

# Homenaje a Anna Maccagno

I Simposio sobre la escultura peruana del siglo XX



Facultad de Arte de la Pontificia Universidad Católica del Perú  
Fondo Editorial 2003



## PARTICIPANTES

Alejandro Alayza  
Gustavo Buntinx  
César Campos  
Alfonso Castrilón Vizcarra  
Luis Jaime Cisneros V.  
Marta Cisneros  
Verónica Crousse  
Raúl Cuba  
Silvio de Ferrari  
Augusto Del Valle Cárdenas  
Johanna Hamann  
Max Hernández Calvo  
Mirko Lauer  
Salomón Lerner Febres  
Miguel Mora Donayre  
Lika Mutal  
María Fé Nevares  
Rodrigo Quijano  
Carlos Rodríguez Saavedra  
Fernando de Szyzlo  
Emilio Tarazona  
Carlo Trivelli  
Jorge Villacorta Chávez











HOMENAJE A ANNA MACCAGNO  
I SIMPOSIO SOBRE LA ESCULTURA PERUANA DEL SIGLO XX





MARTA CISNEROS - JOHANNA HAMANN - MIGUEL MORA  
EDITORES

# Homenaje a Anna Maccagno

I Simposio sobre la escultura peruana del siglo XX



PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ  
FACULTAD DE ARTE  
FONDO EDITORIAL 2003



Primera edición: enero de 2003

*Homenaje a Anna Maccagno.  
I Simposio sobre la escultura peruana del siglo XX*

Copyright © 2003 por el Fondo Editorial de la  
Pontificia Universidad Católica del Perú  
Plaza Francia 1164, Lima I  
Teléfono: 330-7410 / 330-7411  
Telefax: 330-7405  
E-mail: feditor@pucp.edu.pe

Diseño gráfico: Fondo Editorial de la PUCP  
Impresión: Tarea Asociación Gráfica Educativa

Derechos reservados, prohibida la reproducción de  
este libro por cualquier medio, total o parcialmente,  
sin permiso expreso de los editores.

Hecho el Depósito Legal: 150105-2003-0258  
ISBN: 9972-42-524-X

Impreso en el Perú - Printed in Peru

# C O N T E N I D O

## Primera Parte

13 *Presentación*, Salomón Lerner Febres

17 *Semblanza*, Miguel Mora Donayre

## ANNA MACCAGNO

25 TEXTOS:

27 *¿Qué es escultura?*

29 *Situación actual de la formación en las artes plásticas en América Latina y El Caribe*

34 *Esculpiendo escultores*

36 *Amauta Anna Maccagno. La libertad de crear*

39 *Discurso de clausura del año académico 1999*

41 *Extracto de carta a Anusia*

43 IMÁGENES

55 OBRAS

75 TESTIMONIOS:

77 *Anna Maccagno, estela luminosa*, Luis Jaime Cisneros

79 *A Anna que vino de tan lejos*, Alejandro Alayza

80 *Anna Maccagno en la Plaza Francia*, Fernando de Szyszlo

82 *Recuerdos*, César Campos

85 *Anna, mi maestra*, Lika Mutal

88 *Homenaje a la Maestra*, Raúl Cuba

90 *Anna, viajera de las formas*, Johanna Hamann

91 *Anna*, Marta Cisneros

92 *Anna querida*, Anna Kazmierski

95 *La idea è buona, ma no te ha salido...*, Verónica Crousse

## Segunda Parte

# I SIMPOSIO SOBRE LA ESCULTURA PERUANA DEL SIGLO XX

- 99 Presentación
- 101 *La escultura en el Perú y la enseñanza de Anna Maccagno*, Carlos Rodríguez Saavedra
- 105 *La escultura italiana en el Presbítero Maestro de Lima*, Alfonso Castrillón Vizcarra
- 113 *Máquinas, poesía, escultura*, Mirko Lauer
- 123 *Fracturas y nuevos espacios: la escultura y su ubicación en el mundo contemporáneo*, Silvio de Ferrari
- 139 *Las vicisitudes de la materia: una memoria interrumpida – la escultura contemporánea en el Perú*, Augusto del Valle
- 155 *A través del cross-over: más allá y más acá de la escultura en el arte contemporáneo*, Max Hernández Calvo
- 163 *Iniciativas de monumentalidad y rituales de conmemoración: un enfoque programático del no-objetualismo en el Perú*, Emilio Tarazona
- 181 *Aproximaciones a la escultura de Jorge Piqueras*, Carlo Trivelli
- 193 *Tierra baldía y parques de identidad: notas sobre escultura, monumento y espacio público en el Perú del cambio de siglo*, Rodrigo Quijano
- 203 *La tentación autista: notas a una instalación de Carlos Runcie Tanaka*, Gustavo Buntinx
- 225 *Pulso generacional: tendencias y límites supervivientes de la década*, María Fé Nevares
- 239 *Para no tropezar con la escultura: una relectura desde el horizonte peruano en el siglo XXI*, Jorge Villacorta Chávez
- 257 AUTORES
- 259 AGRADECIMIENTOS y CRÉDITOS



ANNA MACCAGNO











## Presentación

Decía Baltazar Gracián, recordando un viejo adagio latino, que sólo las grandes alegrías y las grandes tristezas son capaces de unir de un modo verdadero a los hombres. Pienso que esta idea resume con justicia lo que significó y lo que significa para la Universidad Católica la partida de Anna. En efecto, hace poco más de un año nos reunió la profunda tristeza que provocó en nosotros su desaparición física; hoy, nos congrega la alegría de recordarla, de confirmar que ella sigue viva en nuestra memoria y en su fecundo legado.

Los que integramos esta Casa sabemos bien que la Facultad de Arte nos ha dado enormes satisfacciones. Y esas satisfacciones han sido posibles gracias al talento de los artistas que han acudido a sus aulas, pero también al trabajo orientador de los maestros que los han moldeado con su palabra oportuna y sincera. Es una situación paradójica: quienes crean y moldean una obra han sido a su vez creados y moldeados por aquella figura amorosa y sabia que es el maestro.

Esa imagen del maestro, para quien conoce la Facultad de Arte de nuestra Universidad, se ha hallado encarnada de un modo ejemplar en la figura de Anna. No podemos imaginar de otro modo a quien como ella aprendió desde muy temprano una verdad esencial para todo aquel que profesa o ha profesado el magisterio: que el saber es una cosecha que se renueva en cada estación, que el conocimiento es fruto privilegiado de un esfuerzo que en común realizan maestro y discípulo. Siendo digna sucesora del recordado maestro Adolfo Winternitz, Anna, con paciencia, con disposición y cariño singulares, consagró buena parte de su vida a formar artistas, a infundirles ese sentido creativo, a enseñarles a conquistar la libertad que nace de la disciplina, a hacer, en suma, que el prestigio de nuestra Facultad se conserve y adquiera nuevos bríos. En esa tarea ella nunca desmayó, porque conocía, como pocos, esa fuerza iluminadora que hay en toda alma nueva, en toda vocación que pugna por nacer y ofrecer al mundo un color,

una forma, una voz distintas. Generaciones de pintores, escultores y diseñadores se deben, pues, a ese magisterio sabio, honesto y permanente que ella supo ejercer, por más de treinta y cinco años, como profesora, jefa de departamento y finalmente decana.

Pero Anna no sólo fue maestra en el mejor sentido de esta palabra. Ella misma era una gran artista, una magnífica creadora que iluminaba a sus alumnos mediante el ejemplo vivo. En sus obras escultóricas podemos apreciar el vuelo de su espíritu, esa búsqueda expresiva que, fundiendo en la materia física imaginación y libertad, sensatez y sentimiento, se traduce en líneas y formas de inquietante belleza. Y es que ella comprendía perfectamente que la obra de arte nos descubre el sentido oculto de las cosas y que por ello mismo no es sólo resultado de una estética sino también de una ética, de un ejercicio en el que se comprometen de modo excepcional tanto el cuerpo como la mente del creador para dar a luz un nuevo rostro de la verdad.

Destacar como maestra y artista es ya de por sí encomiable. No obstante, a esos atributos Anna sumaba su don de gentes, esa mezcla de gracia y carisma que prodigaba a diario a todos los que tuvimos la suerte de gozar de su amistad. No era sin embargo una donosura inequívoca; la fuerza de su voz, la gallardía de su entonación, podía llevar a más de uno a una engañosa impresión primera. Engañosa porque todos los que la conocíamos sabíamos bien que tras esa voz habitaba una abierta calidez, una permanente actitud amorosa muy cercana a lo maternal. Quizá esa impresión surgía de su firme vocación por mantener con orgullo su romanidad, por ser una romana auténtica que sin embargo había aprendido a querer a nuestro país y que se había quedado en él para brindarle lo mejor de ella.

Este libro que hoy presentamos quiere ser otra forma de homenaje a todo eso que Anna nos ofreció con tanto amor y con tanto desprendimiento. Me refiero a esa vida dedicada a la creación, a la inteligencia, a la realización del hombre en todo lo que éste posee de valioso y perdurable. No hay manera de pagar esa vida, ciertamente. Por eso pienso que este volumen, y con él la serie de actividades que hemos venido realizando en su memoria, representa un símbolo del profundo y sincero agradecimiento que sentimos por ella las autoridades de esta Casa, sus compañeros en la enseñanza, los alumnos que fue formando, es decir, la comunidad universitaria entera. Es un símbolo, además, de cómo la figura de Anna —a través de las valiosas reflexiones que sobre la creación y la formación artísticas han realizado en este libro sus colegas y discípulos— continúa encaminando su Facultad hacia metas mejores.

No deja de ser curioso que hablemos de símbolos. Pues podemos entender que toda aventura intelectual o artística supone en su esencia trazar una serie de signos con el afán de explicar el mundo. Como hermosamente ha escrito Borges, quizá la paradoja de esa búsqueda radique en que quien traza aquellos signos descubre finalmente que, viéndolos en conjunto, ha ido dibujando su propio rostro. ¿Cuál es esa imagen que, sin proponérselo acaso, a través de su obra y su magisterio, fue perfilando Anna a lo largo



de su fecunda existencia? Allí están las muchas versiones de esa vida suya que hemos intentado evocar: Anna, profesora universitaria; Anna, artista; Anna, madre de aquellos hijos acogidos por intermedio del arte; Anna, en fin, amiga y maestra entrañable, mujer íntegra y buena en el sentido diáfano y pleno que deberían tener siempre estas palabras. Se trata de palabras sencillas, es verdad; pero yo, como quizás muchos de los que aquí escriben, no conozco para ella un elogio mejor.

SALOMÓN LERNER FEBRES  
Rector





## Semblanza

Anna Marcella Laura, hija de Giuseppe Cotroneo y Assunta Bartolani, nace el 23 de enero<sup>1</sup> de 1918, en Roma. Giuseppe nació en Calabria, al sur de Italia, llegó a Roma después de producido el terrible terremoto de 1908, en el cual falleciera su primera esposa, quien era sobrina de Luigi Pirandello. En Roma, conoció a Assunta con quien se casó y tuvieron cuatro hijos: Anna, Maria Vittoria, Mario y Nino. La familia vivió durante mucho tiempo en Piazza Farnese N° 44, en el espléndido edificio Palacio del Gallo di Roccagiovine. El edificio, construido el año 1500 y restaurado por Alessandro Specchi, tiene en su interior una hermosa escalera cuyo diseño se cuenta era de Bernini. A Anna le gustaba muchísimo. Allí vivió y creció, siendo bautizada en San Pedro por un Monseñor amigo de la familia.

Posteriormente vivieron en el barrio Prati en la calle delle Milizie. Su niñez y juventud transcurrieron en la época del fascismo.

Estudia en el Colegio Regina Vittoria para ser maestra, entre 1932 y 1939. Enseñó en Suiza y Budapest en escuelas dirigidas por italianos.

Entre Anna y Maria Vittoria, una brillante pianista, siempre hubo una relación muy estrecha. Mario y Nino trabajaron, como el padre, en el Ministerio de Marina. Todos fueron antifascistas declarados y la familia sufrió mucho cuando a Mario lo encarcelaron por haber manifestado a un compañero su duda de que Italia pudiese salir victoriosa de la guerra.

<sup>1</sup> Anna nos contaba que el día de su nacimiento fue el 23 de enero, sin embargo, aparecía en la documentación como el 24. La celebración de su cumpleaños la realizábamos siempre el 23. De la misma forma, oficialmente sólo tenía un nombre.



Terminada la segunda guerra mundial, Anna y Maria Vittoria se casaron. Maria Vittoria con Johnny Drake y fue a vivir a Inglaterra, donde su esposo trabajaba en el cine.

Anna conoció a Emilio Maccagno<sup>2</sup>, quien sería su compañero de toda la vida, en Roma, y se casaron el 27 de junio de 1945 en la iglesia Regina Apostolorum, parroquia de Anna, ubicada en la calle Giuseppe Ferrari, detrás de la casa donde vivía toda su familia. El recibimiento de la boda lo hicieron en el histórico Café Greco<sup>3</sup> de la calle Condotti.

En 1946, finalizada la guerra, partirían hacia el Perú en el buque español *El Cabo de Buena Esperanza*. Emilio era integrante de la delegación diplomática y ya habían permanecido seis años en Lima cuando el Ministerio de Relaciones Exteriores de Italia lo destinó a otro país, a elegir entre Rusia, Checoslovaquia o Polonia y como su juventud la habían vivido en plena guerra ya no querían vivir en esas naciones.

Entonces Emilio solicitó un año de licencia para considerar si continuaba o no la carrera diplomática. Finalmente, decidieron regresar por su cuenta a Lima, ciudad de la que se habían enamorado.

Anna trabajó en el Colegio Raimondi, entonces en reorganización, y luego para la firma Olivetti; Emilio, su marido, como director de la galería de arte del Banco Continental.

En 1952 Anna, quien hacía escultura en forma autodidacta, se inscribió en la Escuela de Artes Plásticas de la Pontificia Universidad Católica del Perú, culminando sus estudios en 1956. Cuenta ella que Adolfo Winternitz, fundador de la Escuela, a pesar de no ser escultor fue un magnífico maestro porque tenía como base una filosofía que interesaba y proyectaba hacia cualquiera que pudiera hacer arte. En los cuatro años que cursa obtiene los premios de clausura, así como primeros premios en los concursos promovidos con ocasión de la Semana Universitaria.

Terminados los estudios regresa a Europa, por un período de dos años, para estudiar nuevas técnicas y nuevos materiales, los cuales aplicaría después en la enseñanza. Consideraba que en el Perú a pesar de tener una historia muy rica en sus culturas desde la época precolombina, con una cerámica cuyas formas podían inspirar la escultura, ésta se había quedado rezagada y su anhelo al retornar a nuestro país fue reivindicarla.

En 1965 el profesor Winternitz la incorpora a la plana docente de la Escuela, llegando a desempeñarse como Subdirectora.

<sup>2</sup> Emilio Michele nació en Novi Ligure, al norte de Italia, el 27 de marzo de 1910. Hijo de Giuseppe Maccagno, administrador de grandes propiedades, y Giovanna Traverso. [Agradecemos a Maria Puccinelli Maccagno por los datos que nos proporcionara en lo que respecta a la vida de Anna en su país natal.]

<sup>3</sup> Fundado en 1760 por el griego Nicola della Maddalena se constituyó en el punto de reunión de las más altas personalidades del mundo de la cultura, de la literatura y del arte: Giacomo Casanova, Goethe, Goldoni, Wagner, Listz, Winckelmann, Mendelsshon, Schopenhauer, Stendhal, Byron, Shelley, D'Annunzio, y en tiempos más recientes, Guttuso, De Chirico, Pascarella y Trilussa.

Comenzó su labor en la enseñanza con dos o tres horas a la semana y poco a poco fue dedicándole más tiempo hasta darle la estructura completa al taller de escultura.

El taller empezó en un pequeño patio de 16 metros cuadrados en un local que la Escuela tenía en la avenida Arequipa para luego pasar al Fundo Pando en 1969. Allí inició su labor con el modelado de figura humana y después se empeñó en que la universidad le fuera proporcionando los elementos necesarios para implementar, con maquinarias, un taller moderno que le permitiría tratar nuevas técnicas y nuevos materiales.

El trabajo comenzó modestamente, casi como una tarea familiar, con muchos deseos de trabajar. De allí salieron Susana Rosselló, César Campos y otros que después se fueron alejando. El número de estudiantes interesados en el taller fue aumentando y siempre conservaba y animaba el espíritu del trabajo en equipo. Con ella estaba César Campos, Susana Rosselló, Raúl Cuba, Marta Cisneros, Johanna Hamann, Sonia Prager y los más jóvenes que se desempeñaban como jefes de práctica.

Consideraba que el primer deber de un maestro es no invadir nunca la personalidad del alumno, conocerlo como una persona querida, ayudándolo a ver y aconsejándolo, invitándolo siempre a efectuar un estudio introspectivo y animándolo a sacar lo que tiene adentro, nunca dando soluciones y respetando la personalidad de cada uno. Como dijera Susana Rosselló: «Para mí, Anna Maccagno es sinónimo del verdadero maestro: Aquel que sabe conducir a sus discípulos por el camino de la verdadera búsqueda, evaluación y expresión de su verdad esencial.»<sup>4</sup>

Anna, con sencillez y tenacidad, contribuyó a la formación de varias generaciones de escultores y artistas, renovando y vigorizando la escultura peruana contemporánea.

El trabajo artístico de Anna Maccagno se destaca por el gran aliento de sus obras, muchas de temas religiosos: La Virgen con Niño de 3 metros de alto, la Virgen de la parroquia de Nuestra Señora de Guadalupe de 4 metros, el Mural del Banco Continental de 2 metros treinta, el San Francisco de Asís de la parroquia San Antonio de Padua de 3 metros cuarenta, el Ábside del Nuevo Santuario de Paita de veinte metros cuadrados, el Ábside del Santuario de Nuestra Señora del Huayco, en Guaranda, Ecuador, de casi 30 metros cuadrados. Dejó la actividad escultórica a partir del año 1987 como consecuencia de una tendinitis que sufriera en la realización de los trabajos en Guaranda. Su obra escultórica está en colecciones particulares en Italia, Alemania, Estados Unidos y Francia.

Entre los cargos y distinciones que recibiera podemos resaltar los siguientes:

- En 1980<sup>5</sup>, es nombrada como primer Jefe del Departamento Académico de Arte<sup>6</sup>, función que desempeña hasta 1988.

<sup>4</sup> Elvira de Gálvez, *Amauta Anna Maccagno. La libertad de crear*, el Comercio, 19 de setiembre de 1993, pág. C1.

<sup>5</sup> Elegida el 24 de enero por la Junta de Profesores del Departamento de Arte.

<sup>6</sup> El Departamento Académico de Arte fue creado el 21 de noviembre de 1979 mediante Resolución de Consejo Ejecutivo N° 269/79.



- En 1981 es promovida a Profesor Principal.
- En 1990 es representante del Perú en el *Encuentro Regional sobre Formación de las Artes Plásticas en América Latina y El Caribe*, organizado por la UNESCO. Allí sus- tenta el tema sobre la *Situación Actual de la Formación en las Artes Plásticas en América Latina y El Caribe*.
- En 1993 el gobierno peruano le otorga las Palmas Magisteriales en el grado de Amauta<sup>7</sup>. Ese mismo año conduce el decanato de la Facultad de Arte, investidura que tendrá hasta el mes de abril del 2001, en que se jubila por motivos de salud.
- En 1996 la República Italiana le confiere la distinción de Cavaliere Ufficiale.
- En 1997 recibe la Medalla Cívica de la Ciudad de Lima, en mérito a su obra como escultora y como formadora de artistas.
- El 5 de marzo de 1999 se la distingue en el *Homenaje a las mujeres líderes* ofrecido por la Municipalidad de Miraflores.
- El año 2000 es profesora honoraria de la Escuela Superior Autónoma de Bellas Artes del Perú.
- El 23 de mayo del 2001 la Universidad Católica le confiere el Profesorado Emérito y el 5 de octubre se le hace entrega de la medalla correspondiente.

Anna trabajó con Winternitz 28 años y desde 1993, cuando tomó la posta del decanato, trató de defender lo que él le decía: «Jamás perder el espíritu con el que fundó esta escuela, o sea criar gente que sienta el amor por el arte y que se dedique al arte con toda la fuerza de su vida; no crear gente que busque la espectacularidad, que busque el éxito fácil o que la tecnología no se vaya a comer la esencia del por qué de esta escuela.»<sup>8</sup>

«Anna Maccagno fue una mujer enamorada; enamorada fue de la belleza, el magisterio fue objeto de su amor. Y la pasión intensa que bullía en sus sentimientos se hacía cotidianamente palabra en su voz ronca y dulce, se hacía acogida en su trato afable a los jóvenes que a ella acudían, se hacía gesto señorial y sereno en los ademanes que acompañaban sus diálogos.»<sup>9</sup>

Anna falleció a las 7:45 p.m. del 20 de noviembre del 2001 en la Clínica Stella Maris. Sus restos físicos descansan junto a los de Emilio en el Cementerio Británico.

Finalizamos esta breve semblanza con un pensamiento que expresara en 1990:

«La escultura es un cuerpo desnudo, donde solamente lo verdadero, la esencia de lo que ella es, puede hablamos. Por eso nosotros, los escultores, tenemos que preparar el terreno con la meditación

<sup>7</sup> La imposición de la condecoración se llevó a cabo el día 15 de julio de 1993 en el Museo de la Nación.

<sup>8</sup> Entrevista de Michael Perko, 12 de noviembre de 1994.

<sup>9</sup> Salomón Lerner, Rector de la Pontificia Universidad Católica del Perú, Cementerio Británico, 21 de noviembre del 2001.



antes de construir porque es solamente a través de esta disciplina y esa fuerza que la fantasía inventa, toma forma y vida.

No hay genialidad sin fantasía.

No hay fuerza sin meditación."<sup>10</sup>

MIGUEL MORA DONAYRE

<sup>10</sup> *¿Qué es Escultura?*, Ciclo de Conferencias del Centro Cultural de la Municipalidad de Miraflores, 30 de enero de 1990.







ANNA

MACCAGNO







No recuerdo quien dijo: "El arte que no se entiende hoy, será entendido mañana" pero como en el renacimiento, el documento histórico del arte de este siglo será dado solamente por aquellos obras valiosas que hayan sido creadas con ~~aquella~~ fuerza creadora que previa una introspección profunda vienen expresadas con sinceridad y conciencia del momento vivido.

La tecnología siempre más dinámica y avasalladora nos pone frente a un reto inevitable porque puede volver atrás, pero si la forma de vida, los nuevos medios a nuestro alcance nos ofrecen alentadores resultados, tenemos que ser conscientes que el ser humano no ha cambiado en su esencia, así como ser conscientes que la creación artística es siempre el resultado de un compromiso entre el verdadero sentir ya vivido y lo nuevo que apenas se vislumbra.

La conciencia de esta realidad salvaguarda de una confianza tentativas muchas veces apenas

TEXTOS







## ¿Qué es escultura?

Tres jóvenes escultores acaban de exponer sus puntos de vista sobre la definición de la palabra «ESCULTURA», iniciando cada uno preguntándose «¿QUÉ ES ESCULTURA?» Cada uno ha tratado el tema con enfoques distintos, enfoques que han ido en profundidad, sea en didáctica, conceptos, vivencias, demostrando plenamente cómo en este tema, cómo en toda definición del arte, el discurso es interminable, pero sin embargo los tres expositores han concluido sus ponencias devolviendo al público el interrogativo: «¿QUÉ ES ESCULTURA?»

Sería pretencioso de mi parte, además de aburrido, añadir un punto de vista más, ya que yo tampoco me atrevía a dar una contestación o mejor una especie de receta. Podría, quizás, hacer memoria que las dos palabras: «ESCULTURA y PLÁSTICA» se han dividido solamente en este último siglo, para que la segunda, tomando un significado más amplio fuera puesta a definir todo arte visual. Antiguamente fueron utilizadas para expresar la manera con la que venía utilizada la materia para formar figuras.

*ESCULTURA*, del latín *ESCULPERE*, encierra el concepto de tallado, o sea, para ella se presuponía el uso de piedra, mármol, marfil, madera, etc.

*PLÁSTICA*, del griego *PLASSO*, encierra el concepto de plasmar y para ello se presuponía el empleo de arcilla o cera.

Pero lo que sea el detalle de la definición o, en fin, el material empleado, a la base está el concepto de masa entendida como materia, y cada artista escultor ha imaginado siempre su obra como necesidad del espíritu de superar y dominar la *MATERIA*, para darle a ésta la expresión de su idea.

Recuerdo la famosa frase de Miguel Ángel: «La escultura es solamente aquella que se hace por necesidad forzosa de quitar». Esta frase no encierra solamente el concepto platónico de liberar la figura del rigor de la masa sino, y sobre todo, expresar la lucha del artista contra la materia, la cual deberá obedecer a su inspiración.

En nuestra época, a raíz de la revolución artística de este siglo y del lenguaje de las obras contemporáneas, se ha impuesto una definición más, ésta es: *ESPACIO*, pero ya estoy involuntariamente entrando en el campo de las definiciones y, en particular, en lo ya expuesto por mi colega Johanna Hamann.

Tal vez podría añadir a esta charla algunas palabras sobre mi experiencia de maestra durante 25 años de docencia y mis inquietudes acerca de qué hacer para rescatar los valores escultóricos que con la Colonia se habían prácticamente muerto.

Es mi convencimiento que el arte en su esencia es universal, pero los ancestros son raíces fuertes que hay que mantener vivas. Mi compromiso sigue siendo el de formar nuevas generaciones de escultores que se identifiquen siempre más dentro de un contexto latinoamericano. Hemos tenido ya buenos resultados pero falta mucho por hacer. Antes de llegar a esta identidad hay que crear conciencia.

¿Cómo hacerlo? El joven de nuestro tiempo, justamente por ser producto de la confusión que durante este siglo nos hemos empeñado en ofrecerle, rechaza la figura del maestro como ejemplo y como autoridad, entonces hay que ser modesto y discreto, hay que saber que su función no es solamente la de enseñar el oficio sino y, sobre todo, recordar a cada instante que tiene frente a él un hombre que merece respeto, como hombre, como dueño de una personalidad, una sensibilidad, un talento para cultivar.

Hablar de las limitaciones que tenemos en nuestro medio para que el escultor pueda investigar y experimentar nuevas posibilidades al servicio de su creatividad sería recalcar lo que todos sabemos. La tarea es trabajar sobre lo que nadie puede regalarnos o quitarnos; a ese factor tan importante e imprescindible yo lo llamo: talento + conciencia.

Conciencia que el joven artista tiene que ir afinando frente a sí mismo, frente a su trabajo, frente a su contexto socio-cultural. Una conciencia que, cultivada paralelamente al talento, da como resultado la autodisciplina, la honestidad y finalmente una paternidad responsable hacia su obra. El contenido y la forma nacen de este empeño.

La escultura es un cuerpo desnudo, donde solamente lo verdadero, la esencia de lo que ella es, puede hablarnos. Por eso nosotros, los escultores, tenemos que preparar el terreno con la meditación antes de construir porque es solamente a través de esta disciplina y esa fuerza que la fantasía inventa, toma forma y vida.

No hay genialidad sin fantasía.

No hay fuerza sin meditación.



## Situación actual de la formación en las artes plásticas en América Latina y El Caribe

Quiero ante todo agradecer la cortés invitación a este encuentro y felicitar a los organizadores por el aporte que brindan a la cultura y las artes.

En mi condición de miembro de un país latinoamericano —el Perú— y después de haber cumplido más de 25 años dedicados a la formación de artistas a nivel universitario, me encuentro en una encrucijada frente al requerimiento de una ponencia acerca de la situación actual de la formación en artes plásticas en mi país.

El tema es complejo y difícil de definir en pocas palabras ya que no es suficiente hablar del nivel académico, humanístico o referirse a los diferentes puntos de vista de los que nos dedicamos a la formación de jóvenes artistas.

En el campo del lenguaje artístico por ejemplo, habrá que analizar qué impacto tuvo cada una de las tantas influencias foráneas (comenzando por la importación y asimilación del arte europeo, hasta la gravitación de los tantos «ismos» y vanguardias) en un país andino como el Perú, donde el peso histórico del arte pre-colombino no puede dejar de ser parte del artista nacido en esta tierra.

Resumiendo en pocas palabras lo que vino aconteciendo en Lima en los últimos cincuenta años, podemos ver cómo dos centros de formación toman caminos diferentes.

En la Escuela Nacional de Bellas Artes, fundada en 1918 y dirigida hasta 1932 por el pintor Daniel Hernández, quien se había formado en Europa, se había radicado el método de enseñanza según el más rígido academismo, método seguido durante muchos años aún, no obstante haber sucedido a Hernández el pintor Sabogal, quien en el afán de rescatar lo vernacular había protagonizado el movimiento indigenista que despertó un espíritu de nacionalismo y acogió numerosos prosélitos.

Un verdadero cambio aconteció bajo la dirección del pintor Ricardo Grau, quien en ese momento era el abanderado de la renovación.



Él aporta nuevas propuestas, sea en el lenguaje artístico —un expresionismo cargado de emotividad y colorido— como en la innovación de la currícula, creando —después de un año preparatorio de aprendizaje de rígido academismo— la implantación de talleres, dirigidos cada uno por un pintor de distinta tendencia; los alumnos podían escoger y seguir bajo su tutoría los años siguientes de formación. Hasta el presente, no obstante el proseguir de varios directores, este sistema sigue en vigencia salvo que ahora el alumno puede cambiar de maestro cada año si así lo desea.

El otro importante centro de formación artística es creado, en 1939, por el pintor Adolfo Winternitz, bajo nuevos principios. Escuela que más tarde será incorporada a la Universidad Católica y que es hoy la Facultad de Arte.

Creo que el tiempo no me permite detenerme en relatar el trabajo largo y laborioso del Profesor Winternitz, quien como decano sigue dirigiendo esta facultad, y de cuyo cuerpo docente formo parte.

Más importante considero extenderme en exponer y analizar el método de esta facultad que, sin cambiar de filosofía en su esencia, ha ido enriqueciéndose según las exigencias que un país en desarrollo requiere.

Método que en 1980 mereció la gran distinción de la UNESCO de ser escogido como ejemplo de enseñanza de las artes plásticas en América Latina y El Caribe, y por el cual fuimos invitados a presentar una exposición, mediante paneles con textos y fotos acompañados por un audiovisual, en la misma sede de dicha institución en París.

Los textos que presentáramos en esa exposición fueron escritos por el conocido poeta peruano Javier Sologuren, quien con gran sensibilidad interpretó y relató con maestría los principios fundamentales de nuestro método.

Sería muy ambicioso de mi parte encontrar nuevas palabras para dar a ustedes una idea clara de nuestra filosofía en la enseñanza de las artes plásticas.

El texto de Sologuren inicia con una pregunta:

«¿Es posible, hoy una escuela de Bellas Artes?

En el vasto y complejo campo del quehacer artístico contemporáneo, hormigean 'ismos' —modas — teorías — técnicas — cuestionamientos, etc., que lo recorren de un cabo al otro a la vez que condicionan, con creciente impulso las realizaciones individuales.

Al parecer, ante tan libre y disponible abundancia, al artista en ciernes sólo le queda tomar —al margen de normas prácticas escolarizadas— todo aquello que considere conveniente.

Todo sería factible adquirirse por cuenta propia. La enseñanza formal organizada quedaría así relegada entre las actividades prescindibles u obsoletas.

Pero la enseñanza formal y organizada, implica una suma de conocimientos y de experiencias ya adquiridas que evitan el inútil esfuerzo de descubrir lo ya descubierto.

La existencia de contenidos transmisibles y su correspondiente aplicación en el proceso del aprendizaje-creación mediante métodos y procedimientos orgánicos, es —hasta el presente— la razón vital para la existencia de escuelas de arte.

¿Cuál sería, entonces, el rol de una escuela de arte?

La existencia de una escuela como tal, ha exigido romper definitivamente con los 'moldes' académicos, con las recetas únicas, rechazando toda imposición, toda regla aplicada desde afuera.»

Es por esto que en nuestra facultad los docentes acogemos el principio de la enseñanza en equipo, precisamente porque creemos que la gravitación de la personalidad de un solo maestro, podría condicionar al joven artista en la búsqueda de un lenguaje libre y personal.

Nuestra labor docente se funda en las siguientes premisas:

- Proporcionar al estudiante tanto los elementos esenciales del hecho plástico como los elementos culturales propios de la formación universitaria.
- Ofrecer enseñanza especializada dentro de un contexto universal que incluye necesariamente los valores originales de la *cultura* peruana, pues consideramos que la cultura es patrimonio universal cuyo conocimiento y disfrute *no impiden, por el contrario, corroboran el paulatino descubrimiento y consolidación de la identidad nacional*. Los valores encarnados en la creación artística *son* esenciales para lograr esto último.
- No basta cómo hacer, es preciso saber además *qué y para qué* hacer, y para ello se requiere una amplia y clara visión del marco referencial dentro del cual se mueve el estudiante como ser individual y colectivo.
- Hacer al estudiante cada vez más consciente de que la creación artística es siempre la resultante de un compromiso entre lo ya adquirido y lo nuevo que apenas se vislumbra. La consciencia de esta realidad salvaguarda de una confusa dispersión en el seno de tentativas artísticas muchas veces momentáneas y erráticas.
- Respetar, sin recorte alguno, la espontaneidad del estudiante, o sea propiciar en todo momento su más amplia e irrestricta libertad expresiva.
- Transmitir al estudiante los medios fundamentales para su expresión artística original. Jamás forzar con obligaciones temáticas de ningún género. En consecuencia, será el estudiante quien descubra y dé sentido a sus temas evitando toda dependencia: meta *deseable y necesaria* para los artistas de un país en desarrollo que, como el Perú, ofrece una rica variedad tanto étnica como natural y paisajística.
- Despertar en el estudiante —como condición absolutamente previa y necesaria—, la máxima motivación respecto a los trabajos que emprenda y la asunción de una actitud espiritual de la más plena entrega, de la más profunda identificación vivencial posible con el objeto propio de su actividad creadora.

Este es el punto de partida indispensable para todo acto creador.

Estas palabras escritas en 1980 son todavía vigentes para nosotros. Vigentes en cuanto a punto de partida, pero a lo largo de estos últimos diez años han pasado muchas cosas en el Perú; la realidad de ayer se ha ido transformando y en consecuencia las nuevas generaciones requieren de estímulo y trato diferentes.

La realidad actual encierra muchos interrogantes para los que el joven no encuentra una respuesta equilibrada y positiva.



El terrorismo, la violencia, por sí mismos inaceptables, son de todas maneras, respuestas a antiguos problemas de fondo en nuestra sociedad; pero el cambio necesario no puede ser logrado con la violencia por la violencia, con constantes actos de terrorismo, con destrucción, durante largos años.

El joven, frente a esta realidad tiene dos alternativas: fanatizarse y abrazar el camino de la violencia, o acostumbrarse a una triste espera que va debilitando el entusiasmo vigoroso de la juventud.

El joven estudiante, justamente por ser el producto de esta desesperanza y confusión, rechaza la figura del maestro, sea como ejemplo o como autoridad, entonces, el maestro tiene que ser sumamente discreto y modesto en especial frente al joven artista. Tiene que saber que su función no es solamente la de enseñar, sino, y sobre todo, recordar a cada instante que tiene frente a él un hombre que merece respeto, como hombre, como dueño de una sensibilidad y de una personalidad.

Hablar de limitaciones que tenemos en nuestro medio para que el artista pueda investigar y experimentar nuevas posibilidades al servicio de su creatividad sería muy largo y penoso. La actual crisis económica obliga a maestros y discípulos a redimensionar la realización de sus proyectos. Pero la tarea es trabajar sobre lo que nadie puede regalarnos o quitarnos, a ese factor yo lo llamaría:

#### TALENTO + CONCIENCIA

conciencia que el joven artista tiene que ir afinando frente a sí mismo, frente a su trabajo, frente a su contexto socio-cultural.

