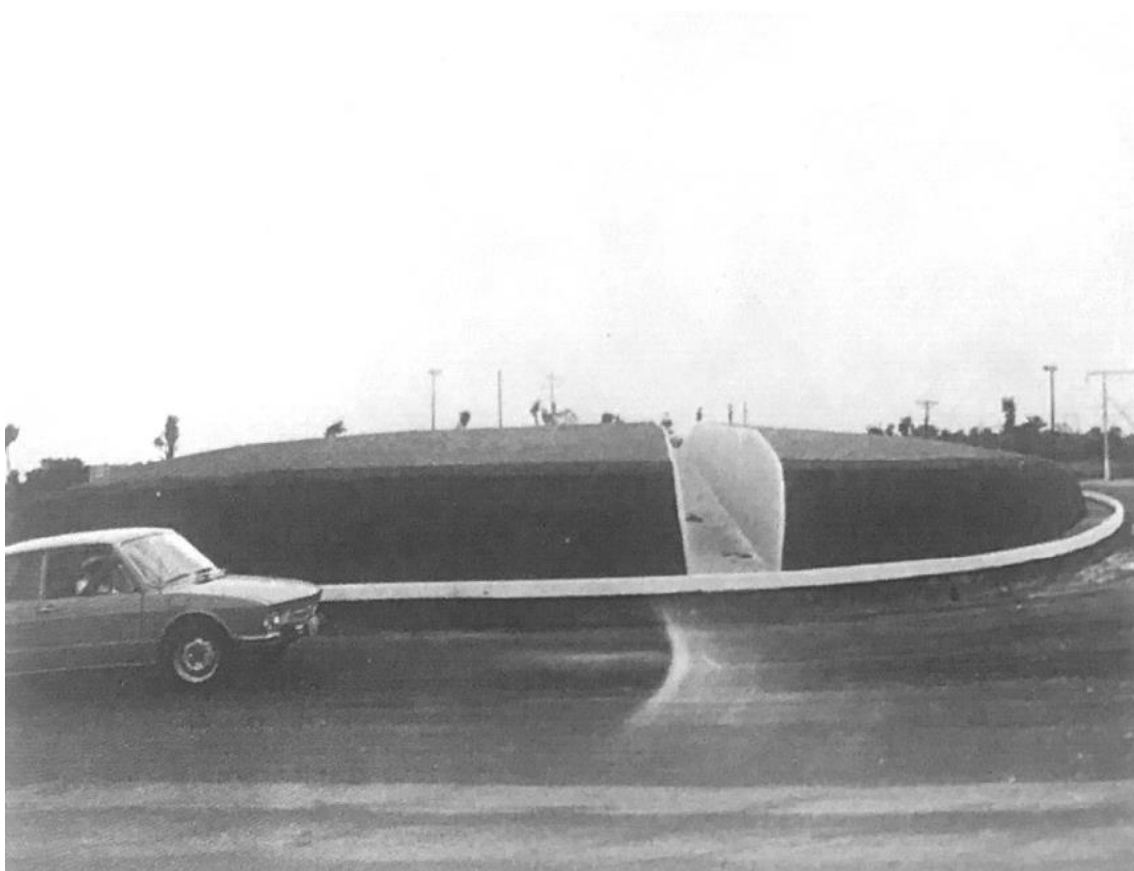
de las ciudades, eligiendo aferrarse a la tierra y fundiéndose parcialmente con ella. Acha, luego de preguntarse si esta obra pertenecía al *land-art*, al arte ecológico o al arte conceptual, responde que si bien tiene cercanía con aspectos propios de cada corriente, lo cierto es que se trata de una pieza que se inscribe en un “geometrismo conceptual”.



Juan Luis Díaz. *Transmutaciones pitagóricas (el secreto mejor guardado)*. Escultura pública. Tabasco, 1975. Tomado de la revista *D'Ars*, n.º 85.

El carácter conceptual atribuido al geometrismo radicaba entonces en el modo en que los elementos visuales se configuraban para expresar la conceptualización de la realidad latinoamericana a través de la geometría, haciendo de ella un recurso destinado principalmente a la percepción; mientras que el carácter público tenía que ver con la elaboración de proyectos escultóricos que, inscritos en el espacio público de las ciudades, cumplían la función de generar

una sensibilidad propiamente artística en los ciudadanos. Podríamos decir que la función social del geometrismo se inscribe aquí en lo que Acha llamó una alfabetización de la sensibilidad.



Geles Cabrera. *Pan de Teapa*. Escultura pública. Tabasco, 1975. Tomado de la revista *D'Ars*, n.º 85.

4.2 Primer Coloquio Latinoamericano sobre Arte No-objetual y Arte Urbano:

antecedentes y estado del arte

Son varias las circunstancias que hicieron posible la realización del Coloquio de Arte No-objetual en el Museo de Arte Moderno de Medellín (MAMM). En primer lugar, su apertura al público el 22 de abril de 1980 propició que el joven museo, fundado principalmente por artistas y gestores culturales de la ciudad, estuviera abierto a las manifestaciones artísticas más contemporáneas durante sus primeros años —varias de ellas de corte radical y experimental—. Esta intención, que había quedado plasmada en el acta de fundación, era ideal para situar al MAMM como una institución que pudiera refrescar los debates artísticos que tuvieron lugar luego del impulso y de la huella indeleble que habían dejado en la escena artística local las Bienales de Coltejer (1968-1972).

Esta situación, teniendo en cuenta que los discursos del Museo no debían responder a los intereses estatales y que, al menos en sus inicios, la institución contó con cierta autonomía para llevar a cabo una programación inédita en Medellín,³³¹ hizo posible que entre el 17 y el 21 de mayo se alojaran allí las manifestaciones artísticas y las conferencias sobre el no-objetualismo. En segundo término, el escenario de 1981 era bastante favorable. El regreso de un evento de grandes dimensiones como la IV Bienal de Medellín y la realización del Primer Encuentro de Críticos de Arte, organizado por la sección colombiana de la Asociación Internacional de Críticos de Arte (AICA) en el Recinto Cultural Quirama, llevó al Museo a plantearse la posibilidad de organizar un

³³¹ Los Salones Arturo y Rebecca Rabinovich, destinados a artistas jóvenes, las Bienales de Videoarte, la serie de exposiciones *Medellín en el MAMM* o la organización de concursos y proyectos de arte público son una muestra de ello. No obstante, el Coloquio de Arte No-objetual es una piedra angular durante estos primeros años. Para revisar la historia del MAMM y de estas exposiciones, ver: Viviana Palacio y Jorge Lopera, *Museo de Arte Moderno de Medellín: breve historia* (Editorial Mesa Estándar, 2016).

evento de mediana escala que pudiera complementar e interpelar las discusiones que estaban perfilando los organizadores de la Bienal y del Encuentro de Críticos.

Como recuerda Alberto Sierra en la presentación de las memorias del Coloquio publicadas en el año 2011, la invitación a Juan Acha se hizo a través de Sol Beatriz Duque,³³² quien hacía parte en ese momento de la Junta Directiva del Museo y también había sido parte del grupo fundador del MAMM. Sol Beatriz Duque había viajado a México en años anteriores y tenía conocimiento del trabajo que Acha venía desarrollando como investigador en la División de Estudios Superiores de la ENAP sobre los no-objetualismos. De modo que en las conversaciones para definir qué haría el MAMM frente a la IV Bienal de Medellín, ella sugirió invitar a Acha para poner el foco en un debate actual sobre las prácticas artísticas en Latinoamérica.

Ante la invitación del MAMM, Acha decidió proponer el tema de los no-objetualismos para llevar a cabo un evento en el que tanto la teoría como la práctica tuvieran lugar de manera simultánea. Para ello determinó que el Coloquio no sería únicamente una conversación entre críticos,³³³ sino que también estaría acompañado de una exposición artística. Como investigador de la ENAP, Acha ya tenía en marcha un proyecto teórico sobre la producción, la distribución y el consumo artístico en clave latinoamericana, y el no-objetualismo era uno de los conceptos que hacían parte de la

³³² La figura de Sol Beatriz Duque es recordada por artistas, participantes del Coloquio, periodistas y personas del medio cultural de Medellín como la de una gestora incansable que logró llevar a cabo la compleja logística de producción del Coloquio de Arte No-Objetual. Los testimonios de la periodista Ana María Cano o el artista Julián Posada dan cuenta de ello.

³³³ La denominación *críticos de arte* que se les otorgaba a varias de las personas que participaron en el Coloquio de Arte No-Objetual probablemente tenga que ver con la definición que hacía la Asociación Internacional de Críticos de Arte (AICA), que era uno de los organismos consultivos de la Unesco. En el número 16 de *Arte en Colombia*, la crónica de Sebastián Romero hace la siguiente mención: “La Asociación Internacional, con sede en París, es quien admite a los miembros luego de estudiar su trayectoria. Aun cuando en diversas ocasiones se ha debatido sobre el sentido que puede darse al término general de crítico, AICA incluye en este concepto a quienes ejerzan la actividad en publicaciones periódicas y medios de comunicación durante un mínimo de tres años, a quienes hayan publicado obras históricas o críticas sobre el arte, a quienes ejerzan la enseñanza a nivel superior del arte, de la historia del arte o de la estética y a los conservadores de museos o encargados del diseño de exposiciones”. Sebastián Romero, “A. I. C. A. Nueva etapa de la Asociación Internacional de Críticos de Arte”, *Arte en Colombia*, n.º 16 (1981): 19.

reflexión teórica. No es gratuito que Acha haya visto en este término un escenario fértil para articular la discusión sobre el presente de la realidad artística regional a través de un evento de investigación³³⁴ como el Coloquio. Además de operar como un concepto bisagra en el que se articulaban problemas teóricos acerca de las nuevas formas de participación social de las artes, el desbordamiento de los géneros artísticos y un tipo inédito de sensibilidad para América Latina hacia finales de la década del setenta, los no-objetualismos dan cuenta de la conciencia de Acha de los cambios que requerían la teoría y la historia del arte. Dice Acha:

[Los no-objetualismos] constituyen partes del complicado delta que forman las múltiples tendencias de las artes visuales de nuestro tiempo y que atestigua necesidades de cambio y pluralización del arte en general. Esto quiere decir que los no-objetualismos responden al imperativo de transformar el arte —no solo la pintura— o, lo que es lo mismo, de cuestionar, subvertir y reemplazar las ideas fundamentales sobre arte que Occidente ha difundido por el mundo. [...] Estamos, al fin y al cabo, ante manifestaciones que dan prioridad a conceptos y acciones, así como a efectos ambientales y perceptuales de unas imágenes lumínicas y electrónicas, y de unos objetos efímeros y heteróclitos que hacen las veces de mero soporte.³³⁵

La cita muestra una lectura del presente de las prácticas artísticas a través de los no-objetualismos como concepto articulador. Sin embargo, no se trata tanto de una categoría que intenta encasillarlos como de una mirada crítica que construye un andamiaje teórico para pensar las producciones experimentales en clave latinoamericana y sus implicaciones dentro del sistema

³³⁴ Esta concepción del Coloquio como un evento de investigación se deriva, como señala Imelda Ramírez, del simposio que se realizó en el marco de la Primera Bienal Latinoamericana de São Paulo, y probablemente es lo que permite comprender la apertura y la pluralidad de perspectivas frente al no-objetualismo que tuvieron lugar en Medellín. Aquí Acha abogaba nuevamente por el potencial que podía agenciar el evento concebido en términos investigativos, toda vez que permitió poner en diálogo la multiplicidad de perspectivas correspondiente a América Latina, tanto en los debates críticos como en las obras.

³³⁵ Juan Acha, *Arte y sociedad: Latinoamérica. El producto artístico y su estructura* (Fondo de Cultura Económica, 1981), 138.

de producción, distribución y consumo. Si en el simposio de São Paulo ya se había evidenciado la necesidad de una nueva teoría para América Latina, la metáfora tanto geográfica como poética del delta, y de la confluencia de brazos fluviales que coinciden simultáneamente en un margen histórico, muestra que para el crítico peruano la historia ya no era ni lineal ni teleológica, y que el encuentro de Medellín era una oportunidad invaluable para tratar de formar una imagen en la que salieran a la luz, en un mismo espacio y un mismo lugar, esas ramificaciones de las prácticas artísticas con el fin de modular una nueva teoría. Esta amalgama había sido planteada por Acha para el segundo tomo de *Arte y sociedad: Latinoamérica* en cuatro unidades que pasaban fácilmente del arte de concepto a las instalaciones, o del arte de acción a las imágenes electrónicas, pero en cualquier caso negando siempre la objetualidad convencional de las producciones artísticas:

Los no-objetualismos se abocan a exaltar los conceptos (arte conceptual, de procesos, informático y *ready made*), los espacios y materiales (ambientaciones, arte pobre, térreo, de sistemas), las acciones corporales (*happenings*, *performances* y *body-art*) y las imágenes lumínicas y electrónicas (proyecciones múltiples, cine artístico-visual y video). Detrás de estas tendencias que niegan al objeto actúa el espíritu posmodernista (o posminimalista). Lo niegan por ser el objeto el depositario de los ilusionismos, formalismos, narraciones y entretenimientos que caracterizaban a las artes cultas del pasado y que hoy tipifican a los diseños o medios masivos. Al negar todo esto, se instituyen como contrarrenacentistas o contrahumanistas y van hacia la exaltación de conceptos, acciones y sentidos de espacio y de tiempo. [...] Como balance positivo, los no-objetualismos aportan una revalidación de la relación teoría/práctica al exaltar los conceptos que cuestionan las ideas fundamentales sobre arte. Para tal efecto, se valen de proposiciones que van del texto al *ready-made*, cuestionador de la relación objeto/contexto, objeto/imagen. Los otros no-objetualismos subrayan la

importancia de las condiciones ambientales y de los nuevos materiales que dan salida al expresionismo con espíritu posminimalista. Las acciones corporales, por su parte, nos llevan al lenguaje corporal de todos los días para buscar en el tiempo, después de suprimir o rarificar la narración, el entretenimiento y la representación. Las imágenes nos llevan al aquí y al ahora que A. Warhol acentúa en sus filmes artístico-visuales, mientras que las proyecciones múltiples nos traen la acumulación y la simultaneidad de imágenes. El aquí y el ahora es llevado a las máximas consecuencias posmodernistas por el video, al aprovecharse la inmediatez de la TV para registrar y transmitir la realidad y al utilizarse la capacidad del aparato para producir y transformar colores y formas sin recurrir a la cámara o a la realidad visible.³³⁶

Varias cosas podrían enunciarse a partir de esta cita. En primer término, el agenciamiento que tuvieron la teoría y la práctica en el no-objetualismo era un punto de partida para modular los cambios en la producción artística con la puesta en discusión de teorías desde una perspectiva social que permitiera renovar los discursos de la vanguardia en América Latina. Esto, como se sabe, ya estaba en la agenda de Acha y de otros participantes del Coloquio (tanto críticos como artistas). En segundo término, las cuatro unidades que componen el concepto operan en un plano de igualdad, en el que cada una supone problemas específicos para la teoría del arte: desde la simultaneidad de imágenes presente en las producciones audiovisuales, pasando por la eliminación de la narración en las acciones corporales o la búsqueda de nuevas condiciones ambientales y materiales, hasta el cuestionamiento del formalismo y la autonomía provenientes de la modernidad artística. En tercer término, las denominaciones utilizadas por Acha para los no-objetualismos se alineaban con postulados que apuntaban a dismantelar el carácter mercantil del objeto artístico, los sistemas de representación convencionales y las herramientas, para ese entonces insuficientes, con las que la teoría y la historia del arte podían acaso intentar comprender este tipo de prácticas.

³³⁶ Acha, *Arte y sociedad: Latinoamérica*, 20.

Ello se ve claramente en el modo en que Acha cuestiona la representación de la realidad visible en los no-objetualismos:

Sucede que a los no-objetualismos les es inherente un antilusionismo que los obliga no solo a renunciar a la representación de la realidad visible, sino que también condiciona toda presentación de realidades pictóricas para que produzca los mayores efectos conceptuales; cuando se utilizan representaciones o figuras, estas niegan la importancia de la representación (o lo iconizado) y se instituyen en realidades icónicas de tipo conceptual. La utilización de las realidades más desnudas y concretas del espacio o materia, movimiento o tiempo, luz y color, sería también una de las metas del posmodernismo. Porque el antilusionismo es por naturaleza antiformalista y, en consecuencia, los no-objetualismos renuncian a la presentación de realidades por sus formas. Renuncian con la intención de acentuar los conceptos y acciones humanas de la realidad presentada, denominada o significada. Como resultado, el arte toma posición ante los mecanismos del conocimiento, los cuestiona, y pone en tela de juicio las relaciones de la percepción con el lenguaje o idioma. La necesidad de ir hacia las realidades más concretas y asirlas en sus efectos sensitivos e ideológicos deja atrás la *mimesis* como móvil y resultado artístico. El realismo se instaura entonces en timonel de las transformaciones artísticas. Pero este realismo no se dirige a lo matérico ni a lo objetual, sino a las prácticas sociales que objetivan los conceptos y los comportamientos artísticos.³³⁷

Esto último no es una cuestión menor, toda vez que evidencia el interés de Acha por agenciar en los no-objetualismos una dimensión que es tanto poética como política, sensitiva como ideológica. Podríamos decir que, ante el interés de vincularlos con la realidad social, los no-objetualismos presentan un marco general para el análisis de las prácticas artísticas de cara a una sociología del arte, en donde los cruces con la cultura popular ocupan un rol preponderante. Si a

³³⁷ Acha, *Arte y sociedad: Latinoamérica*, 140.

eso le sumamos las hibridaciones con disciplinas como el cine, el diseño o la arquitectura, y en esa misma medida la incursión de la tecnología en los sistemas de producción artística, podríamos encontrar una ruta para comprender que el no-objetualismo, lejos de ser una etiqueta de géneros o estilos artísticos, era un tropo para pensar el arte de vanguardia en América Latina en el marco de una teoría social del arte, inédita hasta ese entonces, donde esta nueva sensibilidad se contextualizaba socialmente.

No es de extrañar que una férrea crítica al capitalismo y a la sociedad burguesa hiciera presencia en los no-objetualismos, tanto dentro de la teoría de Acha como en la mayoría de las ponencias del Coloquio. Durante aquellos años la realidad latinoamericana estuvo signada por circunstancias que incluían violencias sistemáticas ejercidas por las dictaduras militares, procesos de industrialización que estimularon las migraciones del campo a la ciudad, y los intentos por alcanzar utopías desarrollistas moldeadas a causa de los imaginarios y las políticas económicas provenientes de los países del Primer Mundo. La respuesta que el arte podía tener ante estas circunstancias, como ya había planteado Acha en sus escritos estético-políticos (1968-1971), era la de un cambio en la sensibilidad que pudiera llevar a un cambio de mentalidad y, en consecuencia, a la transformación de la realidad política. El no-objetualismo contiene, sin lugar a dudas, esta intención manifestada por Acha en los últimos escritos de su etapa en el Perú, pero esta vez en el marco de una teoría que intenta formular un pensamiento visual latinoamericano.



Rueda de prensa del Primer Coloquio Latinoamericano sobre Arte No-objetual y Arte Urbano, llevada a cabo el 7 de abril de 1981 en las instalaciones del MAMM. Archivo Museo de Arte Moderno de Medellín.

Siete semanas antes de que las puertas del MAMM se abrieran a los asistentes del Coloquio circuló por primera vez uno de los comunicados de prensa sobre el evento. El 7 de abril de 1981 había tenido lugar una rueda de prensa en la que Juan Acha, junto con las directivas del MAMM (el director Jorge Velásquez, la subdirectora Nadine Thiriez y el curador en jefe Alberto Sierra) y Pilar Aramburo de Colcultura, había presentado el evento y había intentado subrayar su importancia para el contexto latinoamericano. El Coloquio, decía Acha, era una oportunidad para desplegar reflexiones y poner en diálogo discusiones frente a un tema de investigación: los no-objetualismos. De esta manera, el Coloquio no intentaba legitimar o inscribir los no-objetualismos como una tendencia clara, delimitada y precisa dentro del arte latinoamericano. En lugar de ello, el crítico peruano era plenamente consciente de la amalgama de prácticas artísticas que se venían experimentando desde los años sesenta en la región, y lo que sugería era abrir una conversación

para lograr visualizar, bajo la categoría del no-objetualismo, estas prácticas en los distintos países.

En la rueda de prensa señala:

Yo plantearía el problema del no-objetualismo dentro de la realidad, es decir, ver qué es lo que se está haciendo, qué cosa es lo que existe. Y creo que esa es la mejor forma de enfocar la realidad; y establecer cuáles son estas manifestaciones que existen de facto, en lo cual todos estaremos inmediatamente de acuerdo porque existen, están ahí, son manifestaciones. Ya después en la apreciación de las causas, consecuencias o posibilidades, ahí podemos discrepar, unos estarán a favor, otros estarán en contra. Pero lo importante es establecer en primer lugar dónde existe y cómo existe el no-objetualismo.³³⁸

Acha señala que, más que tendencias del arte en América Latina, lo que existía era una serie de actitudes de unas sociedades cuyo desarrollo era particular.³³⁹ El Coloquio serviría tanto para visualizar las nuevas manifestaciones de las artes plásticas y visuales, como para comprender por qué los artistas, que habían sido formados para producir objetos vendibles, habían decidido explorar otras manifestaciones que se alejaban del objeto convencional del arte.³⁴⁰ Cabe recordar que los currículos académicos y los programas de formación universitaria seguían anclados en estrategias de representación convencionales: pintura, dibujo, escultura, grabado, y esta circunstancia estaba articulada con la formulación del proyecto investigativo de Acha en la ENAP. Las diferencias que comenzaban a zanjar las prácticas experimentales y los medios convencionales estaban en el centro de la formulación del no-objetualismo, y en consecuencia hacían parte de las reflexiones propuestas por Acha para el Coloquio:

³³⁸ Juan Acha, *Rueda de prensa sobre el Primer Coloquio Latinoamericano sobre Arte No-objetual y Arte Urbano*, audio digitalizado, 1981, archivo Museo de Arte Moderno de Medellín.

³³⁹ Ana María Cano, "Latinoamérica tiene que llegar alguna vez antes", *El Mundo*, 9 de abril, 1981, 4B.

³⁴⁰ Acha, *Rueda de prensa*.

La importancia del arte no-objetual radica en que nos hace tomar conciencia de las debilidades o fuerza del arte tradicional. Se trata de manifestaciones de artistas entrenados para producir un objeto y que se niegan a ello para realizar en cambio manifestaciones ligadas a los medios masivos como el video, el arte corporal, las ambientaciones, el cine como arte. Mejor aún, es como un correctivo que tiene la capacidad de hacernos tomar conciencia de los errores con los que tradicionalmente se ha manejado el objeto y todo cuanto el objeto significa en nuestra sociedad actual.³⁴¹

Esta rueda de prensa propició una primera puesta en circulación de las nociones propuestas por Acha alrededor del no-objetualismo, a través de los diferentes artículos que se publicaron en periódicos locales, nacionales e internacionales durante las semanas previas al Coloquio.³⁴² Y, no obstante, también fueron estas notas iniciales las que abrieron el término, al menos en una primera instancia, hacia agencias múltiples que dificultaron una recepción más diáfana. Por ejemplo, el 15 de abril de 1981, el periódico *El Colombiano* de Medellín publicó una nota titulada “Incorporar el arte en la vida. Un propósito del no-objetualismo, conceptos de Juan Acha”. Además de la descripción de lo que sería el evento y de señalar las coincidencias con la IV Bienal (aspectos comunes con otras notas de la época), ponía de presente algunas cuestiones transversales al concepto *no-objetualismo*, como los vínculos con el diseño y las artesanías, no sin antes mezclar los argumentos y dificultar su comprensión:

El arte No Objetual es una invitación a incorporarlo en la vida, como una resistencia a aceptar la vieja idea de su carácter de “embellecer” las cosas. Algunos críticos norteamericanos

³⁴¹ Acha, *Rueda de prensa*.

³⁴² Cabe decir que las comunicaciones del Coloquio por parte del MAMM, que estuvieron a cargo de la periodista cultural Ana María Cano, se reunieron sistemáticamente en una serie de comunicados de prensa que fueron enviados a diferentes medios, antes, durante y después del evento. Por ello, si bien se escribieron notas críticas con agencias muy específicas, también se publicaron notas informativas que en la mayoría de los casos repetían la información entregada por el MAMM.

lo definen como una contraposición a la concepción del arte como objeto vendible y transportable. Con el tiempo se convierte en mercancía. La producción industrial llega a esta a través del diseño. Lo que va al público no es el arte sino el diseño, sobrevalorando la labor intelectual del artista y desacreditando la técnica manual, revelada por la máquina. “La cultura la hace el artista y no el objeto artístico. El arte No Objetual reivindica al creador en un momento de la historia”. “Algunos plásticos” incursionan en terrenos que antes pertenecían al teatro, por ejemplo: se dedican a esculpir, otros a los “performances”. El cine se toma como elemento para hacer películas aburridas en contra del cine comercial y del artístico. Y de otro lado se trabaja el video y el diseño. Ya no es el objeto en sí sino proyectado. En el diseño se conjugan el arte, la tecnología, la utilidad y la belleza. Aparecen el diseño gráfico, industrial, arquitectónico y urbano. En este caso es el diseño de la industria en el que se revive mecánica y racionalmente una actividad que existió antes del Renacimiento: la artesanía. El arte puro no existe solo, está siempre al servicio de algo. Con la lingüística y los medios masivos de comunicación sabemos que el sentido y significado de una obra lo determina el receptor. Ningún objeto existe artísticamente si no lo consumen. Luego vienen los ambientalistas, donde se incluirían los arquitectos: hay otros que tienden al misticismo, a la contemplación y son idealistas: unen el arte con la vida. Están seguidos por los post-modernistas, No Objetualistas que van en contra de los medios masivos. Se encuentra que la tecnología no solamente retrasa el trabajo manual, sino que convierte el arte en una actividad productiva: los medios masivos. Este es el negocio de la industria de la cultura al servicio de unos cuantos. Los artistas producen las performances, las películas aburridas para esperar que el tiempo aflore y se produzca una toma de conciencia.

El Coloquio pretende “abrir los ojos” a una nueva posibilidad cultural: el arte No Objetual. Acha aseguró que Colombia, bajo la cadena de subdesarrollo que ata toda América Latina, puede llegar a tiempo a conocer estos nuevos planteamientos. “Siempre llegamos tarde a todo.

Si llegáramos a tiempo a conocer el No Objetualismo se rompería la tradición cultural y se investigaría a la par con el resto del mundo. El Coloquio será un diálogo donde se indaguen los posibles cambios de actitud y nuevos derroteros que podrían aparecer en nuestra sociedad frente al arte”.³⁴³

Un llamado de urgencia, entonces, estaba implícito en la formulación del Coloquio. Como también había dejado ver Mirko Lauer en “Epístola de São Paulo” —el texto publicado en la revista *Artes Visuales* luego de la Bienal Latinoamericana de 1978—, la necesidad de una nueva teoría que refrescara los conocimientos sobre el arte latinoamericano desde una dimensión social coincidía con la idea de Acha de impulsar eventos de investigación para comprender un tipo de práctica artística centrada en la realidad latinoamericana, algo que sin duda estaba alineado con las búsquedas de un pensamiento visual independiente que el crítico peruano venía trabajando en años anteriores. Acha afirma que la crítica necesitaba de un nuevo vocabulario y de nuevas herramientas teóricas para comprender las prácticas artísticas. Rita Eder coincidía también con la idea de que era necesario dejar de lado los grandes eventos y las grandes generalizaciones, toda vez que engendraban un lenguaje cada vez más superficial:

Mientras no conozcamos y analicemos a fondo la realidad específica, las condiciones particulares de la producción artística en cada país de América Latina, nos estamos alejando de poder formular de manera coherente las semejanzas y las diferencias de este latinoamericanismo al cual aspiramos.³⁴⁴

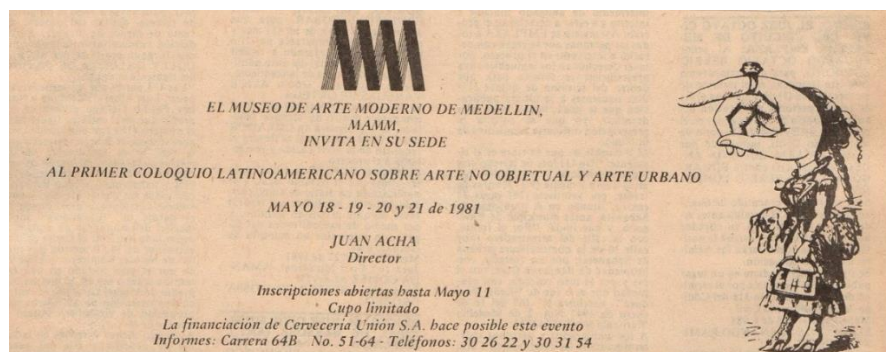
Como señala Imelda Ramírez, una de las conclusiones del simposio de São Paulo fue la vinculación del arte con la vida en las condiciones precarias de América Latina a través de

³⁴³ “Incorporar el arte en la vida. Un propósito del no-objetualismo, conceptos de Juan Acha”, *El Colombiano*, 15 de abril, 1981.

³⁴⁴ Rita Eder, “México en la Primera Bienal Latinoamericana”, *Artes Visuales*, n.º 21 (1979).

creaciones que cobraran sentido social por fuera de los círculos de élite y del mercado. Así, diluir el arte en la vida fue uno de los intentos que operaron de manera transversal tanto en debates críticos y teóricos como en producciones artísticas durante la década del setenta. El no-objetualismo articuló esta conversación en el Coloquio a través de ponencias como las de Aracy Amaral, Nelly Richard y Rita Eder. El intento de articular arte y vida no estaba exento de la superación de los medios convencionales. Así lo deja ver el diario *La Prensa* de Perú, en la nota publicada el 21 de abril de 1981, donde se describen los no-objetualismos del siguiente modo:

Se ha definido al arte no objetual como una nueva modalidad, en la cual los medios sobrepasan los usuales del cuadro, la escultura y todos aquellos que permanecen, adhiriéndose a las nuevas tecnologías, como puede ser el *video tape* o recurriendo al propio cuerpo del artista.³⁴⁵

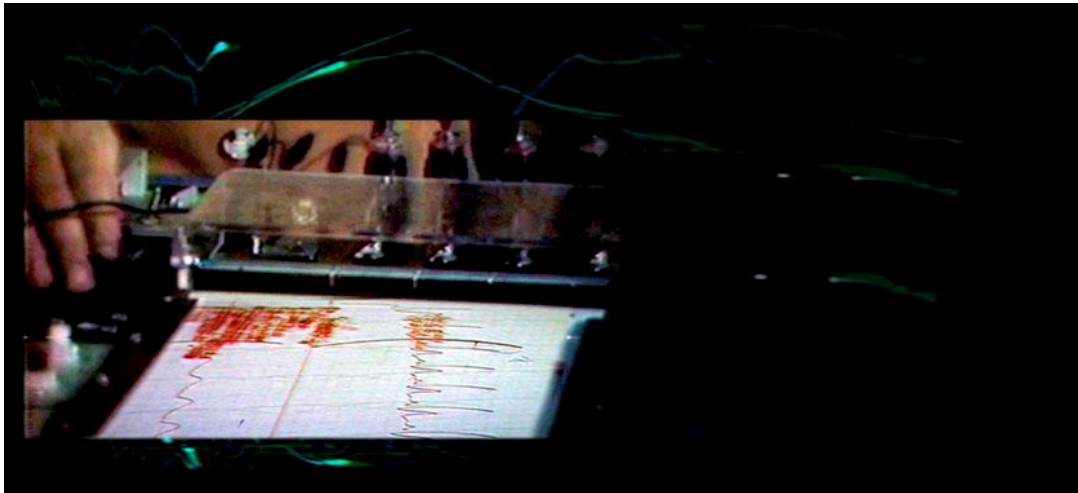


Invitación al Primer Coloquio Latinoamericano sobre Arte No-objetual y Arte Urbano, publicada en el periódico *El Mundo* el 4 de mayo de 1981. Archivo Museo de Arte Moderno de Medellín.

