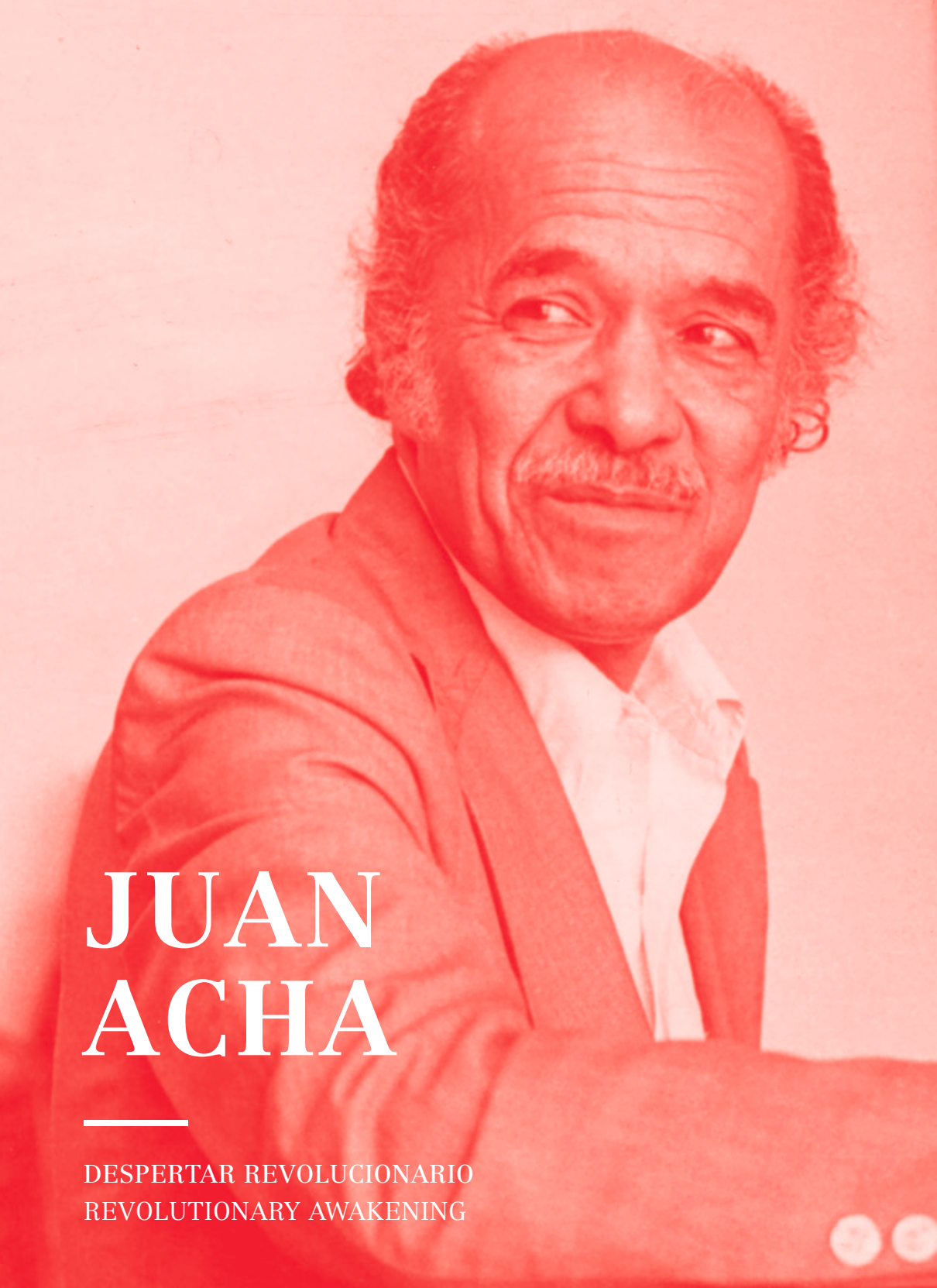




JUAN ACHA

DESPERTAR REVOLUCIONARIO
REVOLUTIONARY AWAKENING





JUAN ACHA

DESPERTAR REVOLUCIONARIO
REVOLUTIONARY AWAKENING





—
MUAC 050

noé

LATINOAMERICA

**el arte
de américa latina
es la revolución**

EEUU

CANADA

cuadernos de

**ARTE
LATINO
AMERICANO**

editorial andres bello

Luis Felipe Noé y—and Miguel Rojas Mix, *El arte de América Latina es la revolución*, 1973 [Cat. 94]

Publicado con motivo de la exposición *Juan Acha. Despertar revolucionario* (11 de febrero al 28 de mayo del 2017) MUAC, Museo Universitario Arte Contemporáneo, realizada en colaboración con el Centro Cultural Universitario Tlatelolco, CCUT. UNAM, Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México.

Published on occasion of the exhibition *Juan Acha. Revolutionary Awakening* (February 11 to May 28, 2017) MUAC, Museo Universitario Arte Contemporáneo, in collaboration with Centro Cultural Universitario Tlatelolco, CCUT. UNAM, Universidad Nacional Autónoma de México, Mexico City.

Textos—Texts

Juan Acha, Aracy Amaral, Joaquín Barriendos, Gustavo Buntinx, Maris Bustamante, Marie-France Cathelat, Rita Eder, Felipe Ehrenberg, Jorge Eduardo Eielson, Rafael Hastings, Sol Henaro, Frederico Morais, Carla Stellweg, Zalathiel Vargas

Traducción—Translation

Christopher Fraga, Nuria Rodríguez

Edición, compilación e investigación—Editor

Joaquín Barriendos

Coordinación editorial—Editor Coordination

Ekaterina Álvarez Romero · MUAC

Asistencia editorial—Editorial Assistance

Ana Xanic López · MUAC, Elena Isabel Coll

Adrián Martínez Caballero, Maritere Román

Corrección—Proofreading

Ekaterina Álvarez Romero · MUAC, Ana Xanic López · MUAC

Adán Delgado, Martha Ordaz

Diseño—Design

Cristina Paoli · Periferia

Asistente de formación—Layout Assistant

Krystal Mejía

Primera edición 2017—First edition 2017

D.R. © MUAC, Museo Universitario Arte Contemporáneo, UNAM, Insurgentes Sur 3000, Centro Cultural Universitario, C.P. 04510, Ciudad de México

D.R. © de los textos, sus autores—the authors for the texts

D.R. © de las traducciones, sus autores—the translators for the translations

D.R. © de las imágenes, sus autores—the authors for the images

© 2016, Editorial RM, S.A. de C.V.

Río Pánuco 141, colonia Cuauhtémoc, 06500, Ciudad de México

© RM Verlag S.L.C/Loreto 13-15 Local B, 08029, Barcelona, España

www.editorialrm.com

315

ISBN RM Verlag 978-84-17047-08-5

ISBN 978-607-02-9017-6

Todos los derechos reservados.

Esta publicación no puede ser fotocopiada ni reproducida total o parcialmente por ningún medio o método sin la autorización por escrito de los editores.

All rights reserved.

This publication may not be photocopied nor reproduced in any medium or by any method, in whole or in part, without the written authorization of the editors.

Impreso y hecho en México—Printed and made in Mexico

JUAN ACHA

DESPERTAR REVOLUCIONARIO
REVOLUTIONARY AWAKENING

- 6 **Juan Acha: el agente bisagra**
146 **Juan Acha: The Hinge Agent**
—
SOL HENARO
- 10 **Revolución en la Revolución.**
Los escritos estético-políticos de Juan Acha
150 **Revolution in the Revolution.**
The Aesthetico-Political Writings of Juan Acha
—
JOAQUÍN BARRIENDOS
- 32 **Despertar revolucionario**
170 **Revolutionary Awakening**
—
JUAN ACHA
- 42 **La revolución cultural**
178 **The Cultural Revolution**
—
JUAN ACHA
- 46 **Arte y política**
182 **Art and Politics**
—
JUAN ACHA

Constelaciones	57
Constellations	193

Intercambios aeropostales	71
Aeropostale Exchanges	207

JORGE EDUARDO EIELSON
FELIPE EHRENBURG
ARACY AMARAL

Complicidades	89
Complicities	227

FREDERICO MORAIS
GUSTAVO BUNTINX
RAFAEL HASTINGS
RITA EDER
CARLA STELLWEG
ZALATHIEL VARGAS
MARIE-FRANCE CATHELAT
MARIS BUSTAMANTE

Itinerarios	121
Itineraries	259

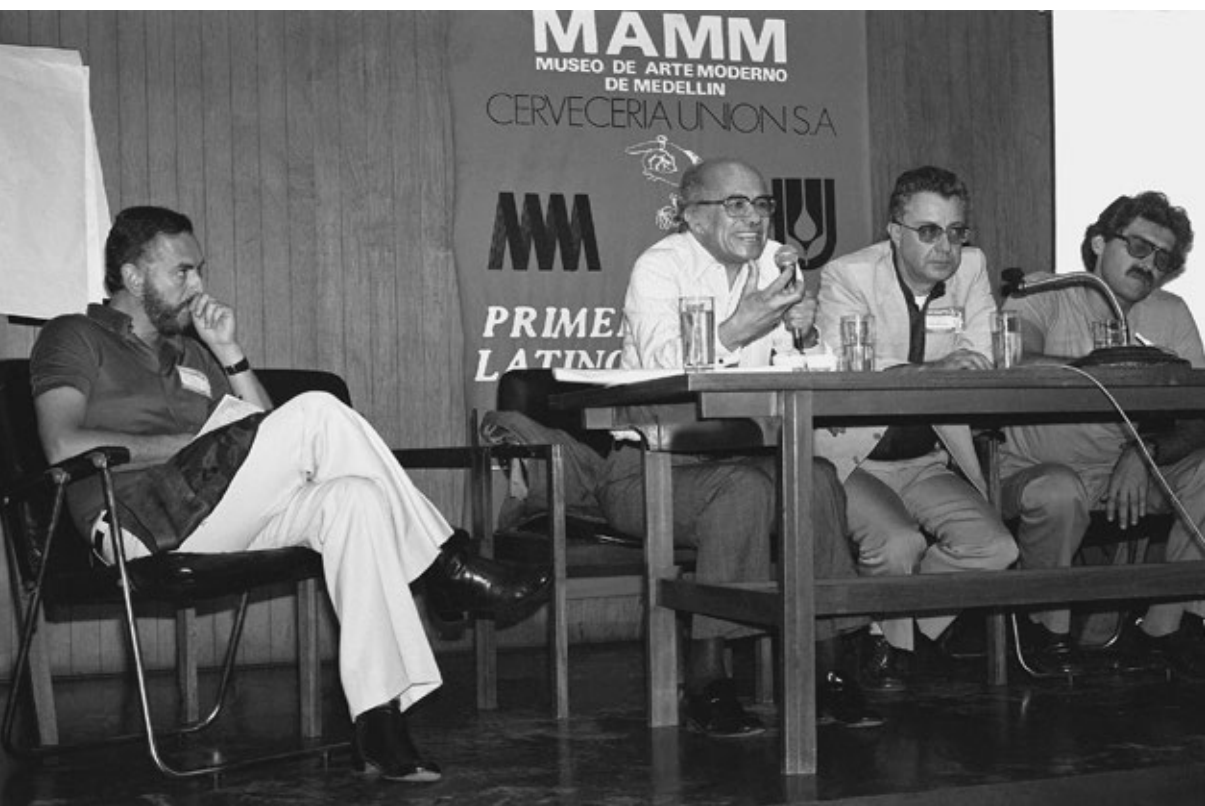
Semblanza	274
Biographical Sketch	275

Catálogo	276
Catalog	

Créditos	294
Credits	

Juan Acha: el agente bisagra

SOL HENARO



Lourdes Grobet, Comentarios de Juan Acha durante el—Juan Acha comments during the Primer Coloquio Latinoamericano de Arte No-Objetual y Arte Público de Medellín, 1981 [Cat. 204]

En el ámbito expositivo lo común suele ser el encontrar relatos sobre artistas visuales a través de muestras colectivas, individuales o retrospectivas, que pueden responder a los más variados e inusitados marcos de lectura. Sin embargo, ¿qué hacer cuando el agente no es necesariamente un artista visual sino un crítico?, ¿cómo espacializar en una exhibición el quehacer de un teórico?, ¿cómo trazar las relaciones que emergen cuando se ha estudiado su producción de modo tal que es posible unir puntos que parecían ambiguos o incluso no aparecían?, ¿qué hacer con los libros, los textos inéditos, las entrevistas, los textos que quedaron en borrador, los artículos y críticas publicadas en geografías diversas, los folletos, carteles e invitaciones que coleccionó o, por ejemplo, con la papelería administrativa de cargos desempeñados?, ¿cómo tejer sentido entre todo eso y, con qué contrastar?, ¿de qué otros materiales apoyarse para fortalecer un señalamiento?, ¿qué hacer con el mito que circula sobre determinado autor y cómo integrar eso, no para fetichizarlo sino para, desde el presente, ponerlo en diálogo crítico?

Estas preguntas bien podrían aplicarse casi a cualquiera de los 39 fondos documentales que el Centro de Documentación Arkheia tiene bajo su custodia. En este caso, sin embargo, han sido proyectadas pensando en el agente cultural Juan Acha y en el reto/estímulo que ha significado dar forma a la exposición.

Para este despliegue expositivo nos hemos apoyado en el estudio y solicitud de materiales provenientes del Centro de Documentación Juan Acha del Centro Cultural Universitario Tlatelolco, de distintos fondos documentales del Centro de Documentación Arkheia y de solicitudes de registros puntuales provenientes de otros países que permiten dar cuerpo a las consideraciones curatoriales que Joaquín Barriendos propuso como coordenadas para armar el inaplazable *tetris*. Barriendos ha dedicado los últimos siete años al estudio del pensamiento-obra de Juan Acha y ha mantenido una constante colaboración con Mahia Biblos, quien durante dos décadas ha procurado y atendido con especial ahínco y compromiso el archivo de quien fuera su esposo. Para la exposición *Juan Acha: Despertar revolucionario*, Barriendos ha puesto empeño en levantar el interés público por su legado e interpelación crítica desde el

presente, proponiendo un itinerario conformado por seis ejes: Arte sociológico, Guerrilla postal, Latinoamérica, Los grupos, Los no-objetualismos y Cuerpos sensibles; a través de los cuales articula relatos de historiografía crítica que permiten, por primera vez, desplegar el quehacer de Juan Acha mediante materiales diversos, provenientes del propio archivo de Acha.

Juan Acha (J. Nahuaca, según el seudónimo que utilizó durante un periodo antes de dejar Perú) es un pensador que ha circulado difusamente entre las generaciones recientes a pesar de sus contribuciones a la práctica artística contemporánea, no solamente en México (donde definitivamente abonó a la transformación de lógicas) sino, desde luego, en el contexto latinoamericano. En México, Acha reorientó en algunos casos la perspectiva visual de artistas y en otros acompañó su proceso, como sucedió con Alberto Gutiérrez Chong, Hersúa, Maris Bustamante, Melquiades Herrera o Rubén Valencia; estos tres últimos, por ejemplo, radicalmente marcados por el concepto de no-objetualismos en la práctica que como colectivo articularon a través del No-Grupo. El concepto de no-objetualismos es sin duda uno de los mayores aportes que produjo Acha y gracias al cual podemos leer y relacionarnos con diversas producciones artísticas que expandieron modos de conceptualizar, producir y circular durante los años setentas y ochentas sin tener que alinearse o adoptar la noción euro-americana de *Conceptual Art*. Y es que el aprecio que Juan Acha tenía por la singularidad de las producciones en los contextos latinoamericanos fue lo que sostuvo sus aportaciones e investigaciones durante toda su trayectoria. Además, se vio favorecido por su capacidad de viajar, actividad con la que pudo desplazar sus preguntas y provocaciones por diversos contextos y así ampliar afinidades y complicidades, muchas de ellas a través de su participación activa en diversos foros, coloquios y simposios.

Muchas de esas conferencias fueron publicadas tempranamente, con lo cual su pensamiento —antes de la llegada del Internet— pudo pasar de mano en mano por diversas geografías. Entre los diversos enclaves en los que participó o bien que puso él mismo en marcha, basta citar dos ejemplos medulares: la Primera Bienal Latinoamericana de São Paulo, Brasil (1978), y el célebre Primer

Coloquio Latinoamericano de Arte No-Objetual y Arte Urbano, celebrado en Medellín, Colombia (1981), donde los agenciamientos fueron diversos y marcaron definitivamente a muchos de los que asistieron, o bien, a quienes a la distancia hemos revisado y estimado la trascendencia de los mismos.

Con el deseo de lanzar una brújula para acceder al amplio trabajo e importante trayectoria de Juan Acha, la presente publicación integra un ensayo del propio Barrientos que recorre y ordena las constelaciones que estructuran la exposición, textos inéditos de Juan Acha, colaboraciones breves de distintos agentes activos en torno al mismo y reproducciones de documentos relevantes, tanto por su contenido o referencia historiográfica como por las cualidades formales del diseño gráfico de diversos momentos.

Bisagra entre periodos, lógicas y entramados, esta exposición permite al Centro de Documentación Arkheia refrendar su compromiso con la producción de lecturas curatoriales críticas en torno a nuestro pasado inmediato, impulsadas por el interés de poner en circulación desde el presente legados artísticos, teóricos, experimentales y disruptivos, cuyos contenidos pueden volver a interpelar y generar “nuevas preguntas sobre viejas evidencias”.¹

Si bien hace una década los acervos documentales vinculados al arte contemporáneo eran estimados con cierta indiferencia por incompreensión de su potencia y pertinencia en términos de memoria, hoy es una realidad que cada vez cobran mayor relevancia y se suman esfuerzos institucionales para reunirlos, consérvalos, estudiarlos, trabajarlos y ponerlos a disposición pública. Es por ello que el Centro de Documentación Arkheia celebra tanto la apertura del Centro de Documentación Juan Acha del Centro Cultural Universitario Tlatelolco, como el fungir como anfitriones para desplegar este ejercicio curatorial crítico en torno al mismo y ratificar juntos la vocación pública y universitaria, tanto de su acervo como del nuestro.

1—Gustavo Buntinx. Comentario público durante el Coloquio Internacional Juan Acha, Práctica de la imaginación crítica. 26-28 de octubre, 2016. Cenidiap-INBA; Cenart y CCUT-UNAM.

Revolución en la Revolución*

Los escritos estético-políticos de Juan Acha

JOAQUÍN BARRIENDOS

* Esta introducción es una versión resumida de un estudio de más largo aliento en torno a los manuscritos inéditos de Juan Acha, resultado de mis investigaciones en sus archivos y papeles personales. Su redacción se ha nutrido significativamente de algunos estudios previos, entre los que destacan las investigaciones del argentino Gustavo Buntinx (la persona que más aportaciones ha hecho a la difícil empresa de reconstruir la biografía intelectual de Juan Acha), las pesquisas del peruano Miguel López (quien ha abierto vetas importantes para el estudio y mejor comprensión del periodo limeño de Acha) y el trabajo silencioso pero insuperable de la artista argentina Mahia Biblos (quien despojada de la pretensión académica de reconstruir su vida ha sido la pieza clave en la preservación de la memoria oral y documental de Juan Acha). Lo que aquí presentamos aspira a contribuir a esa empresa colectiva en la que se cruzan lo histórico, lo escritural, lo afectivo y lo documental. Para esta versión hemos eliminado la mayoría de las notas al pie de página con la finalidad de facilitar su lectura.



Autor no identificado—Unidentified author, Juan Acha, Ricardo Grau y—and Edgardo Pérez, Lima, 1961 [Cat. 10]

De una manera u otra, los artistas están tomando parte activa en nuestro despertar revolucionario; comienzan a pensar y difundir la necesidad de la revolución cultural.

JUAN ACHA, *Despertar revolucionario* (1970)

En enero de 1971, a sólo unos días de haber salido de la cárcel, Juan Wilfredo Acha Valdivieso —ingeniero químico de 54 años de edad— redactó el apéndice de un manuscrito en el que había estado trabajando durante algunos meses. Las enigmáticas páginas finales de ese escrito, titulado *La revolución cultural*, no son sino una bitácora de los diez días que pasó preso en El Sexto, la temible cárcel limeña a la que el escritor José María Arguedas dedicó una novela homónima tras haber sido encarcelado en 1937 y que el propio Acha describió como el lugar en el que “se pierde la condición humana y todos los prejuicios y recursos orales funcionan para intimidar al detenido”.¹

Al relatar los acontecimientos del noveno día, el de la víspera a su liberación, Juan Acha da un giro en el tono y el tiempo verbal del relato, extrapolando los pormenores de la vida carcelaria con una serie de recuerdos personales en los que se cruzan su niñez en la provincia norte del Perú, sus días de estudiante en la Alemania nazi, su encuentro con las revueltas estudiantiles en los campos universitarios de Estados Unidos, Italia y Francia, y su papel como impulsor de la vanguardia artística entre una juventud peruana a ratos incrédula y a ratos eufórica por el brillo inicial que trajo consigo el golpe de estado del autoproclamado Gobierno Revolucionario del general Juan Velasco Alvarado:

Lunes 14 - Día de mi cumpleaños [...]

Mis pensamientos se concentran en [mi persona], mi pasado, sueños e ideales.

He sido testigo de muchas debilidades, errores y abusos humanos.

En mi niñez he visto cómo 20 inculpados caminaban encadenados uno a otro, escoltados por guardias a caballo de

1— Juan Acha, *La revolución cultural*, Lima, 1971, p. 79 (AP-RC02).

Ayabaca a Piura para ser juzgados.
He visto cómo los peones se arrodillaban ante el hacendado
y le besaban la mano para hablarle.
He visto grupos de prisioneros franceses y rusos en la Ale-
mania de Hitler.
He visto a judíos ancianos barrer las calles en Múnich
y a negros discriminados en Nueva York.
He sufrido ataques nacionalistas como jefe de fábrica en el
extranjero.
He visto pulular en las Plazas de Armas de las provincias
peruanas a numerosos jóvenes sin trabajo ni porvenir [muy
a su pesar].
He presenciado la promiscuidad de los hogares en las
barricadas.

¿Hay alguna diferencia sustancial con El Sexto de 1970?

[...] He puesto muchas energías en promover la vanguardia
artística de los jóvenes peruanos
y he estudiado con interés la Revolución Cultural
de las nuevas generaciones del mundo actual.
Carezco de nombre “respetable”, ni lo deseo;
por eso no me llama la atención estar en El Sexto.
Ahora confirmo mis ideales y creencias no-conformistas,
rebeldes.²

La evocación de esta cascada de fatalidades de las que
fue testigo presencial constituye un momento único en la
vida profesional y escritural de Juan Acha. Nunca antes,
ni tampoco después, hablaría en primera persona y con
tal pulsión del racismo, la lucha de clases, la barbarie y
la violencia. Sabiéndose parte de una cadena histórica de
atrocidades, a Juan Acha le pareció estar asistiendo en ese
momento al resquebrajamiento mismo del humanismo,
como si los signos vitales de occidente estuvieran llegando

2— El título, *La revolución cultural*, corresponde a la última de las versiones
que se preservan del manuscrito, el cual fue titulado previamente por el propio
Acha como *De las generaciones en conflicto a la revolución cultural*. El párrafo
aquí transcrito aparece sólo en dos de ellas, las últimas corregidas en vida por
el autor. Entre corchetes hemos incluido acotaciones marginales o notas que
aparecen en versiones previas.

junto con él a un punto cero. Abierta la caja de Pandora del colonialismo, el nazismo y el imperialismo, Juan Acha fue empujado a tomar plena conciencia de su condición de sujeto marginal. Al salir de El Sexto, no era más el crítico de arte que había renunciado a su trabajo como jefe de planta de la International Standard Brands para dedicarse de tiempo completo al estudio de las vanguardias artísticas, sino el provinciano zambo, plebeyo y rebelde que había sido fichado y denostado por la policía.

El quiebre personal sería brutal. A los pocos meses de haber concluido *La revolución cultural*, Juan Acha abandonaría para siempre el Perú, dejando atrás su profesión, su familia, sus amigos y su archivo personal. Después de vivir un año en Washington y de haber intentado sentar raíces en París y Buenos Aires, Acha llegó a la Ciudad de México el 30 de abril de 1972, país en el que radicó el resto de su vida. A su llegada, Acha promovió entre los más jóvenes la revolución cultural que no había podido experimentar durante sus días peruanos, convirtiéndose en un agente clave de los nuevos comportamientos de vanguardia y en un impulsor de *los grupos*, a los que dio una suerte de empuje bautismal al convocar en 1976 el así llamado Simposio de Zacualpan. Una vez arraigado en México —territorio ignoto pero prometedor, propicio para comenzar una nueva vida— sus años en Lima se tornaron un reflejo lejano, quedando enterrada, casi en el olvido, una década de militancia como crítico de arte e instigador del despertar revolucionario peruano.

I. Revoluciones somáticas

En esta breve introducción ensayaremos una aproximación a los escritos estético-políticos de Juan Acha del periodo 1965-1975. Un periodo cargado de tensiones y fracturas, el cual fue, a pesar de todo, sorprendentemente prolífico. De hecho, fue en medio de sus dos experiencias carcelarias en Lima cuando Acha redactó una serie de textos impregnados de lo que él mismo definió como una “mística revolucionaria” y rebelde. Aunque la mayoría de estos escritos son prácticamente desconocidos, en su conjunto constituyen una aportación de vital importancia para entender no sólo el

giro que dio su vida en los años previos a abandonar el Perú sino también las inflexiones que experimentó su escritura, las cuales lo sitúan en las antípodas de lo que al comienzo de la década de los setentas escribieron otros teóricos latinoamericanistas como Marta Traba, Jorge Glusberg, Damián Bayón o el propio Jorge Romero Brest.

El *corpus* que nos interesa examinar y que ha dado forma a la exposición *Juan Acha. Despertar revolucionario* va de las primeras versiones de su libro *Pintura, vanguardismo y colectividad* en 1965 a la publicación una década más tarde de su artículo *Arte y política*, aparecido en una revista de estudiantes activistas de la UNAM. Más que de libros terminados, este *corpus* se compone de artículos dispersos, libros en proceso de revisión y manuscritos incompletos, los cuales se distinguen tanto de su obra más temprana como de su producción posterior por varias razones. En primer lugar, la mayoría de estos escritos permanecen inéditos, conociéndose sólo extractos que el propio Juan Acha envió a revistas especializadas y a la redacción de algunos periódicos. En segundo lugar, en todos ellos se acusa una preocupación por pensar sociológicamente “los objetos” como portadores de valor y la objetualidad como un territorio político-sensitivo, lo cual nos permite argumentar que la preocupación de Juan Acha por los no-objetualismos data en realidad de mediados de la década de los sesentas y no de 1973, como se ha argumentado en muchas ocasiones. Finalmente, en ellos se acentúa su preocupación por entrelazar visualidad, vanguardia y revolución cultural en el Tercer Mundo, lo cual lo convierte en el arquitecto silencioso de los estudios en cultura visual desde —y para— Latinoamérica.

Ahora bien, 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.

La revolución cultural de Juan Acha no es entonces una revolución artística sino una revolución somática encaminada a agitar el estado de las cosas y a despertar —guiada por las vanguardias artísticas— la sensibilidad revolucionaria y el ejercicio creativo de la libertad entre las juventudes latinoamericanas. “Se trata —afirma Acha— de la sensibilidad de nuestro Tercer Mundo, tan colonizada por los dictados de las fuerzas oficiales de la Cultura Occidental y moldeada en los patrones del sistema plutocrático del pasado”.³ Lo que atraviesa a estos escritos es la necesidad de revisar el binomio arte/política desde el punto de vista de la línea de color (racismo institucional) y la partición estética de lo sensible (los hábitos mentales y sensoriales derivados del colonialismo). “La mentalidad y la sensibilidad —apunta Juan Acha sin titubeos— son conjuntamente modeladas por el racismo de los valores culturales”.⁴

Si hablo de revolución cultural mi posición no es política en el sentido de ser adherente de Mao Tse Tung. Esto es un error. Hablo de revolución cultural en el sentido en que lo plantearon los negros norteamericanos hace años y, también, muchos jóvenes, entre ellos, lo más selecto de los *hippies* que cuestionan los viejos ordenamientos y el imperialismo cultural.⁵

3— Juan Acha, *Ensayos y ponencias latinoamericanistas*, Caracas, Ediciones GAN, 1984, p. 28.

4— Juan Acha, *La revolución cultural*, Lima, 1971, p. 67 (AP-RC02).

5— “El arte no ha muerto: debate sobre Artes Plásticas”, entrevista a Juan Acha en *El Comercio*, Lima, 29/11/1970, p. 8.

Inseparables de las transformaciones personales, profesionales y afectivas que Juan Acha experimentó durante la segunda mitad de la década de los sesentas, a estos escritos los mueve la urgencia de fundir teoría y praxis política. Su escritura de aquellos años es una escritura intempestiva, como si estuviera insatisfecha con la realidad, movida por la necesidad de revolucionar las cosas. Es una escritura de vanguardia *avant la lettre*. A fin de cuentas, aquellos fueron años de profundas transformaciones y mutaciones sociales que lo obligaron a dejar Lima y a exiliarse en México. En su urgencia, no obstante, aquella es una escritura instituyente y generosa que ofrece sólidos cimientos conceptuales y claros compromisos epistemológicos. Una escritura de combate en mancuerna con el devenir del arte como acontecimiento político. Una escritura que se abre a la realidad social y avanza invitando al lector a dejar de ser un mero espectador del acontecer de la historia.

II. Foquismo visual

Como lo sugiere el título de este texto introductorio, en sus escritos estético-políticos resuenan y a la vez se expanden los postulados del francés Régis Debray, en la medida en que proponen una revolución en la revolución; en este caso, una revolución sensible —sin partido y sin teoría— dentro de la revolución social. Como es sabido, durante la segunda mitad de la década de los sesentas Debray se involucró no sólo con la teorización sino también con la praxis de los movimientos revolucionarios latinoamericanos, publicando en 1967 su emblemático libro *Révolution dans la révolution? Lutte armée et lutte politique en Amérique Latine* [*¿Revolución en la revolución? Lucha armada y lucha política en América Latina*], el cual tuvo una circulación inmediata amplificada por su encarcelamiento en Bolivia debido a su cercana relación con Fidel Castro. Además de ofrecer una dura crítica a la esclerosis que padecían por entonces los partidos comunistas latinoamericanos —autoproclamados vanguardia política y motor del movimiento revolucionario—, este libro reivindica el “foquismo” (guerra de guerrillas) del Che Guevara como táctica revolucionaria, y niega la validez de aquellas

filosofías políticas de izquierda que presumían ser capaces de alcanzar la revolución social sin contar con un movimiento popular armado (principalmente campesino) y sin practicar la guerra de guerrillas.

Como puede intuirse, lo que *Révolution dans la révolution?* ponía en predicamento era justamente la instauración de “gobiernos revolucionarios” por medio de golpes de estado, modalidad de la que el Gobierno Revolucionario de las Fuerzas Armadas del general Velasco Alvarado era el ejemplo más acabado. Como es sabido, Velasco se instauró en el poder el 3 de octubre de 1968 por medio de un golpe de estado encabezado por una élite militar en oposición al régimen de Fernando Belaúnde Terry. Este cambio de poder sin bases populares traería consigo contradicciones ideológicas y políticas que no serían ajenas a la práctica misma de la vanguardia artística peruana. Contradicciones que sólo se acentuarían en 1969, cuando el Gobierno Revolucionario puso en manos de un grupo de artistas de avanzada la Dirección de Difusión de la Reforma Agraria (DDRA) conminándolos a producir un nuevo tipo de propaganda visual de Estado, la cual resolvieron adoptando el afiche como medio de comunicación de masas.⁶ Las políticas visuales de la DDRA —así como las de su sucesor, el Sinamos (Sistema Nacional de Apoyo a la Movilización Social)— consistieron en fusionar estrategias artísticas aparentemente antitéticas como lo eran la abstracción, el cinetismo y el arte óptico por un lado y el realismo social, la iconografía popular y el arte pop por el otro. De esta fusión surgió lo que Jesús Ruiz Durand definió como el “pop ahorado”, una apropiación táctica, politizada y ruralizada del pop internacional en el que se fundían —gracias a un lenguaje visual derivado de la historieta— la figura del rebelde Túpac Amaru II con la del campesino revolucionario.⁷

6— Los afiches de los artistas miembros de la DDRA y de Sinamos como Jesús Ruiz Durand, José Bracamonte o el propio Emilio Hernández Saavedra, eran afines a los producidos por la OSPAAAL (Organización de Solidaridad de los Pueblos de África, Asia y América Latina), surgida en 1966 tras la Conferencia Tricontinental de La Habana.

7— La recuperación oficialista que el Gobierno Revolucionario hizo de la figura de Túpac Amaru tuvo un impacto social profundo y contradictorio, propiciando

Fue por lo tanto en el marco del foquismo visual apuntalado por la Reforma Agraria peruana que Juan Acha comenzó a hablar de la necesidad de una guerrilla cultural, la cual debía filtrar hacia las bases político-sensitivas de las masas populares los fundamentos mismos de la revolución.

La revolución toma otro carácter: —afirma Acha— ‘Revolucionan la revolución’, como alguien ha escrito [...] Así, la Revolución Cultural se convierte en una práctica inevitable —y muchas veces inadvertida— de grupos anti-racistas, feministas, pacifistas, universitarios, anti-contaminación ambiental, los ‘*Hippies*’ y la NUEVA IZQUIERDA [...] todos estos grupos disidentes son activistas y hacen guerrilla cultural.⁸

Una guerrilla en la que los artistas serían una pieza clave, no por ser artistas, sino por trabajar en el terreno de los cambios mentales y sensoriales.⁹

Para Juan Acha —como también para otros críticos de arte comprometidos con las vanguardias— la pregunta que estaba aún sin respuesta en aquellos años era cómo hacer que su escritura participara activamente en el despertar revolucionario en curso. Una pregunta que, como lo traslucen sus escritos estético-políticos, respondió desde diferentes trincheras que cruzan el activismo, la curaduría y, aludiendo al *action painting*, lo que el propio Acha definió como una escritura-acción. Para Acha, la crítica de arte revolucionaria debía estar en sintonía con los comportamientos performáticos, “happineros”, sensoriales y activistas del arte nuevo, el cual “rompe su acostumbrada

que el propio Acha reaccionara en contra de un concurso oficial promovido por el gobierno, el cual invitaba a que los artistas propusieran ideas para hacer de Túpac Amaru un héroe nacional. En un artículo titulado *En busca de un autor para Túpac Amaru*, Acha se pregunta incluso si la pintura figurativa o la escultura monumental están en capacidad de recuperar la “emoción revolucionaria” del mestizo rebelde, llegando a proponer que, en vez de intentar “representarlo” por medio de una escultura en medio de la Plaza del Cuzco, se desobjetualice su saturada imagen, dejándola vacía y renombrándola como la Plaza del Silencio (Juan Acha, “En busca de un autor para Túpac Amaru”, *Oiga*. Lima, no. 418, 08/04/1971, pp. 28-30).

8— Juan Acha, *La revolución cultural*, Lima, 1971, p. 4 (AP-RC02).

9— Ver epígrafe de este texto.

superficie, exalta la materia y el relieve, invade el espacio, se hace objeto y se cinematiza”.¹⁰ Como puede verse, crítica, teoría y praxis política adquirieron en ese momento connotaciones disruptivas, las cuales fueron compartidas por otros críticos como el brasileño Frederico Morais quien, sin conocer aún a Acha, se refirió en 1970 a la “guerrilla artística” brasileña en términos sorprendentemente similares a los de nuestro autor:

Hoy, el artista es una especie de guerrillero. El arte una emboscada. [...] Víctima constante de la guerrilla artística, el espectador se ve obligado a aguzar y activar sus sentidos (el ojo, el oído, el tacto o el olfato ahora movilizados también por los artistas plásticos) [...] [E]n la guerrilla artística actual todos son guerrilleros y todos toman iniciativas. El artista, el público y el crítico intercambian continuamente sus posiciones ante los acontecimientos; incluso el propio artista puede ser víctima de una emboscada tramada por el espectador.¹¹

En sintonía con el artista guerrillero de Morais, los escritos estético-políticos de Acha fundan lo que él mismo caracterizó como una “escritura-indagación”, la cual pone en tela de juicio tanto la historia tradicional del arte como la autoridad discursiva de los críticos. Si el arte nuevo aspiraba a ser movimiento, desborde, acontecimiento, vida e interacción sensible entre sujeto y realidad, la meta de la crítica de arte verdaderamente revolucionaria no podía ser otra que evitar traicionar al aquí y ahora de la historia.

La actual sociedad —afirma Acha— niega el ‘aquí y ahora’ del individuo (libertad) en nombre del “allá y después” (evolución) o del “allá y antes” (pasadismo), habla de espacios visuales y mensurables (propiedad y objetos), preconiza la guerra y promueve el odio y la desconfianza. Los jóvenes proponen paz, amor y alegría dionisiaca [...] la Revolución

10— Juan Acha, *Pintura, vanguardismo y colectividad. Aproximaciones estéticas con un pequeño margen latinoamericano*. Lima, 1968, p. 317 (AP-PVC01).

11— Frederico Morais, “Contra a arte afluyente”, *Vozes do Brasil*, 1970. Traducción al español de Joaquín Barriandos. Este Folio incluye la traducción de una versión sintética del artículo original. Véase la sección “Complicidades”.

Cultural es igual a cambio de mentalidad en favor del respeto mutuo y la libertad individual.¹²

III. Una década invulnerable (1965-1975)

Mientras que la argentina Marta Traba caracterizó el vanguardismo artístico latinoamericano como una “estética del deterioro” y a los cincuentas y sesentas como “dos décadas vulnerables” que orillaron a los artistas de la región a entregarse al embeleso del arte pop norteamericano, Juan Acha se avocó en cambio a volver indisociables los conceptos arte latinoamericano, vanguardia y subdesarrollo. El artículo que da título a esta exposición, “Perú: despertar revolucionario”, comienza de hecho afirmando lo siguiente:

Muchos sostienen que el subdesarrollo —característica socioeconómica del Tercer Mundo— y la vanguardia artística son incompatibles. Sin embargo, sucede lo contrario: el subdesarrollo requiere la presencia de la vanguardia. Esta nos es indispensable en su capacidad de prevenirnos contra los efectos nocivos de la anhelada industrialización (sociedad de consumo), ya que el deseo de progresar —hoy difundido en el mundo entero— se encuentra acentuado entre nosotros como consecuencia normal del mismo subdesarrollo.¹³

Para Traba, Estados Unidos constituía una *región de la tecnología* en la que los artistas se movían impulsados por una “*energía de producción*” en lugar de ser una fuerza creadora. En su mapa geoestético, Latinoamérica estaba dividida a su vez en zonas abiertas y zonas cerradas, siendo Perú el paradigma de las segundas, lo cual llevaba al absurdo, a decir de la Argentina, la contradicción entre vanguardismo y desarrollismo estético. No resulta extraño entonces que, al visitar Lima en 1968, Traba le haya reprochado a la escena local su carácter entreguista

12— Juan Acha, *La revolución cultural*. Lima, 1971, p. 9 (AP-RC02).

13— Juan Acha, *Por una nueva política artística para nuestro Tercer Mundo*. Lima, 1971, p. 1 (AP-NPA01).

a las estéticas del deterioro norteamericanas y que haya acusado al propio Acha de estar “iluminado por el McLuhanismo”, criticando el explícito interés que éste mostraba por interpretar los nuevos comportamientos artísticos locales a partir de las premisas sobre la tecnología y la imagen táctil propuestas por el teórico canadiense.¹⁴ Sesgada por su idea de una pintura moderna de resistencia en resonancia con el realismo mágico de la literatura colombiana, la polémica interpretación de Traba nos permite constatar sin embargo la temprana apropiación que hiciera Acha de la “estética tecnológica”, el estructuralismo, la semiótica y las teorías de la información; todas ellas presentes ya en su primer libro, *Pintura, vanguardismo y colectividad. Aproximaciones estéticas con un pequeño margen latinoamericano*, el cual incluye un capítulo titulado “Las tesis de [Konrad] Fiedler, [Gottfried] Semper y [Marshall] McLuhan como instrumentos para comprender el vanguardismo”.

Por lo tanto, aunque el origen de los escritos estético-políticos de Acha es inseparable de los movimientos estudiantiles de mayo del 68 —los cuales conoció de primera mano cuando viajó a Francia, Alemania e Italia para atender un congreso de la AICA (Burdeos), para visitar la documenta IV de Kassel y para acompañar de cerca el boicot de los artistas-activistas a la XXXIII Bienal de Venecia— es importante recordar que ellos derivan, casi como reacción, de su primer libro. Escrito entre 1965 y 1967, *Pintura, vanguardismo y colectividad* debe entenderse entonces como un texto bisagra, el cual refleja por un lado las profundas transformaciones que había experimentado la escena artística peruana tras la aparición de grupos como Señal y Arte Nuevo y marca, por el otro, un importante punto de inflexión en el pensamiento de nuestro autor.

Si a comienzos de la década de los sesentas Acha veía con buenos ojos el impulso modernizador de la pintura peruana estimulado por la política cultural del gobierno de Fernando Belaúnde Terry, tras 1965 su pluma se avocaría por el contrario a denunciar el nacionalismo pictórico y las estéticas modernizantes derivadas de la abstracción

14— Marta Traba, *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas: 1950-1970*, México, Siglo XXI, 1973, p. 110.

telúrica y del indigenismo heráldico de pintores como Fernando de Szyszlo o Sérvulo Gutiérrez. Si en 1963 Acha fue contundentemente suspicaz tras la “llegada” del pop internacional denunciándolo como una “regresión regresiva”, después de mayo del 68 celebraría enfáticamente las experimentaciones pop y las intervenciones “happine-ras” de artistas como Gloria Gómez-Sánchez, Luis Zevallos Hetzel, Luis Arias Vera, Teresa Burga o Rafael Hastings, pues en ellas veía una fuerza revulsiva y un compromiso con la crítica a la sociedad de consumo. “[D]espués de la popularización de Marcuse —asentaba categórico Juan Acha en 1969 al cuestionar a quienes denostaban el pop al llamarlo plagio— es fácil registrar la protesta de la afirmación del pop. Antes la mayoría hablaba de degeneración y propaganda capitalistas”.¹⁵

En su introducción al libro, fechada en enero de 1968, Acha trasluce la clave que nos orilla a situarlo como el origen de sus escritos estético-políticos. En ella, afirma que no ha tenido tiempo, ni ha sido capaz, de reflejar los últimos destellos del vanguardismo peruano:

[...] hemos atacado [la realidad] desde tantos lados y abarcado tanto, que sólo logramos presentar, a lo sumo encuadrar, los distintos problemas de la pintura y la colectividad [...] la realidad nos ha abrumado [...] a tal punto que estuvimos tentados de rehacerlo todo; ahorrar papel y ocultar flaquezas. En tal caso estas páginas hubieran perdido el calor de nuestras búsquedas. [D]ecidimos dejarlo todo [...] como el testimonio del proceso seguido por nuestro pensamiento y el calor y dirección de búsquedas pasadas.¹⁶

Las palabras de Acha aluden a una realidad que se había vuelto impostergable: el vanguardismo se estaba moviendo por esos años entre las juventudes peruanas a mayor velocidad que la crítica y, a pesar de estar plenamente consciente de la necesidad de cinematizar su escritura, el

15— Juan Acha, “Arte pop. Procedimientos y finalidades”, *El Comercio*, Lima, 25/05/1969, p. 38.

16— Juan Acha, *Pintura, vanguardismo y colectividad. Aproximaciones estéticas con un pequeño margen latinoamericano*, Lima, 1968, p. 4 (AP-PVC01).

libro no parecía haber abarcado cabalmente las fuerzas revolucionarias que se habían despertado en Lima por esos años; un despertar impulsado por energías somáticas y transformadoras de lo sensible colectivo que el propio Acha describiría meses más tarde como una “guerrilla cultural”, en la que subdesarrollo y vanguardia no estaban en contradicción de términos, como lo suponía Marta Traba.

Los escritos estético-políticos que siguieron a *Pintura, vanguardismo y colectividad* no son sino un intento por completar la empresa que dicho libro habría dejado inconclusa, a decir: fundir el vanguardismo y la revolución cultural con el ejercicio de la crítica en tiempo presente. Y así lo hizo. Al volver de Europa en enero de 1969, Acha comenzó la redacción de las primeras versiones de dos importantes manuscritos: *El subdesarrollo y el vanguardismo* (1970) y el ya mencionado *La revolución cultural* (1971). Del primero, un proyecto de libro de más de 200 páginas, Acha extrajo un breve artículo que apareció publicado en la revista *Mundo Nuevo* de París en 1970 con el título invertido “Vanguardismo y subdesarrollo”. Con relación al segundo —del cual no tenemos noticias de haber sido enviado a ninguna editorial para su publicación como libro— Acha extrajo a su vez un sucinto pero beligerante artículo periodístico el cual apareció publicado el 14 de agosto de 1970 en el semanario peruano *Oiga*, esta vez con el mismo título de la versión final del manuscrito.

Estos dos proyectos de libro constituyen las piezas de engarce de todos sus escritos estético-políticos previos y ulteriores, entre los que sobresalen, además de los ya mencionados: “El estado de las artes plásticas en el Perú de 1945 a 1969” (1969), “Nuevas referencias sociológicas en las artes visuales: *mass media*, lenguajes, represiones y grupos” (1969), “Las nuevas tendencias en las artes visuales” (1969), “La situación actual de las artes visuales” (1969), “Perú: despertar revolucionario” (1970), “El arte en busca de una nueva identidad y diversidad” (1971), “Por una nueva política artística para nuestro Tercer Mundo” (1971), “Por una nueva política artística” (1972), “Por una nueva problemática artística en Latinoamérica” (1973), “La necesidad latinoamericana de un pensamiento visual independiente” (1975) y “Arte y política” (1975).

IV. *Happening* kafkiano

Como ya hemos mencionado, Juan Acha redactó sus escritos estético-políticos al calor de múltiples fracturas personales y profesionales, de las que sobresalen sus dos experiencias carcelarias, dramáticamente acentuadas por una concatenación de errores administrativos y negligencias burocráticas que las convirtieron, en sus propias palabras, en un “*happening* kafkiano”. Caracterización que resulta sintomática, no sólo por la alusión a los temas literarios del escritor austrohúngaro, sino por la referencia al “*happening*” como estrategia vanguardista de la guerrilla cultural. Como le ocurrió con respecto al arte pop, entre 1965 y 1969 Acha viró de pies a cabeza su apreciación del *happening*, siendo el punto de inflexión la clausura en 1968 de una muestra de pinturas de Rafael Hastings en la galería de Mahia Biblos y Marie-France Cathelat (Quartier Latin), la cual consistió en la expresión callejera de actitudes rebeldes y modas *a gogó*. Titulado *Blanca Nieves y los 7 enanos*, aquellas “acciones happineras” exploraban la estética de la velocidad, el erotismo y la violencia por medio del rapto programado de jóvenes “princesas” en las espaldas de motociclistas, entre los que se encontraban de hecho dos conocidos artistas de Hollywood. Así, mientras que todavía en 1965 Acha cuestionaba a Luis Arias Vera su “exagerado sentido realista” y su evasión a “simular” la realidad cuando éste realizó una acción performática —por cierto fallida— la cual consistía en contratar a un ladrón para que robara el bolso a una de las asistentes el día de la inauguración, en 1970 abrazó con entusiasmo las intervenciones callejeras de corte ultra-activista —así las llama— como las que realizaron Eduardo Castilla, Hilda Chirinos, Consuelo Rabanal, Leonor Chocano, Ernesto Maguiña y Rafael Hastings en el marco de la exposición *Desarreglo 'A'*, las cuales no eran otra cosa que grafitis pintados de manera clandestina en paredes —incluidas las de la propia galería Cultura y Libertad— en las que podía leerse la frase “ARTE = \$”, aludiendo al matrimonio del arte con la sociedad de consumo.

A partir de entonces, Acha renegó de la simulación como una estrategia artística efectiva y se avocó a promover una suerte de guerrilla de guerrillas en contacto directo

con la realidad sociológica, con el público no especializado y con los medios masivos de comunicación. Un cambio radical propiciado por una comprensión diferente del “mundo de los objetos” en tanto que portadores de valores y de los *mass media* como sistema de manipulación de la sensibilidad colectiva. Un tema éste, el de la manipulación, que el propio Acha abordaría de manera directa en junio de 1969 cuando, expandiendo su labor como crítico de arte a tal grado que se tornó curador-activista, convocó a 14 “manipuladores” para llevar a cabo la exposición colectiva *Papel y más papel. 14 manipulaciones con papel periódico*. Celebrada en la Fundación para las Artes, aquella fue una exposición vanguardista escéptica ante la avanzada del arte conceptual que el CAYC de Jorge Glusberg había difundido a través de categorías como “arte de los medios”, “arte y tecnología” o “arte y cibernética”. Suspicious ante la categoría “arte conceptual”, *Papel y más papel* se centró en explorar la manipulación de los medios de información y la censura que habían comenzado a experimentar los periódicos críticos ante las reformas aparentemente revolucionarias del régimen del general Velasco Alvarado.

Para la exposición, Acha propuso que ni las intervenciones fueran presentadas como ensamblajes de objetos ni los artistas actuaran como autores, sino como “manipuladores” de materia informativa, aludiendo a la responsabilidad de los artistas en la modelación del entramado político-sensitivo de la comunicación y producción industrial de objetos. Haciendo uso exclusivamente de papel periódico, los 14 manipuladores realizaron en su mayoría aportaciones de corte ambientalista, expresionista y sensorialista.¹⁷ En cambio, la aportación de Acha consistió en dos

17— Además de Juan Acha y de su hijo, el cineasta Mario Acha, la muestra contó con aportaciones de Regina Aprijaskis, Jorge Bernuy, Jaime Dávila, Rubela Dávila, Queta Gaillour, Gloria Gómez-Sánchez, Emilio Hernández Saavedra, Cristina Portocarrero, Jesús Ruiz Durand, José Tang, Gilberto Urday y Luis Zevallos Hetzel. Para la inauguración, Bernuy empapeló a una modelo quien circulaba a través de la ambientación informacional como si de una nota de prensa viviente se tratara. Para la muestra se produjo también un volante, el cual incluye las voces enciclopédicas de las palabras “papel” y “periódico”. Suspendiendo la tendencia “tautológica” de ciertas prácticas del arte conceptual en boga, las cuales compartimentaban kantianamente la cosa-en-sí para poder explicarla al estilo de Joseph Kosuth, este volante sugiere que incluso ese tipo de distribuciones de “lo real” son ideológicas y, por lo tanto, manipulables, en

módulos de periódicos geoméricamente apilados los cuales subvertían, desde su interior, el fundamento objetual y sensorial de las así llamadas “estructuras primarias”, categoría puesta en circulación originalmente por la muestra *Primary Structures* [Estructuras primarias] (The Jewish Museum, Nueva York, 1966) y después por la deslocalización que el propio Jorge Glusberg hiciera en 1967 al realizar *Estructuras Primarias II* en la Sociedad Hebrea de Buenos Aires.

Si en su influyente artículo *Art and Objecthood* [Arte y objetualidad] (1967) el teórico estadounidense Michael Fried había demonizado las estructuras primarias por su “literalidad” y vocación “teatralizante”, lo que Acha buscaba con esta provocación era justamente sociologizar y antropologizar aun más dichas categorías, haciendo de la información materia y de la “literalidad” periodística la puerta sensible para analizar los *mass media* en contextos subdesarrollados. Ajeno a la estética contemplativa de Fried, a Acha lo que le preocupaba era el tramado socio-sensitivo de las estructuras primarias. “¿Qué objeto tendría enseñar una Escultura Primaria —se preguntaría— a una persona con frecuencia sensorial pretipográfica?”¹⁸ En donde Fried veía sólo teatro, mímica y representación, Acha percibía la más encarnada realidad del arte como estructura social, interpretación sintomáticamente cercana a la de la artista mexicana Helen Escobedo quien, al definir las bases del III —y último— Salón Independiente en México (1970) se propuso —aunque no consiguió— que los artistas participantes usaran solamente papel y cartón, argumentando que dichos soportes eran recursos “pobres” en materia pero “lujosos” en conceptos.¹⁹ Más que una sim-

—

el sentido de derivar de un trabajo tan manual como conceptual. Algunos de los participantes evocan, con cierto grado de imprecisión, que existieron además una serie de grabaciones que debían ser reproducidas, a manera de *vox populi*, el día de la inauguración.

18— Juan Acha, “Vanguardismo y subdesarrollo”, *Mundo Nuevo. Revista de América Latina*. No. 51-52. París, sept-oct 1970, p. 79.

19— Prueba del profundo interés que Juan Acha experimentó entre 1969 y 1970 por las exploraciones sensorialistas y anti-formalistas derivadas del post-minimalismo es la exposición que propuso al Instituto de Arte Contemporáneo, la cual debía llevarse a cabo en el Parque Neptuno. Su propuesta incluía artistas nacionales e internacionales convocados para intervenir cartulinas dúplex de 250g/m² cedidas por la empresa Grace & Co. La muestra se completaría “con una

ple ambientación de arte povera, lo que *Papel y más papel* inauguró fue la fusión entre vanguardismo y guerrilla de los medios en el Perú.

A partir de entonces, el vanguardismo peruano comenzó a dar los primeros despuntes de su despertar revolucionario. Sin embargo, las fuerzas conservadoras de la junta militar en el poder no estaban dispuestas a quedarse de brazos cruzados. A menos de dos meses de haber sido inaugurada *Papel y más papel*, Juan Acha sería encarcelado por primera vez junto a otros 26 artistas y jóvenes asistentes a una fiesta en casa de Emilio Hernández Saavedra, artista y amigo cercano del crítico. Los cargos imputados no podían ser más extravagantes: tráfico ilícito de estupefacientes y corrupción de menores. Como si de una contraofensiva informática a *Papel y más papel* se tratara, la prensa sensacionalista hablaría de aquella reunión de artistas de vanguardia como si fuera un “Congreso Hippie”, un “Templo Sicodélico” o un “Antro del Vicio”. Se exacerbababa incluso la presencia de una joven que tocaba un arpa sicodélica con la que los mantenía en trance. Acha se referiría a aquellos ataques informático-policiales como un “linchamiento letrado y moderno”, como “uno de los más interesantes y movidos ‘*happenings*’ que me ha tocado vivir”.²⁰ Al salir de prisión, Acha estaba más convencido que nunca de la necesidad de apoyar a los jóvenes en su impulso por transformar el mundo, e incluso habla de que su reclusión le ha despertado el deseo de fumar marihuana, tanto por su función contracultural y liberadora como por la necesidad de saber por qué había sido detenido. “Al fin y al cabo —afirma Acha— la marihuana es sicodélica y en algo se asemeja a la concientización”.²¹

En octubre de ese año imparte una serie de conferencias en la galería Cultura y Libertad bajo el título “Nuevas referencias sociológicas de las artes visuales: *mass media*, lenguajes, represiones, grupos” las cuales servirían de fundamento teórico para sus posteriores escritos

manifestación artística en la inauguración o durante la exposición” a cargo de Rafael Hastings.

20— Juan Acha, *La revolución cultural*. Lima, 1971, p. 82 (AP-RC02).

21— *Ibid.*, p. 83.

estético-políticos. En ellas —además de revisar los postulados de autores tan diversos como Marshall McLuhan, Herbert Marcuse, Michel Foucault, Umberto Eco, Harold Innis, Roland Barthes, Claude Lévi-Strauss, Louis Althusser o Jacques Lacan entre muchos otros— Acha deja en claro el lugar que para él tenían las juventudes politizadas y los artistas de vanguardia en el despertar de las conciencias latinoamericanas:

Lo malo para los jóvenes es el monstruo bien remunerado, el esclavo feliz, productos del bienestar, de la sociedad de la abundancia. Los ideales de felicidad son una trampa y deben ser reemplazados por los de libertad [...] Para los [jóvenes] del Tercer Mundo, los acontecimientos de mayo tienen especial importancia. Nos han venido a despertar de una especie de sueño, causando desconcierto y protestas aireadas [...] Los artistas jóvenes reaccionan: ocupan y sabotean bienales y algunos de ellos se declaran en huelga de brazos caídos, o sea, se deciden por la resistencia pasiva al no aceptar ser cómplices de la sociedad de consumo. Otros se deciden por el activismo: confeccionan obras inventibles o realizan actos en lugar de obras.²²

Decidido a sustituir las obras con acciones y a desplazar la prominencia de los objetos vendibles para dar lugar a los procesos artísticos, en diciembre de 1969 participa en una nueva experiencia a medio camino entre la curaduría, el *happening* y la desobjetualización. Invitado por su amigo, el poeta Jorge Eduardo Eielson, Acha fue convocado para activar poéticamente una de las nueve *Esculturas subterráneas* que Eielson había “enterrado” previamente en diferentes ciudades, esculturas que habrían de ser leídas sincrónicamente en una acción denominada *Esculturas para leer*. Con esta acción de poesía telemática Eielson se proponía anular la geografía y borrar la tierra en tanto que metáfora geopoética.²³ Aunque el 16 de diciembre de ese

22— Juan Acha, “Nuevas referencias sociológicas de las artes visuales: *mass media*, lenguajes, represiones y grupos”, Lima, 1969, pp. 21, 24 (AP-NRS0001).

23— Además de los nueve poemas enterrados a lo largo del planeta, el proyecto incluía *Tensión lunar*, el “primer objeto de arte extraterrestre”, el cual fue transportado poéticamente por un cohete de la NASA a un “espacio reservado

año Acha no consiguió leer la *Escultura horripilante* —ficcionalmente enterrada en la esquina sud-oriental de la Plaza de Armas de Lima— las *Esculturas para leer* de Eielson se convertirían en el inicio de una cadena de acciones desobjetualizadoras las cuales apuntalaron en Acha la necesidad de impulsar una “guerrilla cultural” en el Perú. El año que estaba por comenzar fue, de hecho, un año importante para el vanguardismo peruano el cual caminó, hombro con hombro, junto a la pluma aguda y siempre crítica de Juan Acha.

Además de la ya mencionada exposición *Desarreglo 'A'* y de las subsiguientes ambientaciones sensorialistas que realizaron en la galería Cultura y Libertad (GCL) los miembros del colectivo, Rafael Hastings exhibió ese año en el Instituto de Arte Contemporáneo (IAC) una exposición sin título compuesta de dos esquemas, *Juan Acha y Desarrollo de la pintura*, en los que el artista confronta la historia evolutiva de la pintura occidental (desde la estética ilustrada hasta el arte pop) con las características profesionales, psíquicas, económicas y políticas de Juan Acha en tanto que crítico comprometido con las rupturas, los cortes epistemológicos y el arte nuevo. También en GCL, Emilio H. Saavedra presentó *Galería de Arte*, una deconstrucción de la galería misma como sistema cerrado de representación, y Mario Acha expuso su emblemática instalación *Iniciación al cinematógrafo*, una ingeniosa disección de las tecnologías escópicas sobre la que descansan el ilusionismo visual y la cinematización del tiempo y el espacio. Por su parte, Yvonne de Indacochea (von Mollendorff) presentó en el IAC un “*ballet verbal*” que consistía en la narración ambiental de un guion coreográfico, acción que se completaba con un debate posterior entre la “bailarina” y el público, así como

—

en la Luna”. Desde nuestro punto de vista, la sustancia poética de esta escultura satelital efectivamente alunizó, a pesar de que Sam C. Phillips, director del programa *Apollo*, se haya negado a transportarla arguyendo razones de seguridad asociadas al peso y volumen del monumento no-objetual. A pesar de las especulaciones que existen al respecto, Eielson nunca “enterró” físicamente ninguna escultura ni sujetó la concreción de *Tensión lunar* al desplazamiento físico del poema. Eielson fue, antes que todo, un poeta. De hecho, sus *Esculturas subterráneas* provienen intradiegeticamente de otro poema: *Librería enterrada*, escrito hacia finales de la década de los cuarenta. Sobre el tema ver la carta de Eielson a Acha incluida en este Folio (sección “Intercambios aeropostales”).

con la repartición de un panfleto en el que podían leerse palabras tomadas textualmente de los escritos de Acha: “Es indispensable hacer una revolución cultural pues sin ella no existe la revolución social”. De manera culminante, la artista Gloria Gómez-Sánchez presentó en GCL una exposición sin título la cual consistía en una sala vacía en la que el público podía leer la siguiente frase sobre una de las paredes: “EL ESPACIO DE ESTA EXPOSICIÓN ES EL DE TU MENTE. HAZ DE TU VIDA LA OBRA”. Una vez activadas las capacidades cognitivas, sensoriales y corporales del lector, éste podía llevarse consigo un panfleto en el que la artista había volcado una serie de reflexiones en torno a la ética de los objetos.

Entre muchas otras, fueron este tipo de exposiciones no-objetualistas y acciones de guerrilla urbana las que lo motivaron a escribir “Perú: despertar revolucionario”, el cual fue redactado en septiembre de 1970 pero publicado sólo en junio de 1971 y en versión italiana, es decir, después de haber abandonado el país tras su segundo encarcelamiento, esta vez por un error administrativo originado en el procedimiento legal anterior. Error que dejaría una huella imborrable en la memoria y en la sensibilidad del crítico y que lo acompañaría, silenciosamente, durante toda su etapa mexicana. Su paso por El Sexto, como ya dijimos, terminaría expulsándolo del Perú y propiciando su exilio en México, país desde el que sustituiría la parte por el todo, escalando la guerrilla cultural peruana hasta convertirla en una problemática de alcances continentales. Sería entonces México desde donde Acha daría al despertar revolucionario un impulso de dimensiones verdaderamente latinoamericanistas, el cual impactó la práctica del arte sociológico, el arte correo, el arte colectivista y el arte corporal entre muchas otras variantes no-objetualistas.



arte nuevo

TERESA BURGA
objetos

galería cultura y libertad, lima
julio 1967



Despertar revolucionario

JUAN ACHA



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*—View of the untitled exhibition by the artist Rafael Hastings at the Instituto de Arte Contemporáneo in Lima, where he presented the schemata *Juan Acha* and *Desarrollo de la pintura*, 1970

PERU : Despertar Revolucionario.

Muchos sostienen que el subdesarrollo -característica socioeconómica del Tercer Mundo - y la vanguardia artística son incompatibles. Sin embargo, sucede lo contrario : el subdesarrollo requiere la presencia de la vanguardia. Esta no es indispensable en su capacidad de prevenirnos contra los efectos nocivos de la anhelada industrialización (sociedad de consumo), ya que el deseo de progresar -hoy difundido en el mundo entero - se encuentra acentuado entre nosotros como consecuencia normal del mismo subdesarrollo. Los productos industriales, en especial los "mass media", y su consiguiente consumo, preceden a nuestra industrialización y (a causa del subdesarrollo) somos manipulados con facilidad y pronto presentamos muchas de las ~~gr~~ degeneraciones del consumo masivo. Al fin y al cabo el televisor entra en las "favelas" o barriadas antes que la higiene elemental y el alfabetismo.