Una conciencia que cultivada paralelamente al talento dé por resultado la autodisciplina, la honestidad y finalmente la autoría responsable frente a su obra. El contenido y la forma nacen de este empeño.

Las condiciones externas en un país en desarrollo difícilmente siguen una constante: es por esto que a título personal opino que en condiciones difíciles el aprendiz de artista bien orientado, desarrolla más su fuerza creadora, sin arriesgar que técnicas, productos de instrumentos sofisticados, sean los que dirijan y protagonicen su obra.

Vimos antes cómo el joven artista tiene que ir tomando siempre más conciencia frente a su contexto socio-cultural.

Esto no quiere decir exactamente condicionar su lenguaje artístico a lo que el público requiere. La mayoría del público, (sin distinción de niveles socio-culturales), no está preparada para la apreciación del arte actual.

Nosotros estamos trabajando intensamente sobre este punto. De nuestra parte, los pintores y escultores docentes de la Universidad Católica, damos mucho énfasis en *iniciar* al estudiante en el conocimiento y la experiencia de la integración de las artes, donde la función social es factor importante.

Un curso de varias horas semanales dictado por artistas y arquitectos, tiene como finalidad orientar al alumno hacia los diferentes ángulos de la realidad para darles nuevos ordenamientos que le permitan mejorar el marco social del desarrollo del hombre.

Estamos convencidos de que el aporte del artista tiene que ser proyectado fuera de las galerías si se quiere educar al observador e iniciarlo en apreciar y disfrutar del arte contemporáneo.

Es responsabilidad del artista, por lo tanto, integrar su obra al ambiente, sea en el entorno urbano y la arquitectura, —por considerar estos elementos culturalmente relacionados—, cómo y fundamentalmente cuestionarse a priori a quién y con qué finalidad, va destinada la obra.

Hace unos años, un grupo de nuestros estudiantes de los últimos años realizó una serie de pinturas murales en la fachada y salas del Hospital del Niño. Fue una bella experiencia que se inició con un previo estudio de la psicología del niño enfermo y paralelamente se consideró el espacio arquitectónico, la perspectiva, la luz y todos aquellos requisitos necesarios para integrar formas y colores al servicio de un determinado grupo humano.

Actualmente estamos empeñados, según un convenio firmado con la Municipalidad de Miraflores, en que nuestros alumnos realicen un proyecto de pintura mural a lo largo de tres kilómetros, en ambos lados del corredor de la Vía Expresa.

Creo que si anhelamos integrar a nuestros países para lograr una identidad latinoamericana, tenemos que comenzar por preocuparnos en formar futuros artistas cuya *mentalidad* esté abierta al diálogo: diálogo entre artistas, entre profesionales y artistas, entre artistas y neófitos, ser, en suma, el mismo artista un ser integrador.

Para concluir, recojo el siguiente párrafo de un escritor anónimo, cuyo mensaje tendría que hacernos reflexionar a todos los artistas:

«En la sociedad moderna, el rol del artista como relacionador de carisma de la época, sólo se vuelve útil a la sociedad en la medida que hace de su trabajo un puente, un 'AXIMUNDI' entre los hombres, llevando a la búsqueda de *sistemas* más amplios y más humanos.

El arte tiende así a convertirse en la conciencia individual encarnada en el medio social, con un papel de integrador de los hombres.»



## Esculpiendo escultores

*¿Quién es Anna Maccagno? ... artista sobresaliente, maestra de maestros, pilar (¿de acero o piedra?). Flores y más flores. "Tonterías", diría ella. Anna Maccagno es una Maestra de 71 años. Enseña escultura en La Católica. Directa, clara, amiga. Ama enseñar escultura a sus alumnos. Moldea. Tiene un "tajo" (¿seré irreverente?) en su palma derecha que se lo hizo la vida.*

«Me gusta pensar en una escultura en metal por la luz, pero tengo el vicio de la piedra. Si comienzo a trabajar la piedra, no me muevo de allí hasta cuando no estoy molida; mi mano, mi brazo, mi cintura».

«Cuando enseño a mis alumnos me siento más realizada que en cualquier otro momento. Yo he sacrificado mucho mi obra personal, en aras de la enseñanza. Porque aquí estoy a tiempo completo; no he renunciado, hago lo máximo de horas de enseñanza y así entiendo lo que se hace. Pero para mí lo importante es la proyección de esos jóvenes que se van formando, con los cuales se tiene un tipo de comunicación que no se tiene en otro tipo de enseñanza, y es interesante verlos después surgir como artistas, madurar, conservar la amistad, naturalmente, sin forzar nada. Yo sigo viéndome con toda la gente que ha estado conmigo y que hoy puede tener cómodamente 45 o 50 años».

«He trabajado siempre cosas muy grandes. Temas religiosos por pedido, no exactamente por ser mi forma de expresarme, porque también hay algo de lo abstracto que me gusta. Por ejemplo, en la Iglesia de Balconcillo, hay una virgen de acero inoxidable en la fachada. Esa fue una de las primeras obras grandes que hice. Luego, todas las obras escultóricas de la Iglesia de San Antonio de Padua en San Felipe son mías (me han dicho que han pintado una de ellas, voy a matar al sacerdote). También hay una en Jesús Obrero...»

«Soy creyente y, en un cierto sentido, liberal en mi forma de creer. Yo hago realidad lo que siento. Lo voy a explicar: el último trabajo que hice (son tres años, allí me malogré un tendón y por el momento no puedo trabajar), ha sido un gran mural en un santuario en

Ecuador. Me lo encargaron. No sabía cómo hacerle comprender al Obispo que yo no iba a hacer nada figurativo, aun cuando fuera un muro que me encargó de peregrinaje, de turismo en un sitio donde parece que hubo un milagro en 1700. Al final aceptaron lo no figurativo. Y para mí era sencillamente música, un ritmo musical. Le expliqué que si él quería podía interpretarlo como un himno a la Virgen: para mí era música. Y la música, para mí, es una forma de levantar el espíritu, de sentir algo noble, por lo tanto la figuración en sí misma no es lo que me interesa. Me gusta el retrato, quiere decir que no niego lo figurativo. Pero si quiero interpretar algo lo interpreto como yo quiero. En la catedral de Paita, por ejemplo, hice un mural de plata de cuatro metros por cinco. También es abstracto. Y lo lindo fue que cuando estaba armado allí, encima de un andamio tenía que treparme como sea. Vino un indiecito del desierto de Sechura caminando y llegó allá, vio esa cosa que estaba luciendo y le impresionó el brillo de la plata. Y me preguntó *¿estos son los cactus del desierto, verdad?* En mi vida había escuchado eso. Me hizo una gracia este hombre primitivo, veía algo que a él le gustaba ver».

«Siempre tengo proyectos, en el sentido que ahora me estoy rehabilitando de la mano, después de la operación. Un corte muy bien hecho dentro de la línea de la vida. Pero tengo que recuperarme. Pienso trabajar alguna cosa dentro de las proporciones mínimas que me permite mi fuerza.

Nosotros somos como los cantantes. Llega una edad en que tenemos que resignarnos, retirarnos. Hacer cosas chicas como el cantante de ópera lírica, que tiene que retirarse honestamente para no cantar con gallitos. Y también llega un momento en que a nosotros nos abandona nuestra fuerza física».

«Yo trabajaba 10 horas diarias en piedra, en metal, en madera, en lo que sea, con motosierra, con un disco de corte, con una lija u otro instrumento fuerte, sin cansarme. Pero ya no. Eso es menos pesado para mí porque tengo la docencia como prioridad en el sentido que es mi vocación. No se puede hacer así no más. Tengo 25 años de enseñanza».

«Llegué a la docencia de forma casual. El Profesor Winternitz, que fue mi maestro, fue a visitarme y me dijo que necesitaba un profesor de escultura. Yo no quería (era más egoísta de lo que uno puede ser con la edad). Me agarró una vez que vino a visitarme cuando tenía una bronquitis con fiebre alta, y en esas condiciones me hizo prometer que algún día, alguna hora, iba a dar cursos. Comencé con cuatro o cinco horas a la semana y poco a poco he ido creando el taller de escultura. Me he ido entusiasmando, no sólo por hacer una cosa nueva sino por cuánto le podemos dar a nuestro prójimo cada uno con lo que tenemos. Porque uno puede decir, yo soy generosa, doy una limosna por aquí, adopto un niño por allá, recojo al perro vago, hay muchas formas de ser altruista. Pero cada uno tienen una verdadera vocación adentro. No puede tener otra. Años estoy aquí, a tiempo completo, como digo yo, cama adentro».

[La Tortuga, 1990]



## Amauta Anna Maccagno. La libertad de crear

Hace más de 30 años que Anna Maccagno llegó al Perú acompañando a su esposo Emilio, diplomático italiano. Ella dice nunca soñó que algún día ostentaría el grado de 'Amauta', distinción que nuestro gobierno concede excepcionalmente a un maestro por toda una vida ligada a la enseñanza: que es lo que ha hecho Anna, descubriendo escultores en expectantes jóvenes que se acercaron al taller de puertas abiertas que ella conduce en la Escuela de Artes Plásticas de la Universidad Católica. Hoy, sus ex alumnos destacan con brillo propio, pero, jamás olvidan su entrega total a la docencia, su generosidad... y aquellas horas inolvidables en el patio de la escuela.

—*¿Alguna vez, Anna, pensaste en llegar a ser Amauta y tener tan gran número de alumnos?*

—Sus claros ojos miran directamente y responde: «Jamás en mi vida hubiera pensado tener el grado de Amauta. Seguramente por mi vida diplomática, al lado de mi esposo, los reconocimientos formales, las condecoraciones me aburren, pero en esta ocasión me he sentido gratificada. Con este reconocimiento, por primera vez en mi vida me he sentido conmovida. No es que yo sienta que he llegado a lo máximo, a lo espectacular con mis alumnos. Ellos son talentosos, gente que trabaja mucho y no es por mí que han llegado donde están. Además quiero puntualizar algo. Somos un equipo. Por ejemplo, César Campos está conmigo. Estuvo Susana Rosselló, quien ahora se dedica a tiempo completo a su obra. Están conmigo Johanna Hamann, Marta Cisneros, Sonia Prager, Raúl Cuba... los más jóvenes como jefes de práctica, Martín Salazar, Joicy Bartra, Judith Ayala, espero no olvidarme de nadie, porque vienen y se van...»

—*Dices que ahora son un equipo. ¿Cómo era al comienzo?*

—Era nada. Un pequeño patio con un ambiente de 4 x 4 en un local que la escuela tenía en la avenida Arequipa. Yo comencé a estudiar en Lima y recibí un enorme caudal

artístico de Winternitz, pero en escultura no había cosas como para adelantarse en el tiempo. En el Perú, con una historia muy rica en la etapa precolombina, con una cerámica cuyas formas podían inspirar la escultura, ésta se había quedado rezagada. Entonces, estudié en Francia e Italia y al volver de Europa, reivindicar la escultura fue mi anhelo. Comenzamos con lo tradicional para meter las manos en algo y después ya me empeñé en que la universidad me proporcionara maquinarias, elementos para crear un taller, para hacer escultura. Iniciamos la labor con mucha modestia, casi como una tarea familiar, pero con muchas ganas de trabajar. De esos comienzos salieron, justamente Susana (Rosselló), César (Campos) y tantos otros que han viajado, que se han ido perdiendo... A partir de allí comenzó a aumentar el número de alumnos que se interesaba en el taller hasta el tiempo actual.

—*Es muy interesante que salgan todos del mismo taller, pero con expresiones muy diferentes...*

—Es que yo entiendo que el primer deber absoluto de un maestro es no invadir jamás la personalidad del alumno. El equipo que yo he constituido después, cuando ya había gente madura como para ser maestros, ha tenido como tarea, siempre, decir cada uno al alumno su opinión sobre su trabajo, teniendo presente que se recoge lo que puede interesar y se borra el resto completamente. A veces nos contradecemos, a propósito, para que el alumno busque dentro de sí lo que quiere decir. Entonces con este sistema y naturalmente tratando de persona a persona, no se puede hacer una enseñanza colectiva. ¡Jamás! Tú debes conocer al alumno como un amigo, como una persona querida y al momento en que el alumno te pide un consejo, porque tiene algún contratiempo, el maestro está allí pero jamás le va a decir cómo solucionarlo, lo ayuda a ver lo que ha pasado, invitándolo a realizar un estudio introspectivo y animándolo a sacar lo que tiene adentro. Por supuesto que éste busca una emoción, el otro busca un constructivismo, aquél incide más en cierto sentimiento — ...cada uno sale con su personalidad.

—*¿Y cómo crees tú que podrían figurar en el plano internacional?*

—Te voy a decir una cosa que puede sonar como una traición a la patria. Últimamente, cuando he ido a Italia, he visitado exposiciones, he ido al festival de Spoleto, y he visto la calle con muchas esculturas, pero ya para lo nuestro todo era obsoleto, una figuración de personajes sin verdadera creatividad. Por eso, cuando regreso, me hace gozar lo que tenemos acá. Gente que no teniendo las mismas posibilidades, los medios, las comodidades ni el apoyo que hay en otros continentes, salen de sí mismos y con poco material, con la gran creatividad que tienen, con nervio adentro, sacan lo verdadero, lo fuerte, no van a la decoración, no adornan con nada, están diciendo la verdad y no es la cosa decorativa, decadente, que veo en otros lugares.

—*¿Qué me dices en cuanto al arte público, a llenar nuestras calles de escultura?*

—Yo lo he dicho toda mi vida y es una batalla que quisiera ganar antes de morirme, pero ya veo que se me acaba la vida y no la gano. En cualquier país civilizado, que vive según



las reglas fundamentales de la civilización, no que sea ultradesarrollado, en cualquier obra pública o privada importante, hay un porcentaje del presupuesto para una obra de arte, que puede ser un mural, una pintura, una escultura, un tapiz. Eso se presenta a un concurso público, con un jurado de altísima categoría, invitando a veces gente de fuera, cosa que no haya chanchullo, y esto es una gran cosa, ayuda al artista y adorna la ciudad. La escultura es mucho más para afuera que para adentro. Y aquí todavía no me escucha nadie.

—*Esperemos que ahora te escuchen.*

—¡Dilo, por favor. Y muy alto!

#### LA PALABRA DE DOS ESCULTORAS

«Ella se desprende de sí misma para entrar en el talento y la problemática de cada uno de sus alumnos. Antes yo pensaba que era abnegación, ahora sé que es superación que le confiere una objetividad que le permite guiar tantas distintas personalidades, cada una según su posibilidad y carácter. Entraba no solamente en la parte artística sino también en la psicología del alumno, empujando el trabajo a una mayor consciencia y niveles más profundos, muchas veces sacando el hilo que llevaría a la claridad... Los años de formación con una gran maestra llegan a ser una vivencia inolvidable de lo cual uno cosecha toda su vida.»

—Lika Mutal

«Para mí, Anna Maccagno es sinónimo del verdadero maestro: aquél que sabe conducir a sus discípulos por el camino de la auténtica búsqueda, evaluación y expresión de su verdad esencial. Es por ello que siento gran cariño y agradecimiento por esta maestra y amiga merecedora de toda mi admiración.»

—Susana Rosselló

ELVIRA DE GÁLVEZ

## Discurso de clausura del Año Académico 1999

Bienvenidos a esta celebración, ya tradicional, para clausurar el año académico y abrir la exposición de una selección de trabajos de nuestros alumnos.

Estamos cumpliendo sesenta años de actividad, durante los cuales se han formado numerosas generaciones de artistas. El trabajo no ha sido fácil. Todos podemos constatar que el arte ha cambiado y continúa cambiando con el paso del tiempo. Al terminar este último siglo del milenio parece que nos encontramos como en el pre-Renacimiento, en una época de transición que precede una renovación de criterios, creando así un divorcio entre las expectativas crecientes del público y la producción del artista actual.

No recuerdo quién dijo: «El arte que no se entiende hoy, será entendido mañana», pero, como en el Renacimiento, el documento histórico del arte de este siglo será dado solamente por aquellas obras valiosas que hayan sido creadas con fuerza creadora que, previa una introspección profunda, vienen expresadas con sinceridad y consciencia del momento vivido.

La tecnología siempre más dinámica y avasalladora nos pone frente a un reto inevitable: nadie puede volver atrás, pero si la forma de vida, los nuevos medios a nuestro alcance nos ofrecen alentadores resultados, tenemos que ser conscientes de que el ser humano no ha cambiado en su esencia así como ser conscientes de que la creación artística es siempre la resultante de un compromiso entre el verdadero sentir ya vivido y lo nuevo que apenas se vislumbra. La consciencia de esta realidad salvaguarda de unas confusas tentativas muchas veces ajenas y momentáneas.

Mis mejores augurios a los alumnos que, al terminar este milenio, salen de este centro de estudios con una nueva experiencia valiosa para enfrentar, con la responsabilidad que su vocación le exige, una vida profesional.



Quiero concluir con un caluroso gracias a mis colegas y a todo el personal administrativo por el aporte que me han brindado durante este año académico.

Ruego a Usted señor Rector tomar la palabra y dar por inaugurada esta exposición.

Muchas gracias.

[diciembre de 1999]

## Carta a Anusia

*«Todos tenemos nuestras debilidades y si nos vemos con los ojos interiores, sin rebeldía o resentimiento, veremos un día quién y cómo son los demás.»*

*El mal está vagando en el universo, así como el bien. Es un estado, o quién sabe diría un virus, que nos ataca por momentos a todos y no hay antibióticos u otros remedios, sólo hay nuestra conciencia en la medida que podamos ver en la cara la verdad (por lo que de la verdad podemos comprender), que pueda curarnos y hacernos más fuertes, más comprensivos, más generosos o al menos justos, con nuestro prójimo.»*







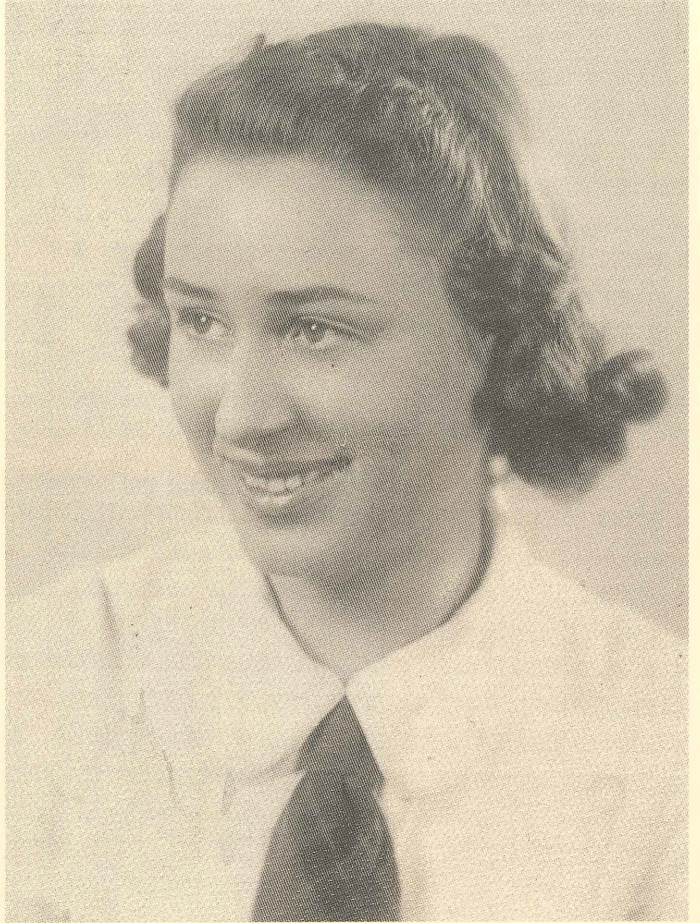


# Imágenes





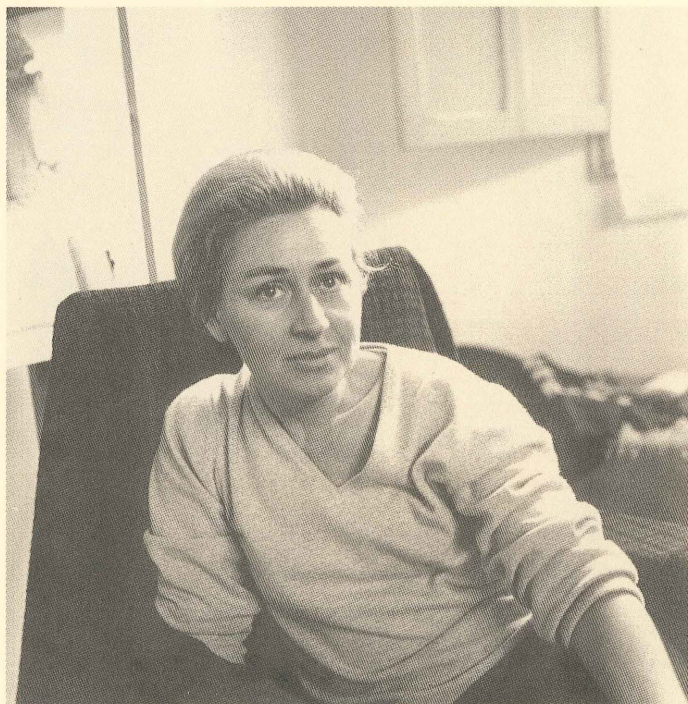
Anna joven







Anna y escultura en metal



Anna Maccagno, 1965



Anna con boceto Virgen de  
Guadalupe



Anna, Santiago de Chile,  
agosto de 1965



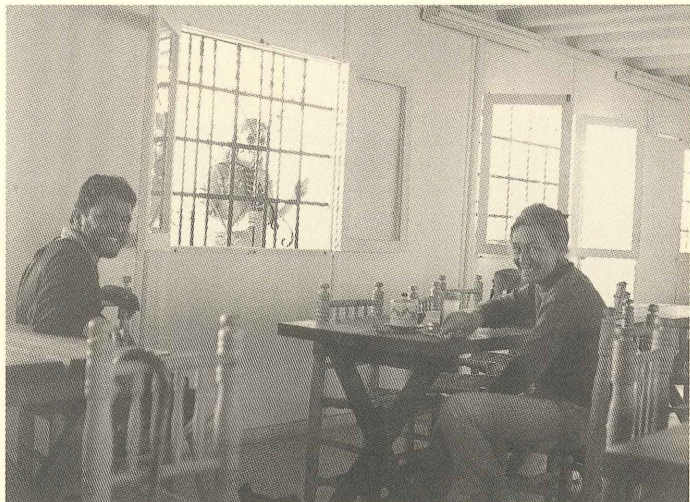


Anna con Adolfo Winternitz

Anna en su taller



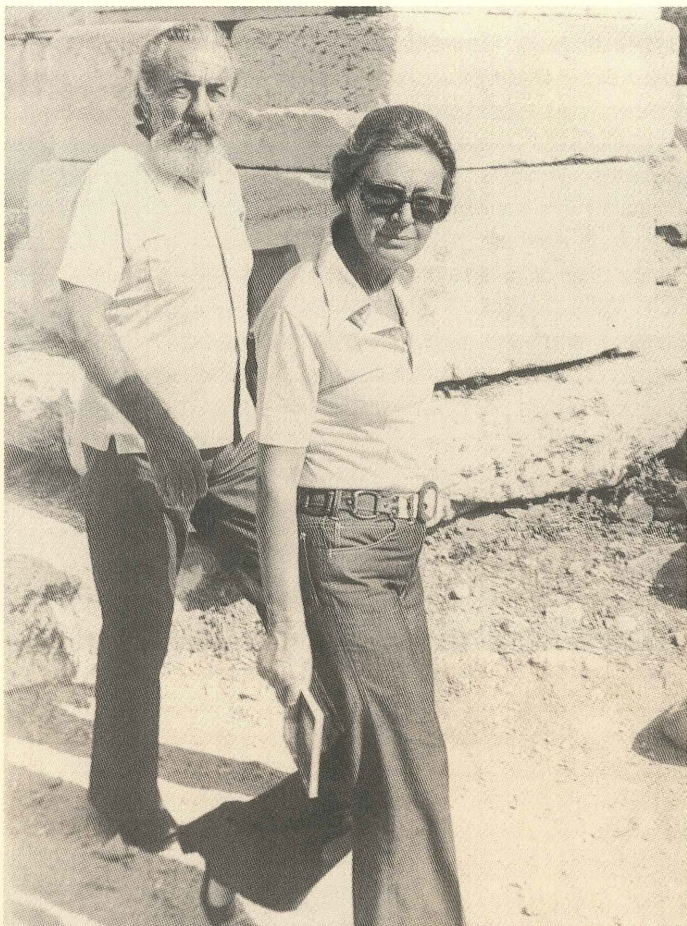




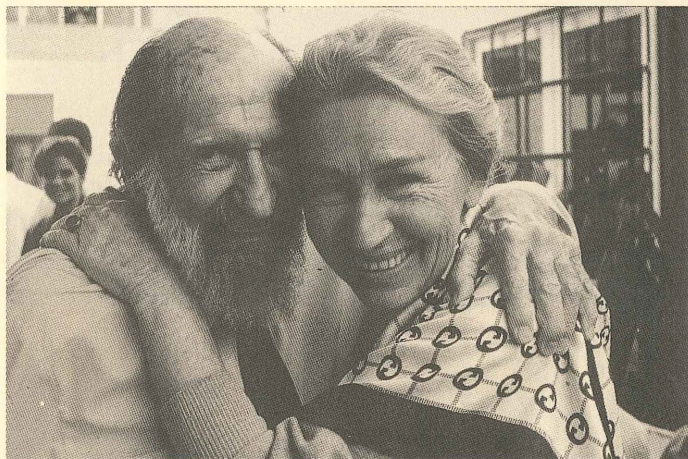
Anna y César Campos,  
cafetería de Artes, 1969  
(Archivo Winternitz)



Anna con dos esculturas,  
13 de septiembre de 1979  
(Archivo Winternitz)



Anna y Emilio, 1980



Anna y Adolfo Winternitz, 1984





Anna y Salomón Lerner

De izquierda a derecha:  
Alejandro Alayza, Jorge Ara,  
Carmen Medina, Tula de la  
Cruz, Anna, Adolfo Winternitz,  
Julia Navarrete, Susana  
Rosselló, Rosa Gonzales,  
Cecilia Mori, Inés Hurtado  
(primera fila). Alberto Agapito,  
Billy Hare, Rogelio Sueiro, Juan  
Pastorelli, Raúl Cuba, Ricardo  
Wiesse, César Campos, Michael  
Perko (segunda fila), 1980



Anna y Salomón Lerner,  
profesora emérita (además  
César Campos, Verónica  
Crousse, Rogelio Sueiro, Sonia  
Prager y Miguel Mora).  
5 de octubre de 2001,  
(Archivo Cugler)



Anna con Alicia Benavides,  
Verónica Crousse y Antoinette  
Arévalo (primera fila), Miguel  
Mora, Marta Cisneros, Johanna  
Hamann, Alexandra Cugler,  
César Campos, Sonia Prager y  
Alejandro Alayza (segunda  
fila). Viernes, 5 de octubre de  
2001. (Archivo Cugler)







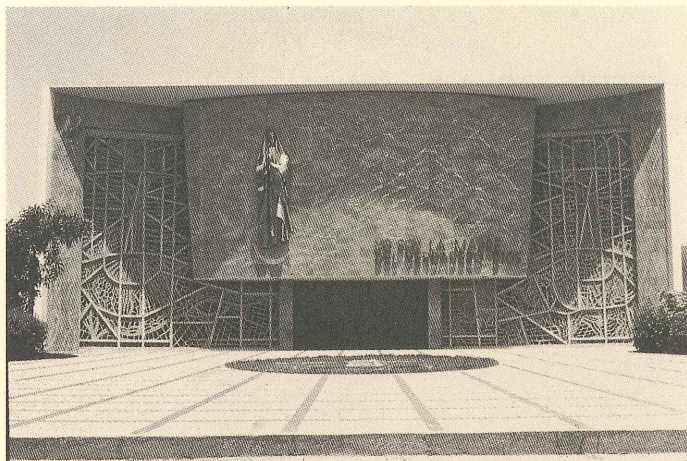


Obras





Virgen, Parroquia Nuestra  
Señora de Guadalupe. Acero  
inoxidable. 4mts. de alto.  
1964



Virgen, Parroquia Nuestra  
Señora de Guadalupe. Acero  
inoxidable, 4 mts. de alto.  
Aparecen Anna y Adolfo  
Winternitz. 1964. (Archivo  
Winternitz)

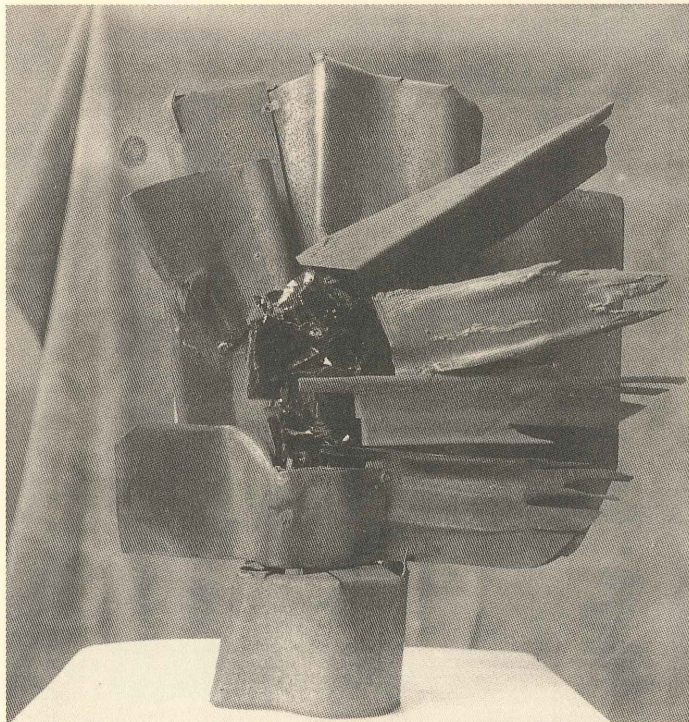




Virgen con niño (detalle),  
Parroquia de Jesús Obrero.  
Cemento, 3 mts. de alto. 1964

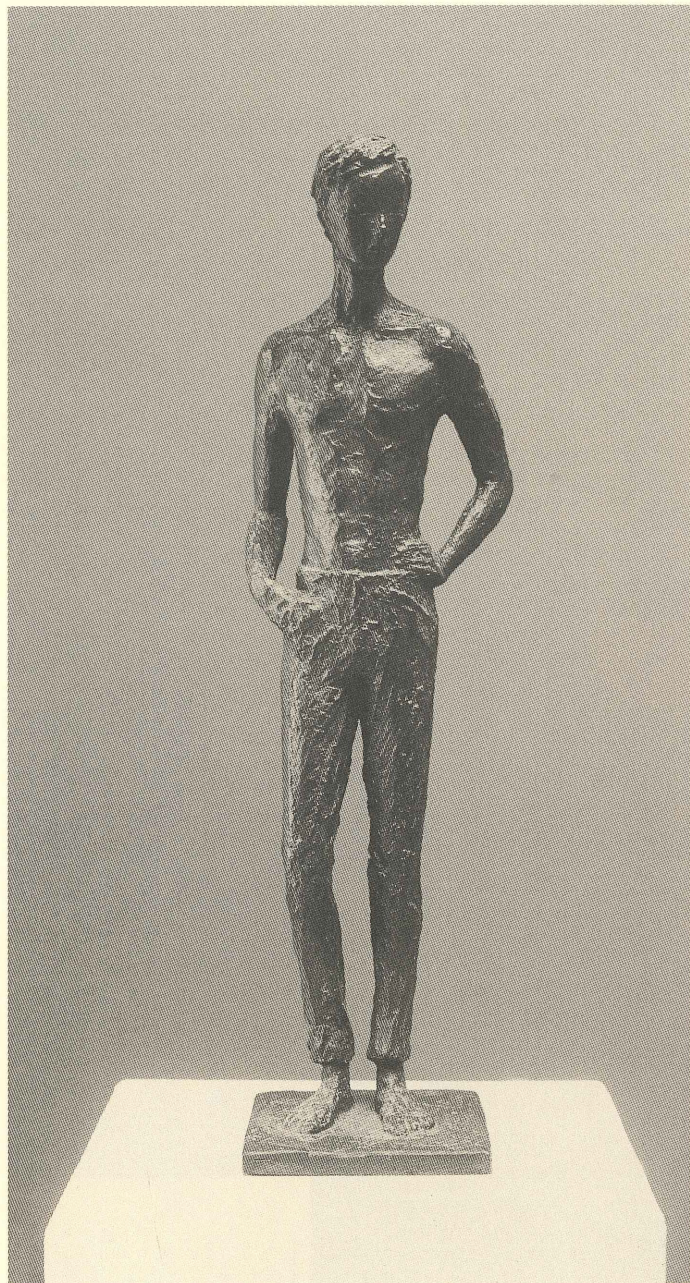


Personaje femenino,  
63 x 25 x 35 cm. Alambre,  
malla metálica y resina.  
Propiedad de Federico.  
Morón. 1965  
(Archivo Winternitz)



Escultura. 1965.  
(Archivo Winternitz)

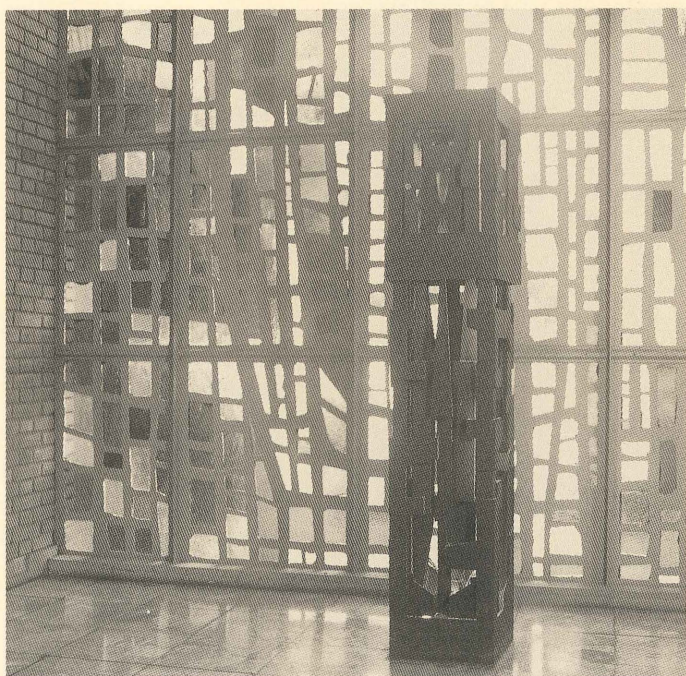
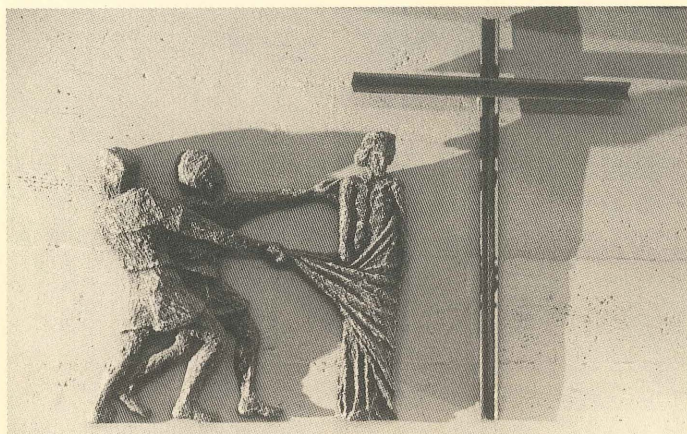




