



El siluetazo, Buenos Aires, septiembre de 1983. Foto: Villoldo

Gustavo Buntinx, autor del libro *E.P.S. Huayco. Documentos* (Lima, Centro Cultural de España, 2005). Nacido en Buenos Aires, reside en Lima desde hace años, donde dirige el Centro Cultural de la Universidad Nacional de San Marcos e impulsa el proyecto *Micromuseo (Al Fondo Hay Sitio)*, un proyecto de museo-archivo que juega con los distintas acepciones de «micro», entre lo pequeño, y lo transportable, lo público y lo nómada. Es autor de numerosos trabajos sobre artes visuales latinoamericanas. Integró el Colectivo Sociedad Civil, de activa participación en el movimiento social que contribuyó al derrocamiento (cultural) de la dictadura de Alberto Fujimori en 2000.

Huayco es la palabra quechua que designa el derrumbe o avalancha de lodo y piedra que destruye todo a su paso y a la vez regenera la fertilidad de la tierra, fenómeno habitual en la temporada de lluvias en la cordillera de los Andes. También denomina, por extensión, el aluvión inmigratorio que desciende masivamente desde la sierra a las ciudades de la costa (en tres décadas, la mayoría de la población peruana pasó de ser rural a ser urbana), transformando de manera radical e irreversible la

Ana Longoni: Respecto de la aparición, tras años de trabajo, de tu documentada y rigurosa investigación sobre el grupo E.P.S. Huayco, publicada por el Centro Cultural de España en Lima, en 2005, es notable cómo en los últimos años vienen cobrando estado público investigaciones de largo aliento sobre casos o problemas del arte latinoamericano que permiten pensar en un proceso colectivo y polifónico de reescritura de la historia del arte de nuestro continente. ¿Estás de acuerdo con esta evaluación?

Gustavo Buntinx: Hay, sin duda, una renovada escena reflexiva que se consolida. Radicalmente y de varias maneras. Entre tantas otras cosas, creo que estamos ante un giro decisivo hacia el estudio concreto de situaciones específicas en la plástica contemporánea. Una práctica en realidad muy establecida en otros ámbitos de la historia del arte, pero por lo general descuidada en todo lo referido a nuestra actualidad más quemante.

Existen varias explicaciones atendibles en relación a esto último: en particular la distancia incierta frente a hechos e imágenes recientes, en los que además varios de sus intérpretes hemos tenido a veces algún tipo de participación. El tema es cómo productivizar esa dificultad inherente a nuestra opción analítica. La respuesta es dialéctica: desde hace por lo menos veinte años vengo sosteniendo la necesidad de insuflar a la historia del arte con la intensidad y urgencia de la crítica de arte, y a la crítica con el largo aliento de la historia. No es poco lo que se ha avanzado en esa decisiva tarea intelectual —que es también política—.

Pero importa destacar el que esta renovación epistemológica para la discusión sobre el arte contemporáneo se remonta hasta la década de los ochenta, como lo demuestran ponencias y ensayos dispersos. La novedad está en el formato unificado y mayor de las publicaciones actuales de tantos autores que suelen compartir ese compromiso metodológico desde el mismo perfil generacional —y la mayor repercusión y permanencia por lo tanto logradas para las propuestas que así se expresan.

Ojalá una articulación más orgánica de esos esfuerzos pueda contribuir a la lucha crucial contra la improvisación, la arbitrariedad, la subjetividad tendenciosa, la pavorosa informalidad académica que asola el devastado campo de nuestro quehacer intelectual. Ese contexto carga con un

identidad social y cultural del habitante popular de la capital peruana, y haciendo emerger lo que el crítico peruano Mirko Lauer entiende en ese momento como una nueva modernidad popular («solo lo popular es realmente moderno hoy en el Perú», afirma). Huayco es, justamente, el nombre elegido por un colectivo de artistas que actúa en la escena limeña a finales de los setenta y principios de los ochenta, cuya práctica reformula los vínculos entre arte y política, cultura letrada (o mejor, ilustrada) y nueva cultura popular.