En el Perú - como en cualquier parte - son pocos los artistas que miran hacia adelante y toman una actitud vanguardista. Ellos, aunque pocos, han venido acortando el atraso artístico hasta llegar hoy a la guerrilla cultural. El momento que atraviesa el Perú les es propicio : asistimos a un despertar revolucionario en el campo socioeconómico y a un consecuente ~~xx~~ fortalecimiento del nacionalismo. Esto anima a los jóvenes artistas a plantear la necesidad de una revolución cultural como indispensable complemento y encauce de los cambios socioeconómicos, como reacción contra las imposiciones culturales de tipo imperialista y pasadista de que somos objeto, y como prevención, contra cualquier posible abuso del nacionalismo. La justa primacía del interés nacional sobre el de grupos e individuos en

las cuestiones socioeconómicas, suele trasladarse abusivamente al terreno artístico y al cultural, en los que debe primar el individuo. El entusiasmo nacionalista suele hacernos ignorar la insolencia artística y cultural del nacionalismo. Es más todavía : suele escamotearnos nuestra ventaja de estar libres del peso de una fuerte tradición cultural (europea o yanqui, por cierto) en la búsqueda de caminos propios e independientes a que nos obliga la actual crisis de la cultura occidental; esto es, la quiebra de sistemas y valores en favor de una sociedad justa, en lo material, y respetuosa de la libertad de comportamientos individuales.

En volantes, "exposiciones", actos y discusiones, un pequeño número de nuestros artistas jóvenes ha principiado a manifestar un activismo cultural. Propugna la destrucción de los valores culturales y artísticos que hasta ahora han sido privilegio e imposición de la clase dominante, de una reducida minoría. Postula la transmutación de valores de una sociedad injusta y autora de mecanismos de poder represivo. Su ideal no reside, pues, en aumentar la minoría interesada en arte y cultura a niveles de los países desarrollados, en los cuales - dicho sea de paso - también existe una mayoría marginada y víctima del consumo masivo. (Este aumento ha servido siempre de ~~ex~~ mero pretexto a las instituciones oficiales para imponer su conservadurismo cultural).

Este pequeño número de artistas insiste en la erradicación del decadente sistema de valores - y sus correspondientes jerarquizaciones caducas-, que sirven de sostén y arma ~~representativa~~ persuasiva a la cultura burguesa. Porque no es ^{el} hombre, ni la cultura ni el arte, lo que

se encuentra hoy en decadencia, sino los valores; porque los valores, una vez caducos, se tornan en armas de gran persuasión represiva del imperialismo cultural; y porque hay necesidad de liberarnos del falso dilema planteado solapadamente por los dos imperialismos culturales que operan en nuestro Tercer Mundo : el de la retórica espiritua- lista y tradicionalista del oficialismo europeo; y el del pragmatismo tecnocrático y progresista de la "ruling class" norteamericana; ~~xxxx~~ ambos interesados en la primacía de sistemas de valores que niegan la libertad al individuo y nos hacen rechazar cualquier cambio radical y contrario a su economía.

Viéndolo bien, estamos ante un activismo que es simple aceleración de algo consubstancial de la cultura occidental : del espíritu de su constante transmutación, de su cambio (o destrucción) permanente, que - como germen - lleva consigo esta cultura desde sus comienzos. Las artes visuales, por ejemplo, vienen realizando - desde hace un siglo - una notoria y sistemática destrucción de valores pictóricos y escultóricos, que ~~luego fue~~ ^{luego fue} ~~acelerada~~ acelerada hasta desembocar en la necesidad de cuestionar los conceptos fundamentales del arte y la cultura, con el fin de que el arte - como facultad humana - subsista adecuada a los cambios sociológicos y sea producción ^{de} de individuos, en lugar de un asunto de productores (artistas), por un lado, y consumidores (público), por otro.

Esta vuelta a un arte precultural, implica rivalidar al hombre : escen- túa la identidad humana dentro de la más amplia variedad cultural, alejandonos de la angustia de valores predeterminados y alienantes.

He aquí lo substancial de la revolución cultural que hoy preocupa a los jóvenes del mundo entero y es formulada en el Perú por un pequeño número de artistas. Ella sería la mejor instancia para librar al hombre de cualquier jerarquización de sus diferencias (culturales, raciales, sociales, económicas y nacionales). Sobre todo, en momentos en que nuestro Tercer Mundo está en peligro de tomar las soluciones cuantitativas (la justicia social) como las únicas determinantes de los cambios cualitativos de conciencia y mentalidad que exige el mutuo respeto de los hombres, el situar el valor del ser humano por sobre todos los valores culturales.

Indudablemente existen obras y actos más valiosos culturalmente que otros de su mismo género, pero lo deplorable del sistema burgués consiste en ^{extender} ~~hacer~~ extensivo tal valor a su autor como totalidad (vedetismo), profesión (institucionalismo), ^{clase} social, raza o nacionalidad; o en sentar jerarquías entre obras de distinto género. Tales extensiones son las que precisamente sirven al imperialismo cultural para imponer escalas de valores que presuponen e inculcan subrepticamente racismo, nacionalismos, institucionalismos, manifestaciones culturales determinadas, en fin, la falsa conciencia o ideologías. Por lo demás, todo concepto de calidad como ~~el~~ valor está identificado con algunos de los privilegios de la clase dominante.

Nuestros artistas han pasado en corto tiempo del vanguardismo formalista (Pop, Op, Nueva Figuración, Minimalismo, Ambientaciones) al activismo cultural. El despertar revolucionario de los artistas comienza con cinco ~~xxx~~ 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 Maguina, 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 de papel fino. ⁽¹⁾ Luego encontramos tres recintos: dos alusivos a los objetos de consumo y al amor (2 y 3), 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 ~~in~~ inaugura ~~ambien-~~
~~taciones individuales~~ consecutivamente una ~~ambien-~~ ambientación individual. Destaca el severo "penetrable" de Maguina con tubos de plástico coloreado. Chirinos cuelga numerosas cortinas de plástico (4); Chocano se limita a forrar de cartón la galería (5); Rabanal traza una horizontal de pintura fosforescente (6); y Castilla construye unas jaulas o pasadizos de bambú, ~~en~~ cuyos pisos están cubiertos de diferentes materiales. Estas ambientaciones se caracterizan por su frialdad formal y su intencionada "pobreza" de materiales y formas.

Meses después, algunos de estos artistas participan en concursos enviando objetos, entre los que descuella Maguina con tres tubos de plástico inflados y de dimensiones imponentes (7), o presentando
- a manera de cuadros /- ⁽⁸⁾ ~~ambien-~~ fotocopias de los textos relativos a un concurso ya realizado (reglamento, avisos, acta del jurado y co-

comentarios periodísticos). Y aprovechando una actuación artística de choque (Yvonne Indacochea) este grupo distribuye volantes alusivos a la revolución cultural, e inicia así su guerrilla.

En una ciudad del Tercer Mundo como Lima, con una juventud universitaria en su mayoría aún absorta por las doctrinas políticas tradicionales (comunismo vs. capitalismo) y que desconfía del arte denominado "culto", por estar éste identificado con la clase dominante, el enfoque de la revolución cultural de los artistas, con el renunciamiento a su profesión y al comercio de arte, adquiere ~~una~~ ^{gran} significación: amplía y eleva los horizontes políticos de ~~esta~~ una juventud angustiada por la falta de justicia social y sin mayores inquietudes de libertad individual.

Por otra parte, Emilio Hernández presenta en "Cultura y Libertad" lo que llamaremos "arte informático" : la información como denuncia o guerrilla cultural. Hernández no emite opiniones. Simplemente cuelga fotografías del material que precede, constituye y da lugar una exposición, o sea, textos, personal, la misma sala, invitaciones y críticas de la ambientación conjunta del grupo que hemos comentado (9 a 12).

Con diferencia de días, Rafael Hastings expone en el "Instituto de Arte Contemporáneo" dos esquemas (13 al 15): la evolución del arte en lo que el Perú lleva como república; y diez años de labor vanguardista de un crítico de arte local con respecto al espíritu conservador de nuestro medio. Hastings venía de presentar en "Ivon Lambert" de París unos diagramas referentes a la continuidad de los conceptos espaciales del Renacimiento al Pop; esto es, como denuncia del espíritu conservador de la vanguardia formalista (~~la~~ ^{las tendencias} anterior) al activis-

mos). La información como denuncia se concentra aquí en Lima en la palabra escrita, en lo conceptual, y adquiere las dimensiones claras de una guerrilla cultural. De tal modo que sería equivocado incluir su obra dentro del denominado "Arte Conceptual".

No obstante su residencia en Europa, Hastings anduvo siempre preocupado en participar - y sigue participando - directamente en la evolución del arte en nuestro ~~país~~ medio. Esta virtud muy escasa ~~en nues-~~
~~tro país~~, lo lleva semanas más tarde a anunciar en periódicos una exposición titulada "Todo el Amor", que debía realizarse de 7 p.m. a 9 p.m. en determinados parques de la ciudad. La idea ~~es~~ simple : llevar al público a mirar las parejas que a esas horas ~~se~~ vienen a los parques públicos en busca de penumbra y soledad propicias a sus caricias. Aquí la ~~presentación~~ presentación de la cruda realidad constituye la información artística.

Posteriormente, Yvonne Indacochea - bailarina y coreógrafa - anuncia tres Ballets en el "Instituto de Arte Contemporáneo". Los baletomanos asisten con pupilas ávidas de "espectáculo". Pero sólo escuchan la narración magnetofónica de un ballet clásico, ~~una~~ ^{un} expresionista y otro más actual, que termina declarando la falsedad del arte y la cultura en relación al hombre, a la vida humana. Se concita una larga discusión y de esta manera se difunde la necesidad de una revolución cultural que salve lo más importante : el hombre.

Afin a la revisión de los conceptos establecidos de arte - parte importante de la revolución cultural -, podemos considerar la exposición en "Trapezio" de Mario de Muro - italiano residente en el Perú-.

Sus esculturas, hechas de materiales eléctricos y algunas provistas de movimiento y juego de luces, son muy cercanas al Arte Pobre en cuanto a la trivialidad de sus formas y materiales. Los conceptos de anti-forma y anti-material entran aquí un poco tangencialmente e imparten a las obras esa ambigüedad de formas y conceptos, actitud y calidad, ruptura y tradición, que caracterizan a los objetos artísticos que buscan ser significantes antes que continentes de ^{un} significado.

Lo mismo podemos decir de la muestra que el cineasta Mario Acha presenta en el "Instituto de Arte Contemporáneo" con el título "Introducción al Cine". La fotografía fragmentada, ampliada y combinada en superficies y volúmenes sirve aquí de información didáctica. ^(20 y 21) En forma armoniosa y con eficacia "informática" analiza los elementos visuales de la imagen cinematográfica, Recurre a lo elemental, se despoja de todo espiritualismo e imparte frescura a la información visual, con el fin de enseñar a ver Cine y ~~XXXXXXXXXX~~, a la vez, convertir la información ~~XXXXXXXXXX~~ ^{didáctica} en arte. La muestra incluía una reportage fotográfico, en blanco y negro, de Fernando La Rosa sobre la labor de Acha. (23)

De una manera u otra, los artistas están tomando parte activa en nuestro despertar revolucionario; comienzan a pensar y difundir la necesidad de la revolución cultural.

Juan Acha

Lima, Sept del 70.

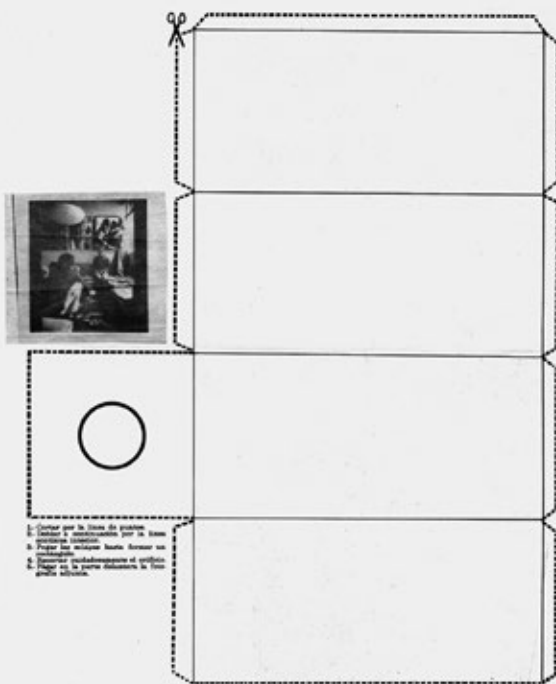


Mario Acha, *Papel y más papel: 14 manipulaciones con papel periódico*, 1969. Manipulaciones de—
Manipulations by Juan Acha (detrás—rear) y Jesús Ruíz Durand (frente—front) [Cat. 86]

La revolución cultural*

JUAN ACHA

* Publicado originalmente en *Oiga* no. 386, año VIII, 14 agosto 1970, p. 29, 31. [Cat. 90]



La Ley de Industrias última ha destruido toda duda: asistimos al despertar de un espíritu revolucionario: marchamos hacia una justicia socioeconómica que —se supone— debe moldear una nueva mentalidad. Ante esta situación, un grupo de artistas jóvenes ha principiado a manifestar, en hojas mimeografiadas, actos y discusiones, la necesidad de una revolución cultural.

Y es que la transformación de las estructuras socioeconómicas —aun la más radical— no es suficiente para cambiar las bases de la mentalidad humana y, por ende, de la sociedad. Indispensable la compañía de la revolución cultural y la sexual, tal como desde hace dos años postulan los jóvenes del mundo entero. Error sería, por lo tanto, condenarlos o hacer de sus manifestaciones una cuestión policial, en lugar de intentar comprenderlos. No vaya a suceder que a última hora y ante la presión de otra revolución más vigente, tengamos que poner en práctica sus ideales apresuradamente.

Según lo exige la actual revolución industrial y de acuerdo a los cambios socioeconómicos ya iniciados entre nosotros, tenemos una reforma de la educación que adiestrará idóneamente a las nuevas generaciones para la producción tecnológica. Pero todavía no se enfrentan los problemas cualitativos del consumo (uso de utensilios, arte y tiempo libre) en los que la revolución cultural y la sexual tienen mucho que ver.

La cultural propugna una nueva mentalidad, o sea, una sociedad de individuos libres y respetuosos de la libertad de otros. (La sexual concierne a la liberación de la mujer, además del propósito de devolverle alegría a las prácticas del amor). La nueva sociedad estaría exenta de discriminaciones y jerarquías, de temor y desconfianza hacia las instituciones, funcionarios y leyes. El zapatero, médico, obrero e ingeniero serían iguales individual y culturalmente (cultura en el sentido antropológico).

Tomando la cultura como un obligado proceso de cambios (característica de Occidente) tal o cual obra puede ser más valiosa que otras de su mismo género, pero su valor no se hará extensivo a la profesión como gremio (institucionalismo) ni a la persona como ciudadano (vedetismo). Porque la revolución cultural consiste precisamente en dar una nueva interpretación a los valores específicos

y circunstanciales de la obra o ruptura cultural. Para el efecto, los jóvenes comienzan atacando los valores culturales de una sociedad injusta como la burguesa.

La cultura —conjunto de actos y obras libres— es para la burguesía un sistema de valores que impone ideas y una falsa conciencia (ideologías) muy proclives a “fetichizar” las obras culturales. Así, la cultura se torna en culto o liturgia, y luego en arma de poder y represión. Se construyen, dictan y conservan valores que separan al hombre, en lugar de hermanarlo. El hombre “culto” y el artista son endiosados con el fin de hacerlos mirar desde arriba a los demás y esterilizar su espíritu crítico. Toda esta mistificación impide el desarrollo del mutuo respeto humano y obstaculiza hasta la misma existencia y subsistencia del hombre.

La cultura occidental lleva consigo el germen de su constante trasmutación, que la burguesía hace pasar por cambios formales, y hoy los jóvenes identifican con mutaciones radicales. Los valores culturales —sostén de la clase dominante— se encuentran en decadencia; no el hombre ni la cultura. El valor, ya sea en el sentido de buena calidad o de adquisición y consumo de un objeto determinado, depende del privilegio e imposición de una clase dominante; no importa si es una silla, un cuadro, un club, una casa o una costumbre. ¿Puede una nueva sociedad conservar estos valores? Indudablemente urge emprender una completa trasmutación de valores, pues una inversión o sustitución acarrearía los mismos vicios. Los jóvenes no desean remplazar los valores de la clase dominante por los de la clase dominada —media o baja—; tampoco pretenden sustituir la plutocracia por una burocracia, la oligarquía por una tecnocracia o la aristocracia por una élite cultural. Ellos quieren libertad.

Si algunos artistas ya principian a mencionar la revolución cultural, es porque son consecuentes con la trayectoria que viene trazando su arte desde hace un siglo. La pintura y la escultura han venido destruyendo valores hasta encontrarse hoy en la necesidad de subvertir los conceptos de arte y cultura —impuestos por la burguesía y todo sistema de poder— con el fin de adecuar el arte a la nueva sociedad deseada y, así, poder contrarrestar los efectos nocivos de la revolución industrial (sociedad de consumo). Los valores artísticos, y el arte mismo, han perdido

solvencia cultural. Para estos artistas no existe arte ni artistas, sino actos artísticos como facultad inherente al hombre en general. El arte —al igual que la moral— no es profesión ni exclusividad de unos cuantos. En una nueva sociedad se enseñará al niño a producir arte sin saber lo que es arte; en ningún caso se le amarrará al consumo de Leonardos, Renoirs, Picassos y Mondrianes. Cada uno debe producir arte sin esperar espectadores, éxito o venta.

Los partidarios de la revolución cultural ven en las escuelas de arte, casas de cultura, departamentos de extensión cultural, “agregadurías” culturales, crítica y museos, simples difusores de los valores burgueses, denominados “tradicionales”. Estas instituciones dan la espalda a la revolución cultural: no fomentan la producción individual ni encaran los problemas de información, tan importantes para cualquier revolución; tampoco se preocupan por crear defensas contra las manipulaciones represivas de los medios de comunicación masiva (prensa, TV, cine, tiras cómicas). Simplemente difunden cultura burguesa.

Los revolucionarios o guerrilleros culturales no sólo quieren destruir. Ellos buscan lo que la gente más teme: la libertad de comportamientos individuales dentro del respeto humano. Consecuentemente, todo programa cultural o sistema artístico que les reclamemos, sería contraproducente: iría contra la libertad, que es continua e “incómoda” elección circunstancial. Estamos tan acostumbrados a pensar y obrar apoltronados en sistemas, definiciones y valores, que no podemos resistir ni comprendemos que otros sean libres o quieran serlo.

Arte y política*

JUAN ACHA

* Publicado originalmente en Revista *Idea* no. 3, abril-mayo, UNAM, 1975, s/p.



AICA (Sección Argentina), *Simposium Latinoamericano de Buenos Aires*, 1978 [Cat. 172]

A nadie sorprende que el universitario latinoamericano siga, por lo general, viendo todavía hoy el arte y la política a través de criterios burgueses establecidos, propiamente de los usuarios de la pequeña burguesía con anhelos de ascenso social. La misma actitud registramos en la gran mayoría de la colectividad de cualquier tipo y lugar: ni siquiera percibe la necesidad de cuestionar tales criterios, se conforma con algunas de sus variantes y modificaciones paramentales.

En definitiva, son muy pocos los inconformistas radicales y, entre ellos, contados los que piensan en transubstanciar los patrones en los que ha sido moldeada su mente y sensibilidad por el sistema burgués con el cual precisamente pretenden estar en completo desacuerdo. Y estos patrones incumben directamente a los criterios artísticos y subyacen a toda idea y praxis política; ellos nos sujetan al sistema y, en última instancia, tienen que ver con lo que los marxistas denominan ideologías y los freudianos inconsciente cuartel de todo narcisismo —el nacionalista incluido— y el de todo conservadurismo.

Preocupa, sin embargo, que sean nuestros estudiantes con aspiraciones a realizar o ver realizados substantivos cambios político-sociales, quienes ignoren o dejen de lado voluntariamente lo que les es más cercano y debe concernirles: la revolución cultural; o sea el cuestionamiento de nuestros hábitos mentales y sensitivos, en calidad de un acto político que hoy ha de aparejar toda praxis política en torno al ejercicio, censura o toma de poder. Máxime si esta praxis tiene por meta la transformación del hombre.

Preocupa, porque es de esperarse que todo joven sienta automáticamente la necesidad de cuestionar su cultura, como producto que es la juventud de una nueva realidad ambiental —hoy tecnológica y cada día más cambiante— y como causa y consecuencia de la subversión de muchos usos y costumbres imperantes que él ejerce, tales como vestimentas, largas cabelleras, música pop, canciones de protesta y carteles contraculturales. Indudablemente, aquí encontramos síntomas alentadores de inconformismo y advertimos la destrucción de algunos hábitos de la sociedad burguesa. Pero también percibimos cómo ésta absorbe la destrucción y desvirtúa sus causas y consecuencias, y cómo los jóvenes suelen tomar la subversión a flor de piel y remedan simplemente.

Ahora bien, si este joven es estudiante, entonces habrá que suponer que él diariamente padece en carne propia la urgencia de una revisión cultural, en la medida que su universidad deviene o ha devenido representante de las desviaciones e intereses culturales de la burguesía, de suyo represivos, y se constituye en el baluarte del academicismo: del esclerosamiento cultural y de la consiguiente castración de las fuerzas creadoras de nuevos patrones culturales y artísticos, a los que hoy se ha dado en agrupar bajo el calificativo de anti-cultura y anti-arte. Claro, si la universidad es progresista, mayor será la toma de conciencia contracultural y tendrá una fácil salida a la práctica. (Hablo de sentir la necesidad contracultural, no de concretarla o satisfacerla, para lo cual el estudiante carece de los conocimientos culturoológicos necesarios. Por consiguiente, tampoco me refiero a problematizar las disciplinas científicas y humanistas. Aludo a las ideologías, presuposiciones, tabúes y contradicciones que difunden y refuerzan los modos académicos de enseñar, susceptibles de ser percibidos y denunciados por el estudiante. La satisfacción de dicha necesidad es, por lo demás, tarea de grupos culturales independientes, dentro y fuera de la universidad).

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 autorevolución 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 transubstanciasiones psicosociales y deberá 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.

Por último, lo más importante: que es de esperarse que todo joven estudiante de conciencia política proveniente del ámbito tercermundista, como latinoamericano, sea el primero en sentir la necesidad de poner en tela de juicio las bases culturales. Nadie mejor que él sabe que su cultura es de dominación y que nuestros países precisan una autodescolonización cultural y artística. (Asumir este

problema, significa revisar nuestro inconsciente o ideologías; esto es, nuestra pluralidad de modos de ser —nuestro mestizaje—, para luego elegir lo nuestro o aferrarnos a dicha pluralidad, antes que buscar la uniformidad según raseros impuestos. Implica un proceso de negaciones y afirmaciones combinadas que toma varias generaciones y requiere el concurso de gran cantidad de creadores culturales y artísticos).

Repito: estoy señalando el mero sentimiento o la visión de la necesidad de desembarazarse de los patrones mentales y sensitivos burgueses. Porque el desembarazamiento real y completo es humanamente imposible. Y si bien el zafarse de algunos de ellos nos resulta difícil, constituye lo más real del individuo. Esto sin embargo significa, para el creador de cultura, actuar en medio de una inevitable paradoja o contradicción muy azarosa de asumir: subvertir algunos patrones y apoyarse en otros. Porque no todo es malo en la cultura burguesa u occidental y, por otro lado, no todo será nuevo en la sociedad nueva ni aun en la que imaginamos. La nueva sociedad se edificará —o imaginará— sobre lo que se elija como bueno en la vieja. Igual sucedió con la burguesa cuando superó la feudal. Hay que saber, eso sí, diferenciar entre la cultura occidental progresista, producto de individuos e integrada por creaciones, y la oficializada al servicio del poder político y económico; poder que marca el curso de las creaciones culturales en la sociedad.

Todo lo dicho hasta acá se viene formulando desde hace años por doquier. Si lo presento aquí es a manera de introducción al problema arte-política y considerando al universitario un posible miembro del grupo activamente cultural (creador) del futuro.

Actitudes caseras

Pues bien, a pesar de ser conocidas todas estas consideraciones, el estudiante progresista de nuestros países continúa tomando la política por una actividad dirigida exclusivamente a la captura del poder. Es decir, se mantiene dentro de los términos del sistema de dominación: los unos oprimiendo a los otros. He aquí la fuente “sistemática” de su conservadurismo artístico.

Porque como en él predomina la adopción superficial de consignas políticas importadas y por lo general se halla motivado por sentimentalismos socialistas, antes que por sentimientos e ideas, hará caso omiso de las cuestiones culturológicas y, por consiguiente, de las actitudes contraculturales. Y, si pone atención en el arte, lo identificará con las manifestaciones e ideas propias de la cultura burguesa y predilectas de la clase dominante, limitándose a la pintura, escultura y grabado, objetos tradicionales susceptibles de devenir propiedad privada, si es que piensa en las artes visuales. Pasa así por alto lo más decisivo actualmente: que la domesticación de la mente y de la sensibilidad de los miembros de la colectividad la realizan los medios masivos, cuyas manifestaciones artísticas considerará, a lo sumo, inferiores o menores. He aquí su error garrafal cuando enfoca las cuestiones artísticas.

A despecho de saber que el arte es producto social, a nuestro estudiante no se le ocurre pensar que a mayor radicalidad en los cambios político-sociales más substanciales serán las mutaciones artísticas, tanto las que se realizan en épocas prerrevolucionarias (en una de las cuales creemos vivir y nos incumbe directamente), así como las que acompañarán a la revolución y las que la seguirán. En el futuro de esa futura sociedad soñada, él ve tan sólo el trasplante del arte burgués, generalmente el peor y más conservador. En buena cuenta, para él el arte es eterno y universal, fijo y ahistórico; únicamente varían los temas y las meras formas.

Con este criterio conservador, no le resta al estudiante sino aspirar a que las obras del arte burgués —del denominado culto— tengan acceso popular. No se percata de que éstas constituyen lenguajes extraños para el obrero y el campesino, y que sólo tienen sentido en el interior del sistema artístico burgués: lo corrigen o destruyen si son nuevas y estimulan la imaginación si son viejas. Y si no tienen sentido para el vasto público, no es por incapacidad congénita de éste, sino porque, en primer término, no le interesa el arte tradicional y prefiere el entretenimiento persuasivamente represivo de los medios masivos, y, en segundo término, porque no ha tenido acceso a una educación artística o domesticación culta. (Existe un arte creado por el pueblo. Pero constituye un producto de la dominación que, aunque sublimado, no postula rupturas culturales).

Muchos van más allá y reclaman una educación artística efectiva en el pueblo, con el fin de mejorar sus condiciones de acceso al arte y de su consumo. Pero este mejoramiento, laudable en sí y que también obedece a un ideal coreado por la burguesía —hasta la fecha incumplido y “demagogizado”—, no entraña soluciones políticas ni artísticas efectivas. Tampoco las entraña el arte tradicional politizado, el de propaganda. No por político, sino por tradicional o por ausencia de preocupaciones artísticas de tipo creador. Nadie puede oponerse a que el arte sea usado para fines políticos. Pero lo importante en el terreno artístico es utilizar los temas políticos para crear arte o crear simplemente con fines contraculturales.

Todos estos aspectos son insubstanciales e implican actitudes caseras, que indefectiblemente nos llevarían a terrenos trillados. Se refieren a modificar la distribución y el consumo de arte burgués; a lo sumo reclaman reformas temáticas y formales del producto. En ningún caso nos conducen a la necesidad de lo verdaderamente importante: transmutar el producto artístico, para lo cual es menester radicales cambios en las ideas occidentales de arte y en las técnicas de producción artística. Este nuevo producto (objetos o actos, da lo mismo), implicará de rebote nuevos modos de distribución y consumo artístico.

El arte como acción contracultural

Al situar la creación artística (el máximo exponente de la producción de obras de arte) en el momento actual, que aquí por comodidad supondremos prerrevolucionaria, nos percataremos que ella dimana de un acto político revolucionario y lo emana en la medida que posee efectos contraculturales. Pero la comprensión de este dimanar y emanar, presupone saber diferenciar entre el valor artístico-cultural, tan ignorado, y el histórico-artístico, tan manoseado. Porque no toda obra de arte instituye una creación; esto es, porta un valor cultural activo (contracultural). Cuando la instituye, representa un acto político necesario (aunque no suficiente), cuyos efectos revolucionarios son efímeros: tanto en la destrucción de hábitos burgueses que la creación realiza, como en la posición que ésta adopta para

corregir la acción represiva de los medios masivos y para renovar el lenguaje artístico-visual de su colectividad. Porque en nuestros días la auténtica creación artística destruye, corrige y renueva, resultados que pueden contribuir a la formación del arte de la futura revolución y al advenimiento de ésta.

Ocioso insistir en que a toda sociedad le es indispensable destrucciones, renovaciones y correcciones culturales, si es que quiere escapar a la esclerosis. Sobre todo la latinoamericana, tan necesitada de cambios radicales, en los que la revolución artística es una de las bases de la cultural y, por lo tanto, indispensable para preparar y acompañar la político-social.

Pero resulta que destrucción, corrección y renovación distan mucho de ser estables. En primer lugar, a causa de su naturaleza artístico-cultural y de estar ejercidas por individuos y dirigidas a la mente y sensibilidad. La idea de que la creación artística es eternamente revolucionaria y vigente, muestra cada día su falacia y la vacuidad de sus pretensiones de universalidad y trascendencia. Las destrucciones, correcciones y renovaciones culturalmente revolucionarias, caducan justamente por la misma necesidad de revolucionar que las suscitan.

A este fenómeno ingénito habría que agregar que en la actualidad el poder, gracias a los medios masivos, ha acelerado tremendamente su capacidad de reabsorber todo acto revolucionario que le sale como absceso, al mismo tiempo que ha perfeccionado el mecanismo de hacer más persuasivamente represiva la cultura y el arte. En meses pierde fuerza la creación artístico-cultural; casi instantáneamente es convertida en pasado y, por consiguiente, reducida a su valor histórico-artístico.

La facilidad de la reabsorción se comprende mejor si consideramos la inevitable contradicción en que se mueve toda creación cultural: se apoya sobre elementos burgueses para lanzar sus proposiciones revolucionarias y comunicarlas, ya que para destruir el arte burgués no queda otra salida que practicarlo, que socavarlo desde adentro. De tal modo que al poder le resulta muy sencillo acentuar los elementos que lo favorecen para desvirtuar así lo revolucionario. De allí que, por lo demás, una creación o grupos de creaciones —parte muy pequeña de la cultura activa

de una colectividad— no puede contribuir directamente a la toma de poder, ni consiste en el delineamiento de la estética del futuro: apenas crea recursos, bases y dudas de posible utilización futura. (En el pasado, claro está, la reabsorción era muy lenta. Predominaba la estética de la idealización, es decir, el artista estaba de acuerdo con lo básico de su sociedad, cultura y arte, y sus intentos de destrucción, corrección y renovación tomaban el camino de la idealización, de la mejora. Hoy, en cambio, el artista está contra el poder y quiere cambiar de raíz la sociedad y su arte; impera, en él, el lema marxista: lo importante es cambiar la sociedad, no expresarla).

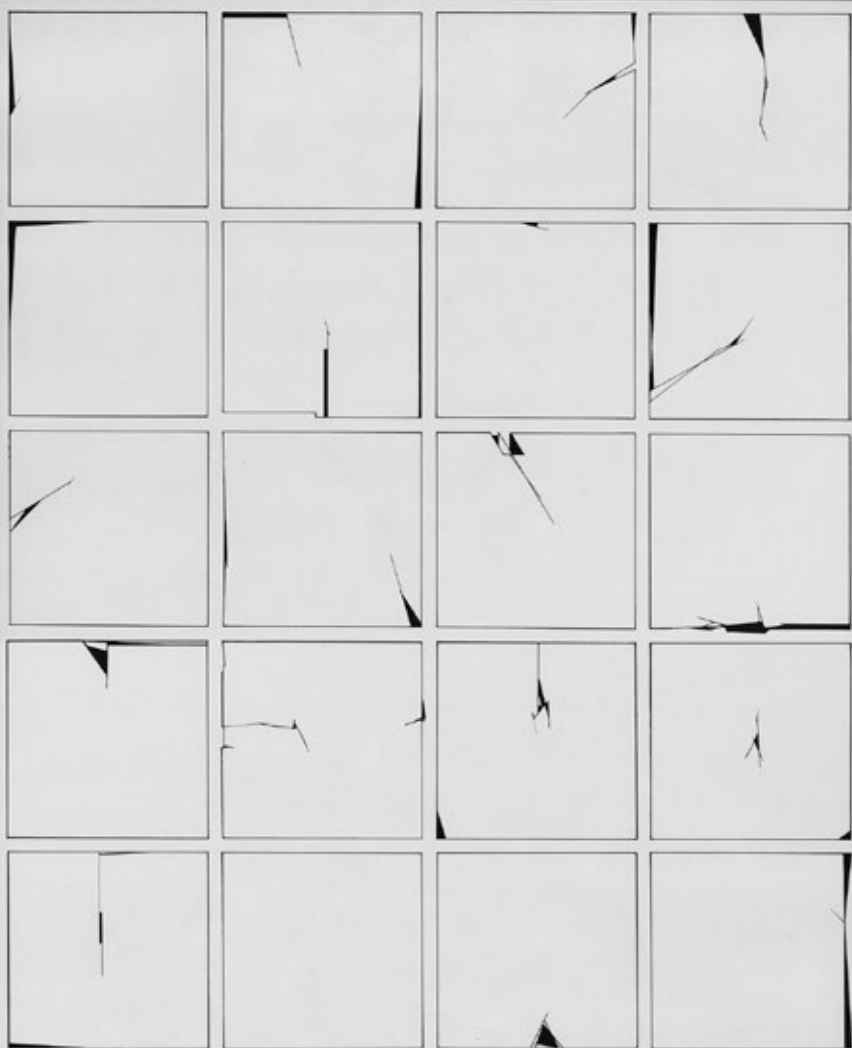
En el plano histórico-artístico, mientras tanto, es donde termina toda creación y donde habitan desde su nacimiento las obras producidas mediante la simple aplicación de los conocimientos y técnicas artísticas al uso. Aquí la obra de arte actúa como estímulo de la imaginación; además de constituir un documento de revoluciones pasadas. En toda obra artística interviene la imaginación y cada una la estimula. Pero las creaciones surgen de la imaginación subversiva, hija de la utopía, y se dirigen a ella para luego ser reabsorbidas por el poder constituido, perder sus efectos subversivos (insociables) y terminar en el panteón histórico-artístico. La obra se torna entonces en un ente sociable y socializable. ¿Podrá socializarse algún día lo insociable que emana de la creación artística recién nacida? No lo creo; sería como socializar la actitud de revolución permanente, la inestabilidad. El mínimo esfuerzo y el conformismo agobian al hombre y le hacen huir con pavor de los compromisos que presupone y acarrea la imaginación libre y subversiva. La propuesta contracultural del arte no tiene otro camino social que el individuo, quien lo puede asimilar y transubstanciar en un producto distinto y favorable a la colectividad. De tal suerte que ésta se convierte en usufructuaria real, en vez de usuaria teórica.

No es que la creación pierda su valor contracultural o se anule: lo retiene, pero neutralizado, y el tiempo va depositando sobre él mayores lastres. Ahora todo depende del receptor, de la imaginación subversiva de éste, la única capaz de descubrir dicho valor y de darle nueva vida. Digo nueva vida porque ya no es posible resucitar el acto contracultural habiendo pasado el momento histórico que lo originó y el

cual apuntó. Lo único que resta es captar su espíritu y trasladarlo en otro cuerpo contracultural. La importancia del receptor llega a tal punto que él logra conferir nueva vida aun a las obras de tiempos muy remotos y a las menospreciadas como las del arte popular, de suyo conservadoras. Estamos en plena estética del receptor, donde hasta las obras de la naturaleza son susceptibles de actuar como estímulos de la imaginación subversiva. Aquí el valor histórico-artístico se trastoca en estímulo y posibilidad sensitiva e imaginativa.

Como sabemos, hasta la gran mayoría del pequeño grupo que se interesa por la obra de arte, o que tiene acceso a ella, toma el camino más cómodo: ve en la obra un estímulo de la imaginación conformista y hedonista; sólo aprecia lo que confirma su gusto y complace. Este fenómeno nos hace entender por qué el poder busca la difusión del arte del pasado y exalta el folclore, mientras recusa las obras de actualidad contracultural.

Pero también nos hace comprender la necesidad de rehuir de la reabsorción que ejerce el poder o, por lo menos, de dificultarla, con el fin de impartir estabilidad al valor artístico-cultural. Y esta necesidad se satisface con cambios cada vez más radicales del producto del arte. Naturalmente, no podemos referirnos a las maneras concretas de emprender estos cambios, que competen a los artistas. Nos basta señalar y fundamentar su necesidad. Podríamos, desde luego, llamar la atención sobre los indicios que hoy muestran los artistas al negar el objeto, exaltar el acto y cuestionar las ideas occidentales que sostienen al arte burgués. Podemos incluso detenernos en cómo la necesidad de cambiar el producto despunta en Cuba y se traduce en el alto nivel artístico de los productos de recepción multitudinaria, tales como el cartel y el cine, y no de pintura y escultura. Imposible en este caso hablar de nuevos productos o de nuevas ideas de arte. Cierto. Pero registramos cambios de rumbo y resultados que pueden desembocar en un arte nuevo, materia de muchas generaciones. Pero todo esto excedería nuestras notas.



LAS VARIANTES ESTETICAS

- 1.- LA CULTURA ESTETICA
MARTES 16 OCTUBRE 11:00 HRS.
- 2.- LAS ARTESANIAS
MIERCOLES 17 OCTUBRE 12:30 HRS.
- 3.- LAS ARTES
JUEVES 18 OCTUBRE 11:00 HRS.
- 4.- LOS DISEÑOS
VIERNES 19 OCTUBRE 12:30 HRS.

juan acha



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

DEPARTAMENTO DE INVESTIGACION
DIVISION DE CIENCIAS Y ARTES
PARA EL DISEÑO
BRIGADA AZCAPOTZALCO

*En la Sala del Concepto Dibujado Edificio "M" Planta Baja

Constelaciones

Teresa Burga Marie-France Cathelat

perfil
de la mujer
peruana



I. ARTE SOCIOLÓGICO

En 1977, Juan Acha presentó su primer informe como investigador de tiempo completo de la ENAP; titulado “Nuevas formas de participación social de las artes plásticas en sus diversas modalidades” ese informe contiene el núcleo conceptual y temático de sus cinco libros posteriores rotulados como *Arte y sociedad: Latinoamérica*, los cuales estudian la producción, circulación y consumo artísticos. Sin embargo, su interés por lo que en los años setenta se conoció como “arte sociológico” data en realidad de sus últimos años en Lima.

En 1969, Acha dictó una serie de conferencias en la galería Cultura y Libertad, las cuales tituló “Nuevas referencias sociológicas de las artes visuales: *mass media*, lenguajes, represiones, grupos”. En ellas, Acha tensa —de la mano de teóricos como Marshall McLuhan, Umberto Eco y Herbert Marcuse, así como de teorías en boga como el estructuralismo francés o la Escuela de Constanza (Hans-Robert Jauss y Wolfgang Iser)— la relación entre sensorialidad colectiva, crítica a la sociedad de consumo y activismo político.¹

En esta constelación hemos incluido trabajos de artistas-críticos con los que compartió tanto una mirada “sociológica” del arte como la necesidad misma de dar visibilidad a la sociología como experiencia artística. Entre otros, se muestran aquí los “Domingos de creación” de Frederico Morais, las acciones-procesos de Antoni Muntadas, la praxis-teórica del Colectivo de Arte Sociológico (Hervé Fischer, Fred Forest, Jean-Paul Thénot) y las acciones colectivas de arte sociológico de la dupla Marie-France Cathelat y Teresa Burga.

1— Sobre la afirmación de Acha al respecto, revisar cita Juan Acha, “Nuevas referencias sociológicas de las artes visuales: *mass media*, lenguajes, represiones y grupos”, Lima, 1969, pp. 21, 24 (AP-NRS0001), en la p. 28 de este Folio.

Manuel Marín

california 19 A 104
coyoacan 040 00
mèxico, d.f.

Mtro. Juan Acha
Puebla 126-2º piso,
Col. Roma
México, D.F.



hoy expone el
Grupo MARÇO

les mandamos
Saludos, Gildaygo.

II. GUERRILLA POSTAL

Juan Acha mantuvo siempre un explícito interés por el arte correo, ya que lo consideraba una variante no-objetualista. El carácter efímero, temporal, comunicacional y subversivo de las redes postales coincidían muy bien con sus preocupaciones por teorizar los nuevos comportamientos de vanguardia de los años setenta. En sus archivos personales hay una buena cantidad de arte correo propiamente dicho, así como una gama diversa de registros de exposiciones internacionales de *mail art*, cartas-objetos y envíos postales, los cuales plantean el problema del soporte como contenido y del uso del circuito postal como medio de comunicación alternativa.

Por su interés en el arte correo, Acha fue uno de los miembros del jurado de la tesis “El arte correo en México. Origen y problemática en el periodo 1970-1984” de Mauricio Guerrero, la primera investigación crítica sobre el tema. Entusiasta promotor de acciones postales experimentales, Juan Acha fue además receptor-interlocutor de diversos artistas y colectivos de arte postal, tales como Manuel Marín, Felipe Ehrenberg, Grupo Marçó, No-Grupo, Colectivo CaPaTaCo y Carlos Zerpa, con quienes mantuvo correspondencia y para quienes escribió textos de catálogos en los que impulsó el carácter irreverente, lúdico y subversivo del arte postal.

Sobre el *Evento de sellado colectivo* de Manuel Marín de 1982, Acha escribió, por ejemplo, lo siguiente:

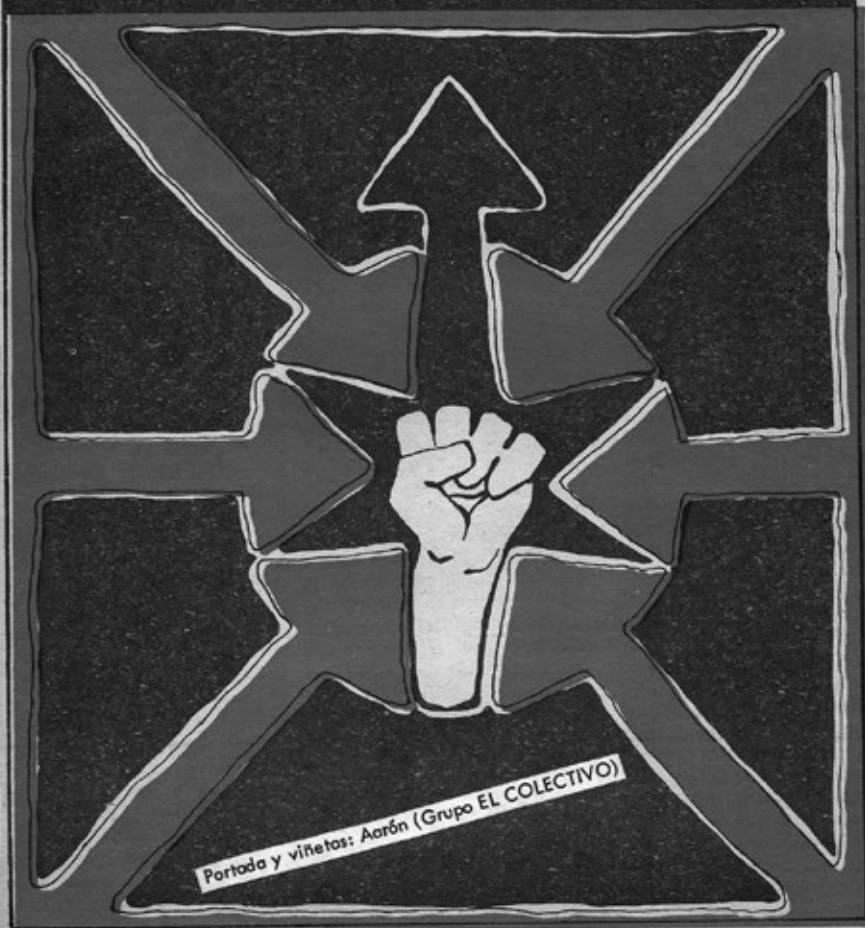
[a]parte de la solidaridad de los artistas entre sí que presupone el arte postal, aquí nos encontramos con un ánimo lúdico en pugna contra la actual solemnidad del arte y con un consecuente anti-objetualismo que busca denunciar el formalismo, por omisión, mientras exalta indirectamente la importancia humana del acto o acción.

La constelación “Guerrilla postal” incluye algunas de las carpetas enviadas por estos artistas a Juan Acha y da noticia de su participación como curador en la primera exposición latinoamericana de *Arte Fax* de 1991.

VENCEREMOS

Organo Informativo del
Sindicato de Trabajadores y Empleados de la UNAM.

Junio de 1977.
Año VII. N° 25.



Portada y viñetas: Aarón (Grupo EL COLECTIVO)

EL COLECTIVO Trabajo cultural-sindical

El Colectivo. Trabajo Cultural-Sindical,

III. LOS GRUPOS

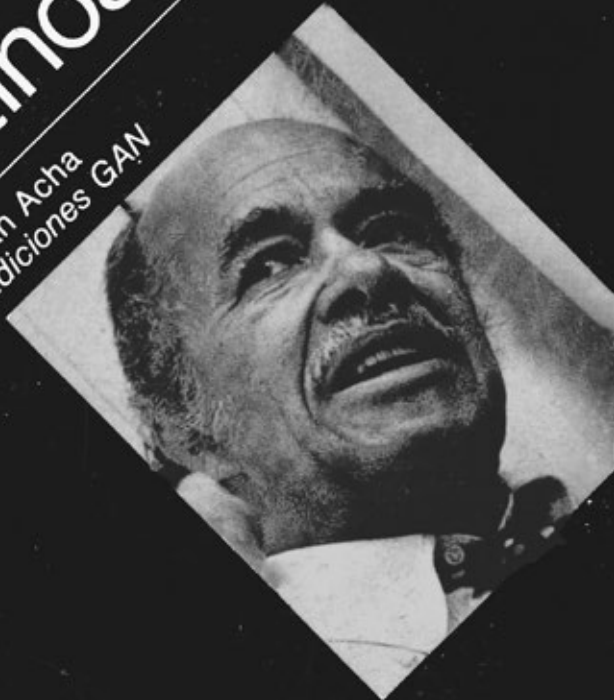
Si aceptamos que el período de *los grupos* comenzó en 1973 con protestas ambientales y acciones colectivas como *Conozca México*, *visite TEPITO*, podemos afirmar entonces que la carrera profesional de Juan Acha en México corrió de la mano de los procesos de colectivización gremial del arte experimental mexicano. Apadrinador de algunos de ellos, colaborador de otros, y fiel seguidor de casi todos los grupos, Juan Acha convocó a un grupo de jóvenes al así llamado Simposio de Zacualpan, un encuentro tan estimulante como caótico celebrado en 1976 en la casa Vargas-Bagot de Zalathiel Vargas, en Zacualpan de Amilpas (Morelos).

A pesar de no haber arrojado los resultados imaginados ni haber cumplido con el plan de trabajo sugerido por Acha —o quizá justamente por ello—, el Simposio de Zacualpan propició una fuerte sacudida al contexto local dando pie a la creación de La Coalición, una agrupación gremial político-afectiva, tan explosiva como efímera; la desintegración casi inmediata de La Coalición permitió que de su colapso surgieran nuevos grupos mejor consolidados como Proceso Pentágono o El Colectivo, y fomentó también que se apuntalaran colectivos como El Taco de la Perra Brava, el cual tenía ya para 1976 una trayectoria de varios años.

Dada su amplísima variedad y diversidad, hemos privilegiado para esta constelación el diálogo entre materiales poco conocidos, como el trabajo cultural-sindical de El Colectivo, los ejercicios de contrainformación de su *Periódico Vivo*, y los comunicados políticos del Taller de Arte y Comunicación (El Taco de la Perra Brava). Esta constelación incluye también materiales de la polémica surgida tras la Bienal de Jóvenes de París de 1977, cuando el Grupo Códice marcó un contrapunto con los demás grupos enviados. Finalmente, establece un diálogo entre el carácter político y revulsivo de los grupos y la crisis de la ENAP de 1977, en la que Acha había impulsado la reforma de las carreras de diseño y artes visuales.

Ensayos y Ponencias Latinoamericanistas

Juan Acha
Ediciones GAN



serie estudios

IV. LATINOAMÉRICA

Tras dejar Lima en 1971, Juan Acha se instaló por un breve periodo en Washington, en donde intentó establecer una base de trabajo. Desde ahí comenzó a escribir una serie de artículos destinados a analizar la política artística del tercer mundo tomando como punto de partida la no contradicción entre subdesarrollo y vanguardismo, tesis que contradecía los argumentos de otros teóricos como Marta Traba, quien defendía una “estética de la resistencia” en Latinoamérica como barrera de contención contra la penetración de las vanguardias foráneas.

Como es sabido, estos temas fueron discutidos en el Simposio de Austin de 1975 y a partir de entonces en otros foros y encuentros como los simposios de la Primera Bienal Latinoamericana de São Paulo de 1978 (organizados por el propio Acha) y la III Bienal de Trujillo (1988). Sin embargo, su interés por el latinoamericanismo crítico data de una década antes, hacia la mitad de los años sesenta, cuando Acha comenzó la redacción de su libro *Pintura, vanguardismo y colectividad. Aproximaciones estéticas con un pequeño margen latinoamericano*.

Esta constelación arranca con la comunicación que Acha mantuvo con el curador Stanton L. Catlin en 1966, cuando éste visitó varias ciudades latinoamericanas, entre ellas Lima, con la intención de reunir artistas para su exposición *Latin American Art since Independence*. Además del polémico papel que jugó Jorge Glusberg en la articulación de un latinoamericanismo antilatinoamericanista desde el CAYC, esta sección incluye materiales sobre el Simposio de Austin, y el Primer Encuentro Iberoamericano de Críticos de Arte y Artistas Plásticos de Caracas (1978), así como una serie de registros documentales inéditos sobre la Primera Bienal Latinoamericana de São Paulo.



PRIMER COLOQUIO LATINOAMERICANO SOBRE ARTE NO OBJETUAL Y ARTE URBANO

MUSEO DE ARTE MODERNO DE MEDELLIN
MAYO 18, 19, 20 y 21 de 1981

Director
JUAN ACHA

Coordinador
ALBERTO SIERRA

Ponentes
JORGE GLUSBERG, OSCAR OLEA
RITA EDER, ARACY AMARAL, FREDERICO MORAIS
MILKO LAUER, MARGARITA D'AMICO, ROBERTO GUEVARA, EDUARDO SERRANO
ALFONSO CASTRILLON, ALVARO BARRIOS

Inscripciones Abiertas
Cupo limitado

Abril 15 a 30 de 1981

Museo de Arte Moderno de Medellín
Apartado Aéreo 012186
Medellín, Colombia

PRIMERA MUESTRA LATINOAMERICANA DE ARTE NO OBJETUALISTA Y ARTE URBANO

MUSEO DE ARTE MODERNO DE MEDELLIN

Países Participantes
México, Perú, Venezuela, Brasil, Argentina y Colombia



Cortesía de Invertierras

V. LOS NO-OBJETUALISMOS

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.

En el pensamiento de Acha, los no-objetualismos están planteados como una problemática históricamente determinada y no como una teoría o un manifiesto neovanguardista. Para él, dicho problema se había hecho evidente en Occidente, paradójicamente, con la aparición de un objeto: el *ready made* de Marcel Duchamp, el cual sirvió a Acha para afirmar que es la estructura artística —y no la obra de arte en tanto objeto— lo que constituye un problema socio-estético complejo. Además del *ready made*, en la categoría Arte No-Objetual resuena también el concepto *non objectual* del constructivista polaco Władysław Strzemiński, en quien Acha se basó para hablar de la existencia de un ecosistema objetual del arte mediado por la visualidad.

La quinta constelación comienza con los orígenes poéticos del no-objetualismo, es decir, con el papel que tuvo la poesía neo-concreta brasileña, el arte inobjetal del uruguayo Clemente Padín y las esculturas para leer del peruano Jorge Eduardo Eielson en la consolidación de dicha categoría. En ella se explora también el rol de Acha en la articulación del Primer Coloquio Latinoamericano de Arte No-Objetual y Arte Urbano de Medellín (1981) y las repercusiones que tuvo dicho coloquio en la consolidación del así llamado “geometrismo mexicano”. Como se hace explícito en esta constelación, a Acha le interesaban sobre todo del geometrismo mexicano las exploraciones sensoriales de la escultura monumental y el carácter ambiental de la arquitectura emocional y transitable.



Nuevos caminos del arte

ROAD SHOW

arte conceptual inglés

24 de mayo de 1973 a las 19.30 horas
Galería de Exposiciones Temporales
Museo de Arte Moderno
Bosque de Chapultepec

INSTITUTO NACIONAL
DE BELLAS ARTES Y LITERATURA
En colaboración
con el Consejo Británico
MEXICO, D.F.

VI. CUERPOS SENSIBLES

En febrero de 1979 el CAYC organizó un encuentro titulado “Jornadas interdisciplinarias sobre arte corporal y performance”, al que asistieron artistas y críticos de arte como Vito Acconci, Dan Graham, Les Levine, Lea Lublin, Hervé Fischer, Leopoldo Maler, Orlan, Dennis Oppenheim, Antoni Muntadas, Valie Export, Mario Merz, Jorge Glusberg, Gillo Dorfles, Abraham Moles, Pierre Restany y el propio Juan Acha, entre muchos otros. Para aquellas jornadas, Acha preparó un manuscrito titulado “Un intento de análisis relacional y amplio del arte corporal”, el cual fue el germen de una serie de reflexiones sobre performance, cuerpo y no-objetualidad.

En su artículo, Acha propone un argumento que va a contracorriente de la visión comúnmente aceptada, para la que el arte corporal consiste en la fusión o reintegración del arte en la vida. En su texto, Acha afirma que su interés por el *body art* se debe justamente a las razones contrarias, esto es, a que la corporalidad tiene la capacidad de reintegrarle al arte la subjetividad estética que parecía haber perdido. “El arte corporal —afirma Acha— vendría a denunciar entonces [la] alienación y a satisfacer algunas de las necesidades [sensoriales] de cambio de tal subjetividad y, por ende, de los comportamientos corporales”.

La última de las constelaciones explora la relación entre sensibilidad y corporalidad política. En ella se muestran procesos y acciones corporales diversas como los *Trabajos con el cuerpo* de Antoni Muntadas, las gestualidades expresionistas de Arnulf Rainer, las exploraciones del mito propuestas por el colectivo peruano Chaclacayo, los ritos con armas blancas de Carlos Zerpa, la profilaxis social en los fotomontajes de Armando Cristeto Patiño, las autotransformaciones de Gretta o Marcos Kurtycz, las acciones corporales de los venezolanos Yeni y Nan, la deconstrucción política del género en María Evelia Marmolejo y Carolee Schneemann, y la relación orgánica entre objetos, sujetos y deseo en un artista como Tunga.



Sobre de una carta enviada por Josef Albers a Juan Acha—Envelope of a letter sent to Juan Acha from Josef Albers, Octubre—October, 1964

Intercambios aeropostales

Desde mediados de los años cincuenta —cuando comenzó a formarse de manera autodidacta como crítico de arte— hasta 1995, año de su fallecimiento, Juan Acha mantuvo una intensa correspondencia con otros críticos como Jorge Romero Brest, Juan Manuel Ugarte Eléspuru, Stanton L. Catlin, José Gómez-Sicre y Aracy Amaral, así como con artistas como Josef Albers, Fernando de Szyszlo, Rafael Hastings, Jorge Eduardo Eielson, Teresa Burga, Gloria Gómez-Sánchez, Mathias Goeritz y Felipe Ehrenberg.

Lo que caracteriza a estos intercambios postales es su vocación de diálogo, ya que sirven a veces como extensiones de debates teóricos pasados o, bien, apuntalan el desarrollo conceptual de proyectos en curso que más tarde se materializaron en obras concretas, publicaciones o exposiciones; ejemplos de estos intercambios aeropostales son los que mantuvo con Marie-France Cathelat y Teresa Burga, donde se fue sedimentando el proyecto *Perfil de la mujer peruana*, presentado por primera vez en 1981 en el marco del Primer Coloquio Latinoamericano de Arte No-Objetual y Arte Público de Medellín.

En esta sección publicamos un conjunto de cartas enviadas a Juan Acha por el peruano Jorge Eduardo Eielson, el mexicano Felipe Ehrenberg y la brasileña Aracy Amaral. Las hemos escogido puesto que en ellas se traslucen tres momentos inaugurales en el pensamiento crítico de Acha: el origen poético de los no-objetualismos, el uso de medios tecnológicos (el mimeógrafo) como armas de la revolución cultural, y las contradicciones internas del latinoamericanismo que siguieron a la Bienal Latinoamericana de São Paulo de 1978.

JOAQUÍN BARRIENDOS

Jorge Eduardo Eielson

La carta de Jorge Eduardo Eielson —poeta, pintor e íntimo amigo de Juan Acha— es en realidad la única descripción detallada que existe de sus *Esculturas para leer*, un proyecto de poesía no-objetual que consistía en “enterrar” una serie de esculturas imaginarias en ocho ciudades diferentes. Además de los ocho monumentos poéticos enterrados a lo largo del planeta, el proyecto incluía el enterramiento del “primer objeto de arte extraterrestre”, el cual sería transportado en cohete a un “espacio reservado en la Luna”. Efectivamente, como parte del proyecto, Eielson pidió a la NASA que enterrara un poema-monumento en la Luna, lo cual estuvo muy cerca de suceder, ya que Sam C. Phillips, director de programa *Apollo*, contestó a Eielson su solicitud, invitándolo a posponer, por razones técnicas, el envío de su poesía satelital.

Además de la conquista poética de la luna, la pretensión de Eielson era que estas esculturas subterráneas fueran leídas al mismo tiempo en los diferentes puntos geográficos en los que habían sido previamente enterradas, con Juan Acha como el articulador-lector del monumento limeño, enterrado ficcionalmente en la esquina sud-oriental de la Plaza de Armas, en el centro de la ciudad. Conectando la materialidad extraterrestre del poema lunar con la inmaterialidad colectiva de los ocho poemas restantes, el trabajo de Eielson bien puede considerarse como el origen poético de los no-objetualismos a los que se refirió Acha inmediatamente después de dejar el Perú.



"Hace tiempo comencé a pensar que la producción de objetos más o menos de arte tocaba a su fin. La llegada de los múltiples aceleró esta idea. El falso slogan "arte para todos" no era sino la máscara de la integración al consumo y la voluntaria recuperación del "creador" por una sociedad racionalista y pragmática habilísima cuando se trata de devorar sus anticuerpos. Ahora bien, si contra el objeto-biblot se desarrolló la idea de "environment" y contra la esclerosis de los géneros, la de "mixed-media", ésta última engendró la llamada "arte tecnológica" de la sociedad de la abundancia, contra la cual "acababa de nacer" la llamada arte pobre italiana, o antifera americana. ¿Cómo escapar a este incesante cadena de experiencias formales cada vez más aceleradas y contradictorias? ¿Cómo escapar al "gadget" cinético, a la supreproducción objetual, a la cesificación más o menos estetizante, al gigantismo minimal, y a toda forma de exaltación de una sociedad en quiebra espiritual? Simplemente - a mi manera de ver y pensar - no sometíendole prácticamente nada a su juicio y consumo, negándole todo derecho de procreación, cruzando los brazos (hippies) o combaténdola y negándola en globo con la ayuda de la violencia (guerrilla rural y urbana, maye parisine, revuelta estudiantil). Pero será necesario seguir segregando ideales siempre, aún en una sociedad justa y equilibrada. Tales serán los ideales del pure creator, del hombre finalmente enfrentado a su destino último. Suspenso y cierre esta última frase con un punto interrogante, para no ir más allá de mi proyecto actual. En una palabra, llegué a la conclusión de que no bastaba el vehículo, el "media" macluhane, ni el "mensaje" del mismo, ni la más espectacular proliferación formal de la historia, ni la integración de los géneros en un aparente "arte total" (a decir de Restany) que no se reduce sino a un "remake" de la famosa idea heideggeriana transportada a la era tecnológica, cuando no a un "pastiche" electrónico del pensamiento simbolista (Baudelaire, Rimbaud) o del género operático italiana que culmina con el rufianesco Giancarlo Menotti, que la cenestesia se llame "happening" en manos de Kaprow, o "evening" o evento según Rauschenberg, no cambia nada a la substancia del fenómeno: si el vehículo cambia, la actitud ante la historia es la misma. Y he aquí finalmente la verdadera "materia" nueva: la actitud. No hay computer, láser, mármol o montones de paja y de fango (arte pobre) que se sostengan si no transmiten - a pesar de su propia materia - una actitud de profunda revuelta y negación de la sociedad actual. El arte que es poesía, y no narración ni descripción, consistirá entonces en el mayor o menor grado de participación que provee su propio autor con la ayuda de "una materia cualquiera", mejor aún si con el mínimo de ella, o prácticamente sin ella. Y este es el punto que me interesa.

En París te hablé de unas "esculturas enterradas" en las que estaba trabajando (hace 20 años escribí un poema del título "Librería Enterrada"). Te dije que ellas habían sido "enterradas" en varios lugares durante mis últimos viajes, y que no me quedaban sino unos documentos escritos como única prueba de las mismas. Ahora los "monumentos" (pues tales son debido a sus dimensiones) previamente enterradas ha tomado su forma definitiva, y serán "inaugurados", en una fecha por señalar, en varios lugares del mundo al mismo tiempo, cuenta tenida de las diferentes horas locales. Los documentos - serigrafías sobre hojas de papel transparente (materiales que ofrecen ciertas ventajas combinadas de economía, nitidez, facilidad de embalaje, durabilidad, etc.), están escritos en las lenguas de los países e ciudades en donde se encuentran los "monumentos", cada uno de los cuales ligado a su lugar por la historia, la geografía y mi propia participación personal. Existe, naturalmente, un "monumento enterrado" en Lima, en la esquina sud-oriental de la Plaza de Armas. Otros se encuentran en París, Nueva York, Roma, Cerdeña, Amberes, Ebingen (cerca de Stuttgart), etc. El proyecto incluye además un "espacio reservado en la luna". Esta frase tiene una historia breve, aunque bastante extraordinaria. A su tiempo, escribí simultáneamente a la NASA y a la U.R.S.S. proponiéndoles el emplazamiento, en la luna, del primer "objeto de arte extraterrestre", etc, etc. Me respondí, como era previsible, solamente la NASA, en una carta que conservo y considero ya un verdadero documento histórico en su género. El Director mismo (Mr. Sam . C. Phillips) del Programa Apollo, me dice en ella su aprobación, aunque la empresa no puede cumplirse en el cuadro del programa, limitado a sólo 12 vuelos ya perfectamente previstos en sus más mínimos detalles. En práctica me he asegurado una precedencia de la que podré hacer uso en el futuro, apenas la tecnología espacial lo permita, para colocar "algo" que no sea útil ni científico en nuestro satélite. Por lo demás, la idea general del proyecto se presenta como una especie de "pendant" a la empresa americana (suspendidos por un breve lapso las implicaciones políticas y económicas) : aquella noche (en Europa era casi el alba) la emoción más profunda no nacía de la conquista misma de la luna, sino de la extraordinaria comunión que se realizaba en la tierra, donde tantísimos millones de personas temblaban por la suerte de tres de sus semejantes. En esos momentos - sea dicho la verdad- ya no eran americanos, rusos, chinos o lo que fuera, sino simplemente hombres. Dentro de límites mucho más modestos, aunque paralelos, lo que pretende es lo mismo, es decir la participación de un gran número de personas ante un acontecimiento simultáneo, en este caso de naturaleza puramente imaginaria. Una especie de meditación y comunión ante las fuerzas invisibles del espíritu humano, como contrapartida a la desbordante explosión tecnológica, cuya punta más alta es, precisamente, la conquista de la luna.