Adolescente. 55.5 x 13 x 13.5  
cm. Fierro. Propiedad de  
Michele Lettersten. 1966

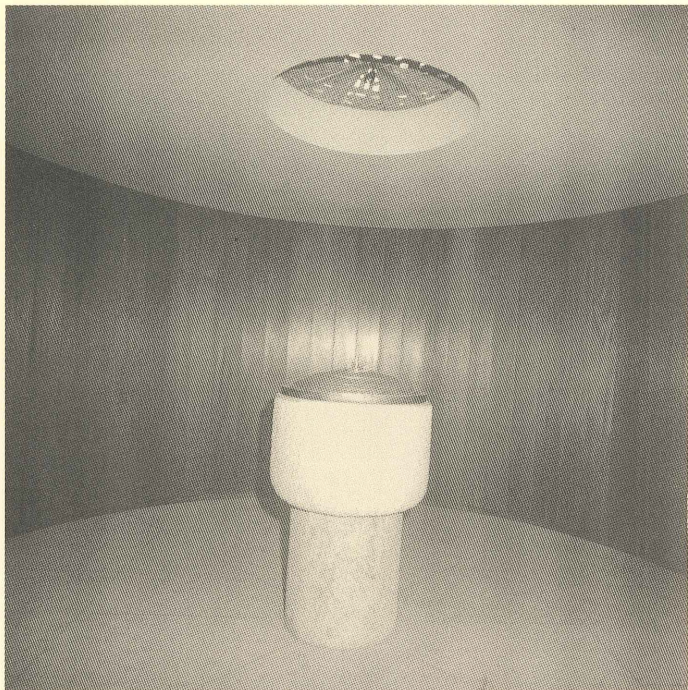


Vía Crucis, Parroquia San Antonio de Padua. Aluminio fundido. 1968

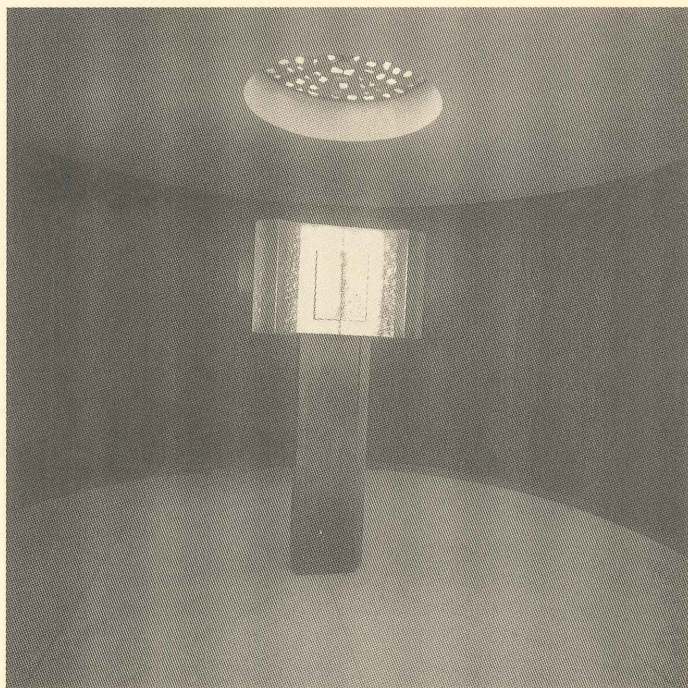


Sagrario, Parroquia San Antonio de Padua. Planchas de fierro, 2 mts. de alto. 1968. (Archivo Winternitz)





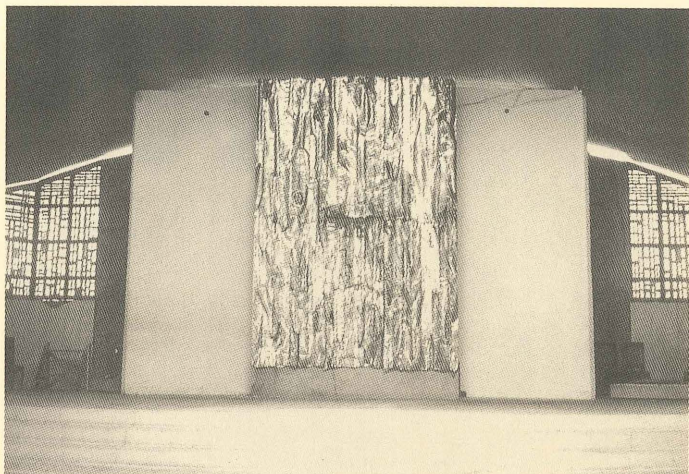
Fuente bautismal, Paita. Piedra  
y aluminio fundido. 1973.  
(Archivo Winternitz)



Sagrario, Paita.  
Planchas de plata. 1973

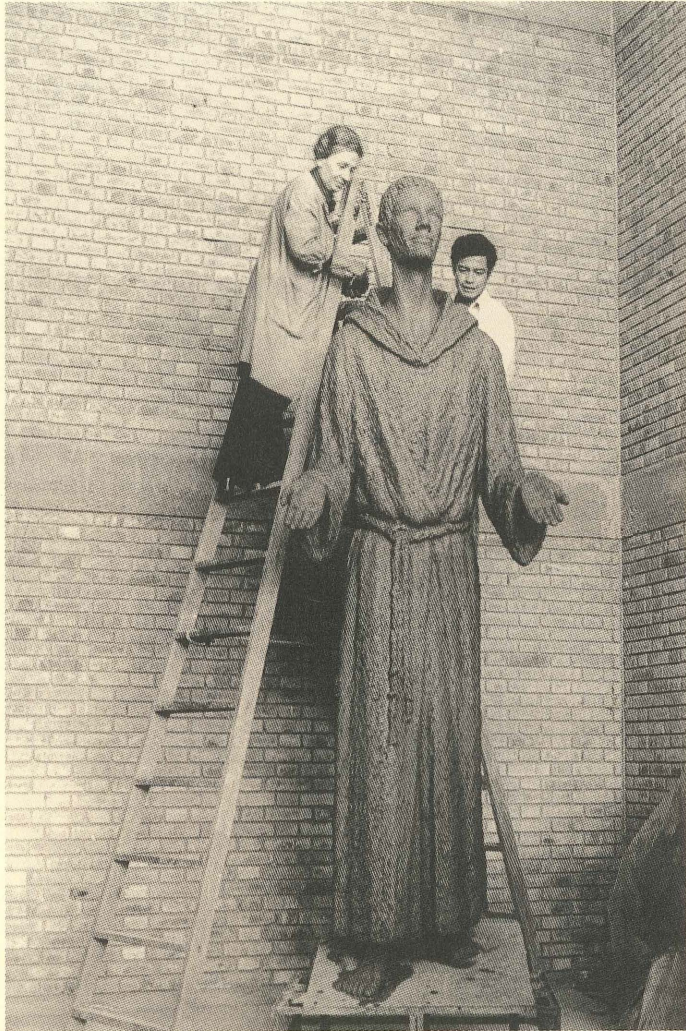


Mural del santuario de Paita.  
Planchas de plata, 5 mts. de  
alto. 1973.



Detalle, Mural del santuario  
de Paita. Planchas de plata,  
5 mts. de alto. 1973.

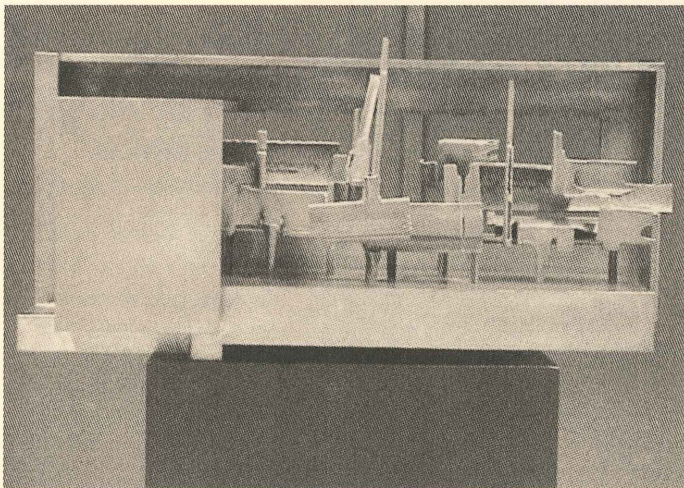
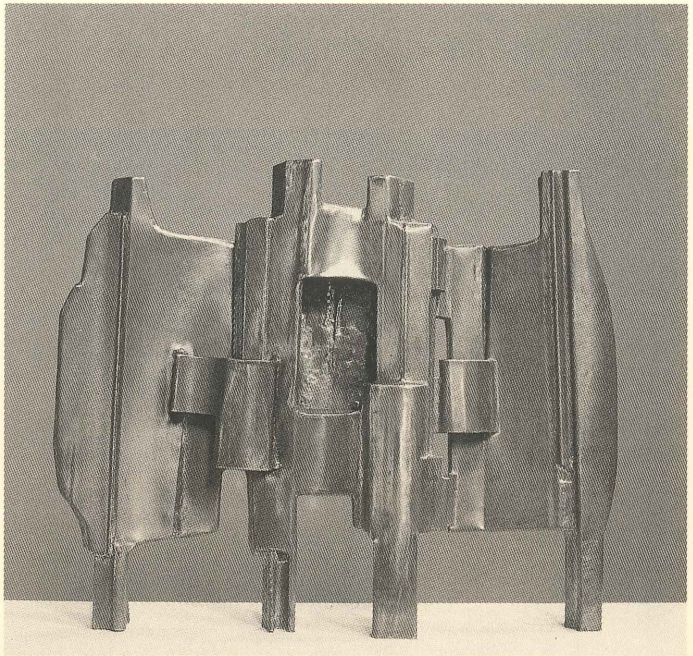




San Francisco de Asis,  
Parroquia San Antonio de  
Padua. Bronce fundido, 3 mts.  
de alto. Aparecen Anna y  
Benito Rosas. 1977

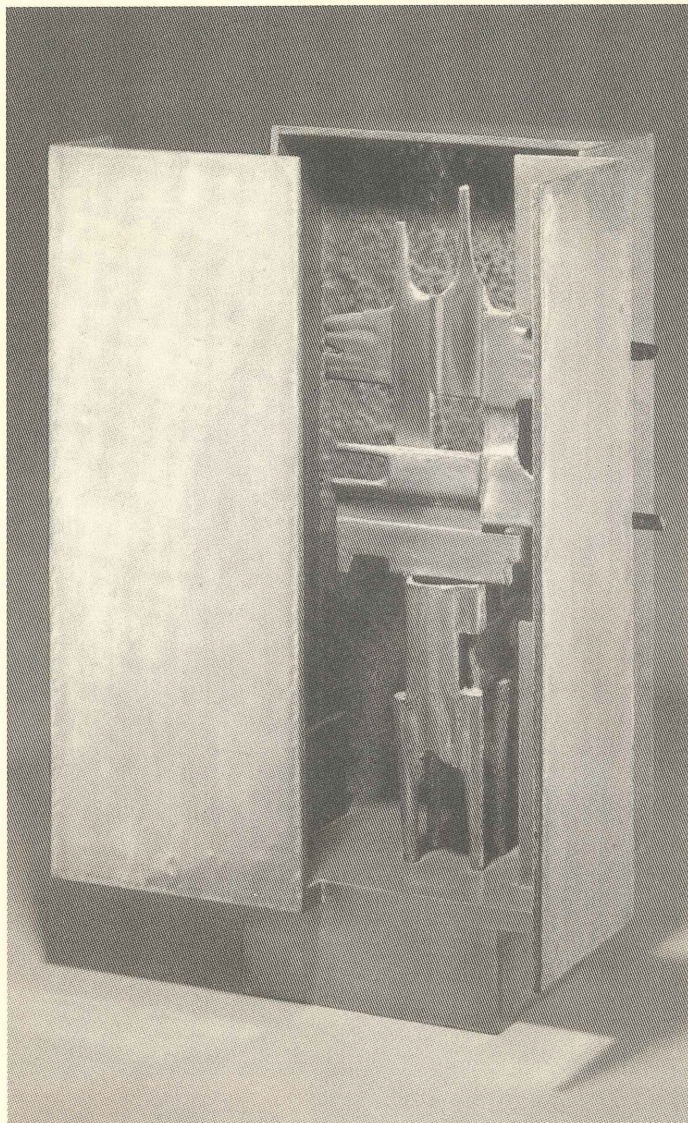


Composición. 66 x 45.5 x 38  
cm. Peltre. Propiedad de  
Valeria Cruz. 1975



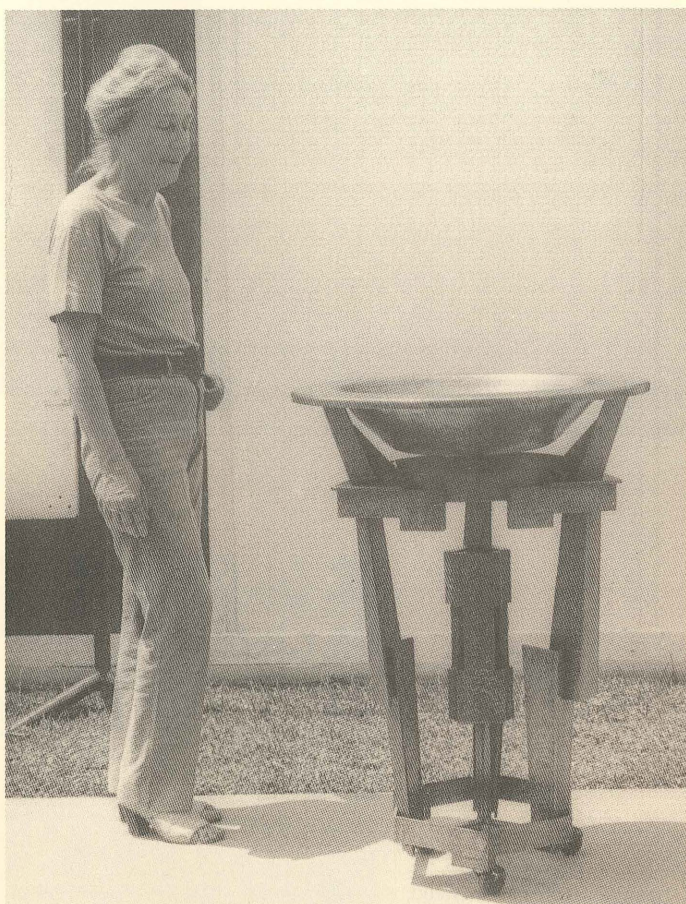
Juego musical.  
49 x 92 x 32 cm. Madera y  
metal. Propiedad del BBVA-  
Banco Continental. 1979





Personaje mirando hacia  
afuera. 64 x 45.5 x 38 cm.  
Conglomerado de peltre.  
Fondo Artístico de la PUCP.  
1979

Anna y pila bautismal,  
Parroquia Nuestra Señora del  
Carmen, San Antonio. Fierro y  
cobre. 1982

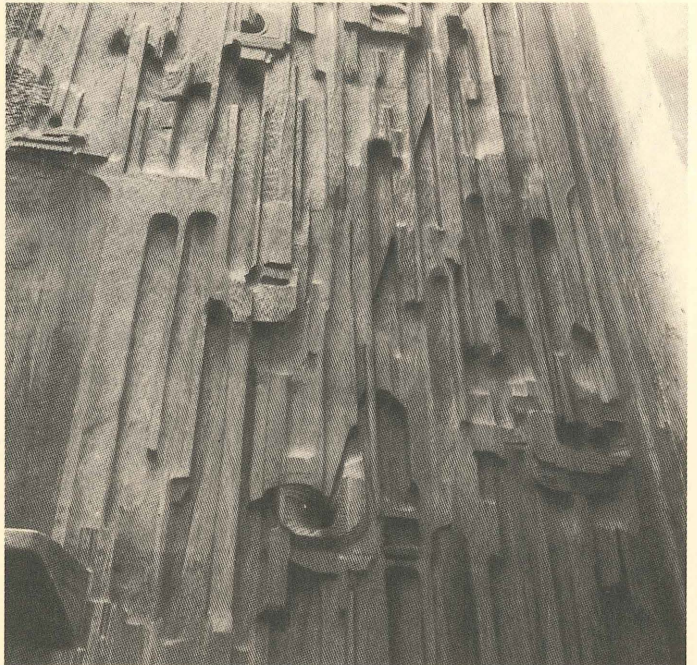




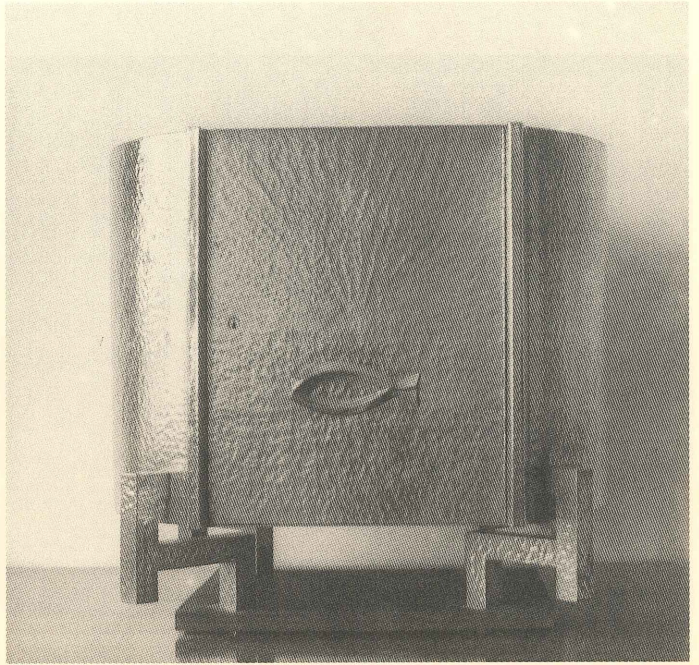


Mural tallado, Santuario de  
Nuestra Señora del Huayco,  
Guaranda-Ecuador. Cedro.  
1984

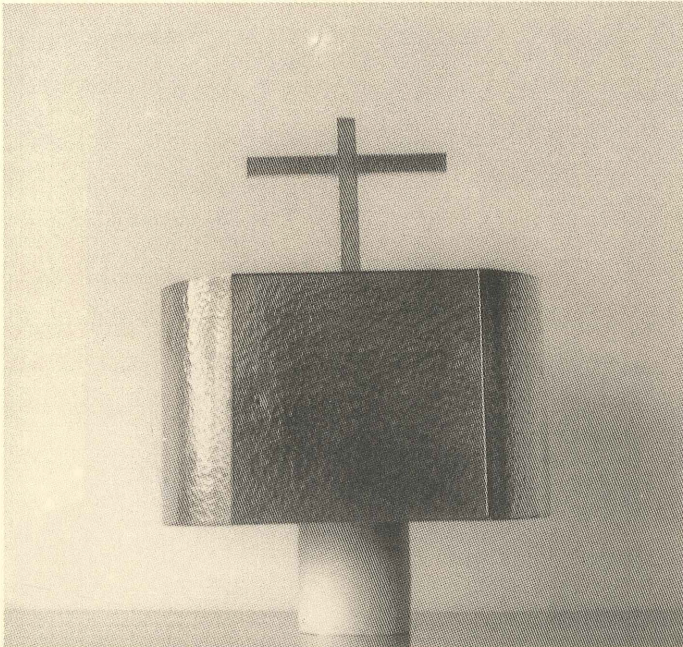
Detalle del mural tallado,  
Santuario de Nuestra Señora  
del Huayco, Guaranda-  
Ecuador. Cedro. 1984





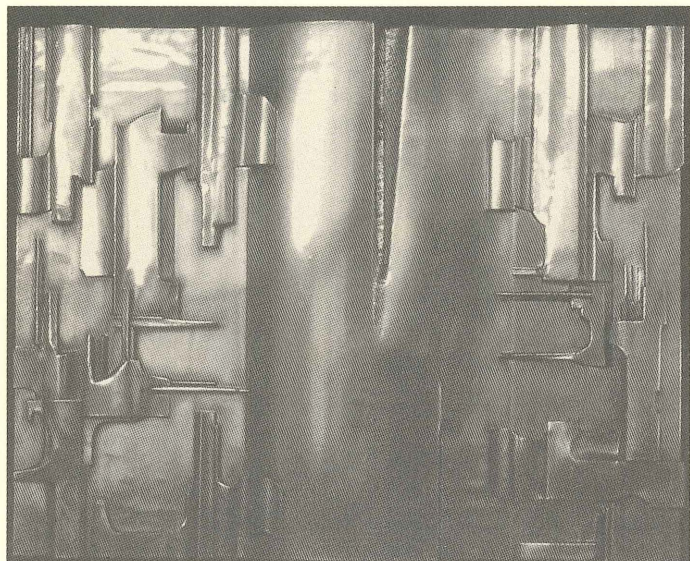


Sagrario

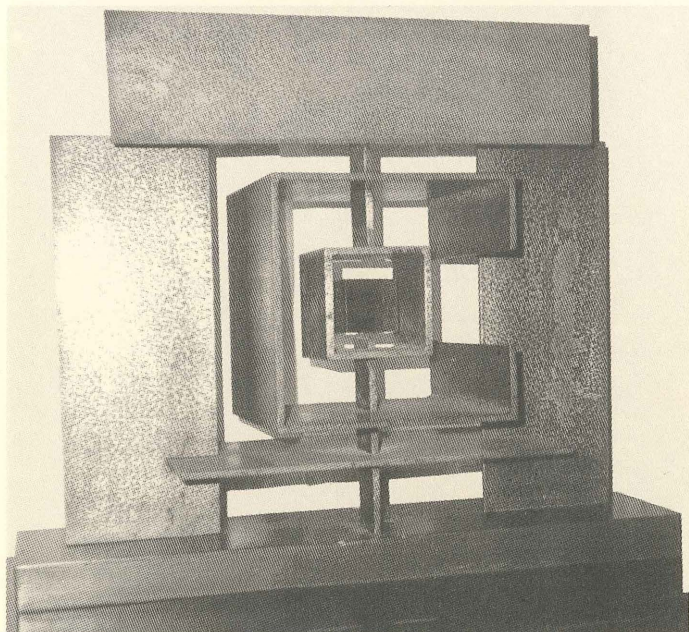


Sagrario

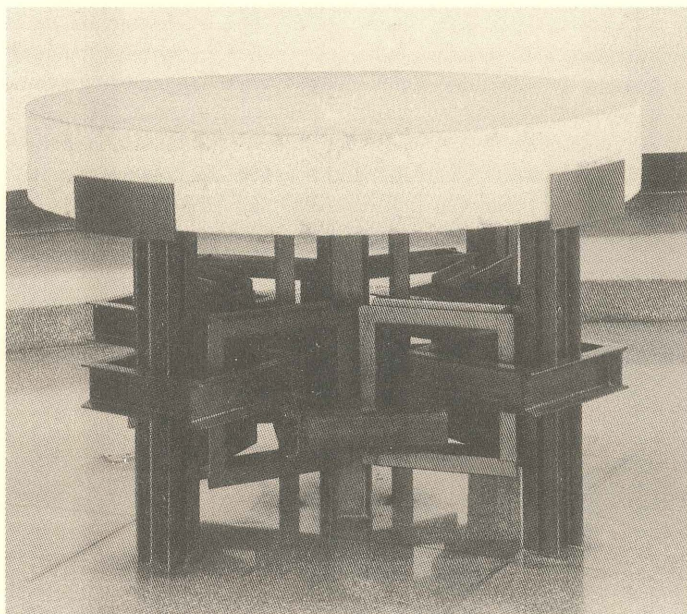




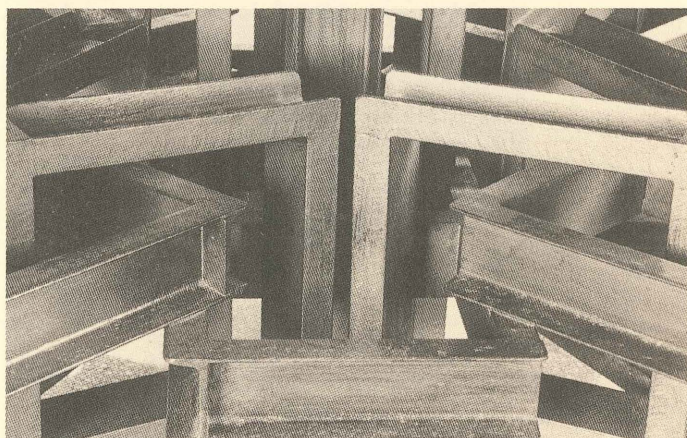
Altorelieve. Peltre. Propiedad de Benito Rosas. 1973



Escultura. Metal

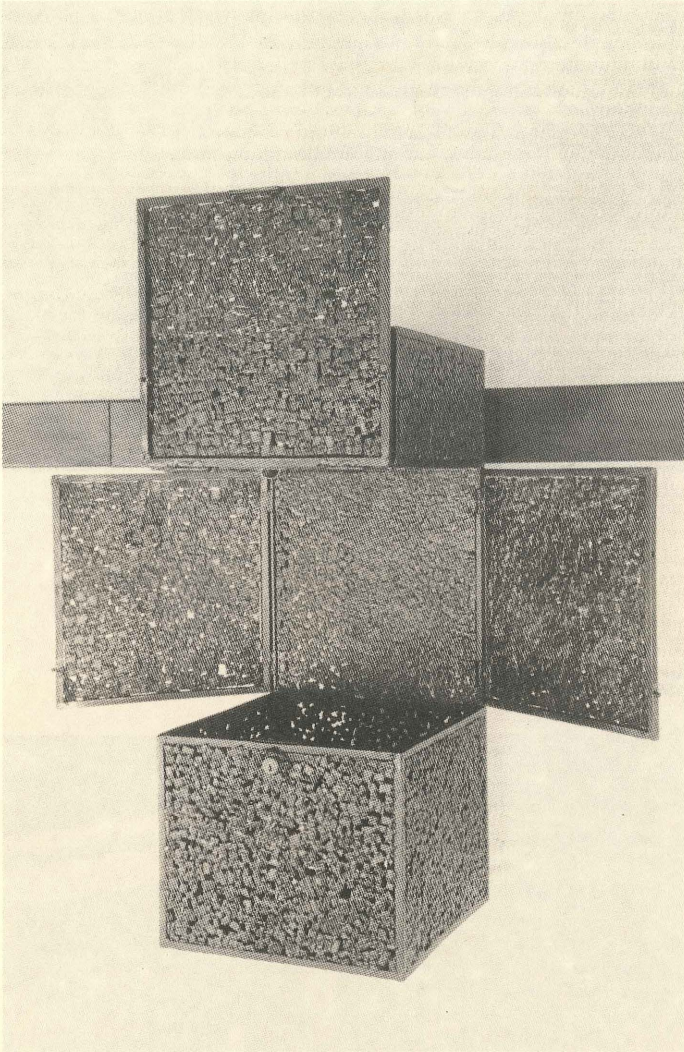


Altar



Altar (detalle)





Sagrario. s/f











# Testimonios





## Anna Maccagno, estela luminosa

La voz, circunstancialmente ausente, de Anna Maccagno se deja oír en este aniversario con ritmo vigoroso. Es que los registros civiles se esmeran en su muerte, nosotros la redescubrimos en Pando un día y otro día, en el hervor de los hornos y la terca tersura de los moldes. La gratitud y el cariño impiden que el recuerdo de Anna pueda llamarse *olvido*. Es mucho lo sembrado, y hay riego constante y provechoso para asegurar el triunfo de su nombre. Todos acá en Pando sabemos cómo pervive su mirada vigilante en los momentos de la duda o el asombro: su invisible presencia es una constante certeza que nos visita, porque de ella aprendimos que la enseñanza «es un asesoramiento solidario y humano». Y Anna era (y sigue siendo) una hermosa carga de humanidad sincera. Si en *Artesse* sigue trabajando con el ritmo que ella instauró es porque no dudamos de que en el espíritu de cada uno está lista la semilla, que sólo necesita la hora propicia para germinar. Anna entrenó a los estudiantes a emprender la búsqueda de sí mismos. Descubrirse es rechazar la copia y emprender la búsqueda de su lenguaje y su destino. Si la sabemos cerca de nosotros es porque nos ofreció su amistad como base secreta y conjetural de toda empresa docente.

Hace un año que su voz ha adquirido profundidad en nuestros corazones. En *Artesse* camina con entusiasmo y con empeño porque todos saben que entre el camino y el andar se logra esa singular compenetración que asegura la identidad.

Ser sabia, a fuer de sencilla, fue en Anna Maccagno un rasgo singular. Consciente de su preclara docencia, se esmeró en congeniar con los estudiantes, confiada en que los caminos del espíritu eran la vía más auspiciosa para que el conocimiento se afirme y el saber se ofrezca como una espontánea y natural revelación. No fue una artista destacada. Fue una excelsa figura de la Grecia clásica abriéndose paso en un mar de vanidades.



Por eso persiste su enseñanza. Eso que ahora decimos de ella, eso que nos la presenta 'viva' es su recuerdo tenaz, conmovedor, persistente y luminoso.

LUIS JAIME CISNEROS  
24 de noviembre del 2002

## A Anna que vino de tan lejos

Nos hemos reunido para honrar a nuestra maestra Anna Maccagno. Hoy culminamos la larga semana, al cumplirse el año de su desaparición, en que hemos homenajeado el recuerdo de ella, su vida. Ha habido un muy interesante simposio acerca de la escultura en que se nos ha ilustrado en nuestra historia republicana y en nuestro presente actual en el hermoso quehacer del escultor.

La vida de Anna como persona y artista que todos conocimos y compartimos hoy se prolonga en esta muestra de sus amigos y discípulos más queridos. Por eso la memoria de Anna no finaliza, ella se dio arte y construyó un amor que se regenera, a la sombra de aquel viejo Adolfo que la antecede, que le hizo ver que la profundidad de la creación es hija de la vocación sincera; y que la manifestación vivencial se da donde hay un conocimiento mínimo y claro del lenguaje.

Pienso que es la lección que no podemos olvidar si queremos seguir leales. Nos hizo ver dentro de nosotros, en nuestra prisión, lo que no veíamos ni encontrábamos, que teníamos guardado y que queríamos compartir.

Sueño hermoso éste, que fuéramos más humanos, más libres, más iguales.

Como Decano de la Facultad de Arte de la PUCP agradezco a su vida, a la experiencia que ella dio forma y disciplina. A la formación de tantos y tan buenos artistas, y tantos maestros que hoy conforman la planta de nuestra facultad.

Al cariño, a la ternura, a la humanidad de Anna dedico esta oración. A Anna que vino desde tan lejos y que tan lejos igualmente llegó en nosotros.

ALEJANDRO ALAYZA  
Decano de la Facultad de Arte  
24 de noviembre del 2002



## Anna Maccagno en la Plaza Francia

En el año 1956 en que comencé a enseñar en la Escuela de Artes Plásticas de la Universidad Católica (hoy Facultad de Arte) encontré dos alumnos italianos particularmente dotados y con esa dedicación al trabajo que muestra la verdadera vocación. Yo estaba de regreso de Europa y Adolfo Winternitz me pidió que ocupara el sitio de profesor que Jorge Piqueras dejaba para irse a París.

Tanto Remo Remotti como Anna Maccagno eran adultos cuando descubrieron o decidieron entregarse a vocaciones hasta entonces encubiertas, pero ya tenían marcadas sus inclinaciones en materia de arte: Remotti por la pintura y Anna por la escultura. De ambos fui profesor de dibujo. Traté de ayudar a encontrar su camino en la pintura a Remotti, creo, en cambio que para la formación de Anna y para su decisión de dedicarse totalmente a la escultura fueron definitivas las enseñanzas de Joaquín Roca Rey, que en ese momento era profesor en la Escuela.

Su condición de italianos y de amigos no escondía los caracteres tan diferentes que albergaban. Remo Remotti era una persona llena de un entusiasmo contagioso y exuberante, que trabajaba con impaciencia, un dibujante muy talentoso cuya urgencia por dejar atrás las etapas de aprendizaje le hacía más difícil expresarse en la pintura. Podía descender de momentos de una gran euforia a tremendas depresiones. Terminó por regresar a Italia, antes de terminar sus estudios, en busca de su elusivo destino.

Anna Maccagno en cambio era una persona secreta, silenciosa, que absorbía profundamente todo lo que le interesaba y que con una discreción muy suya, dejaba de lado todo el resto. Creo que en la vida sólo le interesaron tres cosas: la escultura, sus alumnos escogidos y Emilio, su marido y compañero de toda su vida.

No quiere esto decir que no tuviera otros afectos, creo que por Adolfo Winternitz tenía un gran respeto, teñido de admiración y mucho afecto. Creo que a sus colegas de

entonces y de más tarde nos quiso muy sinceramente. Pero, repito, Anna era una persona secreta que vivía muy dentro de sí y si era fácil admirarla, respetarla y quererla no era tan sencillo traspasar esa barrera con que su cortesía y delicadeza protegía su ser más recóndito. En todos los años que la conocí nunca la vi perder la serenidad y pocas veces oí su voz cambiar el tono grave, pastoso y moderado que tenía.

Hablé del descubrimiento de su vocación por la escultura pero inmediatamente después de su entrega a ella, descubre Anna otra vocación, tan tirana y tan absorbente como la primera: su deseo de transmitir lo descubierto, de ayudar a que otro descubra en sí sus propias rutas, su propia escultura enterrada en un bloque de piedra o por nacer de una masa de barro.

Anna Maccagno era demasiado discreta, demasiado reservada para que se trasluciera la batalla que tuvo que haber dentro de ella para engañar a su escultura con la docencia, o desatender a sus alumnos por su propio trabajo creativo. Mucho luchó por satisfacer ambos apremios. Creo que por su generosidad, por su modestia, terminó dedicándole más tiempo a la enseñanza que a su propio trabajo de escultora, dejó, felizmente, sin embargo obras que son testimonio de su talento y de su originalidad y que forman parte de la historia de la escultura en el Perú.

Como maestra deja un rastro inolvidable. El desarrollo de la escultura en nuestro país tendrá para siempre una deuda con Anna Maccagno. A sus alumnos no los impulsó a buscar en el camino que ella como artista transitaba sino que les abrió puertas, les señaló rutas por donde podrían encontrar su propia expresión, su propio rostro. Anna Maccagno fue, sencillamente, una maestra ejemplar.

FERNANDO DE SZYSZLO



## Recuerdos

Hacía muchos años que el Profe Winternitz le había pedido a Anna Maccagno que se integrase a la Escuela de Artes Plásticas para acompañarlo en la enseñanza de formación artística.

Recién en el año 1965 Anna se decidía ingresar a la escuela como profesora.

Nosotros tuvimos la suerte de ingresar ese año y comenzamos a trabajar de acuerdo al método que aún continúa como base de los conocimientos para una formación integral. Luego de las figuras enmantadas y el estudio de la cabeza comenzamos con Anna, dos veces por semana, a realizar esculturas con los medios que en ese entonces utilizábamos: el yeso directo y el cemento. Luego se utilizaron planchitas de latón y alambre unidos con plomo cautil.

Ese año se exhibieron nuestras esculturas en el galpón y el patio trasero de la casa que era nuestro local en la avenida Arequipa.

Al siguiente año con mucho pesar del tesorero, nuestra Universidad dio autorización para comprar equipos de soldadura eléctrica y oxiacetilénica.

Acompañé a Anna a comprar una cizalla, un yunque y nuestras primeras sargentas.

Al trabajador Inocente Cuenca le había explicado como se prendía el soplete y con él comenzamos nuestras primeras prácticas. Recuerdo que un día antes del examen debíamos unir nuestras piezas y nos decidimos a probar la máquina eléctrica, con los electrodos al revés unimos como pudimos nuestras piezas y luego de las felicitaciones por las esculturas las piezas comenzaron a caerse por los carbones en vez de soldaduras.