Varios artículos también se encargaron de difundir algunas de las participaciones iniciales. A pesar de que algunos de los artistas y críticos que estaban incluidos en las listas preliminares no participaron finalmente del evento, no puede desconocerse el hecho de que, al ser tenidos en cuenta

³⁴⁵ "Críticos peruanos irán a IV Bienal de Medellín", *La Prensa*, 21 de abril, 1981.

desde un principio, su trabajo tuviera resonancias con la concepción alrededor del no-objetualismo en América Latina.



Sandra Llano-Mejía. *In-pulso*. Acción con electrocardiógrafo y gráficas sobre papel. 1978. Cortesía de la artista.

Una de las artistas anunciadas fue la colombiana Sandra Isabel Llano, quien para ese momento vivía en la Ciudad de México. Llano conocía a Juan Acha por haber sido el director de su tesis en la Maestría en Artes de la UNAM. La obra desarrollada por la artista en el marco de su investigación académica fue *In-pulso* (con la que había participado en el IV Salón Atenas en el Museo de Arte Moderno de Bogotá (MAMBO), en 1978). La pieza, que involucraba un vínculo con un electrocardiógrafo para medir las pulsaciones del corazón ante diferentes sensaciones o estados corporales —incluyendo la muerte—, respondía a las concepciones de Acha sobre el no-objetualismo, particularmente en las reflexiones sobre imágenes electrónicas y lumínicas que hacían parte del cuarto grupo en el que el crítico peruano dividió los no-objetualismos dentro del proyecto *Arte y sociedad: Latinoamérica*.

Otro de los artistas colombianos presentes en el listado fue Antonio Caro. Por aquel entonces, Caro ya había presentado en diferentes ocasiones obras como *Cabeza de Lleras*, *Marlboro* o *Colombia*, en las que recurriendo a la publicidad o al tiempo como soporte de la obra de arte dejaba ver una práctica de corte conceptual alineada con los no-objetualismos.

No obstante, aunque Caro se suscribe a la etiqueta de arte conceptual, lo hace ingenuamente. Sus búsquedas iniciales, que tienen en *Cabeza de Lleras* (1970) una de sus primeras salidas,³⁴⁶ como afirma el mismo Caro, eran intuitivas y no estaban movilizadas por un férreo componente intelectual.³⁴⁷ Sin embargo, una vez que Caro utiliza la categoría para focalizar su producción artística, comienza a realizar un tipo de conceptualismo que retoma elementos propios del contexto social y político colombiano para subvertir a través de materiales de bajo costo el carácter elitista del arte, con constantes virajes hacia la cultura popular, la publicidad y los medios masivos. De modo que no es un conceptualismo informado e influenciado por las tendencias internacionales, sino más bien un uso del arte como idea para producir obras en las que el concepto tiene un lugar decisivo; una operación no exenta de cierta ingenuidad frente al contexto y el circuito internacional del arte, pero con la potencia de una práctica localizada en las condiciones sociohistóricas colombianas. Esa adscripción al conceptualismo dio lugar en 1973 a la célebre obra de Caro *El imperialismo es un tigre de papel*, a la que el artista se refería como un “espacio ambiental”.

³⁴⁶ La obra se presentó en el XXI Salón Nacional de Artistas. Consistía en una escultura de sal de la cabeza del expresidente Carlos Lleras Restrepo, quien un año antes había expulsado a Marta Traba del país. La cabeza estaba puesta en una urna de vidrio a la que Caro le vertió agua el día de la inauguración con el fin de que la cabeza se derritiera. A causa de un error en las uniones del vidrio, una buena parte del agua se derramó en el piso. La obra ocasionó burlas y críticas en la prensa que reseñó la apertura del Salón y, no obstante, ese error significó para Caro el ingreso en el campo artístico colombiano con un tipo de obra que en los años siguientes se consolidaría a través del uso de estrategias cercanas al arte de idea.

³⁴⁷ Álvaro Barrios, *Orígenes del arte conceptual en Colombia* (Fondo Editorial Museo de Antioquia, 2011), 92.

Antonio Caro rescata las formas de sociabilidad como influencias más significativas que la recepción de revistas o referencias extranjeras. Entre las personas con las que Caro estableció un vínculo estimulante se encuentra Bernardo Salcedo, quien además de su amigo fue su interlocutor y su maestro. Por ejemplo, el uso que del texto hacía Bernardo Salcedo influyó de manera directa a Antonio Caro; las planas que hacía Salcedo en sus cuadernos son parte de los intereses que Caro desarrolló por el texto durante la década del setenta, algo que, por supuesto, se extiende hasta el presente. La sociabilidad y la afectividad comportan otros puntos de origen de ciertas producciones artísticas durante ese periodo experimental en América Latina, algo que además invita a pensar otras genealogías que escapan y trascienden a las referencias exclusivas de revistas o viajes de formación en el extranjero. Las formas de sociabilidad y afectividad amplían las genealogías de la vanguardia experimental latinoamericana.



Marcello Nitsche. *Belha / Estructura inflable*. Instalación en la entrada del Edificio Coltejer, en el centro de Medellín. III Biental de Arte de Coltejer. Dimensiones variables. 1972.

Otros casos semejantes son el del brasileño Marcello Nitsche y el de los también colombianos Bernardo Salcedo y Beatriz González. Con respecto a la obra que iba a presentar el primero, la nota del 15 de abril del periódico *El Colombiano* describía escuetamente lo siguiente: “La obra que presentará se asemeja a un gran pulmón, es una ambientación inflable en la cual podrá penetrar el público”. Se trataba entonces de una intervención semejante a la que el artista brasilero había presentado en la II Bienal de Coltejer en el año 1970. En cuanto a Bernardo Salcedo, Alberto Sierra señala lo siguiente:

Respecto al arte no-objetualista en Colombia, Alberto Sierra manifiesta que se viene haciendo desde tiempo atrás como en los casos de Bernardo Salcedo cuando, en la bienal de 1970, desmitificó el paisaje y presentó una serie de bolsas con tierra y pasto; y del grupo El Sindicato de Barranquilla, en el Salón Nacional del 78.³⁴⁸

Las prácticas experimentales que se asociaron con el no-objetualismo en Colombia incluyeron una gama amplia que iba desde el trabajo pictórico de carácter *pop* de Beatriz González —quien hacía uso de muebles domésticos como superficie para el desarrollo de sus pinturas o tomaba imágenes de prensa para producir un tipo de visualidad que desplazaba la imagen informativa al campo artístico—, pasando por obras como las de Bernardo Salcedo, con su *Hectárea de heno* —obra con la que obtuvo el premio en la Bienal de Coltejer de 1970—,³⁴⁹ o trabajos recientes

³⁴⁸ “Incorporar el arte en la vida”.

³⁴⁹ Si bien el trabajo de Bernardo Salcedo ha sido ubicado como parte del conceptualismo colombiano, es interesante cómo el propio artista nunca reconoció haber producido sus obras adscritas al arte conceptual o tomando como referencia el surrealismo o el Dadá. Incluso en la entrevista que le hizo Álvaro Barrios el 19 de septiembre de 1994 para el libro *Orígenes del arte conceptual en Colombia*, pese a las intenciones de Barrios de vincular su trabajo con las primeras vanguardias europeas, Salcedo niega esas influencias y suscribe su trabajo artístico a otro tipo de actitudes de orden político y humorístico, situando sus orígenes en algunos casos en situaciones relacionadas con la infancia. Ese humor, no obstante, estaba dirigido a las instituciones artísticas y sus modos de legitimación. Una burla al público elitista que esperaba encontrar en museos y galerías obras ancladas a los lenguajes artísticos convencionales. Un humor ante lo intocable. Barrios, *Orígenes del arte conceptual en Colombia*, 25.

producidos por una agrupación artística como El Sindicato, que con la obra *Alacena con zapatos* había ganado el Primer Premio del Salón Nacional de Artistas tres años atrás.



Bernardo Salcedo. *Hectárea de heno*. Instalación con bolsas de plástico numeradas y heno. Dimensiones variables. 1970. Colección Museo de Arte Banco de la República de Colombia.

Pocos textos se han encargado de elaborar reflexiones detalladas y exhaustivas sobre aspectos específicos del Coloquio de Arte No-objetual. El vacío historiográfico se debe probablemente a dos circunstancias: la dispersión del archivo y la tardía publicación de las memorias del evento.³⁵⁰ A continuación me centraré en tres textos escritos durante la última década que abordan diferentes

³⁵⁰ En el año 2007, el Museo de Antioquia dio inicio a una serie de eventos de arte contemporáneo de gran formato bajo la sigla MDE, que comenzarían a realizarse con una periodicidad cuatrienal en la ciudad de Medellín. Pensados con la intención de recuperar el espíritu que había movilizó al campo artístico de la ciudad durante las Bienales de Coltejer, la IV Bienal de Medellín y el Coloquio de Arte No-objetual, el MDE07 propuso dentro de su programación una pequeña revisión del Coloquio que incluía la exhibición de algunas obras y material de archivo como una sección anexa, así como la puesta en marcha de una publicación que recopilaba las ponencias, presentaba a través de fichas razonadas unas pocas obras que participaron en el evento en 1981 e incluía algunos textos adicionales publicados en prensa. No obstante, el libro con las memorias solo saldría a la luz en el año 2011 debido a los problemas de financiación para publicarlo. Esa publicación tardía (treinta años después del evento) fue uno de los primeros intentos por reconstituir una memoria del Coloquio. Cabe decir que la sección del libro dedicada a las obras no alcanza a cubrir ni el 30 % de lo que fue la exposición paralela al Coloquio, lo que deja ver un problema sustancial: la dispersión del archivo.

aspectos del Coloquio, escritos por Augusto del Valle, Imelda Ramírez y Miguel López, y que podrían considerarse como las únicas lecturas que ofrecen un estado de la cuestión.

Uno de los textos más detallados, al menos en lo que respecta al contenido de las ponencias y al panorama histórico en el que se inscribe el Coloquio, corresponde al estudio introductorio realizado por Augusto del Valle para el libro de las memorias que editó el Museo de Antioquia. Bajo el título *La fiesta del no-objetualismo. Polémicas sobre arte contemporáneo en América Latina*, el texto de Augusto del Valle presenta cuatro balances. El primero señala el distanciamiento de cuatro ponencias frente al no-objetualismo como categoría propuesta por Acha: los enfoques más o menos funcionalistas de María Elena Ramos (su ponencia abordó los problemas de la comunicación en las artes nuevas) y Jorge Glusberg (quien destinó su reflexión a la relación entre el arte y la posmodernidad), la metodología de la nueva sociología marxista utilizada por Néstor García Canclini para estudiar los cambios de las artesanías de acuerdo con sus lugares de circulación (la *boutique*, el mercado, la casa), y la lucha contra la tradición que, desde la historia del arte, emprende Alfonso Castrillón para pensar las características materiales y visuales del objeto en el caso peruano.

El segundo balance muestra las asociaciones del no-objetualismo con el arte de acciones corporales, unas de corte poético con cierto anarquismo, en el caso de Brasil (como las presentadas en la ponencia de Aracy Amaral), y otras con una dimensión contracultural que reaccionan a las políticas culturales del Estado (la presentación de Rita Eder sobre el caso mexicano y el papel que tenían los grupos por aquellos años). El uso de objetos cotidianos con un potencial de apropiación, en el caso de Brasil, deriva en excepciones que acercan ciertas prácticas conceptuales a una tendencia anarquista o festiva, pero con posibilidades de un planteamiento político. En primer lugar, para el caso peruano, se dejan ver dos situaciones: por un lado, la ponencia de Alfonso

Castrillón ya mostraba algunos de los cambios que tuvo la escena artística durante las décadas del sesenta y el setenta, en las que fue crucial la disolución del objeto; pero por otro lado, Mirko Lauer centraba su reflexión en la artesanía y en los objetos que se producían en el marco de sociedades precapitalistas, lo que supone una búsqueda a contracorriente de los no-objetualismos que especulaban con lo tecnológico e incluso con el arte como idea. En el caso de Chile, Nelly Richard enfatiza en las prácticas no-objetuales como una alternativa, una producción al margen de las instituciones, en la que el cuerpo se utiliza como medio para instalarse en el paisaje urbano.

El tercer balance, centrado principalmente en las ponencias de arte urbano de Silvia Arango, Lily Kassner y Óscar Olea, expone que las consecuencias de la modernidad arquitectónica como fuente de semejanzas de la ciudad latinoamericana tienen, no obstante, agencias específicas en México y Colombia. Mientras en México el Estado cumple un rol sustancial al promover el nacionalismo a través de murales y esculturas conmemorativas, en Colombia la integración del paisaje natural lleva la experiencia de la ciudad a otro nivel estético en donde la recreación y el esparcimiento superponen diferentes temporalidades (ese es el caso de varios proyectos del arquitecto Rogelio Salmona). Sin embargo, más allá de las perspectivas esbozadas sobre arte urbano, ninguna ponencia vincula el no-objetualismo con sus focos de reflexión. Con respecto a la presencia que tuvo el arte urbano en la discusión, del Valle señala que

la manera como el no-objetualismo se articula con las dinámicas urbanas de la modernidad y los procesos económicos de modernización también tuvieron un lugar discursivo en la cita de Medellín. En ningún caso la categoría fue usada para tipificar las prácticas estético-artísticas que toman el espacio urbano como material para proyectos. En cambio, se acepta un discurso moderno de crítica al monumento, cuando este es entendido como clave de una celebración de la historia patria o de temas mitológicos. La aparición de un lenguaje geométrico que acompaña a los códigos urbanos de la modernidad es celebrada en dos de las ponencias de la

sección de “arte urbano” del coloquio. En cambio, el efecto privado de la imagen televisiva cuyo alcance visual está claramente supeditado a recintos de interior es visto como un proceso negativo, mientras que, por el contrario, la aparición de íconos publicitarios en “publicidad exterior” no es registrada a pesar de que tal proceso, claramente, ya había comenzado.³⁵¹

Finalmente, el cuarto balance menciona las semejanzas entre las perspectivas de Acha, Lauer y García Canclini, en tanto los tres buscaban una renovación del aparato teórico latinoamericano a través de la denominada teoría social del arte. Al revisar en este marco la producción, la distribución y el consumo, los tres teóricos coinciden en una metodología que privilegia la lectura de lo que sucede con el objeto artístico en cada uno de estos ámbitos, lo que arroja luces significativas para advertir la dimensión de los planteamientos sobre el no objetualismo:

Deteniéndose en cada ámbito y observando la “trayectoria del objeto” en cada lugar en que este se detiene, por así decir, es posible ganar para el discurso crítico una serie de datos de carácter empírico, sin perder de vista el horizonte político. La crítica al arte como objeto tangible, para desplazar la mirada hacia un énfasis en la articulación de procesos en el capitalismo tardío ofrece un claro horizonte de comprensión para pensar el no-objetualismo. El “anti-arte” descubre entonces dos vías posibles de construcción de una mirada estética: la de los procesos que articulan la creación de objetos en el precapitalismo (artesanía) o la de aquellos otros procesos de elaboración de objetos en la época de la reproducción mecánica.³⁵²

Con estos balances, del Valle señala que varias de las ponencias del Coloquio agencian una crítica a la modernidad, bien desde la arquitectura y la ciudad, o bien desde las prácticas artísticas y su materialidad. El despliegue de esta reflexión puede ocupar un lugar central dentro de la

³⁵¹ Augusto del Valle, “La fiesta del no-objetualismo. Polémicas sobre arte contemporáneo en América Latina”, en *Memorias del Primer Coloquio Latinoamericano sobre Arte No-Objetual y Arte Urbano* (Museo de Antioquia, Museo de Arte Moderno de Medellín, 2011), 56.

³⁵² Del Valle, “La fiesta del no-objetualismo”, 65.

presente investigación, toda vez que permitiría advertir, en la apertura que tuvo el concepto no-objetualismo a través del Coloquio, debates que abren una zona llena de puntos de contacto, pero también de disputas sobre el término, que permitirían vislumbrar sus usos en las escenas locales latinoamericanas. ¿Cuál fue el tipo de modernidad cuestionada en las ponencias del Coloquio? ¿Cómo se articula con las obras que se presentaron? ¿Qué posiciones tomaron agentes específicos con respecto al capitalismo desde las trincheras de la posmodernidad? ¿Cómo se debatió el término *vanguardia* alrededor de las producciones artísticas y cuáles fueron sus pulsos en las escenas locales que participaron del encuentro en Medellín? ¿Cuál fue el rol del pensamiento crítico y teórico? Con respecto a esto último, del Valle sugiere que el hecho de que hayan sido críticos que acompañaban de manera cercana las prácticas artísticas de la época quienes debatieron sobre el término no-objetualismo permite obtener de primera mano una lectura de lo que sucedía en las escenas locales y de cómo podía dialogar con ellas el término propuesto por Acha. Así, el uso de la categoría no-objetualismo podría revisarse en dos niveles:

En un primer nivel sirve para la lectura e interpretación de cada escena nacional. En un segundo nivel se trata de una discusión más amplia acerca de la caracterización del concepto mismo de no-objetualismo en una suerte de filosofía del arte. La focalización de acuerdo a cada contexto establece una medida de la pluralidad del arte latinoamericano de fines de los años setenta y comienzos de los ochenta. Nos permite una mirada de primera mano —pues las voces que lo ilustran son las de “actores” importantes de la escena crítica del momento— de la posibilidad de asociar el no-objetualismo tanto a una tendencia específica —como el arte corporal o performance, la ambientación, documentación de procesos, video, cine experimental, entre otros— como a un cuerpo de textos que cada tradición cultural aporta.³⁵³

³⁵³ Del Valle, “La fiesta del no-objetualismo”, 44.

Augusto del Valle identifica en los trabajos del No-grupo y Proceso Pentágono dos coordenadas que posiblemente sirvieron para la definición del término no-objetualismo:

La crítica a la representación por parte de los llamados grupos, entre los que destacan Proceso Pentágono y el No-grupo, por citar a dos de los más importantes, establecen las coordenadas de la definición del no-objetualismo en el terreno de un “principio de acción” que contradice a las estéticas románticas, humanistas y renacentistas a las cuales se les atribuye un largo proceso, de más de cuatrocientos años, para su configuración e institucionalización. Los grupos usan una serie de recursos como la fotografía, la documentación, la materialidad del desecho industrial, el reprocesamiento de imágenes populares extraídas de la televisión, fotonovelas y prensa. El uso de tales recursos bajo un principio de acción supone que cualquier vía estética de experiencia es un aprendizaje existencial acerca de un contexto, y en ese sentido, una experiencia política.³⁵⁴

Si bien el texto de Augusto del Valle se ocupa de una primera revisión de los contenidos de las ponencias y ofrece un esbozo preliminar de algunos debates teóricos que atravesaron el evento, las menciones a obras específicas son pocas, difícilmente las describe con precisión y evidentemente no da cuenta de lo que aconteció de manera paralela a las conferencias y a las mesas redondas. Tampoco se detiene con rigor historiográfico en la escena de Medellín durante esos años. En cualquier caso, se trata de un texto que ilumina algunas zonas del escenario que requiere la reconstrucción del Coloquio.

El trabajo de Imelda Ramírez podríamos ubicarlo también como una referencia inmediata en los estudios que se han realizado sobre el evento. Su investigación lo pone en relación con la fundación

³⁵⁴ Del Valle, “La fiesta del no-objetualismo”, 47.

del MAMM.³⁵⁵ La pertinencia de este trabajo tiene que ver con la concepción modernista que prevaleció en el arte de la ciudad durante los años inmediatamente anteriores y posteriores a la fundación del MAMM. En la escena de Medellín difícilmente hubo una ruptura radical en los medios artísticos, más bien se traslaparon de manera simultánea las prácticas experimentales en medio de una continuidad de la escena artística con ciertos valores modernistas; la denominada “generación urbana”,³⁵⁶ que contribuyó a la apertura del panorama del arte en la ciudad luego de las Bienales de Coltejer, es una muestra de ello. La investigación de Ramírez asume para esa lectura una postura que privilegia la tradición anglosajona con respecto al uso del término *modernidad* a fin de sintonizar lo ocurrido en Medellín con las modulaciones que Peter Osborne o Andreas Huyssen han utilizado para referirse a las continuidades de la modernidad a través de concepciones como “quinta etapa”, en el caso del primero, o “alto modernismo” y “modernismo tardío”, en el caso del segundo. De cualquier forma, la perspectiva de Ramírez no echa mano de un aparato teórico enmarcado en los debates latinoamericanistas que, por supuesto, no resonaron a cabalidad en la escena artística de Medellín.

Antes de entrar propiamente en la revisión del Coloquio, Imelda Ramírez revisa el contexto histórico que lo antecede. Para ello presenta la relación con la Primera Bienal Latinoamericana de

³⁵⁵ La investigación fue publicada por la Universidad Eafit en el año 2012 bajo el título *Debates críticos en los umbrales del arte contemporáneo. El arte de los años setenta y la fundación del Museo de Arte Moderno de Medellín*. En ella, Ramírez se ocupa de analizar la escena artística de Medellín durante la década del setenta, los cambios que llevaron a la aparición del MAMM en 1978 (aunque su inauguración tendría lugar solo hasta 1980) y los debates que rodearon su configuración institucional.

³⁵⁶ Luego de las Bienales de Coltejer una generación de artistas de Medellín, entre los que se podría mencionar a Óscar Jaramillo, Alberto Uribe, Marta Elena Vélez, Dora Ramírez, Luis Fernando Valencia, Javier Restrepo, Álvaro Marín, Félix Ángel, Hugo Zapata, Germán Botero y Rodrigo Callejas, se encargó de romper con el academicismo y refrescar los discursos artísticos de la ciudad. Varios de ellos, con formación en arquitectura, fueron los encargados de fundar las carreras de Artes Plásticas de la Universidad Nacional y Diseño Gráfico y Diseño Industrial de la Universidad Pontificia Bolivariana, en Medellín. Aunque la mayoría de sus trabajos se inscriben en técnicas convencionales como la pintura, la escultura, el grabado, el dibujo o la fotografía, su papel como impulsores de nuevos debates en el arte, así como en la formación de las generaciones siguientes, es indiscutible.

São Paulo,³⁵⁷ comprendiendo que tanto ella como el Coloquio se inscriben en la secuencia de encuentros y simposios que tuvieron lugar durante la década del setenta. El problema entre la teoría y la práctica que había dejado en evidencia la Bienal Latinoamericana de São Paulo, sumado a la preocupación que sobre este binomio ya había manifestado Acha en años precedentes, hizo que la formulación del Coloquio de Arte No-Objetual en Medellín tuviera esta articulación en su centro. De hecho, el título de la ponencia presentada por Acha intenta hacer que converjan ambas dimensiones: “Teoría y práctica no-objetualistas en América Latina”. Dice Imelda Ramírez:

Al escoger el término de “no-objetual” como tema central para definir el evento, y al circunscribirlo al ámbito latinoamericano, Acha no solo buscaba enfatizar en los cuestionamientos a la tradición moderna, en especial al culto a la obra de arte, sino que recogía las preocupaciones expresadas en São Paulo de vincular el arte y la vida en las condiciones precarias de América Latina a través de creaciones, si se quiere, más humildes, que cobraran sentido social por fuera de los círculos de élite y del mercado. Así, los no-objetualismos proponían descentrar el objeto artístico y el mito del artista para expandir el concepto y el sentido tradicional del arte en la sociedad, incorporando, además de otras formas creativas, el trabajo colectivo y la experimentación. La pertinencia del concepto de no-objetual frente a otras denominaciones (como posmodernismo o arte conceptual) hizo parte de las discusiones programadas para el Coloquio. Para Juan Acha, la importancia del término radicaba en su conexión con el contexto latinoamericano. [...] Se trataba, según Mirko Lauer, de un aprendizaje “de lo que es el arte de los latinoamericanos”, y como todo proceso de aprendizaje, “es un terreno abierto a la prueba y el error”. Lo importante, para este autor, era que el proceso

³⁵⁷ La Primera Bienal Latinoamericana de 1978 de São Paulo coincide con la redemocratización en Brasil luego de la dictadura. En ese mismo año el gobierno remueve el AI-5 (Acto Institucional Número Cinco), con el que la dictadura militar había suspendido varias garantías constitucionales desde 1968, entre ellas la libertad de prensa, lo que había marcado una fuerte censura en los medios de comunicación. En el caso de la escena artística brasileña de aquellos años esta no es una cuestión menor, toda vez que el arte intentó denunciar diferentes aristas de la situación política a través de las obras y las exposiciones.

fuera permanente y que en su continuidad fuera modificando “la estructura misma del establishment del arte en el Continente”. Como parte de ese proceso de prueba y error, en São Paulo, según decía Lauer, se reconoció la necesidad de llenar los vacíos de teoría para el arte latinoamericano, al evidenciarse “los límites de la teoría de la resistencia de Marta Traba”, por estar circunscrita “a un par de docenas de artistas”. Para Lauer, el evento de São Paulo “sugirió que en América Latina hay un arte todavía huérfano de teoría”, y esa orfandad fue “la que hizo que la muestra y el simposio funcionaran como realidades separadas”. Por ello, decía este investigador, en São Paulo se esbozaron los puntos para “diálogos futuros”, en torno a temas como, por ejemplo: “la renovada preocupación por desbrozar el concepto de arte popular, el intento de reubicar el vanguardismo en un contexto social y en general, la relativización de todas las nociones establecidas en arte desde fines de la pasada guerra”.³⁵⁸

Además de la realización del Coloquio, por esos días confluyeron otros dos eventos artísticos en la ciudad que convocaron férreamente a la discusión sobre crítica y teoría con propuestas artísticas. Por un lado, con el apoyo de la AICA, la sección colombiana organizó en el Instituto de Integración Cultural de Quirama³⁵⁹ el Primer Encuentro Internacional de Críticos de Arte³⁶⁰. Por

³⁵⁸ Imelda Ramírez, *Debates críticos en los umbrales del arte contemporáneo. El arte de los años setenta y la fundación del Museo de Arte Moderno de Medellín* (Editorial Universidad Eafit, 2012).

³⁵⁹ El Instituto de Integración Cultural Quirama tuvo un lugar preeminente en la circulación de ideas y exposiciones artísticas en Medellín. Por ejemplo, en ese mismo lugar, al año siguiente del Coloquio de Arte No-objetual, el artista Carlos Echeverry llevó a cabo una de las primeras muestras de arte correo. Bajo el título *Registro* la exposición reunió el trabajo de doscientos trece artistas provenientes de treinta y siete países. El lugar que ocupa el IICQ en la gestión institucional y en la puesta en circulación de proyectos artísticos de vanguardia aún está por esclarecerse en la historia del arte en Colombia.

³⁶⁰ De acuerdo con el testimonio de Fermín Fèvre, durante dos días se alojaron en el recinto Quirama alrededor de trescientas personas. En el encuentro participaron Pierre Restany (Francia), Jasia Reichardt (Inglaterra), Carlos von Schmidt (Brasil), Marta Traba (que en ese momento vivía en Estados Unidos), Jorge Romero Brest (Argentina), Francisco Gil Tovar (Colombia), Miguel González (Colombia), Germán Rubiano (Colombia), Galaor Carbonell (Colombia), Eduardo Serrano (Colombia), Alberto Sierra (Colombia), Leonel Estrada (Colombia), Darío Ruiz Gómez (Colombia) y el mismo Fermín Fèvre. Romero Brest asistió como observador y Umberto Eco, quien también estaba invitado, decidió faltar a último momento. Las ponencias fueron en extremo plurales, pasando por “Los placeres y engaños del mirar”, de Jasia Reichardt; “Vanguardia en crisis”, de Francisco Gil Tovar; “La crítica: función desviante entre la naturaleza y la cultura”, de Pierre Restany; y “Cambio de juego: USA vs. Latinoamérica”, de Marta Traba. Ver: *Vea la IV Bial de Arte*, catálogo (Corporación Bial de Arte de Medellín, 1981), 14. El encuentro tenía entre sus

otro lado, Leonel Estrada, quien había impulsado entre 1968 y 1972 las Bienales de Coltejer con la ayuda del artista y gestor Samuel Vásquez y con el apoyo de Rodrigo Echavarría —entonces presidente de la compañía textilera—, logró convocar nuevamente a varios empresarios de la ciudad para llevar a cabo la IV Bienal de Medellín. La escala de la IV Bienal no fue nada desdeñable. La curaduría que estuvo a cargo de Eduardo Serrano (por aquel entonces curador del MAMBO) incluyó alrededor de doscientos veinte artistas provenientes de treinta y siete países y fue expuesta en sesenta y seis salas divididas con paneles en el Palacio de Exposiciones de Medellín. Con un despliegue mediático sustancial, la Bienal intentó recuperar el espíritu que tuvieron las tres ediciones anteriores y propuso hacer un corte transversal sobre el arte producido en un presente desbordante, con lo cual fueron evidentes la heterogeneidad y el pluralismo de las manifestaciones artísticas, propios de los traslapes entre el modernismo y otras prácticas experimentales. No obstante, saltó a la vista el privilegio del género de la pintura sobre otras manifestaciones de vanguardia. De hecho, Marta Traba manifestó en varias ocasiones su afinidad con la Bienal debido a ese regreso a la pintura que proponía la muestra, lo que suscitó ataques directos al Coloquio por parte de la crítica colombo-argentina, con lo cual, además, reafirmó su teoría de la resistencia. Alberto Sierra, por su parte, comentaría sobre la Bienal:

En la IV Bienal de Medellín [...] hubo una combinación de muchas cosas. Siempre sostengo que estuvo muy mal montada. Tenía un pésimo sentido del uso del espacio, pues se ingresaba mirando las cosas más fáciles como la pintura figurativa o incluso primitiva y el espectador terminaba exhausto después de más de 270 obras, viendo, solo al final del recorrido,

objetivos cuestionar la producción artística y la tarea de la crítica en América Latina, ubicar al arte latinoamericano en el proceso de desarrollo artístico y problematizar acerca de la técnica dentro de él.

las que demandaban más esfuerzo y daban qué pensar. Una reflexión en la que uno necesitaba mirar fuera del objeto para entender la propuesta que estaban haciendo los artistas.³⁶¹

Carlos Castillo, por su parte, señala que el recorrido era laberíntico y continuo, y solo contaba con una entrada y una única salida.³⁶² Mientras tanto, en la parte exterior del recinto se exhibieron esculturas de gran formato, se hicieron eventos como la quema del Gardel de Marta Minujín, e intervenciones como las propuestas de *land-art* de Ana Mendieta y Carl André. Imelda Ramírez, entonces, además de situar de manera general los antecedentes de la Primera Bienal Latinoamericana de São Paulo y la presencia simultánea de eventos en la ciudad, también recupera algunas obras como las presentadas por Felipe Ehrenberg, Álvaro Barrios, Marta Minujín y Leopoldo Maler, y presenta un primer balance de la recepción inmediata del Coloquio en Medellín a través de artículos que fueron publicados en prensa por esos días:

Algunos asistentes esperaban un arte sin contradicciones y buscaban definiciones claras y unívocas. Por esa razón, no pudieron ocultar su desconcierto ante las situaciones paradójicas que se presentaban en el Coloquio y la Muestra sobre Arte No-objetual: al hablar de la muerte del arte y de su fusión con las prácticas cotidianas y, al mismo tiempo, reforzar el carácter extraordinario del arte en la figura del artista; al afirmar la distancia de los no-objetualismos con el dinero y el mercado del arte, mientras otros los señalaban como una jugada más del mercado. También los invitados internacionales se preguntaban cuánto habría costado el alquiler del helicóptero y los percherones de la propuesta de Marta Minujín y, si al final, todo no terminaba en mercancía. Este desconcierto se presentó, además, cuando Óscar Olea hablaba de la “antiescultura” y de “la muerte de la ciudad” y de la inutilidad de seguir colocando, una vez más, objetos en las calles y los parques, con la disculpa de popularizar el arte, mientras

³⁶¹ Alberto Sierra, “Presentación”, en *Memorias del Primer Coloquio Latinoamericano sobre Arte No-objetual y Arte Urbano*, 14.