Para la inauguración planetaria ~~me~~ he invitado a personas, ambientes y entidades diversas :

Tres ~~Galerías~~ Galerías : Lorenzelli, Milán; Yven Lambert, París; Betty Parsons, New York.

El Museo de Arte Moderno de New York; el Stedelijk Museum de Amsterdam; la Kunsthalle de Berba(aquí mostraré mi proyecto del 8 Nov. al 7 Dic. en una exposición titulada "Plans and Projects as Art").; el Museo Moderno de París.

En cada lugar se supone que habrá gente invitada y que se limitará a leer --al momento justo -- la "escultura" que yo previamente enviaré por correo.

Coste de la impresión : 2.000 Francos Franceses.

Felipe Ehrenberg

Por su parte, las cartas enviadas por Felipe Ehrenberg a Juan Acha entre 1973 y 1974 describen con agudeza el contexto geopolítico de los nuevos comportamientos vanguardistas de los años setenta. En ellas, Ehrenberg deja en claro el papel que la figura de Acha había comenzado a tener tempranamente en el contexto mexicano a sólo un año de haberse establecido en dicho país. Enviadas desde Inglaterra junto a las últimas publicaciones de la editorial Beau Geste Press —establecida en Devon en 1970 por Ehrenberg y Martha Hellion—, las dos cartas aquí reproducidas diseccionan las articulaciones latinoamericanistas con diversas experiencias dictatoriales, en concreto con el arte postal de la Europa del Este y con el *pinochetazo* chileno, volcado editorialmente en el libro *Saboramí* de otra exiliada en Inglaterra, la artista Cecilia Vicuña.

En ellas, Ehrenberg también menciona la revista *Schmuck*, sobretudo el número nunca realizado *Schmuck Latin America*, para el cual envió a Juan Acha una serie de folletos destinado a reunir colaboradores mexicanos. En su segunda carta, Ehrenberg es enfático al decir que dicho número estaba destinado a fracasar, ya que “el arte que sale de [L]atinoamérica, producto de mentes de la clase media alta, jóvenes arquitectos, uno que otro doctor, varios ‘artistas’ en el sentido aceptado de la palabra, etc. etc. no se podría diferenciar de lo que se está produciendo en [E]uropa y en los [E]stados [U]nidos”. Previendo su inminente regreso a México, Ehrenberg veía en Acha a un interlocutor. “No te escribo —afirma Ehrenberg— para que publiques. Digo esto claramente. [T]e escribo para entablar diálogo epistolar”.

BEAU GESTE PRESS

Sr. Juan Hacha

por conducto de

DIORAMA DE LA CULTURA

E X C E L S I O

Reforma 18

Mexico D.F.

MEXICO

LANGFORD COURT SOUTH

CLYST HYDON

CULLOMPTON

DEVON Telephone Plymtree (08847) 340

esta carta nace espontáneamente y obedeciendo una serie de coincidencias e incluye la libertad tomada de hablarte de tú por ser esto la primera primera de tantas franqueables barreras ya franqueada.

ayer partió, después de una visita relámpago desde paris, tu paisano rodolfo hinostroza. vino junto con el uruguayo poeta roberto echavarrén a compartir opiniones respecto una revista que voy a parir pronto desde paris (creo que se llamará de acuerdo a las 5 primeras teclas de la maquina de escribir... a saber QWERT, pero no te lo sería asegurar, además de que mi olivetti nació hablando ~~español~~ el inglés y yo le he ~~tenido~~ tenido que aprender un poco de mi cantinflasco español.

comentando, como suele hacerse desde estos mexilios, sobre lo que sucede y lo que no en nuestros suelos patrios, salió a reducir tu nombre. y de manera muy favorable, me apresuro a decirte. a escribirte pues.

pude mostrarle el recorte de periódico ~~con~~ tu reseña a la muestra de visiones que recién presente en méxico. y se la mostré (la he guardado) porque me pareció sabroso tu comentario. no digo que no tenga yo diferencias de opinión pero sobre estas diferencias me encantaría poder llenar las posibles cartas que cambiemos en el futuro.

y de nuevo, recién esta mañana fría y ya racionada por la guerra geopolítica que se acerca rápidamente a este violentado continente, recibí un succulento tambache de dioramas que me envió mi padre.

cariñoso viejo! no sabe cuantas pasiones bajas me azuza al enviarme el diario de la vida nacional. si esa es la vida, dios me libre y me retenga en estas orillas. pero total. toda furia nacera también de la nostalgia. y esa me sobra. nos sobra a mi y a los míos.

quién sabe porqué nos ira tan bien aquí en inglaterra que resistimos la necesidad de regresar, pero ya!

lo que te incluyo posiblemente explique la pregunta de arriba. GENERACION es un regalo de navidad y un documento visceral. es uno de los primeros textos bilingües que estoy produciendo aquí. los dos próximos seran uno del bello ulises carrion (ARGUMENTOS) y el otro de la diminuta cecilia vicuña. ella, sorprendida trágicamente por el macabro golpinochetazo, de repente se encontró rotundamente desterrada. su libro, grande, de 150 pps, comenzó celebrando su chilena realidad socialista y acaba llorando sobre los tepalcates de esa misma realidad, ahora onírico recuerdo.

tambien, dentro de tres o cuatro días, terminamos ~~EXTRABAJABLE~~ EL CANSADOR INTRABAJABLE, de claudio bertoní, también chileno. ya te los mandaré si te interesan. este último es interesante sobre

todo

porque recopila la obra producida durante 10 años y nunca publicada. interiorista y escueta, no tiene una sola pretension mas que de la sencillez. ya lo veras.

total, que para decirte lo que me gustaría decirte, tendría yo que llenar demasiado papel. mejor y ojalá poco a poco.

GENERACION, y otros libros que he producido y estaré produciendo ~~en los últimos~~ no sólo son libros, sino son diseminadores de mi obra. llenan el vacío que establecí al cortar totalmente con cualquier salida convencional, lee galería y etc. ad nauseam.

^{me tra} la prensa, la del buen gesto en afan chusco y burlador, nació orgánicamente.

es decir, al buscar yo solo nuevas salidas para lo que traigo entre orejas y en las puntas de los dedos, pensé en el mimeógrafo (aquella maquinita que por tener una sin estar registrada en los años del 68, te podía acarrear una sentencia hasta de 14 años) y vi su potencial como arma revolucionaria. es la herramienta que puede diseminar información mas rápidamente a nivel de individuos. tambien con este tipo de herramientas se pueden lograr cosas bellas. y lo hemos estado haciendo.

beau geste press es una comunidad (comuna retumba a hipismo) y en dos años hemos hecho mella en la cultura inglesa. el catálogo, que aun no incluye las últimas producciones bilingües, es solo un fragmento de lo que hemos producido SIN DINERO durante dos años. cada producción es una asociación 50-50 con el autor/artista. hemos producido mas de 56 títulos: mas o menos 18,000 copias diversas. y ahora que crecemos, me enfoco a latinoamerica. unicamente desde el exilio o el clandestinaje se puede ser totalmente independiente (esto lo dijo, en otras palabras, manuel felguerez en cuba. su agobiante tragedia es que jamas se permitio obedecer su conciencia. en los últimos años de su verana existencia, las hojas de su creatividad se ven totalmente chamuscadas por su aceptación, invernal y árida, del status quo antropofágico del medio capitalino.)

SCHMUCK

incluyo también unas cuantas hojas del llamado para colaboraciones al próximo numero de ~~maxx~~ nuestra revista antológica. si de alguna manera puedes distribuirlo, te lo agradecería.

te cuento más de la prensa que de mis actividades. no te escribo para que publiques. digo esto claramente. te escribo para entablar diálogo epistolar. mis actividades cada vez mas se reducen a negar lo que fueron mis actividades de arte profesional y resaltar, intensificar lo cotidiano de mi existencia como padre e individuo. todo lo demas es una excusa para pasar el tiempo, para traducir y transmitir conclusiones y opiniones.

escribeme. te mando mis saludos, emocionales y ya afeetuosos.

Felipe Sierra

ALLENDE VIVE
IS ALIVE-1973
CHILE IS NOT
CHILE IS ELICH
CLUB DE ORIENTACION
JUVENIL E INFANTIL

... ..

sr. don juan acha
calle de puebla 126-2P
col. roma, mexico 7, D.F.
MEXICO
=====



LANGFORD COURT SOUTH
CLYST HYDON
CULLOMPTON
DEVON Telephone Plymouth (08847) 340

dos de enero del 74,

caramba, estimado juan,

con que gusto recibí tu hermosa carta. realmente no exagero. antes que nada, te incluyo el domicilio del peruano rodolfo poeta:

r. h.
6, Rue Monge
Paris Veme,
FRANCIA Tel.: 326-23-89

no le he escrito desde hace tiempo pues las presiones del trabajo aquí han sido casi agobiantes. además, ahora que me acuerdo, el cabrón me debe la carta a mí! creo haberte contado que proyecta lanzar una nueva revista latinoamericana desde paris. creo se llamara QWER (que son las primeras cuatro letras del tablero mecanografico) pero si su tablero es parisino y el mío gringo, entonces el nombre será otro.....

aquí te incluyo my último esfuerzo: PUSYWILLOW que algunos chilenos que andan en líos migratorios por estos parajes (pinches ingleses, han dado su completo apoyo al pinochetazo, hazme el favor) tradujeron a PUSIHUILLO, total, que no pretendo que sea arte, esbozo unas ideas en el pequeño prólogo..... ojalá y el inglés no sea demasiada traba...

no hace mucho, andubo tambien por estas islas el argentino jorge gluzberg. nosotros (la prensa) protestamos vigorosamente, con cartas y publicaciones, ante lo que le sucedió el año pasado cuando le cerraron la exhibición. nuestra protesta, mi apoyo a su causa, fue incondicional. precisamente ahora en febrero nos dedicará la BBC una buena parte de su programa (el tercero que nos hacen desde que nacimos) dedicado a la represión de la creatividad en países latinoamericanos. el libro que discutirán es el recién terminado, SABOR A MI, de cecilia vicuña, que creo te mencioné en mi última carta.

pero me apresuro a reiterar que en ningún momento estoy de acuerdo con ~~xx~~ lo que representa jorge y el CAYC. ahora que estuvo, me invitó a participar en una exhibición que tiene programa, de copias heliográficas de obra de artistas latinoamericanos y que piensa enviar por muchos países. me mencionó estar en contacto contigo en México.

yo no pienso participar en dicha exhibición, ni en ninguna parecida que fomentan un idiosincrático internacionalismo, derivativo de las corrientes europeas y norteamericanas. el lenguaje que manejan

los artistas afiliados a la CAYC es un lenguaje interesante, nuevo, avanguardista, osado, lo que quieras. pero es un lenguaje totalmente elitista. incomprensible para la gente, no por que plantea cosas nuevas, sino precisamente porque lo único que plantea es alternativas a debates muy locales, alternativas a plata planteamientos muy lejanos a las necesidades y manifestaciones tercermundistas.

el hacer arte "nuevo por lo nuevo", el 'épater la bourgeoisie' no es nada nuevo. el rebelde, liberal y mimado, se convierte en un producto de consumo mas de la reacción, siempre en busca de nuevas mascátas.

ya lo dijo el amigo alberto hijar: "...la estrategia del sistema contrarevolucionario burgués depende en gran parte de su capacidad de aislamiento. en rigor, la democracia burguesa necesita de correctores críticos no radicales (ser radical es llegar hasta las determinaciones económicas)."

los argentinos octavio getino y fernando solanas, hijos a pesar su de la gran burguesía, en algun otro escrito, ya pudieron clasificar de cosmopolitanismo cultural todo afan 'vanguardista' como lo que se propone jorge.

tú lo conoceras: hijo de acaudalada familia, patrón de 400 empleados, filitante 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 mas de la penetración cultural, "la colonización pedagógica". incluso, es fuerza activa por neutralizar toda ~~intención~~ intento de descolonización.

juan, con el material que he recibido durante los últimos cuatro meses para el SCHMUCK LATINOAMERICA (te incluyo de una vez el número dedicado a hungria) me doy cuenta de que el arte que sale de latinoamerica, producto de mentes de la clase media alta, jóvenes arquitectos, uno que otro doctor, ~~xxxx~~ varios 'artistas' en el sentido aceptado de la palabra, etc. etc. no se podría diferenciar de lo que se esta produciendo en europa y en los estados unidos.

incluso y desgraciadamente, padecen un carácter de plagio débil. así son y así apareceran publicados.

y no puedo ver la manera de justificar el hecho de que tanta obra sea tan parecida a lo producido aquí en USA: si el contexto es tan distinto, cómo es que la obra no lo refleja fielmente???

preguntas, preguntas....

aún no llevo a oponerme activamente a tales acontecimientos: simplemente no colaboraré con ellos. brau geste press se ha podido desarrollar al grado en que existe sin ayuda alguna. y esto en un país totalmente tolerante, absolutamente permisivo, que dispone de un caudal grande para la ayuda central y regional de grupos como el nuestro. los agentes de el Consejo Regional de Arte de nuestra region vienen seguido aquí. son buenos amigos. nos recomiendan a gentes...nos invitan aquí y alla. nunca hemos tomado su mano. no por falso orgullo (bien nos caerian unos centavos de vez en cuando) sino porque si logramos crecer sin ayuda, habremos aprendido de unavez por todas, como hacerlo.

ahora que regrese a méxico, pronto espero, no tengo planeado ninguna interacción con el medio ambiente capitalino. del cual, a fin de cuentas, surgí. en inglaterra nos desarrollamos fuera del poderoso centro cultural londinense. en méxico, como en cualquier lado, tambien es posible.

pero basta...por lo menos por el momento. ya estaré inoportunandote mas despues. te deseo lo mejor este año venidero, quedo tuyo

afectuosamente - tu nuevo amigo - Felipe



Aracy Amaral

Finalmente, el intercambio de cartas con la brasileña Aracy Amaral se enmarca en la crisis que siguió a la realización de la primera y única Bienal Latinoamericana de São Paulo (1978), promovida por el propio Juan Acha para fomentar la necesidad de contar con un pensamiento visual independiente en la región. Tras el *fracaso* de la bienal —motivado por el golpe, no de estado sino de *región*, que dieron los envíos nacionalistas de la mayoría de los países— a Aracy Amaral le fue encomendada la organización de una reunión encaminada a decidir el futuro de la bienal, para la cual no convocó a Juan Acha.

Sin su presencia en São Paulo —y con la ausencia de otros importantes latinoamericanistas que sí habían sido convocados pero que no pudieron asistir— la reunión se vio dominada por una actitud internacionalista. En consecuencia, los asistentes votaron en contra de la continuidad de la bienal, con lo que fragmentaron duramente el impulso latinoamericanista promovido por Juan Acha y por la propia Aracy Amaral. A pesar de la tensión evidente que suscitó la clausura de la Bienal Latinoamericana de São Paulo, estas cartas reflejan un sólido tejido político-afectivo entre estos dos importantes teóricos latinoamericanos. Como dice el propio Acha en su carta, “Hemos perdido una batalla, pero no la guerra. Ya triunfaremos sobre los conservadores y reaccionarios de nuestros países y primarán los intereses latinoamericanos”.



Alexandre Wollner, Identidad visual de la—Visual identity of the I Bienal Latinoamericana de São Paulo, 1978. Pabellones de exposición—Exhibition pavilions. Foto—Photo: Laís Wollner [Cat. 199]

México, D.F., a 16 de enero de 1981

Muy estimada Aracy :

Primero que todo : que tengas un feliz 1981; que todo sea éxito para ti. Segundo : gracias por tu amable carta del 17 de diciembre , aunque lamento que te sientas tan deprimido por lo de la bienal latinoamericana. Hemos perdido una batalla, pero no la guerra. Ya triunfaremos sobre los conservadores y reaccionarios de nuestros países y primarán los intereses latinoamericanos.

Has obrado de acuerdo con tu criterio; criterio que conozco desde la Primera Bienal Latinoamericana : reunir a muchos críticos de América Latina para que decidan lo que debe hacerse. Ahora ya te convences : lo que importa es hacer cosas a favor de nuestra independencia cultural o artística; carece de sentido si por decisión de uno o dos personas. La mayoría de los críticos es abúlica : sigue la corriente por simple inercia y les asusta cualquier nueva postura. Piensa además que la mayoría de los críticos brasileños es localista, dominada por una arrogante autosuficiencia patriótica, y siempre se opondrá a la hermandad latinoamericana. El sistema les hace creer que no necesitan a la América Latina.

Para decirte la verdad, me dolió mucho que no me hubieses invitado. Más que por vanidad o por cuestiones personales, porque me importa mucho el latinoamericanismo y si hubiese estado ahí hubiese señalado públicamente la mentalidad colonigada de J. Glusberg y de otros críticos anti-latinoamericanistas. Al saber que no me invitabas, pensé : Bueno, lo de siempre en América Latina : no se quiere saber de los antecesores, porque se cree hacer mejor las cosas. En realidad debemos proceder al contrario : llamar a colaborar a personas que ya han pasado por el mismo trabajo y que tienen experiencia en lo que se quiere hacer. Hay que sacar provecho de otros. Lo importante es llevar las cosas adelante. Las personas y las instituciones no cuentan, mueren y desaparecen. Y yo te hubiese apoyado en todo. Ten la seguridad.

Lamento no haber podido enviarte un ejemplar de mi libro. Frederico Morias y Puntual me prometieron llevar varios ejemplares para amigos, pero se fueron sin avisarme. Algún día te lo enviaré. Los ejemplares todavía los guardo para ti y otros amigos.

Recibe fuertes abrazos

Juan Acha
Puebla 126 Piso 2
México 7, D.F. - México

Aracy A. Amaral

S. Paulo, 8 julio 82

ordos etnemasraf somaldaf sib nU ...és eñ ("atebsviesneco" etabianeo en .ejas

Querido Juan :

en primero lugar te escribo para saber si estarias disponible para venir a S. Paulo en noviembre, con el fin de coordinar una mesa y hacer una conferencia (todo en la misma ocasion, puesto que se quiere con discusion) sobre "America Latina: conceito de cultura", o algo parecido como tema, que podrias incluso sugerir. Esta charla haria parte, y seria el término de un ciclo de charlas sobre problemas culturales en America Latina (como supe que Canclini viene a S. Paulo por otro asunto en sept. tambien lo contacté a ver si quiere dar una charla en ese mes). Se trata de iniciativa de un nucleo interesado en America Latina, no-oficial, pero constituido de profesores y alumnos reunidos en una muy reciente "Asociación de Estudios Latinoamericanos", gente de la Univ. de S. Paulo, pero que tiene empeno en desarrollar actividades e investigaciones. A mi me parece altamente positivo e importante si puedes venir. Si dices que sí, la Asociación (a la cual adiferi cuando supe que se formaba) buscará los medios financieros para traerte. Este es el objeto mas importante de esta carta, pues no sé tus planes en este segundo semestre.

Por otro lado, me preocupan nuestras articulaciones a nivel continental. Deberemos siempre estar dependientes de bienales, simposios que eventualmente se organicen para que mantengamos nuestros contactos? Como hacerlo de manera regular entre latinoamericanos? Yo ya dejé, como te dije, de pagar a LASA, ya me retiré con mi equipo del proyecto de Joyce Bailey, a l cual concurre con la parte bibliográfica, pero me desvinculé para la continuacion (porque entiendo que deberiamos nosotros latinoamer. planear algo a partir de L.A.), creí mucho en la UMLAC (Union de Museos de A. Lat. y Caribe), luché mucho por su fundación, pero tambien me retiré de ella al ver, despues de 3 años, que no se hacia nada, quedando el "nombre" en las manos de la sra. Gloria Zea; creo que aún no llegamos a solucionar el problema de mantener una vinculacion permanente.

Sé que hay un problema grave: los latinoamericanos muy dificilmente contestan cartas. Pero hay que luchar contra eso tambien. (en UMLAC ese obstaculo fué gravisimo en la cúpula, la comision no contestaba cartas).

Sé que podrias decir "pero fuiste tu tambien invitada a participar de la bibliografia ~~xxxx~~ que desarrollamos en un grupo a partir de Mexico y no aceptaste". Claro, lo sé, pero el problema mio es que sali de la fina coteca para terminar un trabajo (esta investigacion sobre "Aspectos de Arte y Politica en Brasil-1930/1960", que debo terminar ahora en oct.-nov., cuando entonces respiraré, pero ya veo la luz, como se dice por aqui, en el fondo del túnel.

Como hacer? la propuesta podria ser la creacion de una asociacion de criticos y historiadores de arte latinoamericanos con reuniones a cada 2 años para presentacion de trabajos, contactos, etc., cada vez en un país, con posterior publicacion, a cada encuentro, de los trabajos presentados, en antologia (se me ocurre eso).

¿Tiene un poco en este embrión de idea. Una asociacion, con reuniones previstas, independiente de bienales, glustbergs, etc. Podrias decir, "pero hay la AICA!". Verdad. Pero como reunir los criticos que se interesan por los probl. del arte y hist. del arte de A.L. en A.L. y no criticos en general? Solo con otra asociacion. Pues observe la lista de los criticos brasilenos de ABCA (AICA de Brasil) y no hay nada que ver con lo que digo.

Despues me escribes sobre estas ideas. Pero aún me debes una conversacion sobre una revista Plural de Venezuela y un articulo que escribiste allí (aun tengo un problema contigo sobre el encuentro de criticos de spaulo. Reconozco, delante de mi fracaso, mis dificultades politicas, no soy politica, pero tu enfoque está equivocado, no sé, al menos me parece, porque desde mi punto de vista por lo menos, no

me considere "conservadora". No sé... Un día hablamos largamente sobre esto.

Querido Juan :

Un gran abrazo
En primer lugar te escribo para saber si estas planeando venir a S. Paulo en noviembre, con el fin de coincidir una vez más y hacer una conferencia (toda en la misma época) sobre "América Latina" con discusiones sobre "América Latina" como tema, que podría incluirse en esta parte y sería el término de un ciclo de charlas sobre problemas latinoamericanos en América Latina (como que dice Carolina viene a S. Paulo por esto asunto en sept. también lo contacto a ver si quiere dar una charla en ese mes). Se trata de iniciativa de un núcleo interesado en América Latina, no oficial, pero constituido de profesores y alumnos de la Asociación de Estudios "Latinoamericanos", gente de la Univ. de S. Paulo, pero que tiene empeño en desarrollar actividades e investigaciones. A mi me parece altamente positiva e importante si puedes venir. Si dices que sí, la asociación la cual aguarda cuando que se formalice) buscará los medios financieros para cubrirte.

Remetente: Aracy A. Amaral
Dirección: Alameda Ministro Rocha Azevedo, 961 - c.32

01410 São Paulo SP BRASIL

tinien-
de que
otras?
como
de de
em
nos-

Por otro
tal. Deb
eventual
Como hac
te dije,
l'oyce Be
desvincu
tres fat

ción, pero también me retiré de ella al ver, después de 3 años, que no se hacía nada, quedando el "nombre" en las manos de la GLORIA. Pero creo que aún no llegamos a solucionar el problema de mantener una vinculación permanente.

Se dice que hay un problema grave : las latinoamericanas muy difíciles contactar cartas. Pero hay que luchar contra eso también. (en UNIMAC esa institución fue gravísima en la época, la comisión no contactaba cartas.) Se dice también que "pero fútese tu también invitada a participar de la bibliografía fixa que desarrollamos en un grupo a partir de la "no aceptaste". Claro, lo sé, pero el problema más es que sale de la línea cetera para terminar un trabajo (esta investigación sobre "Aspectos de Arte y Política en Brasil-1930/1960), que debo terminar ahora en oct.-nov., cuando entonces respiraré, pero ya ves la luz, como se dice por aquí, en el fondo del túnel.

Como hacer? La propuesta podría ser la creación de una asociación de críticos e investigadores de arte latinoamericanas con reuniones a cada 2 años para presentación de trabajos, contactos, etc., cada vez en un país, con posterior publicación, a cada encuentro, de los trabajos presentados, en antologías (as me ocurre eso).

¿tenas un poco en este espíritu de ideas. Una asociación, con reuniones previas, independiente de planes, programas, etc. Podría decir, "pero hay la AICA!". Verdad. Pero como reunir los críticos que se interese por los prof. del arte y hist. del arte de A.L.A. y no críticos en general? ¿ojo con esta asociación. Pues observe la lista de las críticas presentadas de ABCA (AICA de Brasil) y notará nada que ver con lo que digo.

Después me escribiste sobre estas ideas. Pero aún me debes una conversación sobre una revista trienal de Venezuela y un artículo que escribí hace años (aun tengo un problema contigo sobre el momento de críticas de España. Recuerda, delante de mi fracaso, mis dificultades políticas, no soy política, pero tu enfoque está equivocada, no sé, al menos me parece, porque desde mi punto de vista por lo menos, no

México, D.F., julio 26 de 1982

Querida Aracy :

Muy agradecido por tu amable carta del 8 de presente mes y me he alegrado mucho saber de tí y estar entusiasma con lo latinoamericana que fue siempre mi mayor preocupación y amor. Te agradezco la oportunidad que me brindas para ir a Sao Paulo para una o varias conferencias. Tu dices que en noviembre, si esta es la fecha fija iré por una semana Pero si es posible ir en mis vacaciones, podría dictar más conferencias y habría más oportunidad de hablar de tantas cosas. Mis vacaciones son del 14 de septiembre al 24 de octubre. Tu verás que decides.

En cuanto al pasaje, hoy o mañana escribiré a Oscar Landmann para que ayude a la Asociación de Estudios Latinoamericanos de la Unv. de Sao Paulo, para que ésta pueda pagar mi pasaje México-Sao-Paulo-México. En cuanto a la estadía, podría ir donde Arcangelo Ianelli. Es muy buen amigo y le escribiré cuando sepa la fecha exacta.

En cuanto a la formación de una asociación de estudiosos de Latinoaméricax de nuestros países, has dado en el clavé. Hace muchos tiempo que vengo cocinando la ideas, aunque limitada a teóricos, y desde hace años dejé la AICA. Incluso en Sao Paulo hablamos sobre la formación de esta asociación. Ya aquí hablé a muchos y creo conseguir unos 10 o 15, entre ellos Rita Eder y Oscar Olea. Lo mejor sería que en torno a la de la Unv. de Sao Paulo nos vayamos ashiriendo. Me olvidaba decirte. Si quiero ir a Sao Paulo por varios días es también para ver la posibilidad de que vuelva la Bienal Latinoamericana y hacer propaganda por ella. Creo que después de las Malvinas, el camino es más fácil en el Brasil y el resto del Cono Sur.

Con respecto a mi artículo en la revista de Caracas, no te hagas mala sangre. Es muy posible que haya exagerado y equivocado a causa de mi fe y convencimiento que tengo sobre la necesidad del latinoamericanismo en crítica, teoría e historia de arte. No te creo conservadora.

Recibe muchos abrazos



Complicidades

< Arriba—Top: **Autor no identificado—Unidentified author**, Mahia Biblos, Juan Acha y mujer no identificada en la inauguración de la exposición *Objetos* de Teresa Burga—Mahia Biblos, Juan Acha and an unidentified woman at the opening of Teresa Burga's exhibition *Objetos*, 1967 [Cat. 20]
< Abajo—Bottom: **Autor no identificado—Unidentified author**, Alberto Dávila con—with Juan Acha, Lima, 1967 [Cat. 21]

FREDERICO MORAIS — ÁUDIO-VISUAIS — FREDERICO MORAIS



EL CUERPO ES EL MOTOR DE LA OBRA*

FREDERICO MORAIS

Hoy, el artista es una especie de guerrillero. El arte una emboscada. Actuando imprevisiblemente en el lugar y la hora menos esperados, el artista crea —de manera inusitada pues todo puede transformarse hoy en un arma o instrumento para el arte o para la guerra— un estado permanente de tensión, una expectativa constante. Hoy, todo puede transformarse en arte, incluso el más banal de los acontecimientos cotidianos.

Víctima constante de la guerrilla artística, el espectador se ve obligado a agudizar y activar sus sentidos (el ojo, el oído, el tacto o el olfato ahora movilizados también por los artistas plásticos). El espectador necesita, sobre todo, tomar iniciativas. La tarea del artista-guerrillero es crear situaciones nebulosas, poco comunes e indefinidas para el espectador (que hoy puede ser cualquier persona y no sólo aquellos que visitan exposiciones) provocando en él, más que extrañamiento o repulsión, miedo. Y es sólo ante el miedo cuando todos los sentidos son movilizados, cuando hay iniciativa, esto es, creación.

En la versión convencional de la guerra del arte, los participantes tenían posiciones bien definidas. Existían artistas, críticos y espectadores. El crítico, por ejemplo, juzgaba y dictaba las normas del buen comportamiento, diciendo si esto era bueno o aquello ruin, si algo era válido o no, limitando las áreas de actuación, defendiendo categorías y géneros artísticos, los así llamados valores plásticos y específicos [del arte]. Para ello, establecía sanciones y reglas estéticas (éticas).

Sin embargo, en la guerrilla artística actual todos son guerrilleros y todos toman iniciativas. El artista, el público y el crítico intercambian continuamente sus posiciones ante los acontecimientos; incluso el propio artista puede ser víctima de una emboscada tramada por el espectador. Porque, al dejar

* Extracto de un texto publicado originalmente con el título "Contra a arte afluyente" en la revista *Vozes do Brasil*, enero-febrero de 1970. Posteriormente fue incluido en *Artes plásticas, a crise da hora atual*, Río de Janeiro, Paz e Terra, 1975, pp. 24-34. Traducido del portugués por Joaquín Barriendos y revisado por Fernanda Lopes.

de ser él el autor de las obras —siendo solamente un creador de situaciones o un apropiador de objetos y eventos— no puede ejercer continuamente su control. El artista es quien dispara, pero la trayectoria de la bala se le escapa. Propone estructuras cuya ramificación depende de la participación del espectador. Así, lo aleatorio entra en juego en el arte. La *obra* pierde o gana significados en función de los acontecimientos, sean ellos del orden que sea.

Hoy, participar en una situación artística es como estar en la selva o en una favela. En todo momento puede surgir una emboscada de la que sólo sale ileso —o incluso vivo— aquel que toma partido. Plantear iniciativas y extender la capacidad perceptiva son las funciones principales del arte.

La historia del arte lidia con obras (productos acabados) que generan escuelas e *ismos*. Lidia con estilos y tendencias. Como afirmó Worringer, la historia oficial del arte encuentra su fundamento más en la capacidad artística que en la voluntad o en la estética. Existe, sin embargo, una historia guerrillera, subterránea e imprevista que no se anuncia ni se deja cristalizar.

En los gráficos de la historia del arte, en sus cuadros sinópticos, está apareciendo por lo tanto una columna central surgida de la selva de los *ismos* y de la contra-historia. Una columna construida de obras inacabadas e inconclusas, de proyectos, de lo que fueron apenas ideas y nunca llegaron a ser más, de lo que permanece en la virtualidad. *Proobjetos*. La contra-historia desagua su lodo en el arte posmoderno y acumula sedimentos en el terreno baldío del arte guerrillero, en donde no existen categorías, estilos, modos, o medios de expresión; ni existirán tampoco, dentro de algún tiempo, autores.

ENTRELÍNEAS: AUTOTRANSFORMACIONES EN LA ESCRITURA DE JUAN ACHA*

—
GUSTAVO BUNTINX

A veces es desde los detalles en falso o el entrelineado paradójico de un texto, en sus *lapsus*, que éste nos revela su potencial más subversivo. Revulsivo incluso. El destello, inicial apenas, de una latencia a punto de erupcionar. Es lo que sucede en momentos sueltos de un serio ensayo retrospectivo, terminado por Juan Acha en junio de 1967, para una exposición institucional sobre los 29 años anteriores de la pintura peruana.¹ El artículo se presenta como un esquema analítico antes que como un relato histórico comprensivo. Contra todo pronóstico, sin embargo, en esa visión sistemática se infiltran algunas alusiones ínfimas —pero incisivas— a un arte que se ubica más allá, no sólo de la pintura, sino del arte mismo. E incluso de la racionalidad que el propio escrito reivindica como horizonte plástico y reflexivo.

Sin explicitarlo del todo, en esos quiebres Acha remite no a obras sino a pulsiones. Desbordes libidinales a los que en algún caso equipara, para mayor desconcierto, con los procedimientos experimentales pero pulcramente ordenados de Jorge Eduardo Eielson, uno de los más formales y complejos artífices peruanos.

“El despertar de las inquietudes vanguardistas después del encantamiento manchista, sería el balance favorable de estos últimos seis años”, postula entonces.

—
* Lo aquí extractado es el fragmento de un libro inédito sobre los trances y transiciones de Juan Acha en el ocaso del Perú oligárquico (1958–1971). Es decir, sus transformaciones vitales y reflexivas en el crucial periodo anterior a su abandono del país y su reinvención en la generosa escena mexicana. Los párrafos escogidos ejemplifican algo del sistema de lecturas sesgadas, sintomáticas, con que intento desequilibrar el alto racionalismo autoimpuesto por el crítico a la mayor parte de su propia escritura.

1— Juan Acha. “Veintinueve años de pintura en el Perú (1938–1967)”. En: *Pintura peruana. Junio 1938–1967*. Lima, Instituto Cultural Peruano Norteamericano, 1967. s.p. Catálogo de la exposición de mismo título realizada en junio-julio de 1967. (Las frases de este texto aquí referidas incorporan algunas correcciones del autor manuscritas en el ejemplar conservado por el Centro de Documentación Juan Acha, en la Ciudad de México).

Y decimos despertar porque tenemos antecedentes en la obra de [...] Eielson, residente en Italia, quien en la Bienal de Venecia de 1964 presenta sus famosos 'Quipus' de gran delicadeza cromática y ejecución vanguardista; y aquí en el Perú somos testigos desde hace tiempo de 'Aquicito Nomás' (Chosica) de Jesús A. De Asín, que es nada menos que un 'ensamblaje', producto de años, al estilo de Clarence Schmidt: yuxtaposición de los objetos más heteróclitos e incoherentes.

Acha se refería a la acumulación atosigada de elementos disonantes y yuxtapuestos en un cerro de las afueras de Lima, que le ganaron a su creador cierta fama de perturbado (se lo conocía como "el Loco Asín"). Y ninguna presencia en la escena artística, salvo por estas líneas sueltas de nuestro crítico. Aunque también



Fundación para las Artes, *Nuevas tendencias en la plástica peruana*, 1968.

Página interior del catálogo con fotografía del grupo de música pop—Inside page

motivaron —es interesante— el registro todavía inédito de un par de fotograffias de época realizadas por otro artífice de la vanguardia peruana: Jesús Ruiz Durand.

Resulta significativo el paralelo buscado por Acha con la figura delirante y marginal de Schmidt, precario constructor de arquitecturas desorbitadas en las montañas de Woodstock, en el Nueva York rural, años antes del megaconcierto que haría de esa localidad un emblema del imaginario *hippie* y contracultural. Este señalamiento exótico, en un recuento limeño y tan estructurado, evidencia cierta ansiedad subyacente por un sentido estético que fuera extraartístico, extravagante y excéntrico. *Outsider Art*, casi por antonomasia. Muy lejos del estatuto racional que seis años antes —pero también en este mismo texto— el escritor reclamaba tan severamente al lamentar los desbordes autodestructivos del pintor expresionista Sérvulo Gutiérrez en los agónicos ejercicios finales de su bohemia terminal. “Una lección dolorosa”, recapitula en 1967: “la rebeldía, la pasión y lo innato no bastan para alcanzar dimensiones universales; es necesario una razón informada que canalice”.

Tales tensiones de sentido anunciaban que una fractura importante se estaba incubando en Acha. Así lo insinúan también las breves alusiones al intenso paso por Lima de Lawrence Ferlinghetti y Allen Ginsberg en 1960, adjudicándole a ese tránsito inexplicados efectos en los desarrollos locales del manichismo pictórico.

No se menciona, por cierto, el recital *electrizante* de este último en el Instituto de Arte Contemporáneo, rodeado de las abstracciones gestuales que exponía allí Eduardo Moll.² Tampoco se remite a los fallidos desbordes sexuales del visitante, o a sus experimentaciones psicotrópicas con la ayahuasca y la marihuana. O a las ambivalencias de sus encuentros con la escena local, en cuyas reuniones lo rodeaban “poetas de avanzada, *snoobs* y otros ejemplares de la misma fauna”.³ Acha ni siquiera

—

2— El adjetivo es de Alfonso La Torre: “Allen Ginsberg: ‘Las sucias manos de la sociedad no pueden tocar mi alma’”. *Cultura Peruana*, n° 143. Lima, mayo de 1960. s.p. (Entrevista). Ginsberg ofreció su recital en el IAC el 12 de mayo de 1960. La presentación corrió a cargo del novelista Carlos Zavaleta, quien se vio acompañado por el crítico José Miguel Oviedo para la traducción simultánea de los versos hablados. Esa tarea, sin embargo, fue superada por la dinámica de una lectura que no admitía intermediarios.

3— *7 días del Perú y el mundo*, n° 99. Suplemento dominical de *La Prensa*. Lima, 15 de mayo de 1960. Para testimonios posteriores sobre la experiencia

cita el vivo reclamo del bardo por “iluminaciones místicas”, visionarias, para la literatura. O la reivindicación de la “poesía en movimiento” que Ginsberg propone en una llamativa entrevista del momento.⁴ Frase sin duda apreciada por un crítico todavía comprometido, en 1960, con las promesas del *action painting*, que un lustro después él relegaría para sumergirse en las ilusiones de las nuevas vanguardias (“op, pop, *happening* y ambientaciones”).⁵

El sujeto amplio de la señalada superación del “encantamiento manchista” incluía al propio Acha. Pero al mismo tiempo se exacerbaba en él una pulsión contenida. El repentismo de las referencias sueltas a los poetas *beat* y al artífice extraviado de Woodstock deja tácita en el aire una alusión —una ilusión casi— a la emergencia deseada de un ánimo vitalista en la escena. Y este hábito se encadena luego, dispersamente, a los momentos más programáticos del ensayo, en los que asoma con fuerza esa descripción volitiva acechante en los intersticios de la controlada prosa de Acha: el deseo de provocar aquello que en apariencia sólo se está detallando. Y lograrlo desde el acto mismo de la escritura, empezando por su efecto primero en quien así se transmuta al elaborarla. Pero con proyecciones expansivas.

“A diferencia de sus antecesores —casi concluye el texto de Acha en un pasaje que podría aplicarse a su propia

—

de Ginsberg en el Perú, pueden consultarse los textos de Jorge Capriata (“Dos encuentros con Allen Ginsberg”) y Carlos Eduardo Zavaleta (“La visita de Ginsberg a Lima”), reunidos en *Hueso Húmero*, n° 32. Lima, diciembre de 1995. Son muy útiles las revisiones del tema logradas por Pedro Casusol: “Visiones divinas: el *trip* de Allen Ginsberg en Perú” (*Caretas*, n° 2297. Lima, 22 de agosto de 2013), y “Visiones divinas. Mayo de 1960: Allen Ginsberg alborota Lima”, *Buensalvaje*, 2012. También Ferlinghetti leyó poemas en el Instituto de Arte Contemporáneo, un tiempo antes que Ginsberg. Ambos fueron invitados por el poeta y crítico cultural Sebastián Salazar Bondy, con quien Acha mantenía una relación de discrepante respeto.

4— La referencia es literal, vinculada al supuesto hábito heleno de acompañar el recitado de los versos al ritmo caminante de los pies en desplazamiento. Pero la imagen se proyecta también a un sentido vitalista de la lírica y del arte en general. (La Torre, *op. cit.*).

5— Ya Joaquín Barriendos ha subrayado la homologación entre el *action painting* y la *escritura indagación* postulada por el crítico en un libro inédito culminado precisamente en enero de 1968. (*Pintura, vanguardismo y colectividad: un libro inédito de Juan Acha*. Conferencia presentada en el Coloquio Internacional Juan Acha, Práctica de la Imaginación Crítica. 26-28 de octubre del 2016, Ciudad de México, Cenidiap-INBA; Cenart y CCUT-UNAM.

persona— las nuevas generaciones toman el arte como acto que obviamente pasa, y no como obra que permanece. Y si es acto se pondrá el acento sobre la libertad interior y la autotransformación mental e idiosincrásica”. Pues “[e]l arte, el hombre y la colectividad [...] son estructuras dinámicas y hechuras humanas, en las cuales proceden los cambios radicales”. Y bajo “nuestra disparatada estructura socioeconómica”, “cambio es cultura y justicia social en estos momentos”.

Es de notar que la publicación de este artículo coincida para Acha con la decisión de pedir la jubilación en la transnacional de productos alimentarios para la que venía trabajando como gerente desde 1947. 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 y sociales y existenciales que trastornaban entonces al continente europeo, desde París hasta Praga. Participa en el Congreso de la Asociación Internacional de Críticos de Arte, y recorre la documenta IV de Kassel y la Bienal de Venecia, como en ocasiones anteriores, pero ahora entre los disturbios y protestas que impactaron gravemente a la organización de esos eventos y a la sensibilidad del viajero peruano.

Cuando Acha se reinstala en Lima, a principios de 1969, su biblioteca y sus perspectivas teóricas habían experimentado una radicalización decisiva. También su *élan vital*, como en otros momentos he explorado. Pero el germen de esas subversiones estaba ya inscrito en las fisuras de la ordenada argumentación de 1967, en el subtexto y, por momentos, en el texto mismo. Es sintomático allí el uso precursor —y reiterado— del vocablo con el que tres años después Acha daría inicio al título del texto culminante de su trayectoria peruana: “Despertar revolucionario”.⁶

Una frase a ser entendida en sus alcances más amplios. También los más personales: “hacer arte e historia”, concluye el escrito de 1967, “demanda autotransformación”.

6— “Despertar revolucionario”. Original a máquina fechado en septiembre de 1970. Publicado en italiano: “Risveglio rivoluzionario”, *D'ARS*, no. 55, Milán, junio de 1971, pp. 22-39.

MI AMIGO JUAN ACHA

RAFAEL HASTINGS

La primera vez que tuve noticias de Juan Acha fue cuando recibí en Bruselas su reseña crítica de la exhibición de Josef Albers titulada *Homenaje al cuadrado* (1964). Motivado por su reseña le escribí una larga carta llena de interrogantes. En ella le preguntaba, por ejemplo, si las teorías científicas eran sólo herramientas para predecir nuestras experiencias subjetivas o si coincidía en que el arte no era sino una prisión invisible. A pesar de no conocerme —yo era todavía un mozalbete imberbe— Juan tuvo la generosidad de contestar mis interrogantes con una larga carta, tristemente perdida entre los archivos.

Fue a partir de aquel temprano intercambio que Juan y yo inauguramos una amistad llena de señales, de información y de inseguridades. Con Juan me encontré a lo largo de mi vida en Lima, en Europa y en México. De los múltiples encuentros recuerdo sobre todo haber estado conversando con él en su casa de Lima cuando sucedió el inmenso terremoto de 1970 que asoló al país.

Con él tuve coincidencias y diferencias. Coincidíamos por ejemplo en que el arte no ejecuta nada, sino que suplanta la verdad; en que cuando aparece, el arte también se acaba. En cuanto a las diferencias, mientras que Juan creía que el arte poseía significados objetivos, identidades y modernidades, yo sostenía en cambio que sólo servía para señalar ausencias. Es preciso recordar que, en el marco de la Guerra Fría, no había tiempo para consensos. Lo único que teníamos era lo que los psicoanalistas llaman *interferencias temáticas*. Eso sí, ambos sabíamos que la libertad era un vicio, que los valores no eran objetivos y que se necesitaban más electricistas que filósofos.

En 1970 presenté una pieza sobre Juan en el Museo de Arte Italiano de Lima. Ese año fue importante para Juan. Después de haber recorrido la mitad del camino, su vida cambiaría radicalmente: al poco tiempo de la exposición Juan lo dejó todo, partiendo desamparado al extranjero.

La última vez que nos vimos fue en la Ciudad de México, en casa del escultor Ricardo Regazzoni cuando, conjuntamente con

el escritor argentino Manuel Puig, le organizamos sin prevenirlo una cena/performance sobre la Reina Cristina de Rusia. Luego la vida me hizo desfilarse por varias latitudes a causa de un grave accidente. Nuestra comunicación se tornó esporádica.

Solos, como siempre, ambos seguimos monologando. Sin embargo, nuestra patria se nos quedó prendada en la mirada y detrás de los anteojos, los de Juan y los míos. Las ficciones que llevamos auestas nos han inventado también el vacío y en él aparecemos y desaparecemos.



Rafael Hastings, *L'Espace*, 1970. Invitación postal de la exposición en Galería Yvon Lambert—Mail invitation for the exhibition at Yvon Lambert Gallery

JUAN ACHA EN EL SIMPOSIO DE AUSTIN

RITA EDER

Antecedentes

En octubre de 1975 se celebró en Austin el simposio “El artista latinoamericano y su identidad”, en el cual tuve la oportunidad de participar. Hacia la mitad de la década de los setentas yo enseñaba arte latinoamericano en el Departamento de Arte de la Universidad de las Américas, conocía el libro de Marta Traba *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas de América Latina 1950–1970* (1973) y me había interesado por *América Latina en sus artes*, la compilación de ensayos editada por Damián Bayón para la UNESCO (1974).

Unos meses antes de llevarse a cabo el Simposio de Austin —como se le conoce desde entonces— participé en otro encuentro, el Primer Coloquio Internacional de Historia del Arte, organizado por el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM. El tema de aquel coloquio, *La dicotomía entre arte culto y arte popular*, había sido sugerido por mi maestra, Ida Rodríguez Prampolini, quien dedicaría buena parte de su brillante carrera a poner en práctica sus ideas sobre la agencia de lo popular en las artes. Ese coloquio me permitió polemizar con las posturas de la autora de *Dos décadas vulnerables*, ya que Jorge Alberto Manrique (1936–2016), entonces director del instituto, accedió a que yo fungiera como comentarista de la ponencia de Marta Traba.

En su ponencia, Traba no sólo manifestaba un total convencimiento de la falta de innovación en el arte popular, sino que hablaba a su vez de la figura del artista como un ser privilegiado, único capaz de innovación. Además de Traba, al coloquio llegaron desde Latinoamérica otros teóricos como Adelaida de Juan y Mário Pedrosa. Asistieron también Juan Acha, crítico peruano, entonces subdirector del Museo de Arte Moderno de México y Kazuya Sakai, artista argentino, jefe de redacción y diseñador de *Plural*, la revista dirigida por Octavio Paz. Es posible que los comentarios sobre lo popular expresados por Traba le sugirieran a Acha la necesidad de poner de cabeza el tema de

lo popular para poder articular una teoría más compleja de las artes en América Latina.

Aunque de distinta forma, tanto Acha como Sakai estaban involucrados con la sección de artes visuales de la prestigiada revista. En el coloquio, ambos escucharon y tomaron ideas con las que terminaron de afinar el Simposio de Austin. Además de Acha y Sakai, el simposio contó también con Damián Bayón y Donald Goodall como organizadores. Tanto Bayón como Goodall trabajaban en aquel entonces en la Universidad de Texas, el primero como catedrático de arte latinoamericano y el segundo como director de colecciones artísticas, lo cual facilitó que, de manera paralela al simposio de artes visuales y literatura, se llevara a cabo la exposición *Doce artistas latinoamericanos de hoy*. Bayón, además de editar las memorias del congreso, tuvo también un importante papel en la curaduría de la exposición, siempre en consulta con sus socios de *Plural*. Octavio Paz, aunque fue uno de los principales convocantes, no asistió a la reunión.



Damián Bayón, *El artista latinoamericano y su identidad*, 1977.

El simposio de Austin y sus efectos

Visto desde la distancia, pienso que Juan Acha fue a Austin a luchar por sus convicciones. Después de reflexionar sobre las estrategias del debate y sobre la lista de invitados que intentaba reunir distintos sectores de las artes y la literatura, escritores, críticos e historiadores del arte, coleccionistas, galeristas y artistas,¹ Acha habló en el simposio de una Latinoamérica avanzada en su forma de entender su propia producción artística, y defendió la presencia de la abstracción geométrica en México. Para Acha, como también para Sakai, el futuro en las artes debía construirse desde la aceptación de una intención geométrico/abstracta ya sea racionalista, científicista o sensible, como sostenía Roberto Pontual y, quizá también, Frederico Morais, quien se encontraba en Austin junto a Aracy Amaral, el ícono de la crítica, la curaduría y la historia del arte en Brasil. La exposición rehuía alusiones a lo fantástico o al realismo social y eligió innovaciones en el campo de lo abstracto como lo eran las obras de Marcelo Bonevardi (Argentina), Carlos Cruz-Diéz (Venezuela), Edgar Negret (Colombia), Gunther Gerzso o Vicente Rojo (México), entre otros.

Entre Juan Acha y Marta Traba había tensión, ya que ésta última rechazaba toda noción de arte tecnológico por ser, desde su perspectiva, un instrumento de colonización. Traba estaba particularmente en contra del arte óptico/cinético de Caracas (Carlos Cruz-Diéz y Jesús Rafael Soto), ciudad en la que se había exiliado después del 68 colombiano. Por el contrario, Traba gustaba de las propuestas visuales de Cuevas y Tamayo, presentes en Austin, aunque enfrentados y en franca controversia. En Austin, Marta Traba fue duramente atacada desde el campo de los literatos, particularmente por Emir Rodríguez Monegal,

1—Asistentes a la reunión para la sección artes plásticas: Aracy Amaral, Dore Ashton, Jacqueline Barnitz, Stanton L. Catlin, José Luis Cuevas, Barbara Duncan, Rita Eder, Helen Escobedo, Manuel Felguérez, Fernando Gamboa, Terence Grieder, Jorge Alberto Manrique, Frederico Morais, Kazuya Sakai, Fernando de Szyszlo, Rufino Tamayo y Marta Traba. También estuvieron Helen Escobedo, Malu Block y María Luisa Pacheco. En cuanto a las preguntas que dieron lugar al debate, hubo algunas muy convencionales pero características de la época, como por ejemplo, si existe o no un arte latinoamericano contemporáneo como expresión distinta o si los artistas latinoamericanos producen en forma independiente a los modelos extranjeros. Algunas preguntas más concretas eran, por ejemplo, ¿qué modelos operativos tiene a su disposición el artista latinoamericano y cómo responde a sus circunstancias inmediatas?

quien hablaba de la debilidad de Traba y de la fuerza aparente de su argumento único: “la estética de la resistencia”.

Juan Acha defendió siempre, desde múltiples perspectivas, la idea de un arte latinoamericano. Su latinoamericanismo provenía de sus convicciones, su conocimiento, sus viajes y contactos con la élite de la crítica en Latinoamérica. Su llegada a México en 1972 le había puesto delante de los ojos que en este país se practicaba poca crítica de arte y que, la que existía, era capitaneada mayoritariamente por Raquel Tibol. *Plural* y *Artes Visuales* eran sin embargo buenas trincheras para la batalla que emprendería al lado de Carla Stellweg y, desde luego, de Kazuya Sakai.

Juan Acha miraba para todos lados —hacia los jóvenes y hacia los maestros— y deseaba una izquierda en la praxis de lo artístico. Pensaba en un mundo más racional como condición para superar el subdesarrollo, así como en una vanguardia conceptualista consciente de su entorno y ligada al cambio mental, no por medio de la pura ideología sino reivindicando la creatividad. Juan estaba alineado con Ferreira Gullar y su noción de *Vanguardia y subdesarrollo*, título de su conocido libro, pero también estaba deslumbrado con la *antropofagia*, eje de transformación para una Latinoamérica cosmopolita y en lucha por su independencia creativa. Quizá también pensaba en Mariátegui y su revista *Amauta* como modelo, abierto a temas y teorías de actualidad pero sin perder de vista la coyuntura social y política latinoamericana.

Tanto el Primer Congreso Internacional del Instituto de Investigaciones Estéticas como el Simposio de Austin fueron detonadores de otras reuniones internacionales, en las que Acha tuvo un destacado papel. Tal fue el caso de la Primera Bienal Latinoamericana de São Paulo (1978) y, más tarde, del Primer Coloquio Latinoamericano de Arte No-Objetual y Arte Urbano de Medellín (1981).

El Simposio de Austin debe visualizarse por lo tanto como un peldaño para analizar las relaciones entre Latinoamérica y los Estados Unidos en el campo artístico. Para el crítico peruano fue un aprendizaje que le permitió eliminar estereotipos y errores en sus siguientes reuniones y, más importante aún, le permitió perfilar mejor los problemas que desarrollaría en los libros que publicó en los años posteriores al simposio.

JUAN ACHA, *ARTES VISUALES* Y LA I BIENAL LATINOAMERICANA DE SÃO PAULO

CARLA STELLWEG

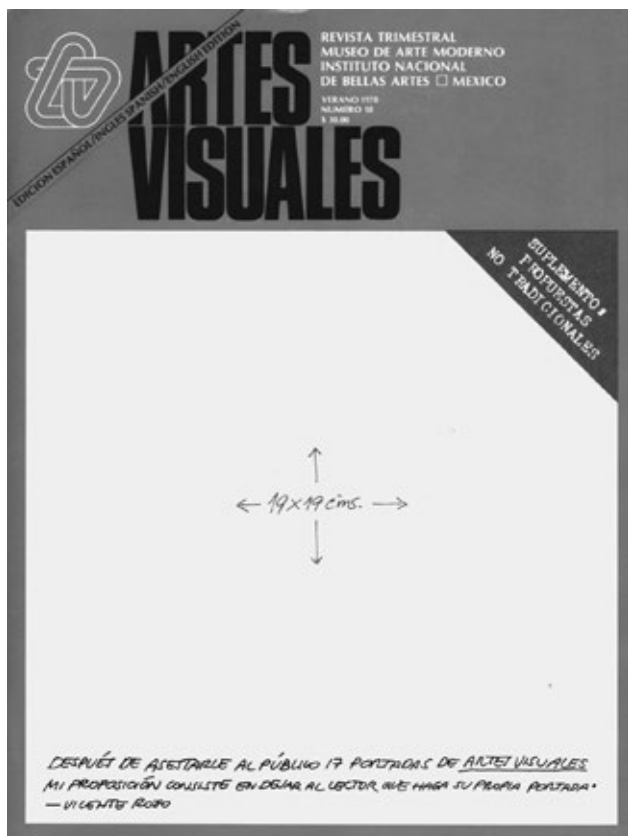
En 1972, Fernando Gamboa, entonces director del Museo de Arte Moderno (MAM) y subdirector del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), me presentó a Juan Acha en su despacho de la dirección que compartía con Mariana Frenk Westheim. En esa época trabajaba en el primer número de la revista trimestral y bilingüe (español-inglés) *Artes Visuales*. Más tarde, ya en privado, le pregunté a Gamboa cuál había sido el motivo de Juan para venir a México y me aclaró que había llegado ese mismo año de Washington D.C., donde trabajó una temporada con José Gómez-Sicre, y no quiso volver al Perú por razones políticas. Después agregó que Octavio Paz se lo había recomendado para trabajar con él en el MAM.

Me sorprendió no haberlo conocido en Nueva York donde un grupo de artistas, cineastas, poetas y críticos latinoamericanos, en exilio o auto-exilados, nos unimos en lo que llamamos El Museo Latinoamericano, una entidad suelta que se mudaba de loft en loft, y al tener desacuerdos acerca de nuestro modus operandi, fue complementado con el Movimiento de Independencia Cultural Latinoamericano (MICLA), el cual organizó y publicó el hoy día muy analizado libro *Contra Bienal* en 1971, en contra de la dictadura en Brasil. La Bienal estaba siendo utilizada por el gobierno militar haciendo de él un vehículo de legitimación internacional para así ocultar las torturas, represiones y censura que cada día iban en aumento, apoyado por la Embajada y el Departamento de Estado del Gobierno de EU. Recordando aquellos años en que laboramos juntos en el MAM, nosotros, el equipo de *Artes Visuales* ocupábamos el lado opuesto de aquel edificio redondo, con una inmensa bóveda en el Bosque de Chapultepec, dando la cara al Paseo de la Reforma. Juan se cruzaba a nuestro lado muy a menudo.

Al releer sus textos intercalados con otras contribuciones, me salta a la vista la larga lista de personalidades que desfilaron por las páginas y los muchos que ya no están con nosotros como Mário Pedrosa, Romero Brest, Walter Zanini o Ferreira Gullar, además de Jorge Glusberg, Damián Bayón, Carlos Monsiváis,

Octavio Paz, Alaíde Foppa y Marta Traba; ni hablar de los y las artistas y tantísimos más.

En nuestros encuentros casi diarios en el MAM, Juan y yo dialogábamos sobre el programa del museo y, con particular énfasis, en la necesidad de movilizar la crítica de arte del nacionalismo mexicano que aún prevalecía en la mayoría de las instituciones y publicaciones culturales hacia una perspectiva hemisférica “internacional”. La ausencia de una crítica de arte basada en las múltiples y contradictorias realidades de los setentas nos ocupaba a ambos y, en el caso de Juan, esta problemática se fue desarrollando hacia la elaboración de una posible teoría del arte latinoamericano, tarea menuda que desplegó en varios libros publicados como *Arte y sociedad: Latinoamérica. El producto artístico y su estructura* (1979). El caso es que nuestros intercambios se fueron abriendo a otros aspectos que surgieron a partir de consideraciones específicamente relacionadas a la



Portada del número 18 de la revista *Artes Visuales*, con diseño conceptual de Vicente Rojo—Cover of issue number 18 of the magazine *Artes visuales*, with conceptual design by Vicente Rojo, 1978

tarea editorial de *Artes Visuales*, y que la mayor de las veces fueron tratadas con el envío de cuestionarios a colegas hemisféricos y/o en Europa y EU, provocando y abriendo un discurso latinoamericano, basado en las condiciones políticas y económicas de producción, distribución y consumo de aquel entonces.

Juan se lo planteaba desde varias perspectivas, en particular desde la sociología y sus lecturas de colegas hemisféricos, así como de europeos y norteamericanos, lo cual resultaba en que, en muchas ocasiones, acordamos no estar de acuerdo. Por ejemplo, su teoría de arte no-objetual me parecía demasiado cercana a la desmaterialización del arte proveniente de circunstancias socio-políticas, específicamente norteamericanas, de la época, como la invasión en Camboya intensificando la Guerra de Vietnam, los varios escándalos políticos como Watergate y otros cambios tecnológicos como la primera computadora Apple, el Betamax y el VCR, etc. Hoy, visto desde la distancia, lo que se pretendía era que el arte desmaterializado se convirtiera en un acto de transgresión y un emblema de la liberación.

Discutíamos los vaivenes de las historias de colonización, evitando la generalización y la homogeneización de las diferentes experiencias de la violencia de Norte y Sur y su efecto sobre y en los procesos de las prácticas artísticas y las prácticas museísticas. Y aunque por esos años Jorge Alberto Manrique invitó a Umberto Eco, autor de *Opera Aperta [Obra abierta]* (1962) y ya habíamos leído “La mort de l’auteur” [*La muerte del autor*] (1968) de Roland Barthes, en *Artes Visuales* me parecía relevante subrayar las acepciones de resistencia y activismo en las variadas formas de conceptualizar las prácticas artísticas de Latinoamérica de aquellos años y confrontarlas con el arte conceptual de los contextos no-latinoamericanos. A fin de cuentas, la revista no era una publicación académica similar a las que publicaba el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, sino una publicación de cultura visual que incluía la historieta, fotonovela, cine, video, arquitectura, fotografía, performance, arte de género, libros de artista, arte correo, o la combinación de estas disciplinas.

Artes Visuales fue un vehículo para activar la dinámica artística y el diálogo. Las aportaciones de Juan Acha a ella dan testimonio de su enorme capacidad de aprehender varias tareas y realidades a la vez, como escribir los textos de la mayoría de los catálogos en nombre de Gamboa, de participar en conferencias, simposios y coloquios, así como de gestionar buena parte de

la correspondencia de la dirección del museo. Lo más notable es el enorme legado de Acha a través de sus clases en torno a las artes plásticas, el diseño, la teoría del arte, la sociología, la estética y la filosofía, tanto en La Esmeralda como en la Academia de San Carlos. Sería oportuno acceder hoy al Archivo Juan Acha, para estudiar en él las redes de comunicación de la revista, en particular el episodio de la I Bienal Latinoamericana en São Paulo, al que *Artes Visuales* le dedicó su número 21 (marzo-mayo, 1979).

Releyendo testimonios, me acuerdo de la confusión que generó tanto la Bienal como el simposio, organizado por Acha con Aracy Amaral. En uno de los textos incluidos en el número mencionado, Mirko Lauer, hablando del tema mito y magia, cita *El color como mito* de Acha en el que éste explica “[...] la idea del famoso colorido mexicano [...] hasta qué punto cabe racionalizar, en estos momentos, la irracionalidad del color y establecer sus orígenes míticos, así como su existencia colectiva”. Se antoja, a la luz de hoy día, volver al episodio de los *Mitos Vadios*, una serie de acciones contestatarias en las calles afuera de la Bienal, organizadas por Hélio Oiticica e Ivald Granato junto a Claudio Tozzi, Ana María Maiolino, José Roberto Aguilar, Antonio Manuel, Julio Plaza, Regina Vater y Alfredo Portillos.

Hélio Oiticica concebía el color no como mito sino como esencia y materia, en particular en una serie extensa de obras de tipo participatorio llamadas *Bóldes* y *Parangolés* que formaron parte de sus *Mitos Vadios*. Conceptos revolucionarios en los que la obra actúa como vehículo de significado para el cuerpo y como cuerpos por sí mismos, llenos de intervenciones de un grupo de invitados, trascienden como obras críticas e inquietantes. Por otra parte, Maiolino instaló una mesa pequeña con una bolsa de frijol y otra de arroz atadas con una cinta negra y titulado *Monumento al hambre*, y en la pared, detrás, colgó rollos de papel de baño de diferentes colores, exponiendo el lado crítico de los hábitos de higiene y que se asemejan a aquello que hoy día llamamos estética relacional. Como epílogo, habrá que mencionar que el “color como mito” siguió su camino, saliendo de la Bienal Latinoamericana de São Paulo y pasando al Guggenheim Museum, donde en 1979 se celebró la retrospectiva de Rufino Tamayo, titulada *Mitos y magia*, muestra que también insiste en esa peculiar manera de entender el color, como una singular identidad mexicana, perpetuando así el mito y la magia del color *ad infinitum*.

JUAN ACHA Y EL ENCUENTRO DE ARTISTAS EN ZACUALPAN DE AMILPAS (1976)

ZALATHIEL VARGAS

Todo comenzó en una exposición en el barrio de Tepito, creo que en la calle Tenochtitlán, donde una serie de artistas platicábamos sobre lo que estaba pasando en el arte en 1976. Esa misma tarde coincidimos en reunirnos en una galería de arte joven de la colonia Roma. Fue ahí donde decidimos realizar una reunión en mi casa, ubicada en el pueblo morelense de Zacualpan de Amilpas.