Gracias a Lika Mutal y un miembro del servicio diplomático holandés que se interesaba por la escultura, se creó un curso especial para nosotros en el pabellón de soldadura del SENATI, auspiciado por Holanda.

Con Anna íbamos los cuatro por las noches hasta el SENATI. Ahí aprendimos a soldar bien, con un método más técnico. Luego organizamos nuestro taller de fierro fabricando nuestras mesas de soldar, armarios, grifas y cinceles.

Así comenzamos a hacer esculturas, con más ganas que fuerza, estimulados por Anna que siempre tuvo ojos para creer que cualquier idea podría realizarse aunque pareciera poco interesante.

Los alumnos de años superiores nos miraban con recelo y nos miraban trabajar en el patio. Los alumnos de los últimos años alababan nuestros trabajos.

Recuerdo las visitas al taller de Anna, modelaba en barro una enorme virgen para la iglesia de Jesús Obrero y también modelaba en resina sobre malla metálica el vía crucis para la iglesia de San Antonio de Padua.

Luego me pidió que trabajara con ella un mural que le había encargado el Banco Continental. Ahí íbamos descubriendo con el corte y la soldadura lo que el material nos respondía. Ella decía déjalo así, está bien. Recuerdo que para limpiarlo le echamos un ácido que después fue muy penoso quitarlo.

Con ella aprendí que cuando una idea de totalidad se podía tener la libertad y fantasía para encontrar y enriquecer los detalles, de respetar lo que el azar nos iba proporcionando.

Recuerdo que trabajábamos bajo una higuera y comíamos higos con galleta y conversábamos mucho. Ella tenía la capacidad de escuchar y se interesaba por todo.

Luego vino el traslado de la Escuela al Fundo Pando. Cartucho Miroquesada había hecho el planeamiento de las casetas prefabricadas.

Todos participamos en el traslado de nuestro mobiliario, todos trepados en los camiones con caballetes de pintura y escultura.

Asaltábamos cuanto jardín había para sembrar plantas, Anna había preparado estacas de álamos, lluvia de oro, flores. Poco a poco se fue transformando el frío lugar en un cálido ambiente para trabajar.

Usando un salón se hizo la cafetería. Nosotros construimos nuestra pérgola con vigas de madera, cañas y esteras. Los Mazza trajeron vides de Ica y Anna mandó hacer unas mesas rústicas con patas cruzadas unidas por pernos.

Julia compró en Surquillo sillas de madera torneada con asiento de paja y juntas escogieron una vajilla de cerámica pintada.

Durante el trabajo Anna preparaba deliciosos tallarines a la carbonara.

Pintamos el primer mural en la cafetería que era el lugar de conversación entre profesores y alumnos.

En el verano Anna y Emilio nos invitaban a su casa de campo en Puente Piedra. Habían construido un lindo lugar con eucaliptos y una linda casa de campo, a la manera de una villa romana.

Ellos eran unos excelentes anfitriones. Nos organizaban juegos de bochas, campeonatos de tiro.



Emilio tenía unos vinos italianos y preparaba excelentes pisco sours y Anna preparaba espaguetis con el mismo amor que cuando hacía escultura.

Tenía mucho amor por los animales. Recuerdo su perro Brutus que ganó varios campeonatos.

Pero si se caía un bichito en el vaso, lo sacaba y lo llevaba al jardín para que se repusiera.

Durante mi estadía en Inglaterra, al acabar mis estudios de post grado, viajé a Italia y tuve la suerte de encontrarme con Anna en Roma.

Recuerdo que me tapó los ojos con sus grandes manos, Cuando los abrí estaba en la Piazza Navona. Anonadado con la belleza del lugar y la compañía que te enseñaba a disfrutar de la belleza del lugar, de sus proporciones que hace que esté lleno de gente todo el tiempo. En cambio a San Pedro sólo los turistas y peregrinos.

Recuerdo caminatas por la vía Appia Antica, la Fossa Ardentina, los paseos por el Campo dei Fiore y la Piazza Farnese, donde estaba la casa donde había vivido, con una escalera diseñada por Bernini.

Recuerdo también el monumento de la Piazza Venezia y el EUR construido en tiempos de Mussolini, edificios gigantescos inspirados en el Colosseo. Es lo que no se debe hacer, decía Anna. Ahí la gente sólo va porque tiene que trabajar. En cambio la Piazza Spagna y la Fontana de Trevi siempre están llenas de gente disfrutando esos ambientes.

También fuimos al Consulado del Perú donde trabajaba como cónsul Joaquín Roca Rey. Ahí tenía su taller donde pasamos largas horas recordando el Perú y nuestros amigos en común.

Recuerdo que hicimos varias exposiciones en la Feria del Pacífico. Asimismo, una gran muestra de esculturas en el Olivar de San Isidro; también preparamos con ella un ciclo de películas sobre escultura, prestadas por diversas embajadas. La exposición que preparamos para la muestra en la UNESCO de París, otra en el Club Regatas. Luego los concursos de la Municipalidad de Lima y los de la Municipalidad de Miraflores, donde sobresalían los discípulos de Anna.

En la Primera Bienal se le hizo un homenaje con una recordada muestra de esculturas en la Plaza San Francisco y Convento de Santo Domingo. Recibió el reconocimiento de la Municipalidad de Lima.

También había recibido la Orden del Sol con el grado de Amauta, el más alto dado por el Ministerio de Educación.

Ahora le hacemos estos homenajes merecidos aunque nunca serán suficientes para agradecer a esta gran mujer, orientadora de vocaciones y modeladora de generaciones de artistas plásticos.

CÉSAR CAMPOS

## Anna, mi maestra

16/11/2001

Es conmovedor verla. Un pequeño hombre desnudo sale de las sábanas immaculadas. Su pelo ha sido tirado hacia atrás. Su mano, un poco hinchada como siempre descansa encima de la frazada. Una parte de ella que no ha cambiado. Sus ojos están medio abiertos y tiene dificultades para respirar detrás de una pequeña máscara.

La llamo por su nombre, le digo que soy Lika, cuánto la quiero y le canto una pequeña canción. Ella, milagro, recobra vida y se abre hacia mí sin palabras. Es algo que crece de su corazón a través de sus ojos que cobran un halo y me doy cuenta que ésta es la esencia de Anna, que así es como siempre se ha encontrado con nosotros sus alumnos, conmigo. Completamente abierta hacia la otra persona y ahora veo con asombro que esta esencia está intacta. De todas las otras facultades nada se ha quedado, su mente lúcida, sus palabra de sabiduría, las sonrisas, las risas, su entusiasmo, su identificación con el trabajo de una, todo eso se fue, menos lo que dio a todo eso su calidad y belleza. Mi corazón salta. A pesar de mi pena por ella, estoy feliz de estar con ella. Mismo. Ahora estar con ella significa un enriquecimiento. Acaricio suavemente su pelo y la beso en la mejilla. Anna, que dio tanta luz a mi vida y hasta ahora en sus últimos días en una lucha atroz ella sigue evocando eso. Más allá del estado miserable de su cuerpo que sufre, ella expresa esta entrega abriendo su cara hacia mí.

La enfermera me dice suavemente que tengo que salir ahora. Salgo con una gran tristeza y llena de gratitud por este último y duradero regalo.



20/11/2001

Anna ha fallecido

Estudiar con Anna fue una delicia. El primer día, viniendo desde Bogotá con mis dibujos, el Profe Winternitz expresaba su duda de dejarme entrar en primer año a mitad del año académico. Anna fue tajante. No seamos chauvinistas decía ella. Me llevó al patio de escultura y nos hicimos amigas de por vida. Anna fue un ser excepcional. Nunca me había encontrado con una mujer tan abierta. Fue una maestra con una amplitud única hacia sus estudiantes. Aceptaba a cada uno de nosotros por igual. Su interés principal fue conectarnos con nuestro caudal creativo y una vez encaminados fomentar seguridad en nosotros mismos. Mediante ejercicios básicos como La Manta —para tener una idea del volumen—, movimientos en yeso, el estudio de las propiedades de distintos materiales nos adiestraba la mano y la sensibilidad, siempre exigiendo una interpretación personal. Yo me escapaba de los estudios en piedra y ella no me obligaba. Me dejaba experimentar con el fierro y la soldadura, totalmente cómplice de mi búsqueda por un idioma propio. Me enseñó a forjar. Tenía 28 años cuando entré en la escuela y sentí que tenía que alcanzar tiempo perdido. Anna respetaba esto y también respetaba a los alumnos más jóvenes que tenían una actitud menos seria y cuando yo criticaba ella decía: están en otro momento. Ella acogía a todos. También a los pintores como por ejemplo Solrac Pozzi-Escot, que era mi gran amigo en la escuela. Qué grande tenía que ser ella para siempre, con un interés auténtico, recibir nuestra preocupaciones que podrían ocupar temas muy distintos. Desde el arte hasta los problemas sociales en el Perú, sobre los cuales ella tenía ideas muy claras y justas. Hasta los problemas personales encontraban un consejo sabio de ella. Una parte considerable de nuestra educación tuvo lugar en las cafeterías. Primero en la de la avenida Arequipa, luego en el Fundo Pando, donde Artes Plásticas se abrió paso en medio de extensos campos de coles. No había horarios en aquellos tiempos. Uno podía trabajar sábados, domingos, vacaciones. Anna siempre estaba.

A mitad del tercer año, cuando todos ya habían hecho sus estudios en piedra ella me sugirió que sería bueno que yo también, por una vez, trabajara una piedra. Tanto quieres al Perú me decía y su expresión máxima es la piedra. Lo hice y ella fue un testigo emocionado de mi encuentro con la magia de la piedra. Cambió nuestro diálogo. Entraban indagaciones sobre lo espiritual, lo cósmico, el misterio de la creación y de la necesidad de crear. Ahí es que ella contrató al Maestro Arias —Don Juan—, un tallador de piedra para enseñarnos la talla de la piedra. En este homenaje a Anna hay que mencionar a Don Juan por el respeto y cariño mutuo que llegaron a tener. Don Juan tiene ahora 92 años y cada vez que lo veo habla de ella; cómo instalaba su escultura de San Francisco mandándole a pasear porque se puso demasiado nerviosa. Don Juan era un genio que resolvía cualquier problema de traslado, instalación, fragilidad en la piedra. Él me enseñó el desbaste y las leyes básicas de la talla en directo. Tanto Anna como yo quedábamos fascinadas con su manera de hablar

sobre la piedra, como un ser con alma, un ente animado, lo que confirmaba la experiencia que había tenido en mi primer trabajo con la piedra.

Había encontrado mi camino. Ya no tenía sentido quedarme en la escuela y, al principio de 1972, con gran dificultad y máxima disciplina salí de la escuela y alquilé un pequeño taller en Barranco, donde me quedé 6 semanas paralizada por no tener el diálogo con mi gran amiga y maestra. Recién ella me visitó allí cuando había empezado a trabajar.

Ella me enseñó que la belleza es un atributo del espíritu, que el arte hace visible a lo invisible y que es el don del artista sondear una fuente creativa, que es más grande que una. Me enseñó el respeto al oficio, la magia del arte en el espacio que es la escultura. De paso ella nos hizo ser gente mejor simplemente con su ejemplo. Ella odiaba la hipocresía y la cucufatería. Era una mujer sabia, amplia y sumamente generosa. Ahora que ella ya no está entre nosotros, la veo como luminosidad pura y en mi meditación la evoco diariamente.

Ella está fuera de la controversia en la cual el arte se encuentra hoy en día. Por un lado el arte oficial que casi podría llamarse arte de curadores ya que son ellos que lo dirigen e inspiran. Un arte eminentemente racional, crítico del sistema y muchas veces cínico que casi siempre se pueda explicar de la a hasta la zy así se hace en extensas teorías.

Por el otro lado el arte de oficio que ha sido declarado muerto por los mismos teóricos y que sigue vivo mientras los artistas siguen tallando, pintando y dibujando, buscando cada uno una expresión contundente de su relación con el mundo, con la tierra que habitamos y con la dimensión espiritual tan inherente al arte y que está cobrando vigencia otra vez.

Para honrar la enseñanza de mi maestra Anna Maccagno terminaré con una cita del libro de Van James «Espíritu y Arte», p. 236:

«Joseph Beuys declaraba que 'cada uno es artista' y cualquiera sea el intento de definirlo, el arte tiene la característica inherente de demostrar la condición humana, expresando y diagnosticando lo que está presente como la realidad humana, y al mismo tiempo influenciando y trabajando sobre esta condición. El arte cura y proporciona otras motivaciones en la vida interior del alma, donde trabaja en la formación futura de la humanidad. 'La base de la creación artística no es lo que es, sino lo que puede ser, no es lo real, sino lo posible'. (Goethe)

El arte es realmente uno de los dones más grandes de la humanidad, porque construye y forma a la humanidad. Es una fuerza moral, para bien y para mal. Es una apertura a través de la cual lo espiritual gana acceso y se hace visible en el mundo material y físico. Crea goce y placer, tanto como *catharsis* y *metamorphosis*. Espíritu y arte son inseparables, así como las imágenes que vemos en la historia del arte son inseparables del desarrollo humano. El arte literalmente nos da un testimonio de una consciencia en evolución, imágenes de la transformación de la humanidad.»



## Homenaje a la maestra

La palabra MAESTRA y AMIGA es el emblema que magnificaste en nuestros corazones y está dedicado con todo el cariño y todos los honores a ANNA MACCAGNO.

Uno de los rasgos indelebles que la distingue en toda la etapa de su vida fructífera, es la entrega vocacional como Maestra, en el amplio recorrido de la docencia y, desde luego, haber formado generaciones de artistas en la especialidad de escultura.

Yo tuve el privilegio de recibir sus enseñanzas en la Escuela de Artes Plásticas, hoy Facultad de Arte, y la oportunidad de recibir sus amplios conocimientos artísticos. Ella fue pieza fundamental en mi formación integral como escultor, porque sentó las bases necesarias para seguir los derroteros de un artista con paso firme y seguro.

Como un justo homenaje emblemático es vital recordarla con cariño, con un eterno agradecimiento a sus sabios consejos y decir que ella es parte de mi destino.

A fines del año 69 había culminado mis estudios generales, pero al año siguiente me retiré de la Escuela por no contar con los recursos económicos necesarios para continuar mi vocación artística. Tuvo que pasar año y medio para que el destino cumpla su cometido, al reencontrarnos con ella en una calle de Lince. Mi encuentro con Anna fue sorpresivo y vivificante, me sacó de mi encierro mental y el diario trajín en que me encontraba para poder subsistir; allí, sus desprendidas palabras comenzaron a tejer mi futuro, que en esos momentos era incierto. Allí, ella conversó conmigo, largo y tendido; me hizo comprender que no debería dejar mis estudios inconclusos, sino más bien finiquitarlos; me hizo ver las posibilidades y probabilidades de continuarlos.

Siempre he contado con sus sabios consejos y ayuda desinteresada; pude contar con un aporte económico de parte de la Pontificia Universidad Católica del Perú con lo cual pude culminar todos mis estudios satisfactoriamente. Para mí no había ocio ni pérdida de tiempo, en esos momentos sólo existía mi ambición y total vocación.

Sin proponérmelo, un día cuando estaba en tercer año me encontré trasmitiendo mis propias experiencias a unos alumnos de primer año, Anna se percató de ello, y tuvo la visión acertada de lo que pasaba; fue propicio porque, cuando en cuarto año me propuso enseñar molde y vaciado a los alumnos de primer año, lo que fue el inicio, hasta hoy, de una larga trayectoria.

Terminados mis estudios, Anna me propuso enseñar de forma oficial y sería el primer jefe de práctica de la Escuela. Ser profesor me llevó a enfrentarme con un nuevo reto en la docencia y creo no haberla defraudado.

A través del tiempo las experiencias motivadoras en la docencia despertaron en mí la vocación de la enseñanza. Soy lo que siempre recibí de ella, un profesor en una búsqueda permanente con una entrega sin fatiga frente a generaciones venideras.

Ella ha creado artistas escultores pero también hizo lo mismo en la docencia: una nueva generación de profesores en la especialidad de escultura de lo cual todos nosotros estaremos eternamente agradecidos.

ANNA MACCAGNO, alma mater de la Facultad de Arte, sea pues maestra y amiga, la columna vertebral de nuestra visión en la formación de nuevos artistas.

Anna con tu vitalidad de maestra fuiste formando, decantando, con toda tu amplia experiencia y toda tu generosidad. Eres y serás el símbolo cotidiano de perseverancia para generaciones próximas.

Anna, vivirás siempre en nuestros corazones, en nuestro recuerdo, fuiste puliendo el granito bruto, pacientemente, para lograr tu gran obra.

Anna, tu presencia cotidiana fue y siempre será fundamental para nosotros, tu abnegada y firme paciencia siempre será admirada.

Tu larga trayectoria, tu sacrificio y dedicación total están cimentados en la enseñanza y el diálogo constante.

Toda tu experiencia tiene un valor incalculable ya que forjaste, proyectaste, generaciones de escultores y profesores.

Anna, estoy y estaré siempre agradecido no sólo estando tú presente, sino mucho más cuando mis ideas vayan floreciendo en mi mente, cuando mis pensamientos estén revoloteando en nuevos proyectos y cuando mis manos estén dando forma a todos mis sueños y emociones vivenciales, ahí siempre estarás presente.

En estas letras vertidas en el papel vayan impregnadas mi estima personal y un inmenso cariño y la rebeldía de un solitario.

RAÚL CUBA



## Anna, viajera de las formas

Anna: mujer de piel dura y manos de tierra, transparente y clara, de mirada nítida y sin medias tintas. Luminosa viajera de las formas. Te veo precisa —exacta y segura—, rescatándome del caos de lo informe, de esa magma confusa de mis ideas. Focalizándome hacia el punto de lo concreto, de lo tangible, de lo que está fuera de mí y existe por sí mismo. Llevándome hacia la comprensión de las categorías plásticas, hacia mi conciencia. Hasta que en mi corazón lleguen a calzar la forma con el fondo. Uniéndose al mundo un elemento nuevo de reconocimiento, un ser independiente que pertenecerá a la realidad, al mundo de los objetos, de las ideas. Es, entonces, cuando esta realidad «objetiva» (fuera de mí) me recupera retornándome la conciencia de ser parte de algo más grande, de algo más allá de mí misma y como quien advierte su camino, el compromiso y la responsabilidad de compartir el secreto de la creación.

Fuiste tú la que me enseñaste a escuchar de otra manera, de la manera que, sospecho comunica. Desde el centro mismo del ser, donde el corazón no se separa de la razón ni del instinto. Donde el acto creativo es integrador. Desde donde no podemos escapar ni mentirnos, sólo preguntarnos nuestra razón de ser.

Es por eso que te considero una gran maestra por tu capacidad de salir de ti misma, escuchar la voz del otro, comprenderlo y corregirlo. Tratando de coincidir siempre con una realidad del orden sensible, donde las categorías sean claras y las formas, dentro de su proceso, nos vayan revelando su misterio...

JOHANNA HAMANN

## Anna

Intentar ver más allá de lo inmediato, de lo fugaz, no satisfacernos con el simple placer del efecto, de la apariencia que todo lo homogeniza, que todo lo neutraliza, es una tarea que demanda un proceso de interiorización a través del cual podemos reflejar en el trabajo plástico nuestra capacidad de razonar, relacionar e identificar percepciones de la vida que no las encontramos a la luz cotidiana.

Es Anna la que, de una manera u otra, con sabiduría, paciencia y profundo respeto, supo identificar en cada uno de nosotros esa particularidad que nos define. A través de la valoración y el cuestionamiento permanente, Anna nos dejó un precioso legado, con el cual debemos seguir adelante en nuestro trabajo.

Su capacidad de observar y su sensibilidad le permitieron ayudarnos a descubrir nuevos códigos de comunicación en este quehacer del arte que nos demanda, nos involucra y nos compromete en una búsqueda permanente.

Ahora que Anna no está, nos toca aprender a vivir con ese vacío pero, también, aprender a vivir con esa nueva presencia en cada uno de nosotros.

El haberla conocido, el haberme dejado conocer por ella, el haber trabajado junto a ella, el haber aprendido con ella el valor de lo que hacemos, ha sido para mí, un privilegio.

MARTA CISNEROS



## Anna querida

Lo último que le escribí a Anna fue el pasado 21 de noviembre cuando esa mañana le quería decir, en su primer día de muerte, todo lo que sentía por semejante pérdida. Se lo escribí.

«Cuando haya pasado el espacio y tiempo que será tan terco como para convencernos de que ya te has ido, seguirás quedándote más que nunca entre nosotros. Cuando me crea que ya no estás porque solo sucederá con la misteriosa y puntual hora exacta en que Dios en su gracia bendice tu partida y libera tu espíritu para siempre volverás una y mil veces en recuerdos a ésta tu historia que en realidad nunca terminará porque dará siempre fruto.

Anna, llena de fuerza y razón, con acento a verdades puras como la naturaleza y sus leyes indiscutibles; has sido, eres y serás por siempre, ese vuelo limpio, libre y gentil para toda generación forjada en nuestra, tu casa, antes durante y después de esa total entrega tuya y aparente partida.

Vuelve ahora y descansa en paz a esta tierra fértil y naturaleza que tú tanto amabas y que nos enseñaste a amar y a exaltar en diferentes dimensiones; y así como en tu Roma San Pedro puso una primera piedra, en esta tierra las primeras piedras y sus escultores los formaste tú.

Que Dios te bendiga y festeje tu bienvenida, la pena déjala solamente para todos nosotros.

21 de noviembre 2001»

Ahora me detengo a poner por escrito, para su libro, sólo un poco de todos y cada uno de los pensamientos y reflexiones que trae su ausencia física diaria, bastante triste para mí. Porque hace casi un año que ese vacío sigue aquí y así convive y camina conmigo.

Me toca muy profundo y muy dentro cada foto tuya cuando te veo, porque es lo único ya que se se puede ver de tu hermosa persona.

Aunque tu espíritu vivo y alegre lo sigo viendo en mucha de la naturaleza que siempre me recuerda a ti, en los lugares donde caminaste y reíste tantas veces en voz alta con mucha gente que te ama tanto y jamás te olvidará.

Yo por ejemplo aunque por siempre adoraré a Anna Maccagno, nunca podría usar esa frase tan cursi de que «Anna era como mi madre». En primer lugar porque yo ya tengo la mía y ese lugar siempre estará completo.

Quizás Anna era una de esas grandes mujeres en todo lo humano y profundo, que en realidad simplificaba el rol por naturaleza dependiente para con la madre y te ofrecía su parte, plácidamente disfrutando del gusto de darse ella por entero y así exigir lo justo y preciso de cada uno de nosotros, sus críos en el aspecto abstracto y divino, amical y educativo. Anna era como una madre Universal, que justamente por no ser sanguínea con nadie, no desbordó nunca en nada de lo visceral. Con ella todo era un placer, hasta en su puntual y acertada crítica que se distinguía por siempre construir y nunca destruir lo propio.

Cómo pudo alguien sembrarse tan fuerte en tantos. Simplemente el recordar su fuerza en todos los sentidos nos daría qué hablar por horas. Todo ese amor, también tamaña fuerza, con la que se dirigía a todos los que la solicitaban, así fuera éste un alumno, un conserje o simplemente una planta, que dichosamente auxiliaría. Y eso sin mencionar a sus divinos gatos, aunque Anna sabía querer a cada ser viviente por igual. Me acuerdo cuando me contaba que no sé qué buen amigo suyo, al preguntarle en qué quería reencarnarse le dijo sin pensar dos veces que pediría «ser perro en casa de Maccagno». Nada más.

Y cómo preparaba nuestra senda y sembraba cada semilla según la tierra de la que uno era. Caminó de la mano de cada cual durante su carrera con dedicación, delicadeza, amistad y determinación en lo que ya sabía que cada uno debía alcanzar, hacer florecer y dar fruto hasta el justo punto maduro y final.

Ordenadora, carismática, graciosa y tan feliz entre sus alumnos; literalmente esa era su alegría de vivir: educando. Y educando en el verdadero sentido de la palabra, con educación.

Anna y Adolfo, quienes en su escuela han visto crecer un criadero de artistas en todas sus multifacéticas metamorfosis, sabían guiar y domar a cada uno en su natural evolución con el justo rigor, pero con clase y delicadeza. Jamás te faltarían el respeto.

En esta escuela ellos practicaron la disciplina de la superioridad, calidad manda. No se molestaban por las insignificancias triviales del mundo de hoy. A ese tipo de gente que nos formó, yo los usaría como el perfecto ejemplo de la maravillosa frase de mi madre, Irene Jasinska, que dice «que mientras la inteligencia vuela, la viveza reptas». Sin olvidar además el inmenso bagaje que traían sus 50 años de adelanto cultural a nuestra sociedad sudamericana, y de su propio vuelo y fórmulas por cierto muy eficaces de cómo formar artistas. No artesanos, que era un poco lo que se hacía antes de que Winternitz viniera a poner a día al Perú en el arte sin hache.



Pero estoy escribiendo primordialmente sobre una tamaña señora Romana, que en realidad nunca llegó a ser una vieja. Anna era una señora cada vez mayor. Hasta que la enfermedad le detuvo la diversión y comenzó a llevársela demasiado pronto.

Yo no pude manejarlo, por primera vez en mi vida había sido cobarde en demostrarle a esos ojos de mar, cómo me torturaba verla comenzar a irse poco a poco de aquí y ahora. Era como cuando uno siente ese gran vacío que deja un gran patriarca o un buen presidente. Una especie única como la de un Aristóteles actual, a esa jerarquía de gente me refiero.

A esa pérdida incontenible en mi corazón de un ser humano luminoso y en potencia bueno y trascendental, que ha dejado por siempre encendida en todas partes de nuestro mundo terrenal, la llama eterna que sólo dejan los verdaderos astros detrás de sí.

Nunca existirá un adiós entre nosotras ni podré jamás perder nuestro diálogo imaginario. Tú me enseñaste a quererte demasiado bien y eres la prueba cotidiana dentro de mi vida del verdadero amor, que así como tú vivirá por siempre y por lo tanto nunca morirá porque es amor eterno.

Te extraño tanto como sólo tú lo sabes.

ANNA KAZMIERSKI, ANUSIA

## La idea è buona, ma no te ha salido...

Un profesor, incluso un buen profesor, enseña su materia, moviéndose dentro de los límites de su especialidad.

El maestro es mucho más que eso, ya que es aquel que es capaz de rebasar los límites de su especialidad, rebalsando y esparciendo su influencia benéfica hacia distintas esferas de la personalidad del alumno. Es aquel que a través de la enseñanza de una materia penetra profundamente en el alumno, influyendo no sólo a nivel cognitivo, sino sobretodo a nivel espiritual.

Anna era maestra. Tenía el convencimiento de que no basta transmitir conocimientos, sino que hay que actuar sobre el espíritu del alumno. El convencimiento de que la enseñanza es un trabajo largo, de ida y vuelta, por el que a través de la práctica de la escultura se moldea y tiempla la personalidad del alumno, y esta personalidad trabajada con paciencia y rigor, día a día, pasito a paso, será la base indispensable para que el alumno se pueda convertir en un buen artista.

Tenía clarísimo que el artista no es algo que se forma en 6 años de universidad, sino que es una búsqueda personal, que dura toda la vida. Ella, más que enseñar escultura, buscaba que el alumno interiorice las bases que le permitirán continuar y perseverar en esa búsqueda.

Por eso para ella lo importante no es la escultura que hace el alumno, el objeto escultórico aislado no es el fin que justifica los medios, sino que lo fundamental es que el alumno, ejercicio tras ejercicio, empiece a adquirir las cualidades humanas sobre las que se puede construir la excelencia: una exigencia consigo mismo que lo lleve a dar lo máximo, sin concesiones. La práctica de esta exigencia lo llevará a descubrir el amor y honestidad con su propio trabajo, que se traducirán en búsqueda, experimentación y conocimiento.



Todo lo que Anna era como maestra fue consecuencia de su personalidad generosa, limpia y positiva, que amaba la vida y la gente. Una innata curiosidad y respeto hacia las personas le hacía dar siempre el beneficio de la duda ante una situación equívoca. La sabiduría y el espíritu templado, propios de quienes han vivido épocas realmente duras le permitían distinguir lo primordial de lo secundario. Esto la hacía particularmente abierta y tolerante. Las discusiones crudas las tomaba con esa filosofía del mediterráneo, donde el hablar claro y directo es costumbre y virtud.

Lo único que no toleraba era la prepotencia, la mezquindad y «el gato por liebre».

Su manera de enseñar no era la aplicación de una técnica efectiva, de un método aplicado indistintamente en todos los alumnos.


Ella se comprometía totalmente con sus alumnos, se empapaba de la personalidad de cada uno de ellos gracias al contacto diario.

Este conocer de cerca a su alumno, mas una combinación de profunda sabiduría y fina sensibilidad la convertían en una psicóloga empírica que intuitivamente sabía cómo llegar a cada uno de sus alumnos, cómo empujarlos a que avancen siempre más allá.

Creo que pocos maestros han influido tan positivamente sobre tantas personas. Tengo la suerte de poder contarme entre ellas.

VERÓNICA CROUSSE





I Simposio sobre la escultura  
peruana del siglo XX





## Presentación

La Facultad de Artes Plásticas de la PUCP tiene un rol descollante en tanto centro de formación de varias generaciones de artistas visuales peruanos. Dentro de este aporte al campo cultural en general en el Perú, es ampliamente reconocido que la relevancia alcanzada por el desarrollo de la enseñanza en el área de la escultura desde 1970 no tiene parangón en el horizonte nacional de las artes visuales. Esta presencia bien ganada en el panorama artístico histórico peruano se debe a la figura de la Profesora Anna Maccagno quien supo diseñar una pedagogía inspirada, nacida de lo hondo de su espíritu y filosofía formando así a cinco generaciones de escultores, quienes salidos de las cante-  
ras de la facultad se han convertido en los exponentes principales de la única y más prestigiosa tradición de la enseñanza de la escultura en la historia del arte peruano de los últimos cincuenta años.

Es por eso que considerando la importancia trascendental del aporte de la Profesora Anna Maccagno como maestra de escultores, hemos estimado que el mayor reconocimiento que podemos dar a su labor es la celebración del simposio en homenaje a su memoria; que es el primero en nuestro país dedicado a esta disciplina.

El simposio se inauguró el día lunes 18 de noviembre del 2002, en el Centro Cultural de la Universidad Católica, contando ese día con la participación de Edgar Saba, Director del Centro Cultural; Alejandro Alayza, Decano de la Facultad de Arte; Luis Guzmán Barrón, Vicerrector Académico de la PUCP y Carlos Rodríguez Saavedra, crítico de arte, quien habló sobre *La escultura en el Perú y la enseñanza de Anna Maccagno*. Asimismo, se proyectó la semblanza de su vida y obra. El simposio culminó el miércoles 20 del mismo mes, fecha en que se conmemoró un año de su fallecimiento.



Los críticos e historiadores que participaron en este evento fueron: Gustavo Buntinx, Alfonso Castrillón, Silvio de Ferrari, Augusto del Valle, Max Hernández Calvo, Mirko Lauer, María Fé Nevares, Rodrigo Quijano, Emilio Tarazona, Carlo Trivelli y Jorge Villacorta.

Las ponencias recogidas en el libro forman una compilación de documentos de consulta que consideramos de utilidad para los estudiantes de artes plásticas, constituyendo un primer conjunto de reflexiones sobre la escultura contemporánea en el Perú. Abriendo así, una puerta para un diálogo permanente entre todos los actores de la plástica nacional.

EL COMITÉ ORGANIZADOR

## La escultura en el Perú y la enseñanza de Anna Maccagno

Es para mí un honor participar en la inauguración de este Primer Simposio sobre la Escultura Peruana del Siglo XX que ha organizado la Pontificia Universidad Católica del Perú. Y lo es tanto por la importancia del asunto como por estar dedicado el mismo a la memoria de una singular y desaparecida maestra, la escultora Anna Maccagno.

La historia de nuestro arte y, en este caso, de la escultura en el Perú traduce las diversas épocas de nuestra Historia. Es sabido que la fractura socio-cultural de la Conquista significó la destrucción de un número incalculable de obras de arte creadas por las culturas originales del antiguo Perú. Y si el virreinato confirmó y organizó nuestra dependencia también nos insertó definitivamente —como lo muestran la arquitectura y la pintura creadas en ese período, en vario modo mestizas— en la órbita de la cultura occidental. Y si en el primer siglo de nuestra independencia no creamos una escultura propia fue todavía a causa de nuestra incapacidad, en ese momento, para reconocer la plena realidad de nuestro ser. Y por ello, para honrar a nuestros héroes y a nuestros muertos tuvimos que importar, hasta bien entrado el XX, las obras correspondientes. Es sólo en la segunda década de este siglo cuando se nombra a un maestro de escultura —Manuel Piqueras Cotoquí, arquitecto y escultor español que hizo del Perú su patria— para la recién fundada Escuela de Bellas Artes. Y se inicia en ella la enseñanza académica de este arte, en manos hasta entonces de la Escuela de Artes y Oficios. Comenzaba entonces, en diversos niveles, un inquieto período de investigación y reafirmación de nuestro ser. José Sabogal, profesor de pintura en Bellas Artes, había formado, con alumnos dilectos, un grupo que reivindicaba nuestras raíces indígenas y mestizas como el fundamento exclusivo de nuestra expresión estética. El Profesor Julio C. Tello hizo, en 1925, el descubrimiento de la llamada necrópolis de Paracas y creó la Escuela Peruana de Arqueología. Luis Valcárcel anunciaba entonces la aparición del «nuevo indio».



Hildebrando Castro Pozo estudiaba la estructura de las comunidades indígenas y, desde París, Elena y Victoria de Izcue trabajaban y proponían una educación artística escolar fundada en los diseños del arte prehispánico. Esta afirmación de lo indígena como sustento fundamental de lo peruano se reafirmó, en 1932, con el nombramiento de Sabogal como Director de la Escuela Nacional de Bellas Artes y se mantuvo, dominante, hasta finales de los años 30. Mientras tanto los artistas llamados «independientes» —grupo abierto que incluía, entre otros, la varia obra de Mario Urteaga, Carlos Quíspez Asín, Manuel Domingo Pantigoso y Sabino Springett, entre otros así como los escultores Ismael Pozo, Luis Ccosi Salas, Romano Espinoza Cáceda y Moisés Laymito— organizaron una primera exposición de sus obras en 1937. A esta variada y dispersa presencia, unida sólo frente al exclusivismo del grupo de Sabogal, se agregó, en los años siguientes, el retorno a nuestra capital de algunos artistas formados en Europa —Ricardo Grau, Manuel de la Colina, la escultora Cristina Gálvez y el joven Sérvulo Gutiérrez, que había comenzado como escultor y luego se dedicó plenamente a la pintura— artistas que al volver a Lima, a finales de lo 30, trajeron ecos variados de los «ismos» que habían dejado en Francia y, sobre todo, su derecho a expresarse con absoluta libertad estética y fuera de todo condicionamiento socio-histórico. Tras un primer período conflictivo entre ambos grupos, apoyado por la crítica del momento, y áspero por instantes, fue la renuncia de Sabogal a la Dirección de la Escuela de Bellas Artes, en el año 1942, la que señaló el punto de inflexión del severo «indigenismo» sabogaliano. Al cambio y a la renovación contribuyeron, en los años siguientes y en diversa proporción, la inquietud de nuevas generaciones. La creación de la Escuela de Artes Plásticas de la Universidad Católica, la promotora actividad de la Galería de Lima y, finalmente, la significativa labor del Instituto de Arte Contemporáneo. En ese nuevo escenario se reprodujo entonces, como eco del debate mundial sobre ese tema, la discusión entre los partidarios y los adversarios del arte abstracto. Y fue cuando ya esa discusión estaba prácticamente concluida que asumió el cargo de Profesora del Área de Escultura, en la Escuela de Artes Plásticas, la Profesora Anna Maccagno.