A ese sugerente nombre, le anteponen la sigla E.P.S. (Estética de Proyección Social), que remite directamente a «Empresa de Propiedad Social», la denominación que recibían las cooperativas promovidas por el Estado durante la gestión reformista del General Juan Velasco Alvarado (1968-1975), gobierno que impulsó entre otras medidas la reforma agraria y el reconocimiento del quechua como lengua oficial.

Buntinx entiende que la experiencia de E.P.S. Huayco representa «la culminación simbólica (eventualmente la frustración) de una coyuntura revolucionaria tan intensa como efímera: la articulación radical de la pequeña-burguesía-ilustrada y lo popular-emergente que se proyectó en la lucha antidictatorial de los finales años setenta para luego diluirse bajo las presiones cruzadas de la lógica electoral y la lógica de la guerra» civil que se desata desde 1980 entre la guerrilla fundamentalista Sendero Luminoso y las fuerzas represivas.

Conversamos con él sobre su libro, la renovada escena de la historiografía del arte latinoamericano, las conexiones que establece entre Huayco, *El siluetazo* y otras experiencias que articulan prácticas artísticas y movimientos sociales y ponen en cuestión la categoría moderna de arte como «objeto-de-contemplación-pura, instancia-separada-de-la-vida».

interesante sesgo militante a lo que podría interpretarse como una estricta reivindicación disciplinaria. Es lo que intenté sugerir desde la cita a Lucien Febvre que da título al prefacio del libro sobre E.P.S. Huayco, *Combates por la historia*, ya que lo que finalmente estamos librando son esas batallas. Por la propia posibilidad y la idea misma de historia entre nosotros.

AL: Respecto de la historia de E.P.S. Huayco, partes de ubicarlo en un contexto social y político muy diferente al de las dictaduras militares que estaban en ese momento en el poder en otros países latinoamericanos. ¿Podrías sintetizar los rasgos de esa particular coyuntura peruana, que vincula a la esperanza revolucionaria nacida con el paro nacional de 1977?

GB: En el Perú, el masivo paro nacional del 9 de julio de 1977 forzó la retirada definitiva de una dictadura militar peculiar, iniciada en 1968 con un programa en apariencia «progresista» que, luego, su llamada «segunda fase» se encargó de dismantelar. Pero aquella movilización sin precedentes inauguró además un horizonte de radicalidades inéditas, al que he denominado la utopía socialista para distinguirlo del autoritarismo fundamentalista más tarde encarnado por las actividades violentas de Sendero Luminoso.

Desde esa fecha hasta las elecciones de 1980, sectores muy considerables de la iniciativa política y la hegemonía cultural estuvieron en manos de una nueva izquierda heterodoxa en la que predominaban sectores provenientes del castrismo y el trotskismo. Pero más importante que esa filiación fue su implícita búsqueda de una alianza estratégica entre la pequeña-burguesía-ilustrada y lo popular emergente, sobre todo mediante el acercamiento a la experiencia de la migración urbana y los nuevos sincretismos generados en torno a ella. De ese contexto surge la gran ilusión de una (pos)modernidad popular, plena de promesas liberadoras, incluso en términos culturales.

Propuestas como las del grupo Paréntesis y sobre todo el taller E.P.S. Huayco supieron darle una autónoma pero culminante expresión artística a esa gran esperanza social y política. También a su crisis terminal, anunciada por la ruptura traumática de la Alianza Revolucionaria de Izquierda (ARI) poco antes de los comicios que acabaron con una dictadura para dar inicio a lo que, con el tiempo, se iría convirtiendo en una guerra civil. La utopía socialista fue una de las primeras víctimas de ese proceso. Y con ella desaparecería también el taller E.P.S. Huayco, aunque no la radicalidad artística, que encontró otros horizontes y cauces.