En el encuentro estuvieron presentes 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. Además de estos doce personajes, hubo alguien más, el señor Faustino, quien se apareció ahí como un fantasma, se sentó en el suelo sin hablar y sin moverse, sólo escuchando nuestras conversaciones.

Faustino era el brujo del pueblo, trabajaba como obrero en el campo y en la construcción. Mis vecinos me contaban que, cuando veía movimiento en el pueblo, el señor Faustino se aparecía en reuniones públicas y privadas. Al parecer, además de divertirse, su segundo trabajo era contarle al presidente municipal todo lo que veía y oía. Según la gente del pueblo, don Faustino era la oreja del político priista. Pero nosotros estábamos muy contentos con su presencia. Le ofrecimos comida y algunas copas de tequila. A saber qué le habrá contado a su jefe de la municipalidad; ¡quizá que éramos unos subversivos conceptuales!

Los primeros artistas invitados a Zacualpan llegaron el viernes 6 de agosto por la tarde. El resto llegó al otro día. A las 11 de la mañana del sábado 7 dimos inicio al evento. Nos instalamos afuera de la casa —en una huerta invadida por nogales, ciruelos, plátanos y cedro— donde colgamos hamacas. Recuerdo que, en medio de ese jardín silvestre, corría el agua de riego

por un apantle. La reunión se prolongó hasta la noche. Para la comida, cena y desayuno me había puesto de acuerdo con mi vecina, la mujer del peluquero. Ella me propuso matar uno de sus guajolotes y prepararlo en un caldo de verduras. También preparó nopalitos, guacamole, arroz, frijoles de olla. Hizo agua de limón y nos ofreció tambaches de tortillas hechas a mano. De postre tuvimos plátanos fritos y café de olla.

César Espinosa llegó a Zacualpan con copias de los artículos que había venido publicando en varias revistas. Las repartió y comenzó a plantear sus ideas. Habló de la necesidad de que los artistas nos organizáramos. Armando Villagrán propuso por su parte realizar monumentos en las grandes avenidas, de 15 metros de altura, apilando toneladas de tortillas, las que estarían sostenidas con unas estructuras de acero. Yo hablé de dos cosas diferentes; por un lado, hablé de mi trabajo individual vinculado al Arte Útil, es decir, del tipo de trabajos que había comenzado a realizar tras el 68. En el Arte Útil convergían muchas cosas: mesas y sillas talladas en madera, el Movimiento Virtual, la historieta (que por tener publicaciones masivas facilitaba el acercamiento con la sociedad) y, por el otro, del Movimiento de Facto.

El Arte Útil incluía también los *movi-comix*, una suerte de esculturas móviles que cuentan historias a través de secuencia de viñetas en las aspas, las cuales son movidas por el viento como son movidos los gallitos que marcan los puntos cardinales en los techos de las casas. Mi intención era que los *movi-comix*



fueran instalados en lugares públicos. La gente movería las aspas, creando música a partir de unas palancas que activaban diversos tubos con hoyos y panderos. Los *movi-comix* fueron concebidos por lo tanto como esculturas que se integrarían a la arquitectura y a los espacios abiertos. Por otra parte, en Zacualpan hablé también de proyectos colectivos y propuse que editáramos una revista en la que los dibujantes contribuyéramos con historietas. La idea era estar más cerca y comunicarnos mejor con un público amplio.

Como nosotros, muchos presentaron sus ideas. Lentamente, surgió el desacuerdo y los invitados comenzaron a elevar la voz para imponerse unos sobre los otros. Sin embargo, los ánimos se calmaron cuando se apuntaló la posibilidad de organizarse en grupos afines a partir de los cuales tomaría forma una gran organización de artistas, la cual agruparía tanto a artistas individuales como a artistas que trabajaban colectivamente. César Espinosa y Felipe Ehrenberg daban línea para la organización gremial. La idea de trabajar conjuntamente como autodefensa ante el sistema era apoyada por la mayoría. Así, la conclusión de lo que alguien llamó después “El Simposio de Zacualpan” fue organizar un gran grupo que se llamaría La Coalición.

En la noche, al terminar el evento, seis de los participantes se fueron a burdelear a la zona roja de Cuautla. Se habían ido a pie, intentando llegar a la ciudad, ubicada a más de 20 kilómetros de mi casa. Al otro día, cuando los sorprendió el deslumbrante sol de ese mágico pueblo que es Zacualpan de Amilpas, más de uno se quejó de tener fuertes dolores de cabeza. Éste fue un gran performance para el epílogo del encuentro.

Los años que siguieron al simposio de Zacualpan fueron muy activos. En octubre de 1977 el INBA lanzó la convocatoria del primer Salón Nacional de Experimentación, en el que participé con la escultura *Movi-comix*. A partir de cuatro viñetas, esa pieza habla del poder y de la mediatización del sistema. También incluí *Movimiento*, un proyecto que explica, a través de veinte dibujos, los principios del Movimiento Virtual y Movimiento de Facto en el arte. La exposición se llevó a cabo en 1979. El jurado me otorgó el Premio Individual, y al Grupo Suma como Premio Colectivo. Así, el movimiento de los grupos terminó consolidándose con el apoyo del Estado. Por mi parte, comencé a dudar del movimiento y de la dirección que estaba tomando el arte conceptual o contemporáneo. Lo importante del trabajo colectivo era para mí la reflexión y el diálogo. Sin embargo, algunos de los

grupos tenían por entonces dirigentes que les decían lo que se tenía que hacer, lo cual generaba desequilibrios.

Para el aniversario de la Academia de San Carlos de 1977 fui invitado a un desayuno, el cual se celebró el 4 de noviembre en el recinto del Centro Histórico, donde años atrás había estado. En una de las mesas se encontraba Juan Acha, acompañado por el pintor Alfredo Falfán y por algunos estudiantes. Cuando me acerqué a saludar, Juan me invitó a desayunar en su mesa. Ahí aproveché para preguntarle si se animaría a participar o convocar a otro encuentro como el de Zacualpan de Amilpas. Juan Acha me contestó un poco serio: ¡esa reunión no sirvió para nada!

Efectivamente, Acha había propuesto que, durante el simposium, se discutiera la posibilidad de realizar una exposición de arte no-objetual en el Museo de Arte Moderno, la cual sería coordinada por él mismo. Fiel a su carácter, Juan escuchó muy atento todas las ideas y proyectos de los artistas. Pero todos discutían un poco alterados, pues cada uno quería mostrar sus propuestas y quería que las suyas fueran las que se discutieran colectivamente. En medio de las propuestas, su idea de exposición se fue diluyendo. Yo le dije que, a pesar de todo, su pensamiento sobre el no-objetualismo y la reunión misma de Zacualpan, sí habían tenido resultados. A partir de ellos surgieron los grupos y los colectivos de artistas, aunque algunos de ellos fueran muy chafas. En otros casos, los artistas supieron utilizar el correo como un sistema de comunicación (arte correo) a través del cual estimularon el intercambio de ideas. El propio Salón Nacional de Experimentación del INBA fue resultado de estas iniciativas.

En aquel desayuno, recuerdo haberle comentado que quizá pronto, un día no muy lejano, se organizaría una nueva vanguardia revolucionaria como respuesta o reacción contra el sistema. Al decirlo, Juan Acha volteó su mirada hacia la hermosa cúpula de vidrio del edificio colonial, y se quedó reflexionando. No dio argumentos, simplemente se quedó en silencio un buen rato.

Juan Acha, el teórico del no-objetualismo, el crítico de arte, el maestro, el investigador peruano-mexicano, era un ser sencillo que participaba y desarrollaba con un gran amor su profesión, su relación con sus estudiantes, con la universidad y con los artistas. En mi caso, sentí un gran apoyo de su parte.

MAHIA BIBLOS Y EL *PERFIL* *DE LA MUJER PERUANA*

MARIE-FRANCE CATHELAT

Imposible decir cuándo o cómo conocí a Mahia Biblos. Con ella compartí excepcionales vivencias, metas, esperanzas y penas desde finales de los sesentas, cuando Mahia se desenvolvía como directora del Instituto de Arte Contemporáneo (IAC) de Lima. Su personalidad es tan inconfundible que Manuel Ulloa, por aquel entonces Primer Ministro del Perú, dijo de ella que era “una profesional brillante, creativa, pero muy *conflictiva*”, lo que en lenguaje socio-peruano equivale a *no ortodoxa*.

Nos hicimos inmediatamente amigas. Juntas fundamos la galería de arte Quartier Latin donde aportó sus conocimientos y contactos. Por iniciativa suya incluimos en una importante muestra colectiva los cubos de Teresa Burga, quien después de haber estado alojada en casa de Mahia, en Estados Unidos, había regresado a Lima. La dictadura militar puso fin a la galería que habíamos creado, en la que conocí, el día de su inauguración, a Juan Acha, excelso crítico de arte de la página cultural de *El Comercio*, diario decano de la prensa peruana.

Juan Acha hablaba en aquellos años de la impresión que le había causado presenciar en París la revolución de 1968, de la que surgió una generación ciertamente más liberal, pero cuya tendencia hedonista y consumista es una herencia que sembró relaciones personales y sociales discutibles en nuestro tiempo.

Mahia y yo salimos rumbo a los Estados Unidos a principios de los años setenta. Poco después, ella y Juan se reunieron y se trasladaron a México. A partir de entonces, nuestra amistad se mantuvo de forma epistolar y con algunas visitas esporádicas en las que compartíamos proyectos e ideas.

Yo regresé a Lima después de siete años de exilio en la España franquista. Fue entonces cuando nació *Perfil de la mujer peruana*, de un estallido provocado por Mahia en el restaurant Crêperie de Miraflores, donde me había pedido que almorzáramos con Teresa Burga para recordar Quartier Latin. Mahia fue siempre una locomotora, un vehículo *interespatial* que avispa dotes ajenos.

Con la franqueza que la caracteriza ese día nos dijo: ¿van ustedes a jubilarse, tú de empleadita de aduanas y tú de digna

esposa de un oligarca peruano? El reto que planteó Mahia me resultó oportuno. El impacto de la dictadura militar en el Perú, mis años investigado el “feminismo” en el mundo universitario de Nueva York y mi paso por la sociedad española habían sido fuente de muchas reflexiones. Surgió, ese día, la opción de construir con Teresa un proyecto conjunto.

Yo propuse dos temas: por un lado, las estructuras del lenguaje y su impacto en el desarrollo del psiquismo; por el otro, lo que en aquel tiempo se llamaba aún “la condición de la mujer”. Optamos por el segundo, que nos pareció socialmente más acorde con la evolución que se vivía en el Perú y la evidencia del rol que venía asumiendo la mujer urbana como agente de cambio socio-cultural y económico. El reto era el siguiente: 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.

La propuesta abordaba trece aspectos de la realidad de la población femenina entre 24 y 29 años y cubría todos los distritos de Lima. Tenía por objetivo invocar y cuestionar el sustento de los prejuicios inconscientes que, hasta hoy, determinan la interiorización del género y reducen a la mujer a su función reproductora de la fuerza laboral necesaria al desarrollo económico. Esta investigación, que se tradujo en una muestra de arte conceptual, contó desde sus inicios con la participación de una treintena de los mejores especialistas universitarios en cada área, especialistas que apoyaron las Investigaciones Sociales Artísticas (ISA), asociación que creamos para su realización.

La primera versión de la muestra fue presentada y discutida en 1981 por Juan Acha en el Museo de Arte Moderno de Medellín, en el marco del Primer Coloquio Latinoamericano de Arte No-Objetual y Arte Urbano. Tanto Mahia como Juan, que habían seguido el desarrollo de la obra, acudieron después a la inauguración de esta muestra en la galería del Banco Continental Perú (BCP) en Lima. En las conferencias de expertos organizadas para la ocasión, Juan resaltó el despertar de la consciencia que el artista se propone crear en el observador.

Me atrevo a decir que Juan era un ser que buscaba aportar a los responsables de las decisiones políticas la opción de romper con los estereotipos que existían y prevalecen hasta ahora. Con él y con Mahia compartí siempre la preocupación por analizar las variables que rigen la evolución de nuestras

mentes, nuestras conductas y nuestras relaciones. Juan Acha no sólo fue un profesor universitario. Fue sobre todo un maestro con una gran capacidad de escucha y de empatía. Alguien que respetaba el equilibrio que, a menudo, determina a la mujer a inspirar y motivar al hombre a emprender juntos cambios que no realizarían separados.

No dudo, por lo tanto, que el esfuerzo conjunto de todas las personas y sectores involucrados en *Perfil de la mujer peruana* haya contribuido al cuestionamiento de las discriminaciones que las sociedades latinoamericanas imponen aún hoy a quien nace mujer. No dudo tampoco que haya contribuido a quebrar convicciones, prejuicios y representaciones prefabricadas que siguen parasitando nuestros equilibrios sociales.

Hoy, como psicoterapeuta, tengo evidencia de que sólo el cambio individual permite sacudir la trama social pero, frente a la distorsión de nuestras comunicaciones, tanto el artista como el humanista aportan a todos, en la medida en que muestran el cómo y el porqué investigan; prueba de ello es el número de alumnas de muchas universidades del país que siguen leyendo e investigando esta propuesta.



Autor no identificado—Unidentified author, Marie-France Cathelat y Mahia Biblos.
Inauguración de *Perfil de la mujer peruana* en el Banco Continental, 1981 [Cat. 122]

CRÍTICA DE ARTE Y NO-OBJETUALIDAD EN LA OBRA DE JUAN ACHA

MARIS BUSTAMANTE

El periodo que va de 1976 a 1983 fue crucial para la consolidación de los no-objetualismos en México y Latinoamérica. Particularmente importante e históricamente oportuno fue la publicación *Arte y sociedad: Latinoamérica. El producto artístico y su estructura* (1981). En este libro, Juan Acha nos introduce a los derivados no-objetualistas

...que se abocan a exaltar los conceptos (arte conceptual, de procesos, informático y *readymade*), los espacios y materiales (ambientaciones, arte pobre, térreo y de sistemas), las acciones corporales (*happenings*, performances y *body art*) y las imágenes lumínicas y electrónicas (proyecciones múltiples, cine artístico-visual y video).¹

Al describir estas tendencias negadoras del objeto tradicional y al definir a los que las “materializan” como contrarrenacentistas o contrahumanistas, Acha impulsó una vertiente cristalizadora de nuevos conceptos, acciones y sentidos sobre el espacio y el tiempo. Para él, los no-objetualismos aportan una relación teórico-práctica que cuestiona y revitaliza los conceptos fundamentales del arte. Efectivamente, creo que Juan dio en el clavo —o tal vez aportó el clavo— para que los y las artistas pudiéramos asumir, por nosotras mismas, las labores que hasta entonces eran desempeñadas por quienes tenían autoridad para reflexionar y dar cuenta de la producción artística.

Hoy nadie se acuerda cómo se vivía por entonces, en el día a día, la relación artista-crítico. Sin embargo, no podemos olvidar que, en la década de los setenta, el crítico de arte era el único interlocutor autorizado para mediar entre los artistas y el mercado, y la crítica era la responsable de apuntalar los caminos para que el trabajo de los artistas fuera finalmente apropiado

1— Juan Acha, “Introducción”, en *Arte y sociedad: Latinoamérica. El producto artístico y su estructura*. México, Fondo de Cultura Económica, 1981, p. 20.

por el capital. Se daba por sentado que lo que dijéramos los artistas quedaba en el plano privado de la opinión personal, ya que la verdadera autoridad para hacer un diagnóstico le correspondía al crítico o al poeta.

En contraste con esta tendencia, Juan Acha actuó siempre como un teórico interesado en los cambios, en nosotros como artistas y en proveer una visión diferente de Latinoamérica. Juan Acha fue, en aquellos años, nuestro principal cómplice. Por sus textos previos supimos de sus análisis anclados en conceptos marxistas sobre la producción, distribución y consumo. En él leímos las relaciones y los factores que servían a las artes para reproducirse, librar nuevas batallas, o repetir sistemas tradicionales. Hablábamos mucho sobre la periodización en el arte, no como una generalización elemental desde las cavernas hasta la actualidad, sino reconociendo valores en los sujetos productores más allá de la personalidad creada por famas superficiales. Queríamos quitarnos esas herencias sobre lo que se suponían eran los sujetos artistas. Discutíamos también sobre cómo enfrentar y aceptar las tareas de la producción artística a partir de las tres variables de la cultura estética: las artesanías, las artes y los diseños.



Pero las desavenencias no sólo ocurrían entre críticos y artistas, sino entre los mismos críticos. Tanto el medio artístico como la llamada izquierda intelectual mexicana suelen ser muy audaces a la hora de hablar de los cambios sociales en el nivel de lo político, pero muy conservadores cuando defienden los intereses de quienes representan, mostrando sus particulares mitos y prejuicios. Al respecto, es conocida la anécdota de cuando Juan Acha participó en uno de los encuentros organizados por el Foro de Arte Contemporáneo, entonces un centro cultural y galería muy conocido. En aquella ocasión, en la audiencia se encontraban dos críticas de arte: la estadounidense Shifra Goldman —radicada en Los Ángeles, conocida por apoyar a los artistas chicanos y latinos— y Raquel Tibol (defensora a ultranza de los artistas de la Escuela Mexicana de Pintura). Cuando Juan empezó a hablar de los no-objetualismos, ambas saltaron literalmente de sus sillas convirtiendo la sesión en un zafarrancho divertidísimo. Así de polémicas eran las cosas entonces cuando Juan hablaba del rebasamiento de las superficies tradicionales.

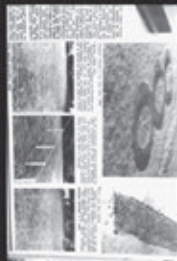
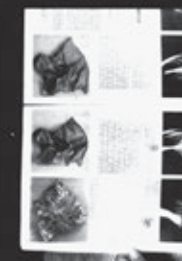
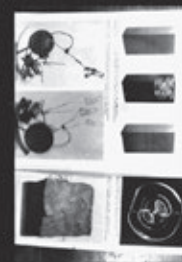
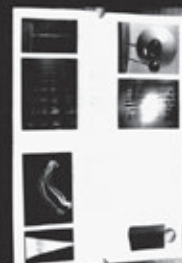
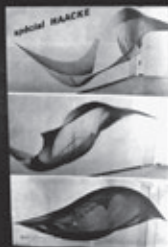
Junto a Juan atestiguamos la imperiosa necesidad de distinguir entre lo estético y lo artístico, diferenciación crucial para entender y desarrollar los no-objetualismos en su distanciamiento de las artes tradicionales, para las que uno y otro significaban lo mismo. Con él tomamos consciencia también de las razones sociológicas, económicas y políticas por las cuales los artistas recibían encomiendas tácitas para comportarse o producir de cierta manera. Entendimos que todas esas circunstancias se conjugaban en nuestro momento ante una especie de umbral para un cambio de rumbo y que, si decidíamos aceptar el reto, podíamos alterar no sólo nuestras propias condiciones en tanto sujetos sino también las de nuestros nuevos “objetos” en potencia. Ese fue el reto al que se enfrentó nuestra generación.

Los no-objetualismos, al estar en contra del entretenimiento, fueron particularmente útiles para los miembros de No-Grupo. Su rechazo a ser espectáculo nos pareció una actitud provocadora ya que teníamos dudas de si los públicos aguantarían un performance dada la embestida que la televisión comercial venía haciendo desde 1956. Lo que discutíamos con Juan por esos años era nuestro temor a no tener público. Si ya los primeros conceptualistas habían demostrado que su trabajo excluía al gran público, lo que nosotros nos temíamos era quedarnos solos. Uno de los grandes retos al que nos ha enfrentado la sociedad del espectáculo es la cultura de masas. En ella, los diseños han

resultado mucho más eficaces que los artistas radicales conceptuales a la hora de ofrecer repuestas. Esto nos planteó varias disyuntivas por dos razones principales. Por un lado, porque fuimos una especie de generación “suicida” posicionada en contra de todo. Por el otro, porque nuestra expectativa era alcanzar a las masas, o lo más parecido a un público masivo, desde nuestro aislamiento radical.

Esta actitud nos acercó durante los noventas a la televisión. Mientras más comercial mejor, ya que sus transmisiones eran mucho más masivas. Fue a través del manejo del humor como intentamos retener por más tiempo la atención del público. Un siguiente reto fue el construir nuestra propia historia desde Latinoamérica, alejándonos de los paradigmas hegemónicos europeos que se presentaban como si ya lo hubieran dicho todo. El reto fue mayúsculo ya que la idea de construir una historia propia desde una “colonia” resultaba ridícula hasta para la mayoría de nuestros colegas. Por esos años publiqué “Árbol genealógico de las Formas Pías” (1998), un texto que habla de los antecedentes no-objetuales del No Grupo. En él sostengo que nosotros nos identificamos más con el Movimiento Estridentista de los escritores radicales de 1921, cuyas premisas de trabajo derivaban en situaciones y actitudes no-objetuales desde su localidad geográfica, que con los artistas de la Escuela Mexicana de Pintura, cuyas propuestas derivaban siempre en objetos y tenían un arraigo en el arte europeo.

Tengo en el recuerdo una conversación con Juan Acha en el que nos comentó que la denominación “no-objetual” la había tomado y resignificado a partir de unos estetas alemanes. No tengo el dato concreto, pero lo que sí puedo asegurar es que gracias a sus investigaciones y gran pasión por la producción de conocimiento artístico, Juan Acha nos ofreció este término para identificar un trabajo que ya veníamos realizando los que conformamos el movimiento de Los Grupos, aquellos colectivos muy activos en México desde 1965 hasta 1993. Si se quiere ver así, arte no-objetual es una mera “etiqueta”, pero gracias a ella, y aun con las contradicciones surgidas desde su enunciación, pudimos contar con un nombre y un espacio que no nunca había sido utilizado por nadie. Esto nos permitió diferenciarnos claramente de los artistas tradicionales.



Itinerarios

Archivo del Perú
1932-1971

Archivo de México
1972-1995

Tanto la vida de Juan Acha como el legado documental que dejó están marcados por una fractura: el abandono intempestivo del Perú en 1971 —dejando atrás su vida profesional, su familia y su archivo personal— y su llegada a México al año siguiente con el propósito de rehacer su vida, alejado de la dictadura militar del general Juan Velasco Alvarado. Desgajados por este exilio, sus papeles personales sólo volvieron a reunirse en México de manera póstuma, gracias al esfuerzo de su familia, amigos y colegas.

Los itinerarios que organizan esta exposición (Archivo del Perú y Archivo de México) nos proponen un diálogo entre estos dos bloques documentales y trayectorias de vida. Antitéticos en algunas aspectos y meras líneas de continuidad en otros, estos itinerarios están engarzados por un acontecimiento clave: la publicación en 1971 de su artículo “Perú: Despertar revolucionario”, el cual resulta paradigmático del espíritu transformador de aquellos años. Aparecido en la revista italiana *D’ARS* mientras se encontraba exiliado en Washington de manera temporal, este texto (inédito hasta hoy en castellano) plantea la necesidad de completar la revolución de Mayo del 68 con una revolución de los sentidos: una revolución plenamente estética guiada por la juventud, a la que Juan Acha dio el nombre de “guerrilla cultural”.

Lejos de proponer una cronología exhaustiva, estos dos itinerarios encadenan una serie de destellos vitales en la trayectoria intelectual de Juan Acha; destellos marcados por las variantes que en su pensamiento tomaron conceptos como arte, política, vanguardia o revolución. Más que una hoja de vida, lo que estos itinerarios nos ofrecen es un retrato poliédrico y fragmentario de los múltiples *Achas*: el que funde la teoría estética con la praxis política, el que dialoga e interpela a los jóvenes, el que promueve la liberación de la sensibilidad colectiva, el que agita el estado de las cosas.

I. ARCHIVO DEL PERÚ

1932

A los 16 años de edad, Acha publica un cuento de ficción en el diario *El Tiempo* de Piura; titulado “Un matadero”, este breve ejercicio literario anuncia dos problemáticas cruzadas que lo acompañarán a lo largo de toda su vida: el papel del intelectual en la transformación de la realidad y el quehacer del arte ante las injusticias sociales. Para dar credibilidad a la “esencia defensiva del proletariado” de su cuento, el editor le impuso el anagrama J. Nahuaca, en el cual se funden el nacionalismo, el indigenismo y el peruanismo de aquellos días.

1935-1957

Juan Acha se embarcó por primera vez rumbo a Europa en 1935, llegando a Múnich en pleno auge nacionalsocialista. Su pretensión de cursar la carrera de filosofía estética se vio frustrada por presiones familiares. En 1942, el nazismo lo obliga a interrumpir su doctorado como Ingeniero Químico y a regresar a Sullana, al norte del Perú. Afincado en Lima, crea durante los años cincuenta su primera biblioteca especializada en teoría del arte y organiza sus primeras tertulias con artistas. En 1957 realiza un viaje de autoformación por EU y Europa, visitando museos de arte y bibliotecas especializadas.

1958

Su carrera como crítico profesional de arte comienza en las páginas del diario *El Comercio* de Lima. Publicados bajo el pseudónimo J. Nahuaca, sus primeros escritos están permeados por un halo modernizante. En artículos como “Conscripción peruana de la pintura” o “La línea clásica en el arte peruano”, Acha utiliza el desarrollismo industrial peruano como modelo para articular una teoría general de la realidad pictórica nacional.

1961

En medio de una polémica por el homenaje póstumo al pintor Sérvulo Gutiérrez en el IAC, Acha defiende públicamente el ejercicio

libre y sin cortapisas del crítico de arte. Comienza a escribir para la revista *Cultura Peruana*. A solicitud de José Gómez-Sicre, la Pan American Union de Washington publica su primer libro, *Art in Latin America Today: Peru*, en la misma colección que Marta Traba había publicado, dos años antes, *Art in Latin America Today: Colombia*. Se hacen evidentes sus diferencias con Traba, surgidas en las páginas de la revista colombiana *Eco* en donde ambos publicaron visiones contrapuestas de la exposición *Arte Alemán Contemporáneo*.

1963

Con el apoyo de Mário Pedrosa y Jorge Romero Brest, la Asociación Internacional de Críticos de Arte (AICA) crea su Sección Regional Peruana e invita a Juan Acha a convertirse en su primer director. 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”.

1964

Manuel Ugarte Eléspuru lo convoca como jurado seleccionador para el envío de artistas peruanos a la II Bienal Americana de Córdoba. Por invitación de la Embajada Alemana en Lima, Acha viaja a Alemania donde dicta conferencias, atiende las asambleas generales de la AICA, visita la documenta III de Kassel y la Bienal de Venecia, que ese año dio su Gran Premio a Robert Rauschenberg. El pop expresionista del estadounidense impacta en el pensamiento de Acha.

Al volver de Europa, el Salón Esso (de la International Petroleum Company) otorga su premio a Szyszlo, lo cual enfatiza el desencanto de Acha con el sistema local de premios. Acha comienza a criticar duramente el indigenismo pictórico que reina en la política cultural del gobierno de Fernando Belaunde. El paso de *Homenaje al Cuadrado* de Josef Albers por Lima motiva la publicación de un largo ensayo en la revista *Cultura Peruana*, en el que pronostica el declive del telurismo pictórico, el cual, a ojos de Acha, congela y vuelve estático el color abstraccionista.

1965

En sintonía con las exploraciones cinéticas de la muestra *The Responsive Eye*, el IAC expone la obra del argentino Rogelio Polesello, y da pie a nuevos debates sobre el pop internacional, la abstracción y el vanguardismo. Se abren nuevos espacios como la galería Cultura y Libertad. El crítico argentino Jorge Romero Brest ofrece seis conferencias en Lima sobre el engaño de la visión y participa como jurado en el III Salón de Artes Plásticas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Su expresión “la juventud está castrada” produce un impacto mayúsculo entre la juventud limeña.

Junto a Miguel Malatesta y Efraín Montero, Mario Acha (hijo de Juan Acha), crea la instalación *Mimuy*, una amalgama caótica de objetos surrealistas y ambientes expresionistas que se presentó en el sótano del IAC. La muestra fue denunciada como “pornográfica”, suscitando una importante polémica que dio pie a la creación del Grupo Señal. Juan Acha celebra el cambio de actitud de los más jóvenes y apoya la aparición de incipientes actitudes de vanguardia en el Perú.

1966

Luis Arias Vera y Jaime Dávila viajan a Argentina para exponer en la III Bienal Americana de Córdoba. Un grupo de artistas argentinos (Marta Minujín, Roberto Jacoby, Eduardo Costa) sabotea la bienal y organiza el Primer Festival de Formas Contemporáneas en el que presentan ambientaciones y *happenings*. Romero Brest apoya la inconformidad de los artistas jóvenes. De regreso en Lima, Arias Vera y Dávila promueven la creación del grupo Arte Nuevo y protestan contra la irregularidad del premio otorgado a Roberto Matta durante el I Festival Americano de Pintura del Instituto de Arte Contemporáneo (I Bienal de Lima).

Jorge Romero Brest, miembro del jurado, apoya a los jóvenes vanguardistas limeños y visita su exposición-manifiesto, *El ombligo de Adán*, una suerte de contrabiennial organizada por Arte Nuevo. Juan Acha acompaña el desarrollo colectivo e individual de sus miembros, convirtiéndose en una suerte de apadrinador de las nuevas actitudes de vanguardia. Surgen nuevos espacios para la experimentación como el I Salón de Pintura de la Fundación para las Artes y la galería Quartier Latin, dirigida por Mahia Biblos y Marie-France Cathelat.

1968

Juan Acha renuncia a su cargo como Jefe de Planta de la International Standard Brand con la intención de dedicarse de lleno a la crítica de arte. Realiza un segundo viaje a Europa, visitando nuevamente la documenta de Kassel y la Bienal de Venecia, eventos marcados por los acontecimientos políticos de mayo del 68. En París, Orleans, Burdeos, Berlín y Milán, Acha se vincula con las protestas juveniles y recoge panfletos relacionados con la revolución cultural. En Perú tiene lugar un golpe de estado orquestado por el general Juan Velasco Alvarado, quien instaura el autodenominado Gobierno Revolucionario de las Fuerzas Armadas.

1969

El ambiente que se vive en Lima es tenso y contradictorio. Aunque se crean espacios como la DDRA (Dirección de Difusión de la Reforma Agraria) en la que participan artistas y militantes amigos de Acha como Jesús Ruiz Durand y Mirko Lauer, el discurso revolucionario del general Alvarado comienza a dar claros atisbos de ser una dictadura militar. Como sucede en Buenos Aires con el Instituto di Tella y en la Ciudad de México con el Salón Independiente, los artistas protestan contra el sistema del arte, sus premios, sus críticos y sus relaciones de poder.

Apoyándose en los movimientos artísticos y las formas de protesta social vistos en Kassel y Venecia, Juan Acha cambia su punto de vista respecto a la dimensión política del pop en contextos subdesarrollados. Tras su regreso de Europa, defiende al artista Luis Zevallos Hetzel de las acusaciones de plagio por usar íconos de la cultura de masas estadounidense en una pintura titulada *Motociclista No. 3*. La galería Cultura y Libertad organiza un segundo debate público para discutir la validez del pop. En esta ocasión, Acha es enfático al afirmar lo siguiente “Hoy, después de la popularización de Marcuse, es fácil registrar la protesta de la afirmación del pop. Antes la mayoría hablaba de degeneración y propaganda capitalistas”.

Junto a otros artistas, Juan Acha organiza la exposición *Papel y más papel. 14 manipulaciones con papel periódico* en la que él mismo participa como *manipulador*. Usando un medio pobre, como es el periódico, esta instalación colectiva consistió en todo un gesto político, el cual denunciaba no sólo el vedetismo

que fomentaban los premios entre los artistas, sino también el sistema de manipulación de los medios de comunicación masiva. Esta exposición ocurría además en medio de la censura y el cierre de periódicos críticos con el régimen de Velasco.

Al poco tiempo de clausurarse *Papel y más papel*, Acha es arrestado por la policía junto a otros artistas, quienes se habían reunido en una fiesta en la casa de su amigo, el artista Emilio Hernández Saavedra. Mientras que los más jóvenes son acusados de consumo de drogas, Acha es acusado además de corrupción de menores. Acha se referirá después a esta redada policial en contra de la vanguardia artística limeña como un “linchamiento letrado y moderno”. Hacia finales de año, Acha dicta una serie de conferencias en la galería Cultura y Libertad tituladas “Nuevas referencias sociológicas de las artes visuales: *mass media*, lenguajes, represiones, grupos”. Ignoradas por la mayoría, Acha esboza en estas conferencias sus teorizaciones sobre la relación entre vanguardismo y subdesarrollo, llamando a los más jóvenes a liderar lo que llamó una *guerrilla cultural*.

1970

Al tiempo que planea una exposición de arte postminimalista en el Museo de Arte Italiano de Lima, Acha habla de la necesidad de articular una “revolución cultural” que permita contrarrestar el sofocante medio cultural peruano. Muchos artistas y críticos amigos de Acha se exilian en el extranjero por razones personales o políticas. Frustrado, aplica a las becas Fulbright y Guggenheim y comienza a planear su exilio. En septiembre completa un manuscrito titulado “Perú: Despertar revolucionario”, artículo que publica en junio del siguiente año en italiano.

El 5 de diciembre es citado a las oficinas de la Policía de Investigaciones del Perú. Lejos de ver cerrado su caso judicial, un error administrativo lo señala como delincuente prófugo de la justicia. Juan Acha es nuevamente encarcelado, esta vez en El Sexto, la temible cárcel a la que el propio José María Arguedas dedicó una novela en 1959. La tardanza en la rectificación del error judicial por el caso 1106-69 lo mantiene recluido durante diez días, dejando en él una huella imborrable. Al salir de El Sexto, se hace evidente para Acha la urgencia de abandonar Perú.

1971

Después de intentar establecerse en París y en Buenos Aires —aprovechando la invitación de Jorge Glusberg a participar como ponente en uno de los encuentros del CAYC— Acha deja Lima de manera definitiva en abril y se establece en Washington, en donde colabora con el Banco Interamericano de Desarrollo e intenta, sin éxito, vincularse de manera permanente con la OEA, donde Mahia Biblos trabajaba en la Secretaría de Asuntos Culturales. Desencantado de la vida profesional estadounidense, Acha deja Washington al año siguiente, y se establece de manera definitiva en la Ciudad de México.

II. ARCHIVO DE MÉXICO

1972

A los pocos meses de su llegada a México, Juan Acha comienza a publicar en el suplemento *Diorama de la Cultura* del diario *Excélsior*, gracias a su amigo Oswaldo Sagástegui. Algunos de sus tempranos artículos periodísticos como “Arte y ecología. La contaminación biosférica”, “La calle y el arte” o “Por una nueva política artística” llegan a manos de Fernando Gamboa, director del Museo de Arte Moderno, quien lo invita a colaborar como Coordinador de la Subdirección Técnica del museo. Ingresa oficialmente con este cargo en octubre de 1972. Aparecen sus primeras colaboraciones para la revista *Plural*, dirigida por Octavio Paz y Kazuya Sakai.

1973

Colabora con artículos y como editor asociado de la recién creada *Artes Visuales*, la revista del Museo de Arte Moderno (MAM) dirigida por Carla Stellweg. En el primer número de *Artes Visuales* aparece su artículo “Por una nueva problemática artística en Latinoamérica”, el primero de una serie de ensayos dedicados a fomentar la necesidad de un pensamiento visual independiente en la región. Ese año comienza a dar clases de teoría del arte en la Escuela Nacional de Artes Plásticas (ENAP).

1974

Participa en los debates de la exposición *Arte conceptual frente al problema latinoamericano* organizada por el CAYC en el MUCA. Esta exposición permitió que Acha abriera un debate crítico entre los jóvenes, centrado en el futuro del arte conceptual como estrategia subversiva y como variante no-objetualista o posmodernista. Por iniciativa de Jorge Alberto Manrique es invitado a formar parte del Comité Mexicano de Historia del Arte.

1975

Publica su artículo “Arte y política” en la revista *Idea* de la UNAM. Es nombrado curador de la representación mexicana

en la XIII Bienal Internacional de São Paulo llevando a Manuel Felguérez como artista invitado. Viaja a Texas en donde se casa con Mahia Biblos y participa como ponente en dos importantes eventos. La New World Conference organizada por la American Studies Association y el así llamado Simposio de Austin, promovido por el argentino Damián Bayón. En Austin conoce personalmente a otros teóricos y críticos latinoamericanistas como Frederico Moraes y Aracy Amaral, quienes habían sido congregados ahí para responder al cuestionamiento: “¿Existe el arte latinoamericano como una expresión distinta? Si existe, ¿en qué términos tiene lugar?”

1976

Deja la Subdirección del Museo de Arte Moderno para trabajar como profesor titular de tiempo completo en la ENAP. Organiza el Simposio de Zacualpan, el cual se celebra en la casa de Zalathiel Vargas con la finalidad de llevar al Museo de Arte Moderno una exposición de arte conceptual y no-objetual. Participa en las reuniones que siguieron al simposio coordinadas por La Coalición y propicia la creación del Grupo Proceso Pentágono. Su relación con Oscar Olea y su interés por los “sucesos plásticos” y la escultura geométrica transitable lo involucran con el seminario “Problemas Estéticos de la Urbe”, organizado por la UNAM.

1977

Mantiene una activa participación como conferencista en el Museo de Arte Moderno, organiza mesas redondas y escribe para catálogos. Es invitado por el uruguayo Ángel Kalenberg a coordinar el envío de artistas mexicanos a la X Bienal de París de 1977, ofrecimiento que es rechazado por Acha. En medio de la crisis sindical de la ENAP, publica su artículo “México Oggi” en la revista *D’ARS* de Milán, en el que establece una conexión entre el trabajo político de los grupos, los no-objetualismos y la vertiente ambiental y transitable del arte público en México. Colabora en el libro *El geometrismo mexicano*, editado por Jorge Alberto Manrique.

Publica su primer informe como investigador de tiempo completo bajo el título “Nuevas formas de participación social de las artes plásticas en sus diversas modalidades”, trabajo seminal del que surgieron sus cinco volúmenes posteriores (*Arte y sociedad: Latinoamérica*), dedicados a estudiar la producción, la circulación y el consumo artísticos.

1978

Asiste al Primer Encuentro Iberoamericano de Críticos de Arte y Artistas Plásticos celebrado en la ciudad de Caracas, durante el cual se presenta el CIDAPAL (Centro de Investigación, Documentación y Difusión de las Artes Plásticas de América Latina), un organismo coordinado por su amigo Carlos Silva. En dicho encuentro tiene lugar una polémica entre Juan Acha y Julio Le Parc en torno al papel del crítico de arte, quien operaba, a decir de éste último, como parte del mecanismo de control del medio artístico. Participa como ponente en el Primer Coloquio Latinoamericano de Fotografía.

En calidad de curador académico de la I Bienal Latinoamericana de São Paulo organiza los simposios y mesas de discusión de la bienal. El tema propuesto, *Mitos y Magia*, es duramente atacado por la crítica de arte local, debido al nacionalismo e incluso folklorismo en el que cayeron los envíos nacionales, quienes malentendieron la propuesta original. Como reacción a la bienal, el artista y promotor Ivald Granato organiza un evento alternativo titulado *Mitos Vadios*, en el que participan artistas como Hélio Oiticica, Regina Vater, Artur Barrio, Antonio Díaz, Ligia Pape o Rubens Gerchman, entre otros.

1979

Viaja junto con Jorge Alberto Manrique a Nueva York para hablar sobre el color en la obra de Rufino Tamayo, en el marco de una exposición organizada por el Guggenheim que, paradójicamente, lleva el mismo nombre de la I Bienal Latinoamericana de São Paulo, es decir, *Mito y magia*. El Fondo de Cultura Económica publica *Arte y sociedad: Latinoamérica I. El Sistema de producción*. Participa en las Jornadas Interdisciplinarias sobre Arte Corporal y Performance, organizadas por el CAYC y celebradas en el Centre Pompidou de París.

1981

Organiza el Primer Coloquio Latinoamericano de Arte No-Objetual y Arte Público en Medellín, el cual coexiste con la IV Bienal de Arte de dicha ciudad. Aparece el libro *Arte y sociedad: Latinoamérica II. El producto artístico y su estructura*. Comienza a publicar su columna semanal “Sociología Visual” en el *Unomásuno*. Presenta la ponencia “La cultura industrial y las artes” en el coloquio Artes Visuales e Identidad en América

Latina, organizado por el Foro de Arte Contemporáneo. Julio Le Parc, al comentar su ponencia, repite los argumentos que había esgrimido en Caracas durante el Encuentro Iberoamericano de Críticos de Arte y Artistas Plásticos.

1983

Por invitación de los miembros del No-Grupo escribe la introducción a la *Agenda Colombia 83*, una publicación colectiva en apoyo al M-19. Realiza una estancia de investigación en la Universidad de Heidelberg, Alemania, centrada en la teoría del arte reciente. Aparece su libro *Hersúa, obras-esculturas : persona-sociedad*, publicado por la UNAM, en el que sostiene que la autoría conceptual del Espacio Escultórico es atribuible, a pesar de su carácter colectivo y su condición como escultura transitable, a Hersúa.

1984

Aparece el tercer volumen de la serie *Arte y sociedad: Latinoamérica III. El arte y su distribución*, así como también *Ensayos y ponencias latinoamericanistas*, la primera compilación de escritos políticos de Juan Acha, publicada por la Galería Nacional de Caracas. Invitado por la Universidad Autónoma Metropolitana (UAM), dicta el seminario “Las variantes estéticas”, el cual tuvo un fuerte impacto en jóvenes artistas interesados en los diseños y las artesanías como Rubén Valencia, Melquiades Herrera y Maris Bustamante.

1985

Asiste al Segundo Encuentro de Intelectuales por la Soberanía de los Pueblos de América Latina, celebrado en La Habana, e imparte conferencias sobre arte y política en México y Venezuela. Invitado por Aracy Amaral, dicta un seminario en São Paulo sobre percepción artística y sensorialidad. Se diluyen sus expectativas de organizar en México el Segundo Coloquio Latinoamericano de Arte No-Objetual.

1986

Participa en el Foro de Debates de la II Bienal de la Habana, en donde presenta la ponencia “Reafirmación caribeña y requerimientos estéticos y artísticos”. Participa como jurado en el Tercer Concurso de Artes Visuales del Centro de Arte Vitro de Monterrey. Junto a la mexicana Rita Eder y el peruano Mirko

Lauer publica *Teoría social del arte: bibliografía comentada*.
Prepara un manuscrito que se publicará dos años después con el título *Introducción a la teoría de los diseños*.

1989

Comienza una nueva columna titulada “Políticas Culturales”, esta vez en el periódico *Excélsior*. Regresa a La Habana como ponente en la III Bienal de la Habana, en donde presenta una ponencia titulada “Tradición y contemporaneidad en el ambiente del Tercer Mundo”. Tanto la bienal como el espíritu de unidad cultural latinoamericana que se vivía todavía en 1985 se encuentran para entonces fuertemente fracturados.

1991

Continúa escribiendo su columna en el *Excélsior*, ahora bajo el título “La estética cotidiana”. Es invitado como curador de *FaxArt. Un intercambio de conceptos sobre el paisaje americano*, una exposición de arte fax organizada por el Instituto Colombo Americano. Participa como jurado en la IX Bienal del Grabado Latinoamericano y del Caribe, en San Juan de Puerto Rico.

1992

Viaja a Egipto invitado como jurado de la IV Bienal de El Cairo. También participa en las XII Jornadas Internacionales de la Crítica, organizadas por la AICA y el CAYC en Buenos Aires.

1993

Ya como miembro del Sistema Nacional de Investigadores y con el apoyo de la DAAD, Acha realiza una breve estancia de investigación en Alemania, en donde imparte conferencias y estudia la estética del dibujo y la fotografía. Prepara un manuscrito sobre el sistema artístico de la fotografía que no consigue publicar. Aparece su libro *Las culturas estéticas de América Latina*.

1994

En Cuba se publica *Huellas críticas*, un compendio de ensayos y artículos de crítica de arte de Acha. Es invitado nuevamente como jurado de la V Bienal del Arte de El Cairo, la cual se celebra a finales de diciembre de ese año. Dos semanas después, muere en la Ciudad de México el día 9 de enero de 1995.

COMPAÑIA DE SEGUROS
"RIMAC"
DESDE 1894





ARTE = \$



COMPRAS MAS BARATAS **Gianto**

5 195 78

2x28 6 68 2x28

15 39 1 2x28

2x28 2x28 2x15 6

2x8 ZAS 2x8 2x8

MONTERREY

9.99

12.99

MONTERREY

FESTEJAMOS REBAJANDO

4 12 4

7 28 25

THE BOARD ROOM
The Best At
Real Estate

ARMARIO DE COMODIDAD
COMODIDAD

California



GRAN FIN DE FIESTA

109	45	268	113
590	159	590	125
37	2	2	2

FESTEJAMOS REBAJANDO

10	17	11	11
2	8	7	2
59	69	7	25
45	39	8	13
17	17	50	29

FESTEJAMOS REBAJANDO

BALANCE

SUCESO

LUNA



AZNAVOUR

Mario Acha, *Papel y más papel: 14 manipulaciones con papel periódico*, 1969. Manipulación de—Manipulation by Gloria Gómez-Sánchez [Cat. 86]





Público asistente a una conferencia de Juan Acha en Lima. Entre el público, los artistas Mahia Biblos y Emilio Hernández Saavedra—Audience at a talk by Juan Acha in Lima. Audience includes the artists Mahia Biblos and Emilio Hernández Saavedra, ca. 1968

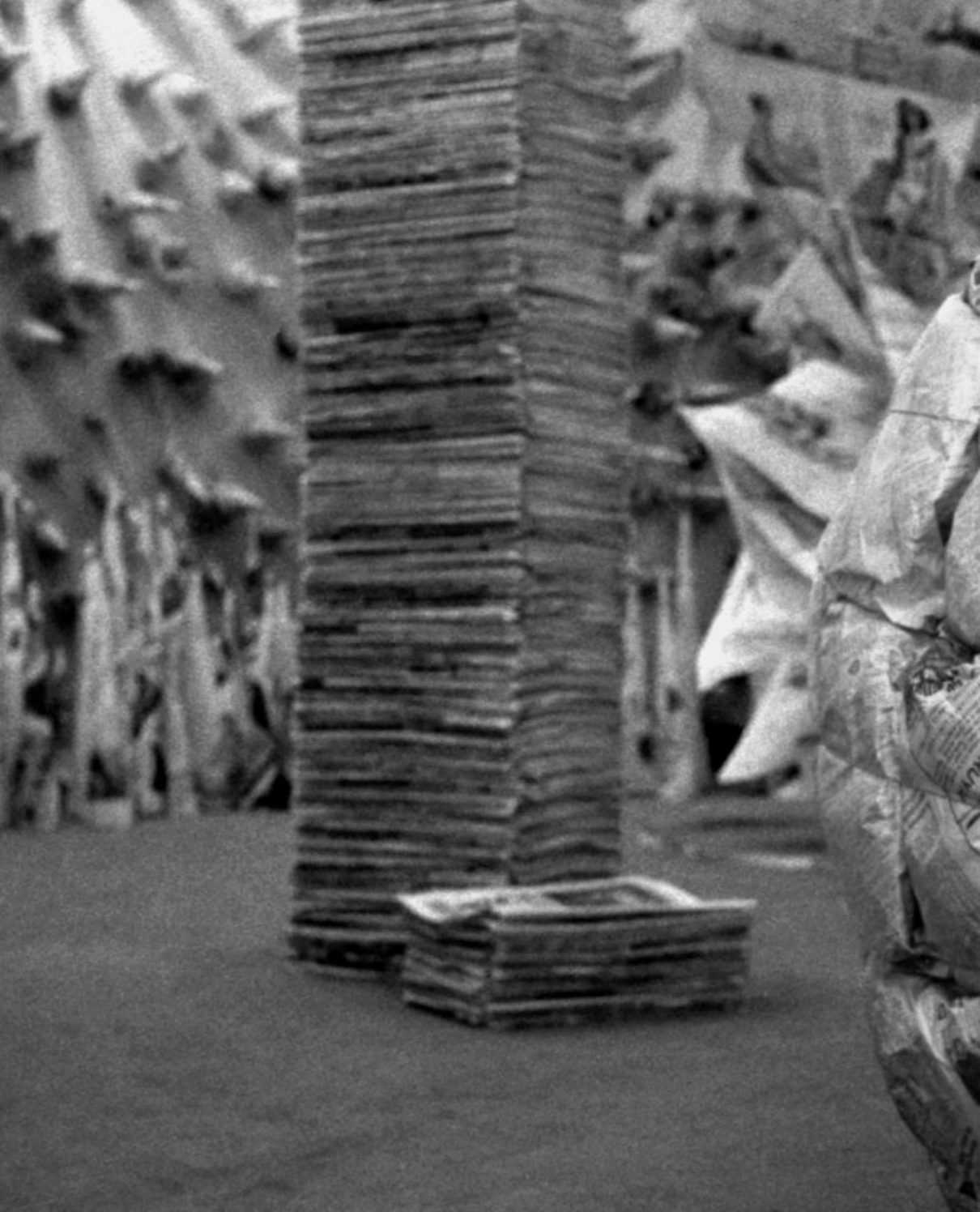




1ª bienal de arte de van- guardia

ROGARD C&T DE LOS ARGENTINOS
CORDOBA 2061-3 AL 9 DE NOV. 1965

Fotografía de la carpeta "Tucumán Arde" del Archivo Juan Acha, enviada por León Ferrari a Juan Acha—Photograph from the "Tucumán Arde" folder at the Archivo Juan Acha, sent by León Ferrari to Juan Acha



Mario Acha, *Papel y más papel: 14 manipulaciones con papel periódico*, 1969. Manipulaciones de—
Manipulations by Mario Acha (frente—front) and Juan Acha (atrás—rear) [Cat. 86]



CONTINENTAL S.A.

Continental S.A. (Continental S.A.)

Broadsheet

El Torero, Ochoa, Lallo, Fajardo
No. 1000, Calle 100, P.O. Box 1000
Tel. 1000

El Torero, Ochoa, Lallo, Fajardo
No. 1000, Calle 100, P.O. Box 1000
Tel. 1000

El Torero, Ochoa, Lallo, Fajardo
No. 1000, Calle 100, P.O. Box 1000
Tel. 1000

DEPARTAMENTOS RESERVA
RESERVA EN UNO
FINCA

VEA HOY

MEXICANA BRAND
MEXICANA BRAND
MEXICANA BRAND

MEXICANA

MEXICANA

75

ESTE PAPEL ES

THIS PAPER IS

UNA CARCEL

A JAIL

Juan Acha: The Hinge Agent

SOL HENARO



Lourdes Grobet, conferencias e intervenciones durante el—talks and interventions during the I Coloquio Latinoamericano de Arte No-Objetual y Arte Urbano, Museo de Arte Moderno de Medellín, 1981. *Uno de los momentos plásticos del No-Grupo*. Rubén Valencia y—and Mequiades Herrera [Cat. 204]

In the world of art exhibitions, whether in group exhibitions, solo shows or retrospectives, it is not uncommon to encounter tales about visual artists that can respond to the most varied and unusual frames of reading. What is one to do, however, when the agent in question is not a visual artist, but rather a critic? How is one to spatialize the theorist's work in an exhibition? How is one to trace the relationships that emerge when his production has been studied in such a way that it is possible to connect points that seemed ambiguous or that did not appear at all? What is one to do with the books, the unpublished texts, the interviews, the unrevised drafts, the articles and criticism published in diverse outlets, the leaflets, posters and invitations that he collected or, for example, the administrative paperwork from positions he held? How is one to weave some meaning out of all of that, and with what is one to contrast it? On what other materials is one to draw in order to build one's case? What is one to do with the myth that circulates around a given author, and how is one to integrate it, not in order to fetishize it but rather, from the present, put it in critical dialogue?

These questions could well be asked of almost any one of the 39 documentary archives under the custodianship of the Centro de Documentación Arkheia. In this case, nevertheless, we are posing them with regard to the cultural agent Juan Acha (Peru, 1916–Mexico, 1995) and the stimulating challenge that has come with putting this exhibition together.

For this show we have drawn on studies of materials requested from the Centro de Documentación Juan Acha at the Centro Cultural Universitario Tlatelolco, from different archives at the Centro de Documentación Arkheia, and from requests for particular sources from other countries that enable us to form the curatorial considerations that Joaquín Barriendos proposed as guidelines for putting together the pieces of this puzzle. Barriendos has spent the last seven years studying the work and thought of Juan Acha, collaborating continuously with Mahia Biblos, who has spent two decades collecting her late husband's archive and attending to it with special effort and commitment. With the exhibition *Juan Acha: Revolutionary Awakening*, Barriendos has been determined to raise public interest in his legacy and critical interpellation from the present, proposing an itinerary comprised of six constellations—Sociological Art, Mail Art

Guerrilla, Latin America, Los Grupos, Non-Objectualisms and Sensory Bodies—through which he articulates tales from a critical historiography that allow us for the first time to display Juan Acha’s work by means of a variety of materials from Acha’s own archive.

Juan Acha (J. Nahuaca, according to the anagrammatic pseudonym he used for a period before leaving Peru) was a thinker whose work has circulated diffusely among recent generations in spite of his contributions to contemporary artistic practice, not only in Mexico (where he definitively prepared the way for a transformation from one logic to another) but, of course, in the Latin American context. In Mexico, in some cases, Acha reoriented some artists’ visual perspectives, while in others he accompanied their process, as was the case with Alberto Gutiérrez Chong, Hersúa, Maris Bustamante, Melquiades Herrera and Rubén Valencia, the last three of whom, for example, were radically marked by the concept of non-objectualisms in the practice that they produced collectively under the name No-Grupo. The concept of non-objectualisms is without a doubt one of Acha’s greatest contributions, thanks to which we can interpret and relate to various artistic productions that expanded ways of conceptualizing, producing and circulating art during the 1970’s and 1980’s without having to align with or adopt the Euro-American notion of Conceptual Art. And Juan Acha’s esteem for the singularity of work being produced in Latin American contexts was what fueled his contributions and his research during his entire trajectory. His work was also assisted by his capacity for travel, an activity through which he could translate his questions and provocations across different contexts and thus broaden affinities and ties of mutual understanding, many of them through his active participation in different forums, colloquia, and symposia.

Many of those conference papers were published early, making it possible—prior to the advent of the Internet—for his thought to travel by hand through diverse geographies. Among the diverse enclaves in which he participated or that he himself initiated, suffice it to mention two key examples: the Primer Bienal Latinoamericana de São Paulo, Brazil (1978), and the celebrated Primer Coloquio Latinoamericano de Arte No-Objetual y Arte Urbano, held in Medellín, Colombia (1981), where the agencies were diverse,

definitively marking many of those who attended as well as those of us who have studied them from afar and appreciated their importance.

With the aim of providing cardinal points with which to orient Juan Acha's broad and important trajectory, the present publication brings together an essay by Barriendos himself, which surveys and organizes the thematic modules that structure the exhibition, unpublished texts by Juan Acha, short collaborative pieces made with different agents active around him, and reproductions of relevant documents, both for their content or historiographical reference value and for the formal qualities of the graphic design of different moments in time.

Presenting a hinge between periods, logics and frameworks, this exhibition allows the Centro de Documentación Arkheia to affirm its commitment to the production of critical curatorial readings of our recent past, driven by an interest in circulating artistic, theoretical, and disruptive legacies, whose contents can again, interpellate and generate "new questions about old evidence."¹

Although a decade ago documentary archives linked to contemporary art were regarded with a certain indifference, owing to a lack of understanding of their power and relevance in terms of memory, today they are growing increasingly relevant, and institutions are joining in the effort to put them together, conserve them, study them, work on them, and make them available to the public. It is for that reason that the Centro de Documentación Arkheia celebrates both the opening of the Centro de Documentación Juan Acha at the Centro Cultural Universitario Tlatelolco, and the opportunity to host this critical curatorial exercise, thereby ratifying together the public and educational vocation of both archives.

1— Gustavo Buntinx, public comment during the Coloquio Internacional Juan Acha, *Práctica de la Imaginación Crítica*. October 26-28, 2016, Mexico City, Cenidiap-INBA; Cenart and CCUT-UNAM.

Revolution in the Revolution*

The Aesthetico-Political Writings of Juan Acha

—
JOAQUÍN BARRIENDOS

* This introduction summarizes a longer study of Juan Acha's unpublished manuscripts, drawing on my research in his archives and personal papers. It has been helped significantly by earlier studies, including the work of the Argentine Gustavo Buntinx (who has contributed the most to the difficult enterprise of reconstructing Juan Acha's intellectual biography), the inquiries of the Peruvian Miguel López (who has opened important avenues in the study and better understanding of Acha's time in Lima) and the silent but unsurpassable work of the Argentine artist Mahia Biblos (who, free from the academic pretension of reconstructing his life, has been the keystone in the preservation of Juan Acha's oral and documentary memory). This essay aspires to contribute to that collective enterprise, in which the historical dimension is combined with the textual, the affective, and the documentary. I have eliminated most of the footnotes from this version in order to facilitate its reading.

Doy fé que el inculpado: JUAN WILFREDO ACHA VALDIVIESO se presentó al Undécimo Juzgado de Instrucción de Lima, rindió su inductiva y se le suspendió la orden de detención definitiva dictada contra él, dejándole en libertad.—Instrucción seguida contra él y otros, por el delito de tráfico ilícito de estupefacientes.—

Se le expide el presente a su solicitud,
Lima, a los setiembre de 1969



FRANCISCO SILVA M.
Instituto del 15 - Juzgado de Instrucción de Lima

In one way or another, artists are taking an active role in our revolutionary awakening; they are beginning to conceive of and spread the need for cultural revolution.

JUAN ACHA, *Despertar revolucionario* (1970)

In January 1971, just a few days after having been released from prison, Juan Wilfredo Acha Valdivieso, a 54-year-old chemical engineer, composed the afterword to a manuscript on which he had been working for some months. The enigmatic final pages of his text, entitled *La revolución cultural* [*The Cultural Revolution*], consist of a journal of his ten-day confinement in El Sexto, the fearsome Lima prison to which the writer José María Arguedas had devoted an eponymous novel after his imprisonment there in 1937. Acha himself would describe it as a place where “the human condition gets lost, and all prejudices and oral resources function in the service of intimidating the detainee.”¹

Relating the events on day nine, the day before his release, the tone and tense of Acha’s story make a sharp turn as he compares the minutiae of prison life to a set of personal recollections in which his childhood in a northern province of Peru mixes with his days as a student in Nazi Germany, his encounter with the student uprisings on university campuses in the United States, Italy and France, and his role as a driving force behind the artistic avant-garde among a young generation of Peruvians who alternated between incredulity and euphoria at the initial spark that had accompanied the coup d’état by the self-proclaimed Revolutionary Government of General Juan Velasco Alvarado:

Monday the 14th—My birthday [...]

My thoughts are focused on [myself], my past, dreams and ideals.

I’ve witnessed many human weaknesses, mistakes, and abuses.

As a child I saw 20 indicted men who were chained to each other, walking from Ayabaca to Piura, escorted by mounted guards on their way to be tried.

—

1— Juan Acha, *La revolución cultural*, Lima, 1971, p. 79 (AP-RC02).

I've seen farmhands fall to their knees in front of the hacienda-owner, kissing his hand so they could speak with him.
I've seen groups of French and Russian prisoners in Hitler's Germany.
I've seen old Jews sweeping the streets in Munich.
I've been a victim of nationalist attacks as a factory chief abroad.
I've seen the Plazas de Armas in the Peruvian provinces swarming with a multitude of youths who had no jobs and no future [quite in spite of themselves].
I've witnessed the promiscuity of hearths in the barricades.

Is there any substantial difference between all this and El Sexto in 1970?

[...] I've invested a lot of energy in promoting the artistic avant-garde of young Peruvians, and I've studied with great interest the Cultural Revolution of the new generations in today's world.
I haven't been labeled "respectable," and I don't desire to be; that's why I'm not surprised at being in El Sexto.
Now I've confirmed my non-conformist, rebel ideals and beliefs.²

The evocation of this cascade of misfortunes to which he was a firsthand witness constitutes a unique moment in the professional and literate life of Juan Acha. Never before or after would he speak in the first person and with such energy about racism, class struggle, barbarism, and violence. Seeing himself as part of a historical chain of atrocities, it seemed to Acha at the time that he was watching the undermining of humanism itself, as if its vital signs were flatlining together with those of the West. Now that the Pandora's boxes of colonialism, Nazism and imperialism had been opened, Juan Acha was driven to become fully conscious of his condition

—

2— The title, *La revolución cultural*, corresponds to the last preserved version of the manuscript, which Acha himself had previously entitled *De las generaciones en conflicto a la revolución cultural* [*From Generations in Conflict to the Cultural Revolution*]. The paragraph transcribed here only appears in two of them, the last to be corrected by the author himself. I have included marginal notes or notes that appear in previous versions in brackets.

as a marginal subject. After leaving El Sexto he was no longer the art critic who had quit his job as plant chief for International Standard Brands in order to dedicate himself full-time to studying artistic avant-gardes, but rather the half-breed, plebeian and rebellious provincial who had been surveilled and insulted by the police.

His personal breakdown would be brutal. A few months after having finished *La revolución cultural*, Juan Acha would leave Peru forever, leaving behind his profession, his family, his friends, and his personal archive. After spending a year in Washington and trying to settle in Paris and Buenos Aires, Acha finally landed in Mexico City on April 30, 1972. He would be based there for the rest of his life. Upon his arrival, Acha began promoting the cultural revolution that he had not been able to experience during his Peruvian years, becoming a key agent for the new avant-garde activities and a driving force of the *grupos*, which he gave a sort of baptismal push when he convened the so-called Zacualpan Symposium in 1976. As he settled in Mexico—an unknown but promising land conducive to starting a new life—his years in Lima turned into a distant reflection, burying and almost consigning to oblivion a decade of activism as an art critic and instigator of the Peruvian revolutionary awakening.

I. Somatic revolutions

In this brief introduction, I will run through an approach to Juan Acha's aesthetico-political writings from the period between 1965 and 1975, a time fraught with tensions and ruptures that was, against all odds, surprisingly prolific. In fact, it was amidst his two experiences in prison in Lima that Acha wrote a series of texts that were suffused with what he himself defined as a rebellious, "revolutionary mysticism." Although most of these writings are practically unknown, together they constitute a vitally important contribution toward understanding not only the turn his life took in the years prior to his departure from Peru, but also the turning points that marked his writing, which situate it as diametrically opposed to what other Latin American theorists like Marta Traba, Jorge Glusberg, Damián Bayón and Jorge Romero Brest himself were writing in the early 1970's.

The corpus I am interested in examining and that has shaped the exhibition *Juan Acha: Revolutionary Awakening* runs from the first versions of his book *Pintura, vanguardismo y colectividad* [*Painting, Avant-Gardism and Collectivity*] in 1965 to the publication of his article “Arte y política” [Art and Politics] a decade later, in a journal edited by student activists at the UNAM. This corpus is made up more of scattered articles, books in the process of being revised, and unfinished manuscripts than of finished books as such. These writings are distinct both from his earliest work and from his later production for various reasons. First, most of these writings remain unpublished; they have been made public only in the form of excerpts that Juan Acha himself sent to specialized journals and certain newspapers. Secondly, they all bear an obvious preoccupation with conceiving of “objects” sociologically as bearers of value and of objectuality as a politico-sensorial territory, which enables me to argue that Juan Acha’s preoccupation with non-objectualisms actually dates back to the mid-1960’s, and not to 1973, as has been argued on many occasions. Finally, these writings highlight his preoccupation with interlacing visuality, the avant-garde and cultural revolution in the Third World, making him the silent architect of visual culture studies from—and for—Latin America.