No voy a reseñar los resultados de su larga labor. El verdadero juicio sobre su tarea ya ha sido pronunciado —con autoridad que no tienen mis palabras— por el reconocimiento público a las obras creadas por los escultores y las escultoras que han sido sus alumnos. Quisiera, sin embargo, señalar un aspecto de ese magisterio que, en mi opinión, es inseparable del mismo.

Cuando Anna Maccagno asume su cargo en la Escuela de Artes Plásticas el ambiente artístico de la ciudad se hallaba, como he dicho, exento de grupos dominantes o conceptos exclusivistas. Era un ambiente abierto y a la vez activo, ideal para el magisterio de la nueva profesora. Y aunque su propio quehacer artístico la ubicaba en la línea del arte abstracto, su espíritu de maestra era ajeno a todo modo de imposición de modelos de

cualquier aspecto de su tarea. Sabemos que, indispensables para la ejecución de ellas, los recursos técnicos son instrumentos neutros y válidos para cualquier opción conceptual que el maestro pone en manos de sus alumnos. Y cuando, avanzando en su tarea, el maestro expone y analiza, por su importancia intrínseca, la estructura y los valores de obras ejemplares, sólo es con el fin de que puedan servir de estímulo al desarrollo intelectual y estético de los alumnos. Con esta labor el maestro podría entonces, en principio, dar por concluida su tarea. El pleno cumplimiento de una auténtica enseñanza personal supone, sin embargo, otro componente, difícil si no imposible de describir. Es el que proviene del don, existente en algunos profesores, de intuir, despertar y alentar, a lo largo de su curso, el desarrollo individualizado de las posibilidades creativas de sus alumnos. Y esa personalísima tarea —ese percibir, animar y asistir a la formación del espíritu de creación— sólo se da a través de una libre, abierta y permanente comunicación entre el maestro y sus alumnos. Es un don intraducible al léxico pedagógico y no puede figurar, por eso, en programa académico alguno. Ese arte sutil —servir a una vocación y asistir al aparecer de sus primeros resultados— lo practicaba cada día Anna Maccagno. Y lo hacía con tal naturalidad que lo convertía, además, en invisible. Y ese don, el mayor de un maestro, era la distintiva y natural cualidad de esa infatigable profesora, maestra y amiga de sus alumnos, la escultora Anna Maccagno.

CARLOS RODRÍGUEZ SAAVEDRA





## Escultura italiana en el Presbítero Maestro de Lima

Conocí a los Maccagno, gracias al Arquitecto Gianfelice Fogliani, en una reunión en el local del Instituto Italiano de Cultura, cuando todavía ocupaba los altos de la casona de *Entre Nous*. Creo que intercambiamos algunos libros de Pratolini o Soldati que había traído de Italia y desde entonces nos encontrábamos en la Feria del Pacífico o en la Universidad Católica. Más tarde, cuando tuve a mi cargo la Dirección de la Galería de Arte del Banco Continental, organicé una exposición de cinco escultoras, entre las que estaba Anna Macagno. Creo que desde entonces mi simpatía hacia ella creció considerablemente. Me atraía su ponderación, su estilo parco, su buen gusto; como si conociera, con los ojos vendados, el límite peligroso de lo cursi, el terreno resbaloso de lo impropio. Yo creo que estas exigencias que ella se imponía las supo pasar a sus discípulos y es el mejor legado pedagógico que dejó. Quiero recordarla en este homenaje que se le rinde, como maestra y escultora, con un tema que quizá no tenga que ver con su obra, ni con su estilo, pero que pertenece a la cultura milenaria que estaba en su sangre, como está Dante, Miguel Ángel o Leopardi en la sangre de todos los italianos; quiero ocuparme, en los minutos de que dispongo, de la «Escultura funeraria italiana en el Presbítero Maestro de Lima».

Es sabido que durante la Colonia los entierros tenían lugar en las iglesias más importantes de Lima, como San Francisco, por ejemplo; pero abarrotadas de cadáveres constituían un peligro para la salud pública por las miasmas y malos olores que producían éstos. Siguiendo las modernas normas de higiene, Abascal recomendó, desde 1786, la construcción de un cementerio fuera de las murallas de Lima. El proyecto se lo encargó al Presbítero Matías Maestro, vizcaíno, afincado en nuestra ciudad desde finales del XVIII.

Matías Maestro trajo un concepto nuevo de Cementerio, (*Koemeterion* = lugar donde se duerme), quizá influido por la urbanística del XVIII, una ciudad para los muertos



con avenidas, plazas, edificios de departamentos numerados (los cuarteles), casas de diferentes estilos (los mausoleos) y monumentos exentos para recordar a los difuntos. El Cementerio fue inaugurado en 1808 y desde entonces fue ocupado, siguiendo el estricto diseño de Matías Maestro, por mausoleos y monumentos de los más variados estilos: Neoclásico, Neogótico, Realista... La llegada a Lima de estatuaria italiana para el cementerio no era una novedad, ya que las primeras esculturas venidas para ornar plazuelas y alamedas eran de la península. La estatua ecuestre de Bolívar de Tadolini; El Colón de Revelli; El zodíaco de la Alameda de los Descalzos era de Cajassi, Benaglia, Luchetti, Fabi-Altini y otros<sup>1</sup>. Era pues natural que la gente de dinero, así como tenía palco a perpetuidad, o un rancho en Chorrillos, quisiera dejar el recuerdo de quiénes fueron para la posteridad. Costumbre reconocida en todo el mundo: levantarse una estatua para que lo recuerden a uno era una exigencia de clase, pero nunca esta costumbre se convierte en egolátrica como en Italia, en el cementerio Staglieno de Génova. Construido por el Arquitecto G.B. Resasco en 1844, constituye el más rico repositorio de escultura del 800, con toda razón convertido en museo de la glíptica de esa época. De Génova nos llega la obra de los escultores más conocidos, como los estilos y los motivos que pasamos a examinar.

La presencia del Neoclásico académico es temprana en el Presbítero Maestro con el mausoleo a Domingo Elías y su esposa, representados como patricios romanos en sendos bustos por Rinaldo Rinaldi. Este escultor, nacido en Padua en 1793 y muerto en Roma en 1873, fue profesor de nuestro escultor Gaspar Ricardo Suárez, del que no quedan obras que acrediten su talento. Rinaldi también es autor del monumento a Don Alejandro Deustua, que puede fecharse después de 1856. Dentro del mismo estilo Neoclásico se considera el monumento a Felipe Pardo y Aliaga ejecutado por Vincenzo Bonnani, en Carrara, ca. 1869, que representa a la Tragedia y la Comedia flanqueando un sillón vacío a cuyos pies puede verse los símbolos característicos de las dos musas<sup>2</sup>.

De manera paralela se construyen en el cementerio de Lima mausoleos de estilo Neogótico que, como sabemos, fue el estilo preferido de los románticos. Asumen la forma de temples con arcos ojivales y cúpulas terminadas en los característicos pináculos, aunque las esculturas que los adornen sean de estilo Clásico. El ejemplo más conocido es el mausoleo de Ulderico Tenderini para José Mansieto Canaval, ca. 1871, en la Cuarta Puerta. Parece que Tenderini fue el introductor del estilo Neogótico en el Presbítero Maestro y que tenía taller en Lima para atender la gran demanda de ese estilo.

<sup>1</sup> CASTRILLÓN VIZCARRA, Alfonso «La escultura monumental y funeraria de Lima». En: *La escultura en el Perú*, Banco de Crédito, Lima, 1991.

<sup>2</sup> Respecto del nombre de Bonnani existe la duda de si es Vincenzo o Pietro. En el *Diccionario degli scultori italiani dell'Ottocento*, de Alfonso Panceta, figura como Pietro. Esperemos que futuros estudios esclarezcan esta duda.

El gusto fue cambiando cuando la burguesía comerciante prefirió el Realismo para representarse sobre los pedestales del cementerio. No hay duda que el gusto burgués, positivista y pragmático, se plegó rápidamente a la documentación estricta que le ofrecía la fotografía, bastante desarrollada en Lima al rededor de 1870. Al principio, como en todos los cambios de estilo, se representaba con nítida precisión al difunto en un medallón, como si fuera una pintura, rodeado de elementos todavía clásicos y académicos. El caso del monumento a Francisco Girbau y Tauler<sup>3</sup> hecho por Santo Varni después de 1871, es un ejemplo típico de esas transitorias yuxtaposiciones. Santo Varni nació en Génova, en 1807 y murió allí mismo en 1885. Junto con Giovanni Battista Cevasco fue uno de los líderes del movimiento antiacadémico que derivaría en el escueto realismo. De este último, nacido en Génova en 1814 y muerto en la capital ligure en 1891, tenemos en Lima dos monumentos, el de la señora Dominga Ceballos (sic) de 1871, en el que representa a la dama con una hermosa mantilla labrada con gran minuciosidad, y el mausoleo de la señora Josefa García y García, compuesto por figuras alegóricas que revelan el gusto del escultor y la disposición de personal especializado en su taller para trabajos rutinarios. Cevasco trabajó para el Cementerio de Génova el monumento Badaracco donde se puede ver el mismo estilo realista y la misma técnica de los de Lima. A este escultor o a su taller se puede atribuir la escultura de «La dama de la mantilla», del mausoleo Elmore, en el que se puede ver esa ostentación técnica de sus trabajos más conocidos.

«El Ángel de la trompeta» de Giulio Monteverde ejecutado para la tumba Oneto del Staglieno de Génova, tuvo un éxito sin precedentes en Lima, ya que fue representado dos veces en el Presbítero Maestro. Copiado por Luisi, figura en el mausoleo de Fernández Concha Mavila, (Tercera Puerta). La fortuna iconográfica de este motivo se debe quizá al hecho de que el ángel ha sido representado con definidos atributos femeninos, dejando de lado la costumbre de hacerlos asexuados. Creo, además, que va perfectamente con la cosmética exigida al cementerio y sus esculturas, es decir, éstas con la belleza de sus formas deben hacer olvidar las connotaciones desagradables que arrastra la realidad última que es la muerte. Sustituir la tristeza por la melancolía, como bien ha dicho Georges Teyssot<sup>4</sup>, en una especie de «amor a las estatuas» o «agalmatofilia».

Pietro Costa, nacido en Florencia<sup>5</sup>, con estudios en la Academia de Bellas Artes de su ciudad natal, fue un escultor que realizó muchas obras destinadas a América. En el Presbítero Maestro se pueden apreciar el monumento fúnebre del General Clemente Althaus, del año 1866, y el Mausoleo del señor Espantoso, nacido en Guayaquil, fechado en Florencia en 1876. Nos acercamos al Modernismo con las propuestas de Enrico Tadolini,

<sup>3</sup> Comerciante español muerto en 1871.

<sup>4</sup> TEYSSOT, Georges. *Frammenti per un discorso fúnebre. L'Architettura como lavoro di luto*. Lotus International, nº 38. p. 5.

<sup>5</sup> PANCETA. *Op. cit.*, p. 60.



nacido en Roma en 1884, escultor que estuvo en Lima para llevar a cabo dos encargos: el monumento a Ángela Salcedo de Puente, de 1924, bronce que expresa una melancólica sensualidad en las líneas sinuosas del vestido de la dama representada; y el mausoleo de la familia Bentín, que muestra en lo alto la representación en bronce de una mujer ensimismada en su dolor que se apoya en el féretro. Las dos son obras maestras que dejan en alto la tradición familiar, de la que Adamo Tadolini fue feliz iniciador con su monumento a Bolívar en Caracas y Lima.

Para terminar quisiera recordar los versos de Fóscolo dedicados a Ipolito Pindemonti en sus «Sepolcri» que puedo resumir: «La muerte y el tiempo todo lo destruyen; pero los monumentos, inútiles a los muertos, sirven a los vivos para mantener los afectos y el recuerdo de los seres queridos» cuando

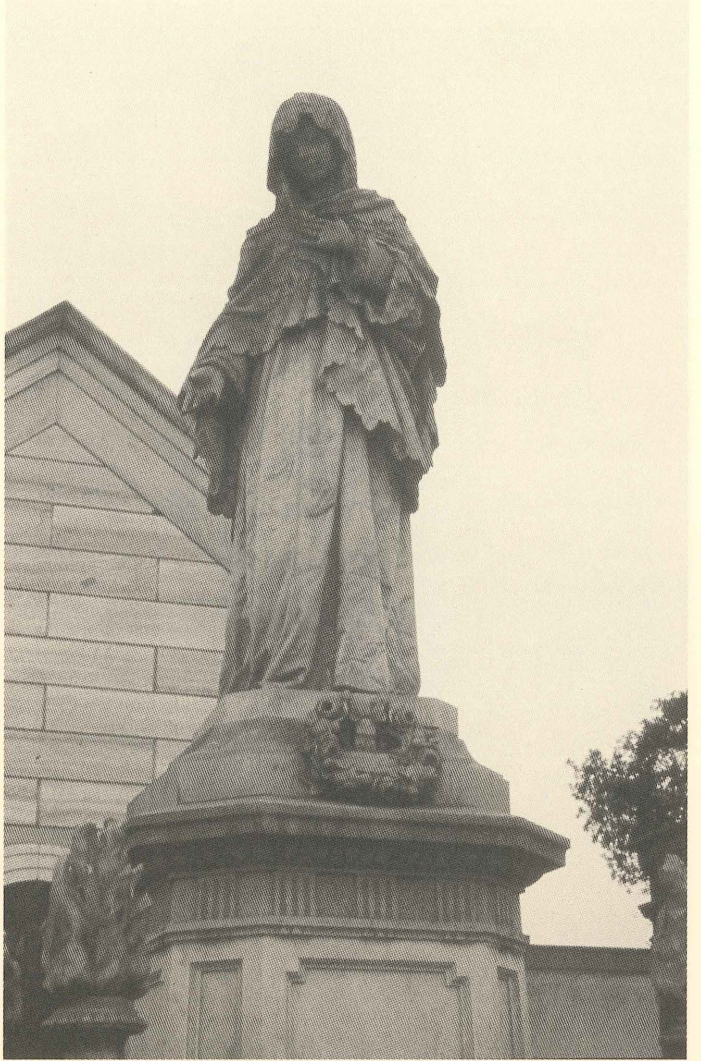
«Anche la Speme,  
Ultima Dea, fuggè i sepolcri; e involve  
Tutte cose l'obblìo nella sua notte;  
E una forza operosa le affatica  
Di moto in moto; e l'uomo e le sue tombe  
E l'estreme sembianze e le reliquie  
De la terra e del ciel traveste il tempo.»

También la Esperanza  
Ultima Diosa, huye de los sepulcros  
y envuelve todas las cosas en el olvido  
de su noche y una fuerza trabajosa los  
fatiga con su movimiento. El hombre y  
sus sepulcros y los últimos semblantes  
y las reliquias de la tierra y del cielo el tiempo cambia.

Pero Fóscolo quiere que le demos a estos versos una interpretación optimista, como explican sus estudiosos<sup>6</sup>: el Tiempo cambia todas las cosas, como la materia, lentamente, se transforma, es decir muere para renacer convertida en otros seres. Esta metáfora es clara en el caso de Anna Maccagno, y no necesita explicaciones.

ALFONSO CASTRILLÓN VIZCARRA

<sup>6</sup> Foscolo, Ugo. *Poesie, prose e lettere, con un saggio sui Sepolcri e note di N. Vaccalluzzo*. Turín: Editorial Lattes, 1958, p. 75.



«La dama de la mantilla».  
Anónimo. Taller italiano,  
posiblemente Cevasco.  
Siglo XIX





Monumento fúnebre de  
Angélica Salcedo de Puente.  
Autor: Tadolini, 1921



Monumento Fernández  
Maldonado. Autor: Roselló,  
siglo XX





## Máquinas, poesía, escultura

Las incursiones en el mundo mecánico y electrónico (máquinas, autómatas, mecanismos o estética industrial) son la excepción en la escultura peruana del s. XX, más bien preocupada por lo humano y lo monumental, de preferencia juntos. Solo Eliana Mabire, Alvaro Roca Rey, Fabián Sánchez y José Santos han dedicado una porción sustantiva de su obra al tema, y es sintomático que ellos casi no tengan otro punto de contacto que ese. En los demás escultores el maquinismo solo es una faceta. Como no hubo casi una plástica al lado del vanguardismo literario de los años 10 y 20, perdimos la oportunidad de ese comentario maquinista en su momento. Tenemos, en cambio los comentarios de estos cuatro escultores y media docena más, cuyas obras son una suerte de espejo distante del interés poético de aquellos dos primeros decenios.

Las máquinas, en el sentido amplio de la palabra, atraen a los creadores por su condición de núcleo duro de la modernidad desde mediados del s. XIX, sobre todo el juego emocional y lógico entre lo natural y lo artificial. La condición moderna de la máquina deslumbró a los poetas vanguardistas locales entre 1916 y 1930, y podría argumentarse que fue su principal tema, y que estuvo presente en todos los autores.<sup>1</sup> Luego el tema virtualmente desapareció de las letras.<sup>2</sup> Para los poetas el maquinismo fue parte de una infatuación colectiva, mientras que en los escultores es muy personal.

<sup>1</sup> LAUER, Mirko (ed.). *Antología de la poesía vanguardista peruana*. Lima: Ediciones El Virrey-Hueso número ediciones, 2001.

<sup>2</sup> Jorge Eduardo Eielson, que también es escultor, lo rescata en sus poemas de *Mutatis mutandis* (Chaclacayo, La Rama Florida, 1967) «Existirá una máquina perfecta / copia perfecta de sí misma / y tendrá mil ojos verdes / y mil labios escarlata / no servirá para nada / pero tendrá tu nombre / oh eternidad»



Son plásticos en diálogo con mundos exteriores, y sus obras se plantean como lúdicas y muchas a la vez también evocan el cuerpo humano.<sup>3</sup>

Los poetas vanguardistas miraron a las máquinas desde fuera (incluso mucho más de fuera que sus contrapartes del hemisferio norte), mientras que los escultores las han construido o desmantelado desde dentro. Si lo vemos como dos oficios diferentes, es una diferencia profunda. Unos trabajan con imágenes mentales y conceptos, otros con objetos tangibles y conceptos. Pero no es tanta la diferencia observada desde la historia de las ideas donde un delgado tabique separa descripción poética y parodia plástica, en última instancia dos formas intercambiables de comentario. Para el proceso peruano más significativa que la diferencia entre plástica y poesía que comentamos aquí es la línea divisoria entre dos modalidades de la fantasía frente al tema: volver orgánico el metal, metalizar la carne.

Ambas fantasías se vinculan a la figura del robot (del checo *rabota*, trabajo forzado), creada a comienzos de siglo por el checo Karel Capek (1890-1938) para designar «obreros artificiales» en su pieza *RUR* (Robots Universales Rossum, 1920). Su origen remoto está en la leyenda del Golem (embrión en hebreo), un ser artificialmente llevado a la vida en el ghetto de Praga en algún momento de la edad media. Un origen no tan remoto es la creación del Dr. Frankenstein en la novela de Mary Shelley.<sup>4</sup>

Un antecesor más cercano que el robot de Capek, una máquina de aspecto humano, capaz de moverse y de actuar, es el autómatas de los siglos modernos. Jean-Claude Beaune lo describe como «una máquina portadora del principio interno de su movimiento y que, en consecuencia, lleva inscritas en sus fibras materiales o sus acciones la ilusión, el sueño o la falsedad de la vida»<sup>5</sup>. En la escultura peruana solo Mabire produce piezas que podrían ser llamadas autómatas (a ella no le gusta el nombre por sus resonancias arcaizantes). Se trata de una juguetería enjoyada que incluye «máquinas humanoides». Anne Julie Bemont ve en la obra de Mabire una exploración de las debilidades de lo humano, sobre todo las físicas.<sup>6</sup>

La obra de Mabire presenta sobre todo seres al servicio del movimiento mecánico. Su Cupido es sobre todo la tensión de su arco y flecha, los personajes de sus carruseles están allí para girar o columpiarse, insectos y querubines celebran el movimiento alado, y por eso dan sobre todo la impresión de bisagras. Para desmecanizar el movimiento de las piezas (i.e. humanizarlo) Mabire lo lentifica, al grado de volverlo hipnótico y consti-

<sup>3</sup> Ver catálogo de la muestra colectiva curada por Elida Román *El juego de la escultura*. Lima: Petroperú, abril-mayo 2002.

<sup>4</sup> *Frankenstein or the Modern Prometheus*, 1818.

<sup>5</sup> «L'homme machinal et la machine humaine. Perspectives sur l'automate». En: *Les études philosophiques*. Paris: 1985, p. 34.

<sup>6</sup> Conversación privada, 2002. El texto de Bemont aparece en el catálogo de la muestra *Esculturas animadas*, Museo Pedro de Osma, Lima: 1999.

tuirlo en lo que ella considera una metáfora del movimiento interno del alma. Como si la inseguridad y la torpeza humanizaran.

Robots y autómatas encarnan dos temas centrales en la relación de la máquina con el arte: la búsqueda de la perfección en el cosmos matematizado por René Descartes en oposición a la imperfección de lo orgánico, y el intento de metalizar la carne como manera de negar la reproducción orgánica de los seres humanos. Lo primero es un tema que viene del s. XVII, lo segundo pertenece más al s. XX. En ambos casos estamos ante un tácito enfrentamiento de la cultura a la naturaleza, conflicto en cuyo centro está la posibilidad de una vida (*i.e.* también una inteligencia) artificial frente a la natural.

Ni la perfección cartesiana del autómatas ni el *hubris* de la vida artificial parecen preocupaciones muy peruanas, pero era previsible que los poetas locales enfrentados a la tecnología del temprano s. XX tecnológico llegaran a algunas conclusiones similares a las del hemisferio norte. Una diferencia de fondo es que la obsesión por el hombre-máquina en la Europa futurista y post-futurista aquí es más bien interés por la máquina humanizada, que es en última instancia un animismo.

Es en la poesía donde se nota que el sustrato animista, que en este caso concibe a la máquina como un ser «vivo por otros medios», es entre nosotros más fuerte que aquella tradición occidental que le encuentra al hombre un horizonte mecánico (carne por otros medios, digamos). En un ensayo sobre el escultor francés Francis Picabia, Carolyn Jones hace notar que su visión de las máquinas como «el alma misma» de la vida humana, refleja tanto «la búsqueda del perfecto automatón en el siglo XVIII como el tropismo hacia el *cyborg* utópico de fines del siglo XX»<sup>7</sup>. Ante esto los escultores peruanos que se han planteado el tema están divididos. Dentro de la línea predominante que es el rescate o reciclaje de elementos mecánicos reales, la chatarra de Delfín y las máquinas de coser arcaicas de Sánchez buscan devolver esas piezas salidas de los cementerios de la mecánica al mundo de lo orgánico, es decir al mundo de las imágenes de lo viviente.

Los destellos de animismo son más perceptibles en la poesía vanguardista. Para Alberto Hidalgo la motocicleta es directamente un «caballo moderno»<sup>8</sup>, para Alejandro Peralta la locomotora funciona en base a «carbones cardiacos»<sup>9</sup>, para Magda Portal la fábrica es «un titánico organismo»<sup>10</sup>. Enrique Bustamante y Ballivián habla de «máquinas que parecen vivientes»<sup>11</sup>. En Hidalgo las máquinas antropomorfizadas todavía aparecen con el poder suprahumano que traían del futurismo. Pero en el Perú la máquina humanizada comparte los dramas de la condición humana, y está uncida a la vida anímica del

<sup>7</sup> «The Sex of the Machine: Mechanomorphic Art, New Women, and Francis Picabia's Neurasthenic Cure». En: JONES y GALISON, *Picturing Science Producing Art*. Nueva York: Routledge, 1998:145.

<sup>8</sup> *Panoplia lírica*. Arequipa: 1917, p. 98.

<sup>9</sup> *Ande*. Puno: Boletín Titikaka, 1926, s/p.

<sup>10</sup> *Una esperanza y el mar. Varios poemas a la misma distancia*. Lima: Minerva, 1927, p. 9.

<sup>11</sup> *Antipoemas*, p. 43.



creador artístico. Los casos de un recorrido inverso, con seres vivos llevados del mundo de la naturaleza al de la máquina y la técnica existen en nuestro vanguardismo, pero son los menos.

El tema apunta a una suerte de crisis final en la división entre naturaleza y cultura. Slavoj Žižek plantea que la aparición de la física cuántica, hacia 1900, no sólo obliga a un corte tajante con la manera de comprender cotidianamente la «realidad» que inauguró la física de Galileo, sino que sobre todo «cuestiona ese supremo y resistente mito filosófico (como lo llamó Derridá) que postula la existencia de una brecha absoluta entre la naturaleza del ser humano y el universo del lenguaje en que los humanos 'morán', como lo puso Heidegger»<sup>12</sup>.

Esta crisis en la percepción de una brecha entre lo natural y lo humano la intuyeron los vanguardistas locales a partir del animismo, que es exactamente la idea contraria al mito filosófico que menciona Žižek. Cuando Hidalgo, siguiendo una parte de la deriva de Marinetti, zoomorfiza a las máquinas y Parra del Riego humaniza a un motor, haciéndolo un «mecanismo humano», o cuando Adán dice «[M]e gusta andar por las calles, algo perro, algo máquina, casi nada hombre»<sup>13</sup>, están planteando una intercambiabilidad, una forma de identidad ambivalente.

Mabire afirma que el motor es el corazón de sus esculturas, como André Pieyre de Mandiargues sostiene que «la corriente lanzada en el motor secreto hace que la escultura [de Fabián Sánchez] se anime». Los mecanismos de Santos están amarrados a la debilidad humana, como si fueran la parte tosca de lo orgánico. Parecen máquinas de tortura medievales, potros, donde el metal y la madera no terminan de entenderse frente a lo humano.

En el polo opuesto del animismo está la obra de Alvaro Roca Rey, quien arma pulidos comentarios al rigor inflexible de la tensión mecánica desde una estética tecnocrática sin concesiones a lo orgánico. Roca Rey busca en sus obras —inmóviles o más bien inmovilizadas— sacar a la luz las lógicas, en el sentido de consistencias y armonías, internas del funcionamiento mecánico.<sup>14</sup> También Eugenio Raborg busca sacar a flote consecuencias estéticas pero manteniéndose en una inorganicidad de metal y plástico (el nuevo material en esta historia). Raborg busca el énfasis en la condición no industrial de sus estructuras, en su condición de «máquinas para la inutilidad» dentro de un planteamiento pop.<sup>15</sup> María Gracia de Losada representa fielmente la máquina fálica y cruel, a

<sup>12</sup> «Lacan With Quantum Physics». En: George ROBERTSON, Melinda MASH, Lisa TICKNER, Jon BIRD, Barry CURTIS y Tim PUTNAM (eds.). *FutureNatural. Nature, Science, Culture*. Londres y Nueva York: Routledge, 1996, 310 pp.

<sup>13</sup> *La casa de Cartón*. Lima: 1928, p. 61.

<sup>14</sup> Conversación privada, 2002. Véase también el catálogo de la muestra *Alvaro Roca Rey, una década 1992-2002*. Lima: IPCNA, abril 2002.

<sup>15</sup> Conversación privada, 2002.

partir de obras que son comentarios a las torres de alta tensión. Hay en esta inflexibilidad y la crueldad de lo maquinal, eco lejano de las críticas al tecnocratismo en los años 20.<sup>16</sup>

Las máquinas por lo general fueron vistas como puerta de acceso imaginario a una liberación, como la materia prima de una fantasía vinculada a los nuevos poderes que ellas dan: velocidad, potencia, vuelo, ubicuidad.<sup>17</sup> En el caso de la fantasía de los nuevos poderes, los poetas «manejan» esos aparatos o incluso «son» parte de ellos, concentrándose en su forma, su exterioridad, su funcionamiento. Pero los vanguardistas peruanos también vieron a las máquinas como depositarias de condiciones limitantes que pasan de los cuerpos humanos a las estructuras metálicas, y viceversa.

En el caso del intercambio de limitaciones entre el metal y la carne, los poetas se concentran en mostrar la *interioridad* de las máquinas, en aquella parte que los cuerpos vivos no pueden revelar, lo que suele llamarse entrañas. Es posible advertir la insistencia de algunos poetas en vincular interioridad expuesta de las máquinas y el trabajo, y así presentarlo ante la mirada poética. Tanto en Hidalgo como en Parra del riego el tema de fondo es la relación máquina-biología. El espacio de encuentro que ambos eligen es el cuerpo mismo: máquina y ser vivo pueden intercambiar rasgos corporales, o sus cuerpos completos. Dice Jorge Villacorta sobre Sánchez: «La pintura negra o plateada oculta la materialidad heterogénea de los trabajos más no así la radical hibridez de las formas en las que están sugeridos por igual el humano, el autómatas y el artrópodo; estructuras vegetales y ejes maquinales; la cópula y un ciclo mecánico».<sup>18</sup>

Esa relación entre máquina y hombre es proteica, y tiene una base de deseo, como plantean Giles Deleuze y Felix Guattari<sup>19</sup>. En 1923 Hidalgo escribe que «el estallido de las cámaras de goma / hace pensar / en el aneurisma de los automóviles. / ¡Oh pobres automóviles cardiacos!»<sup>20</sup>, y Bustamante y Ballivián, en uno de sus poemas sobre la minería en la sierra central: «En la entraña / del socavón / late la bomba / ahogándose de profundidad»<sup>21</sup>. Las cañerías de este último corazón minero se oxidan y se herrumbran, y la consecuencia es la arterioesclerosis que las paraliza.

Ambas formas de tratamiento de la máquina —como libertad, como enfermedad— corresponden a una sola urgencia, estudiada en el caso del vanguardismo europeo el

<sup>16</sup> Conversación privada, 2002. Véase también el catálogo de su muestra en la Galería Forum, junio de 1999.

<sup>17</sup> Sobre este punto Cinzia Sar tini Blum («Transformations in the Futurist Technological Mythopoeia», *Philological Quarterly*, v. 72, 1995, No. 1:77) plantea que «La máquina, símbolo primero del futurismo, que encarna un poder suprahumano e incontaminado por los límites inherentes a lo orgánico, a menudo es personificada y representada, como la fiel y atenta amante del hombre (...) ¿Cuál es la función de esta estrategia? Mi argumento es que esta patética falacia futurista proyecta sobre la materia una ficción de la fuerza de voluntad, fuerza absoluta y deseo saciado».

<sup>18</sup> Catálogo de Sánchez. *Op. cit.*

<sup>19</sup> *El anti-Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*. Barcelona: Barral Editores, 1973, 422 pp.

<sup>20</sup> *Química del espíritu*. Buenos Aires: Imprenta Mercatali, 1923, 112 pp.

<sup>21</sup> *Op. cit.* p. 9.



tema: liberarse del cuerpo, de la tierra, de la mujer; es decir de todo el ciclo de la reproducción orgánica de los seres vivos. A partir de allí el «cuerpo de la máquina, es decir su proyección de un aspecto humano, es concebido como enfermo, o por lo menos vulnerable.

Un caso temprano está en un poema de Eguren de 1916, en que «un vapor enfermo / tristemente ha llegado, con sirena temblorosa»<sup>22</sup>. Enrique Peña Barrenechea (1928:71) concibe una «VICTROLA TÍSICA EN ESPUTO DOLORIDO DE GRIEG»<sup>23</sup>. Mario Chabes escribe: «Entra un taxi herido: (...) / Que lo acuesten, como a un enfermo. / Duermen las luces. Adelante: / muy cerca está el garaje de los muertos...»<sup>24</sup>. Aludiendo a los ojos de un miope, De la Fuente dice que «En los días claros eran charcos de luz / i en las noches, apenas / como impotentes faros de automóviles Ford»<sup>25</sup>.

La idea en estas menciones es que el cuerpo de la máquina está cansado, o herido, o enfermo. No como podría estarlo en principio una máquina, es decir impedida de funcionar o haciéndolo mal a causa de un desperfecto mecánico, sino con males de cuerpo humano. Males que les han sido trasladados para ilustrar dolencias del cuerpo humano mismo. Así, diez años más tarde potencia y velocidad se han convertido en vulnerabilidad. Quizás lo que va de las «máquinas viriles» en el entusiasmo militarista de Hidalgo en 1916-1917 a las visiones de las máquinas enfermas es la decepción de algunos poetas respecto de las esperanzas —sociales y personales— puestas en ellas. En un poema de 1927, Bustamante y Ballivián muestra que la marcialidad del decenio anterior ha cedido el paso a formas de decaimiento: «El fusil se envejece / de quietud» y «Está blanca de canas / bajo el sol la bayoneta»<sup>26</sup>.

Acaso la enfermedad de las máquinas es un fenómeno derivado del encuentro de la capacidad de resistir del metal con la vulnerabilidad de la carne; o tal vez se trata de un síntoma, es decir de la forma de expresión de una dolencia reprimida en el texto. La máquina enferma vendría a ser la manera cómo el poeta convierte a la máquina humanizada en un hombre-máquina, de tal modo que se convierte él mismo en carne metalizada, y directamente introduce el tema del autómatas en su texto.

La presencia del autómatas en textos peruanos a su vez puede estar vinculada a diversas reacciones ante la destrucción de la arcadia local en los primeros decenios del siglo, así como a la incapacidad de las máquinas para transformar la realidad social peruana. Beaune afirma que en Europa desde el siglo XVII hay una ruptura entre la percepción de un cuerpo humano frágil y la de un mundo de máquinas que encarnan la perfección

<sup>22</sup> «La nave enferma», *La canción de las figuras*. En: *Obras completas*. Lima: Mosca Azul Editores, 1974, p. 66.

<sup>23</sup> «Cinema de los sentidos puros». En: *Amauta*. Lima: 1928, Nº 17:69.

<sup>24</sup> *Coca*, p. 56.

<sup>25</sup> *Las barajas y los dados del alba*. Chiclayo: Carmona editor, 1938, 102 pp. (poemas escritos de 1924 a 1928)

<sup>26</sup> *Op. cit.* pp. 49-50.

matemática del cosmos. En medio de eso «el autómatas es portador de una ambigüedad que permite olvidar por un tiempo la ruptura pero obliga a colocarla en otra parte: en el dualismo alma/cuerpo, en la diferencia hombre/animal. (...) El autómatas cartesiano, al desear identificar, por la imaginería de las técnicas, una física matemática de la claridad con la fisiología del interior oscuro de un cuerpo vuelto visible, asocia una metafísica ficticia o fechada, a un sistema artificial de justificación a menudo simplista»<sup>27</sup>.

Ese autómatas cartesiano aquí es el propio poeta vanguardista local. El cuerpo vulnerable de la máquina también puede ser herido, como en el «taxi herido» de Chabes. Otro caso en que el metal asume características de la carne, es el poema «Liberación» donde Bustamante y Ballivián presenta al reloj como una máquina doblemente enferma: «Esta caja de ruedas / que todas tornan y se engranan / dando inútiles vueltas / sin cambiar de sitio, / tiene la vanidad científica del cálculo. Divide la vida / en grados de su cuadrante / y hace las horas levantarse / de trabajar y de comer, / y todo lo quiere regular / con su tic-tac asmático / de viejo apolillado en laboratorios»<sup>28</sup>.