³⁶² Carlos Castillo, “La Bienal: llevar a muchos lo que saben pocos”, *Arte en Colombia*, n.º 16 (1981): 56.

que otros exaltaban la escultura pública; cuando se proponía un antimuseo en el museo, un grupo que no era grupo y una subversión que estaba autorizada. Todos estos aspectos no dejaron de incomodar al público. En un comunicado que escribieron algunos estudiantes inconformes se leía, por ejemplo, que el arte no-objetual, “si es subversivo no reencaucha [sic] el museo, ni lo utiliza para hacerse publicidad; a riesgo que se convierta como todo —incluso como nosotros— en un evento de comercio”.³⁶³

El problema de las vanguardias en medio de los debates que puede suscitar el no-objetualismo no es una cuestión menor. El interés en subvertir la idea de un arte culto dedicado exclusivamente a las élites fue uno de los focos que las prácticas artísticas experimentales buscaron decididamente desde la década del sesenta. Las obras experimentales intentaron superar la división entre el arte y la vida cotidiana, articulando a ambos en situaciones sociales y políticas de los contextos latinoamericanos, y llevando en algunos casos, incluso, a la integración con la cultura popular. Estos temas fueron recurrentes en las ponencias del Coloquio y en las obras que se presentaron.

Finalmente, el análisis de Miguel López sobre el Coloquio de Arte No-objetual tiene otro matiz. En *El giro discursivo de las exposiciones desde una perspectiva del Sur: São Paulo (1978) y Medellín (1981)*,³⁶⁴ López se ocupa de revisar el formato curatorial de ambos eventos para mostrar algunos de sus puntos en común y, sobre todo, señalar la presencia en el contexto latinoamericano de proyectos expositivos que, vistos desde la historiografía, articularon un programa teórico de la mano de exhibiciones de gran formato en los albores de esta operación a nivel global, una circunstancia que ha ocupado las agendas de investigación en años recientes. La lectura de López sucede a la luz de las teorías sobre las bienales de arte contemporáneo, y con ello propone una

³⁶³ Ramírez, *Debates críticos*, 64.

³⁶⁴ Miguel López, *Robar la historia. Contrarrelatos y prácticas artísticas de oposición* (Ediciones Metales Pesados, 2017).

mirada inédita sobre ambos eventos, en la que el horizonte político de las exposiciones asume en la incorporación de conversaciones y debates una nueva dimensión:

La orientación hacia lo discursivo y las dinámicas conversacionales ha permitido repensar las funciones sociales de la exposición y sus formas de participación en la esfera pública. Al mismo tiempo, el desarrollo de este paradigma discursivo ha estado frecuentemente asociado a otros modos de imaginar el horizonte político de las exposiciones. Es decir, estos debates y conversaciones han buscado reunir posiciones geopolíticas decididas a desafiar el balance del poder cultural global —una continuidad de las relaciones coloniales— y confrontar las narrativas hegemónicas del hemisferio norte.³⁶⁵

No hay que perder de vista que el agenciamiento discursivo, tanto en São Paulo como en Medellín, tenía el interés de reemplazar el formato convencional de las bienales (casi siempre inclinado hacia un modelo que repercutía en el valor comercial del arte y su estatus institucional), por un formato de investigación que, bajo temáticas específicas, abriera discusiones acerca de la realidad artística latinoamericana. Tampoco podría obviarse que los encuentros de crítica que ocurrieron en la década del setenta son un contrapunto, como menciona Miguel López, con respecto a las Bienales Americanas que hicieron parte de las estrategias implementadas por los Estados Unidos en el marco de la Guerra Fría Cultural.³⁶⁶ La búsqueda de un discurso latinoamericanista que estuvo presente, de manera sistemática y desde distintos frentes, en cada uno de estos encuentros, fungió en muchos casos como una estrategia contrahegemónica con respecto al programa de desarrollo y progreso estadounidense.

Miguel López concluye:

³⁶⁵ López, *Robar la historia*, 85.

³⁶⁶ Miguel López, *Robar la historia*, 89.

Ambos eventos [...] buscaron transformar el alcance político de las exposiciones de arte y de las bienales. Por un lado, la Bienal Latinoamericana de São Paulo introdujo la necesidad de reorganizar las jerarquías de la producción cultural entre arte occidental y no-occidental, en un intento de criticar la mirada eurocéntrica y los marcos coloniales del arte. Por otro lado, el Primer Coloquio de Arte No-Objetual y Arte Urbano promovió la integración de modos discursivos que permearon lo expositivo, desafiando el despliegue tradicional de montaje del museo y haciendo más compleja la experiencia temporal/espacial de los visitantes. Ambos eventos apostaron por continuar generando una infraestructura intelectual regional. Ellas también promovieron estrategias para construir modelos de microglobalidad y conversaciones Sur-Sur, en donde lo expositivo era una herramienta para redibujar los mapas de intercambio más allá de los imperativos económicos y culturales del Norte. Estas aspiraciones serían luego consolidadas por las bienales de La Habana durante mediados y finales de los años ochenta, lo cual daría lugar a transformaciones sucesivas y profundas de la práctica curatorial. Sin embargo, el legado de esta Bienal Latinoamericana y el Coloquio de Arte No-objetual, así como de otros eventos locales es frágil. Precisamente por eso es crucial enfatizar sus logros: cómo ayudaron a reimaginar las aspiraciones globales desde una perspectiva del Sur, cómo introdujeron un modelo discursivo y conversacional en la práctica expositiva a fin de contestar las historias del arte hegemónicas del Norte, cómo exploraron la agencia y las posibilidades políticas de la exposición, cómo introdujeron sin decirlo el debate sobre el rol del curador y sus alcances en la articulación intelectual de un debate público, y cómo hicieron frente a un legado y dimensiones coloniales que habían sido inherentes a las exposiciones internacionales de gran escala.³⁶⁷

Tanto Augusto del Valle como Miguel López ven como un fracaso el intento de Acha de poner en circulación el término no-objetualismo a través del Coloquio de Arte No-objetual.

³⁶⁷ Miguel López, *Robar la historia*, 105.

Evidentemente, en las ausencias que haya podido tener su circulación durante los años posteriores, e incluso en las décadas siguientes, se develan tanto las dificultades de la empresa intelectual en la que se había embarcado Acha como su mismo carácter utópico. No obstante, pensar como fracaso el Coloquio por el hecho de que no alcanzara una resonancia histórica que subvirtiera los modos de producción artística y teórica es algo que comporta una visión teleológica de la historia del arte, algo que, como se sabe, está ya en desuso. Lo interesante es, más bien, que las microhistorias derivadas del evento lograron tener otros ecos y resonancias de manera localizada y específica. Con ello, esta investigación sugiere que esos “intentos fallidos” son también una oportunidad para reevaluar las maneras en las que se han estructurado las narrativas historiográficas recientes sobre el arte latinoamericano.

4.3 No-objetualismos en Medellín: una reconstrucción de lo ocurrido entre el 17 y el 21 de mayo de 1981

Desde la noche del domingo 17 de mayo hasta la del jueves 21 de ese mismo mes, tuvo lugar en el MAMM un evento que reunió a artistas e intelectuales de la vanguardia artística latinoamericana: el Primer Coloquio Latinoamericano sobre Arte No-objetual y Arte Urbano.³⁶⁸ Pero no se trató únicamente de un coloquio, fue un coloquio y una exposición; y, sin duda, también una fiesta. Cuatro días en los que se presentaron distintas reflexiones vinculadas con el término no-objetualismo, alternadas permanentemente entre formatos: de ponencias a acciones artísticas —en las instalaciones del MAMM o en espacios públicos de la ciudad—, y luego de vuelta a las conferencias, y de ahí otra vez a las acciones. Cuatro días de una intensidad vital sin precedentes dentro de la vanguardia artística de la región. A continuación, se reconstruyen algunas de las participaciones artísticas de la muestra de arte no-objetual con el fin de demostrar, por un lado, la intensidad vital inmanente a los acontecimientos de la muestra y, por otro, los matices arrojados por las obras para comprender el no-objetualismo³⁶⁹.

³⁶⁸ En la exposición se presentaron más de setenta obras de artistas como Adolfo Bernal, Alicia Barney, Álvaro Barrios, Ana Mendieta, Carlos Echeverry, Carlos Zerpa, Cildo Meireles, Felipe Ehrenberg, Gilles Charalambos, Grupo Proceso Pentágono, Grupo Utopía, Jonier Marín, Liliana Porter, Magali Lara, Marta Minujín y Leopoldo Maler, No-grupo, Yeni y Nan, entre otros. Las ponencias, por su parte, estuvieron a cargo de Alfonso Castrillón, Álvaro Barrios, Aracy Amaral, Eduardo Ramírez Villamizar, Eduardo Serrano, Emilio Sousa, Hersúa, Jorge Glusberg, Juan Acha, Lily Kassner, María Elena Ramos, Mirko Lauer, Nelly Richard, Néstor García Canclini, Óscar Olea, Rita Eder y Silvia Arango. Además de las conferencias y de la exhibición en el MAMM, la programación del Coloquio tuvo una sección dedicada al arte urbano que incluyó un día de ponencias y una exhibición en la Sala de Arte de Suramericana de Seguros, así como proyecciones de videos a lo largo del evento. También se dedicó una noche a la cultura popular, en la que participaron un culebrero, un mentalista, un fotógrafo de cajón, entre otros personajes. Las memorias del evento con las conferencias y algunas de las participaciones artísticas pueden consultarse en el siguiente enlace: https://issuu.com/elmamm/docs/i_coloquio_de_arte_no_objetual_mamm_af18f37f37e19a.

³⁶⁹ El análisis del debate teórico se presenta en las conclusiones de cierre desde una perspectiva comparada dentro del contexto latinoamericano, que sirve como punto de llegada dentro de las genealogías del no-objetualismo.



Carlos Zerpa. *Apuntes sobre un doctor*. Performance. 1981. Primer Coloquio Latinoamericano sobre Arte No-objetual y Arte Urbano. Archivo Museo de Arte Moderno de Medellín.

El día de la inauguración se presentaron las *performances Apuntes sobre un doctor. El enviado de dios*, del artista venezolano Carlos Zerpa,³⁷⁰ y *Celebración en el trópico*, del colombiano Jonier Marín.³⁷¹ La acción de Zerpa es una de las más recordadas por los asistentes al Coloquio. *Apuntes*

³⁷⁰ Carlos Zerpa estudió Diseño Visual en Italia, en la Scuola Politecnica di Design de Milano, entre 1974 y 1977, y tuvo como tutor a Bruno Munari. Su estancia en Milano y los vínculos con las teorías de Munari significaron el inicio de las exploraciones artísticas con la fotografía, el video en Súper 8, el reciclaje de objetos y, posteriormente, el arte correo y las acciones performáticas.

³⁷¹ Para 1981, Jonier Marín contaba con un recorrido artístico que había empezado en 1968, año en el que viajó de Colombia hacia Europa, atravesando primero Brasil, como consecuencia del paro suscitado por los movimientos estudiantiles que se vivía en ese momento en la capital del país (aunque su intención inicial era pasar brevemente por la espesa selva amazónica y luego cruzar otras ciudades del gigante sudamericano para embarcarse por vía marítima hacia Francia en busca del Festival Internacional de Teatro en Nancy, terminó quedándose en Brasil durante dos años). Este viaje le permitió ponerse en contacto con artistas como Ben Vautier, Raymond Hains, Nam June Paik o Joseph Beuys. También visitó, en 1972, la Documenta 5 de Kassel, curada por Harald Szeemann y una clara

sobre un doctor proponía una revisión de la construcción del imaginario nacional y el lugar que ocupa en ella la cultura popular. Durante los treinta minutos que duró, Zerpa articuló una narración en la que el médico y santo popular José Gregorio Hernández era motivo de súplicas e invocaciones para la curación de enfermedades, al mejor estilo de los merolicos, culebreros, santeros, adivinos y vendedores ambulantes de remedios populares.



Carlos Zerpa. *Apuntes sobre un doctor*. Performance. 1981. Primer Coloquio Latinoamericano sobre Arte No-objetual y Arte Urbano. Archivo Museo de Arte Moderno de Medellín.

Zerpa realizó costuras con aguja e hilo sobre la bandera venezolana al tiempo que pronunciaba múltiples rezos y plegarias. Luego de envolver pequeñas figuras del santo José Gregorio Hernández

consecuencia de lo que el célebre curador suizo había hecho con la exposición *Live in your head: When attitudes become form (Work-Processes-Concepts-Situations-Information)*, presentada en la Kunsthalle de Berna en 1969. Marín fue uno de los precursores del arte de concepto en el país y se valió de estrategias como el arte correo, el fotoconceptualismo y el videoarte. Tuvo una temprana relación con el CAYC a comienzos de la década de 1970 y contó con el apoyo de Aracy Amaral en la Pinacoteca de São Paulo, para realizar una de sus primeras exhibiciones al regresar de Europa. Ver: Halim Badawi, "Jonier Marín: artista exiliado y conceptualista amazónico", *Arcadia*, 2016, <https://www.revistaarcadia.com/arte/articulo/jonier-marin-arte-artista-conceptual-colombia-paris-exilio-amazonas/54147>.

en papeles celofán del color de la bandera de Venezuela propuso, como buen merolico, vender la sangre seca del santo popular encapsulada en tubos de ensayo. La *performance* incluía, además, la destrucción de figuras de yeso frente al público, la autosanación de una de las piernas del artista, una sesión de curación con uno de los asistentes, entre otras situaciones que, mediadas por el discurso, aludían reiteradamente a una lectura de lo popular en medio de una deconstrucción de los símbolos patrios.

La *performance* finalizaba con la intención de lanzar un televisor sobre el público, después de que Zerpa se hubiera cubierto con una franja textil que llevaba los colores de la bandera venezolana, y de que la intensidad narrativa hubiera ido *in crescendo* al punto de persuadir al público de que el lanzamiento del televisor sobre ellos ocurriría verdaderamente. Con esta serie de acciones, Zerpa trató de dinamitar la construcción de los imaginarios nacionales. Sobrepuso el lugar que la cultura popular y la experiencia cotidiana de la ciudad tenían en la cohesión de las identidades nacionales mediadas por otros símbolos y discursividades con mayor relevancia que los símbolos patrios heredados de los procesos independentistas del siglo XIX.



Carlos Zerpa. *Apuntes sobre un doctor. El enviado de dios*. Acción performática. 1981. Primer Coloquio Latinoamericano sobre Arte No-objetual y Arte Urbano. Archivo Museo de Arte Moderno de Medellín.

La potencia expresiva propia de las *performances* que Zerpa realizó entre finales de los años setenta y comienzos de los ochenta, incluyendo en este caso la invocación al médico popular José Gregorio Hernández, marcó el inicio del Coloquio de Arte No-objetual en sintonía con una de las afirmaciones que al día siguiente plantearía Acha en su ponencia: que los no-objetualismos surgían de la pugna entre el arte culto y el arte popular.



Carlos Zerpa. *Apuntes sobre un doctor. El enviado de dios*. Acción performática. 1981. Primer Coloquio Latinoamericano sobre Arte No-objetual y Arte Urbano. Tomado de la *Re-vista del Arte y la Arquitectura en América Latina*, n.º 7.



Carlos Zepa, *Los pequeños puntos*. Instalación. Dimensiones variables. 1981. Archivo Periódico *El Mundo*, Medellín.

Zepa también participó en la exposición con la instalación *Los pequeños puntos*, que guardaba una estrecha cercanía con la *performance* presentada durante la inauguración. En ella una fotografía del artista con una cuchilla de afeitar, tomada en Caracas durante la *performance Ceremonia con armas blancas*,³⁷² era cubierta por una bandera de Venezuela. Por el costado derecho, desde el

³⁷² Esta acción, como señala Constanza de Rogatis, se presentó por primera vez en el evento Acciones Frente a la Plaza, coordinado por el también artista Marco Antonio Ettegui y acompañado por la crítica de arte María Elena Ramos. Para de Rogatis, “estas acciones se vinculaban al creciente desarrollo en el arte venezolano de propuestas conceptualistas —o no objetuales, según el término de la época— y como tales, entendían la obra en cuanto experiencia y no en tanto objeto, si bien algunos de los artistas participantes —entre ellos, el propio Zepa— desarrollarían posteriormente una importante línea de trabajo en torno a él. *Acciones...* fue además una actividad que expuso manifestaciones de arte no convencional a un público no vinculado a los museos, pues se llevó a cabo —

techo, descendía una serie de postales con la imagen devota del santo José Gregorio Hernández ayudando a la cura de un enfermo. Sobre una base blanca, un libro con impresiones en Xérox mostraba una secuencia fotográfica en la que Zerpa comía una lata de arvejas marca Petit Points, bastante populares en Venezuela, y luego las escupía sobre un plato blanco.

El colombiano Jonier Marín, por su parte, presentó *Celebración en el trópico*, una acción que continuó las búsquedas realizadas desde 1976 alrededor de las comunidades indígenas en el proyecto *Amazonia Report*.³⁷³ Este antecedente es ineludible en el paso de Marín por Medellín en 1981, ya que no solo presentó la acción el día inaugural del Coloquio de Arte No-objetual, sino que también exhibió una serie de telas rojas de gran formato con tinta verde en la IV Bienal.

La tinta verde que chorreaba sobre la tela roja había aparecido por primera vez en una de las series que hizo parte de *Amazonia Report*. Sobre fotografías en blanco y negro de edificios de São Paulo, Marín había pintado manchas verdes que parecían salir de la parte superior y que descendían

con excepción de las propuestas de Wenemoser y Terán— en los espacios de la Gobernación del Distrito Federal, cerca de la Plaza Bolívar”. Ver: Costanza de Rogatis, “Ceremonia con armas blancas. Carlos Zerpa”, *Abra Caracas*, s. f.,

https://www.abracaracas.com/revisiones/ceremoniaconarmasblancas_carloszerpa/#:~:text=Ceremonia%20con%20armas%20blancas%20es,los%20a%C3%B1os%20setenta%20en%20Venezuela.

³⁷³ Uno de sus proyectos más conocidos, realizado en 1976 y consecuencia de los viajes entre la Amazonía y Europa, invocaba una mirada sobre el mayor ecosistema del planeta. *Amazonia Report* interpelaba las referencias históricas de viajeros europeos en el trópico americano desde el siglo xvi. Su producción literaria y artística, las implicaciones de estos viajes por el territorio en términos estéticos, económicos, científicos o políticos, la destrucción sistemática de recursos y comunidades indígenas son enunciados que atraviesan el universo de ideas presentes en este proyecto. Se trató de un estudio minucioso sobre la “amazonidad” (como el mismo artista denomina la imagen que construye la cantidad de información que hay sobre esta región del planeta). Las salidas que tuvo plásticamente el proyecto fueron plurales en sus medios como en muchos otros casos de la obra del no-objetualista colombiano. *Collages*, instalaciones, acciones performáticas, dibujos, fotografías o la exhibición de archivos y documentos muestran la apertura del arte contemporáneo en la década de los setenta, un tipo de arte interesado en transgredir no solo los bordes disciplinares, sino también el uso de las técnicas convencionales de la práctica artística. Para Marín, “no sería una denuncia ecológica, sino un resultado libre después de constatar datos y hechos. En el escaparate ‘Amazonia’, en el Museo del Hombre en París, había por lo menos tres mil libros, de los cuales consulté alrededor de un cinco por ciento, como el *Casement Report* de 1811. Entonces, propuse a la Pinacoteca de São Paulo algo que fuera en varias etapas: documento, creación y performance, y así resultó una exposición en varios capítulos: creé objetos con materiales heteróclitos. Así, quedaron obras como *Hylea* o *Abstracto y concreto*”. Halim Badawi, *Historia urgente del arte en Colombia* (Editorial Planeta, 2019).

por las fachadas como la savia que brota de la corteza de los árboles. La obra de la Bienal, en palabras del artista, “reunía al mismo tiempo una idea de la Amazonía y una propuesta plástica de una posible suplantación de la selva por parte de la actividad industrial”.³⁷⁴ La invitación al Coloquio fue un resultado de los trabajos que Marín venía realizando desde mediados de la década del setenta con el CAyC y con el proyecto *Amazonía Report*, el cual había sido apoyado por Aracy Amaral desde la Pinacoteca de São Paulo en 1976. Para *Celebración en el trópico*, Marín continuó las exploraciones realizadas el año anterior en una acción que presentó en la Casa de la Cultura del barrio La Candelaria de Bogotá.



Jonier Marín. *Performance Amazonía*. 1980. Colección Proyecto Bachué.

En la acción del Coloquio de Arte No-objetual, intentó actualizar las pinturas corporales de grupos nativos, pensando en lo que podría hacer un antropólogo como Claude Lévi-Strauss, quien

³⁷⁴ Entrevista con Jonier Marín, 17 de abril de 2019.

a partir de los rasgos faciales sería capaz de establecer las estructuras de un lenguaje expresivo en los grupos nativos de las selvas tropicales. La acción estaba acompañada de una puesta en escena: una hamaca, un radio transistor puesto en ella y una modelo desnuda parada enfrente del público. Durante un tiempo aproximado de quince minutos, Marín iba pintando paulatinamente el cuerpo de la modelo utilizando un pincel. Los trazos rojos, a la manera de etnias como los ocaína o los bororó, eran acompañados del poema “Garabato” de Octavio Paz, leído por el artista. El poema decía lo siguiente:

Con un trozo de carbón

con mi gis roto y mi lápiz rojo

dibujar tu nombre

el nombre de tu boca

el signo de tus piernas

en la pared de nadie

En la puerta prohibida

grabar el nombre de tu cuerpo

hasta que la hoja de mi navaja

sangre

y la piedra grite

y el muro respire como un pecho.

Ante la lectura del poema un artista mexicano —posiblemente se trató de Felipe Ehrenberg o de Hersúa— gritó desde el público “Octavo Paz, lacayo del imperialismo”, en un rechazo tajante de la figura de Paz, que para aquel entonces había dado un viraje en su posicionamiento político a raíz de los acontecimientos ocurridos durante la década de 1970 a manos de la izquierda radical y los grupos guerrilleros en México. Haciendo caso omiso del grito, Marín continuó la acción hasta el final mientras pintaba y se escuchaba de fondo la música en el radiecito. Entre los críticos presentes en la intervención estaban Pierre Restany, Aracy Amaral y el curador de la America’s Society de Nueva York, John Stringer, quien invitó a Marín a realizar la acción al año siguiente.



Jonier Marín. *Celebración en el trópico*. Acción performática. 1981. Archivo Museo de Arte Moderno de Medellín.

También durante la noche inaugural, el artista colombiano Antonio Igino Caro accionó su obra *Becerro de oro*, una escultura en cera que paulatinamente era consumida por el fuego. La imagería producida por la religión católica fue uno de los recursos más utilizados por el artista

hacia finales de la década del setenta. Las obras producidas por aquellos años, así como la intervención realizada en el Coloquio de Arte No-objetual, recurren al trabajo escultórico desafiando su temporalidad. Se moldean en cera figuras religiosas para luego quemarlas lentamente mientras el artista registra la secuencia con una cámara fotográfica. En el caso de *Becerro de oro*, Caro desmantela la adoración hecha por los israelitas en la base del monte Sinaí a la figura homónima. La conocida referencia de las narraciones bíblicas del Antiguo Testamento le sirve de motivo al artista para cuestionar los relatos de la religión católica a la vez que elude la fetichización del objeto artístico como mercancía, pensando la escultura desde una dimensión claramente temporal y efímera.



Antonio Igino Caro. *Becerro de oro*. Escultura en cera consumida por el fuego. 40 x 75 x 25 cm. 1981.

Archivo Museo de Arte Moderno de Medellín.



Rubén Valencia y Maris Bustamante durante el proceso de quema de la escultura *Becerro de oro* de Antonio Igino Caro. 1981. Archivo Museo de Arte Moderno de Medellín.



Antonio Igino Caro. *Becerro de oro*. Escultura en cera consumida por el fuego. 40 x 75 x 25 cm. 1981.

Archivo Museo de Arte Moderno de Medellín.



Antonio Iginio Caro. *Becerro de oro*. Escultura en cera consumida por el fuego. 40 x 75 x 25 cm. 1981.

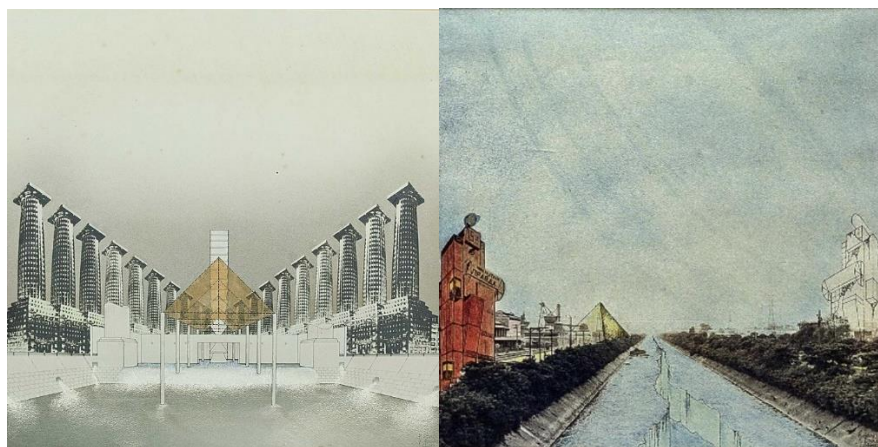
Archivo Museo de Arte Moderno de Medellín.

Si las referencias visuales y discursivas en los casos de Zerpa, Marín y Caro el día de la inauguración mostraban un arco que iba de lo popular a lo antropológico, también hay que anotar que estas lecturas de problemas tan variados como el nacionalismo en el caso de Zerpa, lo indígena en Marín y lo religioso en Caro, incluían una mirada sobre la historia. Las referencias al pasado como estrategias de interpelación crítica caracterizan uno de los rasgos del no-objetualismo. Esta perspectiva, no obstante, en clave de la historia del arte, estaría presente también en otros trabajos exhibidos en la muestra de arte no-objetual.

El grupo *Utopía*, conformado por los arquitectos Ana Patricia Gómez Jaramillo, Fabio Antonio Ramírez y Jorge Gómez, había comenzado su producción artística desde el año 1979.³⁷⁵ Con

³⁷⁵ Para consultar estudios monográficos sobre la obra del grupo Utopía, ver: Óscar Roldán y Efrén Giraldo, eds., *Le Corbusier en el río Medellín. Arquitectura, ficción y cartografía en las obras del grupo Utopía (1979-2009)* (Fundación Gilberto Alzate Avendaño, 2014). Jorge Lopera, "Procesos de creación en arquitectura o construcciones ilusorias. Límites difusos en la obra del grupo Utopía", *Co-Herencia* 12, n.o 22 (2015): 269-276, <https://doi.org/10.17230/coherencia.12.22.14>. Efrén Giraldo y Jorge Lopera, "Fiction and projecting: architecture and image in the work of the Utopía group (Medellín, 1979-2009)", *Revista de Estudios Globales y Arte Contemporáneo* 4, n.º 1 (2016): 231-261. <https://doi.org/10.1344/regac2016.1.11>.

motivo de la invitación realizada por el curador Eduardo Serrado para participar en el V Salón Atenas que organizaba el MAMBO, el colectivo propuso un proyecto ficcional sobre el río Medellín. Con una influencia notoria de los discursos de Léon Krier y de otros colectivos, como Archigram y Superstudio, la propuesta suponía la proyección de escenarios inverosímiles sobre el río Medellín: un río congelado dividido en una cuadrícula de la cual se elevaba un cubo de hielo de grandes dimensiones, la presencia a gran escala de los muros del Pabellón de Barcelona de Mies van der Rohe atravesando el río a la altura de la calle Colombia o una planta de purificación con los edificios del Chicago Tribune de Adolf Loos eran situados a lo largo del principal afluente de la ciudad. La serie de *collages* era acompañada por tres mesas que tenían en su interior planos de la ciudad intervenidos, así como de una mesa adicional que contaba con un mantel sobre el que el colectivo había hecho una serigrafía con otro mapa urbanístico. Esta obra hizo parte de la exposición de arte urbano que tuvo lugar en la Sala de Arte de Suramericana de Seguros en el marco del Coloquio de Arte No-objetual.



Grupo Utopía. De la serie *La ruta del río*. “Planta de purificación, con edificios del Chicago Tribune de Adolf Loos” y “Unité Industrielle, Torres Pravda”. Fotomontaje coloreado. 40 x 40 cm c/u. 1979.

Por su parte, en la muestra de arte no-objetual en el MAMM, el grupo también exhibió una obra que dialogaba con la historia del arte y la arquitectura. Concebida como una referencia a Stonehenge, una instalación con una serie de monolitos fabricados en espuma de poliuretano estuvo dispuesta para la inauguración del Coloquio en uno de los pasillos que llevaba al auditorio principal. El grupo Utopía, que venía trabajando en obras anteriores con referencias a la historia del arte, exploraba en esta instalación una nueva veta en su trabajo: lejos de utilizar planimetrías y modelos a escala para enunciar proyectos utópicos —característicos de su producción desde 1979—, recurrían en este caso al uso de elementos ligeros, de gran volumen y de producción industrial para el desarrollo de una instalación de sitio específico sobre la arquitectura interior del museo. No obstante, los módulos fueron tomados por los asistentes el día de la inauguración para sentarse, jugar con ellos o encontrarles nuevas funciones, lo que implicó que la obra fuera destruida desde el primer día.



Grupo Utopía. *Jardín blando*. Instalación con espumas de poliuretano. Dimensiones variables. 1981.
Fondo Felipe Ehrenberg, Centro de Documentación Arkheia, Museo Universitario Arte Contemporáneo,



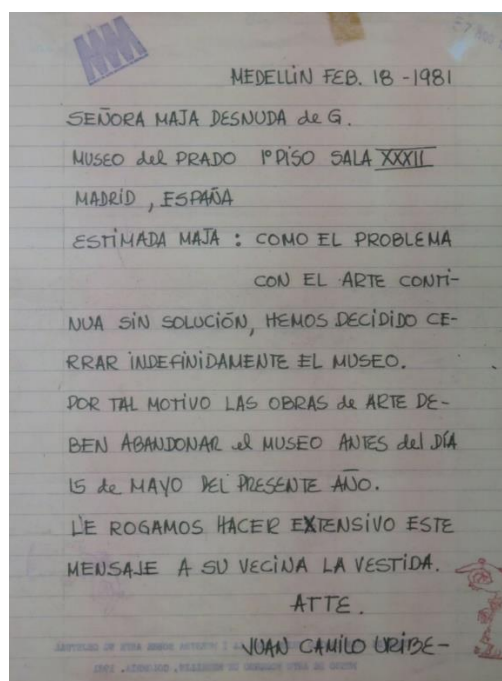
Grupo Utopía. *Jardín blando*. Instalación con espumas de poliuretano. Dimensiones variables. 1981.

Archivo Periódico *El Mundo*, Medellín. Foto: Luz Elena Castro.

Otro de los artistas que participaron en la muestra fue el colombiano Juan Camilo Uribe. Cuando recibió la invitación a participar en exposición, el artista de Medellín decidió publicar un aviso en la prensa local en donde explicaba que no estaría en la ciudad durante esos días, generando una suerte expectativa. Desde la isla de Providencia, en el Caribe colombiano, donde en efecto se encontraba en aquel momento, Juan Camilo Uribe decidió escribir cerca de cuarenta y una cartas dirigidas a obras clásicas de la historia del arte, pertenecientes a las colecciones de reconocidos museos internacionales, en las que les notificaba que, en vista de que el problema del arte continuaba sin solución, el museo al que pertenecían había decidido cerrar indefinidamente, y que ellas debían abandonarlo en una fecha determinada. Las cartas fueron enviadas al MAMM, donde se exhibieron sobre una de las paredes de las salas expositivas.



Juan Camilo Uribe. *Correspondencia*. Acción, nota publicada en prensa y cartas manuscritas dirigidas a obras clásicas de la historia del arte, enviadas por servicio postal al MAMM. 1981. Archivo Museo de Arte Moderno de Medellín.



Juan Camilo Uribe. *Correspondencia*. Acción, nota publicada en prensa y cartas manuscritas dirigidas a obras clásicas de la historia del arte, enviadas por servicio postal al MAMM. 1981. Archivo Museo de Arte Moderno de Medellín.

Que el abandono hubiera sido planteado por Uribe para el 15 de mayo, es decir, dos días antes de la inauguración del Coloquio de Arte No-objetual, no solamente significaba un diálogo desde el arte contemporáneo con las obras canónicas y las instituciones artísticas que habían moldeado la historia del arte, sino que, además, marcaba una postura de clausura con respecto a lo viejo augurando la novedad de los no-objetualismos como principal corriente del arte actual. El gesto, además, se enunciaría desde América Latina con respecto a las obras clásicas europeas, algo que, a la luz de los debates sobre el latinoamericanismo a lo largo de la década y de la postura de Acha con respecto a la necesidad de reivindicar un pensamiento propio por fuera de los cánones occidentales, subrayaba un corte con la dependencia cultural proveniente de los marcos de producción europea.