Now then, my characterization in grouping these manuscripts together as aesthetico-political writings does not imply that the relationship between aesthetics and politics is absent in the rest of his oeuvre. On the contrary, I maintain that this dyad was a preoccupation that accompanied him throughout his life. Nevertheless, upon studying them together as a single set, it is evident that the need for channeling avant-garde art toward the attainment of a cultural revolution is much more explicit and pointed in them; a revolution that—far from being a complement to the social revolution that had been brought about by the social movements of 1968 and the reforms (industrial, agrarian and educational) of General Velasco Alvarado’s Revolutionary Government—was conceived by Juan Acha as a foundational element of permanent revolution; that is, as the cornerstone that staves off political alienation and the ideological instrumentalization of revolutionary impulses. From this perspective, avant-garde artists offer neither

works of political art nor even a new “art” as such, but rather an objectual ecology and a new visual territory in which the sensorial capacities of the masses are converted into political instruments.

Juan Acha’s cultural revolution is not, then, an artistic revolution, but rather a somatic revolution aimed at agitating the state of things and—guided by the artistic avant-gardes—at awakening a revolutionary sensorium and the creative exercise of freedom among the Latin American youth. “It is a matter,” Acha asserts, “of the sensorium of our Third World, so colonized by the dictates of the official forces of Western Culture and molded on patterns from the plutocratic system of the past.”³ These writings are suffused with the need to review the coupling of art and politics from the point of view of the color line (institutional racism) and the aesthetic partition of the sensible (the mental and sensorial habits derived from colonialism). “Mentality and the senses,” Acha notes unhesitatingly, “are modeled together by the racism of cultural values.”⁴

If I speak of a cultural revolution, my position is not political in the sense of being an adherent of Mao Tse Tung. This is a mistake. I am speaking of a cultural revolution in the sense in which it was laid out by North American blacks years ago, as well as by many young people, among them the upper echelons of the hippies who question the old rules and cultural imperialism.⁵

Inseparable from the personal, professional and affective transformations that Juan Acha experienced during the second half of the 1960’s, these writings are moved by the urgency to fuse theory and political praxis. His writing from those years is untimely, as if he were unsatisfied with reality, driven by the need to revolutionize things. It is an avant-garde writing *avant la lettre*. In the final analysis, those years were shaped by profound transformations and social mutations

3— Juan Acha, *Ensayos y ponencias latinoamericanistas*, Caraca, Ediciones GAN, 1984, p. 28.

4— Juan Acha, *La revolución cultural*, Lima, 1971, p. 67 (AP-RC02).

5— “El arte no ha muerto: debate sobre artes plásticas,” an interview with Juan Acha in *El Comercio*. Lima, 29/11/1970, p. 8.

that forced him to leave Lima and go into exile in Mexico. In its urgency, however, it is a generous, instituting writing that offers solid conceptual foundations and clear epistemological commitments; a writing that grapples with the development of art as a political event; a writing that opens itself to social reality and moves forward by inviting the reader to become more than a mere spectator to the events of history.

II. Visual focalism

As the title of this introductory text suggests, Juan Acha's aesthetico-political writings resonate with and at the same time expand on the postulates of the French author Régis Debray in that they propose a revolution in the revolution; in this case, a somatic revolution—without party and without theory—within the social revolution. As is well known, during the second half of the 1960's, Debray was involved not only with the theorization but also with the praxis of Latin American revolutionary movements, publishing his emblematic book *Révolution dans la révolution? Lutte armée et lutte politique en Amérique Latine* [translated as *Revolution in the Revolution? Armed Struggle and Political Struggle in Latin America*] in 1967, the circulation of which was immediately broadened after his imprisonment in Bolivia as a result of his close relationship to Fidel Castro. In addition to offering a harsh critique of the sclerosis that was then afflicting Latin American communist parties—the self-proclaimed political avant-garde and driving force behind the revolutionary movement—Debray's book championed Che Guevara's guerrilla warfare known as "foco" theory [*foquismo*] as a revolutionary tactic and denied the validity of leftist political philosophies that presumed to be capable of achieving social revolution without an armed movement of the people (primarily peasants) and without practicing guerrilla warfare.

As one might imagine, *Révolution dans la révolution?* challenged the establishment of "revolutionary governments" by means of coups d'état, a modality of which General Velasco Alvarado's Revolutionary Government of the Armed Forces was Debray's fullest example. It is well known that Velasco installed himself in power on October 3, 1968, by means of a coup d'état headed by military elites who opposed Fernando

Belaúnde's regime. This change of power without a popular basis was accompanied by ideological and political contradictions that were not unknown to the very practice of Peru's artistic avant-garde, contradictions that would only be accentuated in 1969, when the Revolutionary Government put the Dirección de Difusión de la Reforma Agraria (DDRA, or the Directorate for the Diffusion of Agrarian Reform) in the hands of a group of avant-garde artists, ordering them to produce a new kind of visual propaganda for the State, to which they responded by adopting the poster as a means of mass communication.⁶ The visual politics of the DDRA—as well as those of its successor, SINAMOS (the Sistema Nacional de Apoyo a la Movilización Social, or the National System for the Support of Social Mobilization)—consisted in fusing apparently antithetical artistic strategies, such as abstraction, kineticism, and op art on the one hand, and social realism, popular iconography and pop art on the other. From this fusion there emerged what Jesús Ruiz Durand defined as "pop achorado" [gutsy pop], a tactical, politicized and ruralized appropriation of international pop in which—thanks to a visual language derived from comic books—the figure of the rebel Tupac Amaru II was fused with the revolutionary peasant.⁷

It was therefore in the frame of visual *foquismo* supported by the Peruvian Agrarian Reform that Juan Acha began to speak of the need for a cultural guerrilla warfare, which needed to infuse the very foundations of revolution

—

6— The posters of the artist members of the DDRA and SINAMOS, including Jesús Ruiz Durand, José Bracamonte and Emilio Hernández Saavedra himself, were related to those produced by the OSPAAAL (Organización de Solidaridad de los Pueblos de África, Asia y América Latina), which emerged in 1966 after the Conferencia Tricontinental in Havana.

7— The Revolutionary Government's official recuperation of the figure of Túpac Amaru had a profound and contradictory social impact, preparing the way for Acha himself to react against an official contest promoted by the government that invited artists to propose ideas for making Túpac Amaru into a national hero. In an article entitled "En busca de un autor para Túpac Amaru" [In Search of an Author for Túpac Amaru], Acha wonders whether figurative painting or monumental sculpture are even capable of recuperating the "revolutionary emotion" of the mestizo rebel, going so far as to propose that, instead of trying to "represent him" by means of a sculpture in the middle of the Plaza del Cuzco, his image should be de-objectualized, leaving the plaza empty and renaming it the Plaza del Silencio. (Juan Acha, "En busca de un autor para Túpac Amaru," *Oiga*. Lima, no. 418, 08/04/1971, p. 30.)

into the politico-sensorial bases of the popular masses. “The revolution takes on another character,” Acha asserted.

‘They revolutionize the revolution,’ as someone has written [...]. Thus, the Cultural Revolution becomes an inevitable—and very often unnoticed—practice of the anti-racist, the feminist, the pacifist, the student, the environmental anti-contamination groups, the ‘Hippies’ and the NEW LEFT. [...] all these dissident groups are activists and are waging a cultural guerrilla warfare.⁸

Artists would be key players in this guerrilla warfare not because they were artists, but because they worked on the terrain of mental and sensorial changes.⁹

For Juan Acha—as well as for other art critics with commitments to the avant-garde—the question that remained unanswered in those years was how to make their writing participate actively in the revolutionary awakening that was under way; a question to which he responded, as is apparent in his aesthetico-political writings, from a standpoint that combined activism, the curatorial, and what Acha himself, in an allusion to action painting, defined as “action-writing.” For Acha, revolutionary art criticism had to harmonize with the performance-based, happening-based, sensory and activist activities of the new art, which “breaks its customary surface, exalts matter and relief, invades space, makes itself into objects and gets cinematicized.”¹⁰ It is clear that at that moment criticism, theory and political praxis were taking on disruptive connotations, which were shared by other critics such as the Brazilian Frederico Moraes, who in 1970, without yet having met Acha, referred to the Brazilian “artistic guerrilla warfare” in terms surprisingly similar to our author’s:

Today, the artist is a kind of guerilla fighter. Art is an ambush [...] A constant victim of artistic guerrilla war, the spectator is forced to sharpen and activate his senses (sight,

8— Juan Acha, *La revolución cultural*. Lima, 1971, p. 4 (AP-RC02).

9— See epigraph of this text.

10— Juan Acha, *Pintura, vanguardismo y colectividad. Aproximaciones estéticas con un pequeño margen latinoamericano*. Lima, 1968, p. 317 (AP-PVC01).

hearing, touch and smell, too, are now mobilized by plastic artists). [I]n today's artistic guerilla warfare, everyone is a guerrilla fighter and everyone takes initiative [...] Artists, critics, and the public continuously exchange their positions in the face of events; even artists themselves can be victims to an ambush set up by spectators.¹¹

Harmonizing with Morais's guerrilla artist, Acha's aesthetico-political writings laid the foundations for what he himself characterized as "inquiry-writing," putting both the traditional history of art and the discursive authority of critics on trial. If the new art aspired to be a movement, an overflowing, an event, life, and a sensorial interaction between subject and reality, the goal of the truly revolutionary art critic could be non other than not betraying the here and now of history. "Society today," asserts Acha,

...denies the 'here and now' of the individual (freedom) in the name of the 'there and 'til then' (evolution) or the 'there and back then' (past-ism), it speaks of visual and measurable spaces (property and objects), praises war and promotes hate and mistrust. Young people propose peace, love and Dionysian joy [...] The Cultural Revolution is equivalent to a change of mentality in favor of mutual respect and individual freedom.¹²

III. An invulnerable decade (1965-1975)

Whereas the Argentine Marta Traba characterized Latin America's artistic avant-garde as an "aesthetics of deterioration" and the 1950's and 60's as "two vulnerable decades" that swept aside the region's artists by surrendering to the captivation of North American pop art, Juan Acha advocated by contrast for turning the concepts of Latin American art, avant-garde and underdevelopment into an indissoluble unity. In fact, Acha begins the article from which this

11— Frederico Morais, "Contra a arte af luente" [Against Affluent Art], in *Vozes de Brasil* (1970). This Folio includes Spanish and English translations of a synthetic version of the original article. See the section "Complicities."

12— Juan Acha, *La revolución cultural*. Lima, 1971, p. 9 (AP-RC02).

exhibition takes its title, “Perú: despertar revolucionario,” by asserting the following:

Many argue that underdevelopment—a socioeconomic characteristic of the Third World—is incompatible with the artistic avant-garde. It is, however, quite the contrary: underdevelopment requires the presence of the avant-garde. It is indispensable to us in its capacity of alerting us to the adverse effects of the yearned-for industrialization (consumer society), since the desire for progress—today spread throughout the whole world—is accentuated among us as a normal consequence of underdevelopment itself.¹³

For Traba, the United States constituted a *region of technology* in which artists’ movements were driven by an “*energy of production*” instead of being a creative force. On her geo-aesthetic map, Latin America was in turn divided into open and closed zones, with Peru being paradigmatic of the latter, which, according to the Argentine critic, led to absurdity: the contradiction between avant-gardism and aesthetic developmentalism. It is no surprise, then, that when she visited Lima in 1968 Traba had reproached the local scene for having capitulated to the North American aesthetics of deterioration, nor that she had accused Acha himself of having been “illuminated by McLuhanism,” criticizing his explicit interest in interpreting the new local artistic activities on the basis of the premises about technology and the tactile image proposed by the Canadian theorist.¹⁴ Leaning toward her idea of a modern painting of resistance that would harmonize with the magic realism of Colombian literature, Traba’s polemical interpretation nevertheless enables me to verify Acha’s early appropriation of “technological aesthetics,” structuralism, semiotics, and information theories, all of which are present in his first book, *Pintura, vanguardismo y colectividad. Aproximaciones estéticas con un pequeño margen latinoamericano* [*Painting, Avant-Gardism and*

13— Juan Acha, *Por una nueva política artística para nuestro Tercer Mundo*. Lima, 1971, p. 1 (AP-NPA01).

14— Marta Traba, *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas: 1950-1970*. México, Siglo XXI, 1973, p. 110.

Collectivity: Aesthetic Approaches with a Small Latin American Margin], which includes a chapter entitled “Las tesis de [Konrad] Fiedler, [Gottfried] Semper y [Marshall] McLuhan como instrumentos para comprender el vanguardismo” [The Theses of Fiedler, Semper and McLuhan as Instruments for Understanding Avant-Gardism].

Therefore, although the origin of Acha’s aesthetico-political writings is inseparable from the student movements of May 1968—which he saw firsthand when he traveled to France, Germany and Italy to attend an AICA conference in Bordeaux, to visit documenta IV in Kassel and to join the activist-artists’ boycott of the 33rd Biennale di Venezia—, it is important to recall that they originated in and were almost excerpts from his first book. Written between 1965 and 1967, *Pintura, vanguardismo y colectividad* must be understood, then, as a textual hinge that on the one hand reflects the profound transformations that had been experienced by the Peruvian art scene after the emergence of groups like Señal and Arte Nuevo, and, on the other, marks an important turning point in our author’s way of thinking.

If in the early 1960’s Acha clearly discerned the modernizing impulse of Peruvian painting, stimulated by the cultural policies of Fernando Belaúnde’s government, after 1965 his pen would advocate by contrast for denouncing the pictorial nationalism and modernizing aesthetics that derived from tellurian abstraction and the heraldic indigenism in painters like Fernando de Szyszlo or Sérvulo Gutiérrez. If in 1963 Acha was thoroughly suspicious of the “arrival” of international pop, denouncing it as a “regressive regression,” after May ‘68 he would emphatically celebrate the pop experiments and “happening-esque” interventions of artists like Gloria Gómez-Sánchez, Luis Zevallos Hetzel, Luis Arias Vera, Teresa Burga and Rafael Hastings, since he saw in them a galvanizing force and a commitment to critiquing consumer society. “[A]fter Marcuse’s popularization,” Juan Acha categorically noted in 1969, questioning those who reviled pop by calling it plagiarism, “it is easy to detect the protest in pop’s affirmation. Before that, most people were talking about degeneration and capitalist propaganda.”¹⁵

15— Juan Acha, “Arte pop. Procedimientos y finalidades,” *El Comercio*, Lima, 25/05/1969, p. 38.

In his introduction to the book, dated January 1968, Acha reveals the key that leads me to place it at the origin of his aesthetico-political writings. In it, he asserts that he has not had the time nor has he been able to reflect on the latest bursts of Peruvian avant-gardism:

We have attacked [reality] from so many sides and tackled so much, that we have only succeeded in presenting, or at most framing, the different problems of painting and collectivity. [...] reality has overwhelmed us [...] to such a degree that we were tempted to re-do everything; to save paper and hide weaknesses. In such an event, these pages would have lost the heat of our searching. [W]e decided to leave everything [...] as the testimony of the process taken by our thought and the heat and direction of past searches.¹⁶

Acha's words allude to a reality that could no longer be deferred: avant-gardism was by those years moving more rapidly among Peru's youth than criticism, and in spite of being fully aware of the need to make his writing more cinematic, the book did not seem to have completely addressed the revolutionary forces that had awoken in Lima in those years, an awakening driven by bodily energies, transformative of the collective sensorium that Acha himself would describe months later as a "cultural guerrilla warfare" in which underdevelopment and avant-garde were not, as Marta Traba had imagined, contradictory terms.

The aesthetico-political writings that followed *Pintura, vanguardismo y colectividad* were an attempt to complete the enterprise that Acha's first book had left unfinished: namely, to fuse avant-gardism and cultural revolution with the exercise of criticism in the present. And so he did. Upon returning from Europe in January 1969, Acha began composing the first versions of two important manuscripts: *El subdesarrollo y el vanguardismo* [*Underdevelopment and Avant-Gardism*] (1970) and the aforementioned *La revolución cultural* [*The Cultural Revolution*] (1971). From the former, a book project over 200 pages long, Acha excerpted

16— Juan Acha, *Pintura, vanguardismo y colectividad. Aproximaciones estéticas con un pequeño margen latinoamericano*. Lima, 1968, p. 4 (AP-PVC01).

a brief article that was published in the Parisian magazine *Mundo Nuevo* in 1970, with the inverted title “Vanguardismo y subdesarrollo.” From the latter—of which there is no indication whether it was ever sent to a publisher for publication as a book—Acha in turn extracted a succinct but belligerent journalistic article that was published on August 14, 1970, in the Peruvian weekly *Oiga*, this time with the same title as the final version of the manuscript.

These two book projects constitute the links between his earlier aesthetico-political writings and the later ones, which include, in addition to those already mentioned: “El estado de las artes plásticas en el Perú de 1945 a 1969” [The State of the Plastic Arts in Peru from 1945 to 1969] (1969), “Las nuevas tendencias en las artes visuales: *mass media*, lenguajes, represiones y grupos” [New Tendencies in the Visual Arts: Mass Media, Languages, Repressions and Groups] (1969), “Perú: despertar revolucionario” [Peru: Revolutionary Awakening] (1970), “El arte en busca de una nueva identidad y diversidad” [Art in Search of a New Identity and Diversity] (1971), “Por una nueva política artística para nuestro Tercer Mundo” [Toward a New Artistic Politics for Our Third World] (1971), “Por una nueva política artística” [Toward a New Artistic Politics] (1972), “Por una nueva problemática artística en Latinoamérica” [Toward a New Artistic Problematics in Latin America] (1973), “La necesidad latinoamericana de un pensamiento visual independiente” [The Latin American Need for an Independent Way of Visual Thinking] (1975), and “Arte y política” [Art and Politics] (1975).

IV. A Kafkaesque happening

As noted above, Juan Acha wrote his aesthetico-political writings in the heat of multiple personal and professional ruptures, in particular his two experiences in prison, which were dramatically accentuated by a cascade of administrative errors and bureaucratic oversights that made them into a “Kafkaesque happening.” As it turns out, this characterization is revealing not only in its allusion to the literary themes of the Austro-Hungarian writer, but also by reference to the “happening” as an avant-garde strategy in the cultural guerilla warfare. As was the case with regard to Acha’s views on

pop art, between 1965 and 1969 the critic's appreciation of the happening was turned upside-down, the turning point being the 1968 closure of a show of paintings by Rafael Hastings at the gallery of Mahia Biblos and Marie-France Cathelat (Quartier Latin), which consisted of the urban expression of rebellious attitudes and a go-go fashions. Entitled *Blanca Nieves y los 7 enanos* [*Snow White and the Seven Dwarves*], those happening-esque actions explored the aesthetics of speed, eroticism, and violence by means of the pre-programmed abduction of young "princesses" on the backs of motorcycles, including two well-known artists from Hollywood, in fact. Thus, whereas in 1965 Acha was still questioning Luis Arias Vera's "exaggerated sense of realism" and his avoidance of "simulating" reality when he carried out a performance-based action—which failed, incidentally—that consisted in hiring a thief to steal the purse of one of the attendees on the day of the inauguration, in 1970 he enthusiastically embraced street interventions of what he called an ultra-activist stripe, like the ones carried out by Eduardo Castilla, Hilda Chirinos, Consuelo Rabanal, Leonor Chocano, Ernesto Maguiña and Rafael Hastings in the framework of the exhibition *Desarreglo 'A'* [*Disarray 'A'*], which consisted of graffiti painted clandestinely on the walls—including those of Cultura y Libertad itself—with the phrase "ARTE = \$," alluding to the marriage of art and consumer society.

From that point forward, Acha rejected simulation as an effective artistic strategy, and advocated for the promotion of a sort of guerrilla warfare in direct contact with sociological reality, with the non-specialist public and with the mass communications media. This was a radical change fostered by a different understanding of the "world of objects" as bearers of values and of the mass media as a system for manipulating collective sensoria. Juan Acha himself would directly tackle the theme of manipulation in June 1969 when, expanding his work as an art critic to the point of becoming a curator-activist, he convened 14 "manipulators" to carry out the group exhibition *Papel y más papel. 14 manipulaciones con papel periódico* [*Paper and More Paper: 14 Manipulations with Newsprint*]. Held at the Fundación para las Artes, it was an avant-garde exhibition that was skeptical toward the advance of conceptual art that Jorge Glusberg's CAYC had been spreading through categories like

“media art,” “art and technology” or “art and cybernetics.” Suspicious of the category of “conceptual art,” *Papel y más papel* focused on exploring the manipulation of the news media and the censorship that had begun to be felt by newspapers that were critical of the putatively revolutionary reforms of General Velasco Alvarado’s regime.

For the exhibition, Acha proposed that the interventions not be presented as ensembles of objects, and that the artists act not as authors but as “manipulators” of informational material, alluding to artists’ responsibility in modeling the politico-sensorial framework of communication and the industrial production of objects. Using only newsprint, the 14 manipulators made primarily environmental, expressionist and sensorialist contributions.¹⁷ By contrast, Acha’s own contribution consisted of two modules of geometrically piled newspapers that subverted from within the objectual and sensorial foundation of so-called “primary structures,” a category that had originally been put into circulation by the show *Primary Structures* (at the Jewish Museum in New York, 1966) and later by the Jorge Glusberg’s displacement of it when he organized *Estructuras primarias II* at the Sociedad Hebraica in Buenos Aires in 1967.

If in his influential article “Art and Objecthood” (1967) the American theorist Michael Fried had demonized primary structures for their “literalness” and “theatricalizing” vocation, what Acha sought with this provocation was precisely to sociologize and anthropologize these categories even further, turning information into matter and journalistic “literalness” into the sensory portal through which to analyze

—

17— In addition to Juan Acha and his son, the filmmaker Mario Acha, the show included contributions from Regina Aprijaskis, Jorge Bernuy, Jaime Dávila, Rubela Dávila, Queta Gaillour, Gloria Gómez-Sánchez, Emilio Hernández Saavedra, Cristina Portocarrero, Jesús Ruiz Durand, José Tang, Gilberto Urday, and Luis Zevallos Hetzel. For the opening, Bernuy wrapped a model in newsprint, who then circulated through the informational installation as if she were a living newspaper article. A flyer was also produced for the show, showing the encyclopedia entries of the words “paper” and “newspaper.” Suspending the “tautological” tendency of certain conceptual art practices then in vogue, which, following Kant, compartmentalized the thing-in-itself in order to explain it in the style of Joseph Kosuth, this flyer suggests that even such a distribution of “the real” is ideological and therefore manipulable, in the sense of resulting from work that is no less manual than conceptual. Some of the participants recall, with a certain degree of imprecision, that there was also a series of recordings that were to be reproduced on the day of the opening in the manner of a *vox populi*.

the mass media in underdeveloped contexts. A stranger to Fried's contemplative aesthetics, Acha was concerned with the socio-sensorial weaving together of primary structures. "What would be the object of showing a Primary Sculpture," he would ask, "to someone with a pretypographic sensorial frequency?." ¹⁸ Where Fried only saw theater, mimicry and representation, Acha perceived the most embodied reality of art as social structure, an interpretation that was revealingly close to that of the Mexican artist Helen Escobedo, who, on defining the basis of the third and final Sal6n Independiente in Mexico (1970), had proposed—unsuccessfully—that the participating artists only use paper and cardboard, arguing that those media were resources that were materially "poor" but conceptually "luxurious." ¹⁹ More than a simple *arte povera* installation, what *Papel y m6s papel* inaugurated was the fusion of avant-gardism and informational guerilla warfare in Peru.

From then on, the Peruvian avant-garde began to show the first inklings of its revolutionary awakening. Nevertheless, the conservative forces of the military junta in power were not inclined to stand idly by. Less than two months after opening *Papel y m6s papel*, Juan Acha was imprisoned for the first time, together with another 26 artists and young guests at a party in the home of Emilio Hern6ndez Saavedra, an artist and close friend of the critic's. The allegations could not have been more extravagant: illicit trafficking of intoxicants and corruption of minors. As if in an informational counteroffensive to *Papel y m6s papel*, the sensationalist press would portray that gathering of avant-garde artists as a "Hippie Conference," a "Psychedelic Temple," and a "Den of Iniquity." It was even embellished with the presence of a young woman who played a so-called psychedelic harp with which she kept the celebrants in a trance. Acha would refer to those disciplinary information attacks as a "modern, literate lynching" and as

—

18— Juan Acha, "Vanguardismo y subdesarrollo," *Mundo Nuevo. Revista de Am6rica Latina*. No. 51-52. Paris, Sept-Oct 1970, p. 79.

19— Proof of Juan Acha's profound interest from 1969 to 1970 in the sensorialist and anti-formalist explorations derived from post-minimalism is the exhibition he proposed to the Instituto de Arte Contempor6neo, which was to be held at the Parque Neptuno. His proposal included convening national and international artists to intervene in two-ply 250g/m² cardboard provided by the company Grace & Co. The show would be completed "with an artistic protest at the opening or during the exhibition," organized by Rafael Hastings.

“one of the most interesting and hectic ‘happenings’ I have had the opportunity to experience.”²⁰ Upon his release from prison, Acha was more convinced than ever of the need to support young people in their impulse to change the world. He even spoke of how his confinement had awakened in him a desire to smoke marijuana, both because of its countercultural and liberating function and out of a need to know why he had been detained. “After all,” Acha affirmed, “marijuana is psychedelic and in some ways it resembles raising one’s consciousness.”²¹

In October of that year he gave a series of talks at the Cultura y Libertad gallery under the title “Nuevas referencias sociológicas de las artes visuales: *mass media*, lenguajes, represiones, grupos” [New Sociological References for the Visual Arts: Mass Media, Languages, Repressions, Groups], which would serve as the theoretical foundation for his subsequent aesthetico-political writings. In them, in addition to reviewing the hypotheses of such diverse authors as Marshall McLuhan, Herbert Marcuse, Michel Foucault, Umberto Eco, Harold Innis, Roland Barthes, Claude Lévi-Strauss, Louis Althusser and Jacques Lacan, among many others, Acha clarified the place occupied, in his view, by the politicized youth and avant-garde artists in the awakening of Latin American consciousness:

The bad thing for young people is the well-paid monster, the happy slave, products of wellbeing, of the affluent society. The ideals of happiness are a trick, and must be replaced by those of freedom [...]. The events of May have a special importance for the [young people] of the Third World. They have come to awaken us from a sort of dream, unsettling us and airing out protests [...]. Young artists react: they occupy and sabotage biennials and some of them declare a sit-down strike; that is, they opt for passive resistance by not agreeing to be accomplices of consumer society. Others opt for activism: they create unsellable works or carry out actions instead of making artworks.²²

20— Juan Acha, *La revolución cultural*. Lima, 1971, p. 82 (AP-RC02).

21— *Ibid.*, p. 83.

22— Juan Acha. “Nuevas referencias sociológicas de las artes visuales: *mass media*, lenguajes, represiones y grupos.” Lima, 1969, pp. 21, 24 (AP-NRS0001).

Having decided to substitute artworks with actions, and to displace saleable objects in order to make way for artistic processes, in December 1969 he participated in a new experience, halfway between curating, a happening, and de-objectualization. Acha's friend, the poet Jorge Eduardo Eielson, called on him to poetically activate one of the nine *Esculturas subterráneas* [*Subterranean Sculptures*] that Eielson had "buried" beforehand in different cities, sculptures that were to be reanimated in synchrony in an action entitled *Esculturas para leer* [*Sculptures to be Read*]. With this act of telematic poetry, Eielson was proposing to nullify geography and to efface the earth as a geopoetic metaphor.²³ Although on December 16 of that year Acha was unable to read *Escultura horripilante* [*Horrifying Sculpture*]—fictitiously buried at the southeastern corner of the Plaza de Armas in Lima—Eielson's *Esculturas para leer* became the starting point for a chain of de-objectualizing actions that fortified Acha's need to be a driving force behind a "cultural guerrilla warfare" in Peru. The following year was in fact to be an important one for the Peruvian avant-garde, which advanced arm in arm with Acha's sharp and ever critical pen.

In addition to the aforementioned exhibition *Desarreglo 'A'* and the subsequent sensorialist installations that were carried out at the Cultura y Libertad gallery (GCL) by the members of the collective, that year Rafael Hastings had an untitled exhibition at the Instituto de Arte Contemporáneo (IAC) consisting of two schemata: *Juan Acha* and *Desarrollo de la pintura* [*The Development of Painting*], in which the artist juxtaposed the evolution of Western painting (from enlightened aesthetics to pop art) with Juan Acha's professional, psychic, economic and political characteristics as a

23— In addition to the nine poems buried around the world, the project included *Tensión lunar* [*Lunar Tension*], "the first extraterrestrial art object," which was to be poetically transported by a NASA rocket ship to a "reserved space on the Moon." In my view, the poetic substance of this lunar sculpture did indeed land on the Moon, even though Sam C. Phillips, director of the Apollo program, had declined to transport it, citing security reasons related to the mass and volume of the non-objectual monument. Despite speculations to the contrary, Eielson never physically "buried" any sculptures, nor did he subject the realization of *Tensión lunar* to the physical displacement of the poem. Eielson was first and foremost a poet. In fact, his *Esculturas subterráneas* came intra-diagetically from another poem, *Librería enterrada* [*Buried Library*], written in the late 1940's. For more on this subject, see Eielson's letter to Acha, included in this Folio (in the 'Aeropostale Exchanges' section).

critic committed to ruptures, epistemological breaks, and new art. Also at GCL, Emilio H. Saavedra presented *Galería de arte [Art Gallery]*, a deconstruction of the gallery itself as a closed system of representation, and Mario Acha exhibited his emblematic installation *Iniciación al cinematógrafo [Initiation to the Cinematograph]*, an ingenious dissection of the scopic technologies upon which the visual illusionism and cinematization of time and space rested. For her part, Yvonne de Indacochea (von Mollendorff) presented a “verbal ballet” at the IAC that consisted in the environmental narration of a choreographic script, an action that concluded with a debate between the “ballerina” and the public, as well as the handing out of a pamphlet containing passages taken from Acha’s writings: “It is indispensable to have a cultural revolution since social revolution does not exist without it.” As a culmination, the artist Gloria Gómez-Sánchez presented an untitled exhibition at the GCL that consisted of an empty hall in which the public could read the following statement on one of the walls: “THE SPACE OF THIS EXHIBITION IS IN YOUR MIND. TURN YOUR LIFE INTO THE ARTWORK.” Once the reader’s cognitive, sensorial and bodily capacities had been activated, she or he could take a pamphlet into which the artist had poured a series of reflections about the ethics of objects.

It was these and many other kinds of non-objectualist exhibitions and urban guerrilla art actions that motivated Acha to write “Perú: despertar revolucionario,” which was composed in September 1970 but not published until June 1971, and then only in Italian; that is, when he had left the country after his second imprisonment, this time for an administrative error originating from the earlier legal procedure, an error that would leave an indelible mark on the critic’s memory and sensibility and accompany him, silently, throughout the entirety of his Mexican phase. His time in El Sexto, as noted above, would end up expelling him from Peru and bringing about his exile in Mexico, a country from which he would substitute the part for the whole, scaling the Peruvian cultural guerrilla warfare until he had turned it into a problematic of continental proportions. It would then be from Mexico that Acha would give the revolutionary awakening an impulse of truly Latin American dimensions, influencing the practice of sociological art, mail art, collectivist art and body art, among many other variants of non-objectualism.

Revolutionary Awakening*

JUAN ACHA

* Draft originally written in Lima, in September 1970.



Juan Acha interviniendo en una conferencia—Juan Acha making an intervention at a talk

Many argue that underdevelopment—a “socioeconomic” characteristic of the Third World—is incompatible with the artistic avant-garde. It is, however, quite the contrary: underdevelopment requires the presence of the avant-garde. It is indispensable to us in its capacity of alerting us to the adverse effects of the yearned-for industrialization (consumer society), since the desire for progress—today spread throughout the whole world—is accentuated among us as a normal consequence of underdevelopment itself. Industrial products, particularly the mass media and their consequent consumption, precede our industrialization and (as a result of underdevelopment) we are easily manipulated and soon present many of the degenerations of mass consumption. In the end television sets get into “favelas” or shantytowns before basic hygiene and literacy do.

In Peru, like anywhere else, there are few artists who are looking ahead and adopting an avant-garde attitude. However few of them there might be, they have been chipping away at our artistic backwardness to the point that today we have reached a state of cultural guerrilla warfare. The moment that Peru is currently undergoing is favorable to them: we are in the presence of a revolutionary awakening in the socioeconomic field and a consequent fortification of nationalism. This encourages young artists to posit the need for a cultural revolution as an indispensable complement to and guideline for socioeconomic changes, as a reaction against the imperialist and outmoded cultural impositions of which we are the object, and as a warning against any possible abuse of nationalism. The rightful primacy of the national interest over groups and individuals on socioeconomic matters tend to be unfairly translated onto the cultural and artistic terrain, on which the individual should take precedence. Nationalist enthusiasm tends to make us ignore the cultural and artistic insolvency of nationalism. Further still, it tends to whisk away our advantage of being free from the weight of a strong cultural tradition (whether European or Yankee) in the quest for independent paths of our own which we are obligated to pursue by the current crisis of Western culture; that is, the breakdown of systems and values in favor of a just society, in the material dimension, and respectful of the freedom of individual behaviors.

In flyers, “exhibitions,” acts and discussion, a small number of our young artists have begun to manifest a cultural activism. They advocate for the destruction of cultural and artistic values that have hitherto been the privilege and imposition of the dominant class, of a small minority. They postulate the transmutation of values of an unjust society responsible for mechanisms of repressive power. Their ideal does not reside in increasing the size of the minority interested in art and culture to the levels of developed countries, where there is also, by the way, a marginalized minority that is victim to mass consumerism. (Such increases have always served as a mere pretext for official institutions to impose their cultural conservatism.)

This small number of artists insists on the eradication of the decadent system of values—and the outdated hierarchizations to which they correspond—that serve as a source of sustenance and as a repressive weapon for bourgeois culture. Because it is not man, nor culture, nor art that is in decay today, but rather values, because once they have expired, become cultural imperialism’s powerful weapons of repressive persuasion, and because there is a need to free ourselves from the false dilemma slyly posited by the two cultural imperialisms that operate in our Third World: that of the spiritualist, traditionalist rhetoric of the ruling parties in Europe, and that of the technocratic, progress-oriented pragmatism of the US “ruling class,” both of whom are interested in the primacy of value systems that deny the individual’s freedom and make us reject any kind of radical change that would run counter to their economy.

On closer inspection, we see that we are facing an activism that is a simple acceleration of something that is consubstantial with Western culture: the spirit of its constant transmutation, of its permanent change (or destruction), which this culture has brought with it, like a germ, since its beginnings. For over a century the visual arts, for example, have been carrying out a well-known and systematic destruction of pictorial and sculptural values, which was later accelerated until it spilled over into the need to question the fundamental concepts of art and culture, with the aim that art, as a human faculty, should survive through adaptation to sociological changes and be a product of individuals, instead of a matter of producers (artists), on the one hand, and consumers (the public), on the other.

This turn to a pre-cultural art implies revalidating man: it accentuates human identity within the broadest cultural variety, distancing us from the anguish of predetermined, alienating values.

Here we have the substantial dimension of the cultural revolution that concerns young people around the world today, and that is formulated in Peru by a small number of artists. This would be the best opportunity to free man from any hierarchization of his differences (cultural, racial, social, economic and national), above all at a time when our Third World is in danger of adopting quantitative solutions (social justice) as the only determinants of the qualitative changes of consciousness and mindset that demand men's mutual respect for each other, situating the value of the human being above all cultural values.

There are undoubtedly works that are more culturally valuable than others of the same genre, but the deplorable thing about the bourgeois system consists in extending such value to their author as a whole (the celebrity system), profession (institutionalism), social class, race or nationality, or in setting up hierarchies between works of different genres. Such extensions are those that precisely serve cultural imperialism to impose scales of value that presuppose and surreptitiously inculcate racisms, nationalisms, institutionalisms, determined cultural manifestations, in sum, false consciousness or ideologies. Apart from that, every concept of quality as value is identified with some of the privileges of the dominant class.

In a short period of time, our artists have gone from formalist avant-gardism (Pop art, Op art, new figuration, minimalism, Environmental art) to cultural activism. Artists' revolutionary awakening began with five recent graduates from the Escuela de Bellas Artes, who presented a collective "environment" as a public renunciation of academic techniques and of traditional concepts of artistic personality as exception, spiritualist transcendence and formalist emotion. This is to their credit. The group is made up of Ernesto Maguiña, Consuelo Rabanal, Eduardo Castilla, Leonor Chocano and [H]ilda Chirinos. One enters their collective environment through a plastic tunnel, the floor of which is covered with several inches of fine paper. Then we find three enclosures: two of them refer to consumer

objects and love, while the third features hanging cardboard tubes in the manner of a “penetrable.”

Immediately after presenting this work with its spatial, sensorial and pop effects, each of the artists consecutively opened an individual show. Maguiña’s severe “penetrable” with its colorful plastic tubes was outstanding. Chirinos hung numerous plastic curtains; Chocano contented himself with covering the gallery in cardboard; Rabanal traced a horizontal line in phosphorescent paint; and Castilla built some cages or passageways made of bamboo, the floors of which were covered with different materials. These environments were characterized by their formal coldness and their intentional “poverty” of materials and forms.

Months later, some of these artists participated in contests by submitting objects. Maguiña’s entries stood out, with three imposingly large tubes of inflated plastic, and for presenting—as paintings—photocopies of texts related to a contest that had already been held (regulations, notices, rulings from the jury and journalistic commentaries). And taking advantage of a “threatening artistic performance” (Yvonne Indacochea) this group distributed flyers alluding to the cultural revolution and thus began its guerrilla warfare.

In a Third World city like Lima, most of whose university-aged youths are still absorbed in traditional political doctrines (communism versus capitalism) and who are mistrustful of “cultured” dominant art, because it is identified with the dominant class, the artists’ focus on cultural revolution, with the renunciation of their profession and of the art market, takes on a great deal of meaning: it broadens and elevates the political horizons of freedom for young people who are worried about the lack of social justice and who do not have larger concerns for individual freedom.

On the other hand, at Galería Cultura y Libertad, Emilio Hernández presented what we will call “informatic art”: information as denunciation or cultural guerrilla warfare. Hernández did not broadcast opinions. He simply hung photographs of the material the precedes, constitutes and gives rise to an exhibition, that is, texts, personnel, the hall itself, invitations and criticism of the collective installation of the group about which we have commented.

A few days later, Rafael Hastings exhibited two schemas at the Instituto de Arte Contemporáneo: the evolution of art

during Peru's history as a republic; and ten years of a local art critic's avant-garde work relating to the conservative spirit of our milieu. Hastings was coming from having shown at Yvon Lambert Gallery in Paris, where he presented some diagrams referring to the continuity of spatial concepts from the Renaissance to Pop Art; that is, a denunciation of the conservative spirit of the formalist avant-garde (that prior to activism). Here in Lima, information as denunciation focuses on the written word, on the conceptual, and acquires the clear dimensions of a cultural guerrilla war, such that it would be a mistake to include his work within so-called "Conceptual Art."

Although he lives in Europe, Hastings has always been concerned to participate—and he continues to participate—directly in the evolution of our local arena. This virtue, quite rare in our Third World, impelled him some weeks later to advertise in newspapers an exhibition entitled *Todo el amor* [*All the Love*], which should have been carried out from 7 to 9 pm in specific parks in the city. The basic idea was to take the audience to watch the couples that come to the public parks at those hours, seeking shadows and solitude that would be amenable to their caresses. Here the raw presentation of reality constitutes the artistic information.

Later, Yvonne Indacochea—dancer and choreographer—announced three Ballets at the Instituto de Arte Contemporáneo. Ballet aficionados were in attendance, eager to see a "spectacle," but they only heard a tape recording of a narration of a classical ballet, an expressionist one, and another, more current one that ended up declaring the falseness of art and culture in relation to man, to human life. This stirred up a long "argument" and thereby spread the need for a cultural revolution that would save the most important thing of all: man.

Related to the review of the established concepts of art—an important part of the cultural revolution—we can regard the exhibition at Trapecio [Trapeze] by Mario de Muro, an Italian who lives in Peru. His sculptures, made of electric materials, some of which are supplied with movement and a set of lights, are quite similar to *arte povera* in terms of the triviality of their forms and materials. The concepts of anti-form and anti-material enter here in bit tangentially and impart on the works that ambiguity of forms

and concepts, attitude and quality, rupture and tradition, that characterizes artistic objects that seek to be meaningful [*significantes*] over containers of a meaning [*significado*].

We could say the same of the show that the filmmaker Mario Acha presented at the Instituto de Arte Contemporáneo under the title *Iniciación al cinematógrafo* [*Initiation to the Cinematograph*]. Photography fragmented, blown up, and combined on surfaces or volumes serves here as didactic information. In an harmonious form and with “informatic” efficacy he analyzed the visual elements of the cinematic image, used basic elements and rid himself of all spiritualism, bringing a freshness to visual information with the aim of showing Cinema and, at the same time, turning didactic information into art. The show included a photo-journalistic report in black and white by Fernando La Rosa, about Acha’s work.

In one way or another, artists are taking an active role in our revolutionary awakening; they are beginning to conceive of and spread the need for cultural revolution.

RISVEGLIO RIVOLUZIONARIO

di **juan acha**



12

Juan Acha, "Perú. Despertar revolucionario", *DAR'S*, No. 55 1971. Fotografia de una instalación sin título de Rafael Hastings ilustrando el artículo—Photograph of an untitled exhibition by Rafael Hastings illustrating the article [Cat. 2]

The Cultural Revolution*

JUAN ACHA

* Originally published in *Oiga* no. 386, year VIII, 14 August 1970, p. 29, 31. [Cat. 90]



Galería Cultura y Libertad, Teresa Burga. *Objetos*, 1967.
Página interior de la invitación—Inside page of the invitation [Cat 30]

The recent Industry Act has wiped away all doubt: we are witnessing the awakening of a revolutionary spirit, marching towards a form of socioeconomic justice that will supposedly shape a new mentality. In the face of this situation, a group of young artists has started to proclaim the need for a cultural revolution in mimeographed leaflets, public acts, and debates. The fact is that even the most radical transformation of socioeconomic structures is not enough to change the basis of human mentality and thus of society. Any such change must necessarily be accompanied by a cultural and sexual revolution, as young people all over the world have been claiming for years. It would thus be an error to condemn them or to make their demonstrations a police matter, rather than to try to understand them. Lest we find ourselves having to hastily implement their values, under the imperative of another, more pressing revolution.

As required by the industrial revolution that is already underway, and in keeping with the socioeconomic changes that have started among us, we now have an educational reform that will adequately train the new generations for technological production. But we are not yet tackling the qualitative problems of consumption (the use of tools, art, and free time), which are closely tied to the cultural and sexual revolution.

The cultural revolution advocates a change of mentality, that is, a society of free individuals who respect the freedom of others. (The sexual revolution concerns women's liberation, as well as the desire to bring joy back into the practices of love). The new society would be free from discrimination and hierarchies, and have no fear or distrust of institutions, civil servants, and laws. The shoemaker, doctor, laborer, and engineer would all be equal, individually and culturally (in the anthropological sense).

If we accept the idea of culture as a necessary process of change (a characteristic of the West), one particular work or another may still be more valuable than others of the same genre, but this value would not be applicable to the overall profession as interest group (institutionalism) or to the individual as citizen (celebrity system). Because the cultural revolution consists precisely in coming up with a new interpretation of the specific and circumstantial value of the artwork, or cultural rupture. To this end, young people are starting to attack the cultural values of the unjust bourgeois society.

For the bourgeoisie, culture—a set of free actions and works—is a value system that imposes ideas and a false consciousness (ideologies), with a strong tendency to “fetishize” cultural works. Culture thus becomes a form of worship or liturgy, and then a weapon of power and repression. It is a means for creating, dictating, and conserving values that separate humans rather than connecting them. The “cultured” man and the artist are raised up and deified, thus forced to look down on everybody else and to neutralize their critical spirit. All of this mystification prevents the development of mutual respect and even hinders the existence and survival of mankind.

Western culture carries the seeds of its own ongoing transmutation and the bourgeoisie makes it go through formal changes, which young people are now identifying as radical mutations. Cultural values—the mainstay of the dominant class—are in decline; not man, not culture. The value of something—both in the sense of the quality and of the value of acquiring and consuming a particular object—depends on the privilege and imposition of a dominant class. This applies equally to a chair, a painting, a club, a house, or a custom. Can a new society uphold these values? It is certainly necessary to undertake a total transmutation of values, given that simply inverting them or replacing them would only give rise to the same bad habits. Young people do not wish to replace the values of the dominant class with those of the dominated middle or lower classes; nor do they want to replace the plutocracy with a bureaucracy, the oligarchy with a technocracy, or the aristocracy with a cultural elite. They want freedom.

If some artists are starting to mention the cultural revolution, they are being consistent with the path that their art has taken over the past hundred years. Painting and sculpture have been destroying values and now find that they need to subvert the concepts of art and culture—imposed by the bourgeoisie and all systems of power—so as to adapt art to the new, wished-for society and thereby counteract the adverse effects of the industrial revolution (the consumer society). Artistic values, and art itself, have lost cultural standing. For these artists there is no such thing as art or artists, only artistic acts as a faculty inherent to humans in general. Art, like morality, is not the profession

or exclusive preserve of a few. In a new society, children will be taught to produce art without knowing what art is; in no event will they be tied to the consumption of Leonardos, Renoirs, Picassos, and Mondrians. Each person will produce art without expecting spectators, success, or sales.

Proponents of the cultural revolution believe that art schools, cultural centers, cultural outreach departments, cultural “attachés,” criticism, and museums simply spread bourgeois, or so-called “traditional” values. These institutions have turned their backs on the cultural revolution: they do not encourage individual production or confront the problems of information, which are so important to any revolution; nor are they concerned with safeguarding against the repressive manipulations of the mass media (press, TV, film, comic strips). They simply disseminate bourgeois culture.

Cultural revolutionaries or guerrilla fighters do not just seek destruction. They seek what people fear most: the freedom of individual behavior within a climate of mutual respect. As such, it would be counter-productive to ask them for a cultural program or art system: it would go against freedom, which is a constant and “uncomfortable” circumstantial choice. We have become so used thinking and working comfortably ensconced in systems, definitions, and values, that we are no longer able to resist, and we no longer understand that others may be free or want to be so.

Art and Politics*

JUAN ACHA

* Originally published in Revista *Idea* no. 3, April-May, UNAM 1975, n.p.



Mesa redonda durante el—Roundtable during the *Simposium Latinoamericano de Buenos Aires*, CAYC y la sección argentina de la AICA—CAYC and the Argentine section of the AICA, 1978

It comes as no surprise that, in general, Latin American university students today continue to see art and politics through established bourgeois criteria, strictly speaking through the criteria that typify the petit bourgeoisie who yearn for upward social mobility. We observe the same attitude in the vast majority of the collectivity of any type and place: they do not even perceive the need to question such criteria, resigning themselves to some of its variations and para-mental modifications.

Ultimately, there are very few radical non-conformists, and fewer still are those among them who think of transubstantiating the patterns into which their minds and sensoria have been molded by precisely the bourgeois system that they would aspire to contest. And those patterns directly involve artistic criteria and underlie every political idea and praxis. They bind us to the system and, in the last instance, have to do with what Marxists call ideologies and what Freudians call the unconscious share of all narcissism—including the nationalist variety—and of all conservatism.

It is nevertheless troubling that it should be our students with aspirations to bring about substantial social and political changes, or to see them brought about, who would ignore or voluntarily set aside that which is closest to them and should concern them: cultural revolution, that is, the questioning of our mental habits and sensibilities as a political act that has to prepare all political praxis today around the wielding, censure or taking of power, especially if the goal of this praxis is the transformation of man.

It is troubling because one would expect that all young people would automatically feel the need to question their culture, youth being the product of a new environmental reality—today technological and more changeful with each passing day—and as a cause and consequence of their subversion of many prevailing habits and customs, as with their clothing, long hair, pop music, protest songs, and counter-cultural posters. Without a doubt, we find here encouraging symptoms of non-conformism and we note the destruction of some of bourgeois society's habits. But we also perceive how the latter absorbs this destruction and distorts its causes and consequences, and how young people tend to take this subversion only skin deep, at the level of parody.

Now, if the young person in question is a student, one would guess that he himself feels the urgency of a cultural revision on a daily basis, insofar as his university is becoming or has become a representative of the cultural digressions and interests of the bourgeoisie, repressing his own interests, and constitutes itself as the bulwark of academism: of cultural sclerosis and the accompanying castration of the creative forces of our cultural and artistic patterns, which have lately been grouped under the label of anti-culture and anti-art. To be sure, if the university is progressive, the greater will be the coming to countercultural consciousness, which will then have an easy time turning into practice. (I'm speaking of feeling the countercultural need, not of making it concrete or satisfying it, for which the student lacks the necessary culturological knowledge. Thus, I'm not referring to problematizing the sciences and humanities, either. I'm alluding to the ideologies, assumptions, taboos and contradictions that spread and reinforce academic modes of teaching, which are susceptible to being perceived and challenged by the student. The satisfaction of this need is, moreover, the task of independent cultural groups, inside and outside of the university).

We have more reason to expect a countercultural attitude in the young student who finds himself enlivened by a radicalized political thought, given that without changes in mental and sensorial (psychosocial) patterns, any politico-social revolution will fail. This must begin with a prior mental and sensorial self-revolution of all those who hold revolutionary political ideas (which the Chilean painter Matta calls "inner guerrilla warfare"), just as the same revolution has to be accompanied by psychosocial transubstantiations and must end in something concrete and valuable: the liberation of the individual (from human plurality and its consequent differences and divergences). Everything else is rhetoric, abstraction and demagoguery.

Lastly, the most important thing: it is to be expected that every politically conscious young student coming from the Third World setting, as a Latin American, should be the first to feel the need to call the basis of culture into question. No one knows better than he that his culture is one of domination and that our countries call for a cultural and artistic self-decolonization. (To confront this problem means to review our

unconscious or our ideologies, that is, the plurality of our ways of being—our *mestizaje*—in order then to choose what is ours and take hold of said plurality, rather than look for uniformity measured according to imposed yardsticks. It implies a combined process of negations and affirmations that takes several generations and requires the coming together of a large number of cultural and artistic creators).

I repeat: I am pointing out the mere feeling or vision of the need to rid ourselves of bourgeois mental and sensorial patterns, because really ridding ourselves of them completely is humanly impossible, and although it may be easy for us to rid ourselves of some of them, this act constitutes what is most real in the individual. For the creator of culture, acting amidst an inevitable paradox or contradiction that is very hazardous to take on, this nevertheless means subverting some patterns while relying on others. Because not everything about Western or bourgeois culture is bad, and, on the other hand, not everything will be new in the new society, not even in the one we imagine. The new society will be built—or imagined—upon what is selected as being good in the old one. The same thing happened with bourgeois society when it overcame feudal society. It is true that one must know how to differentiate between progressive Western culture, produced by individuals and made up of creations, and the officialized one at the service of political and economic power, a power that sets the course of cultural creations in society.

Everything said so far has been formulated for some years now in many different places. If I present it here, it is by way of introduction to the problem of art and politics, and of regarding the university student as a possible member of the actively cultural (creative) group of the future.

Homespun attitudes

So, although all of these considerations are well known, progressive students in our countries continue to consider politics as an activity directed exclusively at capturing power. That is, they keep it within the terms set by the system of domination: one group of people oppressing others. Here we have the “systematic” source of their artistic conservatism.

Since the superficial adoption of imported political slogans predominates in them, and in general they find themselves motivated by socialist sentimentalisms, rather than by sentiments and ideas, they will ignore culturological questions and, as a result, those related to countercultural attitudes. And, if they pay any attention to art, they will identify it with manifestations and ideas belonging to bourgeois culture and favored by the dominant class, limiting themselves to painting, sculpture and engraving, traditional objects susceptible to becoming private property, if they think about visual arts at all. What is most decisive at present thus goes unnoticed: that the domestication of the minds and sensoria of those members of the collectivity are carried out by the mass media, whose artistic manifestations they will consider, as a whole, lesser and inferior. We have here their enormous error when artistic questions are being considered.

Even though our students know that art is a social product, it will not occur to them that artistic mutations could be the most radical of substantial politico-social changes, both those that are carried out in pre-revolutionary periods (in one of which we believe ourselves to be living and which concerns us directly), as well as those that will accompany the revolution and that will follow it. In the future of that later, dreamt-of society, they only see the transplant of bourgeois art, generally the worst and most conservative. In good measure, for them art is eternal and universal, fixed and ahistorical; only its themes and mere forms will vary.

With this conservative criterion, all that remains is for the student to aspire for the works of bourgeois art—of so-called cultured art—to be popularly accessible. It goes unnoticed that these constitute foreign languages for the worker and the peasant, and that they only have meaning within the bourgeois art system: they correct or destroy it if they're new, and stimulate the imagination if they're old. And if they don't have any meaning for the vast public, it is not out of any congenital incapacity on their part, but rather because, in the first place, they are uninterested in traditional art and prefer the persuasively repressive entertainment of the mass media, and secondly because they have not had access to an artistic education or a cultured upbringing. (There is a kind of art created by the people, but

it constitutes a dominated production that, although sublimated, does not postulate cultural ruptures.)

Many go further, and demand an effective artistic education for the people, with the aim of improving their conditions of access to art and its consumption. But this improvement—laudable in itself, and which also obeys an ideal chanted by the bourgeoisie, as yet unfulfilled and “demagogized”—does not entail effective political or artistic solutions. Nor are these entailed by traditional politicized art, that is, propaganda, not because it is political but because it is traditional or out of a lack of artistic preoccupations of a creative type. No one could be opposed to art being used for political ends. But the important thing on the artistic terrain is whether to use political themes in order to create art or simply to create with countercultural ends.

All these aspects are unsubstantial and imply homespun attitudes that would invariably lead us on to well-known terrain. They refer to modifying the distribution and consumption of bourgeois art; at most they demand thematic and formal reforms of the product. In no case do they lead us to the need for what is truly important: to transmute the artistic product, for which radical changes in Western ideas of art and in the techniques of artistic production are necessary. This new product (whether objects or acts, it doesn't matter which) will indirectly entail new modes of artistic distribution and consumption.

Art as countercultural action

Upon situating artistic creation (the highest index of the production of works of art) in the current moment, which we will for the sake of convenience consider as being pre-revolutionary, we will realize that such creation springs forth from a revolutionary political act, which it then transmits to the degree that it has countercultural effects. But understanding this springing-forth and transmission presupposes knowing how to differentiate between much ignored cultural-artistic value and much manhandled historical-artistic value. Because not all works of art are “creations;” that is, they don't all have an active (counter)cultural value. When they are “creations”, they represent a necessary (albeit

insufficient) political act whose revolutionary effects are ephemeral, both in the destruction of bourgeois habits that is carried out by the act of creation, and in the position that it adopts in order to correct the repressive action of the mass media and in order to renew the visual-artistic language of its collectivity. Because in our time authentic artistic creation destroys, corrects and renews, which can contribute to the formation of the art of the future revolution and to that revolution's outbreak.

It is idle to insist that cultural destructions, renewals and corrections are indispensable to every society that wants to escape sclerosis, especially Latin American society, so needful of radical changes, in which artistic revolution is one of the bases of cultural revolution and, therefore, indispensable for preparing and accompanying the politico-social revolution.

But it turns out that destruction, correction and renewal are quite far from being stable: in the first place, as a result of their cultural-artistic nature and of being exercised by individuals and directed at the mind and sensoria. The idea that artistic creation is eternally revolutionary and valid is daily revealed to be a fallacy based on hollow pretensions of universality and transcendence. Culturally revolutionary destructions, corrections and renewals become obsolete out of precisely the same need to revolutionize that prompts them in the first place.

To this innate phenomenon one would have to add that in the present day, thanks to the mass media, there has been a tremendous acceleration in power's ability to reabsorb every revolutionary act that seeps out of it like an abscess, while it has, at the same time, perfected the mechanism of making culture and art more persuasively repressive. Cultural-artistic creation loses its force in a matter of months; it is converted into the past almost instantly, and thereby reduced to its historical-artistic value.

This ease of reabsorption is better understood if we consider the inevitable contradiction into which all cultural creation moves: it supports itself on bourgeois elements in order to launch and communicate its own revolutionary propositions, since there is no way to destroy bourgeois art except by practicing it, to undermine it from within, such that it turns out to be very simple for power to accentuate

those elements that are favorable to it in order thus to distort the revolutionary ones. Hence, otherwise, a creation or groups of creations—a very small part of the active culture of a collectivity—cannot contribute directly to the taking of power, nor does it consist in the delineation of the aesthetics of the future: it barely creates resources, bases and doubts for possible utilization in the future. (In the past, clearly, reabsorption was quite slow. The aesthetics of idealization predominated, that is to say, the artist was in agreement with the basic aspects of his society, culture and art, and his attempts at destruction, correction and renewal took the path of idealization, of improvement. Today, by contrast, the artist is against power and wants to transplant society and its art on other soil. He is ruled by Marx's motto: the important thing is to change society, not to express it.)

The historical-artistic plane, meanwhile, is where all creation ends up and where the works produced by way of the simple application of the artistic knowledge and techniques in use reside. Here the work of art acts like a stimulus to the imagination, in addition to constituting a document of past revolutions. The imagination intervenes in every artwork, and every artwork stimulates the imagination. But creations arise from the subversive imagination, which is born of utopia, and are directed at it in order then to be reabsorbed by the constituted power, to lose its subversive (unsociable) effects and to end up in the historical-artistic pantheon. The work then turns into a sociable and socializable entity. Will it be possible some day to socialize the unsociable that emanates from recently born artistic creation? I don't believe so; it would be like socializing the attitude of permanent revolution, of instability. The least effort and conformism overwhelm man and make him flee in terror from the commitments that presuppose and lead to the free and subversive imagination. Art's countercultural project has no social pathway other than the individual, who can assimilate and transubstantiate it into a different product, one that is favorable to the collectivity in such a way that it becomes a real beneficiary [*usufructu-aria*], instead of a theoretical user [*usuaria*].

It is not that creation loses its countercultural value or gets annulled: it retains it, but it is neutralized, and time heaps more and more dead weight on top of it. Now

everything depends on the receiver, on his subversive imagination, the only one capable of discovering said value and of breathing new life into it. I say new life because it is no longer possible to resuscitate the countercultural act after the passage of the historical moment from which it originated it and toward which it pointed. The only thing that remains is to capture its spirit and transfer it into another countercultural body. The importance of the receiver reaches such a point that he manages to confer yet new life to works from very distant eras and to those that have been scorned, like those of popular art, themselves conservative. We are in the midst of an aesthetics of the receiver, in which even the works of nature are susceptible to acting like stimuli to the subversive imagination. Here historical-artistic value is disrupted into stimulus and sensory, imaginative possibility.

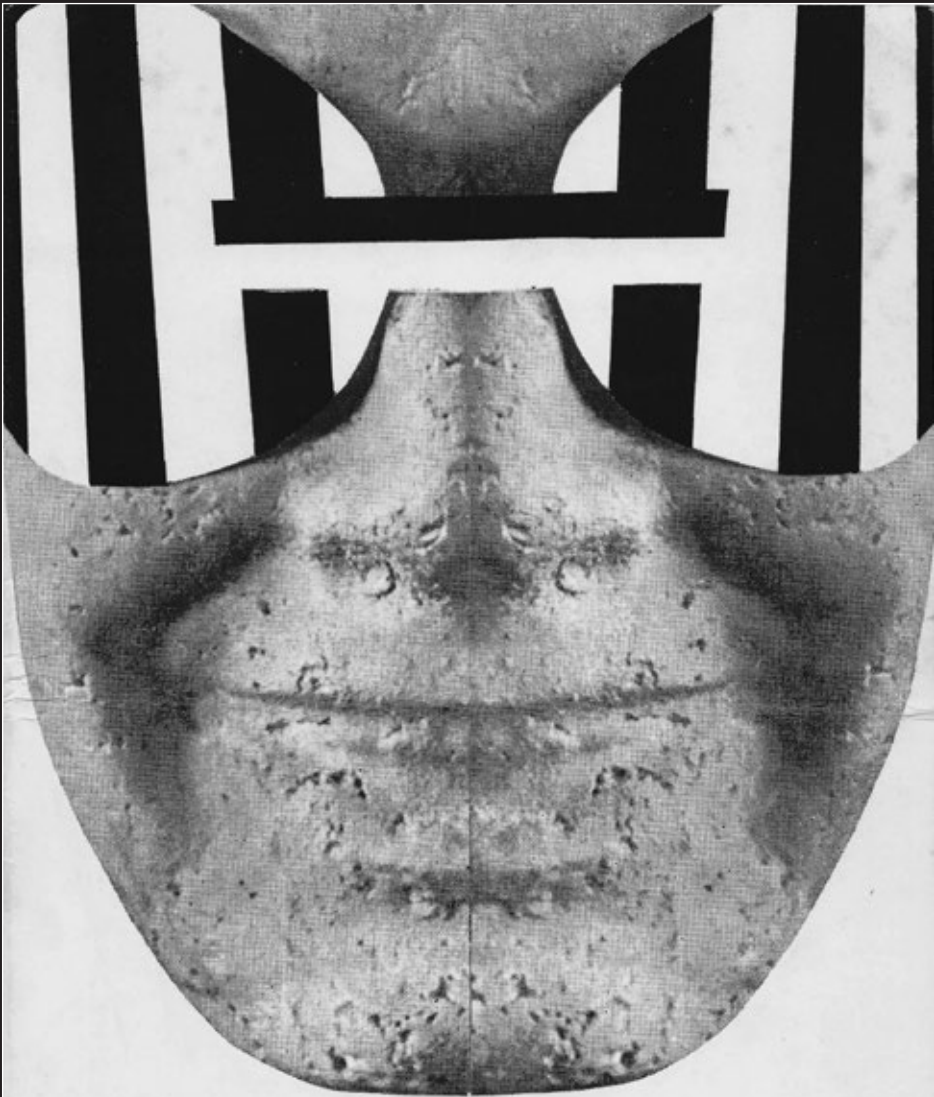
As we know, even the great majority of the small group that is interested in the work of art or that has access to it takes the path of least resistance: it sees in the work a stimulus to the conformist, hedonist imagination; it only appreciates what confirms and pleases its taste. This phenomenon allows us to understand why power seeks to spread the art of the past and exalts folklore, while disqualifying the countercultural works of today.

But it also allows us to understand the need to steer clear of the reabsorption exercised by power or, at least, to make it more difficult, with the aim of imparting stability to cultural-artistic value. And this need is satisfied with increasingly radical changes in the product of art. Naturally, we cannot refer to the concrete ways of undertaking these changes, which fall to artists. Suffice it for us to signal their necessity, and to lay their foundation. We could, of course, call attention to the indices that are visible today in artists who deny the object, exalt the act and question the Western ideas that sustain bourgeois art. We could even pause to consider how the need to change the product is outstanding in Cuba and is getting translated into the high artistic level of the products of mass reception, such as the poster and the cinema, rather than of painting and sculpture. It would be impossible in this case to speak of new products or of new ideas in art, to be sure. But we are noticing changes of direction and results that can spill over into a new art, material for many generations. But all this would go beyond our notes.