El reloj, atado a la muñeca izquierda del autor ha enfermado de una «vanidad científica» del cálculo, la cual consiste en que sus engranajes dan «inútiles vueltas», y así dividen, organizan la vida humana, algo que es presentado como antinatural, y al mismo tiempo patológico. Implícita en tal versión viene una idea de mecanicidad del tiempo. Al cometer el *hubris* de medir la vida del organismo humano, la máquina contrae algunos de los males de este: el cálculo es susceptible de fracaso, es decir que pierde su exactitud, y su tic-tac, su latido, se vuelve «asmático / de viejo apolillado en laboratorios». Esto último, el asma, la vejez, la polilla, son la otra enfermedad de la máquina de Bustamante.

En las obras de Delfín y Sánchez la máquina renace como otra cosa, y para eso necesariamente ha muerto antes, luego de estar enferma. En su fase temprana Delfín se apropió en los años 70 de algunos materiales y las formas básicas de la metal-mecánica para una afirmación orgánica: restos del cementerio de máquinas muertas que reaparecen como animales del zodiaco, comunicándoles su oscuro rigor. Delfín es el primero que intenta construir un mundo orgánico a partir de piezas inorgánicas con sus signos del zodiaco de 1969.<sup>29</sup> Fabián Sánchez hace lujosas máquinas de coser que se expresan desde una pátina antigua, expresando *unheimlichkeit* cierta perversidad.<sup>30</sup>

Xavier Abril tiene una fantasía de 1926 acerca de la identidad que comparten automóviles y mujeres: «Las mujeres tienen el lujo de los automóviles. Las mujeres ruedan. / Por las avenidas de espejos, del sexo —siglo XX—, grita la sorpresa: / ¡Mujeres

<sup>27</sup> *Op. cit.* pp. 36-37.

<sup>28</sup> *Op. cit.* pp. 53-54.

<sup>29</sup> Véase catálogo «Almanaque de Delfín para el año 1969». Lima: 1969.

<sup>30</sup> Catálogo de la muestra *Sinergia plástico-mecánico. Retrospectiva*, Lima: Centro Cultural de la Universidad Católica, Lima.



hermafroditas! / Las manos de las mujeres abren las puertas de los automóviles al sueño. / Se mueven las ciudades de espejos. / Las estrellas de los vestidos ruedan por el sueño terso de la noche. / En los *cabarets*, las mujeres fuman cigarrillos de topacio al arco iris del libido. / Ojos rasgados caen perpendiculares a ciudades de humo. Y en la avenida de espejos, un automóvil rapta a una mujer. / La subconciencia canta en los poetas: / ¡Cuándo los automóviles sean hombres!<sup>31</sup>»

El lujo de los automóviles consiste en rodar, y las mujeres lo comparten en cuanto ruedan. Pero para rodar no pueden tener piernas sino ruedas. Esta es la condición de partida para la suerte de hermafroditismo que Abril percibe en las mujeres del bulevar: tienen de humano y de máquina. Esto equivale a decir que tienen de humano-femenino y de máquina-masculino, que es de donde parte el hermafroditismo del metal y la carne. En su condición de sacerdotisas de lo ambivalente estas mujeres son además mediadoras entre el mundo del sueño y el mundo de lo interior físico («abren las puertas de los automóviles al sueño»). En otro poema del mismo libro Abril menciona el tema en el siguiente contexto: «Mujeres. Muchas mujeres. Todos los hombres se han ido a Cuba y Buenos Aires. / La Coruña es una ciudad hermafrodita»<sup>32</sup>.

Los automóviles y las mujeres tienen interior, más precisamente un interior que puede contener otros cuerpos, y también en esa medida los automóviles podrían ser considerados hermafroditas. En la dedicatoria de otro poema el autor dice «A mademoiselle Lily, a su vientre cosmopolita y viajero»<sup>33</sup>. Más adelante Abril desarrolla las siguientes imágenes: «Las gentes se mueven en cubos de trastorno y hasta por entre las ruedas de los automóviles y puertas falsas (...) Acaso yo no sé a qué interioridad sexual muévase cada hombre, mujer o cosa»<sup>34</sup>. El sueño en cuanto penetra por las puertas que las mujeres abren puede ser considerado un principio masculino. Al permitir el ingreso del sueño, el automóvil se masculiniza («rapta una mujer»). El poeta lo reconoce como un deseo inconciente: «La subconciencia canta en los poetas: / ¡Cuándo los automóviles sean hombres!»<sup>35</sup>.

Beaune recuerda que ya en 1898 Jean Charcot había desarrollado la expresión «automatismo ambulatorio» para referirse a «las imágenes de la neurastenia, de la epilepsia, de la histeria...»<sup>36</sup>. La expresión mantuvo vigencia hasta que entre 1895 y 1912 los trabajos de Josef Brauer (1842-1925) y Sigmund Freud (1856-1939) impusieron otra definición de histeria (aunque Beaune anota que «Clearambaut y Jacques Lacan conser-

<sup>31</sup> *Hollywood*, p. 126.

<sup>32</sup> *Op. cit.*, p. 98.

<sup>33</sup> *Op. cit.*, p. 39.

<sup>34</sup> *Op. cit.*, p. 111.

<sup>35</sup> *Op. cit.*, p. 140.

<sup>36</sup> *Op. cit.*, pp. 33-34.

van a su manera la intuición inicial» de Charcot sobre la existencia de ese «automatismo ambulatorio»). Lo destacable aquí es que para Beaune, «en el plano biológico, el automatismo ambulatorio manifiesta el resurgimiento del *tema del hombre-máquina* que, más allá de las polémicas desde los siglos XVII y XVIII, encuentra nueva expresión en la neurología».

En los poemas de Abril en *Hollywood* el tema del automóvil-mujer se encuentra cruzado con el de la mujer histérica: «El teléfono suena sus timbres delgados. Parece una muchacha moderna de oficina, algo histérica, terrible...»<sup>37</sup>; «¡Oh, bulevar, en que las mujeres fallecen de histerismo»<sup>38</sup>.» Jones anota que las visiones entusiastas de la «nueva mujer» mutaron tras la Primera Guerra Mundial, «congelándose en un espectro de reacciones negativas» en virtud de lo que se percibía como una masculinización<sup>39</sup>. La autora atribuye esto a que había «una histeria masculina circulando en torno a la *femme nouvelle*», en el caso de Picabia, las negociaciones de género epitomizadas por la neurastenia». Esas mujeres, «*hommesses*», estaban vinculadas a la tecnología, y eran, en palabras de Marius Ary Leblond, citadas por Jones, «de carácter activo, público, móvil...» asociado por la nueva tensión y energía eléctrica de las ciudades urbanas y las «flamantes chispas» de los inventos tecnológicos del siglo y los «movimientos perpetuos.»

Jones menciona la existencia de un «modelo mecanicista del colapso nervioso» vigente antes de que se impusiera la explicación freudiana de la neurosis. En esa versión una suerte de sobredosis de electricidad llevaba a las personas a formas de locura. Washington Delgado opina que «Gracias a Xavier Abril, la locura y el sueño irrumpen en nuestra literatura, dejan de intimidarnos con su sospechosa apariencia y llegan a cobrar un carácter amable»<sup>40</sup>. En los años 20 ambos espacios —locura y sueño— estaban aparentemente contrapuestos a los aspectos «duros» de la obsesión maquinística del vanguardismo. Abril en efecto tiene una clara conciencia de qué significaban sus aproximaciones poéticas a dimensiones heterodoxas de la conciencia y el cuerpo.

Es en este contexto de una electricidad capaz de recorrerlo todo que los impulsos telefónicos vuelven histérica a la oficinista en el poema de Abril. En una prosa poética Seraffín Delmar define un mundo interior desquiciado por la energía: «pero un pensamiento se entornilló en el cerebro como una gran verdad, en esa instalación eléctrica de un millón de voltios donde el espíritu fuma el meridiano en la pipa de sonrisas donde se queman los ojos de ver tanto a los 1000 H.P. del tiempo»<sup>41</sup>. Parecidos sentimientos expresa Bazán (1928): «y de las manos del vértigo / se escapa / una mortal corriente / de

<sup>37</sup> *Op. cit.*, p. 30

<sup>38</sup> *Op. cit.*, p. 125.

<sup>39</sup> *Op. cit.*, p. 151.

<sup>40</sup> «Xavier Abril», *Creación y crítica*. Lima: 1971, Nº 9-10.

<sup>41</sup> *El derecho de matar*. 1926, s/n.



miedo / e-l-e-c-t-r-i-z-a-d-o»<sup>42</sup>. De la Fuente (1938:43) dice: «Tu casa nos miraba / con los ojos de espanto / de las cien bujías de los focos de luz».

La escultura maquinista peruana es, pues, un restringido archipiélago de obras dispares que carece de otro antecedente local que la poesía vanguardista. La mayoría de estas esculturas participa, en mayor o menos grado, del sentimiento animista. Es, además, una escultura sin esperanzas respecto de la promesa tecnológica, y más bien con mucha ironía frente a ella. Como en el célebre ensayo de Luis Loayza,<sup>43</sup> aquí una parte del discursar republicano —la aparición del tema maquinista— consiste en el paso de un tiempo de expectativas a un tiempo de desinterés o desencanto.

MIRKO LAUER

<sup>42</sup> «metró». En: *Amauta*. Lima: 1928, Nº 18:38.

<sup>43</sup> «Vagamente dos peruanos», *El sol de Lima*. Lima: Mosca Azul Editores, 1974.

## Fracturas y nuevos espacios:

### La escultura y su ubicación en el mundo contemporáneo

En el universo de las artes visuales se ha venido discutiendo desde la década de los 80' los conflictos de los géneros artísticos frente a los medios. Primero la atención se fijó en la prensa, el cine y la radio a las que se incluía la presencia de la fotografía como «imagen de la verdad». La importancia de la televisión como fenómeno individual —a diferencia del aspecto social del cine— preocupó a los analistas en los 90 al mismo tiempo que se iniciaron las controversias sobre nuevos aportes y conocimientos tecnológicos de vanguardia que determinaron la incontrastable presencia de los satélites, las redes informáticas y las conexiones de internet.

Frente a esta situación ¿cómo situar y analizar el comportamiento de una de las artes espaciales más antiguas en la creación artística del hombre como la escultura? ¿Qué actitud deberían asumir los críticos, artistas, estudiantes de arte y principalmente los escultores frente al tema? ¿En qué medida hablar de medios puede afectar de manera directa el tema específico de la escultura? En noviembre de 1998, en un simposium que tuvo lugar en Londres, el historiador británico Eric Hobsbawm sostuvo que entre las actividades o expresiones artísticas menos favorecidas en el siglo XX que culminaba se encontraba la escultura. «¿Es posible adivinar cómo valorarán las historias de la cultura del siglo XXI los logros artísticos de la segunda mitad del siglo XX? Obviamente no, pero resultará difícil que no adviertan la decadencia, al menos regional de géneros característicos que habían alcanzado gran esplendor en el XIX y que sobrevivieron durante la primera mitad del XX. La escultura es uno de los ejemplos que viene a la mente, aunque sólo sea porque la máxima expresión de este arte, el monumento público, desapareció casi por completo después de la primera guerra mundial, salvo en los países



dictatoriales, donde, según la opinión generalizada, la calidad no igualaba a la cantidad». <sup>1</sup> (Hobsbawn 1998. p. 505). Sin duda que el vanguardismo europeo focalizado en París había concluido en los años 1950 y que aún no se era muy consciente que la alta tecnología desarrollada por los Estados Unidos y los países más industrializados del planeta habían creado una mentalidad nueva que entre otras cosas había echado por tierra el privilegio del monumento como aturrida y legendaria sacralización de los héroes militares que combatían a campo abierto, en las trincheras. En cuanto a las grandes personalidades civiles, léase en el campo ideológico y político, el fracaso del «idealismo absoluto», la labilidad de las teorías políticas, la debilidad que ofrecía la flexibilidad entre el desarrollo y la democracia, confinaron la discusión sobre la escultura al simple objeto «artístico» pero como decoración interior rechazado por la burguesía que no disponía de los espacios y los techos altos para ubicarla y apreciarla.

Y aún así sería oportuno preguntarnos ¿Por qué la escultura fue el gran privilegio de las antiguas culturas extendiéndose por las calles y plazas, los grandes palacios, vistiendo montañas e imprimiendo en muchas sociedades una iconografía que personificaba sus creencias religiosas o el poder político? Es allí donde podríamos ubicar el primer punto de interés en el debate de la fractura actual si consideramos que la escultura manifestaba un «insieme» importante con la arquitectura. No se trata sólo de recordar a las columnas/ doncellas portantes —conocidas como «cariátides»— en los monumentos que coronan el acrópolis ateniense, para ampliar esta presencia escultórica en los teatros romanos de Europa y África con las grandes estatuas o los bustos de Augusto en la Roma imperial y, concluir, como ejemplo, en los grandes boulevards de estatuas que nos conducen a los grandes palacios y templos egipcios ubicados a menos de 50 kilómetros de la actual capital de El Cairo. Esa concreción del «camino», son avenidas de esfinges que conducen a los templos o recintos sagrados egipcios y crean la vía de acceso, no limitándose a flanquearlo. Si bien no estamos tratando de defender ad ultranza la unidad de lo arquitectónico y lo escultórico, también es importante recordar esa alianza que se estableció entre ambas de manera muy concreta y sin fisuras graves hasta el neoclasicismo del siglo XVIII.

Pero insistamos aún un poco más. Los grandes centros de poder en la antigua Babilonia no concebían la enormidad de los palacios si estos no contenían grandes conjuntos escultóricos monumentales. Esa idea de lo colosal nos acompañará hasta los últimos períodos de las dinastías del Nilo para emprender un proceso de humanización que Grecia legó al arte occidental. El mundo de las ideas en Platón se consolidó por primera vez en la antigüedad clásica con el del discurso socrático. Los dioses griegos —ordenadores del «Kaos»— dieron paso con sus tribulaciones al paulatino acercamiento con los

<sup>1</sup> HOBBSAWN, Eric. *Historia del Siglo XX*. Buenos Aires: Grijalbo, 1998.

hombres. De la némesis divina Eurípides nos conducirá en sus grandes tragedias a la conversión humana de sus dioses. Todo ello tiene mucho que ver con la escultura. Porque del frontalismo casi hierático de sus primeras obras anónimas, influencia del arte egipcio, Fidias y Mirón introducirán los cánones clásicos y el movimiento; los últimos escultores del helenismo dotarán de «vida interior» a esas obras que la Magna Grecia brindará como legado cultural a los invasores romanos.

Por eso advertimos que sería imposible abrazar una columna asiria pero será humanamente un placer poder sentir en nuestro cuerpo una columna griega o romana. Los ejemplos podrían abundar: en el Paleo-Cristiano como en el arte bizantino y posteriormente el románico y el gótico, el elemento «monumental» en intimidad con la arquitectura fueron el «texto» visual que informaba, a grandes sectores de población iletrada, por toda Europa, del catecismo cristiano. Podría establecerse, con cierta flexibilidad, el siglo XIV como el inicio de un proceso que llevará a la discusión estética primero entre la escultura y la orfebrería y posteriormente con las artes aplicadas. Aclaremos que en medio de todo ello el gran apogeo de la escultura —en sus diversas formas y usos— fue el inmenso privilegio del humanismo europeo a lo largo de los siglos XV y XVI teniendo en Donatello como precursor de la escultura moderna.

Pero ¿Qué es lo que hace que una obra de arte sea una obra de arte y no un objeto del mundo o un mero utensilio? ¿Qué es lo que hace que un urinario (Duchamp) o un enlatado de conservas conteniendo excremento humano (Manzoni) expuestos en un museo sean obras de arte? La cuestión sería remitirse a ver a la obra de arte como un «fetiche». Son las mismas preguntas que se planteaba Mauss que en su «Ensayo sobre la magia» se interrogaba sobre el principio de la eficacia mágica y acababa yendo de los instrumentos empleados por el hechicero, y de éste a la creencia de sus clientes y, poco a poco, a todo el universo social en cuyo seno se elabora y se ejerce la magia. Comparando estos fenómenos cabría preguntarse si «todo inclina a pensar que la historia de la teoría estética y de la filosofía del arte está estrechamente vinculada, sin ser evidentemente su reflejo directo, puesto que se desarrolla también en un campo, a la historia de las instituciones propias para favorecer el acceso al deleite puro y a la contemplación desinteresada como los museos o esos manuales prácticos de gimnasia visual que son las guías turísticas o los escritos sobre el arte. Resulta evidente en efecto que los escritos teóricos de la historia de la filosofía tradicional que tratan como contribuciones al conocimiento del objeto son también y sobre todo contribuciones a la construcción social de la realidad misma de este objeto, por lo tanto condiciones teóricas y prácticas de su existencia». <sup>2</sup> (Bourdieu. 1991. p. 431).

<sup>2</sup> BOURDIEU, Pierre. *Las Reglas del Arte*. Barcelona: Anagrama, 1991.



A una pregunta de Benedetto Varchi sobre la escultura, Miguel Ángel le respondió en 1574 «Entiendo por escultura aquello que se hace a fuerza de quitar»<sup>3</sup> (Fuentes. 1983. 262). La idea del gran artista del Renacimiento partía de la existencia de un bloque de mármol al que él daba vida. «Non ha l'ottimo artista alcun concetto che un marmo solo in se non circonda col suo superchio, e solo quello arriva la man che ubbidisce all'intelletto»<sup>4</sup>. Dicha a su modo la frase es parcial porque excluía el relieve, el modelado e incluso la talla en madera. Pero «desde que occidente descubrió que los productos de los mal llamados pueblos primitivos poseían un interés que desbordaba el meramente etnológico, esto se llama escultura».<sup>5</sup> (Leunzinger. 1961. p. 80). Los temas sobre la esencia de la escultura son en cuanto a las técnicas el resultado de quitar algo de un bloque sólido, lo contrapuesto a la idea del modelado, esto es: añadir. Son visiones históricas, válidas en un momento, pero que hoy representan una parte en un terreno muy amplio que muchos siguen llamando escultura. En consecuencia una escultura hoy no necesariamente reposa en lo sólido, ni exclusivamente mineral o metal, no requiere ser expuesta de manera inmóvil, capaz de sugerir una idea estética (?) ni que haya sido mínimamente manipulada por el hombre. En cuanto a los contactos con la arquitectura se identificaba tradicionalmente a ésta con la escultura por su tridimensionalidad, porque una parte importante de la escultura se ha calificado de monumental, entendida como signo que se ha integrado en la arquitectura, con la que ha formado una unidad, si bien, creen algunos, subordinándose a ella. Sin ingresar a mayores polémicas de jerarquías, es evidente —y los arquitectos deberían reconocerlo— que en muchos casos trabajan como escultores cuando parten de la valoración externa de los volúmenes para, a partir de ellos, organizar los espacios. Aquí habría que precisar que no existe subordinación de la escultura frente a la arquitectura como tampoco es cierta la afirmación de que el nacimiento de la escultura no puede ser desligado de la inclusión monumental en lo arquitectónico. Sin duda que en este punto es indispensable mantener una correspondencia acerca del relieve que los grandes inspiradores de la escultura moderna —Jacopo della Quercia y Donatello— utilizaron. Insistimos en el hecho que la escultura monumental fue fundamental en el mundo antiguo tanto en los asirios como los egipcios, que tuvo especial relevancia en el Románico pero que fue disminuyendo desde el siglo XV sin dejar nunca de desaparecer. En cuanto a la bidimensionalidad de la pintura en con-

<sup>3</sup> *Fuentes y Documentos para la Historia del Arte*. Barcelona: Gustavo Gili, 1983.

<sup>4</sup> «No existe artista cuyo concepto creativo se encuentre en el mármol. Ese acto se cumple cuando la mano obedece al intelecto».

<sup>5</sup> LEUNZINGER, E. *África Negra*. Barcelona: Seix Barral, 1961.

traste con la tridimensionalidad de la escultura, es cierta la afirmación que el oficio óptico del pintor es algo más conceptual que el del escultor, y por último, en la actualidad no tendría sentido «revivir» las polémicas que habían subrayado la dependencia de la escultura frente a los movimientos pictóricos de vanguardia en el siglo XX.

Volviendo a la idea del gran bloque monolítico de las esculturas clásicas habría que recordar que se completaban pintándolas; fue en tiempos más recientes cuando una mala lectura de los mármoles griegos hizo creer que sus autores habían querido valorarlos por su forma y, destacando la calidad del material, habían prescindido del color. Hablar de los materiales comúnmente utilizados es citar a los más frecuentes o conocidos pero queda claro que existen otros que requieren de técnicas específicas en su preparación como el marfil o han sido discutidos por el valor a priori del metal como el oro y las piedras preciosas. Antiguamente, escultura y pintura estuvieron instaladas en templos y palacios, en espacios amplios que acogían igualmente lo grande y lo pequeño, lo pesado y lo liviano. Hoy, el arte se ha convertido en un objeto de consumo y mucho más que ello, un bien de capital, y el consumidor privado es con frecuencia propietario del objeto.

La figura del escultor no aparece con tanta claridad como la del pintor o el arquitecto a lo largo de varios períodos de la historia. La casi total desaparición de la escultura en la alta edad media hizo que se olvidara aún más esa actividad y si bien la recupera en el románico lo es en lo monumental y enraizado en la arquitectura. El escultor surge del grupo de canteros especializados que dirige el arquitecto. Al director de obra se le denomina *magíster*, maestro de obras, pero no existe denominación para el escultor. En suma, el tratamiento de escultor es más tardío. La herencia hispánica en América trasladará la denominación de *maestro de imágenes o imaginero* tal como se les conoce actualmente en las regiones del sur del Perú. No existe una teoría bien fundamentada sobre la actividad de los artistas aborígenes en América, África u Oceanía. En la actualidad los artistas de todo género en las sociedades tradicionales, como por ejemplo los de la amazonía actual, cumplen otra labor generalmente vinculada a la vida doméstica o la economía agraria. Algunos insisten en denominarlos *alfareros* otros *artesanos*. Pero, ¿Son escultores? Salvo excepciones, el trabajo habitual del escultor con grandes bloques de piedra, sucio, sudoroso, cubierto de polvo, se contrapone al por lo menos más ordenado y limpio taller del pintor y con seguridad también a las «malocas» de los escultores shipibos en la amazonía peruana.

Los materiales clásicos de la escultura son las piedras por su dureza, solidez y resistencia a los agentes atmosféricos, aunque en determinadas ocasiones también los afectan. En la división establecida —aunque no es la única— las rocas *metamórficas* son las más estables y resistentes siendo las más famosas los mármoles. Entre las rocas *endógenas o ígneas*, las más conocidas son el granito, el pórfido y la diorita, excesivamente duras y difíciles de trabajar. Si nos atenemos a la definición de materiales cuyo uso exige al



escultor «quitar» debemos citar la madera cuyos objetos esculpidos obligan a su ubicación interior para su mejor conservación. El marfil y el hueso participan desde la antigüedad a las faenas escultóricas y entre los metales de primacía un lugar especial se acordará siempre al bronce por haber sido el gran artífice de los grupos escultóricos y monumentales. Los nuevos materiales surgidos con la segunda revolución industrial se fueron incorporando y adaptando y van de la fibra de vidrio a las formas más avanzadas del acero y el titanium. La adopción de las técnicas mixtas es cada vez más utilizada en nuestros días.

La estatua ecuestre creada en la antigüedad como en los tiempos modernos centralizó el espacio urbano. Sin duda que una plaza en las viejas ciudades europeas sería impensable sin una estatua no sólo de los grandes personajes del pasado, de la mitología o de la tradición del país o más simplemente de las estaciones a los personajes anónimos vinculados a la niñez o al mundo del trabajo en la ciudad. En otros casos las esculturas se han integrado al paisaje en los jardines públicos o rodeando los grandes palacios y estableciendo su propio «paisaje» en comunión con la naturaleza. En todos estos casos la rigidez casi «estatuaria» es el estilo predominante. La ruptura mayor se iniciará cuando se comience a estudiar el *contraposto* y su culminación en el movimiento *serpentinato* propio del manierismo, siempre dentro de la visión circular de la escultura figurativa en occidente. El curso del relieve, una forma de espacio ilusionista dentro de la misma escultura, tiene su mejor ejemplo en la sólida y ambiental columna del emperador Traiano cerca al Foro Romano. De ella se puede afirmar que es una imagen «fílmica», un relato casi «cinematográfico» de los acontecimientos más notables de su gestión política. Y aquí podríamos muy bien detenernos un poco y preguntarnos ¿Es arquitectura o es escultura? Dejemos el asunto. Hace pocos meses una amiga brasileña me preguntó a la salida de un excelente programa de danza contemporánea con el Ballet de la Ópera de Stuttgart que todo el espectáculo era similar a esculturas. ¿Pero esos cuerpos y esos movimientos son cuerpos o son esculturas? En verdad eran ambas cosas. A propósito de ello, pensemos que en el arte hindú la escultura y la danza están muy estrechamente relacionadas a través de un lenguaje gestual común. Esa quietud absoluta de Brahma se personaliza en la afección emocional de Visnú y la energía dinámica de Siva. Y volvemos otra vez a la misma interrogante. ¿Es danza o es escultura?

«Una estatua se parece más a un árbol que a una estrella; transmite la experiencia de una base estable y es particularmente adecuada para simbolizar esta estabilidad. La subordinación de la vida terrena a la fuerza de la gravedad se expresa con mayor energía en las figuras esculpidas que en los cuadros (...) Algunos ejemplos son la figura voladora de Ernst Barlach diseñada originalmente como monumento a los caídos para la Catedral de Güstrow, Alemania, o los conjuntos de metal en forma de candelabros de Richard Lippold que iluminan los atrios de bancos y teatros. (...) El David de Miguel Ángel pierde

una gran parte de su personalidad cuando los visitantes contemplan la colosal figura de mármol, actualmente relegada a una rotonda vacía de la *Accademia delle Belle Arti* de Florencia. Durante el último siglo sólo una copia de la estatua indica su emplazamiento en la entrada del Ayuntamiento —*Palazzo Vecchio*— donde se colocó en 1504 como encarnación de las dos virtudes cívicas principales: *cittadino guerriero*.<sup>6</sup> (De Tolnay. 1975. p. 13). La relación ambigua que se establece entre la escultura y el espectador se expresa asimismo en los diversos grados de aislamiento manifestados en las formas compositivas. De ese modo nuestra relación con las columnas o los arcos triunfales de Roma serán diferentes a los móviles de Alexander Calder o las esculturas de Henry Moore. No se trata sólo de formas, es necesario siempre tomar en consideración los materiales. Recordemos a Plinio cuando nos dice que se solían utilizar pequeños vasos de barro para ofrecer libaciones a los dioses porque el barro revela a las personas «la generosidad indescriptible de la tierra». Es necesario subrayar que el ejemplo del *David* demuestra, además, que la escultura alcanza su máxima realización cuando era y fue monumental. Los monumentos eran centros de peregrinación, que se descubren como los grandes paisajes naturales. Para poder ejercer su poder necesitan espacio. Se alzan en plazas, delante de edificios actuales en la OIT de Ginebra, la FAO en Roma, la UNESCO en París o en el paisaje mágico de las colinas: el Cristo de Santa Ana en el Cusco. El monumento centra el significado de un paisaje urbano o rural en torno a un foco articulado. Por ello se ha insistido permanentemente que la escultura es arte de exteriores. «Entre las cuatro paredes de una habitación, el tema funcional del recinto suele estar tan dominado por el diseño arquitectónico y la disposición de los muebles, el poder intrínseco de un busto o de una figura escultórica se alza como un obstáculo. Arrinconada en una esquina o situada en el centro como si de un objeto sin ninguna función práctica se tratase, la escultura proclama su mensaje en vano. Se convierte así fácilmente en un rival molesto para el ser humano, para el soberano del lugar».<sup>7</sup> (Arnheim. 1998. p. 96). A todo ello cabría una pregunta. ¿Cómo explicarnos la disposición de la gente a acercarse a una escultura para encomendarle peticiones y súplicas que deberían reservarse a seres vivos?. La respuesta sólo podrá resolverse si comprendemos la cultura religiosa que practican ciertas comunidades. Si en unos casos la presencia del objeto/imagen/escultura es indispensable, en otros será sólo el texto o la plegaria como la historia que identificarán lo trascendente con la tradición de sus creencias religiosas. De cualquier manera, con o sin su presencia, la escultura es un «elemento» que sostiene la fe como en otros casos será el texto o la historia-sacralizada las que otorguen sentido a las convicciones sobre lo divino.

<sup>6</sup> DE TOLNAY, Charles. *Michelangelo: sculptor, painter, architect*. Princeton University Press, 1975.

<sup>7</sup> ARNHEIM, Rudolf. *Ensayos para rescatar el Arte*. Barcelona: Catedra, 1998.



Los cambios operados en la escultura han sido estudiados como cambios operados en la forma lo que conocemos como la teoría de *gestalt*, en consideraciones de orden estético a través de los estilos, en la individualización biográfica del artista con el concurso del psicoanálisis o los datos que la historia y con mayor precisión la sociología han dotado de mayores elementos de estudio para el análisis iconológico, el desarrollo del tema en los soportes de la iconografía como los símbolos y los actuales procesos — posteriores al estructuralismo — de la definición política y la inter-relación de las artes, léase también integración, y que van del minimalismo hasta las instalaciones, el body art, las intervenciones, el land art y las acciones, por citar algunas de las manifestaciones actuales.

La tendencia generalizada hace dos décadas atrás fue la de explicar como la historia de una sociedad o de una civilización podía invertir el rumbo general de la evolución social; de la misma manera no puede hoy exigirse continuidad a las tendencias artísticas presuntamente asociadas con la evolución social de un grupo humano determinado. La práctica habitual de la historia del arte es la de analizar el desarrollo de las artes, a pesar de su presencia mayor o menor en la sociedad, como si fueran separables de su contexto contemporáneo, como una rama o tipo de actividad humana sujeta a sus propias reglas y susceptible por ello de ser juzgada de acuerdo con ellas. Sin embargo, en la era de las más revolucionarias transformaciones de la vida humana de que se tiene noticia, incluso este antiguo y cómodo método para estructurar un análisis histórico se convierte en algo cada vez más irreal. No sólo porque los límites entre lo que es no es clasificable como arte, creación, fetiche o artificio se desintegran cada vez más, hasta el punto de llegar incluso a desaparecer, sino también porque una influyente escuela de críticos literarios esté de acuerdo que es imposible, irrelevante y poco democrático decidir si «*El Quijote*» es mejor o peor que «*Batman*». Este fenómeno se debe también a que las energías causales que determinaban lo que sucedía en el arte, o lo que los entendidos hubieran denominado así, eran sobre todo exógenas y, como cabía esperar en una era de significativas y espectaculares revoluciones científicas y de manera predominante tecnológicas resultaron deficientes. Sin embargo, la tecnología no sólo hizo que el arte fuese omnipresente, sino que transformó su percepción. Para quienes han crecido en la era de la música electrónica en que el sonido generado mecánicamente es el habitual de la música popular, tanto en vivo como en audiciones; en que cualquier niño puede congelar imágenes y repetir un sonido o un pasaje visual, en que a cada momento irrumpe con ansiedad disparando frases en el «chat», en que la ilusión teatral se queda atrás cuando la televisión visualiza una historia en treinta segundos, ha de ser muy difícil recobrar la simple linealidad y el carácter secuencial de la percepción de los tiempos

anteriores. La tecnología transformó el mundo de las artes y de los entretenimientos populares más rápido y de manera más radical que el de las llamadas «artes mayores», especialmente las más tradicionales.

#### LAS FRACTURAS DE LA ESCULTURA EN LA SOCIEDAD CONTEMPORÁNEA

«En comparación con la pintura, la evolución de la escultura tras la segunda guerra mundial muestra una cierta falta de cohesión o definición» advierte Read en su estudio sobre la escultura moderna. Luego afirma que lo que es distintivo en la escultura después de los años 1950, es la determinación de no pertenecer a ningún movimiento, como de hecho sí sucedió con la pintura. Es probable que ésta fue siempre la actitud característica de los grandes escultores de todas las épocas. Pero lo cierto es que los escultores han señalado una actitud capaz de crear o intervenir un objeto enteramente propio en una época de globalización extendida en donde por un lado se afirma la individualidad y por el otro se masifican las costumbres y las modas. El fenómeno de los cambios formales, las manifestaciones del color, la alteridad de los estilos que van del *retroal hardson* sólo uno de los aspectos que distinguen a la sociedad desde 1980. Hoy, más que ayer, encuentra su mejor contenido la frase de la célebre estilista francesa Coco Chanel: «La moda es lo que pasa de moda». Vale destacar esta frase porque en el creciente almacén de imágenes-objeto que la «industria cultural» contemporánea produce utiliza simultáneamente y a veces en forma contradictoria, técnicas tradicionales con otras no convencionales. En este sentido esta investigación toma en consideración la globalización estetizante y se dirige al conjunto de montajes y transformaciones culturales provenientes de las artes visuales.

El intento de analizar el devenir de la escultura no nos libera totalmente de explicar las tendencias del modernismo en el arte para poder arribar a señalar las fracturas de ésta en la actualidad. Pero las problemáticas culturales de la posmodernidad tienen algo que ver en su contribución para prefigurar las utopías de la segunda mitad del siglo XIX y gran parte de la primera del siglo XX. La modernidad no forma parte solamente del legado de los filósofos del iluminismo y del positivismo, también integra al capitalismo como sistema económico que por sus características instrumentales operó como valla al desenvolvimiento de las vanguardias del modernismo. Es útil recordar que la estética como disciplina filosófica se desarrolla a partir de mediados del siglo XVIII, en la época en la que se constituye el espacio público de la sociedad burguesa. Pero recién durante la primera mitad del siglo XIX y como antesala del modernismo en el arte, se asiste a un cambio de estilo de la producción y la crítica. A partir del romanticismo (los primeros treinta años del 800) las obras ya no se juzgan por el gusto preestablecido sino por criterios que los mismos creadores proclaman. Este carácter renovador del arte produ-



jo contradicciones con las burguesías dominantes, al punto de ser rechazado no sólo de los salones oficiales sino también del mercado instituido. Esta tradición de confrontación con el orden se proyectó hacia las primeras vanguardias del modernismo, que se consideraron a sí mismas, elites incomprendidas tanto por esa clase como por la sociedad en su conjunto. Un caso que nos sirve para graficar estas ideas lo encontramos en los primeros salones de los «Independientes» en Lima que representaban enfrentamientos no sólo en el campo de lo artístico sino también en lo social y político. Para abundar en datos el Primer Salón de los Independientes en Lima se inauguró el 23 de enero de 1937 y no tuvo a la vista ni gestores ni quienes lo organizaron. Lo cierto de todo es que la crítica dijo de ellos «...no fue nada extraordinario estéticamente (...) dentro de sus deficiencias, jamás se realizó en Lima una exposición de pintura semejante» y algo más «el grupo de críticos limeños que se podían contar con los dedos de la mano, salvando a un reducidísimo número de artistas, votaron en contra del Salón: heterogéneo, sin selección, más aficionados que independientes»<sup>8</sup> (Castrillón. 2001. p. 23). El mismo autor en el texto refiere que a fines del siglo XIX «los jurados que seleccionaban a los artistas aspirantes al Salón (en París) eran cada vez más exigentes, al extremo de rechazar cualquier innovación que estuviera fuera de las normas académicas. En 1884, un artista de la talla de Seraut fue descalificado junto con otros de sus colegas. Este hecho desató una ola de protestas que terminó con la creación de los 'Independientes', exposición donde no había jurados y los artistas se sometían sólo al juicio del público y los críticos». Si bien la escultura no tuvo igual suerte en los salones parisinos y su admisión a certámenes de esa naturaleza fue más tardío, conviene acordar que estos ejemplos están referidos al proceso de estetización que recrea diferentes concepciones en el campo de la cultura.