Álvaro Barrios en la conferencia “Sinopsis del no-objetualismo en la obra de Marcel Duchamp”, llevada a cabo el 20 de mayo en la Biblioteca Pública Piloto durante el Primer Coloquio Latinoamericano sobre Arte No-objetual y Arte Urbano. 1981. Archivo Museo de Arte Moderno de Medellín.

El artista y crítico Álvaro Barrios, quien también participó de la programación teórica del Coloquio con una conferencia sobre el trabajo de Marcel Duchamp, en la que proponía ubicar el no-objetualismo en las actitudes y propuestas del artista francés, desde al menos la aparición del *ready-made*, tuvo en la muestra de arte no-objetual una obra que retomaba justamente las operaciones duchampianas que, por aquellos años, habían empezado a ser frecuentes en el artista de Barranquilla. Barrios presentó un *ready-made* sobre *Las ceremonias del verano*, el libro que la crítica argentina Marta Traba había publicado en 1966 y con el que obtuvo el Premio Casa de las Américas.³⁷⁶ Para 1981 era evidente que los postulados de Traba iban en contravía con la experimentación artística más radical, de la que Barrios hacía parte como artista, crítico y curador del eje Caribe, conformado por las ciudades Barranquilla y Cartagena, en el norte de Colombia.

El interés de Álvaro Barrios por el trabajo de Marcel Duchamp había comenzado desde mediados de la década de 1960, tal y como quedó consignado en un artículo publicado en la *Re-vista del Arte y la Arquitectura en América Latina* en 1980, donde Barrios expone de manera amplia y detallada sus investigaciones sobre la obra de Duchamp.³⁷⁷ La conferencia presentada en el Coloquio de Arte No-objetual retoma muchas de las ideas presentes en el artículo, con el fin de exponer el modo en que las operaciones vanguardistas inauguradas por Duchamp están presentes en las obras que se denominaban como no-objetuales dentro del evento.³⁷⁸ La participación de Barrios en Medellín durante esos días de 1981 se dio de manera simultánea en tres exposiciones. Además del Coloquio de Arte No-objetual, también participó como artista en la IV Bienal de

³⁷⁶ En la versión de 1966, el Premio Casa de las Américas se le otorgó también al chileno Enrique Lihn en la modalidad de poesía con el libro *Poesía de paso*, al cubano Jesús Díaz en la categoría de cuento con *Los años duros* y al argentino Osvaldo Dragún en la modalidad de teatro con la obra *Heroica de Buenos Aires*. El jurado de la categoría novela estuvo conformado por Alejo Carpentier, Juan García Ponce y Mario Benedetti.

³⁷⁷ Álvaro Barrios, "Génesis de una idea", *Re-vista del Arte y la Arquitectura en América Latina* 2, n.º 6 (1981): 48-54.

³⁷⁸ Esta idea del antecedente duchampiano en los no-objetualismos había sido mencionada por Acha en el artículo "Messico oggi", así como en el segundo volumen de *Arte y sociedad: Latinoamérica*.

Medellín y en la muestra *Palabras en el arte*, organizada en el Museo Universitario de la Universidad de Antioquia (MUUA).

Barrios decidió articular su triple participación mediante una misma estrategia que tendría variaciones específicas en cada uno de los eventos. Como parte de los diálogos de su obra con Marcel Duchamp, decidió crear una institución ficticia denominada Museo Duchamp del Arte Malo. Barrios se asumió como director del museo y envió cartas a cada una de las instituciones que coordinaban los eventos en Medellín: el MAMM, la IV Bienal y el MUUA. En ellas, confirmaba su participación y solicitaba a los directores un listado de las obras presentes en cada una de las muestras para un proyecto denominado *Las obras de arte muy malas son muy buenas*, impulsado desde el Museo Duchamp del Arte Malo y en el cual la correspondencia hacía parte de la obra.

La intención de Barrios era proponer un *ready-made* con obras que a su juicio eran de mala calidad; el artista se apropiaría de ellas y exhibiría a su lado la correspondencia con las instituciones. Para el MUUA seleccionó una escultura de Rodrigo Arenas Betancuourt y para la IV Bienal una pintura de Fernando de Szyszlo.³⁷⁹ No obstante, para el Coloquio de Arte No-objetual, a causa de su carácter también teórico, escogió el libro *Las ceremonias del verano* de Marta Traba. Su objetivo era señalar que Traba era una excepcional crítica de arte, pero una pésima escritora narrativa. Además de que, si bien había impulsado obras de gran riesgo experimental antes de abandonar Colombia, para 1981 había regresado al país con posturas bastante conservadoras. No resultaba gratuito que la referencia a la figura de Traba dentro del Coloquio de Arte No-objetual, luego del periplo que significó la confrontación entre posiciones como las de Acha y Traba en los

³⁷⁹ Como señala Imelda Ramírez, esta intervención, según Barrios, aludía al hecho de que una obra podía ser “muy elogiada por la crítica conservadora” y, al mismo tiempo, “ser reprobada por la nueva crítica”, es decir, sobre ella coexistían visiones contrapuestas. Así, Barrios buscaba demostrar “la relatividad de toda postura crítica” y mostrar que esta ya no consistía en “atacar o defender la obra de alguien, como había sido hasta entonces, sino algo más sutil, que incluía silencios, elecciones, exclusiones, ideas que estructuran recorridos, etc.”. Ramírez, *Debates críticos*.

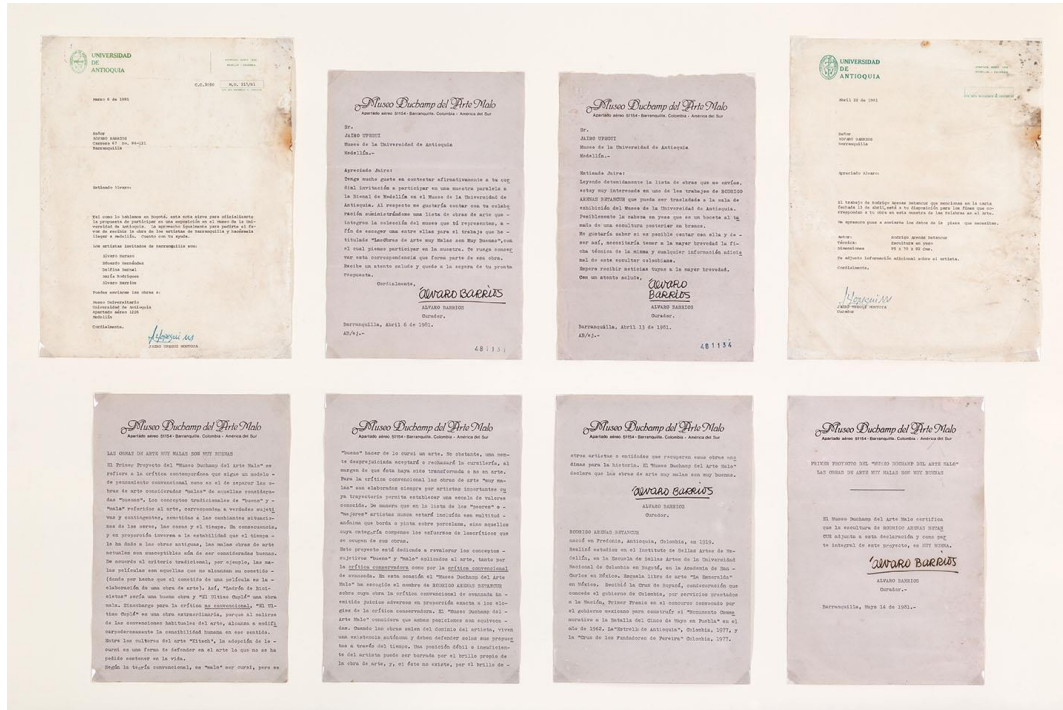
encuentros de crítica a lo largo de la década, supusiera una crítica ante la incapacidad de actualización de Traba con respecto a las nuevas circunstancias del arte.

Aunque el gesto propuesto por Barrios en el Museo Duchamp del Arte Malo podría traer cierta reminiscencia de las apropiaciones que Duchamp hizo de obras que pertenecieron a otros artistas, como ocurrió en Rouen en 1914 o en el Café des Artistes en Nueva York en 1916,³⁸⁰ lo cierto es que el Museo Duchamp del Arte Malo muestra otras intenciones que lo desmarcan del tipo de apropiación realizada por Duchamp. Sus antecedentes se sitúan en dos experiencias de Barrios. Por un lado, en uno de los *Sueños con Marcel Duchamp* “soñó” que el artista francés pudo haber imaginado un museo para albergar todas las sobras malas del mundo en un gesto claramente metairónico, una situación que impulsó luego de presentar los tres *ready-mades* en Medellín, al solicitarles a diferentes museos del mundo sus peores obras para conformar la colección del Museo Duchamp del Arte Malo, algo que, por supuesto, no ocurrió.

El segundo antecedente se sitúa en una experiencia de cine. Barrios fue a ver la película española *El último cuplé* (1957), en la que actuaba la célebre actriz Sara Montiel. A juicio de Barrios, la película era tremendamente mala, y no podía creer que el cine pudiera llegar a un nivel de ridiculez tan excesivo; para él, era una tomadura de pelo. Sin estar muy seguro de la impresión que le había causado la película, decidió verla por segunda vez, y corroboró efectivamente que la película le había parecido fatal. No obstante, esa segunda vez asumió la película más como una comedia (por lo mala que era) que como una brillante creación del cine español. No satisfecho con

³⁸⁰ En su viaje a Rouen en 1914, Duchamp adquirió en una tienda de arte reproducciones de paisajes invernales realizados por otros artistas, los coloreó y luego los firmó. La obra se titula *Pharmacie* y es uno de los casos en los que el artista francés utilizó la obra de otros para avanzar decisivamente en la redefinición de la pintura y en las ideas acerca de los *ready-mades* asistidos o recíprocos. Luego, en 1916, estando en el Café des Artistes en Nueva York, Duchamp firma una de las pinturas que cuelga en una de las paredes del local. Mientras en el primer caso hay una apropiación de una reproducción, en el segundo se trata de una obra original. Ver: Graciela Speranza, *Fuera de campo. Literatura y arte argentinos después de Duchamp* (Anagrama, 2006), 80.

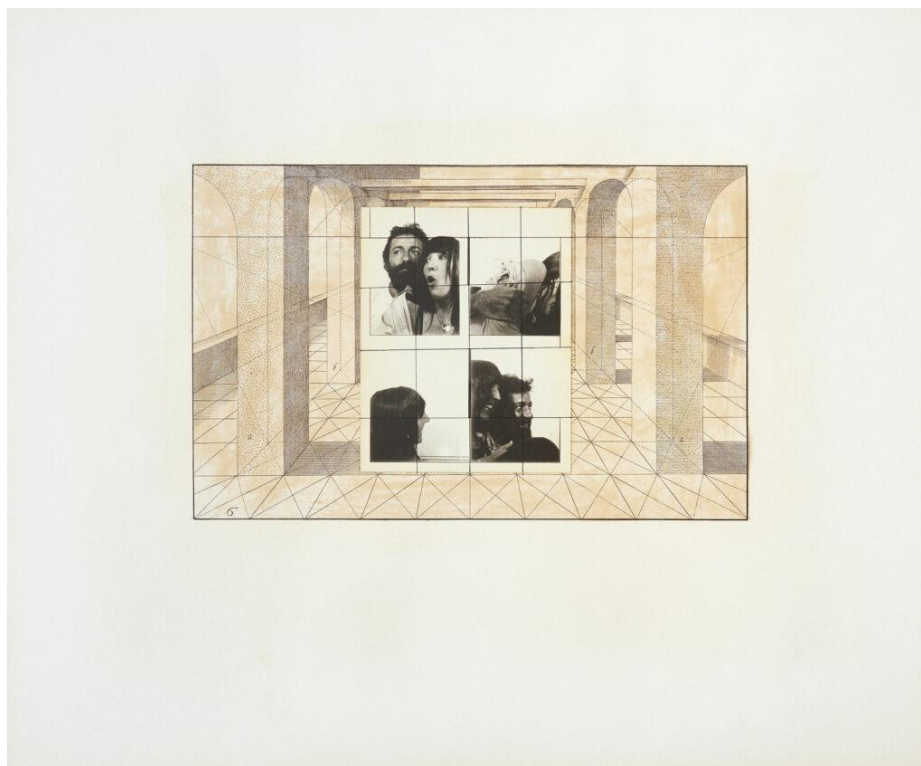
haberla visto dos veces, la repitió una veintena de veces. Al final consideró que la película era demasiado buena a causa de lo mala que era. Al cambiar el juicio de valor sobre la obra pensó en el primer proyecto para el Museo Duchamp del Arte Malo: *Las obras de arte muy malas son muy buenas*.



Álvaro Barrios. *Primer proyecto del Museo Duchamp del Arte Malo*. Correspondencia entre el artista y el Museo Universitario de la Universidad de Antioquia, mecanografía sobre papel con tipografía y firma en tinta. 24,7 x 17 cm. 1981. Colección Proyecto Bachué.

Otro de los artistas que incluyeron un diálogo con la historia del arte fue el venezolano Rolando Peña. Su obra, titulada *The seven vanishing points* (*Los siete puntos de fuga*) presentaba una *performance* que aludía a la idea de la perspectiva de Paolo Uccello en su célebre frase “O che dolce cosa è questa prospettiva”. Peña tomó esta frase de Uccello, que servía como uno de los puntos de partida para la evolución del arte desde el Renacimiento, con el fin de trastocarla y usarla de sustrato conceptual para una revisión que ponía en perspectiva el propio ego del artista. El

resultado fue una *performance* realizada en la Cayman Gallery de Nueva York en 1979, la que sería también la última colaboración con el colectivo Foundation for the Totality.³⁸¹



Rolando Peña. *The seven vanishing points*. Técnica mixta, collages, fotomatones, sobre gráficas de Devries. 1979.

La obra consistía en una serie de fotomontajes en gran formato —fotomatones los llamaba Peña— en los que tomaba imágenes de perspectivas del Renacimiento provenientes de libros para

³⁸¹ El colectivo fue fundado en 1966 por Rolando Peña, Waldo Balart, Jaime Barrios, Juan Downey, Manuel Quinto (nombre de Manuel Vicente Peña) y otros artistas, luego de que Waldo Balart los invitara durante un fin de semana a su casa en East Hampton para el rodaje de una película de Andy Warhol. Peña, Balart, Quinto y otros realizaron la *performance The Paella-Bycicle-Totality-Crucifixion*, que quedó registrada en la película. Foundation for the Totality estuvo conformado durante sus años de existencia por Joseph Aliaga, Carlos Anduze, Waldo Balart, Alfonso Barrios, Jaime Barrios, Gregory Battcock, Carmen Beuchat, Walter Bowart, Jaime Caro, Joe Dallesandro, Candy Darling, Divine, Juan Downey, Marisol Escobar, Arturo Esguerra, Chuck Federman, Ana María Fuenzalida, Allen Ginsberg, Moira Hobson, Nam June Paik, Vicky Larraín, Timothy Leary, Casey Lee, Noel Levert, Juan Liscano, Iván Loscher, Roberto Loscher, Gerard Malanga, Taylor Mead, Allen Midgette, Marcelo Montealegre, Mario Montes, Isabel Morrison, Paul Morrissey, Billy Name, Julio Neri, Nico, Rudolf Nuréyev, Manuel Quinto, Pierre Restany, Edie Sedgwick, Diego Rísquez, José Rodríguez Soltero, Marcela Rossiter, Carla Rotolo, Simone Swan, Diego Texera, Angela Tirelli, Ultra Violet, Zezzar A. Vallejo, Aldo Vigliarolo, Viva, Andy Warhol.

intervenirlas con retratos personales y afectivos, donde la corporalidad y los gestos del mismo artista rompían la imagen perfecta e impecable de la perspectiva. La sobreposición de las fotografías en los dibujos introducía una dosis de humor, fundamental en el descalce de las prácticas artísticas de tenor conceptual de los años setenta, marcando la ruptura con la tradición mediante estrategias como el fotoconceptualismo, a modo de burla y diálogo encriptado con la historia del arte. Además de los montajes, estaba la acción. Peña comenzaba la *performance* en la galería bebiendo una botella de champaña en el interior de un cubo de dos por dos metros cuadrados. Una vez terminada la champaña, salía del cubo y comenzaba la destrucción de siete espejos. Otro cubo adicional de la misma medida tenía una mirilla que mostraba en el interior a un maniquí vestido de negro y sentado en una silla que representaba al artista. La acción quedó documentada en video y se exhibió en la muestra de arte no-objetual.



Rolando Peña. *The seven vanishing points*. Instalación y performance. 1979.

Cayman Gallery. Nueva York.



Rolando Peña. *The seven vanishing points*. Instalación y performance. 1979. Cayman Gallery. Nueva York. Registro en video de la acción.

La participación de artistas venezolanos en el Coloquio de Arte No-objetual fue organizada por Luis Ángel Duque, quien para entonces era agregado cultural de la Embajada de Venezuela en Bogotá. Además de las participaciones performáticas de Carlos Zerpa, Diego Barboza, Marco Antonio Ettedgui, Pedro Terán y Yeni y Nan, Duque contribuyó con el envío de una serie de películas y videos producidos en Venezuela durante los últimos años como parte del auge que vivía el país con el cine en Súper 8 y su vínculo con el videoarte.³⁸² Varios de esos videos se ocuparon de mirar uno de los casos más singulares de la historia del arte venezolano.

En 1979 había tenido lugar un extenso homenaje a Armando Reverón con motivo del vigésimo quinto aniversario de su muerte. El trabajo del célebre pintor fue objeto de películas que, seleccionadas por Duque, hicieron parte del envío venezolano al encuentro de Medellín. Varias obras, filmadas en Súper 8, reflexionaban sobre asuntos tratados por Reverón en su trabajo

³⁸² Cabe recordar que en 1976 comenzó el Festival Internacional de Cine de Vanguardia en Súper 8 que se realizó en Caracas de manera anual y convocó tanto a cineastas como a artistas enfocados en la exploración del video como nuevo lenguaje artístico. También el Festival de Arte de Caracas de 1979 dedicó una sección a una muestra de video.

pictórico: la luz, sus procesos al interior del taller, el misticismo de su articulación entre arte y vida, la producción realizada durante sus años en Macuto, sus excentricidades y exotismo, entre otros. Ángel Hurtado, quien había visitado a Reverón en su taller en 1952, por ejemplo, presentó *El taller mágico de Armando Reverón* (1979), una película de corte documental que contaba con el guion de Juan Calzadilla y en la que se narraba el trabajo pictórico de Reverón, así como su relevancia dentro del arte de América Latina. Otro venezolano, Diego Rísquez, participó en la muestra de arte no-objetual, entre otras obras, con el cortometraje *A propósito de la luz tropical: homenaje a Armando Reverón* (1978). También se proyectó el video de Édgar Anzola titulado *Reverón*, filmado en 1938 y que constituye la primera película sobre el artista, la cual sirvió de inspiración y de referencia para muchos de los que elaboraron obras durante el homenaje de 1979.

A los trabajos del grupo Utopía, Juan Camilo Uribe, Álvaro Barrios, Rolando Peña, Ángel Hurtado, Diego Rísquez y Édgar Anzola se suma la acción presentada por los argentinos Marta Minujín y Leopoldo Maler dentro del diálogo con las referencias a la historia. El segundo día del evento Minujín y Maler hicieron una de las acciones más polémicas de la muestra no-objetual. Ambos habían colaborado en otras ocasiones mediante acciones y *happenings*, especialmente en Argentina. La invitación que recibieron al Coloquio de Arte No-objetual ocurrió de manera separada y fue un motivo para proponer una obra conjunta nuevamente. *De Amarú a Barthes* fue una acción llevada a cabo en la Plaza de Toros La Macarena y quizás la que requirió una mayor logística para su producción dentro del evento. Leopoldo Maler recuerda que al llegar a Medellín se encontró con Minujín en el aeropuerto, y camino al hotel, sin saber aún qué obra realizarían, pasaron en frente de la Plaza de Toros La Macarena y decidieron pensar en una propuesta para presentar allí durante la muestra.³⁸³

³⁸³ Entrevista con Leopoldo Maler, 11 de junio de 2020.

La obra consistía en un acto que comenzaba con el desmembramiento simbólico del cuerpo del líder indígena Tupac Amarú. Para ello, un grupo de cuarenta *performers* salía al ruedo de la plaza, la mitad vestidos de azul y la mitad de blanco, acompañados de doce caballos percherones, y recorrían en círculos el escenario mientras cantaban en coro fragmentos que habían memorizado de una de las ponencias del Coloquio. Pasados algunos minutos aterrizaba un helicóptero en el centro de la plaza, bajaban de él Marta Minujín y Leopoldo Maler, traían del público al helicóptero a cuatro críticos de arte (Pierre Restany, Jasia Reichardt, Juan Acha y Alberto Sierra), los subían en él en una suerte de secuestro, y el helicóptero despegaba con ellos hacia una casa campestre en las afueras de la ciudad mientras sostenía un cartel con la palabra *imagina*.



Marta Minujín y Leopoldo Maler. *De Amarú a Barthes*. Acción performática. 1981. Archivo Periódico *El Mundo*, Medellín. Fotografía: Luz Elena Castro.

La mezcla creativa entre Minujín y Maler tenía una tendencia hacia el espectáculo. Las piezas, complejas en su desarrollo logístico, sucedían como intervenciones de sitio específico y se

relacionaban con el trabajo individual de ambos. En el caso de Minujín, por ejemplo, además del *Obelisco acostado* que presentó en la I Bienal Latinoamericana de São Paulo, cabe mencionar la pieza que presentó en la IV Bienal de Medellín: la famosa quema del *Gardel*. Una escultura de quince metros de altura realizada el día de la inauguración, en un gesto que, nuevamente en diálogo con el contexto histórico, rememoraba la muerte del cantante de tango Carlos Gardel en el accidente aéreo que tuvo lugar el 24 de junio de 1935 en Medellín. La idea de Minujín era hacer que las cenizas de Gardel regresaran al cielo mediante la quema simbólica de una escultura fabricada en alambre y rellena de algodón.

Leopoldo Maler, por su parte, se había instalado en Londres desde 1961. Allí, además de trabajar como locutor de la BBC se había vinculado fuertemente con el teatro, realizando obras y escenografías de notoria complejidad como *X-IT* (1969), *Crane ballet* (1973), o *Carnem et ciclum* (1974). Eso le daba experiencia en la preparación de actores, así como un pensamiento espacial que articulaba la puesta en escena con la narrativa. *De Amarú a Barthes* propuso, mediante la semiótica, un acto de múltiples capas de sentido. Desde la referencia a la muerte del líder indígena Tupac Amarú, pasando por las ideas de una de las ponencias del Coloquio —que Maler había tomado de uno de los escritorios del museo días atrás—, el secuestro simbólico de críticos de renombre en el ámbito internacional, regional y nacional subiéndolos a un helicóptero, hasta la propuesta de un mensaje con la palabra *imagina* como invitación al público para hilar todos los elementos. La pieza fue controversial por el nivel de recursos y espectacularidad que implicó,³⁸⁴ lo

³⁸⁴ Además, la logística y la producción estuvieron apoyadas por agentes que hoy en día hacen parte de la historia del narcotráfico en Medellín. Leopoldo Maler, quien se encontraba días antes en Nueva York, había entrado en contacto con alguien que conocía al gobernador de Antioquia Iván Duque Escobar. Entre la gestión del MAMM y el contacto de Maler, solicitaron el permiso para el despegue del helicóptero desde el Aeropuerto Olaya Herrera, ubicado en el occidente de la ciudad, para que pudiera aterrizar momentáneamente en el centro de la Plaza de Toros y emprender de nuevo el vuelo hacia una las montañas del oriente, y así aterrizar finalmente en la casa campestre a donde fueron llevados los críticos, en las afueras de la ciudad. El préstamo del helicóptero, como consta en uno de los documentos administrativos del museo, lo hizo Luis Guillermo Ángel Restrepo (conocido como Guillo Ángel).

cual quedó consignado en algunos textos de prensa o en relatos de quienes asistieron. Por ejemplo, Magali Lara recuerda que cuando aterrizó el helicóptero se levantó una gran nube de polvo que no permitió ver casi nada.³⁸⁵



Marta Minujín y Leopoldo Maler. *De Amarú a Barthes*. Acción performática. 1981. Archivo Museo de Arte Moderno de Medellín.

En un polo completamente opuesto al despliegue de recursos y espectacularidad generado por la pieza de Minujín y Maler, podríamos situar una de las intervenciones realizadas directamente en el interior del museo: la obra del artista colombiano Miguel Ángel Rojas, que tomó el baño del MAMM como lugar de intervención. Para *I'm situ*, Rojas se encargó de dibujar minuciosamente cada una de las líneas del piso, de los azulejos de las paredes, de los lavamanos, las divisiones y

Piloto de profesión, Ángel fue miembro de la organización delictiva *Los doce del patíbulo*, conocida por delatar a Pablo Escobar y su organización delictiva en 1992, como parte de un acuerdo con la Fiscalía General de la Nación que condujo a la captura del capo el año siguiente. Por su parte, el director de la Aerocivil era en ese momento el expresidente Álvaro Uribe Vélez, quien se encargaba de otorgar permisos de propiedad y explotación de aeronaves. Durante su gestión, entre 1980 y 1982, otorgó este tipo de permisos a figuras ya conocidas para entonces en el mundo delictivo, como Martha Upegui de Uribe, conocida como la famosa “Reina de la cocaína”.

³⁸⁵ Entrevista con Magali Lara, 28 de mayo de 2019.

los muebles sanitarios. Esta obra deja ver, en el caso de Rojas, 1) la continuación de preguntas sobre los espacios menos visibles, quizás clandestinos, donde ocurren encuentros sexuales y el consumo de drogas (cabe recordar que una de las primeras obras del artista colombiano se ocupó de fotografiar justamente baños en cines como los de los teatros Faenza o Mogador, en los que especialmente la comunidad gay de Bogotá tenía uno de sus puntos de encuentro); y 2) la intención de pensar intervenciones de sitio específico utilizando el carácter visual de los elementos arquitectónicos (y aquí es evidente la cercanía con una obra como *Grano*).

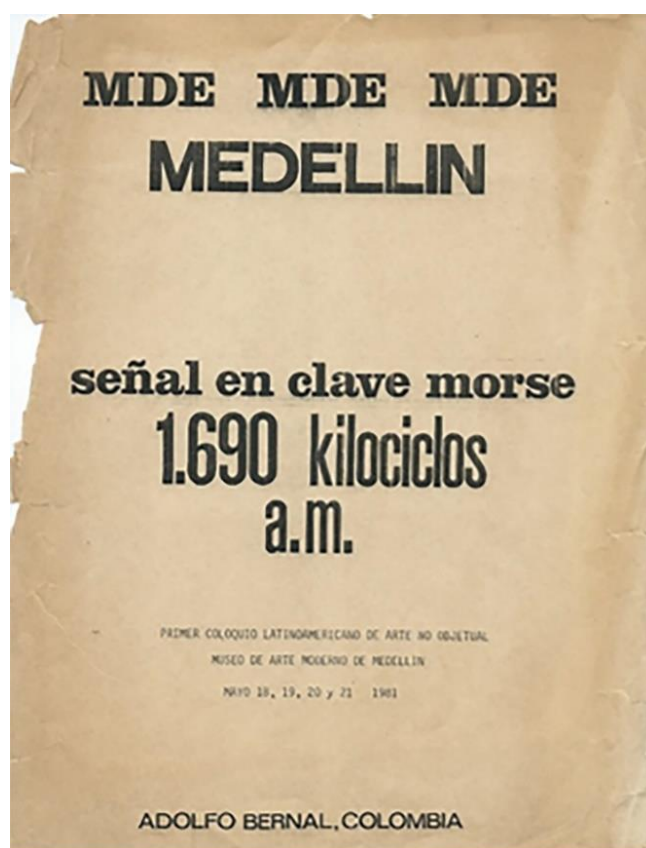


Miguel Ángel Rojas. *I'm situ*. Intervención en los baños del MAMM durante el Primer Coloquio Latinoamericano sobre Arte No-objetual y Arte Urbano. 1981. Archivo Periódico *El Mundo*, Medellín.

Fotografía: Luz Elena Castro.

Otra de las vetas del no-objetualismo presentes en el encuentro de Medellín tiene que ver con el uso del lenguaje y los medios de comunicación. En esta línea, podrían situarse trabajos con un fuerte carácter conceptual. Uno de ellos es el de Adolfo Bernal. Durante los días del evento, Bernal

solicitó una frecuencia radial en la banda de amplitud modulada. Quien sintonizara los 1 690 kilociclos podía escuchar de manera intermitente la sigla MDE en clave morse. Bernal, quien ya venía trabajando desde mediados de la década del setenta con las relaciones entre arte, lenguaje y espacio urbano a través de carteles tipográficos que eran ubicados en diferentes lugares de la ciudad, decidió llevar esta exploración a otro medio de comunicación masivo —la radio—, y la síntesis de la palabra a un código sonoro universal —la clave morse—. Mientras la señal sonaba en una de las salas del MAMM, en la exposición de arte urbano en la Sala de Arte de Suramericana de Seguros, y por supuesto en la frecuencia radial establecida, un cartel tipográfico con la información de la acción estaba presente en las salas del museo.³⁸⁶

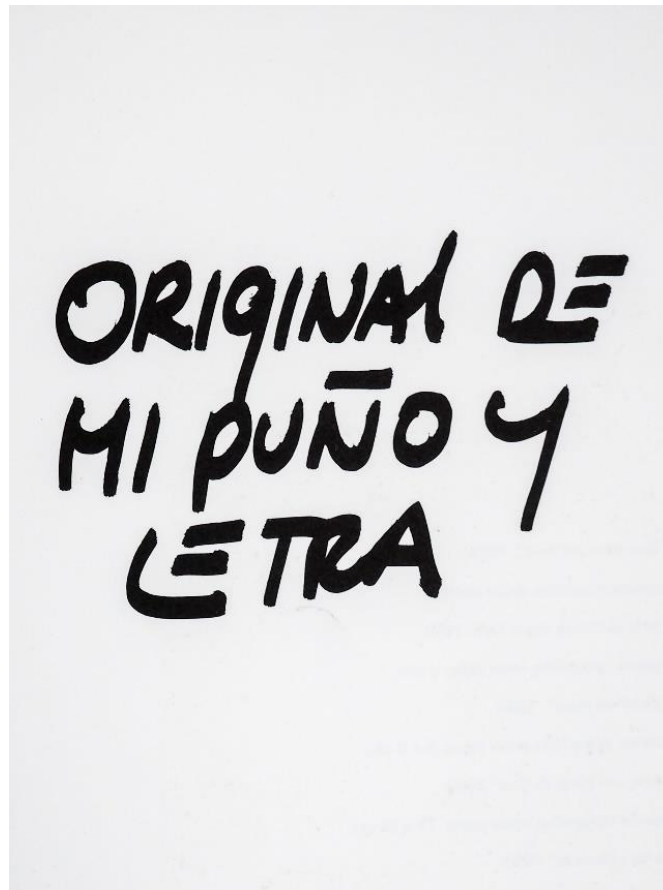


³⁸⁶ Ver: Melissa Aguilar y Jorge Lopera, *Despliegues gestuales. Adolfo Bernal, Jorge Ortiz, María Teresa Cano* (Fundación Gilberto Alzate Avendaño, 2016).

Adolfo Bernal. *Señal MDE clave morse*. Cartel tipográfico de acción en frecuencia radial. 1981. Cortesía

Melissa Aguilar Restrepo.

En esta misma línea cabría ubicar el trabajo de Carlos Echeverry. Mostrada a modo de instalación por primera vez en el VI Salón Atenas (1980), organizado por el MAMBO, *Original de mi puño y letra* fue una de las obras con las que el artista de Medellín Carlos Echeverry participó en el Coloquio de Arte No-objetual. La versión inicial expuesta en el MAMBO el año anterior reunía una serie de volantes con letra manuscrita del artista que empapelaban una de las salas del museo. En esta ocasión el artista no desplegó una instalación como la del Salón Atenas, sino que repartió intermitentemente entre los asistentes los papeles sueltos que tenían la frase manuscrita “original de mi puño y letra”.