Felipe Ehrenberg (Grupo Proceso Pentágono).



Felipe Ehrenberg (Proceso Pentágono), *Esperanza*, 1983. Página interior del libro—Inside page of the book *Colombia. Agenda 83* [Cat. 70]



1

arte nuevo

gloria gómez sánchez
pinturas y objetos

galería cultura y libertad, lima
mayo 1967



Constellations

Encrucijada femenina

Un intenso y necesario estudio acerca de la mujer capitalina

Escribe MARIANA CREIMERMAN



Perfil de la Mujer: la muestra de diseños y cuadros sinópticos se está realizando en la nueva sede del Banco Continental...

Ocho meses atrás, CARETAS anunció una encuesta que se realizaría entre las mujeres limeñas de clase media de edades entre 25 y 29 años, elegidas al azar en diferentes distritos, intentando así delinear el perfil de la mujer encuadrada dentro de los requisitos anteriormente mencionados, y que a partir de los resultados de ella, se realizaría una muestra de arte conceptual. Esta, efectivamente, se está llevando a cabo en una sala de la nueva sede del Banco Continental. Aquí adelantamos algunas apreciaciones

basadas en ciertos resultados significativos cuya totalidad aparecerá próximamente publicada en un libro. Ha de atribuirsele un alto índice de confiabilidad a la encuesta realizada entre estas 219 mujeres (cantidad que permite hacer extensivas las conclusiones a la clase media en general) ya que aquellas se mantuvieron en el anonimato, aniquilando timideces y posibles recelos, dos cuestiones que, cabe anotar, parecen ser parte fundamental de la problemática contemporánea de la mujer.

LA familia continúa siendo un núcleo respetado; con plena vigencia, sin que predominen las relaciones edípicas.

En el campo sexual la cosa parece funcionar bastante bien, menos para un 20 o/o y otro curioso 2 o/o para el cual el tema carece de importancia; el 34 o/o de las solteras se abstuvo de responder.

Uno de los temas que, con justa razón, suele enrostrarse al machismo es el de la agresión física. Dentro de este grupo el 20 o/o se ha visto afectada por este tipo de situación. "Me iría de la casa" declaró un 45 o/o. Un apabullado 7 o/o se echaría solamente a llorar.

73

I. SOCIOLOGICAL ART

In 1977, Juan Acha presented his first report as a full-time researcher at the ENAP. Entitled “Nuevas formas de participación social de las artes plásticas en sus diversas modalidades” [New Forms of Social Participation in the Different Modalities of the Plastic Arts], this report contained the conceptual and thematic kernel of his five subsequent books, published under the heading *Arte y sociedad: Latinoamérica* [Art and Society: Latin America], which study artistic production, circulation and consumption. However, his interest in what was known in the 1970’s as “sociological art” actually dates back to his final years in Lima.

In 1969, Acha gave a series of talks at the Cultura y Libertad gallery, which he entitled “Nuevas referencias sociológicas de las artes visuales: *mass media*, lenguajes, represiones, grupos” [New Sociological References for the Visual Arts: Mass Media, Languages, Repressions, Groups]. In them, Acha—in step with theorists like Marshall McLuhan, Umberto Eco and Herbert Marcuse as well as fashionable theories like French structuralism and the Constance School (Hans-Robert Jauss and Wolfgang Iser)—drew out the tension in the relationships between collective sensoriality, critique of consumer society, and political activism.¹

This constellation includes works by artist-critics with whom Acha shared both a “sociological” viewpoint on art and the very need to increase the visibility of sociology as an artistic experience. Shown here are the *Domingos de creación* [Creation Sundays] by Frederico Morais, the action-processes of Antoni Muntadas, the praxis-theory of the Colectivo de Arte Sociológico (Hervé Fischer, Fred Forest, Jean-Paul Thénot) and the collective sociological art actions by the duo of Marie-France Cathelat and Teresa Burga.

1— To see Acha’s assertion on this matter, revise quote Juan Acha, “Nuevas referencias sociológicas de las artes visuales: *mass media*, lenguajes, represiones y grupos”. Lima, 1969, pp. 21, 24 (AP-NRS0001), in page 167 of this Folio.

77
POST OFFICE TELEGRAM

NO CHARGE FOR DELIVERY

WB 434 546

BEAU GESTE PRESS
LANGFORD COURT SOUTH
CULLOMPTON

Charges to pay

Tariff £
V.A.T. £
Total £

220

POST  OFFICE
TELEGRAM

Prefix. Time handed in. Office of origin and Service Instructions. Words.



RECEIVED

WB 434

At _____ m

From

546 1.35 PLYM TREE EX 19

To _____

By MA

By _____

BEAU GESTE PRESS LANGFORD COURT SOUTH CULLOMPTON

= PROVINCIA PORTORIQUEÑA = RECHAZAR CULTURA GRINGA =
PRIMER REQUISITO LIBERACION 6/10 =

EHRENBERG-MEXICO 4

6/10 + *

For free repetition of doubtful words telephone "TELEGRAMS ENQUIRY" or call, with this form at office of delivery. Other enquiries should be accompanied by this form, and, if possible, the envelope

B or C

II. MAIL ART GUERRILLA

Juan Acha always maintained an explicit interest in mail art, since he considered it to be a variant of non-objectualist art. The temporary, ephemeral, communicative and subversive character of postal networks was quite compatible with his interest in theorizing the new activities of the avant-garde in the 1970's. In his personal archives there is a fair amount of postal exchange with artists, as well as a broad range of records of international exhibitions of mail art, letter-objects and postal deliveries that raise the problem of the physical medium as content and of the use of the postal circuit as an alternative means of communication.

As a result of his interest in mail art, Acha was one of the committee members for the thesis "El arte correo en México. Origen y problemática en el periodo 1970-1984" [Mail Art in Mexico: Origin and Problematics in the 1970-1984 Period] by Mauricio Guerrero, the first critical research on the topic. An enthusiastic promoter of experimental postal actions, Juan Acha was also a recipient-interlocutor for many mail artists and mail art collectives, including Manuel Marín, Felipe Ehrenberg, Grupo Março, No-Grupo, Colectivo CaPaTaCo and Carlos Zerpa, with whom he corresponded regularly and for whom he wrote catalog texts in which he furthered the playful, irreverent, and subversive character of postal art.

Acha wrote the following, for example, about Manuel Marín's 1982 *Evento de sellado colectivo* [Collective Sealing Event]:

[a]side from solidarity among the artists themselves, which is a precondition of postal art, here we find ourselves with a playful spirit struggling against the current solemnity of art and with a resulting anti-objectualism that seeks to denounce formalism by omission, while indirectly exalting the human importance of activity or action.

The constellation "Mail Art Guerrilla" includes some of the folders that these artists sent to Juan Acha, and relays news of his participation as a curator at the first Latin American exhibition of fax art in 1991.

março⁶

revista de arte alternativo



editada por el grupo março

III. LOS GRUPOS

If we accept that the period of *los grupos* [the groups] began in 1973 with environmental protests and collective actions like *Conozca México, visite TEPITO* [*Get To Know Mexico, Visit TEPITO*], we can assert that Juan Acha's professional career in Mexico went hand in hand with the processes of syndicalist collectivization in experimental Mexican art. A sponsor of some of the *grupos*, a collaborator with others, and a loyal follower of almost all of them, Juan Acha convened a group of young people to the so-called Zacualpan Symposium, an encounter that was as stimulating as it was chaotic, held in 1976 at the Vargas-Bagot home of Zalathiel Vargas, in Zacualpan de Amilpas (Morelos).

Although it did not yield the expected results, nor fulfill the work plan that Acha had suggested—or perhaps precisely because of these apparent shortcomings—the Zacualpan Symposium did shake up the local context, leading to the creation of La Coalición, a politico-affective syndicalist grouping. As explosive as it was ephemeral, the almost immediate disintegration of La Coalición made it possible for new, better consolidated groups to emerge out of its collapse, including Proceso Pentágono and El Colectivo. It also underpinned collectives like El Taco de la Perra Brava, which by 1976 already had a trajectory that had lasted several years.

Given the wide variety and diversity of the *grupos*, this constellation privileges the dialogue between relatively unknown materials, like the cultural-syndicalist work of El Colectivo, the exercises in counter-information of their *Periódico Vivo* [*Living Newspaper*], and the political communiqués of the Taller de Arte y Comunicación (El Taco de la Perra Brava). This constellation also includes materials of the polemic that arose on the occasion of the X Biennale de Paris in 1977, when the Grupo Códice marked a counterpoint to the rest of the groups who were sent. Finally, it establishes a dialogue between the political and rebellious character of the groups and the crisis at the ENAP in 1977, where Acha had pushed for reforming the requirements for degrees in design and visual arts.

ARTE CONCEPTUAL FRENTE AL PROBLEMA LATINOAMERICANO

INAUGURACION:
15 DE ENERO DE 1974 / 19.30 HORAS

TEORIA Y PRACTICA DEL CONCEPTUALISMO

► CUATRO COLOQUIOS

ENERO

LUNES 21 / 19 HORAS

► LOS ARTISTAS:

JUAN JOSE GURROLA Y SU PELICULA "ROBARTE EL ARTE"

VICTOR MUÑOZ

JOSE ANTONIO

CARLOS FINCK

MODERADOR: JUAN ACHA

LUNES 28 / 19 HORAS

► LOS TEORICOS:

JORGE ALBERTO MANRIQUE

RAQUEL TIBOL

IRENE SCHNELLS

MODERADOR: JUAN ACHA

FEBRERO

LUNES 4 / 19 HORAS

► LOS CRITICOS DE LA INDUSTRIA DE LA CULTURA:

RAUL CREMOUX

ALFREDO JOSKOWICS

JORGE AYALA BLANCO

MODERADOR: JORGE BROGNO

LUNES 11 / 19 HORAS

► LOS ARQUITECTOS:

JACK SELIGSON

RICARDO FLORES VILLASANA

MATIAS GOERITZ

FERNANDO GONZALEZ GORTAZAR

MODERADOR: ERNESTO ALBA

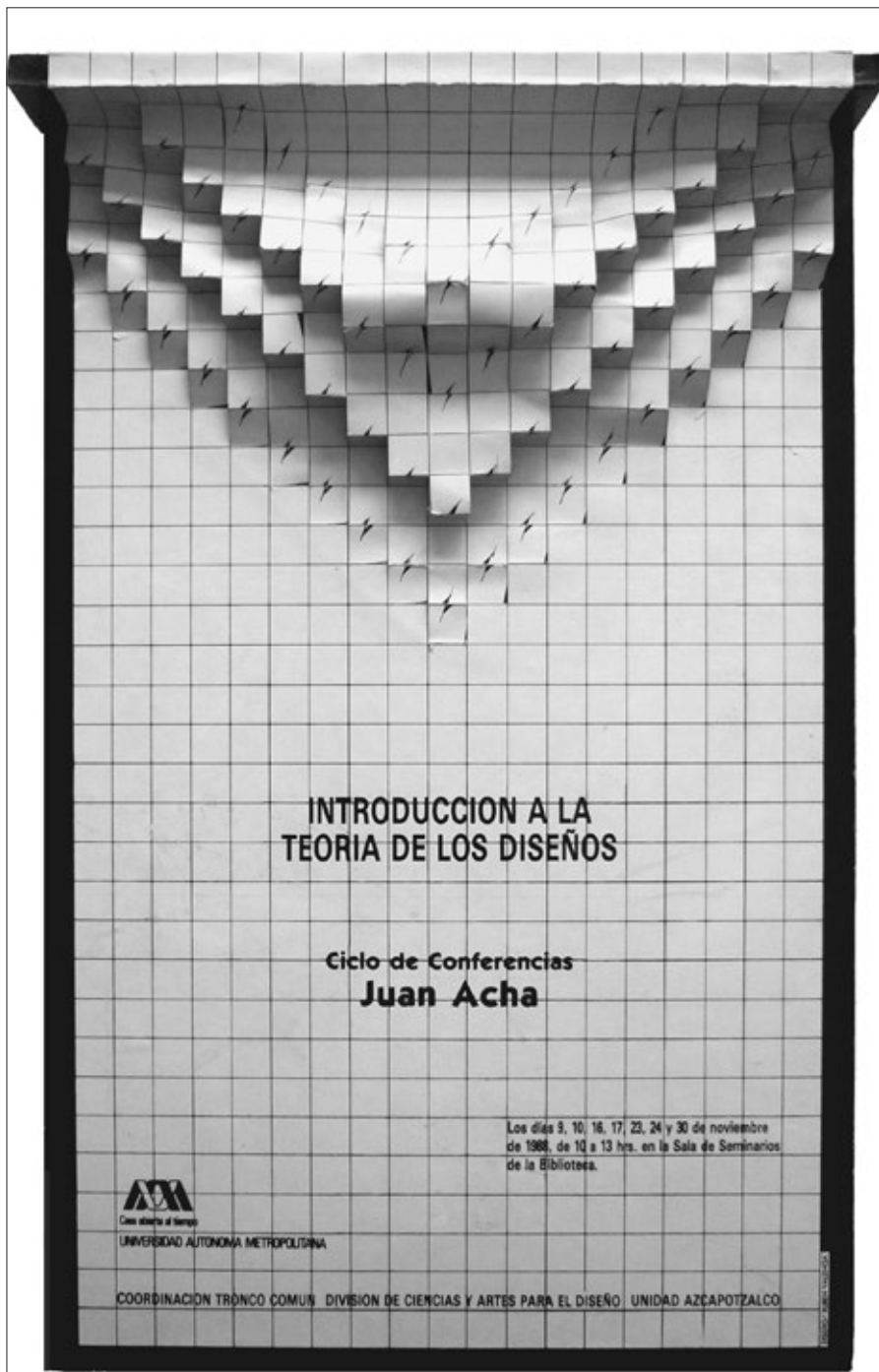
► EN EL MUSEO UNIVERSITARIO DE CIENCIAS Y ARTE / C. U.

IV. LATIN AMERICA

After leaving Lima in 1971, Juan Acha installed himself for a brief period in Washington, where he attempted to establish a base from which to continue his work. At that point he started writing a series of articles aimed at analyzing the artistic politics of the Third World, taking as his starting point the non-contradiction between underdevelopment and avant-gardism, a thesis that argues against other theorists like Marta Traba, who defended an “aesthetics of resistance” in Latin America as a barrier of contention against the penetration of foreign avant-gardes.

It is well known that these themes were discussed at the Austin Symposium in 1975 and subsequently in other forums and meetings like the symposia at the Primera Bienal Latinoamericana de São Paulo in 1978 (organized by Acha himself) and the 3rd Bienal de Trujillo (1988). Nevertheless, his interest in a critical Latin Americanism dates back to a decade earlier, in the mid-1960's, when Acha began editing his book *Pintura, vanguardismo y colectividad. Aproximaciones estéticas con un pequeño margen latinoamericano* [*Painting, Avant-Gardism and Collectivity: Aesthetic Approaches with a Small Latin American Margin*].

This constellation begins with correspondence between Acha and the curator Stanton L. Catlin in 1966, when the latter visited various Latin American cities, including Lima, with the intention of bringing together artists for his exhibition *Latin American Art since Independence*. In addition to the polemical role played by Jorge Glusberg in the articulation of an anti-Latin Americanist Latin Americanism from his base at the CAYC, this section includes materials about the Austin Symposium, the Primer Encuentro Iberoamericano de Críticos de Arte y Artistas Plásticos in Caracas (1978), and a series of unpublished documents from the Primer Bienal Latinoamericana de São Paulo.



202 **Rubén Valencia**, *Introducción a la teoría de los diseños*, cartel para ciclo de conferencias de—Poster for presentation by Juan Acha, 1988

V. NON-OBJECTUALISMS

The categories of “objectualism,” “objectuality” and “anti-objectualist art” appeared by name in Juan Acha’s work after his arrival to Mexico in 1972. Nevertheless, his concerns about the relationship between the “objectification of the world” and the “production of objects” date back to his years as a chemistry student in Munich, and to his sporadic travels to Paris as a self-taught researcher of aesthetic phenomena.

To Acha’s way of thinking, non-objectualisms arise as a historically determined problematic rather than as a neo-avant-gardist theory or manifesto. For him, this problem had become apparent in the West, paradoxically, with the appearance of an object: Marcel Duchamp’s ready-made, which served Acha to assert that it is the artistic structure—and not the work of art qua object—that constitutes a complex socio-aesthetic problem. In addition to the ready-made, the category of Non-Objectual Art also echoes the Polish constructivist Władysław Strzemiński’s concept of the “non-objectal,” which Acha took as the basis for addressing the existence of an objectual ecosystem of art mediated by visuality.

The fifth constellation begins with the poetic origins of non-objectualism, that is, with the role played by Brazilian neo-concrete poetry, the “inobjectal art” of the Uruguayan Clemente Padín, and the *Esculturas para leer* [*Sculptures to be Read*] by the Peruvian Jorge Eduardo Eielson in the consolidation of this category. It also explores Acha’s role in putting together the First Coloquio Latinoamericano de Arte No-Objetual y Arte Urbano in Medellín (1981) and this colloquium’s repercussions on the consolidation of so-called “Mexican geometrism.” As is made explicit in this constellation, Acha was most interested in Mexican geometrism’s sensory explorations of monumental sculpture and the environmental character of emotional and penetrable [transitable] architecture.



204 **María Evelia Marmolejo**, Fotografía de—Photograph of
20 minutos de acción. Anónimo 1, 2, 3, 1981 [Cat. 227]

VI. SENSORY BODIES

In February 1979, the CAYC organized a conference called *Jornadas Interdisciplinarias sobre Arte Corporal y Performance*, which was attended by artists and art critics like Vito Acconci, Dan Graham, Les Levine, Lea Lublin, Hervé Fischer, Leopoldo Maler, Orlan, Dennis Oppenheim, Antoni Muntadas, Valie Export, Mario Merz, Jorge Glusberg, Gillo Dorfles, Abraham Moles, Pierre Restany and Juan Acha himself, among many others. For those meetings, Acha prepared a manuscript entitled “Un intento de análisis relacional y amplio del arte corporal” [An Attempt at a Broad, Relational Analysis of Body Art], which was the basis for a series of reflections on performance, body and non-objectuality.

In his article, Acha proposes an argument that goes against the grain of the commonly accepted view according to which body art consists of the fusion or reintegration of art and life. In his text, Acha asserts that his interest in body art derives from the opposite reasons, that is, that corporeality has the capacity to reintegrate the aesthetic subjectivity that art seemed to have lost. “Body art,” writes Acha, “would thus come to denounce alienation and to satisfy some of the [sensory] needs for a change of such subjectivity and, therefore, of bodily comportments.”

The final constellation explores the relationship between sensory and political corporeality. It exhibits diverse bodily processes and actions like Antoni Muntadas’s *Trabajos con el cuerpo* [Works with the Body], the expressionist gesturalities of Arnulf Rainer, the explorations of myth proposed by the Peruvian collective *Chaclacayo*, the rites with white weapons by Carlos Zepa, social prophylaxis in Armando Cristeto Patiño’s photo-montages, the self-transformations of Gretta or Marcos Kurtycz, the bodily actions of the Venezuelans Yeni and Nan, the political deconstruction of gender in María Evelia Marmolejo and Carolee Schneemann, and the organic relationship between objects, subjects and desire in an artist like Tunga.

aquí



manuel marín presenta:
evento de sellado
colectivo

Aeropostale Exchanges

From the mid-1950's—when he began to train himself in art criticism—until his death in 1995, Juan Acha maintained an intense correspondence with other Art Critics, such as Jorge Romero Brest, Juan Manuel Ugarte Elésperu, Stanton L. Catlin, José Gómez-Sicre and Aracy Amaral, as well as artists like Josef Albers, Fernando de Szyszlo, Rafael Hastings, Jorge Eduardo Eielson, Teresa Burga, Gloria Gómez-Sánchez, Mathias Goeritz and Felipe Ehrenberg.

These postal exchanges are characterized by the dialogues they record, since they serve at times as extensions of past theoretical debates, and at others as underpinnings for the conceptual development of works in progress that would later be materialized in concrete projects, publications or exhibitions. These airmail exchanges include, for example, his correspondence with Marie-France Cathelat and Teresa Burga, in which the project *Perfil de la mujer peruana* [*Profile of the Peruvian Woman*] took shape, to be presented for the first time in the context of the Primer Coloquio Latinoamericano de Arte No-Objetual y Arte Público in Medellín.

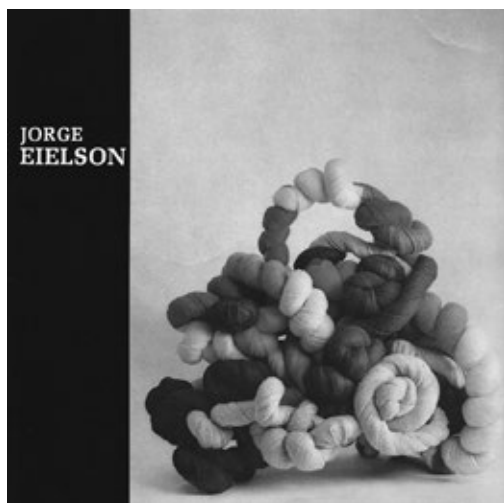
In this section, we are publishing a set of letters sent to Juan Acha by the Peruvian Jorge Eduardo Eielson, the Mexican Felipe Ehrenberg and the Brazilian Aracy Amaral. We have chosen them since they reveal three points of origin for Acha's critical thought: the poetic origins of non-objectualisms, the use of technological media (the mimeograph) as weapons in the cultural revolution, and the internal contradictions of the Latin Americanism that followed the Bienal Latinoamericana de São Paulo in 1978.

JOAQUÍN BARRIENDOS

Jorge Eduardo Eielson

The letter by Jorge Eduardo Eielson—a poet, painter and close friend of Juan Acha’s—is the only extant detailed description of his *Esculturas para leer* [*Sculptures to be Read*], a project of non-objectual poetry that consisted in “interring” a series of imaginary sculptures in eight different cities. In addition to the eight poetic monuments interred around the world, the project included the interment of the “first extraterrestrial art object,” which would be transported on a rocket to a “reserved space on the Moon.” Indeed, as part of the project, Eielson asked NASA to bury a monument-poem on the Moon itself, which almost came to pass, since Sam C. Phillips, director of the Apollo program, answered Eielson’s request, citing technical reasons for asking him to postpone sending his satellite poetry.

In addition to the poetic conquest of the Moon, Eielson aimed to have these subterranean sculptures be read at the same time from the different geographical points where they had previously been buried, with Juan Acha as the reader-articulator of the monument in Lima, buried fictitiously at the southeastern corner of the Plaza de Armas, in the center of the city. Connecting the extraterrestrial materiality of the lunar poem to the collective immateriality of the eight remaining poems, this work by Eielson could well be seen as the poetic origin of the non-objectualisms to which Acha began referring to immediately after leaving Peru.



“Some time ago I began to think that the production of what could more or less be considered art objects was reaching its end. The arrival of multiples accelerated this notion. The false slogan “art for everyone” was nothing but a mask for the “creator’s” integration into consumption and voluntary recuperation by an extremely skilled rationalist and pragmatic society when it comes to devouring its antibodies. Now, if the idea of “environments” was developed against the object-bijou and the idea of “mixed-media” was developed against the sclerosis of genres, the latter engendered the so-called “technological art” of the affluent society, against which so-called Italian “arte povera” or American anti-form “has just been born.” How are we to escape this endless chain of increasingly accelerated and contradictory formal experiences? How are we to escape the kinetic “gadget,” the objectual overproduction, more or less aestheticizing reification, minimal gigantism, and every form of exaltation of a society in spiritual bankruptcy? Simply—to my way of seeing and thinking—by not submitting practically anything to its judgment and consumption, denying it all primogeniture, crossing one’s arms (the hippies) or fighting it and denying it tout court with the help of violence (rural and urban guerrilla warfare, May in Paris, student revolt). But it will always be necessary to continue separating out ideals, even in a just and balanced society. Such will be the ideals of the pure creator, of the man who finally confronts his final destiny. Suspend that last sentence and close it with a question mark so as not to go beyond my current project. In a word, I came to the conclusion that the vehicle wasn’t enough, that is, neither McLuhan’s “medium” nor its “message,” not even the most spectacular formal proliferation in history, or the integration of the genres into a seemingly “total art” (as Restany puts it) that is reducible to nothing more than a “remake” of Goethe’s famous idea transported to the technological era, if not to an electronic “pastiche” of symbolist thought (Baudelaire, Rimbaud) or of the genre of Italian opera that culminates with the mafioso Gian Carlo Menotti. That cenesthesia be called a “happening” in Kaprow’s hands or an “evening” or event according to Rauschenberg doesn’t change anything of the substance of the phenomenon: the vehicle might change, but the attitude toward history is the same. And here we

finally have the truly new “material”: the attitude. There is no computer, laser, marble or mountains of straw and dirt (*arte povera*) that would hold up if it didn’t—despite its own material—convey an attitude of profound revolt against and denial of today’s society. The art that is poetry, rather than narration or description, will thus consist in the greater or lesser degree of participation that its own author provokes with the help of “any material whatsoever,” better still if this is minimal, or practically absent. And this is the point that interests me.

In Paris I told you about some “buried sculptures” I was working on (20 years ago I wrote a poem entitled *Librería enterrada* [*Buried Bookstore*]). I told you that they had been “buried” in various places during my most recent travels, and that the only proof I had left of them was some written documents. Now the previously buried “monuments” (since that’s what they are, given their dimensions) have taken their definitive form, and will be “inaugurated,” at a date to be determined, in various places around the world at the same time, keeping in mind the differences in local time. The documents—silkscreens on sheets of transparent Rhodoïd (materials that offer certain combined advantages of economy, sharpness, ease of packing, durability, etc.), are written in the languages of the countries or cities where the “monuments” are found, each of them tied to its place by history, geography and my own personal participation. There is, naturally, a “buried monument” in Lima, at the southeast corner of the Plaza de Armas. Others are to be found in Paris, New York, Rome, Sardinia, Antwerp, Eningen (near Stuttgart), etc. The project also includes a “reserved space on the Moon.” The history of this phrase is short, albeit quite extraordinary. Back then, I had written simultaneously to NASA and to the USSR, proposing to put the first “extraterrestrial art object” on the Moon, etc. etc. As expected, I only got an answer from NASA, in a letter that I’ve kept and now consider a true historical document in its genre. In it the Director of the Apollo Program himself (Mr. Sam C. Phillips) tells me of his approval, even though the endeavor can’t be fulfilled within the framework of the program, limited to just 12 flights that have already been perfectly planned down to the tiniest detail. In practice he has assured me a precedence that I’ll be able to use in the

future, just as soon as space technology permits, to put “something” that is neither useful nor scientific on our satellite. Apart from that, the general idea of the project is presented as a sort of “pendant” on the American undertaking (the political and economic implications being suspended for a brief interval): that night (in Europe it was almost dawn) the most profound emotion was not born from the conquest of the Moon itself, but rather from the extraordinary communion that was happening on Earth, where so many millions of people trembled over the fate of three of their fellow men. For that span of time—truth be told—they were no longer American, Russian, Chinese, or whatever, but simply men. Within much more modest, albeit parallel limits, I’m trying to get the same thing, that is, the participation of a large number of people in a simultaneous event, in this case one of a purely imaginary nature. A sort of meditation and communion in the face of the invisible forces of the human spirit, as a corrective to excessive technological explosion, whose highest point is, precisely, the conquest of the Moon.

For the planetary inauguration I’ve invited a variety of people, settings and entities:

Three galleries: Lorenzelli, Milan; Yvon Lambert, Paris, and Betty Parsons, New York.

The Museum of Modern Art in New York; the Stedelijk Museum in Amsterdam; the Kunsthalle Bern (where I’ll show my project from Nov. 8 to Dec. 7 in an exhibition entitled *Plans and Projects as Art*); the Modern Museum in Paris.

At each place there will supposedly be invited guests and that it will be limited to reading—at exactly the right time—the “sculpture,” which I will send beforehand by mail. Cost of printing: 2,000 French francs.”

Felipe Ehrenberg

For their part, the letters that Felipe Ehrenberg sent to Juan Acha between 1973 and 1974 sharply outline the geopolitical context of the new avant-gardist behaviors of the 1970's. In them, Ehrenberg makes clear the role that Acha had begun to play shortly after his arrival to the Mexican context, just a year after having establishing himself there. Sent from England together with the latest publications by Beau Geste Press—established in Devon in 1970 by Ehrenberg and Martha Hellion—the two letters reproduced here analyze the articulations of Latin Americanism with different experiences of dictatorship, specifically with the Mail Art of Eastern Europe and with Pinochet's coup d'état in Chile, poured editorially into the book *Saboramí [TheTasteofMyself]* by another exile in England, Cecilia Vicuña.

In these letters, Ehrenberg also mentions the magazine *Schmuck*, especially the never-completed issue *Schmuck Latin America*, for which he sent Juan Acha a set of pamphlets aimed at bringing together Mexican collaborators. In his second letter, Ehrenberg is emphatic in saying that this issue was destined to fail, since “the art coming out of Latin America, a product of upper middle class minds, young architects, one or two doctors, various ‘artists’ in the accepted sense of the word, etc., etc., is indistinguishable from what is being produced in Europe and the United States.” Anticipating his imminent return to Mexico, Ehrenberg saw an interlocutor in Acha. “I’m not writing to you,” Ehrenberg asserted, “so that you’ll publish. I’ll say this clearly. I’m writing to you in order to strike up an epistolary dialogue.”



Felipe Ehrenberg, portada del catálogo de la exposición—
cover of the exhibition catalog for *Ehrenberg*

Mr. Juan Hacha
Courtesy of
DIORAMA DE LA CULTURA
EXCÉLSIOR
Reforma 18
Mexico City
MEXICO

Nov. 19, '73

Dear Juan Hacha,

This letter has arisen spontaneously and in accordance with a series of coincidences and includes my taking the liberty of addressing you informally, since this is the first of so many barriers to be crossed, itself now crossed.

Your compatriot Rodolfo Hinostrroza departed yesterday, after a lightning-fast visit from Paris. He and the Uruguayan poet Roberto Echavarren had come to exchange opinions about a magazine they are soon going to create in Paris. (I think it will be named after the first five keys on a typewriter... namely *QWERT*, but I'm not sure. On top of which my Olivetti was born an English-speaker, and I've had to teach it a bit of my Cantinflésque Spanish).

As we were commenting, as one tends to do from the standpoint of these Mexiles, on the goings-on in our respective homelands, your name came up. And quite favorably, I hasten to tell you. Or to write you, rather.

I was able to show him a newspaper clipping of your review of the exhibition of visions that I recently presented in Mexico. And I showed it to him (I've kept it) because I found your comments to be delicious. That's not to say that you and I don't have differences of opinion, but I would love to fill any letters we might exchange in the future with more about these differences.

And again, just this cold morning, a morning that was already rationed by the geopolitical war that quickly approaches this ravaged continent, I received a succulent batch of *Dioramas* that my father had sent me.

Dear old man! He doesn't realize how many low passions he sets loose on me by sending me news of life back home. If that's life, may God help me and keep me on these shores. But anyway. All fury will also be born of nostalgia. And of that I have more than enough for me and mine.

Who knows why things are going so well for us here in England that we resist the need to return, but so be it!

What I've included in this letter might explain the previous question. *Generación* is a Christmas present and a visceral document. It's one of the first bilingual texts that I've produced here. The next two will be one by the beautiful Ulises Carrión (*Argumentos*) and the other by the diminutive Cecilia Vicuña. Having been tragically surprised by the macabre *golpinochetazo* [Pinochet's coup d'état, or *golpe de estado*], she suddenly found herself thoroughly banished. Her big, 150-pg. book began by celebrating the socialist reality in Chile and ends by weeping over the broken shards of that same reality, now a dream-like memory.

In two or three days we'll also be finishing *El cansador intrabajable* by Claudio Bertoni, another Chilean. I'll send them to you if you're interested. This one is interesting, especially because it collects work produced over the past 10 years that have not yet been published. Succinct and well designed, it has no other pretension than simplicity. You'll soon see for yourself.

So, to tell you all that I'd like to tell you, I'd have to fill too much paper. Better to go little by little, I hope.

Generación and other books that I've produced and will be producing are not just books, but rather ways of disseminating my work. They fill the hole that I created by cutting myself off completely from any conventional outlet, read gallery etcetera ad nauseam.

Our press, named after noble deeds [i.e., *beau geste*] in an effort to be funny and mocking, was born organically.

That is, in looking by myself for new outlets for what I've got between my ears and at my fingertips, I thought of the mimeograph (that little machine that could get you sentenced to 14 years those days, after '68, if you don't register it) and I saw its potential as a revolutionary weapon. It's the tool that could disseminate information most rapidly at an individual level. Beautiful things can also be made with such a tool. And that's what we've been doing.

Beau Geste Press is a community (commune sounds too much like hippies) and in two years we've made a mark on English culture. The catalog, which doesn't yet include the latest bilingual productions, is just a fraction of what we've produced WITHOUT ANY MONEY over the past two years. Each production is a 50/50 deal with the author/artist. We've put out more than 56 titles: more

or less 18,000 different copies. And now that we're growing, I'm focusing on Latin America. It's only in exile or clandestinity that one can be totally independent. (So said Manuel Felguérez in Cuba. His exhausting tragedy is that he was never allowed to obey his conscience. By the final years of the short summer of his existence, the leaves of his creativity had been completely colored by his dry, wintry acceptance of the antropophagic status quo of the milieu in the capital.)

I've also included a few pages of the call for submissions for the next issue of *Schmuck*, our anthology magazine. If you could find a way to distribute it, I'd appreciate it.

I've told you more about the press than about my activities. I'm not writing to you so that you'll publish. I'll say this clearly. I'm writing to you in order to strike up an epistolary dialogue. My activities are increasingly reduced to denying what used to be my professional activities as an artist and highlighting, intensifying the everyday dimension of my existence as a father and as an individual. Everything else is an excuse to pass the time, to translate and to share conclusions and opinions.
Write to me.

With heartfelt and already affectionate regards,

Felipe Ehrenberg

Beau Geste Press
Langford Court South
Clyst Hydon
Cullompton
Devon
Telephone Plymtree (08847) 340

Mr. Don Juan Acha
Calle del Puebla 126-2P
Col. Roma, Mexico City 7
MEXICO

The second of January '74,

Goodness, dear Juan,

How pleased I was to receive your beautiful letter. Really, I'm not exaggerating. First things first, I'll give you the Peruvian poet Rodolfo's address:

R.H.
6, Rue Monge
Paris Veme
FRANCE Tel. 326-23-89

I haven't written him in some time, since work pressures here have been near exhausting. Furthermore, now that I think of it, that asshole owes me a letter! I think I've told you that he's planning to launch a new Latin American magazine from Paris. I think it will be called *QWER* (which are the first letters on the keyboard) but if your keyboard is Parisian and mine is gringo, the name will be different...

I've included my latest effort: *Pussywillow*, which some Chileans who are in a migratory mess in these parts (lousy Brits, they've given their full support to Pinochet's coup, give me a break) translated as *Pusihuilo*. Anyway, I'm not aiming for it to be art, I'm sketching out some ideas in the short prologue...

I hope the English isn't too much of a hindrance...

Not long ago, the Argentine Jorge Gluzberg [Glusberg] was also here on the islands. We (the press) protested vigorously, with letters and publications, in response to what happened last year when they closed his exhibition. Our protest, my support for his

cause, was unconditional. Coming up in February the BBC will devote a good part of its program to us (the third time they'll have done so since we came into being), dedicated to the repression of creativity in Latin American countries. The book they'll be discussing is Cecilia Vicuña's recently finished *Saboramí*, which I believe I mentioned in my last letter.

But I hasten to reiterate that I've never agreed with what Jorge and the CAYC represent. When he was here, he invited me to participate in an exhibition that has a program, two heliographic copies of work by Latin American artists, and which they plan to send to many countries. He mentioned that he was in contact with you in Mexico.

I don't plan to participate in said exhibition, nor in anything similar that fosters an idiosyncratic internationalism, derivative of European and North American trends. The language used by the artists affiliated with the CAYC is an interesting one, new, avant-gardist, daring, whatever you like.

But it's a totally elitist language. Incomprehensible to the people, not because it proposes new things, but precisely because the only thing it proposes is alternatives to very local debates, alternatives to proposals that are quite distant from the needs and manifestations of the Third World.

Making "new" art "for the sake of the new," *épater la bourgeoisie* is nothing new. The liberal, spoiled rebel becomes one more consumer product for the reaction, always in search of new pets.

As our friend Alberto Híjar has already said: "... the strategy of the counterrevolutionary bourgeois system depends largely on its ability to isolate. Strictly speaking, bourgeois democracy has a need for critical, non-radical correctors. (To be radical is to reach economic determinations.)"

In some other text, the Argentines Octavio Getino and Fernando Solanas, children of the grand bourgeoisie in spite of themselves, were already using the term cultural cosmopolitanism to describe all 'avant-gardist' ambitions like what Jorge is proposing.

You'll meet him: a child of an affluent family, patron of 400 employees, dilettante of art, cognoscenti, even if he wanted to, he couldn't overcome his condition. It's too much work!

Every project initiated by the CAYC, no matter how interesting, really translates into one more act of cultural penetration, "pedagogical colonization." It's even an active force for neutralizing any attempt at decolonization.

Juan, with the material I've received over the last four months for *Schmuck Latinoamérica* (I've gone ahead and included the issue devoted to Hungary) I'm realizing that the art coming out of Latin America, a product of middle class minds, young architects, one or two doctors, various 'artists' in the accepted sense of the word, etc. etc., is indistinguishable from what's being produced in Europe and the United States.

They even suffer, unfortunately, from a weakly plagiaristic character. That's how they are, and that's how they'll look in the publication.

And I can't find a way to justify the fact that so much work is so similar to what's being produced here and in the USA: if the context is so different, how is it that the work doesn't reflect that faithfully???

Questions, questions...

I'm not yet actively opposed to such events: I just won't collaborate with them. Beau Geste Press has been able to develop to the level at which it exists without any help. And it has done so in a totally tolerant, absolutely permissive country, which has a wealth of riches for the central and regional help of groups like ours. The agents of the Regional Council of Art in our region come by regularly. They're good friends. They recommend us to people... they invite us here and there. We've never taken their hand. Not out of false pride (a few cents every so often would do us well) but because if we manage to grow without help, we'll have learned once and for all how to do so.

Whenever I come back to Mexico City, soon hopefully, I don't plan on interacting at all with the art scene there. Which, after all is said and done, is where I came from. Here in England we're developing outside London's powerful cultural center. It's possible in Mexico, too, like anywhere else.

But enough... at least for now. I'll be pestering you more later. I wish you the best in the new year.

Affectionately yours —your new friend— Felipe

Aracy Amaral

Finally, the exchange with the Brazilian Aracy Amaral is framed by the crisis that followed the first and only Bienal Latinoamericana de São Paulo (1978), promoted by Juan Acha himself in order to foster the need to have an independent visual thinking in the region. After the *failure* of the biennial—caused less by the coup d'état than by a coup *de région* that resulted from the nationalism that characterized most of the countries' submissions—Aracy Amaral was tasked with organizing a meeting aimed at deciding the future of the biennial, to which she did not invite Juan Acha.

Without his presence in São Paulo—and in the absence of other important Latin Americanists who had been invited but could not attend—the meeting was dominated by an internationalist attitude. As a result, the attendees voted against continuing the biennial, by which they completely fractured the Latin Americanist impulse that Juan Acha and Aracy Amaral herself had promoted. Despite the obvious tension that resulted from the termination of the Bienal Latinoamericana de São Paulo, these letters reflect solid political and affective ties between these two important Latin American theorists. As Acha himself writes in his letter, “We’ve lost a battle, but not the war. We’ll triumph yet over the conservatives and reactionaries in our countries, and Latin American interests will prevail.”



Alexandre Wollner, *Cartel promocional en la vía pública*, Identidad visual de la—Visual identity of the I Bienal Latinoamericana de São Paulo, 1978,

Mexico City, January 16, 1981

Dearest Aracy,

First of all: I wish you a happy 1981; may you have nothing but success. Secondly: thank you for your kind letter from December 17, although I'm sorry that you're feeling so depressed about what happened with the Bienal Latinoamericana. We've lost a battle, but not the war. We'll triumph yet over the conservatives and reactionaries in our countries, and Latin American interests will prevail.

You've worked according to your own judgment, a judgment that I've known since the Primera Bienal Latinoamericana: bringing many Latin American critics together so that they can decide what should be done. Soon you'll be convinced: what matters is doing things that favor our cultural or artistic independence, it's senseless if it's decided by one or two people. Most critics are apathetic: they go with the flow out of simple inertia and any new position scares them. Bear in mind, too, that most Brazilian critics are chauvinists, dominated by an arrogant, parochial self-sufficiency, and will always be opposed to Latin American brotherhood. The system makes them believe they don't need Latin America.

To tell you the truth, I was quite hurt that you didn't invite me. Not out of vanity or personal matters, but because Latin Americanism really matters to me, and if I'd been there I would publicly have pointed out the colonized mentality of J. Glusberg and other anti-Latin-Americanist critics. When I learned that you weren't inviting me, I thought: Well, business as usual in Latin America: no one wants to know about predecessors because everyone thinks they can do things better. When really, we should be doing the contrary: we should be calling for the collaboration of those who have already gone through the same work, and who have experience in whatever is to be avoided. We have to make the most of others. The important thing is to move things forward. People and institutions don't count, they die and disappear. And I would have supported you on all fronts. You can be sure of that.

I'm sorry not to have been able to send you a copy of my book. Frederico Morais and Puntual [Pontual] promised to bring me several copies for my friends, but they left without telling me. I'll send it to you one of these days. I'll hold on to those copies, for you and other friends.

Warm regards,

Juan Acha
Puebla 126 piso 2
Mexico City 7 — Mexico

S. Paulo, July 8, 82

Dear Juan,

I'm writing you in the first place in order to find out whether you're available to come to S. Paulo in November, with the aim of organizing a panel and giving a talk (at the same time, since we want there to be discussion) on the theme of "Latin America: Culture Concept" or something like that, which you could even suggest. This talk would be the close of a series of talks about cultural problems in Latin America. (I found out that Canclini is coming to S. Paulo in September on other business, so I also contacted him to see if he wants to give a talk that month). This is on the initiative of an unofficial group of professors and students with an interest in Latin America, who've come together very recently to form a "Latin American Studies Association," people from the U. of S. Paulo, but who have a role in developing activities and investigations. I think it would be highly positive and important if you could come. If you agree, the Association (which I joined when I found out it was forming) will look for funding in order to bring you down. That's the most important purpose of this letter, since I don't know what your plans are next semester.

On another note, I'm concerned about our articulations on a continental level. Must we always depend on the eventual organization of biennials and symposia in order to stay in contact? How are we to do so regularly as Latin Americans? As I told you, I've already stopped paying LASA, my team and I already withdrew from the Joyce [W.] Bailey project, to which I had contributed the bibliographic part, but I've disconnected myself for the rest of it (because I understand that we Latin Americans should plan something from Latin America), I really believed in the UMLAC (Unión de Museos de América Latina y el Caribe), I really fought for it to be founded, but I also withdrew from it after three years when I saw that nothing was getting done, the "name" being left in the hands of Mrs. Gloria Zea; but I believe that we still haven't solved the problem of staying in permanent contact.

I know that there's a serious problem: it's very hard to get Latin Americans to answer their letters. But we have to fight against that, too. (That obstacle was quite serious among the leadership of the UMLAC, the commission didn't answer letters.)

I know you might say, "But you were also invited to participate in the bibliography that we developed in a group here in

Mexico and you declined.” Yes, of course, I know, but the problem is that I left the art gallery in order to finish a project (my research on “Aspects of Art and Politics in Brazil, 1930-1960”), which I have to finish this Oct-Nov, at which point I’ll be able to catch my breath, but I can now see the light at the end of the tunnel, as we say here.

What to do? The proposal could be to create an association of Latin American critics and art historians with meetings every two years for the presentation of work, contacts, etc., held each time in a different country, followed by a publication, at each encounter, of the works presented, in an anthology (or so it occurs to me).

Think about this embryonic idea a bit. An association, with programmed meetings, independent of biennials, Glusbergs, etc. You might be saying, “But there’s AICA!” True. But how to bring together critics who are interested in problems of Latin American art and art history in Latin America and not just critics in general? Only with a different association. I’m looking at the list of Brazilian critics in ABCA (Brazil’s AICA) and it has nothing to do with what I’m talking about.

Write me later about these ideas. But you still owe me a conversation about a Venezuelan journal called *Plural* and an article that you wrote there. (I still have a problem with you from the critics’ meeting in S. Paulo. I recognize, in the face of my failure, my political difficulties, I’m not a politician, but your focus is mistaken, I don’t know, at least that’s how it seems to me, because from my point of view at least, I don’t consider myself to be “conservative.”) I don’t know... One day we’ll talk more about this.

Warmest regards.

Mexico City, July 1982

Dear Aracy,

I'm very grateful for your lovely letter this past July 8, and I'm very glad to hear from you and to be excited about things Latin American, which has always been my biggest concern and passion. Thank you for the opportunity to go to São Paulo for one or several talks. In November, you said. If the date is firm, I'll go for a week. But if it's possible to go during my break, I could give more talks and there'd be more opportunity to discuss so many things. My break is from September 14 to October 24. Let me know what you decide.

In terms of my travel expenses, today or tomorrow I'll write to Oscar Landmann for him to help the Latin American Studies Association at the U. of São Paulo, so that it can pay for my travel between Mexico City and São Paulo. As for my lodging, I could stay with Arcangelo Ianelli. He's a very dear friend and I'll write him once I know the exact dates.

Regarding the formation of an association of Latin American studies for our countries, you've hit the nail on the head. I've been gestating just such an idea for a long time, although limiting it to theorists, and it's been years since I left the AICA. Even in São Paulo we were talking about the formation of this association. I've already spoken to a lot of people here, and I think I could get 10 or 15, including Rita Eder and Oscar Olea. The best thing would be for us to come to an agreement when I'm at the U. of São Paulo. I forgot to tell you. I also want to spend a few days in São Paulo in order to look into the possibility of bringing the Latin American Biennial back, and doing some propaganda for it. After the Malvinas, I think the way forward is easier in Brazil and the rest of the Southern Cone.

With respect to my article in the journal from Caracas, don't be upset. It's quite possible that I got carried away with myself and was mistaken, as a result of my faith and my conviction in the society of Latin Americanists in criticism, theory and art history. I don't think you're conservative.

Many warm regards.



Complicities

< Arriba—Top: **Autor no identificado—Unidentified author**, Juan Acha con—with Jorge Eielson y hombre no identificado en el—and an unidentified man at the Instituto de Arte Italiano de Lima, diciembre—December 19, 1969
< Abajo—Bottom: **Autor no identificado—Unidentified author**, Marie-France Cathelat, Mahia Biblos, Queta Gaillour, Emilio Hernández Saavedra y hombre no identificado (izquierda) en la—and unidentified man (left), at the Galería Quartier Latin (1967)

THE BODY IS WHAT DRIVES THE WORK OF ART*

FREDERICO MORAIS

Today, the artist is a kind of guerilla fighter. Art is an ambush. Acting unpredictably when and where he is least expected, the artist creates—in an unusual way, since today anything can be transformed into a weapon for war or an instrument for art—a permanent state of tension, a constant sense of expectation. Today, everything can be turned into art, even the most banal of everyday events.

A constant victim of artistic guerrilla war, the spectator is forced to sharpen and activate his senses. (Sight, hearing, touch and smell, too, are now mobilized by plastic artists). Above all, the spectator needs to take initiative. The task of the artist/guerrilla fighter is to create nebulous, uncommon and undefined situations for the spectator (who can be anyone today, not just people who visit exhibitions), provoking fear more than estrangement or repulsion. And it is only in the face of fear that all the senses are mobilized, when there is initiative—that is, creation.

In the conventional version of artistic warfare, participants have well-defined positions. There are artists, critics and spectators. The critic, for example, used to judge and dictate the norms of good behavior, pronouncing on whether this was good or that was contemptible, whether or not something was valid, limiting the arenas of action, defending artistic categories and genres, the so-called plastic and specific values [of art]. To do so, he established aesthetic (ethical) sanctions and rules.

Nevertheless, in today's artistic guerilla warfare, everyone is a guerrilla fighter and everyone takes initiative. Artists, critics, and the public continuously exchange their positions in the face of events; even artists themselves can be victims to an ambush set up by spectators. This is because, upon ceasing to be the author of the works of art—being merely a creator of situations or an appropriator of objects and events—he cannot exercise his control

* Excerpts from a larger text originally published under the title "Against Affluent Art" in the magazine *Vozes do Brasil* (January-February 1970) and later included in *Artes plásticas, a crise da hora atual*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1975, pp. 24-34.

continuously. The artist is the one who shoots, but the bullet's trajectory escapes him. He proposes structures whose ramification depends on the spectator's participation. Thus, randomness comes into play in art. The *work* gains or loses meanings as a function of events, regardless of whatever order to which they might belong.

Participating in an artistic situation today is like being in the jungle or in a favela. At any moment there might be an ambush from which only those who take sides can come out unscathed—or even alive. The primary functions of art are to lay out initiatives and to extend perceptual capacity.

The history of art has to contend with works (finished products) that generate schools or *isms*. It has to contend with styles and tendencies. As Worringer asserted, the official history of art is founded more upon artistic capacity than upon force of will or aesthetics. There is, nevertheless, a subterranean, unforeseen guerrilla-style history that does not announce itself or let itself crystallize.

In the charts of art history, in its synoptic pictures, therefore, we are witnessing the emergence of a central column rising up from the jungle of *isms*, up out of counter-history: a column made up of unfinished and inconclusive works, of projects, of what were barely ideas and never made it to being more, of what remains in virtuality. *Proto-objects*. Counter-history deposits its soil on postmodern art and accumulates sediments in the empty lot of guerrilla art, where there are no categories, styles, modes or means of expression, and where there eventually won't be any authors, either.



Carlos Zepa, Invitación postal de la exposición—
Invitation to the exhibition *Omnipresencia*, 1979 229

BETWEEN THE LINES: SELF-TRANSFORMATIONS IN JUAN ACHA'S WRITING*

—
GUSTAVO BUNTINX

Sometimes it is in the mistaken details of a text, or between its paradoxical lines, in its lapses, that it reveals its most subversive—or even revolting—potential to us: the glimmer of something latent, hardly perceptible at first, on the verge of erupting. Such is the case in scattered moments of a serious retrospective essay, completed by Juan Acha in June 1967, for an institutional exhibition about the preceding 29 years of Peruvian painting.¹ The article presents itself as an analytic schema rather than a comprehensive historical narrative. Nevertheless, against all expectations, his systematic overview was infiltrated by some brief but incisive allusions to an art situated not beyond only painting, but beyond art itself; beyond even the rationality that the text itself champions as a pictorial and reflexive horizon.

Without making it at all explicit, in those fractures Acha refers not to works of art but to drives or instincts [*pulsiones*], libidinal outpourings which he would equate in some cases, for greater bewilderment, with the experimental but neatly ordered procedures of Jorge Eduardo Eielson, one of the most formal and complex producers in Peru.

“The awakening of avant-garde concerns after the enchantment of the *manchistas* would be the favorable outcome of these last six years,” he then postulates.

—
* The excerpts that appear here are from the fragment of an unpublished book about Juan Acha's trances and transitions during the twilight of oligarchical Peru (1958-1971), that is, their vital and reflexive transformations during the crucial moment before he left the country and his reinvention in the generous Mexican context. The paragraphs I have selected exemplify something of the system of biased, symptomatic readings with which I try to unbalance the high rationalism that the critics imposed on most of his own writing.

1— Juan Acha, “Veintinueve años de pintura en el Perú (1938-1967),” in *Pintura peruana. Junio 1938-1967* (Lima, Instituto Cultural Peruano Norteamericano, 1967), n.p., catalog for the eponymous exhibition held in June-July 1967. (The passages cited here incorporate some of the author's corrections handwritten on the copy held at the Centro de Documentación Juan Acha in Mexico City.)

And we say awakening because we have precursors in the work of [...] Eielson, who lived in Italy, and whose contribution to the 1964 Venice Biennale consisted of his famous *Quipus*, with their great chromatic delicacy and avant-garde execution. Here in Peru we have been witnesses for some time to *Aquicito nomás* (in Chosica) by Jesús A. de Asín, which is nothing less than an ‘assemblage,’ a product that required years in the making, in the style of Clarence Schmidt: a juxtaposition of the most heteroclitic and incoherent objects.

Acha was referring to the anxious accumulation of dissonant elements, juxtaposed on a hillside on the outskirts of Lima, which earned its creator a certain reputation for being mentally disturbed. (He was known as “*el loco Asín*,” “Crazy Asín”). And he was not at all present on the artistic scene, except for these loose, scattered lines by Acha, although at the time they also motivated—interestingly—anoter artist from the Peruvian avant-garde, Jesús Ruiz Durand, to take a pair of photographs, both of which remain unpublished.

The parallel that Acha drew with the delirious, marginal figure of Schmidt—a precarious builder of exorbitant architectures in the mountains of Woodstock, in upstate New



York, years before the mega-concert that would make the area an emblem of the countercultural hippie imaginary—is significant. In such a structured account coming from Lima, this exotic point of reference reveals a certain underlying anxiety about an aesthetic sense that would be extra-artistic, extravagant, and eccentric: outsider art, almost *par excellence*, quite far from the rational statute that the writer was demanding so sternly six years earlier—as well as in this very text—when he lamented the self-destructive excesses of the expressionist painter Sérvulo Gutiérrez in the agonizing final exercises of his terminal bohemia. “A painful lesson,” he recapitulated in 1967: “rebellion, passion and innate talent are not sufficient to reach universal dimensions; there needs to be an informed reason directing it.”

Such tensions of meaning told of an important fracture that was opening up within Acha. This can also be inferred from the brief allusions to Lawrence Ferlinghetti and Allen Ginsberg’s intense passage through Lima in 1960, to which Acha attributes inexplicable effects on the local developments of pictorial *manchismo*.

Incidentally, Ginsberg’s “electrifying” reading at the Instituto de Arte Contemporáneo amidst the gestural abstractions of Eduardo Moll that were on display there, goes unmentioned.² Nor does he refer to the visitor’s failed sexual excesses, nor his psychotropic experimentation with ayahuasca and marijuana, nor the ambivalence of his encounters with the local scene at gatherings where he was surrounded by “progressive poets, snobs and other specimens of the same fauna.”³ Acha does not even mention the

—

2— The adjective comes from Alfonso La Torre, “Allen Ginsberg: ‘Las sucias manos de la sociedad no pueden tocar mi alma,’” *Cultura peruana* vol. 143, May 1960, n.p. Ginsberg’s reading at the IAC took place on May 12th, 1960. The presentation was organized by the novelist Carlos Zavaleta and was accompanied by the critic José Miguel Oviedo for the simultaneous translation of the spoken verses. That task, nevertheless, was overcome by the dynamism of a reading that did not admit intermediaries.

3— *7 días del Perú y el mundo*, Sunday supplement of *La Prensa*, vol. 99, May 15th, 1960. For later testimonies about Ginsberg’s experience in Peru, see the texts by Jorge Capriata (“Dos encuentros con Allen Ginsberg”) and Carlos Eduardo Zavaleta (“La visita de Ginsberg a Lima”), compiled in *Hueso húmero* vol. 32, December 1995. See also the very useful reviews of this topic by Pedro Casusol, “Visiones divinas: el *trip* de Allen Ginsberg en Perú,” *Caretas* (2013). “Visiones divinas. Mayo de 1960: Allen Ginsberg alborota Lima,” *Buensalvaje*

bard's fiery demand for "mystical," visionary "illuminations" for literature, nor the proposal for a "poetry in motion" that Ginsberg espoused in a noteworthy interview at the time,⁴ a turn of phrase that would no doubt have been appreciated by a critic who, in 1960, was still committed to the promises of action painting, which he would set aside five years later, immersing himself in the hopes of the new avant-gardes ("Op, Pop, happenings, and installations").⁵

The broad subject of the aforementioned overcoming of the "*manchista* enchantment" included Acha himself. But at the same time there was a contained drive [*pulsión*] in him that was getting exacerbated. The unexpectedness of the scattered references to Beat poets and to the solitary artist in Woodstock leaves an allusion—almost an illusion—hanging unspoken in the air: an allusion to the longed-for emergence of a vitalist spirit in the local scene. And then this breath was dissipatedly linked into to the essay's most programmatic moments, in which that volitional description that was haunting the interstices of Acha's controlled prose bursts out forcibly: the desire to provoke that which he appears merely to be detailing, and to achieve it from the very act of writing, beginning with its first effect on him who is thereby transmuted upon elaborating it, but with expansive projections.

"Unlike their predecessors," Acha writes toward the end of his text, in a passage that could well apply to himself,

[T]he younger generations regard art as an act that obviously elapses, rather than as a work that endures. And if it is an act, the emphasis will be placed on inner freedom and

—

(2012), available online at <https://buensalvaje.com/tag/pedro-casusol/>. Ferlinghetti also read poems at the Instituto de Arte Contemporáneo, shortly before Ginsberg. The two were invited by the poet and critic Sebastián Salazar Brody, whose relationship with Acha was characterized by respectful disagreement.

4— The reference is literal, linked to the supposed Hellenic habit of keeping the verses in time with the steps of one's gait, but the image also points toward a vitalist sense of lyrics and art in general. La Torre, *op. cit.*

5— Joaquín Barriendos has already underscored the homology between action painting and the "*escritura indagación*" that Acha postulated in an unpublished book that culminated precisely in January, 1968. ("Pintura, vanguardismo y colectividad: un libro inédito de Juan Acha," paper presented at the Coloquio Internacional Juan Acha, *Práctica de la Imaginación Crítica*. October 26-28, 2016, Mexico City, Cenidiap-INBA; Cenart and CCUT-UNAM.

mental, idiosyncratic self-transformation [since] art, man and collectivity [...] are dynamic structures and human creations, from which radical changes derive.” And under “our ludicrous socioeconomic structure [...] change means culture and social justice in these times.

It is worth noting that for Acha, the publication of this article coincided with his decision to resign from the multinational food corporation for which he had been working since 1947. He thus aimed to devote himself entirely to artistic reflection. His resignation was formally accepted on April 8th, 1968, and almost immediately thereafter he left for a nine-month tour of Europe. There he witnessed the artistic, social and existential paroxysms that were then disrupting continental Europe from Paris to Prague. He participated in the meetings of the International Association of Art Critics, and made his way to documenta in Kassel and the Venice Biennale, as on previous occasions, but now among the disturbances and protests that were gravely impacting the organization of those events, and the sensibility of the Peruvian traveler.

When Acha reestablished himself in Lima, in early 1969, his library and his theoretical perspectives had undergone a decisive radicalization, as had his *élan vital*, as I have explained elsewhere. But the seed of those subversions was already inscribed in the fissures of his orderly argument from 1967, in the subtext and, at times, in the text itself. A symptom of this is the prescient and repeated use of the word “awakening,” which Acha would reiterate, three years later, in the title of the culminating text from his Peruvian trajectory: “Revolutionary Awakening,”⁶ a phrase that is to be understood in its broadest and also most personal extension: “making art and making history,” he concludes the 1967 text, “demands self-transformation.”

6— “Despertar revolucionario,” typewritten original dated September 1970. Published in Italian as “Risveglio rivoluzionario,” *D’ARS* vol. 55, June 1971, pp. 22-39.

MY FRIEND, JUAN ACHA

RAFAEL HASTINGS

The first time I heard about Juan Acha was in Brussels, when I received his critical review of an exhibition by Josef Albers entitled *Homenaje al cuadrado [Homage to the Square]* (1964). Motivated by his review, I wrote him a long letter full of questions. I asked him, for example, if scientific theories were only tools to predict our subjective experiences or if he agreed that art was but an invisible prison. Even though we had never met—I was still an immature lad—Juan was generous enough to answer my questions in a long letter, sadly lost among the archives.

It was out of that early exchange that Juan and I inaugurated a friendship full of pointers, information and insecurities. Juan and I met up throughout my life in Lima, in Europe and in Mexico. Of the multiple encounters I especially recall conversing with him at his home in Lima in 1970 when the country was rocked by an immense, devastating earthquake.

He and I agreed and disagreed. We agreed, for example, that art does not execute anything, but rather supplants the truth; that when it appears, art also ends. As far as our differences, whereas Juan believed that art possessed objective meanings, identities and modernities, I maintained on the contrary that it only served to point out absences. It is necessary to recall that, in the context of the Cold War, there was no time for consensus. The only thing we had was what psychoanalysts call “thematic interferences.” That much we did have; we both knew that freedom was a vice, that values were not objective and that the world needed more electricians than philosophers.

In 1970 I presented a piece about Juan at the Museo de Arte Italiano in Lima. That was an important year for Juan. Half-way through his journey, his life would change radically: shortly after the exhibition, Juan left everything behind, departing shelterless for foreign lands.

The last time we saw each other was in Mexico City, at the sculptor Ricardo Regazzoni’s home. There, together with the Argentine writer Manuel Puig, we organized a surprise dinner/performance for him, about Catherine the Great. After that my life took

me from one place to another as a result of a serious accident. Our communication grew sporadic.

As always, the two of us kept on soliloquizing on our own. Nevertheless, our homeland remained captive in our memories, and behind our eyeglasses, Juan's and my own. The fictions that we carried also created an emptiness for us, and in it we appear and disappear.



Fotografía de—Photograph of Rafael Hastings en el—at the Instituto de Arte Contemporáneo de Lima en la inauguración de su exposición—at the opening of his exhibition *Sin título* (Juan Acha + *Desarrollo de la pintura*)—Untitled (Juan Acha + *Development of Painting*), 1970

JUAN ACHA AT THE AUSTIN SYMPOSIUM

RITA EDER

Background

In October 1975 I had the opportunity to participate in a symposium called “The Latin American Artist and his Identity,” held in Austin. In the mid-1970’s, while I was teaching Latin American art in the Department of Art at the Universidad de las Américas, I had read Marta Traba’s book *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas de América Latina, 1950-1970* (1973), and had also taken an interest in *América Latina en sus artes* (1974), a collection of essays that Damián Bayón had edited for the UNESCO.

A few months before the Austin Symposium, as it has since come to be known, I participated in another meeting, the Primer Coloquio Internacional de Historia de Arte, organized by the UNAM’s Instituto de Investigaciones Estéticas. The subject of that colloquium, “The Dichotomy between High and Popular Art,” had been suggested by my teacher, Ida Rodríguez Prampolini, who would devote much of her brilliant career to taking her ideas about the agency of the popular in the arts and putting them into practice. That colloquium enabled me to engage in a debate with the positions taken by the author of *Dos décadas vulnerables*, since Jorge Alberto Manrique (1936-2016), then director of the institute, had agreed to let me serve as the respondent to Marta Traba’s talk.