«El juego espacial del arte y las reglas que se articulan en el espacio cultural conformaron históricamente un campo de tensiones entre la autonomía del arte (aspiración de los artistas) y la concurrencia de los mercados en la esfera de lo social (...) estetización y estética recrean diferentes concepciones en el campo de la cultura, y la primera —si bien no puede desarrollarse sin los aportes de la segunda— desborda el lugar del arte hacia un universo en el que participan otros factores. La estética como conjunto de teorías que intenta explicar la creación artística actúa en el campo del expresionismo simbólico, exclusivamente. En cambio el proceso de estetización se relaciona con los productos culturales en un nivel comunicacional e institucional»<sup>9</sup> (Lagorio. 1999. p. 11).

Un comienzo del arte escultórico moderno puede hallarse en el rechazo del ilusionismo académico por parte de Auguste Rodin, Medardo Rosso y otros pocos maestros del siglo XIX. Una ruptura neta con el pasado se verificó en los primeros años del siglo

<sup>8</sup> CASTRILLÓN, Alfonso. *Los Independientes. Distancias y Antagonismos en la Plástica Peruana. 1937/47*. Lima: Icpna-Banco Sudamericano, 2000.

<sup>9</sup> LAGORIO, Carlos. *Cultura sin Sujeto*. Buenos Aires: Biblos, 2000.

XX, cuando Constantin Brancusi comenzó a simplificar las formas. Más importante sin embargo, que cualquier desarrollo fue la presencia del abstraccionismo pero sin duda que la influencia que subyace en los grandes cambios operados en la escultura de los últimos cincuenta años es el primitivismo vale decir del valioso aporte indirecto de las antiguas culturas en los cinco continentes. Que esta idea halla acompañando como un viento arrullador a la ceración contemporánea no es algo que deba de sorprender. El primitivismo ingresa al campo de la reificación como universo simbólico que rescata los productos de la imaginación del hombre. Si la actitud inconsciente al pasado puede haber sido una nota característica que ha quedado refrendada en los grandes salones de las muestras de Venecia y Documenta, también es cierto que en la esfera de lo consciente los escultores sintieron —a pesar de la atracción que ejercían sobre ellos el bronce, la piedra y la madera— que un rechazo de la mentalidad tradicional «estatuaria» no sería psicológicamente completo sin un distanciamiento de los materiales tradicionales. Un nuevo comportamiento con los metales lo obtuvieron los artistas con expresiones de una nueva sensibilidad experimentando aleaciones de metales, sales y ácidos y redescubriendo la textura y el valor de antiguos materiales que desnudaron una nueva mirada en la simpleza del material *bruty* puso en vivo la interioridad oculta después de tantos siglos de los materiales llamados tradicionales.

Un momento importante en el siglo pasado como punto de encuentro más cercano entre las prácticas de la pintura con la escultura se ofreció (luego de los grandes aportes del dadaísmo y la influencia del futurismo) en un primer momento con el constructivismo ruso. Lo que interesa en todos estos movimientos o tendencias es la articulación del movimiento y la velocidad. La noción de movimiento se revela más moderna por estar más vinculada a la línea de la relatividad científica y el tiempo por un lado y, por otro, a la expresión de la dinámica vital. (recordemos el brillante antecedente en la pintura de Turner). Los antecedentes históricos los hallamos en los autómatas y muñecas danzantes y parlantes de los siglos XVII y XVIII. Los futuristas desplazaron de sus telas una solución que intentase la creación de móviles y máquinas artísticas. Algunos artistas rusos —entre los años 1914 y 1920— influidos por el discurso futurista de Marinetti, se preocuparon por el problema del movimiento. En el *Manifiesto Realista*, publicado por Gabo y Pevsner, en Moscú en 1920, se decía «Rechazamos la milenaria ilusión en el arte que propiciaba el ritmo estático como el único elemento de las artes plásticas. Afirmamos en estas artes un nuevo elemento, el ritmo cinético como forma básica del tiempo verdadero». Una escultura de Gabo con el título *Escultura Cinética* se exhibió en Berlín en 1922, en una muestra de constructivistas rusos. Duchamp presenta en 1920 un aparato giratorio con el título *Rotative Plaque Verre (Optique de Précision)*. El mismo Duchamp continuará a lo largo de los años y hasta 1935 otras propuestas que culminarán en los *rotorelieves* (Discos ópticos). Y a propósito de ello un acercamiento y relación con la pintura se estableció con las tendencias del «arte de la visualidad pura». En verdad el movimien-



to fue popularizado por las revistas *Time* y *Life* como «op (tical) art» lo que justifica su éxito y una denominación publicitaria feliz en la segunda parte de la década de los años 1950. La otra influencia importante fue la del arte cinético —los antecedentes se encuentran en la vieja escuela alemana del Bauhaus allá en los lejanos años 1922— y luego en una inmensa variedad de galerías desde 1952 en Milán, París, Zurich, Ámsterdam, Estocolmo, Zagreb, Londres, New York. En la mayoría de las exposiciones se exponen máquinas, esculturas sobre tallos vibrantes, obras en movimiento y transformables. Todos estos fenómenos tienen una mayor percepción con el espectador porque se transmiten con fenómenos de inestabilidad o ambigüedad. En varias ocasiones el movimiento es sugerido y se obtiene mediante fenómenos de ilusión óptica. En el campo de lo masivo, esas experiencias tuvieron una gran acogida internacional por la variación de imágenes que requerían de la presencia activa del espectador.

#### UBICACIÓN DE LA ESCULTURA EN EL MUNDO CONTEMPORÁNEO

El arte actual en general recurre con mayor énfasis a espacios y materiales no tradicionales. La producción artística desborda los límites del museo, el teatro, las galerías, las salas de conciertos y se apropia de materiales contradictorios y caóticos pero tratando de aplicar un contenido que acorte la distancia entre el creador y el espectador. Una serie de nuevas propuestas se multiplicaron en los espacios abiertos, performance o acciones con la idea de espontaneidad y participación. Estas experiencias recrean el conflicto entre la improvisación y el oficio (como formación que demandó esfuerzo al artista) pero alimentan la mezcla de géneros que forma parte del tejido artístico actual. Los movimientos de vanguardia de los últimos treinta años obraron como ruptura de la tradición, pero no sólo en relación con lo nuevo como novedoso, sino como transformación de los sistemas de representación. Si hoy hablamos del desarrollo de una estética de lo feo y se presentan como un nuevo vanguardismo, lo más claro que podríamos concluir de ello es que ya no pueden ser definidas como un ataque al status del arte en la sociedad burguesa. La ruptura de la tradición de lo artístico no sólo se da en el terreno de lo nuevo como novedoso, sino como transformación de los sistemas de representación. Es necesario subrayar que hoy los estilos en el arte no tienen el peso que detentaban en otras épocas. El campo de la cultura en nuestros días es por esencia el de la no racionalidad porque el cálculo de la economía y de la política imperan en los territorios de la racionalidad. Los estilos en el arte son sin duda los rezagos de un «viejo orden» porque terminaron institucionalizándose como escuelas que plantearon sus normas, poniendo límites a la no racionalidad del arte y la cultura. Lo que hoy presenciamos es que la globalización de los mercados y la indiferenciación de los productos institucionaliza a productores y consumidores bajo un mismo espacio: una industria que sólo tiene empleados y clientes.

¿Cuál es el registro actual de la escultura? Sus posibilidades de afirmarse en lo tradicional son muchas; la atracción y aceptación por parte de los clientes o usuarios son cada vez pocas. Una opción es la integración con otras artes visuales y con los medios no por su incapacidad objetual sino por la ampliación y por ende exploración de nuevas zonas de especulación estética respecto a las habituales actividades de producción, contemplación y apreciación. ¿La escultura que exhiben la mayoría (por no decir casi todas) las galerías profesionales en el mundo son populares? Sabemos bien que no y también somos conscientes que lo innovador y nuevo no es necesariamente vanguardista ni revolucionario. En muchos casos varios fenómenos escultóricos actuales son un astuto «revival» de tiempos pasados: adolecen de significación. Muchas de las «instalaciones» en el plano de lo estético son conservadoras. Las reglas del juego que imponen los mercados y la industria cultural cuestionan el carácter no racional de la cultura y debilitan la tensión en los resortes de la imaginación. ¿Cómo se explicaría entonces que en cualquier gran evento internacional sean los curators los que teoricen sobre la obra del artista y figuren en los créditos incluso mejor que el artista? Es cierto que la racionalidad de la modernidad de los años 1950 había sido atacada y fagocitada por las vanguardias del modernismo pero, recordando a Wittgenstein, en una escultura como en cualquier otra obra de arte «el sentido es uso».

Abundando en la historia del arte, Danto refiere que:

«Los mejores ejemplos del modelo lineal o progresivo de la historia del arte se encuentran en la pintura y en la escultura, y posteriormente en las películas (...) la producción artística de equivalencias de las experiencias perceptivas pasó, a finales del siglo XIX y principios del XX, desde el campo de la pintura y la escultura hasta el campo de la cinematografía, determinando el hecho que los pintores y escultores comenzaron a abandonar visiblemente ese objetivo aproximadamente al mismo tiempo en que entraron en juego todas las estrategias básicas del cine narrativo. Hacia 1905 ya se habían descubierto casi todas las estrategias cinemáticas, y fue por esas mismas fechas cuando los pintores y los escultores comenzaron a preguntarse, aunque sólo fuera a través de su actividad, qué les quedaría a ellos por hacer; ahora que otras tecnologías habían tomado, por así decirlo, el relevo (...) sin embargo, dada la concepción que se tenía del progreso, hacia 1905 daba la impresión que los pintores y los escultores sólo podían justificar sus actividades redefiniendo el arte de maneras que tenían que resultar chocantes para quienes seguían juzgando la pintura y la escultura mediante los criterios del paradigma de progreso, sin darse cuenta de que la transformación tecnológica hacía que las prácticas que se adecuaban a esos criterios fueran cada vez más arcaicas». <sup>10</sup> (Danto. 1995. 45).

Hoy cualquier cosa —objeto— física puede convertirse en *objet d'art*, puede ser considerada de buen gusto, agradable, pero no guarda la menor relación con la aplicación del objeto a un contenido artístico. Un volumen escultórico hecho para servir de base a una mesa es arte pero la validez del mismo consistiría en saber si ese mismo objeto, en cuanto arte, no era la intención del artista. La naturaleza de la obra de arte en

<sup>10</sup> DANTO, Arthur. «El Final del Arte». En Revista *El Paseante*. Barcelona: N.º 23-25, 1995.



el mundo contemporáneo parte de la premisa que las obras de arte son proposiciones analíticas. Es decir si son vistas dentro de su contexto —como arte— no proporcionan ningún tipo de información sobre ningún hecho. Una obra de arte es una tautología porque la validez inicial de un objeto escultórico está referida a las intenciones del artista que si afirma que es arte: lo es.

Al igual que los diversos géneros artísticos, la escultura ha desarrollado su propio camino. Para una mejor comprensión de su ubicación actual habría que preguntarnos como las formas lingüísticas con las que el artista formula sus propuestas son códigos o lenguajes privados. Por tanto el fenómeno actual es un resultado inevitable de la libertad del arte frente a los marcos que construyen morfológicamente a la escultura. En este tema debemos admitir que el hombre de la calle se muestra intolerante frente al «arte artístico» y es común que siempre solicite que se le sirva un lenguaje tradicional. Esto nos permite comprender porque el arte formalista tiene aceptación y se vende más. Otra manera de reflexionar sobre la ubicación de la escultura en el mundo actual es admitir que las sociedades hasta 1950 vivían en un «ambiente visual estable», era más o menos predecible con qué se iba a establecer contacto día a día. Su mundo visual era mucho más consistente que el nuestro. Comparado lo anterior con el ambiente visual de nuestros días llegaremos a la conclusión que el nuestro es mucho más rico, está dominado por imágenes, mensajes, símbolos y lenguajes que nos comunican de manera sensible, real y virtual con la realidad. No veo por tanto manera de plantear epistemológicamente que el arte o los presupuestos escultóricos objetuales puedan competir con las tecnologías actuales.

Las nuevas experiencias en la escultura como objeto formal, provienen históricamente de los monumentos y su importancia se explica en lo funerario, religioso y en las manifestaciones del poder político o militar. En gran parte, para ello se necesitaba que las manifestaciones del monumento que subyugaba a la sociedad formase parte de esa influencia invisible de la naturaleza. Hoy en cambio, las ciudades pierden su sentido de espacio público y adquieren el carácter de una complejidad organizada donde interfieren distintas funciones y formas de comunicación, donde la comodidad suplanta al ejercicio de libertad del ciudadano. Las tecnologías actuales, la velocidad de las imágenes han suplantado al lugar como espacio físico. El mundo actual no es el de la imaginación ni el del conocimiento sino el de la imagen. Uno de los ejemplos dominantes es el del video-arte ubicado «a medio camino del cine y las computadoras. El proceso de creación-simulación apoyado en la imagen digitalizada irrumpe con brutalidad en el mundo de la creación al proponer formas que escapan de la crítica. Los signos de sus productos son provisorios, no pueden ser deconstruidos con los parámetros que utilizaron para el cine, aún cuando las primeras vanguardias intentaron configuraciones que preanunciaron este nuevo lenguaje».<sup>11</sup> (Lagorio. 2000. 78).

<sup>11</sup> LAGORIO, Carlos. *Op. cit.*

Si las encargadas de legitimar el valor de los productos culturales en el siglo pasado fueron las elites en la actualidad son los segmentos medios quienes convalidan no sólo el valor mercantil de los productos sino también su valor cultural y simbólico. ¿Cuáles serían las manifestaciones que nos permiten ubicar la escultura en la sociedad actual?

- Escultura como objeto y materiales en variedades de metal, piedra, madera. Manufacturas industriales. Materiales mixtos.
- Un acercamiento a la arquitectura lo que implicaría la aparición del «escultor ingeniero o arquitecto». Escultores de las artes aplicadas. No sería atrevida la frase: para proyectar la creación de nuevos espacios sería aconsejable la presencia de un escultor.
- Escultura del paisaje, de la tierra y sustancialmente del medio ambiente. El objeto escultórico puede ser un buen aliado de la ecología y ofrecer directrices a la sociedad urbana en las calles, en la señalización, en las campañas de prevención. En la sencillez del habitat social y en el mundo del tiempo libre: cafés, restaurants.
- El mundo infantil. Una envoltura lúdica, una relación —hasta lo posible— con la imaginación del niño. La escultura debe ser planteada como un juego, como un aprendizaje y debe servir lúdicamente como información del niño en las formas, utilización de los espacios y colores.
- Una inter-relación con otros géneros artísticos en el dominio de lo particular y de lo público. En la intervención con las artes del cuerpo (danza) como de la representación (teatro). En la participación con otras exploraciones de las artes visuales, de los medios y de la imagen virtual.

Si luego de estas reflexiones volviéramos a preguntarnos sobre la naturaleza específica de la escultura contemporánea en lo particular podríamos afirmar que si un artista acepta la escultura como objeto, también aceptando la tradición que va de la mano de ella. La escultura es una práctica, un género de arte. Hacer escultura, dentro de los cánones tradicionales que encontramos en los centros de formación en cualquier parte del mundo, es aceptar que la naturaleza del arte en occidente es la tradición europea. Precisamente por eso el término arte es general y el término escultura es específico. Tal vez, y sin que ello invalide a la «escultura» como tal, en los últimos años las obras que merecen mayor atractivo internacional no han sido «esculturas» en el sentido tradicional y cada vez es mayor el número de jóvenes artistas realizan un arte que escapa a los criterios académicos de lo específicamente escultórico. En el análisis de la sociedad contemporánea las contradicciones y el desconcierto es la nota predominante. Aplicando un poco esta cultura de lo contemporáneo que baña nuestros conceptos podríamos afirmar que en el arte se puede escapar de los estrechos límites de la justificación afeerrándonos a la historia sin que ello indique un rechazo y menos aún su desconocimiento. El arte es un fenómeno cultural que se adquiere, no una aptitud genética de manera general. Si tuviéramos que elegir una explicación teórica sobre estos fenómenos que



gravitan sobre la escultura y sobre el futuro de ella debemos señalar que todo arte contiene en sí un lenguaje pero también de la filosofía y las ciencias. Este cambio que va de lo perceptivo a lo conceptual nos indica que hoy no es suficiente la obra de arte por sí misma que se mantiene en objeto de mercado de elevado costo y elitismo social. No es arriesgado enunciar que la escultura actual deba permanecer en los territorios de «*l'art pour l'art*» sino que requiere de una excitación visual y física que inciten su interés.

Las principales tendencias filosóficas, científicas y religiosas actuales muestran un rechazo, cambios o nuevas actitudes frente a sus postulados tradicionales. Esos presupuestos tradicionales en estos campos y centralmente en lo artístico son en gran parte irreales en el presente estadio de la inteligencia humana. En todo esto debemos admitir que el objeto escultórico aún así, como tal requiere que medie entre su imaginación creativa y las tecnologías actuales la ilusión de abarcar la realidad. Insistimos que en el ámbito de la representación, la distinción que se acordaba a las artes sobrevive hoy en condiciones perceptivas mínimas. ¿Cómo intuir lo posible y duradero cuando el poder financiero global y sus alertas y estrategias políticas presionan en lo social y no confieren al arte su tradicional valor representativo? Esto explica el largo discurso que hemos construido en estas líneas. Nos indica que en el arte cuentan inevitablemente las estrategias de mercado como que de hecho se magnifican las obras de arte que han perdido su intención para devenir en bienes de capital y ante la inestabilidad de los mercados internacionales una inversión de menor riesgo. Y finalmente no podemos soslayar que si bien la autonomía de la creación artística es un derecho irrenunciable, en el sentido de su libertad, una obra de arte va de la producción en los márgenes institucionales hasta propuestas que representan concepciones instrumentalizadas de apropiación institucional. Las instituciones tienen una influencia destacada. Los funcionarios, los programas culturales, museos, fundaciones, grandes eventos internacionales, legitiman con la colaboración de los críticos o curators, la consagración de los artistas. ¿A pesar de todo ello será posible la perdurabilidad de la obra de arte, aún en su carácter efímero actual y lograr superar estas intermediaciones de instituciones, críticos y el mercado? Los ejemplos de imposición de gustos y las bisagras que pueden determinar tendencias como las que se observaron con el New Art norteamericano entre 1948 y 1951 para ser expandidas por el mundo no son un secreto hoy.

Esa autonomía del arte sigue en juego hoy porque si bien nadie apela en absoluto a su «pureza», sus manifestaciones actuales son evidentemente inestables en gran parte por la inestabilidad y la aparición de identidades culturales y religiosas que presionan a la sociedad. El arte, con absoluta seguridad, no podrá escapar a todo ello.

SILVIO DE FERRARI LERCARI

## Las vicisitudes de la materia: una memoria interrumpida —La escultura contemporánea en el Perú—

Muchas veces se ha repetido la anécdota que cuenta cómo Fernando de Szyslo, allá por los años 50, al regresar de Europa dijo que en el Perú no había pintura. Lo mismo habría ocurrido con Emilio Rodríguez Larraín, cuando dijo, hace unos pocos años —a su regreso también de Europa— algo similar con respecto a la escultura.

Mi propósito no es recordar declaraciones antipáticas de algunos importantes artistas peruanos, como a primera vista uno podría pensar, sino más bien iniciar una reflexión *estética* sobre el sentido de cierta producción en su relación con lo internacional, sobre todo tomando como referente la actual mundialización de la cultura.<sup>1</sup>

La primera lección que extraigo de ambas declaraciones es que mientras nuestro pintor se refería a la pintura *moderna* en el contexto de comienzos de los años cincuenta en el Perú, nuestro escultor estaba hablando más bien de la escultura *contemporánea* en este mismo contexto, pero a finales del siglo XX. Aunque reconozco que esta última afirmación tal vez deba matizarse con una indagación acerca del sentido de tal producción en un medio artístico como el local, buscando, precisamente cierta noción de lo contemporáneo en escultura que interrumpida y obliterada por las escenas (¿«oficiales»? ) posteriores a la del 50, se ha hecho visible en ciertas circunstancias, y recién comienza a ser asumida en la actualidad.

<sup>1</sup> Aquí resulta necesario una aclaración conceptual. Sigo a Juan Acha en su noción de *estética*, que propiamente es un estudio empírico de la *sensibilidad* que se despliega tanto en los «objetos» —diseños, artesanías, arte— como en los propios «sujetos» —provenientes de una diversidad de grupos—, además de las múltiples y complejas relaciones entre ambos mundos: exterioridad e interioridad. Así, la exterioridad queda entendida como la *materialidad estética* del paisaje urbano o rural junto con su mobiliario, y la interioridad como una *cultura estética* propia de los grupos humanos que la portan, siempre de un modo particular y específico. (ACHA; 1988).



El contexto de cambios de los años 50 en el país ve surgir lo *moderno* en *pintura y escultura* casi como una moda, como una puesta al día con lo internacional, en un proceso que se gesta desde fines de los años 30.<sup>2</sup> Es cierto que esta urgencia se vio favorecida, entre otras cosas, por el despliegue que ciertas instituciones internacionales hicieron sobre la vigencia del arte abstracto.<sup>3</sup> No obstante, no es menos cierto que la voluntad por diferenciarse de la retórica visual institucionalizada por el indigenismo o por la figuración de temas sociales incentivó, al menos desde fines de los años cuarenta, a un buen número de artistas de un modo individual: primero a los llamados «independientes», y luego a los recién llegados «abstractos».

Otro tanto ha ocurrido con respecto de lo *contemporáneo* a fines del siglo XX, cuando, junto con la aparición de las *Bienales de Lima*, un concepto nuevo y ampliado de arte —que circula internacionalmente no sin cierta polémica— comienza poco a poco, retrospectivamente, a posibilitar una mirada diferente sobre una serie de propuestas artísticas que de un modo interrumpido habían venido dándose a lo largo de los últimos cuarenta años.

Propongo entonces que comencemos a diferenciar al menos esquemáticamente, lo *moderno* de lo *contemporáneo*, no sólo en tanto estéticas comprometidas con lenguajes visuales específicos, por ejemplo, lo *moderno* con la apertura hacia la abstracción y la tematización del propio *alfabeto visual* desde la estética del genio, mientras lo *contemporáneo* con el *registro visual* y la pregunta por los procesos desde la estética del sujeto cotidiano, para luego relativizar tales afirmaciones.

Sobre todo es importante explicitar cómo la asimilación de la estética del genio entre nosotros, entronizada en nuestras principales escuelas de arte ha jugado, en mi opinión, un papel crucial en el momento de intentar encontrar las complejas relaciones entre los objetos producidos en tanto arte y los contextos en que éstos se insertan. A continuación, quisiera interpretar, valiéndome de una idea de Mirko Lauer, esta compleja relación del arte moderno local y luego contemporáneo con sus contextos, en la

<sup>2</sup> Dice el crítico de arte peruano Roberto Miró Quesada «Hacia el 38, viene Ricardo Grau trayendo pintura abstracta opuesta al indigenismo de Sabogal, que era el que comandaba la vida plástica del país. Al mismo tiempo están las posturas del arquitecto Luis Miró Quesada, introduciendo una modernidad arquitectónica que también va en contra de la que se hacía en ese momento: neocolonial, etc. Es decir, de alguna manera el pensamiento de los científicos sociales y el político también participarán de esta venida de la modernidad —con o sin comillas— que vendría de Occidente, dejando de lado, por un tiempo, las raíces más nuestras, también esto con o sin comillas.» (MIRÓ QUESADA; 1990: 346).

<sup>3</sup> En 1961 escribe Sebastián Salazar Bondy «Hace dos años, en un seminario sobre artes plásticas en América, realizado con el auspicio de la UNESCO y en los Estados Unidos, nuestro compatriota Fernando de Szyszlo, a la sazón subjefe de la *División de Artes Visuales* de la *Unión Panamericana*, expuso con claridad meridiana el esquema de las fuentes y el desarrollo de la pintura latinoamericana. Es lamentable que dichas líneas (...) no se hayan difundido más, pues en ellas se traza (...) el atormentado curso del arte de nuestro mundo desde los remedos académicos del siglo pasado hasta las más notorias tendencias generales de estos momentos.» (SALAZAR BONDY; 1990: 34).

figura del *autoexilio* de algunos de los artistas más importantes de lo que podríamos llamar, para abreviar, generación del cincuenta. Pero antes es necesario volver al esquema planteado, para desde allí hacerme la pregunta por la escultura, en tanto género.

#### LA CUESTIÓN DE LA ESCULTURA EN TANTO GÉNERO ARTÍSTICO

El hecho de que más o menos todos podamos imaginar algún objeto, cuando se habla de «escultura», no es obstáculo para que ocurra un extraño fenómeno discursivo: al adentrarnos en el sentido de su configuración, muchas veces asistimos al conflicto de su disolución.

La pregunta ¿cuándo un objeto deja de ser escultura y pasa a ser otra cosa? nos ubica directamente en el escenario de una imaginación que asume, precisamente, a la escultura en su reducción fenomenológica objetual. La vida cotidiana en la ciudad nos da una pauta al establecer una relación de identificación entre la idea de escultura —en tanto objeto— y de monumento.

Casi cualquier extranjero que llega al Perú, más precisamente a Lima, puede verse frente a una realidad objetual vinculada al espacio público que pasa por diferentes ejes de concepción del monumento y su papel en la plaza pública, escaseando otras alternativas. Los historiadores de arte saben, perfectamente cómo la idea de escultura, en el Perú, pasa por la entronización barroca durante la colonia desde Lima. Esta presencia objetual, se opondría a ciertas modalidades que se remontan a épocas anteriores a la llegada de los españoles, y que pueden esquematizarse en la importancia del espacio urbano cuzqueño en tanto antigüedad. La continuidad del mismo podría plantearse, incluso, de cara al llamado arte popular y la compleja relación histórica entre «artesanía» —ligada a la producción de los diversos gremios coloniales— y «arte».<sup>4</sup>

Otro tanto ocurre con el cambio que experimenta el espacio urbano con la aparición del neoclasicismo y sus esquemas realistas de tratamiento de la figura, sobre todo durante el siglo XIX, lo cual supone, también un discurso oficial acerca de lo nacional. Hay una continuidad, entonces, en un discurso sobre la escultura construido desde el poder que la entiende básicamente como objeto, como soporte de un programa ico-

<sup>4</sup> «Lima, entonces, fue una ciudad creada en vistas al futuro virreinal, considerando que Cusco colonial se creó en vistas del pasado inca. La novedad de Lima se ofreció como una claridad histórica, considerando que la antigüedad de Cusco produjo una ambigüedad histórica. ¿Cómo fue este sentido de lo 'nuevo' y lo 'viejo', lo 'claro' y lo 'ambiguo' en la experiencia visual de alguien caminando a través de ambas ciudades? ¿Pocos ciudadanos de Perú leyeron alguna vez historia o miraron un mapa, tanto como hicieron estas ciudades en su configuración y arquitectura, impartiendo estas propiedades históricas como parte de una experiencia estética?» (CUMMINS; 1996: 159). Los gremios desaparecen, propiamente, con la desaparición del régimen colonial; con lo cual recién en ese momento el *artesano* se convierte en *artista* y surge históricamente el género de *escultura* en Perú.



nográfico, detrás del cual el papel del artista resultaría ser el de un realizador manual de representaciones en volumen.

No es otro el papel asignado al escultor con la fundación de la Escuela Nacional de Bellas Artes en 1919. Incluso en un buen sentido, si pensamos en la llegada al Perú de Manuel Piqueras Cotoí y el establecimiento de un lenguaje formal en escultura y sus técnicas correspondientes, así como también en un modo de enseñarlo.

Lo que se comprueba entonces, es que el contexto en el que irrumpe la generación del cincuenta es uno en el que resulta difícil imaginar un papel diferente para el escultor. De allí que gente como Joaquín Roca Rey y el propio Alberto Guzmán resultan orientando su trabajo a contracorriente de un espacio cultural que les cierra la puerta del sentido, por así decirlo. Bajo una dirección *moderna*, la nueva estética de la subjetividad guía este primer choque contra el monumento y el indigenismo, y es significativo el hecho de que apenas terminada sus etapas formativas en la ENBA, ambos maestros viajaran a Europa.

No obstante la nueva estética de la abstracción, centrada en el volumen de su configuración material, todavía supone que el valor primordial es la presencia física del objeto *como* obra. La escultura, entonces, en tanto género artístico, se propone siempre bajo la sólida presencia física del objeto. Sin embargo, desde la perspectiva del hacedor, a diferencia del figurativo, en la configuración del objeto abstracto poco interesa el escenario que lo rodea, y sólo importa si tal contexto interfiere en su contemplación. El mismo puede ser, indiferentemente, el exterior de un espacio urbano o el interior de un espacio de exhibición. Dicho sea de paso, es un dato interesante saber que la primera galería de arte comercial en el Perú aparece, precisamente, hacia fines de los años 40, casi junto con la abstracción<sup>5</sup>. El cubo blanco como espacio neutral de exhibición —en sentido visual— favorece al objeto tanto como los pedestales lo destacan. La estabilidad de las características objetuales de la escultura —figurativa o abstracta— permite y sirve de plataforma para la aparición de un mercado que se ajusta a las exigencias formales y técnicas del género artístico y a la estética del genio. La escultura abstracta, en tanto modernismo artístico, no rompe con la contemplación sino todo lo contrario, de allí que el género en tanto lenguaje visual específico esté a salvo.

No obstante, la escultura comienza a salir de sí misma no sólo cuando elimina los pedestales y quiere escapar del espacio de interiores, sino cuando comienza a asumir los exteriores más allá de la presencia objetual del monumento y su discurso de poder. Es en este sentido de ruptura, que alguien como Jorge Piqueras y el propio Emilio Rodríguez Larraín resultan orientando su trabajo hacia el espacio urbano el primero, y el territorio del mito ambientado por cartografías simbólicas, el segundo. Si bien conocie-

<sup>5</sup> La galería Lima en 1947, situada en la actual calle Ocoña en el centro de Lima.

ron a Marcel Duchamp y Man Ray en Cadaqués, en los años 60 y mantuvieron amistad con ellos, es interesante reflexionar cómo la estética de la subjetividad asumida como elemento importante de tales rupturas con el contexto local, puede haber moldeado sus influencias.

La existencia de tal generación de inconformistas, no obstante, no alcanzó para moldear la imaginación ni de nuestras instituciones ni de nuestra escena galerística —propia del mercado local más exigente—, sino por el contrario, nos hizo descubrir una escisión conflictiva en el momento de otorgar valor a objetos que pudieran mostrarse en espacios públicos. Es difícil, por tanto, reconocer en el espacio urbano de Lima y de las principales ciudades del Perú escultura moderna, —aunque ciertamente la hay— pero aún es más difícil que el espacio sea pensado desde lo contemporáneo, en tanto material estético. En este punto el *género artístico* de la escultura alcanza sus límites, entrando con ello a establecer un diálogo con la arquitectura, el urbanismo, la geografía, la paisajística, e incluso la antropología urbana.

## LA TRADICIÓN DEL EXILIO

Es a través de un modernismo específico como la generación del cincuenta habría reproducido cierto horizonte del exilio, en su lucha contra los academicismos locales y sobre todo en su lucha contra el indigenismo. Desde luego, al austríaco Adolfo Wintenz en los años 40, y desde la Escuela de Arte de la Pontificia Universidad Católica, le tocaría jugar un papel protagónico en este proceso.

Es este contexto el que explicaría —incluso tomando en cuenta asuntos como la economía y la ubicación social— la aparición por segunda vez en la historia del arte peruano de una tradición que desde el ámbito de la «alta» cultura ya había marcado la pintura del siglo XIX: el viaje del artista al centro de la *cultura internacional* y su posterior retorno, con algún tipo de reconocimiento.<sup>6</sup>

Las posibilidades de ruptura con el horizonte de tal modernismo y la estética de la subjetividad que lo acompaña, se encuentran sin lugar a dudas en un artista que ha sido reconocido sobre todo por las nuevas generaciones apenas iniciado el siglo XXI, me refiero a Jorge Eduardo Eielson, poeta y artista visual.

<sup>6</sup> «(...) la burguesía se enfrenta a dos nuevas realidades: su relación externa con su propio país (...), y su descubrimiento de un ámbito cultural 'propio' en el que parece posible, a diferencia de antes, producir localmente algunos rasgos fundamentales del ordenamiento cultural de la metrópoli (...) este ámbito cultural propio es por un momento el de la ciudad, más precisamente el de su vida cotidiana al interior de la propia burguesía, sustentado por una idea academicista que reaparece: el arte —como práctica y como medio humano— puede ser su propio sustento social y su propia tradición.» (LAJER; 1976: 124).



Con una voluntad de exilio tan fuerte como en los casos anteriores, Eielson parece mostrar que tal experiencia era la única posible, si es que quería conservar un perfil de contemporaneidad a pesar de todo. La palabra y la imagen parecen remitirse en última instancia al cuerpo. El elemento moderno, no obstante, es su constante remitirse a tradiciones cerradas como en el caso de los textiles andinos o el oriente zen; su contemporaneidad está en su apertura al empleo de diversos géneros y el uso sutil de una fuente que hace pensar, por ejemplo, que la escultura puede remitirse a un meditado principio de acción. Sus instalaciones y performances son ahora buscadas como documentos escasos, como la fuente de una posible tradición más contemporánea y menos moderna que en el caso de sus pares.

## LA CONTINUIDAD DE LOS 60 Y 70

En los años sesenta y setenta la influencia de los Estados Unidos es un hecho que puede documentarse, desde el punto de vista de la vida cotidiana y de la economía de las clases altas o medias peruanas; no obstante, esta influencia no se despliega de modo homogéneo. Por ello, en el ámbito de los valores culturales y de algunas esferas de la «alta» cultura local, todavía se prefiere a Francia y Europa, considerándolas el centro del ámbito internacional.<sup>7</sup>

Desde este punto de vista, las pautas del arte occidental serían una importante clave para la interpretación de aquella producción identificable como «gesto escultórico», centralizada en Lima. Según Lauer el viaje de los artistas sería un índice del progreso del *exilio en tanto coordinada estética y cultural*/autoasumida, señalando a aquellos ubicados en el vértice de la pirámide social, pues las élites no hacen sino interiorizar el *exilio* de sus artistas. En principio esta interiorización es posible porque se comparte una misma plataforma de información (Lauer; 1976). De allí que tal descentramiento sea parte de la tradición del cosmopolitismo latinoamericano.

Esto explicaría por qué en la década del sesenta el *arte pop* no gusta a las elites locales, que todavía prefieren lo hecho a mano y repudian todo tipo de reproducción. El crítico Juan Acha y algunos artistas agrupados bajo el nombre de «Arte Nuevo» buscan instalar ciertas vanguardias que estaban fuera de la corriente principal local.<sup>8</sup>

<sup>7</sup> Szyszlo ha dado testimonio en múltiples oportunidades cómo su viaje a París en los años cincuenta le permite encontrar una conciencia autorreflexiva sobre lo que significa ser latinoamericano; no obstante hacia comienzos de los años sesenta lo vemos trabajando para la *Unión Panamericana* (véase nota 2).

<sup>8</sup> Las fuentes visuales que impactaron a estos artistas iban desde Richard Hamilton a Andy Warhol, de Mario Ceroli y Erro a Robert Indiana; también el recurso de la documentación proveniente del arte conceptual. Estaban en «Arte Nuevo»: Luis Arias Vera, Emilio Hernández, Gloria Gómez Sánchez, José Tang, Luis Zevallos, Jaime Dávila y Armando Varela. Rafael Hastings, peruano pero sin embargo proveniente de grupos de arte conceptual francés exponía con «Arte Nuevo» por invitación de Juan Acha, así como Teresa Burga (Pop) y Carlos Gonzáles (Op).