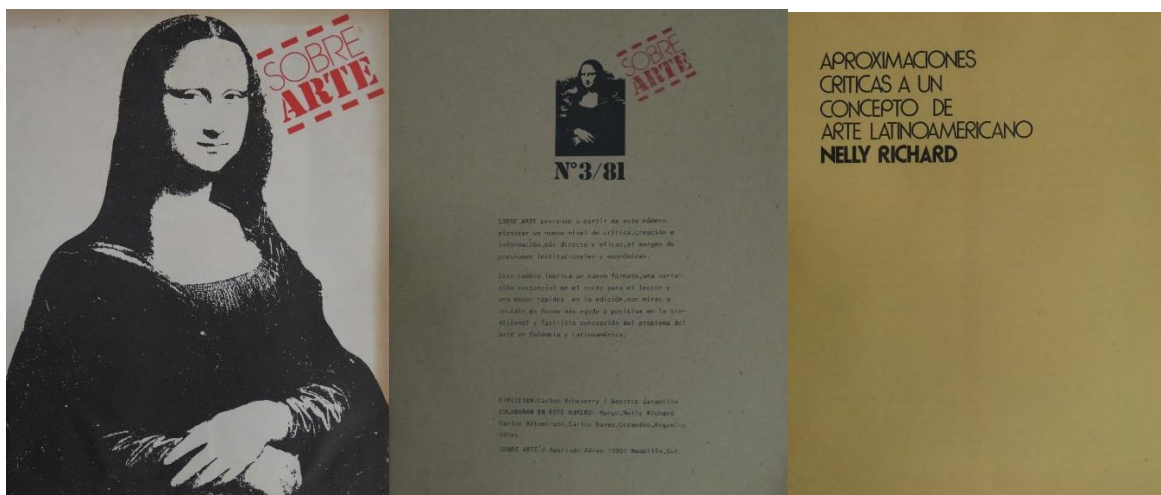


Carlos Echeverry. *Original de mi puño y letra*. Tinta sobre papel. 25 x 18 cm. 1980. Colección Museo de Arte Moderno de Bogotá.

El trabajo con el lenguaje, al igual que en el caso de Adolfo Bernal —que era amigo de Echeverry en aquellos años—, había comenzado a mediados de los setenta en obras como la serie de *collages Sin título* de 1976, *El arte con baño de oro* (1980) y *El arte se vende como pan* (1980). Echeverry es una figura clave para comprender los relatos sobre el arte correo y las prácticas de carácter conceptual en Colombia entre finales de los setenta y comienzos de los ochenta, tanto por el desarrollo de obras en las que el lenguaje fue el sustrato de trabajos que circularon en el umbral de ambas décadas, como por el desarrollo de un proyecto editorial que puso en marcha la circulación de contenidos sobre tendencias del arte actual y que paulatinamente se fue volcando hacia las experiencias del arte correo.

Beatriz Jaramillo y Carlos Echeverry comenzaron el proyecto editorial de la revista *Sobre Arte* en 1980. Impulsada como alternativa a la *Re-vista del Arte y la Arquitectura en América Latina*, que editaba en aquel entonces el curador y galerista Alberto Sierra, la propuesta editorial de Jaramillo y Echeverry buscaba expandir las discusiones sobre el arte de vanguardia en la ciudad. En sus primeros dos números se incluyeron artículos sobre el arte y los medios, la gráfica cubana, las relaciones de la práctica artística con el diseño y la arquitectura, el arte público, reseñas sobre artistas como Bernardo Salcedo, el papel que debían cumplir los museos, etc. Al igual que algunos números de *Re-vista*, *Sobre Arte* incluía obras gráficas de regalo (la primera fue *La marca está en el orillo, la calidad en toda la tela* de Argemiro Vélez, y la segunda *El arte con baño de oro* del mismo Echeverry). Al igual que *Original de mi puño y letra*, los dos primeros números de *Sobre Arte* se repartieron de manera informal entre quienes asistieron al Coloquio de Arte No-objetual.

Este proyecto, que funcionó entre 1980 y 1982, cambió su formato luego del tercer número, es decir, justamente después del Coloquio de Arte No-objetual y la IV Bienal de Medellín. Para la tercera edición, de la cual participó la crítica y teórica chilena Nelly Richard con un texto titulado “Aproximaciones críticas a un concepto de arte latinoamericano”, la revista dio un giro notable: se convirtió en un sobre de arte correo. Las circulaciones posteriores articularían a toda una generación de artistas de América Latina que ya para ese entonces usaban la gráfica y el servicio postal como medio de expresión. Carlos Echeverry fue el encargado de introducir esta práctica en el contexto colombiano a partir de una articulación con redes internacionales.



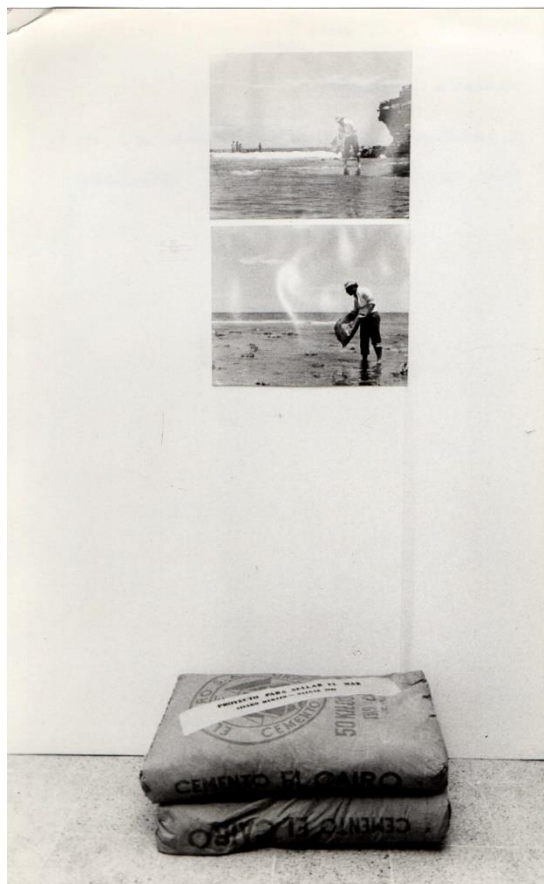
Carlos Echeverry y Beatriz Jaramillo. Revista *Sobre Arte*, n.º 3. Sobre de arte correo, impresión en tinta sobre papel y textos mecanografiados. 1981. Archivo Sala de Patrimonio Documental Centro Cultural Biblioteca Luis Echavarría Villegas Universidad Eafit.

Si bien en el Coloquio de Arte No-objetual no estuvieron presentes obras de arte correo, sin duda se trata de un tipo de arte que bien podría ingresar dentro de los no-objetualismos. Las redes de arte correo internacionales implicaron una transformación radical en los medios de producción y distribución artística, y surgieron en contextos de grave represión política como un medio para poner en circulación ideas disidentes y de denuncia frente a regímenes autoritarios. Por otro lado,

el mismo Carlos Zerpa le envió a Juan Acha una carpeta que circulaba como obra de arte correo desde 1978. Esta carpeta incluía una serie de materiales heteróclitos: textos mecanografiados, imágenes con sellos postales, copias en Xérox, invitaciones de exposiciones, estampillas, propuestas de poesía visual, entre otros. Si bien es extraño que no se hubieran incluido obras de esta naturaleza en la muestra de arte no-objetual, lo cierto es que el caso de Echeverry es un ejemplo de cómo las redes de sociabilidad —en este caso el contacto con Nelly Richard y otros artistas presentes en la IV Bienal— sirvieron como canal para la aparición de esta práctica en Colombia.

Otra de las obras con un carácter conceptual fue *Sellar el mar* de Álvaro Herazo, un artista del Caribe colombiano que fue parte de la efervescente escena conceptual en Cartagena y Barranquilla a finales de la década del setenta. Herazo presentó en la exposición en el MAMM el registro de una acción sutil y poética. En una playa del Caribe, Herazo tomó dos bultos de cemento y los soltó lentamente en la orilla mientras una cámara registraba fotográficamente la acción. El título, por supuesto, deja ver la utopía: soltar el cemento en el agua salada a un nivel en el que la arena pudiera fundirse para convertir el polvo grisáceo en un amasijo que terminara sellando un fragmento del mar.

Esta acción, con claras inclinaciones hacia las actitudes conceptualistas que en aquel momento eran parte de la escena artística del Caribe, muestra una articulación singular en la trayectoria de Herazo. Sus obras previas habían abordado desde distintas perspectivas la ficción y el trabajo cartográfico. La imposibilidad de sellar el mar no fue otra cosa que un intento inocuo por alterar un mapa, por construir otra geografía y alterar la imagen cartográfica de algún lugar del Caribe colombiano.

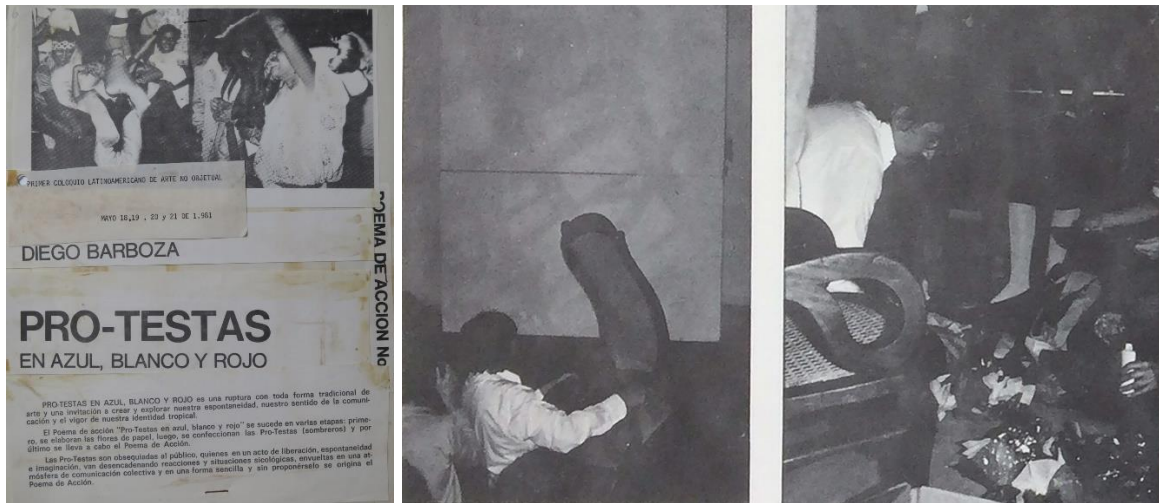


Álvaro Herazo. *Sellar el mar*. Registro de la instalación: fotografías de la acción y bultos de cemento.

Dimensiones variables. 1981. Colección Museo de Arte Moderno de Medellín.

Otra acción ocurrida durante el evento fue la del venezolano Diego Barboza. Con la intención de explorar la comunicación, la identidad tropical y la participación espontánea de los espectadores, propuso un “poema acción” titulado *Pro-testas en azul, blanco y rojo*. Esta acción participativa, dividida en tres etapas, comenzaba con la elaboración de flores de papel, luego se confeccionaban sombreros (lo que era, de acuerdo con el artista, las “pro-testas”), y finalmente se llevaba a cabo el poema-acción. Para esto último, las pro-testas fueron obsequiadas al público, el cual de forma espontánea y en una suerte de acto de liberación, desencadenó reacciones y generó una atmósfera de comunicación colectiva dando lugar así al poema-acción. La intención de Barboza era el ataque

frontal ante cualquier forma tradicional del arte para explorar conjuntamente la creatividad y la espontaneidad, el sentido de la comunicación y la potencia que subyace en la identidad tropical.



Diego Barboza. *Pro-testas en azul, blanco y rojo*. Acción participativa. 1981. Archivo Museo de Arte Moderno de Medellín.

Las acciones participativas fueron una de las estrategias recurrentes durante la muestra, ubicando en el no-objetualismo lo que Acha ya enunciaba desde comienzos de la década: la importancia de la participación del público en las experiencias artísticas. Y precisamente en ese registro que tiende un puente desde las primeras apariciones del término hasta el encuentro de Medellín, el trabajo de Felipe Ehrenberg reafirma varias de las características del no-objetualismo. Una de las obras presentadas fue *Escultura caminada*. Acompañado por Lourdes Grobet en una deriva por el centro de Medellín, Ehrenberg realizó una caminata que, con el registro fotográfico de Grobet y la marcación en un mapa por parte del mismo Ehrenberg de los lugares en los que se tomaban las fotos, daba cuenta de una singular experiencia urbana a la que le atribuía conceptualmente un carácter escultórico. Para el artista mexicano, la definición clásica de una escultura tenía que ver con una intención creativo-comunicativa realizada con el esfuerzo del artista para conseguir un resultado formal. Esta definición era puesta en práctica mediante la caminata, en

la que Ehrenberg, con su esfuerzo físico en un recorrido de varios kilómetros, daba forma y materialidad a la acción exhibiendo las fotos junto con el mapa que señalaba la ruta seguida.³⁸⁷



Felipe Ehrenberg. *Escultura caminada*. Registro fotográfico. 1981. Archivo Museo de Arte Moderno de Medellín. Fotografía: Lourdes Grobet.

Además de la *Escultura caminada*, el artista presentó también otras obras en diferentes formatos dentro de la muestra de arte no-objetual en el MAMM. Una de ellas fue la acción *Enmarcados*, una serie que, al igual que la *Escultura caminada*, Ehrenberg venía realizando hacía algunos años. Allí, proponía que su cuerpo fuera fijado a la pared y al piso, al modo de los cuadros convencionales, con varias cintas. Semejante a la proposición que él mismo señalaba en la *Escultura caminada*, aquí la resistencia y el esfuerzo por permanecer atado a la pared determinaban el resultado final de la obra. Así, la duración de la pieza sería el tiempo que el artista pudiera resistir en esa posición. Una serie que, sin duda, se alineaba con algunas de las reflexiones sobre el no-objetualismo, como

³⁸⁷ Ver: Ramírez, *Debates críticos*.

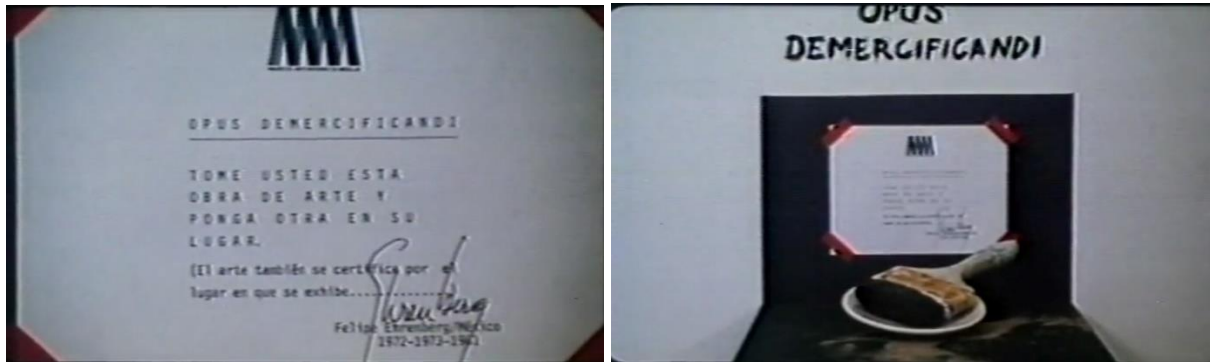
la crítica a la modernidad estética y los lenguajes de la escultura, la pintura, el dibujo y el grabado. Lo que había en estas dos obras de Ehrenberg era una crítica frontal a los medios tradicionales, pues el cuerpo como soporte y el gesto como estatuto conceptual expandían los límites de las convencionales nociones del arte.



Felipe Ehrenberg. *Enmarcados*. Acción performática. 1981. Imagen tomada del documental *Bienal IV*, dirigido por Sergio Cabrera.

En esta misma línea, la obra *Opus demercificandi (La necesidad de desmercantilizar)* abría un debate acerca de la figura autoral del artista y sus implicaciones dentro del mercado del arte. Como una pequeña caja abierta, con su interior negro y cargando al reverso de la tapa una instrucción mecanografiada en un papel blanco con el logo del MAMM, Ehrenberg instó a los asistentes de la muestra a que ubicaran objetos que pudieran ser considerados como obras de arte. Los objetos podían sustituirse cuantas veces los participantes quisieran. El letrero con las instrucciones, así como su presencia en el interior del museo, legitimaba el carácter de los objetos como obras de arte. El trueque de objetos como estrategia de mediación con el público para accionar la pieza de Ehrenberg cuestionaba directamente el vedetismo del artista, algo ampliamente señalado por Acha

como uno de los rasgos vanguardistas latinoamericanos de los años setenta y particularmente de los no-objetualismos y su intención de dismantelar las herencias del Renacimiento.



Felipe Ehrenberg. *Opus demercificandi*. Caja con instrucciones para interacción con el público. 1981.

Imágenes tomadas del documental *Bienal IV*, dirigido por Sergio Cabrera.

Finalmente, una acción titulada *Condición ritualista íntima* activó un diálogo con el público a través de una presentación de Ehrenberg en el auditorio del museo. Cada hilo amarrado alrededor de su cuerpo tenía en una de las puntas una palabra. Los hilos circulaban entre el público, que decidía tomar alguna de las palabras para enunciarla en voz alta. Felipe Ehrenberg se encargaba de improvisar un discurso articulando ideas alrededor de cada uno de los conceptos señalados por los espectadores, mientras la maraña de hilos iba cubriendo su cuerpo y proyectándose caóticamente sobre el espacio.

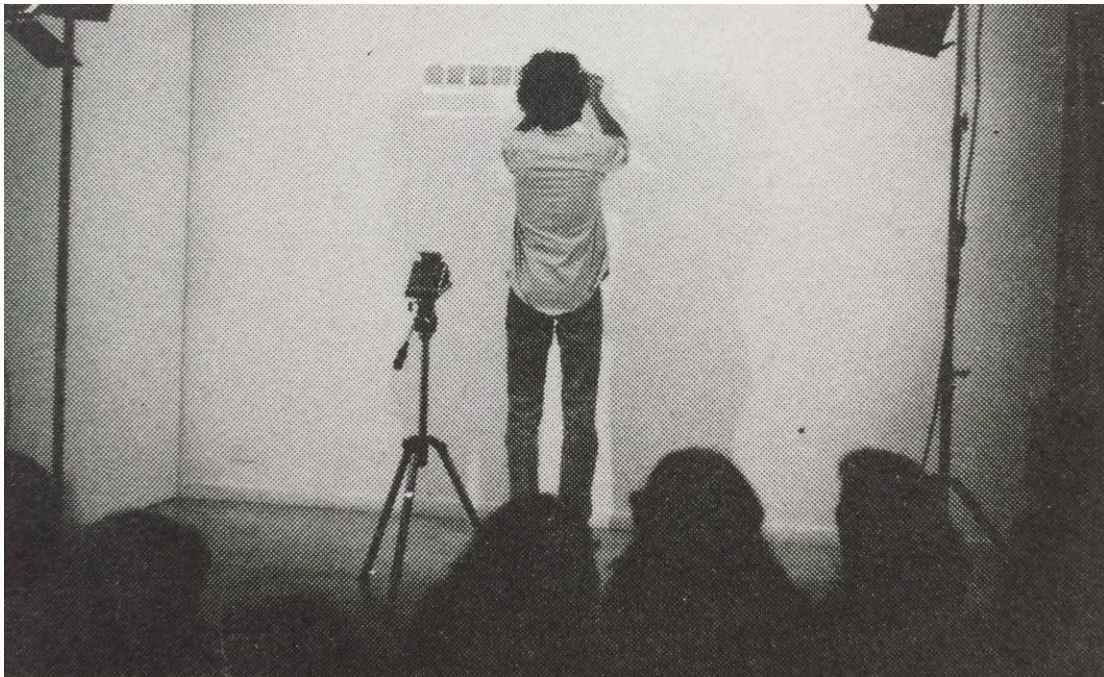


Felipe Ehrenberg. *Condición ritualista íntima*. Registro fotográfico. 1981. Archivo Museo de Arte Moderno de Medellín. Fotografía: Luz Elena Castro.

Otro de los artistas encargados de presentar acciones en el marco de la muestra fue el colombiano Jorge Ortiz. El Coloquio de Arte No-objetual marcó una ruptura sustancial en la producción artística de Ortiz. Si bien en sus dos trabajos previos, *Cables* (1976) y *Boquerón* (1979), utilizó la cámara fotográfica de un modo convencional, a partir de 1981 su obra se ocuparía de expandir los límites de la fotografía al asumirla como una idea para la realización de acciones y

obras bidimensionales con químicos fotográficos.³⁸⁸ Ortiz presentó en el Coloquio de Arte No-objetual dos acciones.

Para la primera de ellas tomó una cámara Polaroid, se paró en frente de una de las paredes de las salas expositivas del MAMM y tomó primero diez fotografías que salieron del color blanco de la pared. Luego invirtió el color de la cámara y sacó otras diez fotografías de la misma superficie que, en esta ocasión, salieron de color negro. Para Ortiz, eran fundamentales dos cosas: 1) el sonido de la cámara y la temporalidad de la acción; y 2) la dimensión conceptual del blanco y el negro como colores que posibilitan y subyacen a la construcción de la imagen fotográfica.



Jorge Ortiz. *Sin título*. Acción con cámara Polaroid. 1981. Imagen tomada de la *Re-vista del Arte y la Arquitectura en América Latina*, n.º 7.

³⁸⁸ Ver: Aguilar y Lopera, *Despliegues gestuales*, 2016.

La segunda acción consistió en el lanzamiento, desde la terraza del Museo de Arte Moderno de Medellín, de un rollo de papel fotográfico de diez metros de largo. El efecto de la luz de inmediato comenzó a velar el papel, lo cual, sumado a una lluvia que empezaba a caer sutilmente, hizo que el dibujo azaroso de la naturaleza imprimiera una nueva imagen sobre la superficie fotosensible del papel. Para Ortiz esta fue una condición que marcaría de ahí en adelante su práctica como artista. El azar y la naturaleza, así como el desmantelamiento de las nociones presentes en la fotografía para llevarlas a acciones y gestos poéticos mediante un carácter conceptual, siempre lleno de humor, serían una constante en su trayectoria posterior al encuentro sobre el no-objetualismo.

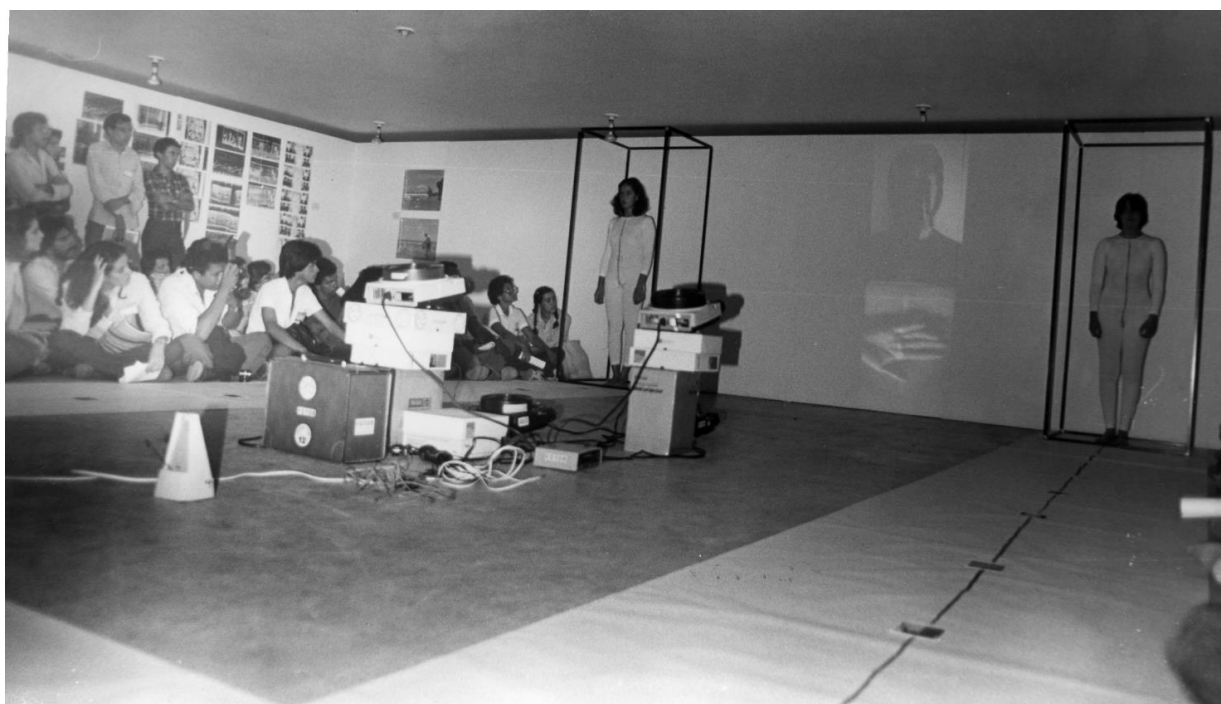


Jorge Ortiz. *Sin título*. Acción con rollo de papel fotográfico lanzado desde la azotea del MAMM.

Archivo Periódico *El Mundo*, Medellín. Fotografía: Luz Elena Castro.

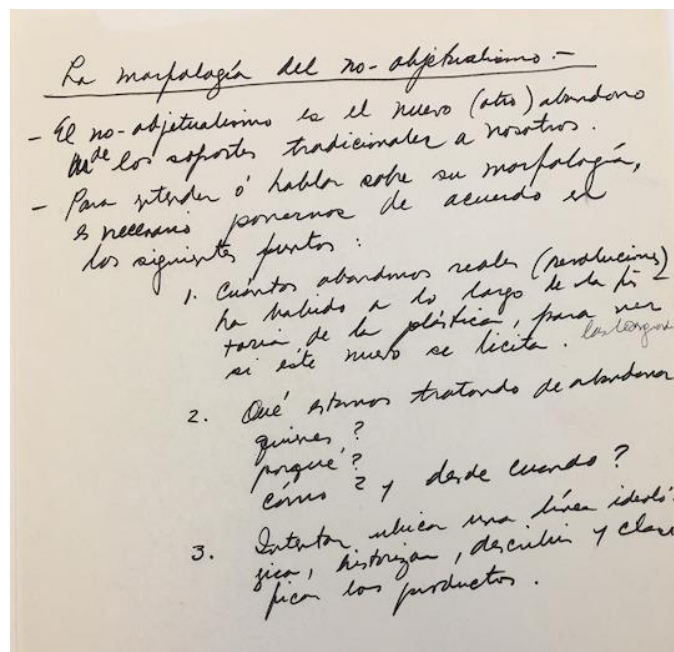
El trabajo de las venezolanas Yeni y Nan, titulado *Acción divisoria del espacio*, proponía una acción en la que las dos artistas hacían un recorrido que partía de dos estructuras metálicas rectangulares ubicadas en el fondo de la sala contra la pared. Ambas estructuras estaban comunicadas con una tela blanca que salía de modo frontal hasta un punto en el que giraban perpendicularmente para hacer que ambas artistas se encontraran la una frente a la otra. Mientras las dos se iban moviendo al ritmo de un metrónomo, dos proyectores de diapositivas presentaban

imágenes continuamente sobre la pared, en medio de las dos estructuras metálicas, mostrando dibujos que las artistas habían hecho sobre sus propios cuerpos a manera de estudio sobre la noción de división del espacio sobre los cuerpos. La acción culminaba justamente así: luego de haber hecho el recorrido sobre la tela blanca, las artistas se encontraban y comenzaban a dibujarse mutuamente una línea divisoria que empezaba en la frente y luego bajaba hasta el piso. El carácter poético y ritual de la acción, que en este caso buscaba una ruptura entre el cuerpo, el espacio y el tiempo, sería parte de una preocupación transversal en otras obras de ambas artistas. La obra contó con dieciséis fotografías Polaroid, dos estructuras de aluminio de 200 x 60 x 60 cm y 4 carruseles de diapositivas con ciento veinte imágenes.



Yeni y Nan. *Acción divisoria del espacio*. Acción performática. 1981. Archivo Periódico *El Mundo*, Medellín. Fotografía: Luz Elena Castro.

El humor fue, sin temor a equivocaciones, uno de los ejes centrales que utilizó el No-grupo en sus acciones desde su configuración inicial en 1977 para detonar reflexiones sobre la política.³⁸⁹ Conformado por Maris Bustamante, Rubén Valencia, Melquiades Herrera y Alfredo Núñez, este colectivo de la Ciudad de México presentó en Medellín la obra *Menú*, que recopilaba varias de las actuaciones que había realizado entre 1978 y 1981. Las acciones siempre fueron denominadas como *Montajes de momentos plásticos* y recurrían frecuentemente al uso de elementos de la cultura popular. Escasamente las presentaciones eran realizadas por más de un miembro del grupo, y en cambio se privilegiaban las actuaciones individuales de manera sucesiva, lo que para entonces en la escena mexicana era una anomalía con respecto a las producciones artísticas que llevaban a cabo otros colectivos.



Maris Bustamante. *Morfología del no-objetualismo*. Tinta sobre papel. 1980. Fondo No-grupo. Centro de Documentación Arkheia, Museo Universitario Arte Contemporáneo, UNAM.

³⁸⁹ Maris Bustamante señala que, además, el humor fue una herramienta de supervivencia y resistencia ante las dinámicas del sistema del arte.

Como recuerda Maris Bustamante, la invitación del No-grupo al Coloquio de Arte No-objetual se dio directamente a través de Juan Acha, dada la cercanía que por aquellos años sostenía el crítico peruano con los miembros del colectivo.³⁹⁰ Maris Bustamante recuerda que con respecto a las formaciones iniciales del No-grupo, la decisión de cerrar el colectivo para que solo quedaran sus cuatro integrantes definitivos, tuvo que ver con la posibilidad de consolidar una práctica que no estuviera permeada por los cambios de integrantes. El No-grupo trabajó a lo largo de seis años, durante los cuales realizó diferentes acciones como parte de una búsqueda en proceso. Se reunían entre dos y tres veces por semana. Para cuando tuvo lugar el Coloquio de Arte No-objetual, el No-grupo tenía ya un inventario de acciones sobre las que venían trabajando desde hacía cuatro años.



No-grupo. *Menú*. Montaje de momentos plásticos. 1981. Archivo Museo de Arte Moderno de Medellín.

³⁹⁰ Entrevista a Maris Bustamante, 8 de mayo de 2019. Maris Bustamante señala que para los años setenta la figura del crítico dentro del sistema del arte era la de un interlocutor entre los artistas y el mercado. Muchos críticos daban su apreciación de las obras en la prensa, pero carecían de fundamentos teóricos, y sus comentarios, muchas veces, se volvían meramente anecdóticos. Bustamante recuerda que se referían a ellos durante aquellos años como “gacetilleros”. Quienes venían de la literatura y tenían otro bagaje intelectual se ocupaban de mediar discursivamente el trabajo de artistas en la esfera pública. La afinidad con Juan Acha se dio, justamente, por su enfoque de la crítica de arte como una rama específica del conocimiento que buscaba ofrecer elementos teóricos para la producción artística. Bustamante recuerda que fue hacia el año 1976 que el vínculo con Juan Acha se hizo más cercano, debido a las reuniones que se hacían por aquel entonces, en las que la idea de trabajar en colectivo se hacía cada vez más explícita.

El primer *Montaje de momentos plásticos* que ofrecieron en *Menú* fue la *Barda de ladrillos*, y su similitud con el paisaje urbano de Medellín, que deja el ladrillo al descubierto en sus construcciones, fue una coincidencia que tenía preparada el colectivo. El No-grupo había propuesto años atrás como una de sus acciones romper un muro de ladrillo. En esta ocasión, el colectivo iniciaba su *Montaje de momentos plásticos* extendiendo en el fondo del auditorio el rollo, de modo que los ladrillos quedaban como un *backing* escenográfico. Alfredo Núñez había tomado la foto de los ladrillos, después pasaban a positivo a través de un Kodak la imagen en negativo capturada por la cámara, para luego imprimirla en gran formato mediante copias heliográficas. La facilidad que brindaba este mecanismo de producción al tratarse de un proceso de bajo costo le permitía al No-grupo realizar murales en gran formato para incluirlos en sus acciones.