AL: Paso ahora a tu particular lectura de *El siluetazo*, acción colectiva iniciada en septiembre de 1983,

Ana Longoni

es Doctora en Artes (Universidad de Buenos Aires), escritora, investigadora y profesora de Teoría de los Medios y la Cultura en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Dirige el grupo de investigación “Artes plásticas e izquierdas en la Argentina del siglo XX”. Ha publicado, entre otros trabajos, los libros *De los poetas malditos al video-clip* (Buenos Aires, Cántaro, 1998), *Del Di Tella a Tucumán Arde* (Buenos Aires, El cielo por asalto, 2000), el estudio preliminar al libro de Oscar Masotta, *Revolución en el arte* (Buenos Aires, Edhasa, 2004) y uno de los capítulos de la antología editada por I. Katzenstein, *Listen, Here, Now! Argentine Art of the sixties: Writings of the Avant-Garde* (New York, MoMA, 2004).

cuando la dictadura argentina preparaba su retirada. Encuentras en esa potente forma de representación de los 30.000 desaparecidos por la represión militar, «no la mera ilustración artística de una consigna [“aparición con vida”] sino su realización viva». ¿Por qué?

GB: Porque el principio vital y simbólico allí actuante no fue el de *representación* sino el de *presencia*. Cada silueta fue confeccionada con el soporte de vida proporcionado por los miles de manifestantes dispuestos a —literal y metafóricamente— «poner el cuerpo», configurando con su propio perfil el perfil ausente de los desaparecidos. Y devolviéndolos así a una fugaz pero poderosa experiencia de vida. Transformada: algo decisivo cambió incluso en mí y en mi experiencia del arte al participar yo también en ese primer *Siluetazo* de 1983. De inmediato percibí, con toda claridad, cómo un poderoso elemento de taumaturgia se deslizaba tras ese accionar en principio político. Y crucial para ello fue su vocación no-artística, su inscripción y validación en otros registros: sociales, existenciales, religiosos incluso.

AL: A pesar del dispositivo de represión policial reinante, durante el primer *Siluetazo*, se empapelaron con estas figuras que evocaban la presencia de los ausentes, los muros que circundan la Plaza de Mayo y sus inmediaciones. El historiador del arte argentino Roberto Amigo evalúa este acontecimiento en términos de una toma del lugar que simboliza la suma de poder político, económico y religioso del país, una toma no solo política, sino también estética. Tú, de alguna manera, le discutes: «la toma de la Plaza tiene ciertamente una dimensión política y estética, pero al mismo tiempo ritual». Lees la experiencia como «una experiencia mesiánico-política donde resurrección e insurrección se confunden.» ¿Puedes desarrollar esta dimensión?

GB: En primer término, es importante subrayar el carácter complementario antes que antagonico de las lecturas sobre el *Siluetazo* ensayadas por Roberto Amigo y por mí. No hay entre nuestros ensayos una discrepancia de fondo sino una diferencia de enfoque y de énfasis. Y allí sí debo tal vez admitir una peculiaridad presente en buena parte de mi trayectoria reflexiva, que insiste en tensionar la interpretación artística con variables no solo sociales sino también religiosas —entendiendo esta última también como una pulsión inconsciente, o como una matriz cultural que se extiende más allá de cualquier acto de fe—. De allí la importancia que en diversos trabajos míos ha tenido el tema de la pérdida y restauración del aura.

AL: ¿Qué persistencias y qué reformulaciones identificas entre estas prácticas de finales de los setenta y principios de los ochenta que conoces tan bien, y otras producciones posteriores, tanto en la escena peruana como en la argentina?