In her talk, Traba was not only totally convinced about the lack of innovation in popular art, but also spoke in turn about the figure of the artist as a privileged being, singularly capable of innovation. Also present at the colloquium were other Latin American theorists like Adelaida de Juan and Mário Pedrosa, as well as Juan Acha, the Peruvian critic, then deputy director of the Museo de Arte Moderno in Mexico City, and Kazuya Sakai, the Argentine artist who was also editor-in-chief and designer of *Plural*, the magazine directed by Octavio Paz. It’s possible that Traba’s comments about popular art were what gave Acha the idea that there was a need to turn the subject of the popular on its head in order to articulate a more complex theory of the arts in Latin America.

In different ways, both Acha and Sakai were involved in the visual arts section of the prestigious magazine. At the colloquium, they both listened and took ideas with which they ended up polishing the Austin Symposium. In addition to Acha and Sakai, the symposium also included Damián Bayón and Donald Goodall as organizers. At the time, both Bayón and Goodall were working at the University of Texas, the former as professor of Latin American art, the second as director of art collections, which facilitated the organization of exhibition in tandem with the symposium on visual arts and literature, called *Doce artistas latinoamericanos de hoy* [*Twelve of Today's Latin American Artists*]. In addition to editing the proceedings of the conference, Bayón also played an important role in curating the exhibition, always in consultation with his partners from *Plural*. Although he was one of the meeting's main conveners, Octavio Paz did not attend.

The Austin Symposium and its effects

In retrospect, I think Juan Acha went to Austin to fight for his convictions. After reflecting on the strategies of the debate and on the list of invitees, which attempted to bring together different sectors of literature and the arts, writers, critics, and art historians, collectors, gallerists and artists,¹ Acha spoke at the symposium about a Latin America advanced in its way of understanding its own artistic production, and defended the presence of geometric abstraction in Mexico. For Acha, as well as for Sakai, the future in the arts should be constructed on the basis of accepting a geometrical-abstract intention, whether it be rationalist, scientist, or sensible, as Roberto Pontual maintained, and as perhaps did Frederico Morais, who found himself in Austin next to Aracy Amaral, the Brazilian icon of criticism,

1— Attendees to the meeting for the plastic arts section: Aracy Amaral, Dore Ashton, Jacqueline Barnitz, Stanton L. Catlin, José Luis Cuevas, Barbara Duncan, Rita Eder, Helen Escobedo, Manuel Felguérez, Fernando Gamboa, Terence Grieder, Jorge Alberto Manrique, Frederico Morais, Kazuya Sakai, Fernando de Szyszlo, Rufino Tamayo and Marta Traba. Also present were Helen Escobedo, Malu Block and María Luisa Pacheco. As for the questions that gave rise to the debate, there were some very conventional but characteristic of the era, such as whether or not contemporary Latin American art exists as a distinctive expression, or whether Latin American artists produced independently of foreign models. Some more concrete questions were, for example, what operative models are available to Latin American artists, and how do they respond to their immediate circumstances?

curatorship and art history. The exhibition rejected any allusion to the fantastic or to social realism and chose instead innovations in the abstract art field, such as the works by Marcelo Bonevardi (Argentina), Carlos Cruz-Diéz (Venezuela), Edgar Negret (Colombia), Gunther Gerzso and Vicente Rojo (Mexico), among others.

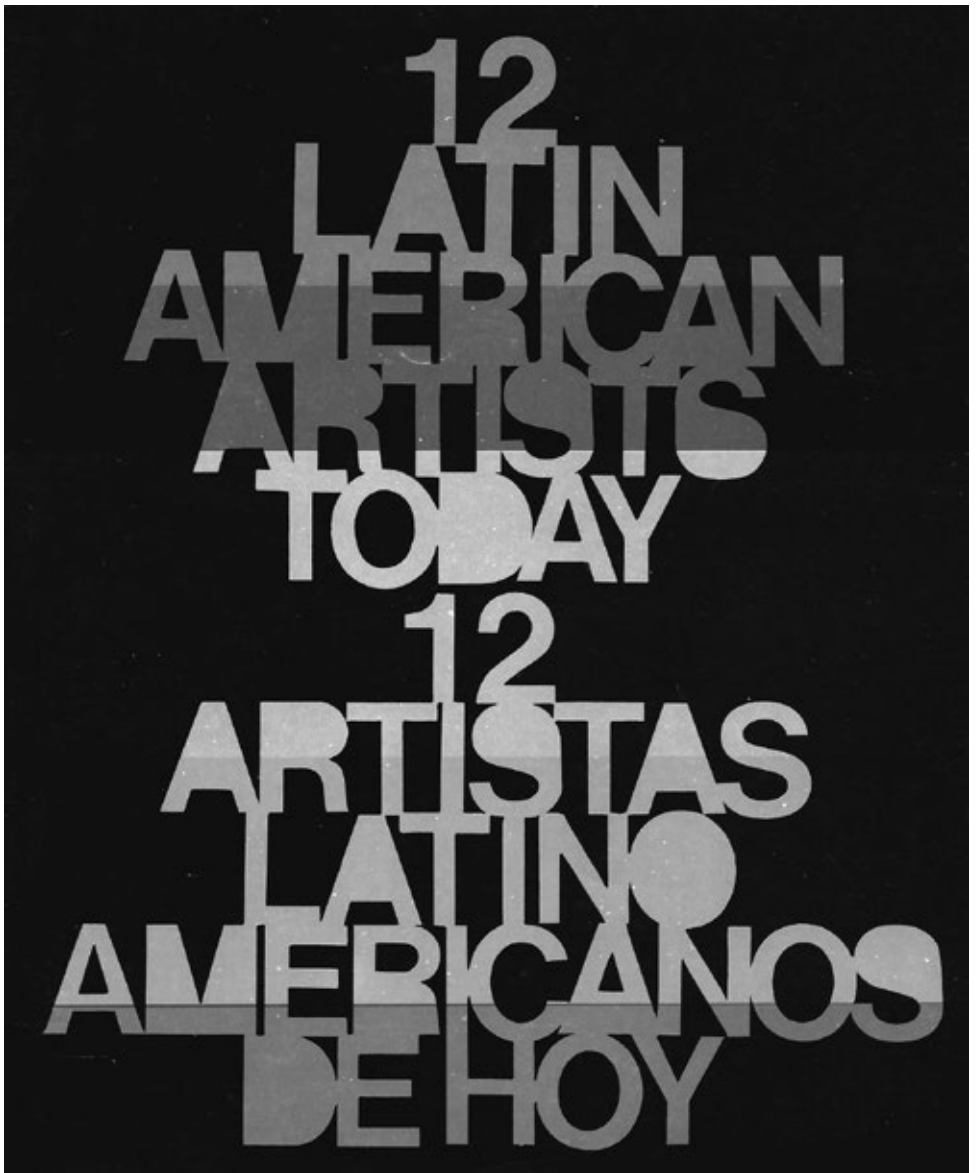
There was some tension between Juan Acha and Marta Traba, since the latter rejected any notion of technological art because, from her perspective, it was an instrument of colonization. Traba was particularly opposed to optic/kinetic art from Caracas (Carlos Cruz-Diéz and Jesús Rafael Soto), where she had lived in exile since the events at Colombia in 1968. By contrast, Traba liked the visual proposals of Cuevas and Tamayo, who were present in Austin, although they were opposed to and openly arguing with each other. In Austin, Marta Traba was harshly attacked by the literati, particularly by Emir Rodríguez Monegal, who spoke of Traba's weakness and of the apparent strength of her only argument: "the aesthetics of resistance."

Juan Acha always defended the idea of a Latin American art from multiple perspectives. His Latin Americanism came out of his convictions, his knowledge, his travels, and his contacts with the elites of art criticism in Latin America. Upon his arrival to Mexico in 1972 it became clear to him that very little art criticism was being produced in this country, and that what did exist was led primarily by Raquel Tibol. *Plural* and *Artes Visuales* were nevertheless good trenches for the battle that he would undertake alongside Carla Stellweg and, of course, Kazuya Sakai.

Juan Acha looked all around him—at the youth and at their teachers—and yearned for a Left in the artistic praxis. He thought of a more rational world as a condition for overcoming underdevelopment, as well as of a conceptualist avant-garde conscious of its surroundings and tied to mental change, not by means of pure ideology but rather by reclaiming creativity. Juan was aligned with Ferreira Gullar and his notion of *Vanguardia y subdesarrollo* [*Avant-Garde and Underdevelopment*], the title of his renowned book, but was also dazzled by *Antropofagia* [*Anthropophagy*], an axis of transformation for a cosmopolitan Latin America that was struggling for its creative independence. Perhaps he was also thinking about Mariátegui and his journal *Amauta* as a model, open to current subjects and theories but without losing sight of the social and political conjuncture in Latin America.

Both the Primer Congreso Internacional at the Instituto de Investigaciones Estéticas and the Austin Symposium were catalysts for other international meetings, at which Acha played a notable role. Such was the case at the Primera Bienal Latinoamericana de São Paulo (1978) and later, at the Primer Coloquio Latinoamericano de Arte No-Objetual y Arte Urbano in Medellín (1981).

The Austin Symposium should therefore be visualized as a step toward analyzing the relationships between Latin America and the United States in the artistic field. For the Peruvian critic it was a learning experience that enabled him to eliminate stereotypes and errors in his subsequent meetings and, more importantly, it enabled him to better outline the problems that he would develop in the books he published in the years following the symposium.



JUAN ACHA, *ARTES VISUALES* AND THE PRIMERA BIENAL LATINOAMERICANA DE SÃO PAULO

CARLA STELLWEG

In 1972, Fernando Gamboa, then director of the Museo de Arte Moderno (MAM) and deputy director of the Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), introduced me to Juan Acha at his office in the directors' department, which he shared with Mariana Frenk Westheim. At the time I was working on the first issue of the bilingual (Spanish and English) quarterly *Artes Visuales*. Later, in private, I asked Gamboa what had motivated Juan to come to Mexico, and he clarified that he had come that same year from Washington, D.C., where he had worked for a time with José Gómez-Sicre, and did not want to return to Peru for political reasons. Then he added that Octavio Paz had recommended that Acha worked with him at the MAM.

I was surprised not to have met him in New York, where a group of Latin American artists, filmmakers, poets and critics, either in exile or in self-imposed exile, came together in what we called *El museo latinoamericano*, a loose entity that went from loft to loft, and which was complemented, when we had disagreements about our *modus operandi*, by the Movimiento de Independencia Cultural Latinoamericano (MICLA), which organized and published the now much-analyzed book *Contra Bienal* in 1971, against the dictatorship in Brazil. The military government was using the biennial as a vehicle for international legitimation in order to hide the torture, repression and censorship that was growing with each passing day, supported by the US Embassy and Department of State. Recalling those years when we worked together at the MAM, those of us in the *Artes Visuales* team occupied the opposite side of that round building, with its immense dome in the Bosque de Chapultepec, facing out onto the Paseo de la Reforma. Juan came over to our side quite often.

Upon rereading its texts, interspersed with other contributions, what jumps out at me is the long list of personalities who paraded through its pages, many of whom are no longer with us, like Mário Pedrosa, Romero Brest, Walter Zanini and Ferreira Gullar, as well as Jorge Glusberg, Damián Bayón, Carlos

Monsiváis, Octavio Paz, Alaide Foppa and Marta Traba, not to mention the artists and so many others.

At our almost daily encounters at the MAM, Juan and I would discuss the museum's program and, with a particular emphasis, the need to move art criticism away from the Mexican nationalism that was still prevailing in most cultural institutions and publications, and more toward an "international," hemispheric perspective. We were both concerned by the lack of an art criticism based on the multiple and contradictory realities of the 1970's, and in Juan's case this problematic was unfolding into the elaboration of a possible theory of Latin American art, a small task that he developed in various publications like *Arte y sociedad: Latinoamérica. El producto artístico y su estructura* (1979). Our exchanges would give way to other aspects that arose from considerations specifically related to the editorial task of *Artes Visuales*, which were most often dealt with by sending questionnaires to colleagues in other parts of Latin America, Europe and/or the US, prompting and opening up a Latin Americanist discourse based on the political and economic conditions of production, distribution and consumption of that time.

Juan laid out this discourse from various perspectives, in particular from sociology and his readings of other Latin American as well as European and Anglo-American colleagues, which on many occasions resulted in our agreeing to disagree. For example, his theory of non-objectual art seemed to me too close to the dematerialization of art coming out of specifically Anglo-American socio-political circumstances of the era, like the invasion of Cambodia and the intensification of the war in Vietnam, various political scandals like Watergate, and technological changes like the first personal computers, Betamax and VCRs, etcetera. In retrospect, the goal was to turn dematerialized art into an act of transgression and an emblem of liberation.

We would discuss the ebb and flow of the histories of colonization, avoiding the generalization and homogenization of the different experiences of violence in the North and South and their effect on and in the processes of artistic practices and museum practices. And even though in those years Jorge Alberto Manrique invited Umberto Eco, author of *Opera aperta* [*Open Work*] (1962), and we had already read Roland Barthes's *La mort de l'auteur* [*The Death of the Author*] (1962), at *Artes Visuales* it seemed relevant to underscore the definitions of resistance and activism in the varied forms of conceptualizing Latin American artistic

practices during those years, and to put them face-to-face with conceptual art from non-Latin American contexts. At the end of the day, the magazine was not an academic journal like the ones published by the UNAM's Instituto de Investigaciones Estéticas, but rather a *visual culture* publication that included comic strips, photo essays, film, video, architecture, photography, performance, genre [gender] art, artist's books, mail art, and combinations of these disciplines.

Artes Visuales was a vehicle for activating artistic dynamics and dialogue. Juan Acha's contributions testify to his enormous capacity for assimilating several tasks and realities at the same time, like ghost writing texts for Gamboa for most of the museum's catalogs and participating in conferences, symposia and colloquia, as well as running a good part of the correspondence for the museum's directorship. Most notable, though, is the vast legacy that Acha left through his classes about the plastic arts, design, art theory, sociology, aesthetics and philosophy, at both La Esmeralda and the Academia de San Carlos. This would be a good time to go to the Archivo Juan Acha to study the journal's networks of communication, in particular the episode of the first Bienal Latinoamericana in São Paulo, to which *Artes Visuales* devoted its twenty-first issue (March-May 1979).

Rereading testimonies, I remember the confusion generated both by the biennial and the symposium, organized by Acha with Aracy Amaral. In one of the texts from that issue, Mirko Lauer, writing about the theme of myth and magic, cites Acha's *El color como mito* [*Color as Myth*], in which the latter explains, "[...] the idea of the famous Mexican penchant for color [...] to what degree does it make sense to rationalize, in these times, the irrationality of color and to establish its mythical origins, as well as its collective existence." From the vantage point of today, one is tempted to return to the episode of the *Mitos vadios*, a series of controversial actions in the streets outside of the biennial organized by Hélio Oiticica and Ivald Granato with Claudio Tozzi, Ana María Maiolino, José Roberto Aguilar, Antonio Manuel, Julio Plaza, Regina Vater and Alfredo Portillos.

Hélio Oiticica conceived color not as myth but as essence and matter, particularly in an extensive series of participatory works called *Bóviles* and *Parangolés*, which made up part of his *Mitos vadios*. Revolutionary concepts in which the work acts as a vehicle of meaning for the body and as bodies themselves, full of interventions by a group of invited guests, they stand out as

critical, unsettling works. Elsewhere, Maiolino made an installation out of a small table with a bag of beans and another of rice, tied with black tape and entitled *Monumento al hambre* [*Monument to Hunger*], and on the wall behind it she hung rolls of differently-colored toilet paper, exposing the critical side of hygiene habits, in an act resembling what we now call *relational aesthetics*. As an epilogue, one would have to mention that the “color as myth” followed its path, leaving the Bienal Latinoamericana de São Paulo and passing to the Guggenheim Museum, where, in 1979, a retrospective of Rufino Tamayo entitled *Mitos y magia* was being held, a show that also insisted on that peculiar way of understanding color, as a singularly Mexican identity, thus perpetuating the myth and the magic of color *ad infinitum*.

UM MITO VADIO

Hélio Oiticica é um dos “mitos vadios” que participará hoje, das 10 às 22 horas, de um happening muito repleto de sua obra, próximo à esquina com Cláudio Vitor, 41, e a nova representação de chapeado “vanguarda de artes plásticas” com José Getulio, Rogério Vitor, Lúcia Fogaça e outros, estarão montados nos trabalhos, além de quaisquer outras instalações.

Hélio, cartista de 47 anos, há seis no exterior e há alguns meses de volta ao Brasil, no bairro da Mangueira, antigo de origem crioula. Lá, de Caramuru, há alguns meses de volta, e há de ser, talvez, o último período que inspirará “Império”, o último trabalho de arte pública que ele fará, antes de partir para o exílio. Oiticica é um dos mais importantes artistas brasileiros, um dos mais importantes do mundo. Ele é um dos mais importantes artistas brasileiros, um dos mais importantes do mundo. Ele é um dos mais importantes artistas brasileiros, um dos mais importantes do mundo.

por Jacy Cardoso

“Império” é um projeto de arte pública que se realizará no bairro da Mangueira, em São Paulo, no dia 10 de maio. O projeto é uma homenagem ao artista Hélio Oiticica, que estará montando nos trabalhos, além de quaisquer outras instalações.

Hélio Oiticica é um dos “mitos vadios” que participará hoje, das 10 às 22 horas, de um happening muito repleto de sua obra, próximo à esquina com Cláudio Vitor, 41, e a nova representação de chapeado “vanguarda de artes plásticas” com José Getulio, Rogério Vitor, Lúcia Fogaça e outros, estarão montados nos trabalhos, além de quaisquer outras instalações.

Hélio, cartista de 47 anos, há seis no exterior e há alguns meses de volta ao Brasil, no bairro da Mangueira, antigo de origem crioula. Lá, de Caramuru, há alguns meses de volta, e há de ser, talvez, o último período que inspirará “Império”, o último trabalho de arte pública que ele fará, antes de partir para o exílio. Oiticica é um dos mais importantes artistas brasileiros, um dos mais importantes do mundo. Ele é um dos mais importantes artistas brasileiros, um dos mais importantes do mundo.

JUAN ACHA AND THE ARTISTS' MEETING IN ZACUALPAN DE AMILPAS (1976)

ZALATHIEL VARGAS

It all started at an exhibition in Tepito, I believe on Tenochtitlán Street, where a group of artists would talk about what was going on in art in 1976. That same afternoon we agreed to meet at a gallery in Colonia Roma that specialized in young artists. It was there that we decided to hold a meeting at my house, located in a town in Morelos called Zacualpan de Amilpas.

Those present at the meeting included Juan Acha, an art critic and theorist; César Espinosa, art critic, conceptual artist and promoter of performances; Raúl Tovar, painter; Alfredo Núñez, photographer; Víctor Muñoz, conceptual artist; Rosa María Larroa, economist and specialist in Latin American studies; Rubén Valencia, conceptual artist; Armando Villagrán, painter; Felipe Ehrenberg, conceptual artist; Carlos Finck, conceptual artist; Aarón Flores, draftsman, conceptual artist and mail artist; and me, Zalathiel Vargas, painter, draftsman, sculptor, and photographer. In addition to these twelve figures, there was someone else, Señor Faustino, who appeared there like a ghost and sat on the ground without speaking or moving, just listening to our conversations.

Faustino was the town sorcerer. He worked as a field hand and construction worker. My neighbors told me that Señor Faustino would show up whenever he saw that something was going on in town, at public and private meetings alike. It seemed that, in addition to enjoying himself, his second job was telling the municipal president about everything he saw and heard. According to folks in the town, Don Faustino was the PRI politician's eyes and ears. But we were quite pleased at his presence. We offered him food and a few glasses of tequila. Who knows what he ended up telling his boss in the municipality—maybe that we were a bunch of conceptual subversives!

The first artists invited to Zacualpan arrived on the afternoon of Friday, August 6th. The rest arrived the following day. We began the event at 11 in the morning on Saturday the 7th. We installed ourselves outside in a garden that had been overtaken by walnut, peach, banana and cedar trees, and there we strung up some

hammocks. I recall that, in the middle of that wild garden, there was irrigation water flowing through an aqueduct. The meeting went on into the evening. I had made arrangements with my neighbor, the barber's wife, for breakfast, lunch, and dinner. She offered to slaughter one of her turkeys and to prepare it in vegetable stock. She also made *nopales*, guacamole, rice, and traditional boiled beans. She made lemonade and offered us piles of hand-made tortillas. For dessert we had fried plantains and *café de olla*.

César Espinosa had come to Zacualpan with copies of articles he had published in various magazines. He handed them out and began to lay out his ideas. He spoke about the need for artists to organize. For his part, Armando Villagrán proposed to build 15-meter-high monuments on major avenues by piling up tons of tortillas, which would be held up by steel structures. I talked about a couple of different things: first, I spoke of my individual work linked to *Arte Útil* [Useful Art], that is, the kind of work that I had started making after 1968. A number of things converged in *Arte Útil*: sculpted wooden tables and seats, Virtual Movement, comic books (which made it easier to get closer to society thanks to their massive print runs). Secondly, I talked about the De Facto Movement.

Arte Útil also included *movi-comix*, a kind of mobile sculpture that tells a story through a sequence of vignettes on rotor blades, pushed by the wind like the little rooster-shaped weather vanes that mark the cardinal points on people's rooftops. My intention was for the *movi-comix* to be installed in public places. People would move the rotor blades and make music with levers that activated different drums with holes and tubes in them. The *movi-comix* were therefore conceived as sculptures that would be integrated into architecture and open spaces. At Zacualpan I also talked about collective projects and proposed that we edit a magazine to which draftsmen could contribute with comic strips. The idea was to be closer to and communicate better with a broad public.

Many of those in attendance presented their ideas. Slowly, disagreements started to emerge and the visitors began to raise their voices in order to shout over each other. Nevertheless, our moods were calmed when someone suggested that we organize ourselves into affinity groups, from out of which a large organization of artists would take shape, grouping together both individual artists and those who were working collectively. César Espinosa and Felipe Ehrenberg set the tone for the organization of the union. The majority of those present supported the idea of

working together to defend ourselves from the system. Thus, the conclusion of what someone later called “The Zacualpan Symposium” was to organize a big group that would be called La Coalición [The Coalition].

At night, after finishing the event, six of the participants went to visit the brothels of the red light district in Cuautla. They had left on foot on their way to the city, which was more than ten miles from my house. The next day, when the blinding sun of the magical town that is Zacualpan de Amilpas caught them by surprise, more than one complained of having a powerful headache. This was quite a performance for the epilogue of the meeting.

The years after the Zacualpan Symposium were quite active. In October 1977, the Instituto Nacional de Bellas Artes issued its call for applications to the Primer Salón Nacional de Experimentación, in which I participated with the sculpture *Movi-comix*. Based on four vignettes, that piece is about power and the mediatization of the system. I also included *Movimiento*, a project that explains the principles of the Virtual Movement and the De Facto Movement in art in twenty drawings. The exhibition was held in 1979. The jury awarded me the Individual Prize, and gave the Collective Prize to Grupo Suma. Thus, the group movement ended up consolidating itself with support from the state. For my part, I began to doubt the movement and the direction that conceptual or contemporary art was taking. The important part about collective work for me was reflection and dialogue. However, some of the groups at the time had leaders who would tell them what had to be done, which was creating imbalances.

I was invited to a breakfast in celebration of the 1977 anniversary of the Academia de San Carlos, which was held on November 4 at the Centro Histórico campus, where I had studied years earlier. Juan Acha was at one of the tables, accompanied by the painter Alfredo Falfán and some students. When I went to greet him, Juan invited me to have breakfast at his table. I took the opportunity to ask him if he felt any motivation to participate in or to convene another meeting like the one in Zacualpan de Amilpas. Juan Acha responded a bit gravely: that meeting didn’t accomplish anything!

Indeed, during the symposium Acha had proposed a discussion of the possibility of organizing an exhibition of non-objectual art at the Museo de Arte Moderno, to be coordinated by himself. In keeping with his character, Juan listened attentively to all of the artists’ ideas and proposals. But everyone was arguing a bit

angrily, since everyone wanted to share his or her proposal for discussion by the group. In the midst of all the proposals, his idea for an exhibition had gotten lost. I told him that, in spite of everything, his thinking about non-objectualism and the meeting in Zacualpan itself had indeed yielded some results. It was thanks to them that the groups and artists' collectives had emerged, even though some of them were quite shoddy. In other cases, artists had learned how to use the mail as a system of communication (mail art) through which they stimulated the exchange of ideas. The INBA's own *Salón Nacional de Experimentación* was a result of these initiatives.

I remember telling him at that breakfast that perhaps soon, in the not too distant future, a new revolutionary avant-garde would be organized as a response to or as a reaction against the system. On saying this, Juan Acha lifted his gaze to the beautiful glass dome atop the colonial building and reflected. He didn't argue; he just sat in silence for a good while.

Juan Acha, the Peruvian-Mexican theorist of non-objectualism, art critic, teacher, and researcher, was a simple being who passionately participated in and developed his profession and his relationships with his students, the university and artists. In my case, I felt a lot of support from him.



Autor no identificado—Unidentified author, *Días previos al encuentro*.

MAHIA BIBLOS AND THE *PERFIL DE LA MUJER PERUANA*

MARIE-FRANCE CATHELAT

It is impossible to say how or when I met Mahia Biblos. She and I shared exceptional experiences, goals, hopes and pains from the late 1970's onward, when Mahia was thriving in her position as director of the Instituto de Arte Contemporáneo (IAC) in Lima. Her personality is so unmistakable that Manuel Ulloa, then the Prime Minister of Peru, described her as "a brilliant, creative but very *troublesome* professional," which in social-Peruvian language means *unorthodox*.

We became friends immediately. Together we founded the art gallery Quartier Latin, to which she contributed her knowledge and contacts. It was on her initiative that an important group show of ours featured cubes by Teresa Burga, who had returned to Lima after having stayed in Mahia's house in the US. The military dictatorship eventually put an end to the gallery we had created, but it was there, on the day of its opening, that I met Juan Acha, the preeminent art critic from the cultural pages of *El Comercio*, the newspaper of record for the Peruvian press.

In those years Juan Acha used to talk about the impression left on him by the Parisian turmoil of 1968, out of which emerged a generation that was certainly more liberal, but whose consumerist and hedonistic tendencies were an inheritance that planted the seeds of debatable personal and social relations in our time.

Mahia and I left for the United States in the early 1970's. Shortly thereafter she and Juan got back together and moved to Mexico. From then on, we kept up our friendship in an epistolary form and through sporadic visits, during which we would share projects and ideas.

I returned to Lima after seven years of exile in Franco's Spain. It was then that *Perfil de la mujer peruana* [*Profile of the Peruvian Woman*] was born, out of an outburst provoked by Mahia at the restaurant Crêperie in Miraflores, where she had asked me and Teresa Burga out to lunch in order to reminisce about Quartier Latin. Mahia was always a driving force, an interstellar vehicle who spurred the qualities of others.

That day, with her characteristic candor, she asked us, “Are you two going to resign—you from being a customs agent and you the respectable wife of a Peruvian oligarch?” The challenge that Mahia posed turned out to be a timely one for me. The impact of the military dictatorship in Peru, my years researching “feminism” in the New York academic world, and my passage through Spanish society had been the source of many reflections. It was then that the possibility of putting a project together with Teresa arose.

I proposed two themes: first, the structures of language and their impact on the development of psychoanalysis; and secondly, what was then still called “the woman’s condition.” We opted for the latter, which seemed to be more socially consonant with the developments that Peru was experiencing and the evidence of the role that urban women were taking on as agents of socio-cultural and economic change. The challenge was to investigate and make tangible for the public a reliable study that would contrast the real presence and feeling of Peruvian women with how they are represented by society, the media and official “decision-makers.”

The proposal encompassed thirteen aspects of the everyday life of the female population between 24 and 29 years old, and covered every district in Lima. Its objective was to invoke and question the substratum of unconscious prejudices that, to this day, determine the internalization of gender and reduce women to their function as reproducers of the necessary labor force for economic development. This research, which was translated into an exhibition of conceptual art, included from the start the participation of thirty of the greatest academic specialists in each area, specialists who supported *Investigaciones Sociales Artísticas (ISA)*, an association that we created to carry it out.

Juan Acha presented and discussed the first version of the show in 1981 at the Museo de Arte Moderno in Medellín, in the context of the *Primer Coloquio Latinoamericano de Arte No-Objetual y Arte Urbano*. Afterward, both Mahia and Juan, who had followed the development of this work, came to the opening of the show at the gallery of the Banco Continental Perú (BCP) in Lima. At the experts’ conferences organized for the occasion, Juan underscored the awakening of consciousness that the artist was proposing to provoke in the observer.

I venture to say that Juan was someone who sought to offer those who were responsible for political decision-making the option of breaking with existing stereotypes that continue to prevail up to the present day. He, Mahia and I always shared the

concern to analyze the variables that organize the evolution of our minds, our behavior, and our relationships. Juan Acha was not just a university professor. He was above all a teacher with great capacity to listen and empathize, someone who respected the equilibrium that often causes women to inspire and motivate men to join them in making changes that neither of them would be able to carry out on their own.

I therefore have no doubt that the combined efforts of all the people and sectors involved in *Perfil de la mujer peruana* have contributed to questioning the discrimination that Latin American societies impose even today on those who are born as women. Nor do I doubt that it has contributed to breaking down convictions, prejudices and prefabricated representations that continue parasitizing our social equilibriums.

Today, as a psychotherapist, I have evidence that only individual change enables us to shake the social fabric, but in the face of the distortion of our communications, both the artist and the humanist contribute to us all, insofar as they show the how and why of their investigations. Proof of this is the number of young women enrolled in many of the country's universities who continue reading and producing research about this project.



Autor no identificado—Unidentified author. Teresa Burga, Marie-France Cathelat y—*and* Juan Acha en la inauguración de—*at the inauguration of* *Perfil de la mujer peruana* en el—*at the* Banco Continental, 1981 [Cat. 121]

ART CRITIQUE AND NON-OBJECTUALITY IN JUAN ACHA'S WORK

MARIS BUSTAMANTE

The period spanning from 1976 to 1983 was key in the consolidation of Acha's "non-objectualism" in Mexico and Latin America. The publication *Arte y sociedad: Latinoamérica. El producto artístico y su estructura* [*Art and Society: Latin America. The Artistic Product and its Structure*] (1981) was particularly important and historically timely, in that it introduced us to these non-objectualist offshoots "that extol concepts (Conceptual Art, Process Art, Computer Art, and the ready-made), spaces and materials (atmospheres, Arte Povera, Land Art, Systems Art), bodily actions (happenings, performances, body art), and light and electronic images (multiple projections, visual-art film and video).¹

By describing these trends—those that turn their back on the traditional object—and defining those who "materialized" them as "counter-Renaissance" or "counter-Humanist," Acha encouraged an aspect of art that was able to crystallize new concepts, actions, and meanings in regard to space and time. For him, these new non-objectualisms brought into play a theory-practice relationship that could challenge and renew the fundamental concepts of art. Indeed, I think that Juan hit the nail on the head—or perhaps provided the actual nail—so that these new artists could take on tasks that had hitherto been performed by those who had the authority to reflect on and account for artistic production.

Nowadays people forget how the day-to-day aspects of the relationship between artists and critics were lived those days. However, we can't forget that, in the seventies, the art critic was the only interlocutor authorized to mediate between the artists and the market, and the critic was responsible for underpinning the paths of the works of the artists, so those could finally be expropriated by the capital. It was assumed that what the artists said would remain in the private sphere of personal opinion, because the true authority to make a diagnosis belonged to critics and poets.

1— Juan Acha, *Arte y sociedad: Latinoamérica. El producto artístico y su estructura*. México, Fondo de Cultura Económica, 1981, Introduction, p. 20.

Counter to this tendency, Juan Acha always behaved like a theorist with an interest in the changes that were taking place, in us as artists, and in offering a different view of Latin America. Juan Acha was our main ally during those years. Through his earlier texts we were familiar with Acha's analyses grounded in concepts of production, dissemination, and consumption. In them, we artists read about the relations and factors that allowed the arts to reproduce, fight new battles, and repeat traditional systems. We talked a lot about the periodization of art, not as the basic generalization from cave painting to the present, but recognizing the values of producing subjects, beyond the personality created by superficial fame. We wanted to break free from inherited ideas about what artist-subjects were supposed to be. We also argued about how to face and accept the work of artistic production, based on the three variables of aesthetic culture: arts, crafts, and designs.

But the disagreements did not only happen between critics and artists, but among the critics themselves. The art world and the so-called intellectual left in Mexico are both very bold when it comes to talking about social change at the political level, and very conservative when defending the interests of those they represent, revealing their particular myths and prejudices. There is a widely known anecdote about one of Acha's presentations at the Foro de Arte Contemporáneo in Calle de Oro, which was a famous gallery and cultural centre at the time. On that occasion there were two art critics in the room: Shifra Goldman—an American art critic based in Los Angeles, known for supporting Chicano and Latino artists—and Raquel Tibol—a champion of artists from the Mexican School of Painting). When Juan started to talk about non-objectualism, both of them literally jumped out of their seats, wreaking hilarious havoc. That's how controversial things got back then when Juan talked about the overflowing of traditional surfaces.

With Juan, we saw that there was an urgent need to distinguish between the aesthetic and the artistic realms in order to understand and develop non-objectualisms in a way that differed from the traditional arts, in which the two concepts were equivalent. We also became aware of the sociological, economic, and political reasons why artists received tacit injunctions to behave or produce in a certain manner. We understood that all these circumstances had come together in our time because we were at a kind of threshold of a change of direction. And that by choosing

to accept the challenge we could transform our own conditions as subjects, but also those of our new potential “objects.” This was the challenge for our generation.

Non-objectualism was particularly useful to us because of its rejection of entertainment. Refusing to be spectacle seemed like a provocative stance, because we were unsure whether audiences would put up with a performance given the assault of commercial television since 1956. This point was heavily debated, however. During those years, our discussions with Juan revolved our fear of not having an audience. The early conceptual artists had already shown that their work excluded mainstream audiences, and we feared ending up alone. One of the big challenges of the society of the spectacle is mass culture, in which designers have turned out to be much more effective at coming up with answers than radical conceptual artists. This raised several dilemmas, for two main reasons: the fact that we were a kind of “suicide” generation, against everything; and the fact that our expectations involved reaching the masses, or coming as close to it as possible, from our radical isolation.

In the nineties, this attitude brought us into contact with television, the more mainstream the better, because the broadcasts were on a more massive scale. We used humor to try to retain the audience’s attention. Then came the challenge of creating our own history from Latin America, breaking away from the hegemonic European paradigms that seemingly claimed to have said everything there was to say. The challenge was huge, because the idea of a “colony” creating its own history seemed ridiculous even to most of our fellow artists. Around that time I published “Árbol genealógico de las Formas Pías” [Genealogical Tree of the Pious Forms] (1998), a text that talks about No Grupo’s non-objectual background. In it, I argued that we identified more closely with the Stridentist Movement, founded by radical writers in Puebla, Mexico, in 1921, whose premises resulted in non-objectual situations and practices, than with the artists of the Mexican School of Painting, whose projects always resulted in objects, and whose roots were in European art.

I remember a conversation in which Juan Acha told us that he had borrowed and re-signified the term “non-objectual” from a group of German aesthetes. I don’t have the exact reference, but I do know that through his research and his great passion for the production of artistic knowledge, Juan Acha offered us this term to describe work that we had already been carrying out in the

“Los Grupos” movement of artistic collectivism that was extremely active in Mexico from 1965 to 1993. “Non-objectual art” could be considered as a mere label, but thanks to the term, notwithstanding the contradictions that arose from its formulation, we were able to have a name and a space that had not been used by anybody before. This allowed us to clearly differentiate ourselves from traditional artists.



Antonio Caro, cartel del proyecto—poster for the project *Colombia*,
1976, regalado a— given to Juan Acha en— in 1978 [Cat. 69] 257

COMPADRE, LOS OJOS BIEN
ABIERTOS PARA DEFENDER
NUESTRA TIERRA, EL NORTE
ES REVOLUCIONARIO...

¡¡¡Y ARRIBA LA PRODUCCIÓN!!!



Itineraries

Peruvian Archive
1932-1971

Mexican Archive
1972-1995

Juan Acha's life as well as the documentary legacy he left behind are marked by a fracture: his precipitous departure from Peru in 1971—leaving behind his professional life, his family and his personal archive—and his arrival to Mexico the following year, with the aim of remaking his life far from the military dictatorship of General Juan Velasco Alvarado. Left stranded by this exile, his personal papers were brought back together in Mexico only posthumously, thanks to the efforts of his family, friends and colleagues.

The itineraries around which this exhibition is organized (Peruvian Archive and Mexican Archive) propose a dialogue between these two blocs of documents and life trajectories. Antithetical to each other in some respects and contiguous in others, these itineraries are linked together by a key event: the 1971 publication of his article “Peru: Revolutionary Awakening,” which wound up being paradigmatic of the transformative spirit of those years. Appearing in the Italian magazine *D'ARS* during the time he found himself temporarily in exile in Washington, this text (previously unpublished in Spanish or English) lays out the need to complete the May 1968 revolution with a revolution of the senses: a fully aesthetic revolution guided by the youth, which Juan Acha dubbed “cultural guerrilla warfare.”

Far from proposing an exhaustive chronology, these two itineraries string together a series of vital bursts of activity in Juan Acha's intellectual trajectory, bursts marked by variations that concepts like art, politics, avant-garde and revolution underwent in his way of thinking. More than a record of his service, what these itineraries offer us is a multi-faceted and fragmented portrait of several different *Achas*: the one who fused aesthetic theory with political praxis, the one who dialogued with and interpellated young people, the one who promoted the liberation of collective sensibility, the one who agitated the state of things.

I. PERUVIAN ARCHIVE

1932

At the age of sixteen, Acha published a short story in the Piura daily *El Tiempo*. Entitled “Un matadero” [A Slaughterhouse], this brief literary exercise heralded two intertwined problematics that would accompany him throughout his entire life: the role of the intellectual in the transformation of reality, and the task of art in the face of social injustice. To lend credibility to the “defensive essence of the proletariat” in the story, Acha’s editor gave him the anagrammatic pen name J. Nahuaca, thus fusing together the nationalism, indigenismo, and Peruvianism of the era.

1935-1957

Juan Acha embarked to Europe for the first time in 1935, arriving at Munich amidst the rise of National Socialism. His hopes of pursuing his studies in Aesthetic Philosophy were frustrated by pressure from his family. In 1942, Nazism forced him to interrupt his doctoral program in Chemical Engineering and to return to Sullana, in northern Peru. Establishing himself in Lima in the 1950’s, he created his first library specializing in art theory, and organized his first social gatherings with artists. In 1957 he traveled on through the US and Europe on a mission to train himself, visiting art museums and specialized libraries.

1958

His career as a professional art critic began in the pages of the Lima daily *El Comercio*. Published under the pen name J. Nahuaca, his first articles were permeated by a modernizing aura. In articles like “Conscripción peruana de la pintura” [Peruvian Conscription of Painting] or “La línea clásica en el arte peruano” [The Classical Line in Peruvian Art], Acha used Peruvian industrial developmentalism as a model to articulate a general theory of the actual state of painting in Peru.

1961

In a polemic about the posthumous homage to the painter Sérvulo Gutiérrez at the IAC, Acha publicly defended the free, unrestricted exercise of art criticism. He began to write for the magazine *Cultura peruana*. At José Gómez-Sicre's request, the Pan American Union in Washington published his first book, *Art in Latin America Today: Peru*, as part of the same series for which Marta Traba had, two years earlier, published *Art in Latin America Today: Colombia*. His differences with Traba became clear, emerging on the pages of the Colombian magazine *Eco*, wherein the two of them published opposing views of the exhibition *Arte alemán contemporáneo* [*German Contemporary Art*].

1963

With the support of Mário Pedrosa and Jorge Romero Brest, the Asociación Internacional de Críticos de Arte (AICA) created its Sección Regional Peruana and invited Juan Acha to become its first director. The painter Fernando de Szyszlo denounced the pop art of artists like Claes Oldenburg, spurring a public debate at the Art Center in Miraflores in which Juan Acha, Manuel Ugarte Eléspuru and Szyszlo himself participated. In those early years Acha still regarded pop with suspicion, characterizing it as a "regressive regression."

1964

Manuel Ugarte Eléspuru convened him as a juror to select which Peruvian artists to send to the 2nd Bienal Americana de Córdoba. By invitation of the German Embassy in Lima, Acha traveled to Germany, where he gave talks, attended the general meetings of the AICA, and visited documenta III in Kassel and the Venice Biennale, where Robert Rauschenberg was awarded the Grand Prize that year. North American expressionist pop made an impact on Acha's thinking.

Upon returning from Europe, the Salón Esso (International Petroleum Company) awarded its prize to Szyszlo, which heightened Acha's disillusionment with the local system of awarding prizes. Acha began to harshly criticize the regnant pictorial indigenismo in the cultural policies of Fernando Belaunde's administration. The passage of Josef Albers's *Homenaje al Cuadrado* [*Homage to the Square*] through Lima motivated the publication of a long essay in the magazine *Cultura peruana*, in which he foretold the decline of pictorial telluricism, which, in Acha's view, froze and hypostatized abstractionist color.

1965

In tandem with the kinetic explorations of the exhibition *The Responsive Eye*, the IAC exhibited the work of the Argentine artist Rogelio Polesello, and made room for new debates about international pop, abstraction and avant-gardism. New spaces like the Galería Cultural y Libertad were opened. The Argentine critic Jorge Romero Brest gave six talks in Lima about the deceptiveness of vision and participated as a juror in the 3rd Salón de Artes Plásticas held by the Universidad Nacional Mayor de San Marcos. His expression “the youth are castrated” had a major impact on Lima’s youth.

Together with Miguel Malatesta and Efraín Montero, Mario Acha (Juan Acha’s son) created the installation *Mimuy*, a chaotic amalgam of surrealist objects and expressionist settings that was presented in the basement of the IAC. The show was denounced as “pornographic,” prompting a significant polemic that gave rise to the creation of the Grupo Señal. Juan Acha celebrated the changing attitudes of the new generation and supported the appearance of incipient avant-gardist attitudes in Peru.

1966

Luis Arias Vera and Jaime Dávila traveled to Argentina to exhibit at the 3rd Bienal Americana de Córdoba. A group of Argentine artists (Marta Minujín, Roberto Jacoby, Eduardo Costa) sabotaged the biennial and organized the Primer Festival de Formas Contemporáneas, presenting installations and happenings. Romero Brest supported the young artists’ show of non-conformism. Back in Lima, Arias Vera and Dávila promoted the creation of the Arte Nuevo group and protested the irregularity of the prize awarded to Roberto Matta during the IAC’s Primer Festival Americano de Pintura (the Primera Bienal de Lima).

Jorge Romero Brest, a member of the jury, supported Lima’s young avant-garde artists and visited their manifesto/exhibition, *El ombligo de Adán [Adam’s Navel]*, a sort of counter-biennial organized by Arte Nuevo. Juan Acha accompanied its members’ collective and individual development, becoming a sort of sponsor of the avant-garde’s new attitudes. New spaces for experimentation arose, like the Fundación de las Artes’s First Salón de Pintura and the gallery Quartier Latin, directed by Mahia Biblos and Marie-France Cathelat.

1968

Juan Acha resigned from his position as Plant Chief for International Standard Brand, with the intention of devoting himself fully to art criticism. He carried out a second trip to Europe, again visiting documenta in Kassel and the Venice Biennale, events marked by the political events of May 1968. In Paris, Orleans, Bordeaux, Berlin and Milan, Acha joined the youthful protests and collected pamphlets related to the cultural revolution. Meanwhile, Peru was overtaken by a coup d'état orchestrated by General Juan Velasco Alvarado, who installed the self-dubbed Revolutionary Government of the Armed Forces.

1969

The atmosphere in Lima was tense and contradictory. Although new spaces were created, like the DDRA (Dirección y Difusión de la Reforma Agraria, Directorate and Diffusion of Agrarian Reform), in which some of Acha's artist and protester friends participated, including Jesús Ruiz Durand and Mirko Lauer, General Alvarado's revolutionary discourse began to show clear signs of being a military dictatorship. As was the case in Buenos Aires with the Instituto di Tella and in Mexico City with the Salón Independiente, artists were protesting the art system, its prizes, critics, and power relations.

Drawing on the art movements and the forms of social protest that he saw in Kassel and Venice, Juan Acha changed his viewpoint on the political dimension of pop art in underdeveloped contexts. After his return from Europe, he defended the artist Luis Zevallos Hetzel from accusations of plagiarism because he had used icons of U.S. mass culture in a painting entitled *Motociclista No. 3* [*Motorcyclist No. 3*]. The gallery Cultura y Libertad organized a second public debate to discuss the validity of pop art. On this occasion, Acha was emphatic, asserting that "Today, now that Marcuse has been popularized, it's easy to recognize the protest in pop art's affirmation. Before, most people were talking about capitalist degeneration and propaganda."

Together with other artists, Juan Acha organized the exhibition *Papel y más papel. 14 manipulaciones con papel periódico* [*Paper and More Paper: 14 Manipulations with Newsprint*] in which he himself participated as a "manipulator." By using such an impoverished medium as newsprint, this collective

installation constituted a whole political gesture, denouncing not only the celebrity system that the awarding of prizes encouraged among artists, but also the mass media's system of manipulation. Moreover, this exhibition was taking place amidst the censorship and the shutting down of newspapers that were critical of Velasco's regime.

Shortly after *Papel y más papel* came down, Acha and other artists were arrested by the police at a gathering in the home of his friend, the artist Emilio Hernández Saavedra. While the youngest among them were accused of having consumed drugs, Acha was accused of corrupting minors. Acha would later refer to this police raid against Lima's artistic avant-garde as a "literate, modern lynching." Near the end of the year, Acha gave a series of talks at the gallery Cultura y Libertad, entitled "Nuevas referencias sociológicas de las artes visuales: *mass media*, lenguajes, represiones, grupos" [New Sociological References for the Visual Arts: Mass Media, Languages, Repressions, Groups]. Mostly ignored, Juan Acha sketched out his theorization of the relationship between avant-gardism and underdevelopment, calling on the new generation to lead what he called a "cultural guerrilla warfare."

1970

While planning an exhibition of post-minimalist art at the Museo de Arte Italiano in Lima, Acha spoke of the need to articulate a "cultural revolution" that would counteract Peru's suffocating cultural milieu. Many of Acha's artist and critic friends left Peru in exile for personal or political reasons. Frustrated, he applied for Fulbright and Guggenheim grants and began to plan his exile. In September he completed a manuscript entitled "Perú: Despertar revolucionario" [Peru: Revolutionary Awakening], an article that he published the following June, but only in Italian.

On December 5 he was summoned to the offices of Peru's Policía de Investigaciones. Far from having his case closed, an administrative error had misidentified him as a fugitive. Juan Acha was jailed once more, this time at El Sexto, the formidable prison to which none less than José María Arguedas had devoted a novel in 1959. The delay in rectifying the legal error in case 1106-69 kept him in custody for ten days, leaving an indelible mark on him. By the time he left El Sexto, it had become obvious to Acha that he urgently needed to leave Peru.

1971

After trying to establish himself in Paris and Buenos Aires—taking advantage of Jorge Glusberg’s invitation to present at one of the meetings of the CAYC—Acha left Lima for good in April and established himself in Washington, D.C., where he collaborated with the Inter-American Development Bank and tried unsuccessfully to link up permanently with the OAS, where Mahia Biblos was working at the Secretariat of Cultural Affairs. Disillusioned with professional life in the US, Acha left Washington the following year to establish himself once and for all in Mexico City.

II. MEXICAN ARCHIVE

1972

Just a few months after his arrival to Mexico, Juan Acha began to publish in the *Excelsior* supplement *Diorama de la cultura*, thanks to his friend Oswaldo Sagástegui. Some of his early journalistic articles like “Arte y ecología. La contaminación biosíquica” [Art and Ecology: Bio-Psychic Contamination], “La calle y el arte” [Art and the Street], and “Por una nueva política artística” [Toward a New Artistic Politics] came into the hands of Fernando Gamboa, director of the Museo de Arte Moderno, who invited him to join the museum as Coordinator of its Technical Sub-Directorate. He officially assumed this post in October 1972. He published his first contributions to the magazine *Plural*, directed by Octavio Paz and Kazuya Sakai.

1973

He contributed articles and acted as associate editor of the Museo de Arte Moderno’s recently created magazine *Artes Visuales*, directed by Carla Stellweg. The first issue of *Artes Visuales* featured his article “Por una nueva problemática artística en Latinoamérica” [For a New Artistic Problematic in Latin America], the first in a series of essays devoted to encouraging the need for an independent form of visual thinking in the region. That year he began teaching courses in Art Theory at the Escuela Nacional de Artes Plásticas (ENAP).

1974

He participated in debates around the exhibition *Arte conceptual frente al problema latinoamericano* [*Conceptual Art in Relation to the Latin American Problem*] organized by the CAYC at the MUCA. This exhibition enabled Acha to generate a critical debate among the young people in attendance, focusing on the future of conceptual art as a subversive strategy and as a non-objectualist or post-modernist variant. Thanks to the initiative of Jorge Alberto Manrique he was invited to be part of the Comité Mexicano de Historia de Arte.

1975

He published his article “Arte y política” [Art and Politics] in the UNAM’s magazine *Idea*. He was named curator of Mexico’s representatives at the 13th Bienal Internacional de São Paulo, bringing Manuel Felguérez as the invited artist. He traveled to Texas, where he married Mahia Biblos and participated as a speaker at two important events: the New World Conference organized by the American Studies Association and the so-called “Austin Symposium” promoted by the Argentine Damián Bayón. In Austin he met other Latin Americanist theorists and critics like Frederico Morais and Aracy Amaral, who had been convened there to respond to the question “*Does Latin American art exist as a distinctive expression? If it does, in what terms does it take place?*”

1976

He left the Sub-Directorate of the Museo de Arte Moderno to work as a full-time professor at the ENAP. He organized the Zacualpan Symposium, which was held at the home of Zalathiel Vargas with the aim of organizing an exhibition of conceptual and non-objectual art at the Museo de Arte Moderno. He participated in the meetings that followed the symposium, coordinated by La Coalición, and promoted the creation of the Grupo Proceso Pentágono. His relationship with Oscar Olea and his interest in “plastic events” and in geometric sculpture through which spectators could freely move involved him in the seminar “Aesthetic Problems of the City,” organized by the UNAM.

1977

He actively participated as a conference presenter at the Museo de Arte Moderno, organizing roundtables and writing for catalogs. He was invited by the Uruguayan Ángel Kalenberg to coordinate the sending of Mexican artists to the 10th Paris Biennial in 1977, an offer that Acha declined. Amidst the union crisis at the ENAP, he published his article “México Oggi” [Mexico Today] in the Milanese magazine *D'ARS*, in which he established a connection between the political work of the groups, non-objectualisms, and the installation and physically accessible aspects of public art in Mexico. He collaborated on the book *El geometrismo mexicano* [*The Mexican Geometrism*], edited by Jorge Alberto Manrique.

He published his first report as full-time researcher, entitled “Nuevas formas de participación social de las artes plásticas en

sus diversas modalidades” [New Forms of Social Participation in the Different Modalities of the Plastic Arts], a seminal work from which his five subsequent volumes (*Arte y sociedad: Latinoamérica*) would arise, devoted to studying artistic production, circulation and consumption.

1978

He attended the Primer Encuentro Iberoamericano de Críticos de Arte y Artistas Plásticos held in Caracas, which included the presentation of the CIDAPAL (Centro de Investigación, Documentación y Difusión de las Artes Plásticas de América Latina), an organ coordinated by his friend Carlos Silva. During this meeting Juan Acha and Julio Le Parc got into a heated debate about the role of the art critic, who worked, according to the latter, as part of the mechanism of control of the artistic milieu. Acha later presented at the Primer Coloquio Latinoamericano de Fotografía.

In his capacity as academic curator of the Primera Bienal Latinoamericana de São Paulo, he organized the biennial’s symposia and discussion panels. Local art critics harshly attacked the proposed theme, “Myths and Magic,” in reaction to the nationalism and even folkloricism into which the national projects fell, since they had misunderstood the original proposal. As a reaction to the biennial, the artist and promoter Ivald Granato organized an alternative event entitled *Mitos vadios*, which included artists like Hélio Oiticica, Regina Vater, Artur Barrio, Antonio Díaz, Ligia Pape and Rubens Gerchman, among others.

1979

He traveled with Jorge Alberto Manrique to New York to talk about color in the work of Rufino Tamayo, in the framework of an exhibition organized by the Guggenheim that, paradoxically, had the same title as the Primera Bienal Latinoamericana de São Paulo, that is, *Mito y magia*. The Fondo de Cultura Económica published the first volume of *Arte y sociedad: Latinoamérica*, entitled *El sistema de producción* [*The System of Production*]. He participated in the Jornadas Interdisciplinarias sobre Arte Corporal y Performance, organized by the CAYC and held at the Centre Pompidou in Paris.

1981

He organized the Primer Coloquio Latinoamericano de Arte No-Objetual y Arte Público in Medellín, which coincided with the

4th Bienal de Arte in the same city. The second volume of *Arte y sociedad: Latinoamérica* appeared as *El producto artístico y su estructura* [*The Art Product and Its Structure*]. He began to publish his weekly column “Sociología visual” in *Unomásuno*. He presented the talk “La cultura industrial y las artes” [Industrial Culture and the Arts] at the colloquium “Artes Visuales e Identidad en América Latina”, organized by the Foro de Arte Contemporáneo. After his talk, Julio Le Parc reiterated the arguments he had made in Caracas during the Encuentro Iberoamericano de Críticos de Arte y Artistas Plásticos.

1983

By invitation of the members of No-Grupo, he wrote the introduction to *Agenda Colombia 83*, a collective publication in support of M-19. He carried out a research trip to Heidelberg University in Germany, focusing on recent art theory. His book *Hersúa, obras-esculturas : persona-sociedad* [*Hersúa, Sculpture-Works : Society-Person*] was published by the UNAM; in it, he maintained that the conceptual authorship of the Espacio Escultórico was attributable to Hersúa, despite its collective character and its condition as sculpture that could be physically accessed by the public.

1984

The third volume of the *Arte y sociedad: Latinoamérica* series was published: *El arte y su distribución* [*Art and Its Distribution*], as was *Ensayos y ponencias latinoamericanistas* [*Latin Americanist Essays and Talks*], the first anthology of Juan Acha’s political writings, published by the Galería Nacional de Caracas. He was invited to lead the seminar “Las variantes estéticas” [Aesthetic Variations] at the Universidad Autónoma Metropolitana (UAM), which had a powerful impact on young artists interested in design and crafts, like Rubén Valencia, Melquiades Herrera and Maris Bustamante.

1985

He attended the Segundo Encuentro de Intelectuales por la Soberanía de los Pueblos de América Latina, held in Havana, and gave talks about art and politics in Mexico and Venezuela. Aracy Amaral invited him to lead a seminar in São Paulo about artistic perception and sensoriality. His hopes of organizing the Segundo Coloquio Latinoamericano de Arte No-Objetual were diminished.

1986

He participated in the Debate Forum at the 2nd Bienal de la Habana, at which he presented the talk “Reafirmación caribeña y requerimientos estéticos y artísticos” [Caribbean Reaffirmation and Aesthetic and Artistic Requirements]. He participated as a juror in the Tercer Concurso de Artes Visuales at the Centro de Arte Vitro in Monterrey. Together with the Mexican Rita Eder and the Peruvian Mirko Lauer, he published *Teoría social del arte: bibliografía comentada* [*Social Art Theory: An Annotated Bibliography*]. He prepared a manuscript that would be published two years later under the title *Introducción a la teoría de los diseños* [*Introduction to Design Theory*].

1989

He began a new column entitled “Políticas culturales,” this time for the newspaper *Excélsior*. He returned to Havana as a presenter at the 3rd Bienal de la Habana, where he presented a talk titled “Tradición y contemporaneidad en el ambiente del Tercer Mundo” [Tradition and Contemporaneity in the Realm of the Third World]. Both the biennial and the spirit of Latin American cultural unity that had been experienced in 1985 were then found to be deeply fractured.

1991

He continued writing his column in *Excélsior*, now under the title “La estética cotidiana” [Everyday Aesthetics]. He was invited to serve as a curator of *FaxArt. Un intercambio de conceptos sobre el paisaje americano* [*FaxArt: An Exchange of Concepts about the American Landscape*], an exhibition of fax art organized by the Instituto Colombo Americano. He participated as a juror at the 9th Bienal del Grabado Latinoamericano y del Caribe [Latin American and Caribbean Biennial of Engraving], in San Juan, Puerto Rico.

1992

He was invited to serve as a juror at the 4th Biennial of Art in Cairo, traveling as well to Argentina to attend the 13th Jornadas Internacionales de la Crítica [International Meetings of Criticism] organized by the AICA and the CAYC.

1993

Now as a member of the Sistema Nacional de Investigadores and with the support of the DAAD, Acha carried out a brief research trip to Germany, where he gave talks and studied the aesthetics of drawing and photography. He prepared a manuscript about the artistic system of photography, which he was unable to publish. He published his book *Las culturas estéticas de América Latina* [*Aesthetic Cultures of Latin America*].

1994

Huellas críticas [*Critical Traces*], a compendium of Acha's essays and articles of art criticism, was published in Cuba. He was once again invited to serve as a juror at the 5th Biennial of Art in Cairo, which was held at the end of December. Two weeks later, on January 9, 1995, he died in Mexico City.



JUAN ACHA

(Sullana, Perú 14 de diciembre de 1916-Ciudad de México 9 de enero de 1995) Crítico de arte y productor de teorías, fue uno de los pensadores más influyentes de la escena mexicana y latinoamericana de la segunda mitad del siglo XX.

Ingeniero químico de formación, su labor como crítico y teórico de arte se inició hacia el final de la década de los cincuentas, ampliándose y apuntalándose tras su llegada a México en 1972, en donde se desempeñó como profesor de diversas instituciones públicas, entre las que destacan la Academia de San Carlos y la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado “La Esmeralda”. Entre otros cargos institucionales, Juan Acha fue delegado regional de la Asociación Internacional de Críticos de Arte (AICA), fue coordinador de la Subdirección Técnica del Museo de Arte Moderno de México y trabajó como asesor editorial de la revista *Artes Visuales*.

En sus casi cuatro décadas de producción intelectual, Juan Acha impulsó la reflexión crítica en torno al arte nuevo, a los movimientos de ruptura latinoamericanos y a lo que él mismo definió como “los no-objetualismos”. Durante los años que residió en México, Acha sistematizó un amplio cuerpo de teorías en torno al arte, las artesanías y los diseños, considerándolas como fenómenos socioestéticos complejos y llamando la atención sobre la necesidad de articular un pensamiento visual independiente en Latinoamérica. Juan Acha fue uno de los más activos promotores de lo que hoy se conoce como los estudios en cultura visual.

Además de innumerables artículos y columnas periodísticas en diarios como *El Comercio*, *Unomásuno* o *Excélsior* y en revistas como *Cultura Peruana*, *Humboldt*, *D'ARS*, *Nuevo Mundo*, *Eco*, etcétera; de sus publicaciones se destacan los siguientes títulos: *Art in Latin America Today: Perú* (1961), *Arte y sociedad en Latinoamérica. I, II, III* (1979, 1981, 1984), *Ensayos y ponencias latinoamericanistas* (1984), *El consumo artístico y sus efectos* (1988), *Introducción a la teoría de los diseños* (1988), *Crítica de Arte: teoría y práctica* (1992), *Las culturas estéticas de América Latina* (1994), y *Aproximaciones a la identidad latinoamericana* (1996).

BIOGRAPHICAL SKETCH

JUAN ACHA

(Sullana, Peru, December 14, 1916-Mexico City, January 9, 1995)
Art critic and theorist, Acha was one of the most influential thinkers in the Mexican and Latin American contexts during the second half of the twentieth century.

Formally trained as a chemical engineer, he started working as a critic and theorist of art in the late 1950's, broadening and strengthening his approach after moving to Mexico in 1972. There he worked as a professor at different public institutions, including the Academia de San Carlos and the Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado "La Esmeralda." His institutional positions included serving as a regional delegate of the Asociación Internacional de Críticos de Arte (AICA) and as coordinator of the Subdirección Técnica at the Museo de Arte Moderno in Mexico City, and he worked as an editorial advisor for the journal *Artes Visuales*.

During nearly four decades of intellectual work, Juan Acha championed critical reflection on new art, the Latin American rupture movements, and what he himself defined as "non-objectualisms." During his time in Mexico, Acha systematized a broad body of theories about art, craft, and designs, regarding them as complex socio-aesthetic phenomena and calling attention to the need to articulate an independent form of visual thinking in Latin America. Juan Acha was one of the most active promoters of what is now known as visual culture studies.

In addition to countless articles and columns in such newspapers as *El Comercio*, *Unomásuno* and *Excelsior*, and such magazines as *Cultura peruana*, *Humboldt*, *D'ARS*, *Nuevo Mundo* and *Eco*, his publications also include the following books: *Art in Latin America Today: Peru* (1961), *Arte y sociedad en Latinoamérica. I, II, III* (1979, 1981, 1984), *Ensayos y ponencias latinoamericanistas* (1984), *El consumo artístico y sus efectos* (1988), *Introducción a la teoría de los diseños* (1988), *Crítica de arte: Teoría y práctica* (1992), *Las culturas estéticas de América Latina* (1994), and *Aproximaciones a la identidad latinoamericana* (1996).

CATÁLOGO

CATALOG

NOTA ACLARATORIA

Esta lista de obra obedece a la estructura del guion curatorial creado para la exposición y está organizada en 10 unidades que a su vez se dividen en subunidades temáticas. Autores o dependencias generadoras de los distintos tipos de documentos, ya sean invitaciones, carteles, hojas de prensa, catálogos, etc., están ordenados alfabéticamente.

Excepto cuando se especifica lo contrario, los materiales marcados con un asterisco (*) en este catálogo forman parte del Centro de Documentación Juan Acha del Centro Cultural Universitario Tlatelolco (CCUT). Aquellos que pertenecen al Archivo Mahia Biblos y Juan Acha serán identificados con doble asterisco (**).

EXPLANATORY NOTE

This list corresponds to the structure of the curatorial outline created for the exhibition, and is organized in 10 units that are in turn divided into thematic subunits. Authors or Offices that generated the different kinds of documents, whether invitations, Posters, Press releases, catalogs, etc., are in alphabetical order.

Unless otherwise specified, the materials marked with an asterisk (*) in this catalog are part of the Centro de Documentación Juan Acha at the Centro Cultural Universitario Tlatelolco (CCUT). Those that belong to the Archivo Mahia Biblos y Juan Acha are marked with a double asterisk (**).