En medio de los *Montajes de momentos plásticos* regalaban objetos al público o le daban instrucciones acerca de elementos que estaban escondidos bajo la silla y con los cuales debían interactuar en tiempo real con la puesta en escena. Uno de ellos, otorgado por Maris Bustamante, consistió en una bolsita de plástico con un globo desinflado en el interior, marcada con la frase “Escultura sonora”. Esa bolsita estaba pegada con una grapa a las butacas del auditorio. En una de las acciones, Bustamante le decía al público que a continuación se presentaría una película y que ellos debían hacer el sonido. Se trataba de una película producida en formato de animación, realizada con los labios de la artista a través de piezas de cartón pintadas de diferentes colores. El público, entonces, sacaba el globo de la bolsa, lo inflaba y mientras se proyectaban las imágenes el sonido del auditorio constituía el sonido de la película concebido por Bustamante como una escultura sonora. Este gesto reafirma la formulación de los no-objetualismos en Acha como un tipo de manifestación en la que la interacción con el público trastoca los mecanismos de producción y consumo de la obra.

Solo para hombres fue una acción planteada por Rubén Valencia a propósito de conversaciones sobre las razones por las que un desnudo fuera del campo del arte podía tener connotaciones inmorales e incluso pornográficas, y dentro de los márgenes del arte era permitido e incluso aludía a categorías elevadas de la estética y lo sublime. La intención era preguntarse por los límites entre la aceptación y el rechazo, y el caos que se genera cuando el desnudo está en un borde entre ambas esferas. Para ello, Valencia metió fotocopias de desnudos provenientes de obras clásicas de la historia del arte en bolsas de papel marcadas con la frase “Solo para hombres”, las cuales repartía a la entrada de los eventos realizados por el No-grupo. La idea surgió del burlesque, a donde iban los miembros del colectivo, para ver en lugares como el Salón Colonial el vínculo entre la sexualidad y la cultura popular. A la salida del burlesque había un niño con bolsas de papel que pregonaaba “solo para hombres, diez pesos”, ante lo cual se esperaba que vendiera imágenes sexuales, pero, en su lugar, vendía un peine dentro de la bolsa de papel. A decir de Maris Bustamante, el niño supo utilizar la prohibición asociada con la sexualidad para timar a los transeúntes. El divertimento y el humor de la situación fueron utilizados por Valencia para el planteamiento de la acción.



No-grupo. *Jitomates*. Instalación participativa con tomates de plástico y avisos tipográficos. 1981.

Tomado del documental *Bienal IV*, dirigido por Sergio Cabrera.

Jitomates, la segunda en la lista del *Menú*, era una acción de Melquiades Herrera que tomaba como referente el lanzamiento de jitomates a humoristas o actores cuando el espectáculo era de baja calidad. En Medellín, Herrera usó un huacal lleno de jitomates de plástico —de los que se usan como saleros en las fondas de comida corrida— y le puso un letrero que había comprado en el mercado y que decía “\$0 pesos”. La nomenclatura refería a la cultura popular, así como al tipo de objeto usado por Herrera. Del mismo modo que Valencia, Herrera distribuyó en la entrada del evento los tomates para que el público los aventara en caso de que quedara inconforme con la presentación del colectivo.

Luego de que Valencia y Herrera distribuían en la entrada los sobres de papel y los jitomates, la *Barda de ladrillos*, la primera acción en escena, consistía en extender los rollos impresos y romperlos ante el público para dar inicio al *Montaje de momentos plásticos*. Luego de eso Maris Bustamante le presentaba al público los *Planos solubles*, una acción con bolsitas de plástico en las que la artista había introducido un pigmento que cambiaba de color con el agua. Pasaba de azul claro a verde. El público debía ubicar las bolsitas debajo de los asientos. Eran dos, una contenía el pigmento y la otra un alfiler con algunas gotas de agua. Bustamante expresaba lo importante que era para el artista el contacto con los materiales, que en ocasiones llegaba a ser igual de relevante que el objetivo general del trabajo. Después les indicaba a los asistentes que tomaran el alfiler y pincharan la bolsita que contenía el agua para que cayera sobre el pigmento y cambiara su color. A partir de lo material la acción se convertía en un gesto conceptual sobre el proceso creador.



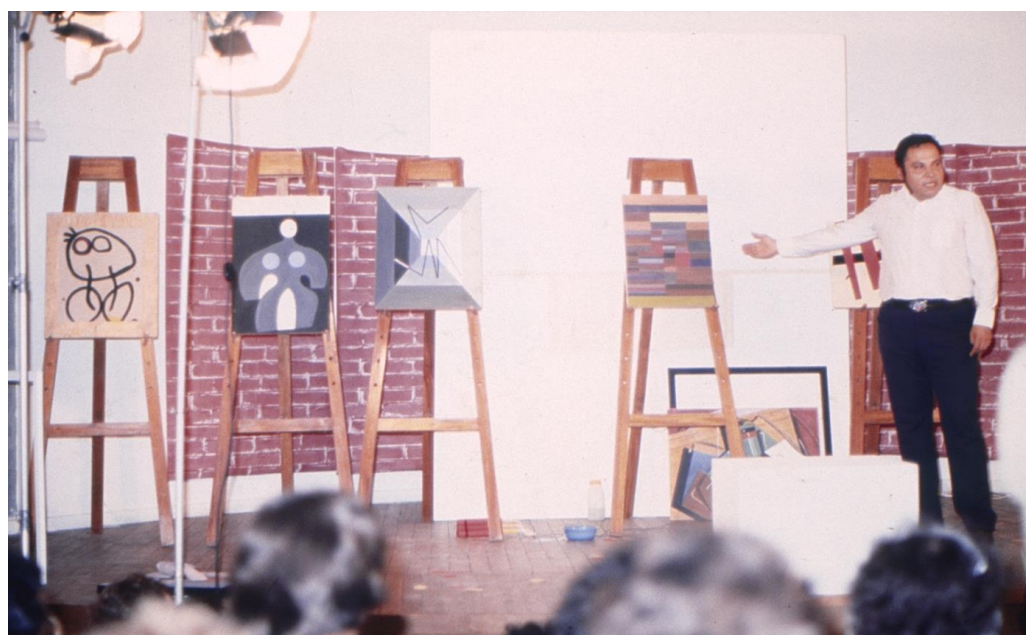
No-grupo. *Menú*. Montaje de momentos plásticos. 1981. Archivo Periódico *El Mundo*, Medellín.

Fotografía: Luz Elena Castro.

Hilo, de Rubén Valencia, consistió en un caballete ubicado en el centro del escenario sobre el que se ubicaba un cartón pintado de blanco con un dibujo negro extraído de uno de los dibujos eróticos de Picasso. Rubén preguntaba: ¿qué puede hacer un hombre con una línea de veinte metros? Soltaba un rollo de hilo atado al dibujo de Picasso hasta que al final, sin que el público hubiera advertido que la línea estaba atada al caballete y que el dibujo estaba formado por ese mismo hilo, deshacía la imagen sobre el cartón generando un dibujo tridimensional sobre el escenario. En este caso, la obra interpelaba directamente a las primeras vanguardias europeas para expandir, a través del gesto, los límites de las convenciones tradicionales de la representación artística. Presentaba así un análisis del dibujo desde otro punto de vista, en el que se hacía latente la propuesta explícita del No-grupo de confrontar las formas tradicionales mediante un pensamiento que ofrecía nuevas maneras de pensar la realidad desde las artes.



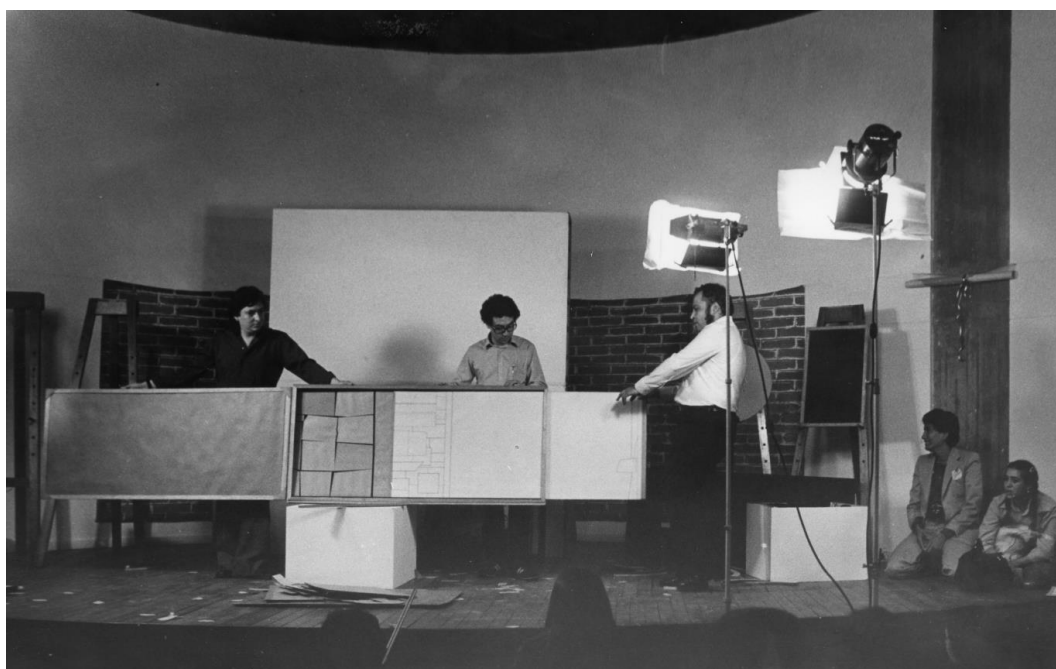
No-grupo. *Menú*. Montaje de momentos plásticos. 1981. Archivo Museo de Arte Moderno de Medellín.



No-grupo. *Menú*. Montaje de momentos plásticos. 1981. Archivo Museo de Arte Moderno de Medellín.

Gerzso aparicable partía de una fotografía tomada por Alfredo Núñez de una obra del pintor mexicano Gunther Gerzso que posteriormente había impreso sobre una tela, a la que le había

aplicado algo que hacía invisible la imagen. Durante la acción, Núñez se acercaba a la tela y le aplicaba un revelador con el que la imagen aparecía, luego de que hubiera pronunciado un discurso acerca de las tensiones entre la figuración y la abstracción. *Botero*, de Rubén Valencia, por su parte, presentaba una pintura del colombiano Fernando Botero realizada a través de diferentes planos sobre cartón. Con el fin de desmitificar la imagen, Valencia iba extrayendo los planos hasta desarmarla por completo. *Enguerrand Quarton* fue presentado por Herrera y también guardaba relación con una de las pinturas de Gunther Gerzso. Herrera mostraba lo que había visto en ella a través de una tela rectangular que se abría en diferentes planos, exponiendo lecturas particulares de la imagen.

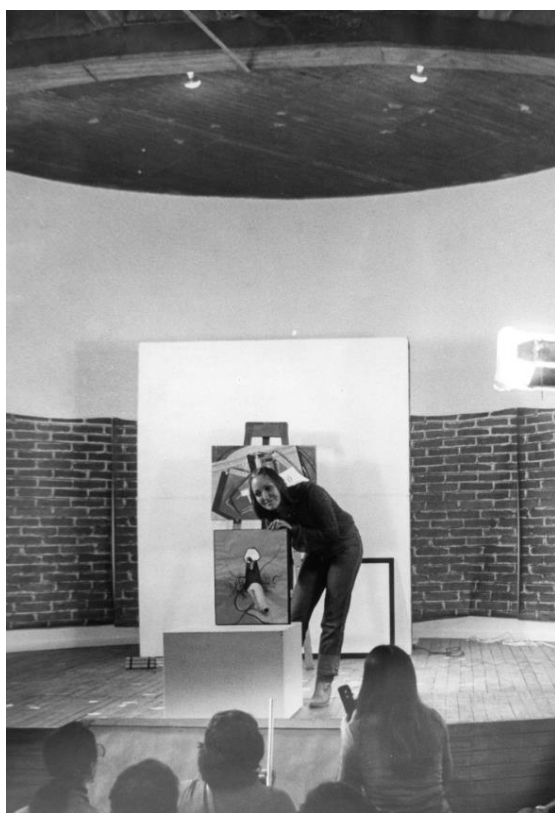


No-grupo. *Menú*. Montaje de momentos plásticos. 1981. Archivo Periódico *El Mundo*, Medellín.

Fotografía: Luz Elena Castro.

Erótico-pornográfico fue una acción de Maris Bustamante que tenía como antecedente una anécdota del cine mexicano de los años setenta acerca de la censura por la aparición de contenido

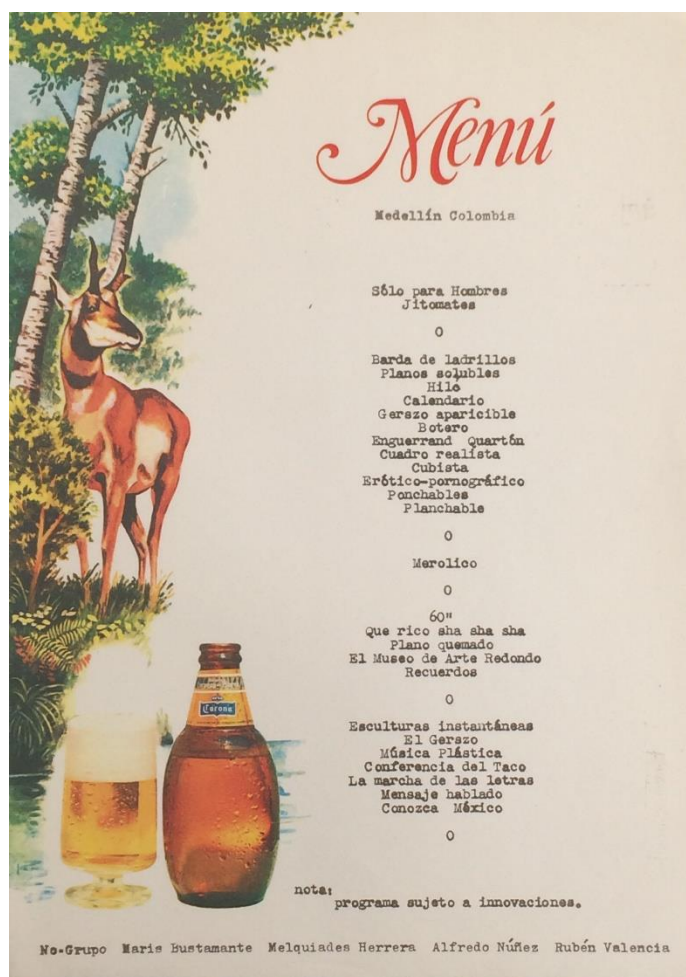
sexual en las películas. En una escena grabada con Lilia Prado, en la que la actriz aparecía en *topless*, quienes se encargaban de evitar la censura por sus altos costos económicos sugirieron de manera un tanto ridícula que la actriz saliera en medio de dos columnas, en un plano que solo abarcara de la cintura para arriba, y que en cuanto hubiera el más mínimo movimiento hacia abajo se cortara la escena. Para Maris Bustamante, esta idea de que lo que otorgaba una carga negativa al sexo era el movimiento motivó la realización de una acción en la cual pintó con ciertas características *pop* un pene que estaba ensamblado en una maqueta con un resorte. Luego de narrar al público la anécdota, preguntaba: ¿cuál es la diferencia entre lo erótico y lo pornográfico?, después de lo cual accionaba el resorte para mostrar la diferenciación mediante el movimiento.



No-grupo. *Menú*. Montaje de momentos plásticos. 1981. Archivo Periódico *El Mundo*, Medellín.

Fotografía: Luz Elena Castro.

La imagen visual de los carteles que anunciaron el *Menú* en Medellín estaba relacionada con los menús que podían encontrarse en las fondas de comida corrida en el centro histórico de la Ciudad de México. Normalmente estos carteles eran patrocinados por cervecerías como Corona. De modo que aquí nuevamente la apropiación de una visualidad popular utilizada como estrategia publicitaria era desplazada hacia el espacio del arte para socializar con el público el programa de mano de los *Montajes de momentos plásticos*, un tema que, como se ha visto hasta este punto, caracteriza las genealogías del no-objetualismo desde finales de los años sesenta.



No-grupo. *Menú*. Cartel intervenido con máquina de escribir. 1981. Fondo No-grupo. Centro de

Documentación Arkheia, Museo Universitario Arte Contemporáneo, UNAM.

Todo el *Menú* se ejecutaba en orden. Estaba dividido, como ocurre con la comida corrida, en diferentes tiempos. Para el No-grupo, el orden estructural y narrativo de los eventos, a diferencia del teatro, era no-lineal, y en ese sentido, la serie de acciones terminaba dando una imagen fragmentada en la que interactuaban los cuatro integrantes. Para el público, no había un inicio claro ni un fin. Las pausas entre una acción y otra eran mínimas, y otorgaban una intensidad y una secuencia inesperadas en esa narración fragmentaria. Los *Montajes de momentos plásticos* tenían la intención de abrir distintas dimensiones dentro de la estructura del espacio-tiempo a través de la presentación performática.

Herrera, quien vivía en Ecatepec, una zona marginal y periférica de la Ciudad de México, encontraba en las calles a los merolicos. *Merolico*, la acción homónima en el medio del *Menú*, retomaba la habilidad de estos personajes para vender productos populares, pero en este caso aprovechada por el artista para cuestionar el funcionamiento del mundo del arte.

La presencia del No-grupo en el Coloquio de Arte No-objetual daría lugar de manera posterior a colaboraciones significativas como las realizadas con el venezolano Carlos Zerpa, con quien además establecerían una amistad entrañable, o con la guerrilla del M-19, que dio origen al proyecto editorial de la denominada *Agenda 83*.³⁹¹ Además del *Menú*, también se exhibieron carteles y obras objetuales.

³⁹¹ Ante la invitación de Acha a Medellín, el colectivo comenzó una investigación sobre la realidad social y política colombiana. A través de un amigo cercano a Maris Bustamante y Rubén Valencia, el No-grupo entró en contacto con uno de los guerrilleros de la Liga de Comunistas Armados que había participado en el primer secuestro de un avión comercial mexicano en 1972, raptado en Monterrey y aterrizado en el aeropuerto José Martí, en La Habana. Durante el primer encuentro, los miembros del No-grupo le plantearon el motivo de la visita a Colombia y su interés en conocer otras facetas de la realidad política del país. Para el segundo encuentro que tuvieron días después, también en casa de Bustamante y Valencia, el guerrillero llegó acompañado de un abogado del M-19 exiliado en México — quizás se trate de Rafael Vergara Navarro—. Fue gracias a él que el No-grupo entró en contacto con miembros del M-19 en la Universidad de Antioquia durante su visita a Medellín. Entrevista a Maris Bustamante, 8 de mayo de 2019.

La realización del Coloquio de Arte No-objetual se dio en medio del estatuto de seguridad declarado por el Gobierno de Julio César Turbay Ayala. Maris Bustamante recuerda que una noche Melquiades Herrera fue detenido por la policía. Debido a las advertencias sobre los robos y la inseguridad de Medellín a comienzos de la década del ochenta, Herrera había dejado su pasaporte en el lugar donde se estaba hospedando, por lo cual, luego de que le solicitaran su identificación, fue llevado a una estación de policía. Más allá del dato anecdótico, lo que demuestra la situación es la fuerte represión policial que se vivía por aquellos años, pues, por un lado, la persecución sistemática del Estado en contra de la izquierda generó con el estatuto de seguridad allanamientos, desapariciones forzadas, detenciones arbitrarias y los crímenes de Estado como medida de orden, y por otro lado, la fuerte tensión desembocaría en los años siguientes en la lucha sin cuartel declarada al narcotráfico por parte del Gobierno colombiano.

Además del No-grupo, Gilles Charalambos y Édgar Acevedo, dos artistas colombianos, recurrieron también al humor como estrategia. La invitación al Coloquio de Arte No-objetual la había recibido en principio Gilles Charalambos. La idea inicial del artista consistía en encerrar al público en el auditorio del MAMM para luego soltar un gas hilarante que hiciera reír a carcajadas a todos los asistentes. Aunque Charalambos había estudiado con médicos minuciosamente la obra y les había presentado a las directivas del museo la viabilidad de la propuesta, la intención fue denegada y la obra finalmente no se llevó a cabo. En su lugar, presentó junto a Édgar Acevedo, quien también había ido a Medellín, una acción en la que ambos leían en voz alta las noticias del periódico *El Colombiano* mientras alguno de los dos interrumpía la continuidad de la lectura pronunciando reiterativamente una palabra o diciendo cosas ininteligibles y sin sentido. Charalambos suponía que el arte no-objetual era un arte sin objetivos, y que el humor y el absurdo constituían entonces una parte fundamental de este tipo de manifestaciones.



Édgar Acevedo y Gilles Charalambos. *Sin título*. Acción performática. 1981. Archivo Museo de Arte Moderno de Medellín.

Preocupado desde finales de la década del setenta por la relación entre el arte y la tecnología, Gilles Charalambos presentó también una serie de fotografías Polaroid titulada *El calor afecta la velocidad*, donde trataba de estudiar la influencia del calor y el movimiento sobre la imagen final. Charalambos había comenzado desde mediados de los años setenta a trabajar como videoartista.



Gilles Charalambos. *El calor afecta la velocidad*. Tratamiento térmico con fotografías Polaroid. 77,4 x 18 cm. 1978. Colección Proyecto Bachué.

Otra de las líneas que agrupan temáticamente algunas obras presentes en el Coloquio de Arte No-objetual es aquella que recurre a la denuncia política de la represión y las desapariciones forzadas en medio de los regímenes militares que azotaron a la región durante esos años. El grupo Proceso Pentágono, que había sido invitado por Acha a participar en el encuentro, tuvo en 1981

uno de sus años más problemáticos debido a las diferencias internas entre varios de sus miembros, que llevaron a la casi disolución del colectivo. Al encuentro de Medellín solo asistieron Carlos Finck y Víctor Muñoz. Ambos tomaron de nuevo la denuncia y la situación política latinoamericana como lugar de trabajo para la instalación que presentaron en el Coloquio de Arte No-objetual.

¿A qué le supo el desayuno? era una obra que denunciaba la desaparición de la poeta guatemalteca Aláide Foppa el 9 de diciembre de 1980. La instalación consistía en la recreación de una mesa dispuesta para un desayuno, acompañada de un periódico que se encontraba abierto, justamente, en la página donde salía la nota que informaba la desaparición de la poeta. Al fondo de la sala, como también habían hecho parte de la obra *1929: Proceso* que el colectivo presentó en la Sección Anual de Experimentación del INBA (1979), se encontraban objetos personales dispuestos de la misma forma en que eran retirados en los interrogatorios ilegales, comunes por aquellos años en los países con dictaduras y dictablandas.



Grupo Proceso Pentágono. *¿A qué le supo el desayuno?* Instalación. Dimensiones variables. 1981.

Archivo Museo de Arte Moderno de Medellín.



Grupo Proceso Pentágono. *¿A qué le supo el desayuno?* Instalación. Dimensiones variables. 1981.

Archivo Museo de Arte Moderno de Medellín.

El sermón de la montaña de Cildo Meireles era otra obra que surgía de la situación política, en este caso, de la que atravesaba Brasil en medio de la dictadura. La obra, que ya se había presentado en diferentes ocasiones entre 1973 y 1979, es decir, entre los Gobiernos de Emílio Garrastazu Médici y Ernesto Geisel, señalaba la violencia militar de la dictadura brasileña a través de un

aparato simbólico operado por varios elementos. En el centro de la sala estaban apiladas ciento veinte mil cajas de fósforos forradas con una impresión en gran formato de su imagen comercial mientras el piso estaba forrado en papel abrasivo. En las paredes había siete espejos con frases de las bienaventuranzas pegadas sobre ellos con adhesivo y, de fondo, sonaba una grabación con explosiones. No obstante, la instalación era activada durante veinticuatro horas con seis actores que hacían las veces de guardaespaldas, señalando con ello los esquemas de seguridad de los miembros de la junta militar encargada de las desapariciones forzadas y de ejercer violencia sistemática a lo largo del país.



Cildo Meireles. *El sermón de la montaña*. Instalación con acción performática. 1981. Archivo Periódico *El Mundo*. Fotografía: Luz Elena Castro.



Cildo Meireles. *El sermón de la montaña*. Instalación con acción performática. 1981. Archivo Museo de Arte Moderno de Medellín.

En el mismo año en que Meireles comenzó *El sermón de la montaña*, también la crítica chilena Nelly Richard agrupó en Chile las prácticas artísticas que, desde 1973, habían cambiado la producción artística bajo la denominación *escena de avanzada*. Aquel año ocurrió el golpe al Gobierno de la Unidad Popular de Salvador Allende y se instauró la dictadura militar de Augusto Pinochet. Para Nelly Richard, la *escena de avanzada* se encontraba por fuera de los márgenes institucionales de la producción artística bajo el régimen militar. Ese campo extrainstitucional, dice Richard,

se ha caracterizado por haber extremado su pregunta en torno al significado del arte y a las condiciones límites de su práctica en el marco de una sociedad fuertemente represiva. Por

haberse atrevido a apostar a la creatividad como fuerza disruptora del orden administrado en el lenguaje por las figuras de la autoridad y sus gramáticas de poder.³⁹²

La escena de avanzada evocaba un *ethos* de vanguardia con el que el arte intentaba salir al espacio público expandiendo las formas de libertad creativa, a fin de encontrar nuevos modos de producción estética que permitieran reformular los significados de la historicidad social interrumpida por el golpe militar. Para Richard, el uso del término *escena de avanzada* era en primera instancia operativo, para nombrar la potencia creadora de quienes habían instaurado nuevas mecánicas de producción visual de un modo contrainstitucional. Dentro de estos márgenes, la intervención del cuerpo sobre el paisaje denotaba una idea de temporalidad que, dado el carácter efímero de las obras, instauraba durante una fracción de tiempo experimentos discursivos en el ámbito social. Las transformaciones en las subjetividades luego del golpe militar dejaban el discurso construido hasta entonces en una suerte de sin sentido. Las referencias sociales y culturales se habían perdido ante la violencia, con lo cual la escena de avanzada salía al espacio público como un intento de reformulación de las claves de la realidad.³⁹³ Dice Richard:

Porque lo que se ha tratado a todo lo largo del desarrollo de esa escena, es de resimbolizar lo real de acuerdo a nuevas claves no solo de significación social, sino de reintensificación del deseo individual y colectivo. La elección de la corporalidad como material de trabajo en el arte de la “performance” o bien la intervención de la ciudad y su red de tránsitos en las “acciones de arte” practicadas por esa escena, hablan de reasignarle valores de procesamiento crítico a todas las zonas de experiencia conformadoras de una cotidianidad social: el de

³⁹² Nelly Richard, “Márgenes e instituciones. Arte en Chile desde 1973”, en *Arte en Chile desde 1973. Escena de avanzada y sociedad*, coord. Nelly Richard (FLACSO, 1986), 1.

³⁹³ Richard, “Márgenes e instituciones”, 13.

producir interferencias críticas en esas zonas que abarcan el cuerpo y el paisaje como escenarios de autocensura o de microrrepresión.³⁹⁴

Así, reinventar el lenguaje y la comunicación mediante las intervenciones del cuerpo en el paisaje como un acto de polivalencia semiótica fue, en palabras de Richard, uno de los objetivos de la escena de avanzada. En ese sentido, si bien no hubo directamente una participación chilena en la muestra de arte no-objetual, el hecho de que Richard hubiese enunciado en la ponencia el trabajo del grupo de avanzada sitúa su lugar en los no-objetualismos. Particularmente, se destacan las obras de Lotty Rosenfeld, como *Una milla de cruces sobre el pavimento* (1979), en las que la artista sobrepuso en las afueras de Santiago de Chile líneas perpendiculares en el centro de la línea punteada del pavimento, haciendo referencia a las desapariciones forzadas a cargo del Gobierno militar de Augusto Pinochet, utilizando el signo y ampliando su sentido.



Lotty Rosenfeld. *Una milla de cruces sobre el pavimento*. Intervención urbana. Santiago de Chile. 1979-1980. Fotografía: Fundación Lotty Rosenfeld.

³⁹⁴ Richard, "Márgenes e instituciones", 5.

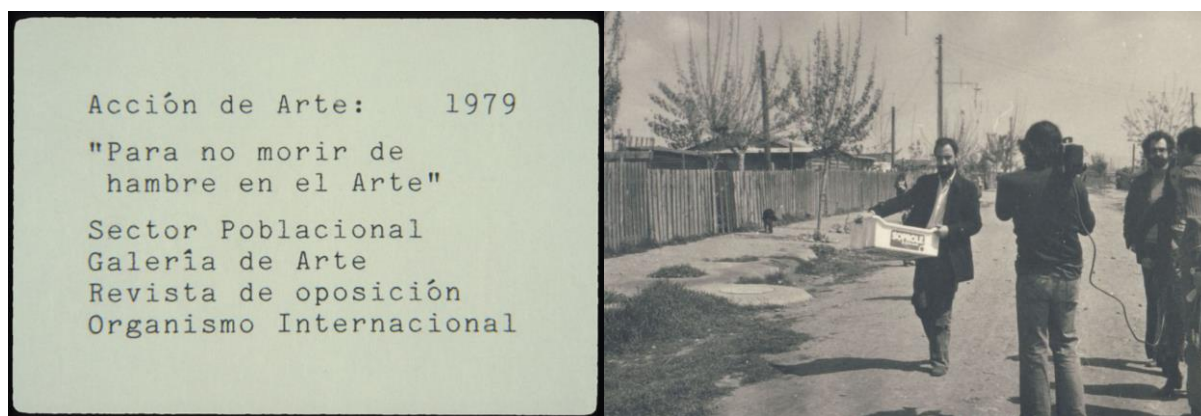
Así mismo, las acciones del grupo CADA fueron socializadas por Richard en la conferencia.³⁹⁵

En el CADA es posible ver un carácter interdisciplinar y fragmentario en sus acciones, en el que confluyen la sociología, la literatura y las artes visuales en espacios y tiempos que funcionan de manera discontinua. Allí recae justamente su potencia.

La acción *Para no morir de hambre en el arte* (1979) partió de la leche como significante social y político, y tuvo cuatro intervenciones articuladas entre sí. El grupo fue al sector poblacional de la La Granja, una zona marginal en las afueras de Santiago de Chile, con la idea de rememorar la propuesta del Gobierno de Salvador Allende de que cada niño tomara medio litro de leche al día. El colectivo tomó cien bolsas plásticas, imprimió el signo $\frac{1}{2}$ litro con la leyenda de la propuesta de Allende y entregó las bolsas en los sectores más vulnerados, distribuyendo así cien litros de leche entre la comunidad. Ese mismo día imprimieron en la revista *Hoy* una pieza artística que interrumpía la información periodística proponiendo las siguientes frases: *Imaginar esta página completamente blanca / Imaginar esta página blanca accediendo a todos los rincones de Chile como la leche diaria a consumir / Imaginar cada rincón de Chile privado del consumo diario de leche como páginas blancas por llenar*. La idea era utilizar la revista como medio de comunicación masivo para amplificar la idea de la leche como información mental. La tercera acción se realizó en el Centro de Arte Imagen luego de la distribución de la leche en La Granja, sellando en una caja de acrílico cuarenta bolsas de leche que entraron en un proceso de descomposición como reflejo del hambre propiciada por la dictadura. Finalmente, de manera simultánea, se emitió en los

³⁹⁵ El grupo CADA se formó en una reunión en la que discutieron cómo intervenir la vida social ante las circunstancias políticas chilenas. Pensaron construir una obra colectiva renunciando a los nombres y articulando disciplinas diversas. Fue un grupo que trabajó bajo un estado de excepción, en el que el espacio público estaba privatizado por las fuerzas del orden militar. Decidieron realizar acciones fugaces, contundentes, pero también poéticas y estéticas. La comunidad artística de ese momento vivía en condiciones excesivamente opacas. Acudieron a camarógrafos y empresas de publicidad que apoyaron el registro. Esas condiciones de la ciudad dictatorial motivan e impulsan el cruce de disciplinas, la creación interdisciplinar.

edificios de la ONU en Bogotá y Toronto un discurso traducido a varios idiomas —chino, ruso, inglés, francés y español— para enmarcar en el panorama mundial la situación social chilena señalada por los artistas.³⁹⁶ En todas sus acciones el grupo CADA intentó infiltrarse en los espacios de poder con una astucia práctica.³⁹⁷



Grupo CADA. *Para no morir de hambre en el arte*. Documento mecanografiado y registro fotográfico. 1979.