GB: No me siento autorizado para opinar sobre la escena argentina más reciente, pues desde hace varios años me encuentro físicamente distanciado de ella. Pero en cambio sí puedo rendir testimonio sobre el interesante carácter referencial que estrategias simbólicas como las de *El siluetazo* en Argentina y el *No +* en Chile pudieron tener para las propuestas surgidas durante lo que en el Perú llamamos el derrocamiento cultural de la dictadura de Fujimori y Montesinos, en especial a lo largo del año 2000. Estoy sobre todo pensando en *Lava la bandera*, ese ritual participativo de limpieza patria que llegó a ser multitudinario, al igual que otras iniciativas del Colectivo Sociedad Civil, creado inicialmente por un núcleo de personas surgidas de la escena plástica, incluyéndome a mí y a mi esposa, la artista Susana Torres. Allí, contribuimos al reciente viraje democrático en el Perú desde una praxis simbólica que ofrece un plus diferencial a la lucha por la ciudadanía: la acción de lavar ritualmente la bandera nacional peruana en las plazas públicas, en alusión a la corrupción del régimen, fue una acción que se inició en la Plaza de Armas y se extendió semana tras semana, como un cáncer, por todo el país e incluso las comunidades de peruanos exiliados. El Colectivo Sociedad Civil postula la redefinición del espacio público por un sentido renovado de la praxis: las intersecciones críticas de ciudad y ciudadanía, de polis y política. También, predeciblemente, de ética y estética.

AL: ¿Qué precauciones plantearías a la inclusión de estas prácticas artísticas en colecciones de museos o en dispositivos de exhibición en ámbitos artísticos? ¿Pueden mostrarse en tanto «obras» o se trata solo de registros? ¿Es posible dar cuenta de sus sentidos específicos en esos nuevos contextos?

GB: Precauciones, todas. Pero sin demasiadas ilusiones. Está en la naturaleza misma de la institucionalidad artística y de sus mecanismos el fetichizar incluso aquello que se origina como un gesto plenamente anti-artístico. Lo importante, en todo caso, está en concebir formas siempre renovadas de enfatizar lo fugaz e irreproducible de una forma de actuar simbólica cuyo sentido de origen está en la praxis y no en la objetualidad de sus subproductos. Sigo pensando que hasta las imágenes más asimilables a la condición de «obra» deben ser sometidas a una contextualización rigurosa. Una puesta en valor artístico que no soslaye su condición de *documento* —en el sentido radical y ambivalente de esa categoría, en tanto *registro* pero también

resto de una historia a la que debe permanecer siempre ligado—.

Todo lo contrario de lo que ocurre con los intentos mercantiles de algunos plásticos por reproducir a destiempo —a veces décadas después de los hechos— «réplicas auténticas» o símiles artísticos de las imágenes más identificadas con las irreproducibles situaciones de vida expresadas en ellas. El objetivo suele ser una capitalización demasiado literal de la historia. Pienso en los giros de uno de los integrantes de E.P.S. Huayco, que durante años hizo fama con la idea de que los artistas deberían intentar lograr milagros en vez de venderle cuadros a millonarios. Y ahora se ha convertido en el principal perseguidor de millonarios para la venta personal de versiones tardías de su producción subversiva de otrora. No es, por supuesto, el único rasgo que actualmente lo distingue, y siempre habrá algo apreciable que decir de su obra en general, incluyendo otros aspectos de la más reciente. Pero como uno de los principales difusores y exégetas de su labor histórica, no puedo dejar de sentirme llamado a la reflexión, a la auto-reflexión. Y a la melancolía. También a la sabiduría. Procuremos no ser injustos con demandas imposibles a seres inevitablemente (demasiado) humanos. Ni siquiera Duchamp pudo resistirse a esas tentaciones. La pregunta que finalmente inquieta es la que debemos dirigir hacia nuestra propia práctica, en tanto autores de una historia que se quiere alternativa y crítica tanto en su estructura como en su selección de temas. Pero siempre bajo el riesgo de contribuir —sin quererlo— a otra suerte de mistificaciones. Tal vez la vocación crítica, la audacia teórica, el alto rigor disciplinario, no sean garantías suficientes para el quehacer historiográfico distinto en el que estamos empeñados. ¿Qué precauciones adicionales debemos nosotros mismos asumir?

Buenos Aires-Lima, mayo de 2006