PREÁMBULO—PREAMBLE

1. Juan Acha **

“México Hoy”, 1977

Revista *D'ARS* (Milán), no. 85 (año XVIII, diciembre)—*D'ARS* magazine (Milan), no. 85 (vol. XVIII, December)

32 × 24 cm

2. Juan Acha **

“Perú. Despertar revolucionario”, 1971

Revista *D'ARS* (Milán), no. 55 (año XII, junio)—*D'ARS* magazine (Milan), no. 55 (vol. XII, June)

32 × 24 cm

3. Juan Acha **

“Perú. Situación del arte contemporáneo”, 1969

Revista *D'ARS* (Milán), no. 46-47 (año X, julio-noviembre)—*D'ARS* magazine (Milan), no. 46-47 (vol. X, July-November)

16 × 24 cm

**ITINERARIO I: ARCHIVO DEL PERÚ—
ITINERARY I: PERUVIAN ARCHIVE**

**ABSTRACCIÓN Y PINTURA PERUANA—
ABSTRACTION AND PERUVIAN PAINTING**

4. Juan Acha *

“Art in Latin America Today: Peru”, 1961

Publicación de la—Published by the Pan American Union

13.7 × 19 cm

5. El Comercio de Lima *

“1839-1964. 125 años”, 1964

Portada de la sección de economía del número aniversario—Economy section cover of the anniversary issue

40 × 61 cm

6. Patronato de las Artes *

“I Salón de Arte Abstracto”, Lima, enero—

January 15, 1958

Invitación—Invitation

11 × 17 cm

7. Sebastián Salazar Bondy *

“Del hueso tallado al arte abstracto”, 1960

Publicación—Publication

Ediciones Peruanas Simiente

12.5 × 21.2 cm

8. Marta Traba *

“Art in Latin America Today: Colombia”, 1959

Publicación de la—Published by the Pan American Union

13.5 × 18 cm

LA CRÍTICA DE ARTE EN EL PERÚ—

ART CRITICISM IN PERU

9. Autor no identificado—Unidentified author **

Juan Acha, Juan de la Rosa y—and E. Núñez, Lima, 1961

Fotografía. Copia de exhibición—Photograph.

Exhibition copy

18 × 12.1 cm

10. Autor no identificado—Unidentified author **

Juan Acha, Ricardo Grau y—and Edgardo Pérez, Lima, 1961

Fotografía. Copia de exhibición—Photograph.

Exhibition copy

18 × 12.1 cm

11. Instituto de Arte Contemporáneo **

“Comunicado del IAC sobre el homenaje al pintor Sérvulo”, octubre—October 25, 1961

Recorte hemerográfico de—Newspaper clipping from *El Comercio de Lima*

14.8 × 20.4 cm

12. Instituto de Arte Contemporáneo *

“Mahia Biblos. Pinturas”, 1963

Catálogo de exposición—Exhibition catalog

22 × 16 cm

13. Instituto de Arte Contemporáneo *

Sérvulo, 1961

Catálogo de exposición—Exhibition catalog

17.6 × 24.4 cm

BIENALES INTERNACIONALES—

INTERNATIONAL BIENNIALS

14. XXXII Bienal de Venecia *

Venecia, junio—June 19, 1964

Hoja de prensa—Press release

22 × 33 cm

15. documenta III *

Kassel, 27 de junio-5 de octubre—June 27-

October 5, 1964

Hoja de prensa—Press release

21 × 29.7 cm

16. Juan M. Ugarte Eléspuru **

Carta para—Letter to Juan Acha, Córdoba,

abril—April 10, 1964

II Bienal Americana de Arte

Mecanoescrito—Typewritten letter

21.3 × 28.1 cm

JOSEF ALBERS

17. Josef Albers **

Constelación imposible. (Serie NN)—Impossible Constellation (NN Series), ca. 1962

Fotografía. Copia de exhibición—Photograph.

Exhibition copy

22 × 16 cm

18. Josef Albers *

Cuadrado de línea blanca—White Line Square, s/f—n.d.

Catálogo de láminas serigráficas de Gemini G.E.L.—Catalog of Gemini G.E.L. silkscreen sheets

19.1 × 19.1 cm

19. Josef Albers *

Homenaje al cuadrado—Homage to the Square, 1964

Catálogo del—Catalog of the Instituto de Arte Contemporáneo

17.3 × 17.5 cm

ROMERO BREST Y LOS NUEVOS

COMPORTAMIENTOS ARTÍSTICOS—ROMERO BREST AND THE NEW ARTISTIC ATTITUDES

20. Autor no identificado—Unidentified author **

Mahia Biblos, Juan Acha y mujer no identificada—and an unidentified woman, Lima, 1967

Fotografía. Copia de exhibición—Photograph.

Exhibition copy

12 × 18 cm

21. Autor no identificado—Unidentified author **

Alberto Dávila con—with Juan Acha, Lima, 1967

Fotografía. Copia de exhibición—Photograph.

Exhibition copy

18.2 × 23.9 cm

22. Mario Acha, Miguel Malatesta y—and

Efraín Montero *

Mimuy, 1965

Tríptico con manifiesto—Triptych with manifesto
33 × 24 cm

23. Instituto de Arte Contemporáneo *

Rogelio Polesello, 1965

Catálogo de exposición—Exhibition catalog

19.7 × 25.3 cm

24. Jorge Romero Brest **

Carta para—Letter to Juan Acha, Buenos Aires, mayo—May 30, 1965

Mecanoscrito—Typewritten letter

21.5 × 28 cm

ARTE NUEVO—NEW ART

25. Instituto de Arte Contemporáneo—

Asociación Cultural Jueves *

I Festival Americano de Pintura (Bienal de Lima), 1966

2 catálogos de la bienal—catalogs for the biennial

10 × 26 cm c/u—ea.

26. Instituto de Arte Contemporáneo *

Grupo Señal, 1966

Catálogo de exposición—Exhibition catalog
20.1 × 19 cm

27. Fundación para las Artes *

I Salón de Pintura, 1966

Programa de actividades—Activity program
21 × 32.3 cm

28. Museo de Arte de Lima *

Arte Nuevo (Emilio Hernández Saavedra, Gloria

Gómez-Sánchez, Jaime Dávila, Teresa Burga,

Luis Zevallos Hetzel, José Tang, Armando

Varela, Luis Arias Vera, Víctor Delfín), 1966

Catálogo de exposición—Exhibition catalog
24.5 × 23 cm

29. Grupo Arte Nuevo (Emilio Hernández

Saavedra, Gloria Gómez-Sánchez, Jaime

Dávila, Teresa Burga, Luis Zevallos Hetzel,

José Tang, Armando Varela, Luis Arias Vera,

Víctor Delfín)

Páginas interiores de los catálogos—Interior pages of the catalogs *Arte Nuevo* (Museo de Arte

de Lima, 1966) y *Grupo Arte Nuevo* (Galería

Lirloy de Buenos Aires, 1967), 2016

DVD (Slideshow)

1' 15"

Archivo personal—Personal Archive Joaquín Barriendos

OBJETOS POP—POP OBJECTS

30. Galería Cultura y Libertad *

Teresa Burga. Objetos, 1967

Catálogo de exposición—Exhibition catalog
14.8 × 22.8 cm

31. Galería Cultura y Libertad *

Gloria Gómez-Sánchez. Pinturas y objetos, 1967

Catálogo de exposición—Exhibition catalog
14.7 × 22 cm

32. Galería Cultura y Libertad *

Luis Zevallos. Pinturas, 1967

Catálogo de exposición—Exhibition catalog
14.7 × 22.7 cm

33. Gloria Gómez-Sánchez *

Buzo Azul, 1967. 11.4 × 17.5 cm

Corbatas, 1967. 11.3 × 17.8 cm

Mesa, 1967. 16 × 11.1 cm

Plata sobre gelatina—Silver gelatin prints

34. Quartier Latin *

Queta Gaillour y Emilio Hernández Saavedra, 1967-68

Invitación de la galería dirigida a—Gallery invitation addressed to Juan Acha. 16.5 × 12.8 cm
Catálogo de exposición—Exhibition catalog
19.7 × 19.6 cm

NUEVAS TENDENCIAS DEL ARTE EN PERÚ Y ARGENTINA—NEW ARTISTIC TENDENCIES IN PERU AND ARGENTINA

35. Fundación para las Artes **

Nuevas tendencias en la plástica peruana, 1968
Catálogo de exposición—Exhibition catalog
20.5 × 22.2 cm

36. Instituto Di Tella *

Semana de Arte Avanzado en la Argentina, Buenos Aires, septiembre—September 25-30, 1967

Programa de actividades—Activity program
10 × 22.7 cm

37. Instituto Di Tella*

Experiencias Visuales 67, 1967

Catálogo de exposición—Exhibition catalog
20.5 × 21.6 cm

38. Jorge Romero Brest **

Paz en el mundo, 1968

Circular del Instituto Di Tella enviada a Juan Acha—Newsletter for the Instituto Di Tella sent to Juan Acha
22.7 × 7.6 cm

JUAN ACHA Y EL '68—JUAN ACHA AND '68

39. Juan Acha **

Carta para—Letter to C. H. Hiller (International Standard Brand), Lima, abril—April 10, 1968
Mecanoscrito—Typewritten letter
21.5 × 28 cm

40. documenta 4 *

2 catálogos—catalogs, 1968
22.3 × 27.4 cm

41. documenta 4 *

Esculturas al aire libre frente al edificio—Open-air sculptures in front of the Orangerie, 1968
Transparencias—Slides
5 × 5 cm c/u—ea.

HAPPENINGS Y POLÍTICA—HAPPENINGS AND POLITICS

42. Juan Acha **

“Arte Pop: procedimientos y finalidades”, Lima, mayo—May 25, 1969
El Comercio

Recorte hemerográfico—Newspaper clipping
19 × 26 cm

43. Mario Castro Arenas **

“¿Pintores o plagiarios?”, Lima, mayo—May 18, 1969
La Prensa

Recorte hemerográfico con anotaciones de Juan Acha—Newspaper clipping with Juan Acha's notes
18.8 × 19.2 cm

44. Rafael Hastings **

Blanca Nieves y los 7 enanos, Lima, marzo—March 6, 1968

Happening en la Galería Quartier Latin
Fotografía de prensa. Copia de exhibición—Press photograph. Exhibition copy
18 × 32 cm

45. Museo de Arte de Lima *

La nueva veta: la figura 1963/1968, 1969
Catálogo de exposición—Exhibition catalog
23 × 22 cm

46. Quartier Latin *

Hastings, 1968
Catálogo de exposición—Exhibition catalog
41.9 × 17.2 cm

ITINERARIO II: ARCHIVO DE MÉXICO—ITINERARY II: MEXICAN ARCHIVE

MAYO DEL 68. ARTE Y JUVENTUD EN MÉXICO—MAY '68. ART AND YOUTH IN MEXICO

47. Leonel Góngora *

Los ambientes de verdad, 1968
Cartel de la—Poster for the Galería Misrachi
40 × 53.5 cm

48. Alfredo Gurrola

Avándaro, 1971
Película en Súper 8 transferida a DVD—DVD transfer from Super 8 film
21'
Cineteca Nacional

49. Museo Universitario de Ciencias y Arte

I Salón Independiente 68, 1968

Cartel—Poster

45 × 45 cm

Fondo Galería Pecanins

Centro de Documentación Arkheia, MUAC,
UNAM

50. Museo Universitario de Ciencias y Arte

III Salón Independiente 70, 1970

Boletín—Bulletin

62 × 43 cm

Fondo Histórico MUCA

Centro de Documentación Arkheia, MUAC,
UNAM

51. Guillermo Zapfe

Instalación presentada en el—Installation
presented at the *III Salón Independiente* (título
sin identificar—unidentified title), 1970

Plata sobre gelatina—Silver gelatin print

12 × 17 cm

Fondo Archivo Histórico MUCA

Centro de Documentación Arkheia, MUAC,
UNAM

**PRENSA Y CIRCULACIÓN DE IDEAS—THE
PRESS AND THE CIRCULATION OF IDEAS**

52. Juan Acha **

“La calle y el arte”, julio—July 23, 1972

Suplemento—supplement “Diorama de la
Cultura”, Excélsior

28 × 38.7 cm

53. Revista Artes Visuales *

México, no. 1 (invierno—Winter), 1973

Publicación—Publication of the Museo de Arte
Moderno

20.2 × 26.7 cm

54. Revista Plural *

México, no. 24, septiembre—September, 1973

Publicación del periódico—Publication of the
newspaper *Excélsior*

25.2 × 36.5 cm

EL MUSEO DE ARTE MODERNO

55. Museo de Arte Moderno

3 calendarios de actividades—activity
calendars**

Septiembre—September, 1976,

Febrero—February, 1977, Abril—April, 1977

(34.8 × 47.4 c/u—ea.)

56. Carteles de exposiciones—Exhibition posters *

José Luis Cuevas, *Cuevas. Ilustrador de su
tiempo*, 1972 (46 × 69.5 cm)

Eduardo Terrazas, *Eduardo Terrazas*, 1972
(42.5 × 69 cm)

57. Catálogos—Catalogs *

Omar Rayo, *Pintura, grabado, dibujo*, 1973 (21.2
× 22 cm); Vasarely, *Sus maestros y amigos*, 1974
(21.9 × 21.2 cm); Carlos Cruz-Diez, *Fisicromías*,

1976 (22.4 × 21.9 cm); Agam, *Pinturas,
esculturas y otras técnicas*, 1976 (22.4 × 21.9

cm); Manuel Felguérez, *El espacio múltiple*,
1974 (22.4 × 21.9 cm); Jorge Eielson, *Nudos*,

1979 (22.4 × 21.9 cm); Hersúa, *Semicúbican.
Ambiente modular escultórico*, 1977 (22.4 × 21.9

cm); Arcangelo Janelli, *Rigor formal y sutileza
cromática*, 1977 (22.4 × 21.9 cm); Sebastián,

*El cubo. Estructuras articuladas. Pinturas y
grabados*, 1976 (22.4 × 21.9 cm)

**EL “ARTE CONCEPTUAL” COMO PROBLEMA—
“CONCEPTUAL ART” AS A PROBLEM**

58. Juan Acha *

“Arte conceptual”, s/f—n.d.

Mecanoescrito con anotaciones—Typewritten
manuscript with notes

21.5 × 28

59. Museo de Arte Moderno *

Road Show. Arte conceptual inglés, 1973

Cartel de exposición—Exhibition catalog

45.5 × 69.5 cm

**60. Museo Universitario de Ciencias y Arte
(MUCA) ****

*Arte conceptual frente al problema
latinoamericano*, 1974

Cartel del simposio—Symposium poster

23 × 34.5 cm

LA ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS

61. Juan Acha **

“Las artes plásticas como sistema de producción
cultural”, 1978

Publicación—Publication of the Escuela Nacional
de Artes Plásticas

16.4 × 19.5 cm

62. Juan Acha **

“Nuevas formas de participación social de las
artes plásticas en sus diversas modalidades”, 1977

Informe de investigación—Research report

23 × 29 cm

**ARTISTAS NO-OBJETUALES EN MÉXICO—
NON-OBJECTUAL ARTISTS IN MEXICO**

63. Maris Bustamante *

“Alternativas de las artes visuales y su relación con el diseño”, 1987

Publicación de la—Publication of the Universidad Autónoma Metropolitana

17 × 21.2 cm

64. Maris Bustamante y—and Rubén Valencia *

“La estética de los no-objetualismos”, 1986

Publicación de la—Publication of the Universidad Autónoma Metropolitana

21.5 × 27.8 cm

65. Melquiades Herrera *

“Un Babel resuelto en el campo del dibujo”, 1985

Publicación de la—Publication of the Escuela de Artes Plásticas (No. 2)

9.5 × 21.5 cm

66. Melquiades Herrera *

“El performance. ¿Tradición, Moda, Publicidad o Arte?”, 1985

Publicación de la—Publication of the Escuela de Artes Plásticas (No. 6)

9.5 × 21.5 cm

67. Rubén Valencia **

Las variantes estéticas, 1984

Cartel para conferencia de—Poster for presentation by Juan Acha

37 × 56.7 cm

68. Rubén Valencia y Alfredo Nuñez *

Antievento, 1976

Catálogo de exposición—Exhibition catalog

20.5 × 29.4 cm

COLOMBIA. AGENDA 83

69. Antonio Caro *

Colombia, 1976

Offset

34.7 × 23.6 cm

70. Felipe Ehrenberg (Proceso Pentágono) **

“Esperanza”, 1983

Contribución al libro—Contribution to the book *Colombia. Agenda 83*. Compilada por el No-Grupo en apoyo al M-19—Compiled by No-Grupo in support of M-19

20.5 × 22.9 cm

LEÓN FERRARI

71. León Ferrari *

Duas Ruas, 1981

Heliografía—Heliograph

102.7 × 104.3 cm

72. León Ferrari *

Relectura de la Biblia

1988

Collage postal—Postal collage

21.5 × 15.8 cm

BIENAL DE LA HABANA

73. Casa de las Américas **

II Encuentro de Intelectuales por la Soberanía de los Pueblos de Nuestra América, La Habana, 1985

Periódico del encuentro—Publication for the meeting

38.5 × 54.5 cm

74. Casa de las Américas *

Esta es una fuerza temible e invencible—This is a fearsome and invincible force, 1981

Catálogo del XX aniversario de Girón—Catalog of the 20th anniversary of Girón

21 × 28 cm

75. Centro de Arte Contemporáneo

Wilfredo Lam *

II Bienal de la Habana, 1986

Publicación promocional—Promotional publication

17.3 × 24.5 cm

ARTE Y POLÍTICA—ART AND POLITICS

76. Escuela Nacional de Artes Plásticas **

Arte y política, 1985

Cartel de conferencia—Poster for presentation by Juan Acha

41 × 60.8 cm

77. Revista Idea *

México, no. 3, abril-mayo—April-May, 1975

Publicación de la—Publication of the UNAM

21.2 × 28.4 cm

AICA. JORNADAS DE LA CRÍTICA—AICA:

PROCEEDINGS OF ART CRITICISM

78. Centro de Arte y Comunicación (CAYC) **

Jornadas de la crítica, Buenos Aires, 1992

Plata sobre gelatina (4 ampliaciones)—Silver gelatin print (4 positives)

24 × 17.7 cm

OMAR RAYO

79. Omar Rayo, Juan Acha *

Rayo por Juan Acha, 1994

Ensayo de Juan Acha objetualizado por Omar Rayo—Essay by Juan Acha, objectualized by Omar Rayo

21.7 × 21.7 cm

ENTREVISTAS A JUAN ACHA—INTERVIEWS WITH JUAN ACHA

80. Juan Acha **

Extracto de entrevista a Juan Acha durante el—

Extract of an interview with Juan Acha during the XIII Vitro Award in Monterrey, 1986

VHS transferido a DVD—VHS film transferred to DVD

1' 8"

REVOLUCIÓN CULTURAL—CULTURAL REVOLUTION

REFORMA AGRARIA EN EL PERÚ—AGRARIAN REFORM IN PERU

81. Jesús Ruiz Durand

Reforma Agraria, 1968 -1973

Compadre, los ojos bien abiertos, Cartel—Poster.

70.2 × 98.6 cm

82. Jesús Ruiz Durand

190 años después Túpac Amaru está ganando la guerra, Cartel—Poster. 70 × 99.5 cm

Copias de exhibición—Exhibition copies

Archivo personal de—Private archive of Jesús Ruiz Durand

MCLUHAN Y EL MAYO DEL 68

83. Juan Acha *

El vanguardismo pictórico, s/f—n.d.

7 láminas impresas sobre “Estética tecnológica”—7 printed sheets about “Technological aesthetics”

22 × 28 cm c/u—ea.

84. Groupe de Recherche et de Réalisation d'une Réflexion Révolutionnaire (Orleans) *

Festival Permanent, 1968

Programa de actividades—Activity program

21 × 27 cm c/u—ea.

85. Michael Memmi **

Kidnapping, 1968

Panfleto sobre la presencia de Michael Memmi en el Campus Univeritario de Nanterre. Incluye notas marginales de Rafael Hastings—Panflet on the Michael Memmi presence on campus at the University of Nanterre. Includes notes by Rafael Hastings

21.5 x 29 cm

PAPEL Y MÁS PAPEL—PAPER AND MORE PAPER

86. Mario Acha

Papel y más papel: 14 manipulaciones con papel periódico, 1969

Registros fotográficos de la exposición. Copias de exhibición—Photographic records of exhibition. Exhibition copies

Manipulaciones de Juan Acha y Jesús Ruíz

Durand (22 × 33.8 cm), Manipulación de Gloria Gómez-Sánchez (32.2 × 22 cm), Manipulaciones de Juan Acha y Mario Acha (33.8 × 22 cm)

Archivo personal de—Private archive of Mario Acha

MARIO ACHA

87. Instituto de Arte Contemporáneo *

Mario Acha. Iniciación al cinematógrafo, 1970

Invitación de exposición—Invitation to exhibition

26.5 × 32.6 cm

88. Mario Acha

Mario Acha. Iniciación al cinematógrafo, 1970

Registros fotográficos en el—Photographic records at the Instituto de Arte Contemporáneo

Copias de exhibición—Exhibition copies

15 × 11.6 cm c/u—ea.

Archivo personal de—Private archive of Mario Acha

GUERRILLA CULTURAL—CULTURAL GUERRILLA WAR

89. Autor no identificado—Unidentified author *

No puede haber revolución social sin revolución cultural, s/f—n.d.

Panfleto político y cartelera de exposiciones de arte—Political pamphlet and poster for art exhibitions.

Impresión mimeográfica—Mimeographed print

21.4 × 32.8 cm

90. Juan Acha **

“La revolución cultural”, agosto—August 14, 1970

Diario *Oiga*

Recorte hemerográfico—Newspaper clipping
19 × 28 cm

91. Ernesto Maguiña *

Arte = \$ (registro de intervención callejera—record of urban intervention), 1970

Fotografía. Copia de exhibición—Photograph.
Exhibition copy
20 × 13.8 cm

**ARTE Y REVOLUCIÓN EN AMÉRICA LATINA—
ART AND REVOLUTION IN LATIN AMERICA**

92. Felipe Ehrenberg *

Esperan, 1973

Impresión mimeográfica (separata incluida en el libro *Saboramí* de Cecilia Vicuña; Felipe Ehrenberg Ed. Devon: Beau Geste Press)—Mimeographed print (pullout included in the book *Saboramí [Taste of Myself]* by Cecilia Vicuña, edited Felipe Ehrenberg, Devon: Beau Geste Press)

21.3 × 16.2 cm

93. Felipe Ehrenberg *

Esperan. Viva la Robolucion, 1973

Impresión mimeográfica—Mimeographed print
29.7 × 21 cm

94. Luis Felipe Noé y Miguel Rojas Mix

El arte de América Latina es la revolución, 1973

Cuadernos de Arte Latinoamericano (Santiago) Portada de publicación. Copia de exhibición—Cover of publication. Exhibition copy
23.7 × 30 cm

Archivo personal de—Private archive of Luis Felipe Noé

95. Frederico Morais *

Arte moderno/arte postmoderno, 1974

Mapa conceptual—Conceptual map
64.8 × 47 cm

96. Marta Traba **

“La pintura como medio de comunicación”, Costa Rica, septiembre—September 23-29, 1971
Suplemento del periódico—Supplement of the newspaper *La Jornada*
56.5 × 43 cm

EXPEDIENTE CRIMINAL DE JUAN ACHA 1106-69—CRIMINAL RECORD 1106-69 JUAN ACHA

97. Diario Expreso *

“¿PIP desbarató congreso hippie?”, Lima, agosto—August 8, 1969

Recorte hemerográfico—Newspaper clipping
29 × 38.8 cm

98. Juzgado de Instrucción **

Expediente criminal—Criminal record 1106-69
Juan Acha, 1969

Certificado del 11vo Juzgado—Certificate of the 11th Court

Mecanoescrito—Typewritten record
22 × 17 cm

99. Diario Última Hora *

“Allanan un templo del vicio”, Lima, agosto—August 8, 1969

Recorte hemerográfico—Newspaper clipping
28 × 39.2 cm

100. Diario Última Hora *

“Tijeras PIP darán cuenta de melenas *hippies*”, Lima, agosto—August 8, 1969

Recorte hemerográfico—Newspaper clipping
14 × 15.9 cm

EXPEDIENTE CRIMINAL DE JUAN ACHA 441-70—CRIMINAL RECORD 441-70 JUAN ACHA

101. José María Arguedas

El Sexto, 1961

Lima: Editorial Horizonte

11.2 × 18 cm

Archivo personal de—Private archive of Joaquín Barriendos

102. José Revueltas

El apando, 1969

13.5 × 19.3 cm

Ciudad de México—Mexico City, Editorial Era

Archivo personal de—Personal archive of Joaquín Barriendos

103. Tribunal de Justicia **

Expediente criminal—Criminal record 441-70
Juan Acha, 1971

Boletín del 5to Tribunal de la Suprema Corte de Lima—Bulletin of the 5th Tribunal of the Lima Supreme Court

20.3 × 26.4 cm

ARTE Y DICTADURA EN AMÉRICA LATINA—
ART AND DICTATORSHIP IN LATIN AMERICA

104. El Sindicato *

(Alberto del Castillo, Efraín Arrieta, Ramiro
Gómez, Carlos Restrepo, Aníbal Tobón)

arterroR. Montones, 1976

Catálogo de exposición—Exhibition catalog
14 × 21.5 cm

105. Antonio Vigo **

“Latinoamérica es una prisión”, 1978

Páginas interiores de la revista—Inside pages of
the magazine *Artes Visuales*

40.5 × 26.7 cm

106. Horacio Zabala *

Este papel es una cárcel, 1972

Fotografía enviada por el CAYC a Juan Acha—
Photograph sent by the CAYC to Juan Acha

18.3 × 11.7 cm

INSTALACIONES—INSTALLATIONS

107. Juan Acha

*Papel y más papel: 14 manipulaciones con
papel periódico—Paper and More Paper: 14
Manipulations with Newsprint*, 1969

Instalación reconstruida (medidas variables)—
Reconstructed installation (variable dimensions)
Documentación utilizada: Archivo personal de—
Documentation used: Private archive of Mario Acha

108. Fundación para las Artes *

*Papel y más papel: 14 manipulaciones con papel
periódico*, 1969

Invitación y manifiesto conceptual (9-21 de junio
—June)—Invitation and conceptual manifesto
13.4 × 32 cm

109. Rafael Hastings

*Sin título (Juan Acha + Desarrollo de la pintura)—
Untitled (Juan Acha + Development of Painting)*, 1970

Instalación reconstruida (medidas variables)—
Reconstructed installation (variable dimensions)
Documentación utilizada: Archivo personal de—
Documentation used: Private archive of Rafael
Hastings / Archivo Mahía Biblos y Juan Acha

110. Gloria Gómez-Sánchez

Sin título—Untitled, 1970

Instalación—Installation
Mecanoescrito—Typewritten
33.7 × 21 cm

Museo de Arte de Lima. Donación—Donation by
Familia Gómez-Sánchez

ARTE SOCIOLÓGICO—
SOCIOLOGICAL ART

HERVÉ FISCHER—COLECTIVO DE ARTE
SOCIOLÓGICO

111. Colectivo de Arte Sociológico

(Hervé Fischer, Fred Forest, Jean-Paul Thénot)
Manifiesto II, 1975

Mecanoescrito. Copia de exhibición—Typewritten
manifiesto. Exhibition copy
21 × 28 cm

Archivo personal de—Private archive of Hervé
Fischer

112. Farmacia Fischer & Cia. (Hervé Fischer) *
Nada por declarar. París, 1974

Registro fotográfico de intervenciones públicas—
Photographic record of public interventions
55.5 × 21.7 cm

113. Hervé Fischer

*Cuando el pueblo público popular mexicano
expone en el Museo de Arte Moderno*, 1983

Mecanoescrito. Copia de exhibición—Typewritten
manuscript. Exhibition copy
21.5 × 28 cm

Archivo personal de—Private archive of Hervé
Fischer

114. Hervé Fischer

La calle, ¿adónde llega?, 1984

Museo de Arte Moderno
Libro-catálogo—Book-catalog
13.5 × 21.2 cm

Archivo personal de—Private archive of Joaquín
Barriendos

115. Museo de Arte Moderno de São Paulo *
Hervé Fischer, 1975

Catálogo de exposición—Exhibition catalog
45.8 × 30.1 cm

FREDERICO MORAIS

116. Frederico Morais

*Domingos de Criação de 1971—Creation
Sundays, 1971*, 2001

Película en Súper8 transferida a DVD por—
Super 8 film transferred to DVD by Itaú Cultural
8' 13"

Archivo personal de—Private archive of
Frederico Morais

117. Museo de Arte Moderno de São Paulo *
Frederico Morais. Audio Visuais, 1973

Catálogo de exposición—Exhibition catalog
15.5 × 21.7 cm

ANTONI MUNTADAS

118. The Kitchen *

Antoni Muntadas. The Last Ten Minutes, 1976
Invitación de exposición—Invitation to exhibition
26.5 × 14.7 cm

119. Antoni Muntadas *

Acción calle comercio. Arte = Vida, 1974
Catálogo de la exposición *Films, Videotapes, Videocassetes*—Exhibition catalog
50.4 × 23.4 cm

120. Antoni Muntadas *

On Subjectivity, 1978
Catálogo de exposición—Exhibition catalog
21.5 × 28 cm

**PERFIL DE LA MUJER PERUANA. ACCIÓN
COLECTIVA DE ARTE SOCIOLÓGICO
COORDINADA POR MARIE-FRANCE
CATHELAT Y TERESA BURGA—PROFILE
OF THE PERUVIAN WOMAN. COLLECTIVE
SOCIOLOGICAL ART ACTION COORDINATED
BY MARIE-FRANCE CATHELAT AND TERESA
BURGA**

**121. Autor no identificado—Unidentified
author ****

Teresa Burga, Marie-France Cathelat y—and
Juan Acha en la inauguración de—at the
inauguration of *Perfil de la mujer peruana*,
1981

Fotografía. Copia de exhibición—Photograph.
Exhibition copy
11.6 × 8.7 cm

**122. Autor no identificado—Unidentified
author ****

Marie-France Cathelat y Mahia Biblos
Inauguración de *Perfil de la mujer peruana*,
1981
Fotografía. Copia de exhibición—Photograph.
Exhibition copy
8.8 × 11.6 cm

**123. Marie-France Cathelat y—and Teresa
Burga****

Perfil de la mujer peruana, 1981
Libro-catálogo—Book-catalog
14.1 × 21.2 cm

**124. Marie-France Cathelat y—and Teresa
Burga ****

Perfil de la mujer peruana, 1981
4 esquemas del *Perfil educativo (Rompecabezas)*,
*Perfil social. Perfil fisiológico, Proyecto no
realizable I-A*—4 schema for the *Educational*

*Profile (Puzzle) Social Profile, Physiologic Profile,
Unrealizable Profile I-A*

Copias de exhibición—Exhibition copies
21.5 × 28 cm

**125. Marie-France Cathelat y—and Teresa
Burga ***

Propuesta básica: tentativa 1, 1980
Anteproyecto de encuesta—Draft survey
Mecanoscrito—Typewritten manuscript
21.5 × 28 cm

**126. Autor no identificado—Unidentified
author ****

Registro de la exposición—Record of the
exhibition *Perfil de la Mujer Peruana*, 1981
Plata sobre gelatina (40 registros)—Silver gelatin
prints (40 records)
8.8 × 11.8 cm c/u—ea.

127. Mariana Creimerman **

“Encrucijada femenina”, Lima, junio—June 22,
1981
Revista *Caretas*
20.2 × 27 cm c/u—ea.

128. Luis E. Lama **

“Sobre arte y mujeres. Luis Lamas entrevista a
Juan Acha”, Lima, junio—June 22, 1981
Revista *Caretas*
20.2 × 27 cm

**GUERRILLA POSTAL—MAIL ART
GUERRILLA**

ARTE FAX—FAX ART

129. Centro Colombo-Americano *

FAXART, 1991
Catálogo de exposición—Exhibition catalog
22 × 28.3 cm

BEAU GESTE PRESS

130. Beau Geste Press *

1973-1974 Catalog, 1974
Catálogo postal—Postal catalog
20.5 × 10 cm

131. Beau Geste Press *

FLUXSHOE. ADD END A, 1972-73
Exposición postal (ensamblaje de arte correo)—
Postal exhibition (mail art assemblage)
Sobre con seis documentos—Envelope with six
documents
23 × 35.5 cm

132. Felipe Ehrenberg *

Obras telegráficas no. 77 y 80—Telegraphic Works nos. 77 and 80, 1973
Sobres postales—Postal envelopes
21 × 14.7 cm c/u—ea.

C.A.PA.TA.CO.

133. C.A.Pa.Ta.Co. **

(Colectivo de Arte Participativo Tarifa Común)
Bicicletas a la China—Bicycles to China, 1989
Carpeta postal—Postal folder
36 × 23 cm

MAURICIO GUERRERO

134. Mauricio Guerrero *

El arte correo en México, 1986
Tesis doctoral de la UNAM—Doctoral dissertation conferred by UNAM
82.4 × 61.5 cm

135. Mauricio Guerrero *

Perros a color, 1978
Invitación postal—Postal invitation
21.5 × 56 cm

MANUEL MARÍN Y—AND AARÓN FLORES

136. Manuel Marín y—and Aarón Flores *

Revistas alternativas, 1982
Catálogo de exposición—Exhibition catalog
20.6 × 22.4 cm

137. Manuel Marín (Grupo Março) *

Aquí, 1982
Invitación postal—Postal invitation
14.8 × 10.2 cm

138. Manuel Marín *

Aquí. Evento de sellado colectivo, 1982
Invitación postal—Postal invitation
19.7 × 12 cm

139. Manuel Marín *

Aquí 2. Sistema de arte alternativo, 1982
Invitación—Invitation
9.4 × 21.5 cm

140. Manuel Marín *

Aquí, 1, 2 y 3. Proyecto alternativo propósito, 1982
Catálogo de exposición—Exhibition catalog
20.6 × 22.4 cm

141. Manuel Marín *

Aquí II. Exposición de arte alternativo, 1982
Invitación—Invitation
8.6 × 21.2 cm

CARLOS ZERPA

142. Carlos Zerpa *

La carpeta Zerpatria. Arte Postal, 1978
Carpeta de proyectos enviada a Juan Acha—
Project folder sent to Juan Acha
23.5 × 37.2 cm

LOS GRUPOS

CONOZCA MÉXICO. VISITE TEPITO—GET TO KNOW MEXICO: VISIT TEPITO

143. Galería José María Velasco *

Conozca México. Visite Tepito, 1973
(Artistas—Artists: Gustavo Bernal, Daniel Manrique, F.Z. Bujaidar, Armando Ramírez, Francisco Bolaños, Abel Isaías, Ramón Rojo, Julián Ceballos, Coral Ordoñez, Francisco Marmata)
Invitación—Invitation. 20.5 × 14.9 cm
Programa de actividades—Activity program. 15 × 40.2 cm

ENCUENTRO DE ZACUALPAN—MEETING IN ZACUALPAN

144. Autor no identificado—Unidentified author
Días previos al encuentro. Huerta de la casa de Vargas-Bagot; Zalathiel con amigo; Zalathiel, Roberto y Mauro—Symposium's eye. The Vargas-Bagot house backyard; Zalathiel with a friend; Zalathiel, Roberto and Mauro, 1976
3 fotografías—Photographs
Copias de exhibición—Exhibition copies
13.5 × 9 cm

Archivo personal de—Private archive of Zalathiel Vargas

145. Felipe Ehrenberg *

“Simposio de Zacualpan. Notas personales”, 1976
Mecanoescrito—Typewritten notes
14 × 17 cm

146. Aarón Flores (La Coalición) *

La coalición. Nuevos lenguajes estéticos, 1976
Copia de periódico intervenido—Copy of newspaper with intervention
21.6 × 27.8 cm

147. Víctor Muñoz

Reporte de la reunión de Zacualpan, 1976
Mecanoescrito—Typewritten report
21.5 × 28 cm
Fondo Grupo Proceso Pentágono
Centro de Documentación Arkheia, MUAC-UNAM

EL TACO DE LA PERRA BRAVA

148. El TACO de la Perra Brava (Taller de Arte y Comunicación) *

El bravabear como proceso, 1975

Mecanoescrito—Typewritten document

21.6 × 28.4 cm

149. El TACO de la Perra Brava (Taller de Arte y Comunicación)*

Coalición, Colisión ... ¿Explosión?, 1976

Carta mecanoscrita para Felipe Ehrenberg—

Typewritten letter to Felipe Ehrenberg

21.6 × 28.4 cm

150 Periódico Vivo *

Comunicación y respuesta, 1976

Boletín—Bulletin

28.4 × 21.6 cm

EL COLECTIVO

151. El Colectivo *

Comunicado, 1977 (21.5 × 28 cm), *Árbol*

cronológico de experiencias, 1977 (21.5 × 28 cm), *Impreso y secuestrado en la UNAM*, 1977

(28.1 × 43 cm), *Censura. INBA. Burocracia.*

Censura, 1978 (21.5 × 28 cm)

152. El Colectivo. Periódico Vivo *

“Los trabajadores universitarios ante la coyuntura”, 1977

Periódico de contrainformación—Counter-informational newspaper

26.5 × 37 cm

Fondo Alberto Híjar

Centro de Documentación Arkheia, MUAC-UNAM

153. El Colectivo. Trabajo Cultural-Sindical *

Venceremos, 1977

Boletín. Órgano informativo del STEUNAM—Bulletin from the informational organ of the STEUNAM

21.5 × 28 cm

154. Aarón Flores *

Serán secuestrados, 1976

Cartel—Poster

31.8 × 95 cm

Fondo Alberto Híjar

Centro de Documentación Arkheia, MUAC-UNAM

HUELGA DE LA ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS—STRIKE AT THE ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS

155. Escuela Nacional de Artes Plásticas *

Curso especial de diseño de plan de estudios, 1976

Publicación—Publication

21.3 × 19.8 cm

156. Lorenzo León Diez **

“La Escuela Nacional de Artes Plásticas: el academicismo más decadente”, 1977

Revista de Revistas

24.7 × 32 cm c/u—ea.

X BIENAL DE JÓVENES DE PARÍS DE 1977

157. X Bienal de Jóvenes de París

Amérique Latine, 1977

Catálogo de exposición—Exhibition catalog

21 × 30 cm

Archivo personal de—Private archive of Joaquín Barriandos

158. Autor no identificado—Unidentified author

“Un ‘código’ colectivo para la décima bienal de París”, (México, enero—January, 1977

Recorte hemerográfico—Newspaper clipping

21.5 × 28 cm

Fondo Alberto Híjar

Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM

159. Grupo Código

Carta para—Letter to Ángel Kalenberg, Ciudad de México, mayo—May 4, 1977

Mecanoescrito—Typewritten

21.5 × 28 cm

Fondo Alberto Híjar

Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM

160. Felipe Ehrenberg *

Expediente Bienal X, 1980

Publicación—Publication

34 × 22.5 cm

161. Ángel Kalenberg **

Carta para—Letter to Juan Acha, Montevideo, agosto—August 24, 1976

Mecanoescrito—Typewritten

21.5 × 28 cm

LOS GRUPOS: PUBLICACIONES Y

CATÁLOGOS—THE GRUPOS: PUBLICATIONS AND CATALOGS

162. Museo de Arte Moderno *

Nuevas tendencias. Bienal de Febrero, 1977-78

Catálogo de exposición—Exhibition catalog

25 × 21.5 cm

163. Grupo Março

Março. Revista de arte alternativo. No. 6, 1982

Publicación periódica—Periodical publication

61.5 × 92 cm

Archivo personal de—Private archive of Joaquín Barriandos

164. Grupo Suma *

La Calle, 1979

Catálogo de exposición—Exhibition catalog

44.2 × 20.6 cm

165. No-Grupo

Sin título—Untitled, 1982

Cartel—Poster

81.5 × 61 cm

Fondo No-Grupo

Centro de Documentación Arkheia, MUAC,

UNAM

166. La Semana de Bellas Artes **

Grupos pictóricos en México, marzo—March 22, 1978

México, no. 16

Suplemento—Supplement

29 × 35.5 cm

167. Taller de Documentación Visual *

Cuaderno de: Arte Político, 1987

Catálogo de exposición—Exhibition catalog

24 × 21 cm

LATINOAMÉRICA—LATIN AMERICA

PINTURA Y VANGUARDISMO EN AMÉRICA

LATINA—PAINTING AND AVANT-GARDE IN

LATIN AMERICA

168. Editorial Seix Barral S. A. **

Postal enviada a—Postcard sent to Juan Acha,

Barcelona, abril—April 25, 1968

15 × 10 c

169. Marta Traba *

La pintura nueva en Latinoamérica, 1961

Ediciones Librería Central de Bogotá

Libro—Book

24 × 19 cm

170. Yale University *

Stanton L. Catlin, Terence Grieder (Ed.)

Latin American Art since Independence, 1966

Catálogo de exposición—Exhibition catalog

21.5 × 21.5 × 3cm

CENTRO DE ARTE Y COMUNICACIÓN (CAYC)

171. Juan Acha **

Carta—Letter to Jorge Glusberg, Lima, mayo—

May 27, 1970

Mecanoscrito—Typewritten letter

21 × 28.5 cm

172. AICA (Sección Argentina) **

Symposium Latinoamericano de Buenos Aires, 1978

Fotografía—Photograph

Copia de exhibición—Exhibition copy

12.2 × 18 cm

173. Centro de Arte y Comunicación (CAYC) *

El CAYC, 1970

Memoria de las actividades anuales del Centro—

Memoir of the annual activities at the Centro

19.8 × 20 cm

174. Centro de Arte y Comunicación (CAYC) *

Catálogos de exposición—Exhibition catalogs

Arte e ideología. CAYC al aire libre, 1972,

(22.8 × 28.3 cm), *Hacia un perfil del arte*

latinoamericano, 1972 (17.3 × 23.2 cm), *Arte*

conceptual frente al problema latinoamericano,

1974 (22.7 × 25 cm), *América Latina '76*, 1976

(16.7 × 22.7 cm), *20 Latin American Artists*, 1977

(17.5 × 23 cm), *Arte conceptual internacional.*

Década del 70, 1977 (22.7 × 25 cm)

175. Leonardo Perel

Arte e ideología, 1972

Entrevistas—Interviews: Silvia Perel

Cámara—Camera: Pedro Roth

Edición—Editing: Danilo Galasse

Película de 16mm transferida a DVD—DVD

transfer of 16mm film

16'

CAYC

SIMPOSIO DE AUSTIN—AUSTIN SYMPOSIUM

(1975)

176. Juan Acha *

Symposio de arte contemporáneo y literatura de América Latina, 1975

Ponencia mecanoscrita—Typewritten lecture

21.5 × 28 cm

177. Aracy Amaral

El simposio de Austin—Austin Symposium

(Entrevista con—Interview by Joaquín

Barriendos), 2014

DVD

7'10"

Archivo personal de—Private archive of Joaquín

Barriendos

178. Damián Bayón

El artista latinoamericano y su identidad, 1977

Libro con las memorias del simposio—Book with

memoirs of the symposium

12 × 17.4 cm

Archivo personal de—Private archive of Joaquín

Barriendos

179. Marta Traba *

“Simposio de arte contemporáneo y literatura de América Latina”, 1975

Ponencia mecanoescrita—Typewritten lecture
21.5 × 28 cm

180. Universidad de Texas (Austin) **

“Report on Latin American Art and Literature Symposium”, Austin, noviembre—November 3-9, 1975

Recorte hemerográfico de—Newspaper clipping from *On Campus*

28.4 × 39.5 cm

181. Universidad de Texas (Austin) **

Simposio de arte contemporáneo y literatura de América Latina, 1975

Programa de actividades—Activity program. 15 × 25.5 cm

Circular interna con los temas de trabajo—

Internal memo with work themes. 21.5 × 28 cm

PRIMER ENCUENTRO IBEROAMERICANO DE CRÍTICOS DE ARTE Y ARTISTAS PLÁSTICOS—FIRST IBEROAMERICAN MEETING OF ART CRITICS AND PLASTIC ARTISTS (1978)

182. Museo de Bellas Artes de Caracas *

Arte Iberoamericano de Hoy. Primer Encuentro Iberoamericano de Críticos de Arte y Artistas Plásticos, 1978

Catálogo del encuentro—Meeting catalog

22.8 × 20.3 cm

183. Museo de Bellas Artes de Caracas *

Primer Encuentro Iberoamericano de Críticos de Arte y Artistas Plásticos, 1978

Programa de mano—Handbill

20.2 × 68.5 cm

184. Virginia Paris **

“Primer Encuentro Iberoamericano de Críticos de Arte y Artistas Plásticos”, Caracas, junio—June 27, 1978

Recorte hemerográfico de—Newspaper clipping from *El Universal*

36.5 × 35 cm

185. Luis Alfredo Sánchez *

Viva el color. Un film sobre críticos, pintura y pintores de Iberoamérica, 1978

Invitación—Invitation

21.6 × 68 cm

I BIENAL LATINOAMERICANA DE SÃO PAULO (1978)

186. Juan Acha

Carta—Letter to Aracy Amaral, México, enero—January 16, 1981

Leída por Aracy Amaral durante una entrevista (2014)—Read by Aracy Amaral during an interview (2014)

Grabación digital transferida a CD—Digital audio transferred to CD

2'58"

Archivo personal de—Private archive of Joaquín Barriendos

187. Juan Acha *

“Etsedron. Respuesta a Aracy Amaral”, 1976

Revista *Artes Visuales*, no. 10

20.4 × 27 cm

188. Juan Acha y—and Jacob Klintowitz **

“Mitos e magia: o desafio da bienal. Entrevista”, São Paulo, marzo—March 2, 1978

Recorte hemerográfico de—Newspaper clipping from *Jornal da Tarde*

35 × 27.5 cm

189. Jary Cardoso **

Hélio Oiticica. Un mito vadio, noviembre—November 5, 1978

Recorte hemerográfico de—Newspaper clipping from *Folha de São Paulo*

29.5 × 38.2 cm

190. Leonardo Crescenti

I Bienal Latino Americana de São Paulo, 1978

Registro de la inauguración y el montaje—

Record of inauguration and installation

Película de 16mm transferida a DVD—16mm film transferred to DVD

22'26"

Arquivo Multimeios, Centro Cultural São Paulo

191. Fundação Bienal de São Paulo

Apertura del simposio de la I Bienal

Latinoamericana de São Paulo. Palabras de

Juan Acha, Ernesto Sábato y Darcy Ribero. Mesa

de debate—Opening of the symposium at the I

Bienal Latinoamericana de São Paulo. Words by

Juan Acha, Ernesto Sábato and Darcy Ribero.

Roundtable, 1978

Cinta magnética transferida a CD—Magnetic tape transferred to CD

60'

Arquivo Histórico Wanda Svevo. Fundação Bienal de São Paulo

192. Fundação Bienal de São Paulo

Clausura del simposio de la I Bienal Latinoamericana de São Paulo. Sugerencias para la II Bienal Latinoamericana—Closing of the symposium at the I Bienal Latinoamericana de São Paulo. Proposals for the 2nd Latin American Biennial, noviembre—November, 1978
Cinta magnética transferida a CD—Magnetic tape transferred to CD
86' 33"

Arquivo Histórico Wanda Svevo. Fundação Bienal de São Paulo

193. Fundação Bienal de São Paulo

Esquema con los temas de la—Schema with the themes of the Primera Bienal Latinoamericana de São Paulo, 1978
Copia de exhibición—Exhibition copy
20 x 20 cm

194. Fundação Bienal de São Paulo

I Bienal Latinoamericana de São Paulo, 1978
Catálogo de exhibición—Exhibition catalog
27.1 x 18.1 cm

195. Fundação Bienal de São Paulo

Primera Bienal Latinoamericana de São Paulo, 1978
Ponencias del Simposio (2 vol.)—Symposium papers (2 vols.)
21.2 x 28.2 cm c/u—ea.

196. Ivald Granato **

"Mitos vadios", noviembre—November 5, 1978
Recorte hemerográfico de—Newspaper clipping from *Folha de São Paulo*
38.3 x 58 cm

197. Instituto Nacional de Bellas Artes *

Participación de México en la Primera Bienal Latinoamericana de São Paulo, 1978
Catálogo de exhibición—Exhibition catalog
22.8 x 21.3 cm

198. Alfredo Portillos *

Homenaje a Latinoamérica, 1973
Fotografía enviada por el CAYC a Juan Acha—
Photograph sent by the CAYC to Juan Acha
Plata sobre gelatina—Silver gelatine print
12 x 17.8 cm

199. Alexandre Wollner

Identidad visual de la—Visual identity of the I Bienal Latinoamericana de São Paulo, 1978
Registro fotográfico de—Photographic record by Laís Wollner

4 fotografías—Photographs

Copias de exhibición—Exhibition copies
Pabellones de exhibición (10 x 6.9 cm), *Pabellón de México* (12.3 x 9.4 cm), *Entrada principal al recinto* (10.6 x 7 cm), *Cartel promocional en la vía pública* (12 x 8 cm)

Archivo personal de—Private archive of Alexandre Wollner

NO OBJETUALISMOS—NON-OBJECTUALISMS

POESÍA Y ARTE NO-OBJETUAL—POETRY AND NON-OBJECTUAL ART

200. Jorge Eielson **

Escultura Horripilante. Homenaje a César Moro y S. Salazar Bondy—Horriifying Sculpture: Homage to César Moro and S. Salazar Bondy, 1967

Impreso enviado a—Print sent to Juan Acha
29.6 x 30.4 cm

201. Clemente Padín *

Inobjetal 4, 1972
Hoja del catálogo—Page from the catalog *Arte e ideología* (CAYC)
22.8 x 28.3 cm

PRIMER COLOQUIO LATINOAMERICANO DE ARTE NO-OBJETUAL Y ARTE URBANO (1981)—FIRST LATIN AMERICAN COLLOQUIUM ON NON-OBJECTUAL AND URBAN ART (1981)

202. Autor no identificado—Unidentified author *

"La Bienal de Medellín", 1981
Páginas interiores de—Inside pages of *Re-vista*, Medellín (vol. 2, no. 7)
42.8 x 27 cm

203. Autor no identificado—Unidentified author **

"Marta Traba ve con lupa la bienal", mayo—May 24, 1981
Recorte hemerográfico de—Newspaper clipping from *El Mundo de Medellín*
36.8 x 57.7 cm

204. Lourdes Grobet

Conferencias e intervenciones durante el—
Talks and Interventions during the I Coloquio Latinoamericano de Arte No-Objetual y Arte

Urbano, Museo de Arte Moderno de Medellín, 1981

Fotografías—Photographs

Copias de exhibición—Exhibition copies

Mesa redonda con los críticos invitados (9 × 14.22 cm), *Intervenciones del público* (9 × 14.23 cm), *Ponencia de Juan Acha* (9 × 14.22 cm), *Comentarios de Juan Acha* (9 × 13.84 cm), *Comentarios de Mirko Lauer* (9 × 13.83 cm), *Ponencia de Rita Eder* (9.5 × 13.91 cm), *Tres Momentos Plásticos del No-Grupo* (12 × 16.35, 12 × 16.98, 12 × 17.06 cm)

Archivo personal de—Private archive of Lourdes Grobet

205. Marta Minujín y—and Leopoldo Maler

De Amarú a Barthes, 1981

Registro de la acción. Fotografías y narración de Leopoldo Maler

DVD—DVD

3'20"

Archivo personal de—Private archive of Leopoldo Maler

206. Museo de Arte Moderno de Medellín *

I Coloquio Latinoamericano sobre Arte

No-Objetual. Comunicado de prensa no. 3, 1981

Mecanoescrito—Typewritten press release

21 × 27.5 cm

207. Museo Universitario de Ciencias y Arte

El Espacio escultórico, 1980

Catálogo de exposición—Exhibition catalog

21.7 × 24.5 cm

Archivo personal de—Private archive of Joaquín Barriendos

208. No-Grupo

No Grupo en el Espacio Escultórico, 1982

Fotografía. Copia de exhibición—Photograph.

Exhibition copy

21.7 × 24.5 cm

Fondo No-Grupo

Centro de Documentación Arkheia, MUAC,

UNAM

209. Marta Traba **

Cada obra de la bienal tiene su público, mayo—

May 20, 1981

Recorte hemerográfico de—Newspaper clipping from *El Mundo de Medellín*

36.5 × 55 cm

AMBIENTES TRANSITABLES Y SUCESOS PLÁSTICOS—TOURABLE ENVIRONMENTS AND PLASTIC OCCURRENCES

210. Autor no identificado—Unidentified author *

Estructuras transitables—Tourable Structures (*La Serpiente del Eco, La Ruta de la Amistad, Las Torres de Satélite*), s/f—n.d.

Transparencias—Slides

Medidas variables—Variable dimensions

211. Juan Acha **

Hersúa: Obras/Escultura : Persona/Sociedad, 1983

Páginas internas del libro. Copia de exhibición—

Inside pages of book. Exhibition copy

42 × 28 cm

212. María García *

Suceso Plástico—Plastic Occurrence, 1973

Plata sobre gelatina—Silver gelatin print

Registro fotográfico de una acción pública de

Hersúa tomada afuera de la Casa del Lago—

Photograph of a public action by Hersúa taken

outside of Casa del Lago

12 × 17.8 cm

213. Museo de Arte Moderno *

Un ambiente programado y una estructura

penetrable. Obras recientes de Benjamín, 1975

Catálogo de exposición—Exhibition catalog

44 × 21.2 cm

214. Palacio de Minería *

Los geometristas, 1986

Catálogo de exposición—Exhibition catalog

21 × 25.4 cm

215. Sebastián *

Marco. Secuencia de momentos, 1971

Libro-objeto—Book-object

10.5 × 10.5 cm

ECOLOGÍAS OBJETUALES—OBJECTUAL ECOLOGIES

216. Instituto Nacional de Bellas Artes *

Melquiades Herrera. Conferencia con objetos,

1993

Invitación—Invitation

14 × 21.8 cm

217. Eduardo Terrazas y—and Arnaldo Coen *

Sin saber que existías y sin poderte explicar,

1975

Libro-ambiente—Book-environment (Publicación

de la—Publication by the Biblioteca Benjamín

Franklin)

Texto de—Text by Gustavo Sainz

21.5 × 27 cm

CUERPOS SENSIBLES— SENSORY BODIES

ARTE CORPORAL—BODY ART

218. Víctor Cadet *

Über Carlos, 1986

Cartel de película—Film poster with Carlos Zepa

42.2 × 60.6 cm

219. Centro de Arte y Comunicación (CAYC) **

Jornadas interdisciplinarias sobre arte corporal y performance, 1979

Invitación en colaboración con el—Invitation in collaboration with the Centre Georges Pompidou
22 × 16 cm

220. Armando Cristeto Patiño

Hersúa, Carlos Zepa y—and Juan Acha en el coloquio—at the colloquium *Identidad en América Latina*. Foro de Arte Contemporáneo, A.C. México, 1981

Fotografía—Photograph

Copias de exhibición—Exhibition copies

Fondo Armando Cristeto

Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM

221. Armando Cristeto Patiño

Serie *El Condón*—*The Condom* series, 1978-1979

Plata sobre gelatina—Silver gelatin print

Foto—Photo 1 (20.5 × 11 cm)

Foto—Photo 2 (18 × 13 cm)

Adquisición—Acquisition, 2013

Colección MUAC, UNAM

222. Armando Cristeto Patiño

Marcos Kurtycz, persona no identificada y Juan Acha en performance de Kurtycz, Museo Tamayo—Marcos Kurtycz, unidentified person and Juan Acha in a performance by Kurtycz, Museo Tamayo, 1987

Piezografía sobre papel algodón. Impresión 2016—Piezograph on cotton paper. Print 2016
20.3 × 25.4 cm

Fondo Armando Cristeto

Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM

223. Instituto Goethe (Lima) *

Grupo Chaclacayo. Perú ... Un sueño, 1984

Cartel de exposición—Exhibition poster
43 × 103 cm

224. Gretta *

Auto-fotos. Transformaciones y Diario de una mujer, 1978

Catálogo de exposición—Exhibition catalog
53 × 20 cm

225. Marcos Kurtycz **

Sofwars. Matrix Project, 1988

Postal—Postcard

27 × 19.1 cm

226. Marcos Kurtycz **

Taller Visual. Presenta un manual, 1988

Libro de artista dedicado para Juan Acha—Artist book dedicated to Juan Acha

28 × 21.8 cm

227. María Evelia Marmolejo **

20 minutos de acción. Anónimo 1, 2, 3, 1981

3 fotografías. Plata sobre gelatina—3 positives.

Silver gelatin prints

8.5 × 12.5 cm c/u—ea.

228. Antoni Muntadas *

Documentos. Actividades, 1972

Carpeta de proyectos objetualizada por—Project folder objectualized by Antoni Mercader. 24.3 × 32.4 cm

229. Arnulf Reiner **

Grimassenserie, 1970

Cartel—Poster

29.3 × 41 cm

230. Tunga *

Objeto de conocimiento infantil—Child-Like

Object of Knowledge, 1974

Libro-objeto-experiencia—Book-object-experience

Caja con 15 postales—Box with fifteen postcards
13.3 × 19 cm

231. Galería Vendres *

Muntadas, 1971

Catálogo de exposición—Exhibition catalog

50.4 × 23.4 cm

232. Carlos Zepa **

Cada cual con su propio santo—Each One with

His Own Saint, 1980

Cartel—Poster

43.8 × 64.6 cm

233. Carlos Zepa **

Carta para—Letter to Juan Acha, s/f—n.d.

10.3 × 17.7 cm



Fotografía de la carpeta "Tucumán Arde" del Archivo Juan Acha, enviada por León Ferrari a Juan Acha—Photograph from the "Tucumán Arde" folder at the Archivo Juan Acha, sent by León Ferrari to Juan Acha 293

CRÉDITOS DE EXPOSICIÓN

EXHIBITION CREDITS

Curaduría—Curatorship

Joaquín Barriandos

Coordinación de la exposición

—Exhibition Coordination

Sol Henaro

Clara Bolívar

Elva Peniche

Producción museográfica

—Installation Design

Joel Aguilar

Salvador Ávila Velazquillo

Adalberto Charvel

Cecilia Pardo

Programa pedagógico

—Pedagogical Program

Luis Vargas Santiago

Mónica Amieva

Eliza Mizrahi

Colecciones—Registrar

Julia Molinar

Juan Cortés

Claudio Hernández

Elizabeth Herrera

Procuración de fondos—Fundraising

Gabriela Fong

María Teresa de la Concha

Josefina Granados

Alexandra Peeters

Comunicación—Media

Carmen Ruiz

Ekaterina Álvarez

Francisco Domínguez

Ana Cristina Sol

Servicio social—Interns

Luis Matus Toledo

Cristina Reyes Trejo

Curador en jefe—Chief Curator

Cuauhtémoc Medina

AGRADECIMIENTOS

ACKNOWLEDGEMENTS

El Museo Universitario Arte Contemporáneo, MUAC, agradece a las personas e instituciones cuya generosa colaboración hizo posible la muestra de la exposición *Juan Acha. Despertar revolucionario*.

The Museo Universitario Arte Contemporáneo, MUAC, wishes to thank the people and institutions whose generous assistance made possible the exhibition *Juan Acha: Revolutionary Awakening*.

En especial a—Special thanks to Mahia Biblos

Mario Acha, Sissi Acha, Aracy Amaral, María Elena Blanco, Gustavo Buntinx, Maris Bustamante, Ricardo Carvalheira, Marie-France Cathelat, Leonardo Crescenti, Armando Cristeto Patiño, Fernanda Curi, Felipe Ehrenberg, José Espitia, Natalia Estrada, Hervé Fischer, Zanna Gilbert, Lourdes Grobet, Rafael Hastings, Jorge Jiménez Rentería, Sharon Lerner, Fernanda Lopes, Miguel López, Natalia Majluf, Leopoldo Maler, Mariana Marchesi, Carlos Mendoza, Marta Minujín, Frederico Morais, Alejandra Moreno, Dora Moreno Brizuela, Víctor Muñoz, Verónica Navarro, Luis Felipe Noé, Marta Regina Paolicchi, Priscila de Paula, Pilar M. Ríos Ramírez, Bélgica Rodríguez, Mauricio Rodríguez, Jesús Ruiz Durand, Tzutzumatzin Soto Cortés, Carla Stellweg, Annabela Tournon, Rachel Vallego, Zalathiel Vargas, y—and Alexandre Wollner.

Centro Cultural São Paulo, Proyecto Juan Acha A.C., Centro de Documentación Juan Acha del Centro Cultural Universitario Tlatelolco, Cineteca Nacional, Fundação Bienal de São Paulo y—and Museo de Arte de Lima - Mali

JUAN ACHA DESPERTAR REVOLUCIONARIO se terminó de imprimir y encuadernar el 11 de febrero de 2017 en los talleres de Offset Rebosán S.A. de C.V., Acueducto 115, col. Huipulco, Tlalpan, Ciudad de México. Para su composición se utilizó la familia tipográfica Linotype Centennial, diseñada por Adrian Frutiger. Impreso en Domtar Lynx de 216 g y Bond blanco de 105 g. Diseño y supervisión de producción Periferia. El tiraje consta de 1500 ejemplares.

JUAN ACHA REVOLUTIONARY AWAKENING was printed and bound in February 11, 2017 in Offset Rebosán S.A. de C.V., Acueducto 115, col. Huipulco, Tlalpan, Mexico City. Typeset in Linotype Centennial, designed by Adrian Frutiger. Printed on 105 g Domtar Lynx and 105 g Bond white paper. Design and production supervision by Periferia. This edition is limited to 1500 copies.

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Dr. Enrique Luis Graue Wiechers
Rector—Rector

Dr. Leonardo Lomelí Vanegas
Secretario General—Secretary General

Ing. Leopoldo Silva Gutiérrez
Secretario Administrativo—Administrative Secretary

Dr. Alberto Ken Oyama Nakagawa
Secretario de Desarrollo Institucional—Secretary
of Institutional Development

Dr. César Iván Astudillo Reyes
Secretario de Servicios a la Comunidad—Secretary
of Community Service

Dra. Mónica González Contró
Abogada General—General Counsel

COORDINACIÓN DE DIFUSIÓN CULTURAL DEPARTMENT OF CULTURAL AFFAIRS

Dr. Jorge Volpi Escalante
Coordinador—Coordinator

Mtra. Graciela de la Torre
Directora General de Artes Visuales · MUAC—General Director,
Visual Arts · MUAC

Jorge E. Jiménez Rentería
Director General—General Director,
Centro Cultural Universitario Tlatelolco, UNAM

Juan Acha. Despertar revolucionario explora los comportamientos artísticos de vanguardia que brotaron en Lima hacia el final de la década de los sesentas, y que fueron definidos por este crítico de arte peruano-mexicano como un “despertar revolucionario”. Tras su llegada a México en 1972, Acha habló de la necesidad de extender esta revolución a toda América Latina, he invitó a los más jóvenes a participar en lo que llamó una “guerrilla cultural”. Ésta es la primera muestra organizada con materiales provenientes del Archivo Juan Acha, e incluye reactivaciones de arte no-objetual y documentación artística.

Juan Acha. Revolutionary Awakening explores the avant-garde artistic experiments that emerged in Lima during the late 1960s, which the Peruvian-Mexican art critic Juan Acha defined as a “revolutionary awakening.” Upon his arrival to Mexico in 1972, Juan Acha advocated for the expansion of this revolution across Latin America, inviting the youth to get involved in what he called a “cultural guerrilla.” This is the first exhibition organized with material from the Archivo Juan Acha, and also includes reenacted non-objectual art pieces along with artistic documentation.

28.01.2017–28.05.2017

Vestíbulo—Lobby *Arkheia*

muac.unam.mx



RM





UNAM
La Universidad
de la Nación

Cultura
UNAM

muac

museo universitario
arte contemporáneo

TLA
TE
LO
CO
centro cultural
universitario

RM



9 788417 047085