En una línea vinculada con la política, ya no en clave de denuncia, sino del uso propio del cuerpo, una serie de trabajos presentados por artistas mujeres durante el Coloquio de Arte No-objetual muestra otra de las vetas presentes en los no-objetualismos. Particularmente la participación de Ana Mendieta, Alicia Barney, Magali Lara, Teresa Burga y Marie-France Cathelat deja ver una imbricación entre el feminismo y los no-objetualismos.

Son conocidos los apuntes biográficos sobre Ana Mendieta y la influencia que tuvieron en su producción artística.³⁹⁸ Mendieta es una de esas artistas latinoamericanas que, habiéndose formado

³⁹⁶ Colectivo Acciones de Arte, "Para no morir de hambre en el arte. Colectivo Acciones de Arte-Chile", *La Bicicleta*, n.º 5 (1979): 22-24.

³⁹⁷ Ver: Fernanda Carvajal, Paulina Varas y Jaime Vindel, eds., *Archivo CADA: Astucia práctica y potencias de lo común* (Ocholibros, 2019).

³⁹⁸ La salida de Cuba a Estados Unidos en septiembre de 1961 a través de la operación Peter Pan, liderada por la Iglesia católica y la CIA; su condición de mujer cubana en un país que para entonces aún conservaba un acentuado racismo que se vio reflejado en insultos durante la difícil adaptación de los primeros años; los estudios de artes en

en Estados Unidos, nunca dejó que la brecha escindida por la frontera la apartara del rico universo simbólico propio de países como Cuba o México. Su paso por Medellín, inadvertido como el de otras figuras reconocidas en el arte latinoamericano, sería a través del Coloquio de Arte No-objetual, con una obra que hace parte de la serie más conocida de la artista, *Siluetas* (1976-1981).³⁹⁹

El gesto de Mendieta es sutil. Sin embargo, encarna una fuerte toma de posición política. Hacer visible el cuerpo femenino, reclamar su representación y asumir desde él una lucha política no podría ser una acción menor ante la exacerbada dominación masculina en el contexto internacional y, particularmente, en el latinoamericano. Además de su inclinación claramente feminista, no puede negarse que las ideas sobre el arte como mercancía, inmanentes al conceptualismo global, marcaron uno de sus intereses, lo cual, sumado a la exploración de otro tipo de medios, la llevó a un encuentro en el que la desmaterialización de la obra de arte enunciaría una sugerente línea de trabajo con el cuerpo como soporte.

Para cuando presentó su obra en Medellín, Mendieta ya contaba tanto con una trayectoria significativa y una producción que evidenciaba una búsqueda sólida como con un fuerte vínculo

Iowa y los vínculos iniciales con el trabajo pictórico, que rápidamente darían un giro hacia formas artísticas más experimentales; su paso por México en un viaje de campo con el grupo Intermedia a algunos de los sitios arqueológicos de Oaxaca, donde afirmaría un interés por los rituales de las comunidades prehispánicas y su relación con la muerte; los viajes a Cuba hacia 1980, en un intento por recuperar las raíces que había perdido con el traslado a Estados Unidos, o la prematura y sospechosa muerte en la madrugada del 8 de septiembre de 1985, al caer de su apartamento, desde el piso 34, en Greenwich Village (Nueva York), donde residía con su entonces pareja, el artista del minimalismo Carl Andre. Sobre la muerte de Ana Mendieta hay al menos dos interpretaciones. La primera, que es también la oficial, supone que se trató de un suicidio luego de una fuerte discusión con Carl Andre sobre las diferencias en términos de visibilidad en el campo artístico que tenía la cubana con respecto al reconocimiento del norteamericano. La segunda insinúa que fue Andre quien la lanzó por la ventana en medio de la discusión. Aunque el artista fue acusado de asesinato y hubo un juicio legal, finalmente fue absuelto y las condiciones de la muerte de Mendieta siguen sin esclarecerse.

³⁹⁹ Esta serie suele fecharse hasta 1980, un hecho que muestra el desconocimiento por parte de la historiografía de la obra presentada por la artista cubana en el Primer Coloquio Latinoamericano sobre Arte No-Objetual y Arte Urbano, en Medellín, en 1981.

con proyectos feministas.⁴⁰⁰ La silueta realizada en el antejardín del MAMM implica el cruce entre las preocupaciones acerca de un cuerpo disidente en el marco de las representaciones convencionales de la mujer en la historia del arte latinoamericano y las consecuencias de su frontera escindida, esa “identidad fronteriza” en la que buscaba un vínculo reivindicativo mediante la magia, el rito, la santería y las relaciones con la tierra, un impulso vital, en definitiva, con un profundo interés por retornar al vientre de la madre tierra. Como una referencia geopolítica y un encuentro con las raíces, las siluetas de Mendieta constituyen una serie que no está exenta de claras referencias de su historia personal y en la que se imbrican constantemente la espiritualidad y el contacto físico con la naturaleza como enunciado micropolítico.

En obras anteriores ya había explorado los vínculos entre el cuerpo, su finitud y la naturaleza. A veces, el cuerpo está presente en una perfecta simbiosis con el entorno natural, alcanzando un sugerente nivel de mimesis. No obstante, referirse únicamente a las cualidades materiales de la acción sería declarar una obviedad sin escarbar en las implicaciones políticas del gesto. No son las siluetas de una figura humana. Son las de su cuerpo, femenino y también latinoamericano; en muchos casos sobre tierras que se ubican en la geografía de nuestra soterrada región. Sin embargo, las que fueron realizadas en Estados Unidos encarnan con mayor voracidad la escisión simbólica de la frontera, su cuerpo es cubano y la tierra estadounidense. La serie de siluetas había comenzado en 1976 y tuvo su mayor producción al año siguiente. Como consecuencia directa del paso por

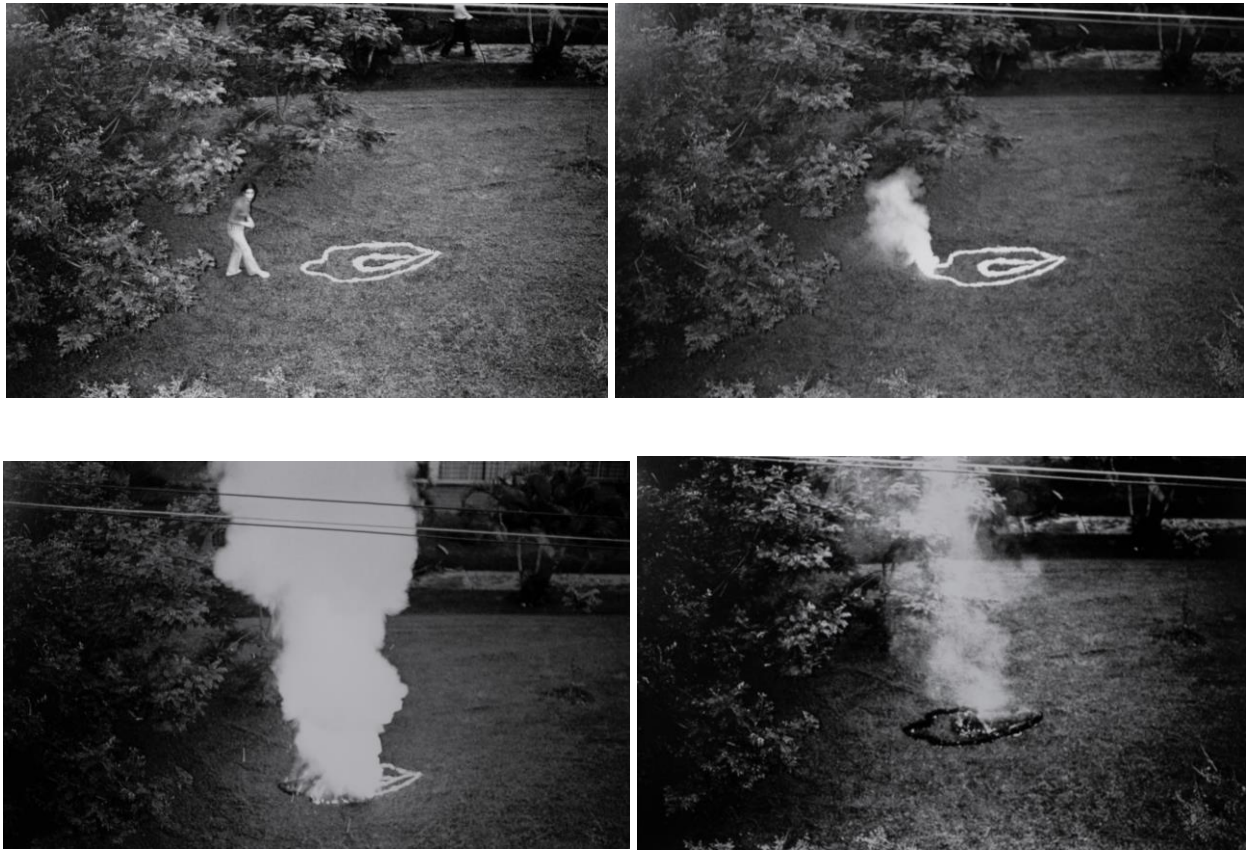
⁴⁰⁰ Cabe recordar que los viajes realizados a Nueva York con el curso de Hans Breder le permitieron hacer conexiones con la escena artística de la ciudad, de tal suerte que, en 1978, año en el que decidió mudarse allí, entró en contacto con el proyecto A. I. R. Gallery, la primera galería destinada exclusivamente a la exhibición del trabajo de artistas mujeres. Pensar en su obra como una enunciación claramente política para el medio artístico no es razón para dejar de lado su contacto con artistas y activistas mujeres desde finales de la década de 1970; como ejemplo podría señalarse su contribución en la revista *Heresies. A Feminist Publication on Art and Politics*. También la búsqueda de visibilidad en el medio artístico era algo de lo que Mendieta tenía plena conciencia, llegando a ser incluso crítica con el feminismo norteamericano, escasamente preocupado por la representación de mujeres pertenecientes a contextos periféricos.

México y sus primeros acercamientos a la relación entre el cuerpo, la tierra y los rituales presentes en las comunidades indígenas mexicanas o en la santería cubana, las siluetas retomaban discursivamente la cuestión de la frontera y el vínculo con su identidad perdida.

La obra de Mendieta ofrece un rasgo singular: su dimensión no-objetual convoca también a una apuesta claramente decolonial. Al estar en Estados Unidos y recibir la influencia de la experimentación del grupo Intermedia en Iowa desde comienzos de los años setenta, no elige apartarse de las cosas vitales que están presentes en su contexto de origen. Cuba sigue siendo un imán que atrae una constelación de preguntas para su discurso artístico. El problema de la frontera no es entonces únicamente una referencia geográfica que atraviesa las acciones que realiza, es también una toma de posición en el marco de la experimentación inherente a las prácticas conceptuales. Su arte se produce en Estados Unidos, pero es latinoamericano. No se inscribe en el conceptualismo europeo o norteamericano, pese a su cercanía con este último, sino que opera desde Estados Unidos con una obra de claras significaciones políticas, ligada a la imaginaria popular cubana.

Sus vínculos con la tierra, por ejemplo, no podrían tomarse ingenuamente como una apuesta vital despojada del contexto que da lugar a ellos. La preocupación por la naturaleza surge en el viaje a México de 1973, en una tumba en Oaxaca, y es Cuba el bastidor que sostiene las ideas acerca de la santería que cruzan gran parte de su producción estética desde comienzos de los años setenta. La potencia de esta práctica no-objetual recae, entonces, en las claras relaciones con el contexto latinoamericano. Su producción parasita las categorías hegemónicas de la neovanguardia norteamericana, de tal suerte que el *land-art* de Mendieta, o el *earth-body art*, como ella misma lo llamaba, no es solo la búsqueda de una relación cósmica y vital con el universo, sino un arte

corporal de la tierra en clave de un ritual íntimo con claras referencias a la magia presente en las culturas de Cuba y México.



Ana Mendieta. *Sin título*, serie *Siluetas*. Acción performática, quema de silueta en el antejardín del museo.

1981. Archivo Museo de Arte Moderno de Medellín.

Hacia el año 1979 las siluetas muestran algunos cambios formales. Se vuelven menos precisas, con rasgos menos definidos, y a menudo su borde se ve acompañado de una demarcación que acentúa su presencia. Formas orgánicas y primitivas comienzan a repetirse en sus intervenciones. Aunque este cambio no es radical, la aparición de estas nuevas formas acerca a la artista cubana a la que posteriormente sería su serie de *Esculturas rupestres* (1981), una obra inacabada, pensada en su país natal como destino, y en la que la imagen de deidades pertenecientes al sincretismo de la mitología antillana sería una referencia directa. Si estas esculturas fueron realizadas en la Cueva

del Águila, en las áreas del Parque las Escaleras de Jaruco, cerca de la ciudad de La Habana en el verano de 1981, la silueta realizada en el Coloquio fue probablemente la última antes de las esculturas rupestres. Durante los días del Coloquio de Arte No-objetual Mendieta salió al antejardín del museo, dibujo su silueta y le prendió fuego, siendo la única obra de esta naturaleza realizada por la artista cubana en Colombia.

La artista colombiana Alicia Barney, por su parte, presentó en la exposición los bocetos iniciales de su proyecto *Río Cauca*, que sería exhibido al año siguiente en el Museo de Arte Moderno La Tertulia, en Cali. Ante la creciente contaminación a comienzos de los años ochenta en Cali, Barney estableció un vínculo entre la ecología y el arte⁴⁰¹ mediante un proyecto que utilizó métodos científicos de recolección de muestras para poner en escena una instalación con tanques de agua a modo de mesas-vitrinas. En ellas, se exhibía una recolección de agua desde la parte superior del río hasta el sedimento en el fondo, extraída de diferentes áreas del río Cauca en tubos de ensayo. Los tres tanques de agua contenían, además de los tubos de ensayo, un mapa de la cuenca hidrográfica del río grabado en el fondo, en el trayecto que va desde su nacimiento y atraviesa los departamentos del Cauca y el Valle del Cauca. Los tubos de ensayo eran dispuestos, justamente, sobre el lugar correspondiente en el mapa de donde habían sido extraídas las muestras. La instalación contaba también con fotografías y notas alusivas al proceso de toma de las muestras.

⁴⁰¹ Un trabajo semejante, que da cuenta del vínculo entre la ecología y el arte en la región del Pacífico de Colombia, es la obra temprana de la artista María Evelia Marmolejo, quien asistió al Coloquio de Arte No-objetual siendo estudiante de la carrera de artes, y al ver las *performances* de Yeni y Nan reafirmó que su trabajo estaría encaminado hacia el arte acción. Sus primeras obras, tituladas *Anónimo*, asumen la denuncia política por las persecuciones, los allanamientos y las desapariciones contra la izquierda colombiana en medio del estatuto de seguridad de Julio César Turbay. Particularmente el *Anónimo 3*, realizado en las orillas del río Cauca, fue concebido por la artista como un ritual de perdón y sanación de la madre tierra. Entrevista a María Evelia Marmolejo, 18 de agosto de 2023.



Alicia Barney. *Río Cauca*. Instalación con tanques de agua, mapas grabados, tubos de ensayo, muestras de agua y sedimento del río Cauca, y anotaciones. Dimensiones variables. 1981-1982. Colección Banco de la República de Colombia. Fotografía: Mauricio Zumaran.

En un gesto semejante, que incluía también una metodología científica, luego de una conversación con la gestora y artista Mahia Biblos, Teresa Burga y Marie-France Cathelat desarrollaron un proyecto artístico en diálogo con la sociología, donde realizaban una enunciación claramente feminista: *Perfil de la mujer peruana*. En la instalación, que incluía algunos objetos escultóricos, proyecciones visuales y estadísticas impresas, ambas artistas mostraban la situación social, cultural, afectiva y laboral de la mujer en el Perú. Se trata de un trabajo que muestra, como en el caso de Ana Mendieta, un diálogo entre el feminismo y el no-objetualismo; no obstante, en una clave mediada por la inclusión de metodologías propias de las ciencias sociales en el campo artístico. La intención original fue la publicación de un libro que recopilara toda la información. Para el momento en el que se realizó el Coloquio de Arte No-objetual, el libro se encontraba ya en

proceso y las artistas decidieron desplegar la información en paneles distribuidos cerca de uno de los espacios destinados para las conferencias.

La información incluía gráficos, planos urbanísticos de algunos barrios limeños, estadísticas, estudios antropométricos, diagramas conceptuales con la información que guiaba las preguntas del estudio, análisis de resultados, entre otros elementos. La intención de Burga y Cathelat era ofrecer un panorama de la transformación social y cultural que estaba sucediendo en Lima a través de la mujer peruana de clase media y con una edad de entre veinticuatro y veintinueve años. La obra tenía un carácter claramente conceptual, una estrategia de trabajo presente en la trayectoria de Burga desde los años sesenta, la cual había comenzado a despuntar desde mediados de la década, cuando hizo parte del grupo Arte Nuevo, y se intensificaría luego de que cursara sus estudios en la Escuela de Arte del Instituto de Chicago, en Estados Unidos. La pregunta acerca de la representación femenina desde una perspectiva social hizo que una obra como *Perfil de la mujer peruana* cuestionara las configuraciones en torno al género en la Lima de comienzos de los años ochenta.

El estudio comprendió en total trece aspectos que contrastaban la realidad vivida por las mujeres peruanas con respecto al imaginario patriarcal que interiorizaba la cuestión del género para entonces en la sociedad limeña. Como señala Cathelat, el reto consistió en “investigar y hacer tangible para el público un estudio confiable que contrastara la presencia y el sentir reales de la mujer peruana con la representación, que la sociedad, los medios y los ‘decisores’ oficiales tenían de ella”.⁴⁰²

⁴⁰² Marie-France Cathelat, “Mahia Biblos y el perfil de la mujer peruana”, en Juan Acha. *Despertar revolucionario*, 113.



Teresa Burga y Marie-France Cathelat. *Perfil de la mujer peruana*. Instalación con gráficos estadísticos y diagramas. 1981. Archivo Museo de Arte Moderno de Medellín.

En el piso de una de las salas del MAMM la artista Magali Lara realizó una intervención con arena de colores.⁴⁰³ La obra, distribuida a lo largo de una espiral, articulaba una narración en la que frases y elementos visuales (flechas, una modulación de ladrillos, corazones, líneas onduladas) respondían a hechos autobiográficos de la artista. Lara había realizado la intervención mediante plantillas que iba ubicando en el piso y sobre las cuales iba depositando la arena de colores. En el

⁴⁰³ Juan Acha le había insistido a Magali Lara y a Manuel Marín que asistieran al encuentro en Medellín. Amos llevaron algunas de las publicaciones que por entonces realizaba el Grupo Março. Para Magali Lara, la realización del Coloquio de Arte No-objetual fue resultado de la idea de Acha de articular la producción artística de América Latina. Lara, al igual que otros participantes, recuerda que fue una ocasión excepcional para ver por primera vez en vivo muchas obras y acciones de artistas de toda la región, además de identificar los rasgos comunes en la producción, como el vínculo con lo popular y la dimensión performática. Entrevista a Magali Lara, 28 de mayo de 2019.

piso, junto a la pared, dos pizarrones complementaban la instalación. Uno de ellos contaba con el dibujo de la espiral acompañado de un encabezado con la frase “Ejercicio básico”, la señalización de la parte interna y externa de la espiral, y la frase “Cuando te miré no supe qué hacer” en la parte inferior.



Magali Lara. *Espiral*. Instalación. 1981. Archivo personal de la artista.

El grupo de obras en el que ingresan los trabajos de Mendieta, Barney, Burga, Cathelat y Lara evidencia cómo en los no-objetualismos despuntó la cuestión del género, a veces en cruce con las denuncias de la crisis ecológica, a veces en vínculo con las metodologías de análisis científico y social, a veces con el carácter ritual y mágico, o a veces con las referencias autobiográficas. Sin duda, en el Coloquio de Arte No-objetual, tanto en obras como en conferencias, comenzaron a integrarse perspectivas que en los años siguientes ocuparían un lugar discursivo central dentro del arte contemporáneo. Además del feminismo y la ecología, podría resaltarse, como se ha visto, la presencia de la decolonialidad y los estudios visuales, ubicando así un singular antecedente dentro de las genealogías de este tipo de discursividades en el Coloquio de Arte No-objetual.

Con lo expuesto hasta este punto, queda claro que la intensidad vital experimentada durante los días del Primer Coloquio Latinoamericano sobre Arte No-objetual y Arte Urbano consiguió articular una serie de propuestas en las que la noción de no-objetualismo fue ampliada desde la práctica artística. Las coincidencias sobre asuntos que van de la cultura popular a la denuncia política, de las cuestiones de género a la crítica institucional, del uso de los medios masivos al uso del cuerpo como soporte, de las publicaciones al arte correo, de la exploración de medios tecnológicos como el video Súper 8 al uso de metodologías científicas dentro de la producción artística, entre otros, pone en evidencia que las aperturas generadas por el estallido de la vanguardia a mediados de los años sesenta propiciaron a comienzos de los ochenta un desborde de la noción misma de arte, donde la idea de los no-objetualismos intentó agrupar y contextualizar este tipo de prácticas. Los nuevos modos de reproducir la sensibilidad trastocaron los mecanismos de producción, distribución y consumo, impulsando, como bien las llamó Acha al ingresar a la ENAP, las nuevas formas de participación social de las artes visuales.

Finalmente, cabe mencionar que, al igual que en la I Bienal Latinoamericana de São Paulo, aunque esta vez con una condición local, el Coloquio de Arte No-objetual también incluyó expresiones urbanas de carácter popular. La noche del 20 de mayo estuvo dedicada a la realización de espectáculos callejeros que incluyeron un culebrero o merolico, un fotógrafo de cajón, una presentación denominada *La suerte de los loritos* y una acción de mentalismo. Las fotografías muestran al público en las afueras del museo, contemplando expresiones populares que complementaron el despliegue teórico, performático y expositivo que ocurrió en el evento.



Noche dedicada a la cultura popular. Archivo Periódico *El Mundo*, Medellín. Fotografía: Luz Elena Castro.



Noche dedicada a la cultura popular. Archivo Periódico *El Mundo*, Medellín. Fotografía: Luz Elena Castro.



Noche dedicada a la cultura popular. Archivo Periódico *El Mundo*, Medellín. Fotografía: Luz Elena Castro.

5. Conclusión

No-objetualismo: de la genealogía en el pensamiento de Juan Acha a una perspectiva comparada en América Latina

La singularidad del no-objetualismo dentro del pensamiento estético de Juan Acha radica, con la genealogía expuesta hasta este punto, en la forma en la que el término intentó definir una amplia gama de manifestaciones que marcaron la génesis de lo que hoy se conoce como arte contemporáneo. El proceso orgánico que siguió desde mediados de los años sesenta hasta comienzos de los ochenta el pensamiento crítico de Acha pone en evidencia el modo en el que paulatinamente se van imbricando las reflexiones sobre la vanguardia, el papel activo y la participación social de las nuevas prácticas artísticas, las búsquedas de un pensamiento visual capaz de emancipar las mentalidades y la necesidad teórica de redefinir el arte articulando metodologías que oscilaron entre el marxismo y la antropología.

Si bien los textos correspondientes al periodo previo al autoexilio dan cuenta de una escritura cambiante en la que la noción de vanguardia se ve modificada por los acontecimientos políticos del 68 y la radicalización de los cambios en el objeto artístico, el periodo mexicano evidencia el encuentro con una escena cultural propicia para pensar las formas en las que la sensibilidad se contextualiza socialmente, no solo en México, sino, también en el resto de América Latina. Los constantes viajes, la participación en encuentros de crítica y las redes de sociabilidad intelectual conformaron un escenario de debate en el que Acha jugó un rol especial como agente bisagra. De manera transversal a lo largo de la década, su decidido apoyo a las juventudes y a la experimentación como motor para la transformación de la sensibilidad en las sociedades latinoamericanas, caracterizaron la puesta en marcha de una férrea reflexión teórica en la que el no-objetualismo operó como una categoría capaz de presentar un análisis no derivativo de los

centros internacionales del arte, sino uno específicamente latinoamericano. Acha advirtió lúcidamente el nacimiento de un tipo de arte que abrió inéditas experiencias artísticas en diálogo con la realidad social y política de América Latina.

El tipo de visualidad agenciada en este tipo de prácticas artísticas reformuló el carácter de la producción, distribución y consumo artístico en un momento particular de la historia del arte regional. Que Acha y otras figuras de la crítica de arte presentes en el Primer Coloquio Latinoamericano sobre Arte No-objetual y Arte Urbano se hubieran ocupado de pensar los valores identitarios agenciados en este nuevo tipo de soportes para definir la especificidad de lo latinoamericano en el arte, es la muestra de que el curso de la experimentación tuvo en este encuentro de 1981 uno de sus momentos de mayor discusión y debate.

Lo que dejan ver las obras presentadas en el Coloquio, así como las conferencias y las dos programaciones adicionales en el marco del evento –tanto la sección de arte urbano como la noche dedicada a la cultura popular–, es que el no-objetualismo supone nuevas lecturas historiográficas sobre una parte de la vanguardia latinoamericana. Cuando el término entra en debate en Medellín durante el Coloquio ocurren varias cosas: 1) se mueven dialécticamente las referencias de la vanguardia y la identidad latinoamericana, 2) se expanden las reflexiones sobre el lugar que ocupan la cultura popular y las artesanías en la producción artística, 3) se presentan planteamientos de la posmodernidad en el campo de la estética a partir de ideas acerca de la comunicación y la disolución del objeto artístico, 4) se enuncian críticas al capitalismo y la modernidad y 5) se articulan las circunstancias políticas y sociales de los países latinoamericanos para dejar ver su influencia en el campo artístico. Esta pluralidad fue, precisamente, la que permitió la apertura del término en el evento. El no-objetualismo podría ser visto, entonces, como un concepto bisagra.

Para Aracy Amaral, el no-objetualismo a nivel latinoamericano estaba signado por la connotación política en un sentido amplio. Ella veía en el compromiso con el presente un tipo de creación que tomaba distancia de la información puramente cosmopolita que provenía de los centros artísticos. Al situar el caso brasileño, Amaral ubicaba la influencia del esoterismo, la fiesta popular, el carnaval, la samba y la participación colectiva en el uso que algunos artistas, especialmente pertenecientes a las ciudades del litoral atlántico, hicieron del cuerpo para la creación de obras efímeras.⁴⁰⁴ El sincretismo de tradiciones culturales provenientes de comunidades indígenas, africanas e ibéricas perfiló una apropiación singular dentro de la práctica artística brasileña, lo cual, sumado a las circunstancias políticas del país con la dictadura militar y a las condiciones marcadas por la dependencia económica y el subdesarrollo, generó un tipo de arte que en su respuesta al presente se articuló en algunos casos con la pedagogía, en otros con la denuncia, en otros con la celebración y en otros con la sensibilidad popular.⁴⁰⁵ Si bien Amaral coincidía con Acha en el compromiso político del no-objetualismo, la dimensión lúdica y esotérica abrió el término hacia otras performatividades, a la vez que generó un contrapunto con las formulaciones de Acha, quien escasamente había pensado ese problema en las prácticas no-objetuales.

⁴⁰⁴ Al mismo tiempo, Amaral reconocía la influencia internacionalista en otros casos que buscaban participar de las tendencias generadas en Estados Unidos y Europa. Ese doble movimiento, en el que algunos artistas se distancian de la neovanguardia internacional mientras otros se acercan y producen desde sus contextos adscritos a ella, ocupa uno de los problemas centrales acerca de la identidad latinoamericana y su relación con la vanguardia y la experimentación. Ver Aracy Amaral, "Aspectos del no-objetualismo en Brasil", en *Memorias del Primer Coloquio Latinoamericano sobre Arte No-objetual y Arte Urbano*, ed. Víctor Manuel Manrique (Medellín: Fondo Editorial Museo de Antioquia y Museo de Arte Moderno de Medellín), 150.

⁴⁰⁵ La ponencia de Aracy Amaral estuvo centrada especialmente en el despliegue de acciones corporales en Brasil. Son ya conocidos los casos de obras como las de Anna Bella Geiger, Antonio Manuel, Artur Barrio, Cildo Meireles, Flavio de Carvalho, Ivald Granato, Hélio Oiticica, Lygia Clark o Lygia Pape, entre muchos otros, que durante esos años recurrieron al cuerpo como soporte. Por otro lado, la crítica brasileña ubica la relación con la pedagogía en el programa los diferentes programas que se llevaron a cabo en el Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro en 1971: *Actividad-Creatividad* bajo la dirección de Antonio Manuel, Lygia Pape y Anna Bella Geiger, y los *Domingos de creación* organizados por Frederico Morais.

No obstante, la perspectiva ofrecida por Nelly Richard, quien por entonces impulsaba la Escena de Avanzada en Chile, puso otro contrapunto. En el caso chileno, por ejemplo, el cuerpo llevado al espacio público y puesto sobre el paisaje en el marco de la dictadura de Augusto Pinochet era un signo de resistencia que le otorgaba al trabajo artístico una nueva dimensión política y social, una nueva significación. Ese cuerpo sobre el paisaje ejercía una operación alternativa al margen de las instituciones y, a su vez, fungía como “material de nuevos formatos artísticos de expansión vital”.⁴⁰⁶

Coincidencias con Acha y Amaral en el potencial político y las relaciones entre arte y vida, pero diferencias con el caso de Brasil en sus aspectos satíricos y lúdicos vinculados al sincretismo y lo popular. Richard coincidía en que la historia latinoamericana respondía a modelos extranjeros de dominación cultural y debía revertirse la carencia de una teoría y una crítica autoreflexiva sobre los procesos de creación. De ese modo, al concretar las condiciones propias de operatividad en el marco de un conflicto que es tanto histórico como geográfico habría lugar a una identidad latinoamericana, que reconociera en sus referentes nacionales e internacionales un tipo específico de producción artística. Trascender las restricciones objetuales para desplegar la creación en la exterioridad social hizo que nuevos registros como el arte acción, el video, el cine o la textualidad agenciaran en el arte una visualidad pública y cotidiana. Dice Richard:

El coeficiente de apertura de dichas prácticas nos parece hoy susceptible de reescenificar nuestra historia en el paisaje latinoamericano, de emancipar el arte de la tradición fusionando sus límites disciplinares, de pluralizarlo en un acto intensivo de polivalencia semiótica que revienta los bordes rígidos de una estética caduca, y ductiliza el arte en una nueva

⁴⁰⁶ Nelly Richard, “Cuerpo y paisaje como escena crítica”, en *Memorias del Primer Coloquio Latinoamericano sobre Arte No-objetual y Arte Urbano*, ed. Víctor Manuel Manrique (Medellín: Fondo Editorial Museo de Antioquia y Museo de Arte Moderno de Medellín), 212.

vivencialidad [...] Por no-objetualidad, positivizamos así una instancia viva de significación, una instancia móvil, transitiva, que asume la contingencia de sus soportes como dimensión no finita de productividad.⁴⁰⁷

Tanto Aracy Amaral como Nelly Richard y Juan Acha coincidieron en las potencialidades que tenía el no-objetualismo para pensar la realidad artística latinoamericana desde múltiples ensamblajes. En ese sentido, si bien el término canalizó esa preocupación común de formular un pensamiento visual autónomo, el despliegue de un complejo entramado de ideas a su alrededor estableció también contrapuntos, desvíos e intersecciones sobre los modos en que la práctica artística respondió a sus propias realidades.⁴⁰⁸

El panorama que presentó Alfonso Castrillón sobre el arte conceptual en el Perú, las ideas de Rita Eder sobre el arte no-objetual en México, las reflexiones de Néstor García Canclini acerca de la producción, distribución y consumo de las artesanías, la propuesta de María Elena Ramos acerca del papel de la comunicación en las artes nuevas en Venezuela, además de las perspectivas ya mencionadas de Aracy Amaral y Nelly Richard sobre los casos de Brasil y Chile, son parte de un panorama ampliado en el que diferentes itinerarios intelectuales develan las capas simultáneas que modularon el problema de la experimentación y la identidad latinoamericana.

No obstante, para trazar un mapa completo de sus performatividades —expansiones, apropiaciones y diferencias— sería indispensable un estudio comparativo que incluya, además del contenido de obras artísticas y conferencias, los itinerarios de sus agentes y los debates que ocurrieron durante esos años en sus respectivos contextos. Por ejemplo, en el caso de María Elena

⁴⁰⁷ Nelly Richard, “Cuerpo y paisaje como escena crítica”, 214.

⁴⁰⁸ El estudio introductorio que realizó Augusto del Valle para la publicación de las memorias del evento muestra algunas de estas tensiones en los contenidos de las ponencias. Ver: Augusto del Valle, “La fiesta del no-objetualismo”, en *Memorias del Primer Coloquio Latinoamericano sobre Arte No-objetual y Arte Urbano*, ed. Víctor Manuel Manrique (Medellín: Fondo Editorial Museo de Antioquia y Museo de Arte Moderno de Medellín), 31-71.

Ramos, sus reflexiones acerca de la comunicación en las artes nuevas guarda una simetría con el programa titulado *Acciones frente a la plaza*, realizado en Caracas también en 1981, del que participaron artistas que estuvieron en el Coloquio como Antonieta Sosa, Carlos Zerpa, Héctor Fuenmayor, Pedro Terán o Yeni y Nan. En el caso del teórico peruano Mirko Lauer, que presentó una ponencia en la que analizaba el problema de la artesanía y lo popular en Perú no podría obviarse su trabajo como editor de la revista Hueso Húmero, así como las ideas expuestas en textos de crítica y en libros como *Introducción a la pintura peruana en el siglo xx* (1976) o *Crítica de la artesanía. Plástica y sociedad en los Andes peruanos* (1982). Estos itinerarios, que podrían extenderse a todos los participantes del evento, son precisamente el motivo de las fricciones, tensiones y diferencias con respecto al término, y de paso son la muestra de lo que Ángel Rama denominó como la imposible imagen unívoca de esa entelequia imaginativa llamada América Latina.

Los tránsitos del no-objetualismo no se limitan a los itinerarios en el pensamiento de Juan Acha o a los debates ocurridos en Medellín. Las redes, afectividades, influencias y colaboraciones posteriores, así como las subterráneas circulaciones del término en los años siguientes, podrían articular una serie de resonancias en su mayoría no narradas.⁴⁰⁹ Pero más allá de sus continuidades y discontinuidades, el caso del Coloquio de Arte No-objetual sugiere, como mínimo, la construcción de un relato con otros matices en el espesor de la vanguardia latinoamericana. Lejos de que el no-objetualismo haya fracasado por el modo en el que fue debatido en el encuentro de 1981, o que no haya logrado una transformación sustancial en el curso de la historia, lo que

⁴⁰⁹ Claramente la intensidad que tuvo en Medellín difícilmente se expandió a las diferentes escenas que participaron del debate o continuó en otros eventos posteriores. Sin embargo, las historias localizadas de sus continuaciones y articulaciones, directas e indirectas, ofrecen un panorama hasta ahora subterráneo de sus alcances en diferentes procesos artísticos y subjetividades. Algunas de esas reverberaciones son la realización de la *Agenda 83* (1982) entre el No-Grupo y el M-19, la exposición *Caliente-Caliente* (1982) organizada en México entre Carlos Zerpa y el No-Grupo, la presentación del *Perfil de la mujer peruana* (1981) en Lima, la influencia que tuvo el Coloquio en el trabajo de artistas colombianos como María Evelia Marmolejo, Álvaro Herazo, Jorge Ortiz o Adolfo Bernal, así como el uso posterior que Maris Bustamante ha hecho del término.

demuestra es que las prácticas e ideas localizadas articularon debates que son susceptibles de ser mirados en un doble movimiento: desde su contexto situado y sus ensamblajes entre diferentes geografías culturales. La búsqueda de una nueva sensibilidad, así como de una nueva episteme visual, es una muestra del espíritu de reinención histórica que atravesó a una generación de artistas e intelectuales signados por la necesidad de responder a un presente en el que las relaciones de poder colonial –imperialismo, dependencia económica, violencia sistémica, invasión tecnológica, consumo masivo, etc.– definieron contextos socio-políticos específicos.

Al integrarse a perspectivas que comportan un pensamiento crítico sobre la visualidad desde América Latina, el no-objetualismo hace parte de un conocimiento situado. En ese sentido, atañe a una geopolítica del conocimiento que permite leer problemas asociados a diferentes procesos artísticos. Se trata, en definitiva, de un término que contribuye a la episteme de un tipo de visualidad que, si bien estaba siendo desplegada en distintas geografías, fue puesta en circulación y debate en Medellín para movilizar búsquedas identitarias que agenciaron, entre otras cosas, la transformación de los lenguajes artísticos. En esa medida, el término deja ver que la amalgama de ideas y formas de producción artística, así como su complejo traslape entre finales de la década de 1970 y comienzos de la de 1980 es parte de un intercambio entre redes de sociabilidad intelectual.

La aparición de la historia intelectual como corriente dentro de la historiografía hacia finales del siglo XX es resultado de algunos debates en el campo de la historia de las ideas en Hispanoamérica. A diferencia de la historia de las ideas, que se caracteriza, principalmente, por realizar una historia de las ideas filosóficas, la historia intelectual trabaja con fuentes que no vienen necesariamente de la filosofía, sino de otros campos más diversos, y que permite comprender la circulación del pensamiento a través de una combinación entre la historia de las ideas y la biografía de comunidades intelectuales. A diferencia de la historia de las ideas, a la historia intelectual no solo

le interesan las ideas, sino, también, las comunidades que las producen: cómo son sus redes internacionales, cómo ocurren sus intercambios o cómo se establecen las ideas en el marco de esas circulaciones.⁴¹⁰

El Primer Coloquio Latinoamericano sobre Arte No-objetual y Arte Urbano, como parte de los encuentros de crítica de arte de los años setenta fue un espacio de diálogo e intercambio, al tiempo que un momento para poner en discusión una categoría epistemológica mediante un tipo de comunidad que pensó el problema de la identidad y la necesidad de forjar una teoría estética latinoamericanista. La fundación de estos espacios de producción y difusión de saberes sobre lo latinoamericano, así como el obstinado empeño en rastrear y definir la identidad de una región tan heterogénea construye, sin duda, una suerte de historia intelectual desde el campo del arte, donde las prácticas discursivas que tuvieron lugar en este periodo junto con las redes afectivas que se tejieron y sus múltiples formas de expresión de ideas conforman la biografía de una comunidad intelectual que fue decisiva para forjar la idea de lo latinoamericano en las transiciones entre lo moderno y lo contemporáneo.

⁴¹⁰ Ver: Rafael Rojas, conferencia *Historia intelectual y ensayo en Hispanoamérica*, presentada en el Congreso Internacional *El ensayo en diálogo: diálogos con el ensayo* organizado por la Dra. Liliana Weinberg en el Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe en la Universidad Nacional Autónoma de México el 27 de octubre de 2015. Ver: https://www.youtube.com/watch?v=p-rT9u-B6kY&ab_channel=Ensayoendi%C3%A1logo

Bibliografía

- Acha, Juan. “Actitud legítimamente artística: Gloria Gómez Sánchez en ‘Solisol’”. *El Comercio*, 15 de noviembre, 1965.
- Acha, Juan. “Ambiente expresionista: muestra de Teresa Burga”. *El Comercio*, 27 de julio, 1967.
- Acha, Juan. “Arte japonés de vanguardia: ¿para qué samuráis?”. En *Diorama, Suplemento Cultural de Excélsior*, 30 de julio, 1972.
- Acha, Juan. “Arte pop: procedimientos y finalidades”, *El Comercio*, 25 de mayo, 1969.
- Acha, Juan. “Arte y ecología”. *Diorama, Suplemento Cultural de Excélsior*, 9 de julio, 1972.
- Acha, Juan. “Arte y política”, *Idea*, abril-mayo, 1975.
- Acha, Juan. *Arte y sociedad: Latinoamérica. El producto artístico y su estructura*. Fondo de Cultura Económica, 1981.
- Acha, Juan. *Arte y sociedad: Latinoamérica. El sistema de producción*. Fondo de Cultura Económica, 1979.
- Acha, Juan. “Colección Carrillo Gil. ¿Arte o tecnología?”. *Plural*, n.º 14 (1972): 42.
- Acha, Juan. “Conscripción peruana de la pintura”. *El Comercio*, 4 de mayo, 1958.
- Acha, Juan. “Ecos de la Primera Bienal Latinoamericana de São Paulo”. *El Universal*, 6 de mayo, 1979.
- Acha, Juan. “El ambientalismo de Gironella: vulgarización de la gran pintura”. *Diorama, Suplemento Cultural de Excélsior*, 19 de noviembre, 1972.
- Acha, Juan. “El arte conceptual frente a la realidad latinoamericana”. *Diorama, Suplemento Cultural de Excélsior*, 27 de enero, 1974.
- Acha, Juan. “El arte y la calle”. *Diorama, Suplemento Cultural de Excélsior*, 23 de julio, 1972.
- Acha, Juan. *El consumo artístico y sus efectos*. Editorial Trillas, 2015.

- Acha, Juan. "El espacio intelectual del arte". *La Vida Literaria*, n.º 18 (1976): 10-15.
- Acha, Juan. "Etsedron: respuesta a Aracy Amaral". *Artes Visuales*, n.º 10 (1976): 13.
- Acha, Juan. "Exagerado sentido realista: exposición de Luis Arias Vera". *El Comercio*, 9 de noviembre, 1965.
- Acha, Juan. "Felipe Ehrenberg y la subversión conceptualista". *Diorama, Suplemento Cultural de Excelsior*, 4 de marzo, 1973.
- Acha, Juan. "Gironella lo mejor: balance de un buen año artístico". *Diorama, Suplemento Cultural de Excelsior*, 30 de diciembre, 1972.
- Acha, Juan. "Hacia una crítica de arte como productora de teorías". *Artes Visuales*, n.º 13, 1977.
- Acha, Juan. "II Salón Nacional de Artes Plásticas". *El Comercio*, 20 de septiembre, 1966.
- Acha, Juan. "La 'ambientación' del I.A.C.". *El Comercio*, 8 de noviembre, 1965.
- Acha, Juan. "La crítica de arte como descripción", *La Vida Literaria*, n.º 11 (1974): 23-24.
- Acha, Juan. "La intuición en la crítica de arte", *Artes Visuales*, n.º 2 (1974): 21-23.
- Acha, Juan. "La necesidad latinoamericana de un pensamiento visual independiente", *La Vida Literaria*, n.º 14 (1975).
- Acha, Juan. "La revolución cultural". *Oiga* viii, n.º 386 (1970): 29-31.
- Acha, Juan. "Las artes visuales". *El Comercio*, 1 de enero, 1967.
- Acha, Juan. *Las culturas estéticas de América Latina*. Editorial Trillas, 1994.
- Acha, Juan. "La urbe como demoecología". *Unomásuno*, 19 de noviembre, 1980.
- Acha, Juan. "La vanguardia pictórica en el Perú". En *Nuevas tendencias en la plástica peruana*, catálogo de exposición. Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Fundación para las Artes, 1968.

- Acha, Juan. “Messico oggi”. *D’Ars*, n.º 85 (1977).
- Acha, Juan. “No-objetualistas y geometristas mexicanos”. *Arte en Colombia*, n.º 6 (1978).
- Acha, Juan. “Nota del autor”. En *Huellas críticas*, compilador Manuel López Oliva. Instituto Cubano del Libro, Centro Editorial de la Universidad del Valle, 1994.
- Acha, Juan. “Perú: despertar revolucionario”. En *Juan Acha. Despertar revolucionario*, editor Joaquín Barriendos. Museo Universitario Arte Contemporáneo, Universidad Nacional Autónoma de México, 2017.
- Acha, Juan. “Por qué no vivo en el Perú”. *Hueso Húmero*, n.º 8 (1981): 108-121.
- Acha, Juan. “Por una nueva problemática artística en Latinoamérica”. *Artes Visuales*, n.º 1 (1973).
- Acha, Juan. “Próximamente exposiciones: ‘Ambientaciones’ y muñeques”. *El Comercio*, 2 de noviembre, 1965.
- Acha, Juan. “Retrospectiva parisiense a destiempo: pintura que solo es pintura”. *Diorama, Suplemento Cultural de Excelsior*, 26 de noviembre, 1972.
- Acha, Juan. “Tradición y contemporaneidad”. En *Tercera Bienal de La Habana*, catálogo de exposición. Editorial Letras Cubanas, 1989.
- Acha, Juan. “Vanguardismo y subdesarrollo”. *Mundo Nuevo*, n.º 51-52 (1970).
- Adams, Beverly, y Natalia Majluf, eds. *Redes de vanguardia. Amauta y América Latina, 1926-1930*. Instituto Nacional de Bellas Artes, 2019.
- Aguilar, Melissa y Jorge Lopera. *Despliegues gestuales. Adolfo Bernal, Jorge Ortiz, María Teresa Cano*. Fundación Gilberto Alzate Avendaño, 2016.
- Albers, Josef. *La interacción del color*. Alianza Editorial, 1979.
- Althusser, Louis. *Ideología y aparatos ideológicos de Estado*. Ediciones Nueva Visión, 2003.
- Amaral, Aracy. “Etsedron: una forma de violencia”. *Artes Visuales*, n.º 10 (1976): 8-12.

Arnheim, Rudolf. “El pensamiento visual”. En *La educación visual*, autor György Kepes. Organización Editorial Novaro, 1968.

“Arte Conceptual frente al problema latinoamericano”. Fondo Histórico MUCA, Centro de Documentación Arkheia, MUAC-UNAM, 1974.

Badawi, Halim. *Historia urgente del arte en Colombia*. Editorial Planeta, 2019.

Badawi, Halim. “Jonier Marín: artista exiliado y conceptualista amazónico”. *Arcadia*, 2016, <https://www.revistaarcadia.com/arte/articulo/jonier-marin-arte-artista-conceptual-colombia-paris-exilio-amazonas/54147>.

Barriandos, Joaquín, ed. *Juan Acha. Despertar revolucionario*. Museo Universitario Arte Contemporáneo, Universidad Nacional Autónoma de México, 2017.

Barrios, Álvaro. “Génesis de una idea”. *Re-vista del Arte y la Arquitectura en América Latina* 2, n.º 6 (1981): 48-54.

Barrios, Álvaro. *Orígenes del arte conceptual en Colombia*. Fondo Editorial Museo de Antioquia, 2011.

Bendezú, Francisco. “Ofensiva neo-dadaísta”. *Oiga*, 12 de noviembre, 1965.

Bolívar, Clara, y Elva Peniche. “Expandir los espacios del arte”. En *Helen Escobedo. Expandir los espacios del arte. UNAM 1961-1979*, editora Ekaterina Álvarez. Museo Universitario Arte Contemporáneo, Universidad Nacional Autónoma de México, 2017.

Buntinx, Gustavo. “Entrelíneas: autotransformaciones en la escritura de Juan Acha”. *Hueso Húmero*, n.º 67 (2017): 93-97.

Buntinx, Gustavo. “Subdesarrollo y vanguardia. Juan Acha y la crítica de arte en el ocaso del Perú oligárquico (1958-1971)”. En *Coloquio Internacional Juan Acha, en el Centenario de su Nacimiento. Práctica de la Imaginación Crítica 1916-2016*. Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas (Cenidiap-INBA), 2018.

- Bustamante, Maris. “Condiciones, vías y genealogías de los conceptualismos mexicanos, 1921-1993”. En *Arte ≠ Vida: Actions by Artists of the Americas 1960-2000*. El Museo del Barrio, 2008.
- Campuzano, Álvaro. *La modernidad imaginada. Arte y literatura en el pensamiento de José Carlos Mariátegui (1911-1930)*. Iberoamericana, Vervuert, 2017.
- Cano, Ana María. “Latinoamérica tiene que llegar alguna vez antes”. *El Mundo*, 9 de abril, 1981.
- García Canclini, Néstor. *La producción simbólica*. Siglo XXI, 1979.
- Caro, Bernardo y Berenice Henrique Vasco de Toledo. “Alfabeto deformado-Metamorfose gráfica”. En *I Bienal Latino-Americana de São Paulo*, catálogo de exposición (1978)
- Carvajal, Fernanda, Paulina Varas y Jaime Vindel, eds. *Archivo CADA: Astucia práctica y potencias de lo común*. Ocholibros, 2019.
- Carvallo, Carlota. “Notas de arte”. *Alpha: Revista Literaria de los Amigos del Arte*, n.º 4 (1965): 70-72.
- Castillo, Carlos. “La Bienal: llevar a muchos lo que saben pocos”. *Arte en Colombia*, n.º 16 (1981).
- Cathelat, Marie-France. “Mahia Biblos y el perfil de la mujer peruana”. En *Juan Acha. Despertar revolucionario*, editor Joaquín Barriendos. Museo Universitario Arte Contemporáneo, Universidad Nacional Autónoma de México, 2017.
- Cohen, Annie. *El Galerista. Leo Castelli y su círculo*. Editorial Turner, 2011.
- Colectivo Acciones de Arte. “Para no morir de hambre en el arte”. *La Bicicleta*, n.º 5 (1979): 22-24.
- Colombres, Adolfo. “Aportes de Juan Acha a la autodeterminación estética de nuestra América. Homenaje crítico”. En *Coloquio Internacional Juan Acha, en el Centenario de su Nacimiento. Práctica de la Imaginación Crítica 1916-2016*. Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas (Cenidiap-INBA), 2018.

Consejo de Arte y Cultura, Fundación Bienal de São Paulo. “I Bienal Latino-Americana. Um evento histórico”. En *I Bienal Latino-Americana de São Paulo*, catálogo de exposición. 1978.

Crary, Jonathan. *Las técnicas del observador. Visión y modernidad en el siglo XIX*. Cendeac, 2008.

Crary, Jonathan. *Suspensiones de la percepción. Atención, espectáculo y cultura moderna*. Ediciones Akal, 2008.

“Cuatro coloquios en ciencias y artes”. Fondo Histórico MUCA, Centro de Documentación Arkheia, MUAC-UNAM, 1974.

da Motta Lody, Raul Giovanni. “Presentación”. En *Exposição 17 orixás*, catálogo de exposición. Fundação Nacional de Arte-Funarte, Ministério da Educação e Cultura, Departamento de Assuntos Culturais, Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, 1978.

de Rogatis, Costanza. “Ceremonia con armas blancas. Carlos Zerpa”. *Abra Caracas*, s. f., https://www.abracaracas.com/revisiones/ceremoniaconarmasblancas_carloszerpa/#:~:text=Ceremonia%20con%20armas%20blancas%20es,los%20a%C3%B1os%20setenta%20en%20Venezuela.

Debroise, Olivier, y Cuauhtémoc Medina, eds. *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México 1968-1997*. Museo Universitario Arte Contemporáneo, Universidad Nacional Autónoma de México, 2007.

de la Garza, Amanda, y Sol Henaro. “Gráfica del 68. Imágenes rotundas”. En *68+50*, editora Ekaterina Álvarez. Museo Universitario Arte Contemporáneo, 2018.

De los grupos, los individuos, catálogo. Instituto Nacional de Bellas Artes, Museo de Arte Carrillo Gil, 1985.

del Valle, Augusto. “La fiesta del no-objetualismo. Polémicas sobre arte contemporáneo en América Latina”. En *Memorias del Primer Coloquio de Arte No-Objetual y Arte Urbano*. Museo de Antioquia, Museo de Arte Moderno de Medellín, 2011.

- de Tolentino, Marianne. “Arte dominicano: la obra de Jorge Severino en la Bienal de São Paulo”, *Grupo Caramanchel. Tres cuentos*, catálogo de exposición. 1978.
- Eder, Rita. *Desafío a la estabilidad. Procesos artísticos en México, 1952-1967*. Universidad Nacional Autónoma de México, Editorial Turner, 2014.
- Eder, Rita. “Helen Escobedo (1934-2010)”. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 33, n.º 98 (2011): 277-289.
- Eder, Rita. “Juan Acha: Pensar el arte desde América Latina”. En *Coloquio Internacional Juan Acha, en el Centenario de su Nacimiento, Práctica de la Imaginación Crítica 1916-2016*. Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas (Cenidiap-INBA), 2018.
- Eder, Rita. “México en la Primera Bienal Latinoamericana”. *Artes Visuales*, n.º 21 (1979).
- Eder, Rita y Mirko Lauer, eds. *Teoría social del arte. Bibliografía comentada*. Universidad Nacional Autónoma de México, 1986.
- Escobedo, Helen. “Presentación”. En *Arte conceptual frente al problema latinoamericano*, catálogo de exposición. Fondo Histórico MUCA, Centro de Documentación Arkheia, MUAC-UNAM, 1974.
- Espinosa, César y Araceli Zúñiga. *La Perra Brava. Arte, crisis y políticas culturales*. Universidad Nacional Autónoma de México, 2002.
- Fabre Rolim, Henrique. “Na I Bienal Latino-Americana, a literatura de um povo”. *A Tribuna*, 19 de noviembre, 1978.
- Ferreira Gullar, José. “Lygia Clark: una experiencia radical”. En *Fecha de elaboración / Fecha de vencimiento*, selección y traducción de Teresa Arijón y Bárbara Belloc. Manantial, 2014.
- Ferreira Gullar, José. “Teoría del no-objeto”. En *Fecha de elaboración / Fecha de vencimiento*, selección y traducción de Teresa Arijón y Bárbara Belloc. Manantial, 2014.

- Foucault, Michel. “Nietzsche, la genealogía, la historia”. En *Microfísica del poder*. Ediciones de La Piqueta, 1980.
- García, Pilar. “El Salón Independiente como modelo alternativo de autogestión, práctica colectiva y experimentación en la historia del arte contemporáneo”. En *Un arte sin tutela. Salón Independiente en México, 1968-1971*, editores Pilar García y Cuauhtémoc Medina. Museo Universitario Arte Contemporáneo, 2018.
- Garza, Daniel. “Experiencias lumínicas: Federico Silva y el arte cinético (1968-1976)”. En *Federico Silva. Lucha y fraternidad. El triunfo de la rebeldía*. Museo del Palacio de Bellas Artes, 2023.
- Giedion, Sigfried. “Arte significa realidad”. En *El lenguaje de la visión*, autor György Kepes. Ediciones Infinito, 1969.
- Giraldo, Efrén y Jorge Lopera. “Fiction and projecting: architecture and image in the work of the Utopía group (Medellín, 1979-2009)”. *Revista de Estudios Globales y Arte Contemporáneo* 4, n.º 1 (2016): 231-261. <https://doi.org/10.1344/regac2016.1.11>.
- Glusberg, Jorge. “Arte e ideología”. En *Arte conceptual frente al problema latinoamericano*, catálogo de exposición. Fondo Histórico MUCA, Centro de Documentación Arkheia, MUAC-UNAM, 1974.
- Grass, Antonio. “¿Por qué mito y magia en mi obra?”. En *Antonio Grass. Colombia. I Bienal Latinoamericana de São Paulo*, catálogo de exposición. Instituto Colombiano de Cultura, 1978.
- Hadjinicolaou, Nicos. *Historia del arte y lucha de clases*. Siglo XXI, 1974.
- Hayakawa, Samuel Ichiye. “La revisión de la visión”. En *El lenguaje de la visión*, autor György Kepes. Ediciones Infinito, 1969.
- “Incorporar el arte en la vida. Un propósito del no-objetualismo, conceptos de Juan Acha”. *El Colombiano*, 15 de abril, 1981.

Jay, Martin. *Ojos abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo xx*. Ediciones Akal, 2007.

Kawall, Luiz Ernesto M. “Na I Bienal Latino-Americana, a literatura de um povo”. Entrevistado por Henrique Fabre Rolim, *A Tribuna*, 19 de noviembre, 1978.

Kepes, György. *El lenguaje de la visión*. Ediciones Infinito, 1969.

Kepes, György. *La educación visual*. Organización Editorial Novaro, 1968.

Lauer, Mirko. “Elementos de la nueva teoría del arte en América Latina”, *Sociedad y Política*, n.º 9 (1980): 40-44.

Lopera, Jorge. “Procesos de creación en arquitectura o construcciones ilusorias. Límites difusos en la obra del grupo Utopía”. *Co-Herencia* 12, n.º 22 (2015): 269-276. <https://doi.org/10.17230/co-herencia.12.22.14>.

López, Miguel. “Luis Arias Vera y Jerry Martin. El viejo arte nuevo”, *Arte Nuevo*, 20 de julio, 2008. <http://arte-nuevo.blogspot.com/2008/07/luis-arias-vera-y-jerry-martin-el-viejo.html>.

López, Miguel. *Robar la historia. Contrarrelatos y prácticas artísticas de oposición*. Ediciones Metales Pesados, 2017.

López, Miguel, y Emilio Tarazona. “Desgaste y disolución del objeto en el arte peruano de los años sesenta”. En *Robar la historia. Contrarrelatos y prácticas artísticas de oposición*, editor Miguel López. Ediciones Metales Pesados, 2017.

López, Miguel, y Emilio Tarazona. “Juan Acha y la revolución cultural. La transformación de la vanguardia artística en el Perú a fines de los sesenta”. En *Temas de arte peruano 3. Nuevas referencias sociológicas de las artes visuales: mass media, lenguajes, represiones y grupos, Juan Acha, 1969*. Universidad Ricardo Palma, 2008.

Macías, Vania. “Chicles, chocolates y cacahuates... o los rumores de algo que no existió”. *Aura. Revista de Historia y Teoría del Arte*, n.º 7 (2018): 24-39.

- Marchán, Simón. *Del arte objetual al arte de concepto*. Ediciones Akal, 1986.
- Matos, Matilde. “Etsedron: o Nordeste ao avesso”. *Vida das Artes* 1, n.º 5 (1975): 60-61.
- Meza, Luis Antonio. “Festival, loable iniciativa: nos dice Jorge Romero Brest”. *El Comercio*, 21 de octubre, 1966.
- Meza, Luis Antonio. “Nuevo ambiente en el I.A.C.”. *El Comercio*, 7 de noviembre, 1965.
- Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. “Presentación”, en *Kobro & Strzemiński. Prototipos vanguardistas*. Museo Nacional de Arte Reina Sofía, 2017.
- Mitchell, William John Thomas. *Teoría de la imagen*. Ediciones Akal, 2009.
- Mitrovic, Mijail. “Caracterización de la pintura peruana: Juan Acha”. *Illapa Mana Tukukuq*, n.º 18 (2021): 175-179. <https://revistas.urp.edu.pe/index.php/Illapa/article/view/4437/5364>.
- Mitrovic, Mijail. *Extravíos de la forma. Vanguardia, modernismo popular y arte contemporáneo en Lima desde los 60*. Fondo Editorial Pontificia Universidad Católica del Perú, 2019.
- Palacio, Viviana y Jorge Lopera. *Museo de Arte Moderno de Medellín: breve historia*. Editorial Mesa Estándar, 2016.
- Paz, Octavio. *Corriente alterna*. Siglo XXI, 1967.
- Paz, Octavio. “Palabras al simposio”. En *El artista latinoamericano y su identidad*, editor Damián Bayón. Monte Ávila Editores, 1977.
- Pedrosa, Mário. “A contemporaneidade de Rubem Valentim”. En *Rubem Valetim, 31 objetos emblemáticos e relevos emblemas*. Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1970.
- Pedrosa, Mário. “Arte, necesidad vital”. *Correio da Manhã*, 13 y 21 de abril, 1947.
- Pérez-Barreiro, Gabriel. “Sensibilizar la inteligencia: una introducción a la crítica de arte de Mário Pedrosa”. En *Mário Pedrosa. De la naturaleza afectiva de la forma*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2017.

“Problemática del arte actual en el Perú”. *Cultura Peruana*, septiembre-octubre, 1963.

Ramírez, Imelda. *Debates críticos en los umbrales del arte contemporáneo. El arte de los años setenta y la fundación del Museo de Arte Moderno de Medellín*. Editorial Universidad Eafit, 2012.

Rangel, Gabriela. “El arte de los rincones: notas sobre las experiencias no-objetuales en Venezuela”. En *Arte ≠ vida: Actions by artists of the Americas 1960-2000*. El Museo del Barrio, 2008.

Restany, Pierre. *60/90: Trente ans de nouveau réalisme*. La Différence, 1990.

Richard, Nelly. “Márgenes e instituciones. Arte en Chile desde 1973”. En *Arte en Chile desde 1973. Escena de avanzada y sociedad*, coordinadora Nelly Richard. FLACSO, 1986.

Rodrigues Alves, Luiz Fernando. “Presentación”. En *I Bienal Latinoamericana de São Paulo*, catálogo de exposición. 1978.

Rodríguez, Carlos. “Mimuy”. *Expreso*, 7 de noviembre, 1965.

Roldán, Óscar y Efrén Giraldo, eds. *Le Corbusier en el río Medellín. Arquitectura, ficción y cartografía en las obras del grupo Utopía (1979-2009)*. Fundación Gilberto Alzate Avendaño, 2014.

Romera, Antonio R. “Despertar de una conciencia artística (1920-1930)”. En *América Latina en sus Artes*, relator Damián Bayón. Siglo XXI, 1974.

Romero, Sebastián. “A. I. C. A. Nueva etapa de la Asociación Internacional de Críticos de Arte”. *Arte en Colombia*, n.º 16 (1981).

Rubiano, Germán. “Antonio Grass en la I Bienal Latinoamericana de São Paulo”. En *Antonio Grass. Colombia. I Bienal Latinoamericana de São Paulo*, catálogo de exposición. Instituto Colombiano de Cultura, 1978.

Ruiz Gómez, Darío. “Una imaginaria popular”. En *Juan Camilo Uribe. I Bienal Latinoamericana de São Paulo*, catálogo de exposición. Instituto Colombiano de Cultura, 1978.

Sánchez Vázquez Adolfo, ed. *Estética y marxismo*. Editorial Era, 1969.

Sánchez Vázquez, Adolfo. *Las ideas estéticas de Marx*. Editorial Era, 1965.

Serviddio, Fabiana. *Arte y crítica en Latinoamérica durante los años setenta*. Miño y Dávila Editores, 2012.

Sierra, Alberto. “Presentación”. En *Memorias del Primer Coloquio Latinoamericano sobre Arte No-objetual y Arte Urbano*. Museo de Antioquia, Museo de Arte Moderno de Medellín, 2011.

Speranza, Graciela. *Fuera de campo. Literatura y arte argentinos después de Duchamp*. Anagrama, 2006.

Stellweg, Carla. “Presentación”. *Artes Visuales*, n.º 10 (1976).

Strzemiński, Władysław. “Teoría de la visión”. En *Kobro & Strzemiński. Prototipos vanguardistas*. Museo Nacional de Arte Centro Reina Sofía, 2017.

Suchan, Jarosław. “Kobro & Strzemiński. Prototipos del nuevo pensamiento”. En *Kobro & Strzemiński. Prototipos vanguardistas*. Museo Nacional de Arte Centro Reina Sofía, 2017.

Torrens, María Luisa. “Etsedron o la carencia de interés libidinoso por la realidad”, *Artes Visuales*, n.º 10 (1976): 15-17.

“Tríptico de Zavallos en debate: ¿originalidad o *affaire*?”. *El Comercio*, 25 de abril, 1969.

Valdivia, Katerina. “The quest for representation: The experimental art scene in Lima under Peru’s military government (1968-1975)”. Tesis de doctorado, University of Reading, 2024.

Valentim, Rubem. “Manifesto ainda que tardío”. En *A mão afro-brasileira: significado da contribuição artística e histórica*, organizador Emanuel Araújo. Tenenge, 1988.

Vargas, Zalathiel. “Juan Acha y el encuentro de artistas en Zacualpan de Amilpas (1976)”. En *Juan Acha. Despertar revolucionario*, editor Joaquín Barriendos. Museo Universitario Arte Contemporáneo, Universidad Nacional Autónoma de México, 2017.

Vázquez Mantecón, Álvaro. “El impacto 68 en las artes visuales”. En *68+50*, editora Ekaterina Álvarez. Museo Universitario Arte Contemporáneo, Universidad Nacional Autónoma de México, 2018.

Vázquez Mantecón, Álvaro. “Los grupos: una reconsideración”. En *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México 1968-1997*. Museo Universitario Arte Contemporáneo, Universidad Nacional Autónoma de México, 2007.

Vindel, Jaime. “En memoria de Adolfo Sánchez Vázquez: estética marxista y filosofía de la praxis entre el exilio republicano y el comunismo antifranquista”. *Goya: Revista de Arte*, n.º 363 (2018): 160-171.

Vindel, Jaime. “México-La Habana-Madrid: Adolfo Sánchez Vázquez en el eje transatlántico de la guerra fría”. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, n.º 112 (2018): 33-66.