El caso del Salón de Ancón cuyo ganador es Luis Zevallos Hetzel es sólo un índice de esta densidad, y lo es también el evidente rechazo a las ambientaciones en las muestras de Teresa Burga o Gloria Gómez Sánchez. La ambientación como categoría escultórica trabaja con el espacio, pero todavía en interiores. Es interesante ver cómo en su defensa Zevallos, que es acusado de plagiar una imagen de una fotografía publicada en un calendario, opone la valoración del objeto único u original *hecho a mano*—a la que considera obsoleta— al Ready-made duchampiano y al ideal de la seriación y la reproducción que portan las imágenes de Andy Warhol.<sup>9</sup> Pero es sólo con Francisco Mariotti —artista suizo-peruano que había estudiado en París y Hamburgo— que el objeto encontrado, la documentación y el recurso de la reproducción, pasan a ser insumo de la configuración del espacio y de sus objetos.

#### ESCU LTURA EN ESPACIO PÚBLICO

Es curioso observar cómo Eielson puede introducirnos directamente en un novísimo discurso que ha aparecido últimamente, con respecto a la mundialización y a la posibilidad de realizar un tipo de arte de nivel, que dialogue sin asimetrías con las propuestas que asumen al espacio urbano como material estético.

Esta voluntad de novedad no necesariamente enlaza con propuestas que en el pasado existieron, sobre todo en la década de los setenta y ochenta. Por ejemplo, no es muy común el interés por los trabajos de Mariotti. Sólo como una referencia difusa Mariotti ha sido citado en artículos diversos; no obstante, la imaginación más reciente tiene sus propias fórmulas, cuando busca en las nuevas tecnologías lo suyo. La búsqueda de espacios en la ciudad para ser *intervenidos* es de índole diversa a aquellas alternativas barajadas por Mariotti en los años setenta. Tal vez sea importante mencionar aquí al colectivo de arte *Huayco EPS* y al grupo *Chaclacayo* como fuentes de cierta tradición de lo contemporáneo ligado a la utilización de los espacios y su estética.

Pero las vicisitudes del material estético con que trabajaron ambos colectivos de arte nos orienta hacia el hallazgo de una crítica potente de cierto modernismo imperante en el medio, sobre todo con respecto a la relación del artista promedio con el cubo blanco o espacio neutro —visualmente hablando— de la galería; asimismo con respecto a una concepción del arte que durante un buen tiempo supo *estetizar desde la subjetividad y su imaginario para crear prácticamente desde la nada*. La analogía entre el espacio vacío del cubo blanco, el lienzo en blanco y la imaginación subjetiva también en blanco antes del *milagro de la aparición* no es casual. La crítica implícita de estos colectivos de arte a

<sup>9</sup> Las elites culturales limeñas de fines de los años sesenta valoran, paradójicamente, a *la mimesis pictórica* (original) de Zevallos como una copia, y le quitan el premio recibido por el Salón de Ancón de 1969.



tales formas de autonomía y de mercado pasa por la necesidad intrínseca que las formas de la exterioridad —el espacio urbano, el cuerpo, la naturaleza— tienen de desencadenar procesos de investigación estética y visual, siendo importante para ello, en primer lugar, la acumulación de documentación de la realidad, sea ésta social, étnica o religiosa y/o de minorías.

La reaparición de esta tradición interrumpida en los colectivos de arte, no puede desvincularse del contexto de violencia propio de la década del ochenta. Parte de esta producción puede verse tanto dentro como fuera de galerías.<sup>10</sup> (Véase Figuras 1, 2 y 3).

## LOS AÑOS NOVENTA

La pacificación del país sobrevino al mismo tiempo que Latinoamérica comenzó a cumplir un nuevo papel en el contexto económico internacional: un nuevo mercado para las privatizaciones y el capital financiero transnacional. En artes plásticas, los últimos diez años pueden dividirse en dos momentos diferenciados con ciertas rupturas y continuidades.

El primer momento se configura de 1992 a 1996, en el que las huellas de la violencia todavía son visibles en quienes ingresaban a la escena artística. El año crucial es 1992. No sólo Fujimori disuelve el Congreso de la república en abril, sino que, como todos sabemos, el líder de Sendero Luminoso es atrapado, en septiembre de ese mismo año. De abril a septiembre Lima había estado bajo ataque con diarios atentados dinamiteros pero también con diarios controles policiales y del ejército.

Los artistas que por entonces recién se daban a conocer en la escena pública se vuelcan hacia la autorrepresentación en pintura y cierto tipo de intimismo que dejaría al descubierto aquella estética del genio y de la subjetividad de la que hemos estado hablando con tan inusual insistencia. En escultura el espíritu se refugia entonces en cierto tipo de imaginario infantil como en los muñecos de Haroldo Higa, o ya a mediados de los noventa, en los recortes de Fernando Olivos, quien en 1997 llegó a presentar un recorrido urbano señalado que conducía a cualquier caminante hacia un inesperado juguete.<sup>11</sup>

<sup>10</sup> Surgen una serie de colectivos como *Los Bestias* (1984-86) y a finales de la década Los *MM*, quienes trabajan con espacios que son intervenidos. Se trata básicamente de una estética de la precariedad que aprovecha ciertas plataformas, como por ejemplo, la existencia de la *Carpa Teatro*, proyecto de la municipalidad de Lima a mediados de los años ochenta. En proximidad con ellos, algunos ex-integrantes del colectivo *Huayco EPS*, como Herbert Rodríguez, despliega un fuerte activismo en diversos espacios, entre ellos, los de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

<sup>11</sup> Con una introspección que acoge imaginarios infantiles: Jessica Schneider, Haroldo Higa, Jorge Cornejo. No precisamente introspectivos, pero sí herméticos: Emilio Santisteban, Walter Carbonel, quienes en más de una oportunidad realizaron instalaciones recogiendo cierto gesto pop. Patricia Vega y Luz María Bedoya en algunos casos especiales legán a situarse entre el objeto de memoria y el encargo artesanal. Esta producción puede verse como la aparición

El antecedente de esta producción puede encontrarse en cierta escena galerística propia de la segunda mitad de los años 80. Esta vertiente objetual de la escultura que escoge su vena entre lo lúdico e íntimo se abre con el trabajo de María Gracia de Losada, quien habría tomado como referentes la escultura de Antonio Pareja y el juguete artesanal, así como los personajes del *comic*.

Una mirada a la aparente o real desideologización que repercutía en los ambientes universitarios intervenidos por el estado en la década del noventa, no debe ocultar el hecho sabido de que las primeras reacciones a la dictadura provinieron de una súbita actitud, en junio de 1997, por parte de numerosos grupos de estudiantes, que sorprendieron incluso al propio régimen y a los partidos políticos de oposición. La destitución de tres magistrados del Tribunal Constitucional colma la paciencia de la —hasta ese momento— generación X.<sup>12</sup>

Postulo la hipótesis de que tal momento coincide con un punto de inflexión que lleva a la joven escena artística hacia una ruptura progresiva con el intimismo y el imaginario infantil, introduciendo poco a poco temas de contexto urbano, social y político.

Es a partir de aquí que puede vislumbrarse un segundo momento, por la mediatización y politización de la escena. De este modo, y de manera repentina, los jóvenes artistas comienzan a vincularse con ciertas obras que son excepciones notables del momento anterior, como por ejemplo habían sido las ambientaciones y acciones de Eduardo Villanes, desde 1995. La toma de espacios se convierte en manifestación política contra el régimen, cuando Villanes —con la complicidad de estudiantes de la ENBA— toma literalmente la plaza Bolívar, frente al congreso de la república.

Es posible enmarcar en este horizonte cierto tipos de hibridaciones. El trabajo de Cristina Planas: un Abimael Guzman —que es un juguete— es exhibido en la *I Bienal Iberoamericana*, en 1997; y Emilio Santisteban pone *Crisis* —acción y ambientación— en la *II Bienal Iberoamericana*, en 1999.<sup>13</sup>

## MUNDIALIZACIÓN Y DESCENTRALIZACIÓN

En el Perú la pluriculturalidad ha sido experimentada como una carencia y en ese sentido ha sido más una vivencia en el conflicto que en la integración. Más aún durante la década

de ciertas formas de hibridación que cuestionan los géneros (escultura, pintura) y que se mueven en los límites de una intuitiva noción ampliada de arte, sin llegar a plantearse de modo explícito evidenciando con ello una suerte de bloqueo conceptual o ideológico.

<sup>12</sup> Son destituidos Guillermo Rey Terry, Manuel Aguirre Roca y Delia Revoredo.

<sup>13</sup> La presentación de un salón paralelo a la *II Bienal Iberoamericana* en el viejo colegio de periodistas agrupó a un conjunto de artistas que además del gesto crítico o político, juegan con cierto tipo de ambigüedad en el momento de definir su posición frente a la institucionalidad artística.



del noventa, en donde el autoritarismo del régimen supo manejar mediaticamente tales conflictos y diferencias.

La numerosa participación de artistas peruanos en la *I Bienal Iberoamericana* oculta en cierto sentido este clima salvo alguna excepción. Es recién en 1998 que comienzan a retomarse ciertas tradiciones latentes; esto es, un arte con resonancia cultural y política.<sup>14</sup>

Pronto vuelve a aparecer entre nosotros el gesto pop, a través del empleo de la representación mediática, la serigrafía, o incluso cierto tipo de instalacionismo y diseño de objetos, en donde el registro realista es intervenido en tanto voluntad irónica.<sup>15</sup> Hallar un criterio que permita una mirada crítica a esta producción es simultáneamente evaluar las proximidades y distancias que ésta mantiene con lenguajes similares en el ambiente internacional, no solamente vistos en las bienales, sino también en importantes espacios de exhibición en Lima.<sup>16</sup>

Tales alternativas conviven con el comportamiento de las instituciones culturales centralizadas en Lima, poniendo en evidencia ciertas precauciones innecesarias que sostienen ideas conservadoras del arte en frentes distintos. Por un lado una creencia institucional y del sentido común que aboga por el arte en tanto expresión subjetiva, y por otro la idea de la producción individual o hecha a mano que supuestamente marca la singularidad metafísica de un objeto único. Ambas creencias niegan como una cuestión de principio la posibilidad del desarrollo del arte no-objetual en nuestro medio.

Quisiera regresar con ello al principio de esta charla, que intentaba destacar cómo lo contemporáneo experimenta ciertas dificultades en el momento no sólo del reconocimiento institucional sino cuando intenta desplegarse en porciones importantes de nuestro imaginario colectivo.

<sup>14</sup> La publicación *Arto Arte* hecha artesanalmente por un grupo de entusiastas documenta apropiadamente el momento. Un trabajo interesante con fuerte resonancia cultural —en donde se mezcla la estética urbana e interpretaciones diversas— es el que realiza el francés Olivier Agid con un grupo de jóvenes convocados por el crítico Jorge Villacorta en el Parque Mariscal Castilla de Lince.

<sup>15</sup> Desde el año 2000 Cecilia Noriega experimenta con objetos a escala que introduce en matrimonios masivos, asimismo realiza acciones de participación que luego recoge como material estético. El colectivo *Perú Fábrica* desde la plataforma de un taller de serigrafía situado en el distrito de Barranco comienza a nuclear ciertas iniciativas. Ellos ganan el premio de la *II Bienal Nacional con Salón de Espera*, una controvertida video-instalación, que interfiere la programación televisiva de un monitor en una sala burocrática con el tradicional «el pueblo jamás será vencido». Este colectivo nos remonta a cierta tradición propia de los años ochenta, proveniente de grupos como *Los Bestias y NW*.

<sup>16</sup> Por ejemplo los trabajos del español Antoni Muntadas que presentó en el *CC de España* o los de López Cuenca y Antoni Abad, con estéticas importantes de trabajo con lo urbano o lo transmediático como soporte. Es interesante observar cómo presentaciones tan interesantes como las de Eva Lootze y de Joan Fontcuberta pasaron desapercibidas, pues la primera incorpora ciertas formas minimalistas de geometría visual y material, mientras el segundo elabora un conceptualismo en cuyo seno el discurso narrativo se convierte en simulacro.

Las últimas bienales nos dan la oportunidad de hablar de la existencia de un criterio supuesta o realmente más abierto con respecto al arte no limeño. Un derivado local de arte *neconceptual* se difunde ampliamente desde Lima hacia el resto del país. El arte como *proyecto* previamente diseñado también ha aparecido entre nosotros. Con ello la escultura le rapta, como diría el español Javier Maderuelo, el *espacio* a la arquitectura.<sup>17</sup>

Es importante señalar el papel protagónico que Maderuelo otorga al *minimalismo* y al *land art*, en la transformación de la escultura y del movimiento moderno en arquitectura para explicar lo que ocurrió en el ambiente internacional entre los años sesenta y ochenta. En el Perú el papel de tales movimientos en la construcción de una visión diferente lo ha cumplido básicamente, el referente *pop*. Apuntalar en esta nueva dirección implica, por otro lado, participar del espacio público —por ejemplo pedir permisos a la municipalidad del lugar, o buscar a los dueños de espacios deshabitados, hacer un fuerte trabajo de campo, documentación, registro, etcétera— pero también la aparición de una nueva conciencia mediática por parte de los artistas.

Esta nueva actitud es, desde luego, la herencia de la lucha contra la dictadura, pero es también algo más: una nueva conciencia plástica del espacio, y una ruptura adicional con el viejo concepto moderno de escultura. Es ese espíritu el que ha reivindicado más a Eielson que a Mariotti, al colectivo *Chaclacayo* que a *Huayco EPS*, aunque las cosas no están definidas y los rastros de esta memoria interrumpida hablan en los lugares o en la naturaleza de los espacios que son ahora elegidos como signos, para trabajar estéticamente con ellos.

Los recientes ambientes artísticos que se han ido consolidando en Cuzco, Arequipa y Trujillo, por ejemplo, tal vez apunten en esta dirección, asimismo los eventos de alcance nacional que ponen en jaque de modo explícito a las distintas maneras de hacer y entender el arte, lo cual nos pone a todos en una ideal situación de diálogo, como diría más de un filósofo.<sup>18</sup>

<sup>17</sup> «Pretendemos deslindar las nuevas fronteras entre arquitectura y escultura surgidas como consecuencia de la apropiación, por parte de la escultura, del espacio interior, la geometría, la escala, los materiales e incluso las técnicas y los procedimientos de la arquitectura y, por otro lado, estudiar cómo la arquitectura ha asimilado algunas de estas nuevas propuestas espaciales, gestadas en el seno de la escultura.» (MADERUELO; 1993: 23).

<sup>18</sup> En Cuzco Víctor Zúñiga luego de su experiencia europea desarrolla propuestas transmediales que pueden ser vistas mediante lo que he llamado aquí gesto escultórico. Tito Monzón surgió en Trujillo a fines de los 80, y actualmente propone tanto pinturas intervenidas con volúmenes como instalaciones que incorporan cierta manía urbana. Christian Bendayan se desplaza entre Iquitos y Lima; y, en otras cosas, tiene una gran afición a los objetos de uso diario propios de los sectores populares. Fernando Bryce y Flavia Gandolfo han surgido en los últimos cinco años en Lima con propuestas de reflexión crítica sobre la historia local. De la posibilidad de integrarse que tengan estos artistas jóvenes con las nuevas generaciones, o por el contrario, de la asimilación de sus propuestas por parte de las mismas, puede esperarse más de una sorpresa, en tanto rasgos de continuidad.



Desde diversos lugares esta fragmentación o pluralidad estaría mirándonos, para que de algún modo reconozcamos su potencial crítico y nos reflejemos en ella. Las vicisitudes de la materia más allá de los límites del género-escultura también nos habla de la posibilidad de aceptar la realidad que señala las identidades estéticas locales de una memoria interrumpida, una manera de entablar un diálogo con lo internacional. Todo ello todavía será parte de un proceso inevitable de maduración en los años que nos esperan.

## BIBLIOGRAFÍA

ACHA, Juan. *El consumo artístico y sus efectos*. México: Trillas, 1988.

CUMMINS, Thomas. «A Tale of Two Cities: Cuzco, Lima, and the Construction of Colonial Representation». En: *Converging Cultures. Art and Identity in Spanish America*. New York: The Brooklyn Museum, 1996.

LAUER, Mirko. *Introducción a la pintura peruana*. Lima: Mosca Azul, 1976.

MADERUELO, Javier. *El espacio raptado*. España: Biblioteca Mondadori, 1993.

MIRÓ QUESADA, Roberto. \_\_\_\_\_. Intervención oral transcrita y publicada por Alberto Adrianzén editor, *Pensamiento político peruano*. Lima: Desco, 1990.

SALAZAR BONDY, Sebastián. *Una voz libre en el caos*. Lima: Juan Campodónico, 1988.

AUGUSTO DEL VALLE CÁRDENAS  
Noviembre de 2002

Intervención en el espacio público. Colectivo de arte *Los bestias*. 1984. Lima

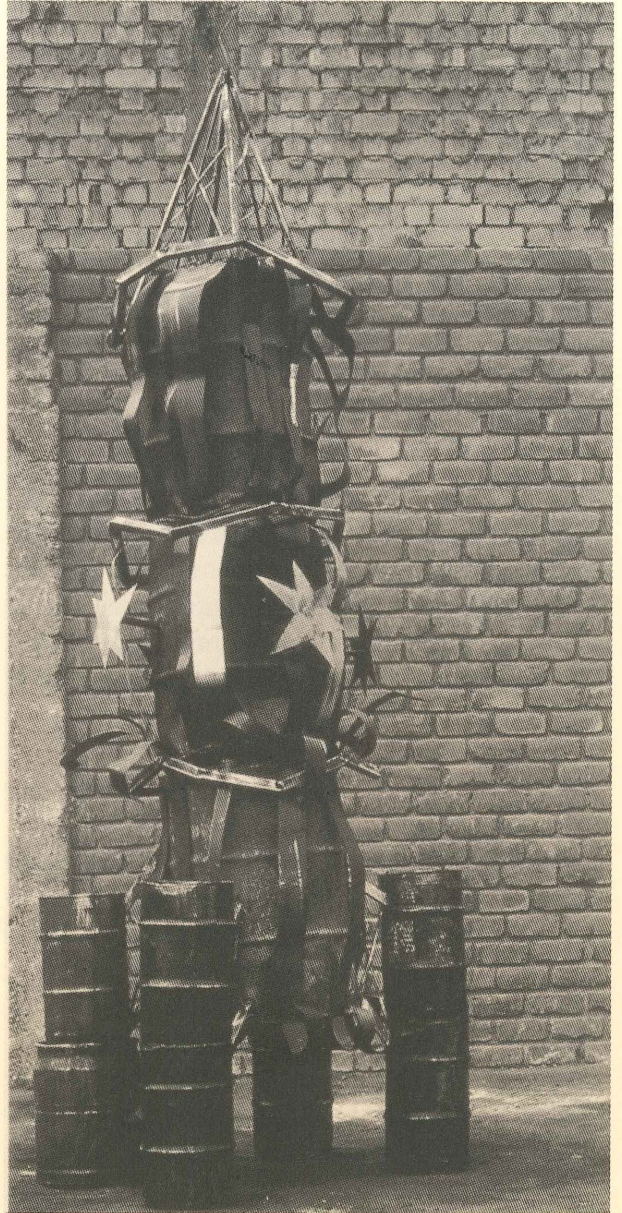






Ambientación en la galería Luis Miró Quesada Garland, en la exhibición *Por el derecho a la vida*. 1985. Participaban, entre otros, Hugo Salazar del Alcázar; Willey Ludeña

*Intervención señalizada del espacio con un cohete, en la I Bienal Iberoamericana de Lima. 1997. Fernando Olivos*







## A través del *cross-over*: Más allá y más acá de la escultura en el arte contemporáneo

### TOMA I, ESCENA I

Hace relativamente poco tuve ocasión de ver un interesante y complejo trabajo en vídeo de un alumno de la Facultad de Arte de la Pontificia Universidad Católica del Perú. A pesar del valor de su obra, este alumno me comunicó que había decidido postergar este tipo de trabajo artístico hasta terminar su formación. No sé cómo formuló su decisión pero sólo restaba añadirle «por motivos de fuerza mayor» para completar el cuadro.

### *SAY CHEESE!* ES EL SIMPOSIO DE ESCULTURA

En 1990 los artistas alemanes Bernd y Hilla Becher ganaron el León de Oro de la Bienal de Venecia en la categoría escultura. Las fotos premiadas, consideradas explícitamente por el jurado como *obra escultórica* eran de las clásicas *gelatin silver prints*, es decir, técnica y académicamente acreditadas como obras fotográficas, *también*.

Posiblemente para el gremio fotográfico, incidentalmente representado por los Becher, el galardón subrayaba la importancia del género en el ámbito de la escena internacional contemporánea. Pero interesa sobre todo señalar que trascendía las fronteras de la categoría. Para los/las escultores/as implicaba, probablemente, que el rango técnico se había ampliado más allá del campo de lo que —material y pedagógicamente— se había considerado como escultura.

Pero estos desplazamientos y expansiones no cancelan la pregunta capital que surge del hecho mismo de esta premiación. ¿Cómo es que el premio de escultura fue otorgado a una obra que podía ser catalogada como fotográfica?



Las redefiniciones técnico-gremiales insinuadas a partir del ejemplo de los Becher son aquellas mismas anunciadas a su vez por los/las artistas contemporáneos/as que trabajan en una diversidad de técnicas y medios que no son académicos; es decir, que no remiten a una enseñanza artística *formalizada* en determinada técnica. Para producir arte no hay que recurrir forzosamente a un *medio de comunicación* prefijado. Una segunda pregunta se desprende de esto: ¿de qué han sido provistos estos/as artistas en su formación que les posibilita dicho tránsito?

El tránsito aludido traspasa las fronteras trazadas en torno a los medios. Este hecho es posible, aparentemente, por la facilidad que permite una «definición práctica» de lo artístico. En este escenario, Arte no es sinónimo de objeto-de-arte y, una vez producido o mientras se produce, éste no está a la espera de ser ubicado en una categoría que lo diferencie materialmente de otros objetos-de-arte. La «definición práctica» en cuestión es acerca de lo artístico, más que de la obra-de-arte-que-ha-de-ser. Y apelando al concepto abstracto de arte, en lugar de a la obra de arte, se procura que las posibilidades de creación material no estén sometidas al control ejercido por *la idea de lo material*. Esto es, al dominio de la categoría de objeto artístico como matriz y medida irrevocable de la creación de obras de arte.

#### TODA PERSPECTIVA TIENE UN PUNTO DE FUGA

Es necesario señalar que al hacer mención de un ejemplo de la Bienal de Venecia y al aludir al circuito artístico «global» no se propone a la escena internacional contemporánea como el modelo que se *debe* seguir. Se podría imaginar que un/a artista de Sierra Leona (o del Perú) produjese su obra en una categoría «X», jamás presente en una bienal internacional, nunca reseñada en una prestigiosa revista de arte y aún no amada por los *cognoscenti*, y tal cosa no la invalidaría como arte ni como arte valioso.

Pero consideraciones de esta índole, que giran en torno a la compleja relación centro/periferia en medio de los procesos de *globalización* (que necesariamente tendría que incluir a la variable moda) no resultan pertinentes a esta discusión. A no ser que se quiera plantear que los modelos vigentes localmente en nuestra *academia* son susceptibles de ser examinados en esos mismos términos (centro/periferia). Sin embargo, dado que la formación en las principales escuelas y facultades de arte en el Perú sigue el modelo europeo de primera mitad del siglo pasado, es probable que incluso aquella categoría «X» escaparía a su registro.

Lo dicho no es un reclamo de un modelo artístico verdaderamente autóctono, incierto en sus implicancias. En tanto que el presupuesto y el campo mismo de aplicación de ese modelo ha de ser la categoría Arte, ésta, no es necesario subrayarlo, trae

consigo históricas afiliaciones posiblemente contradictorias a tal reclamo. De lo que se trata es de plantear una pregunta acerca de la pertinencia que el modelo *aprobado* tiene en el momento actual.

El principal modelo artístico de enseñanza en el Perú, al margen de la nacionalidad del mismo, no parece ser capaz de registrar otras categorías, no aquellas hipotéticas de Sierra Leona (esa algebraica «X»), sino aquellas para las cuales no hay reclamo de nacionalidad, pero sí de época. La instalación, la *performance*, el vídeo, la multimedia —y estas categorías están adquiriendo la pátina del tiempo— son ejemplos más que suficientes. Pero tampoco parece haber mayor capacidad de registro para algunas formas tradicionales de trabajo artístico, que respondiendo a las categorías tradicionales de objeto, no responden a los criterios estéticos convencionales y tradicionales.

#### USOS HEREDADOS, PRÁCTICAS PRESERVADAS

Una escuela o facultad de arte puede asumir con todo derecho un carácter tradicional. Puede privilegiar determinados criterios estéticos, preconizar algún periodo particular de la historia del arte, incluso impulsar o reanimar a alguno de los grandes movimientos del arte moderno. Un carácter así asumido invocaría categorías artísticas tradicionales: clases de objetos de arte construidas sobre la base de un conjunto de diferencias halladas con relación a otros objetos de arte o a otras categorías: escultura, pintura, etc., que legitimen su preferencia por dicho periodo o movimiento.

Estas categorías tradicionales que una *academia* tal puede acoger, han postulado su diferencia como *categoría*, la han enarbolado como meta y la han explotado. Y estas diferencias se han establecido dentro del marco de la historia oficial misma de estos objetos y de su diferenciación: dentro de la misma historia del arte moderno.

Un simposio sobre Escultura organizado por la Facultad de Arte de la Pontificia Universidad Católica del Perú deriva de y remite a su núcleo de especialidades *diferenciadas* de arte-no-aplicado. En este caso: pintura y escultura. ¿Qué daría cuenta de esa *diferencia* categórica? Tal vez dos estereotipos. El estereotipo para la escultura es *tridimensional*, como si se ciñese al étimo estéreo. La palabra escultura, por su parte, remite a un proceso: el de esculpir. Golpes de cincel sobre mármol o la gubia tallando la madera, por ejemplo. Por lo tanto, el cimiento de las diferencias *especialmente* anunciadas es aparentemente material, por una parte, y procesal, por otra. La obra de arte realizada dentro de la especialidad, según este marco, estaría predeterminada por tales consideraciones. Lo que destaca acaso ¿no es el carácter *anticipatorio* de una categoría de tal naturaleza?

Sin embargo, si las diferencias que se acogen y resguardan se han establecido dentro del marco histórico oficial de su diferenciación —la historia del arte (tanto escolástica



como museográfica)— ¿esta historia ha de ser detenida o editada a conveniencia? Dicho de otra manera, ¿cómo preservar tal sentido de *tradicionalidad* sin impugnar la historia misma que hace las veces de su respaldo?

Para dar cuenta de la *diferencia* categórica de la escultura recurriendo a la historia oficial del arte (moderno y contemporáneo), se hace necesario seguirla. Dados los desarrollos en la escultura, responder qué cosa es escultura ya no es fácil. Esta historia ciertamente no ha sido escrita con cincel. En ella se han inscrito urinarios de porcelana, automóviles comprimidos, retazos dispersos de caucho, excavaciones, meras demarcaciones territoriales, escuetas anotaciones cartográficas, fotografías y también textos escritos.

¿Acaso hay características comunes a estas instancias aludidas que las cohesionan en su *diferencia* con otras? La *tridimensionalidad* ostensible ha sido impugnada desde la historia de la escultura. Apelar a un sentido nebuloso de *espacialidad* deja serias dudas. Pero, aún si se las pone de lado y se acepta que una genérica «espacialidad» y «tridimensionalidad» dan cuenta de la categoría, la reseña más somera de los desarrollos artísticos de la segunda mitad del siglo XX pondría bajo el rótulo de escultura una enormidad de producciones artísticas. El imperio escultórico habría contraatacado.

#### UN CIMIENTO ES UNA FOSA

Los anclajes materiales y procesales de una categoría de objeto artístico son menos soporte que tributo al estereotipo y expresión de recelo frente a las exploraciones artísticas que se han llevado a cabo y que han indicado nuevos rumbos para los actuales artistas y estudiantes de arte. Por supuesto que existen materiales y procesos *escultóricos*, es decir avalados por la tradición, pero se han hecho y se pueden hacer esculturas sin recurrir a tales materiales y procesos, por lo menos no de manera forzosa. Pero, ¿sólo han de avalarse pedagógicamente aquellas posibilidades creativas que responden a la tradición pedagógica —aquella que *funda* tal institución?—

Una pregunta clave es si los preceptos fundacionales de una institución de enseñanza artística, basados en una concepción del arte producto de un periodo determinado de la historia del arte, deben de regir la producción actual. Y, si lo hacen, es necesario preguntarse si acaso de tal manera no se esta construyendo al presente artístico como quien reconstruye el pasado. Pero, además, se trata de una selección particular del pasado a reconstruirse: una recreación revisada del pasado. Dicho de otra manera, en el año 2002, ¿qué pasaría con la obra de un Marcel Duchamp, que no cuente con el respaldo histórico de su nombre, en una revisión final?

## UNA MUESTRA DE DESPRENDIMIENTO

Personalmente diría que, en el ámbito de las especialidades, en Escultura se han llevado a cabo gran parte de las exploraciones estéticas no-habituales a la producción característica de la Facultad de Arte de la PUCP. Estos signos implícitos de receptividad no pueden ser pasados por alto. El reto que el arte en el momento contemporáneo nos presenta está siendo asumido también a través de la organización de éste simposio. Acaso tal permeabilidad se deba al espíritu inquisitivo de Anna Maccagno, acaso al predominio femenino. Y la actividad escultórica, que sugiere derroche de fuerza, remite precisamente a tal derroche que se diría caracteriza al arte contemporáneo. Empero, esta fuerza no es necesariamente material, ni física —llámese cuantificable— sino es un desborde creativo, que no se ciñe a los parámetros convencionales. Y esto no es el intento de aplicar localmente un reconocimiento hecho acerca de la escena internacional contemporánea (dejando de lado lo incierto de la oposición), sino que es una apreciación acerca de lo que ocurre en las aulas al interior de las escuelas de arte. *La avalancha viene desde dentro.*

## NO-ESCUPTORES PERUANOS DEL SIGLO XX

Son muchos/as artistas formados/as en la especialidad «pintura» quienes han explorado las posibilidades que ofrecían el espacio y la tridimensión en su producción artística. En general, en muchas promociones recientes de «pintores/as» se ha hecho manifiesto un considerable interés por trascender los tradicionales límites (dimensionales y materiales) del campo de la pintura. Obviamente este desplazamiento de soportes y recursos no es sinónimo de un desplazamiento de categorías profesionales, de pintor/a a escultor/a, porque no se está asumiendo una *identidad artística* proyectada por la obra. Por el contrario, este desplazamiento insinúa la interrogación de dicha relación proyectiva/introyectiva entre artista y obra.

El *cross-over*, que bien puede mal-traducirse al castellano como *atravesar-por-encima*, habla de una movilidad que no se agota en el pasar de un punto A a un punto B, sino que pone en cuestión la estabilidad del punto de partida y el de llegada. Aquí hay un implícito desprendimiento de la identidad específica de escultor/a o pintor/a a favor de la categoría genérica de artista, porque las clases mismas de obras de arte (escultura, pintura, etc.), como *categorías de hacer arte*, comienzan a perder sentido.

Aquellos/as artistas «en tránsito» señalan los niveles distintos en los que una categoría como «escultura» o «pintura» opera, porque en el marco de una *especialidad desplazada* aluden a tales categorías no como una mera tipología de obras artísticas. Ponen en cuestión una denominación pedagógica construida como una genealogía particular *de* artistas y



para artistas. Una denominación que tácitamente reclama como fundamento una manera particular de ser artista y una forma aparentemente diferenciada de hacer arte.

La posibilidad de *atravesar-por-encima* las categorías es el resultado de *dejar de considerar al arte en función del objeto que produce*. Por su parte, el arte considerado a partir de su objeto, establece lo *especial*/de éste, no en tanto que objeto-de-arte, sino en tanto que representante de una clase de arte específica, reclamando tácitamente una manera diferente (o especial) de entender el arte, *de entender esta clase de objeto*.

La especialidad-como-identidad *invoca* a ese objeto especial y tal invocación supone el carácter *anticipatorio* de una categoría tal. En esta lógica, el pintor-es-el-que-pinta (para poner un ejemplo) porque su identidad prevé y preconcebe al objeto artístico. Su sentido ha sido anticipado aún antes de ser imaginado, mucho más antes de ser percibido.

El *cross-over* caracteriza a muchos de los/las artistas de la escena local. A este punto concurre el parcialmente renovado circuito contemporáneo en el que un conjunto de eventos han expandido las posibilidades de exploración artística fuera de las claves tradicionales. Por supuesto que también han introducido la presión por el remozamiento, entendido casi como si de un *lifting* se tratase. Pero esa es otra discusión. Varios artistas han asumido su posición dislocada. Su obra se desarrolla en otros medios distintos a los que les fueron enseñados. Y entre este grupo hay quienes enseñan.

Sin embargo, el tipo de enseñanza que una institución pedagógica puede acoger puede contravenir esa experiencia artística. Es decir deslegitimarla. ¿Qué hace que esa experiencia, que críticamente ha sido resaltada, sea pedagógicamente obviada? Evidentemente, el *cross-over* es pasado por alto en la *academia* porque no se detiene en las categorías artísticas que han fundado a la academia. Las pasa por alto, las atraviesa: *cross-over*. Los/las artistas en cuestión no se amoldan a esas categorías, pero no porque sean *más especiales que sus especialidades*, sino porque las especialidades no se están amoldando al artista, sino que demandan que un/a artista se amolde a éstas.

## AÚN SIN TÍTULO

No definir a un artista en función a consideraciones físicas cuantitativas (materiales, técnicas, medios, etc.) es parte de dejar de concebir al arte en función de un objeto, más aún, un *objeto anticipado*. Es urgente hacerlo de otra manera dado que en el arte contemporáneo las características formales del objeto no son determinantes de su «artisticidad».

No es un asunto de dejar de lado las categorías artísticas, sino las fronteras. Fronteras que realmente son de medios y no de concepciones diferentes de lo artístico. Nadie pensaría que un/a escultor/a sólo puede ser escultor/a, sólo hacer escultura. Ante todo se trata de un/a artista. Cabe recordar que lo de escultor/a (pintor/a) en la Facultad es

ante todo una *mención*, no una *licencia* (casi un *úkase*) para la reclusión en un *ghetto*. Este es un Simposio sobre Escultura, pero ante todo y sobre todo es un simposio sobre Arte. Y para ser precisos se organiza como parte de un homenaje a Anna Maccagno, quien fuera profesora de arte. De escultura también. Pero sobre todo de arte.

Posponer las consideraciones acerca de las categorías de objeto artístico para concentrarse en el arte, advierte el alcance y las limitaciones de sus fronteras, sobre todo como punto de partida. A este respecto, la categoría escultura no es necesariamente un *a priori* del trabajo. Es predominantemente —hay que decirlo— una *lectura* del mismo. Y esto es lo que parece subyacer al ejemplo de Bernd y Hilla Becher. Copias a la gelatina de plata y todo el paquete «técnico-científico» de la fotografía y, sin embargo, han sido consideradas escultura. Cuestionar el apriorismo de las categorías, incluso cuando parecen ser más materialmente estables y «objetivas», atravesar las fronteras de medios, es negarse a reducir el trabajo artístico a su medio.

Lo planteado no es simplemente un reclamo a favor de la posibilidad de hibridación, sino una llamada de atención a los riesgos que la lógica de categorías puede entrañar en sus rigores. Dicho de otro modo, una categoría artística que es pedagógica, genealógica, estética e históricamente *particular* (a la espera de una edición de la historia siempre pendiente) define *por anticipado* el rango de referencialidad que la producción hecha bajo su égida ha de tener. Tal lógica conlleva la posibilidad de restringir sus significados. Se trataría, en suma, de un cepo creativo e interpretativo.

## ESTO NO ES UN TECNICISMO

Si la función del artista —aquel que produce arte— no se determina por consideraciones materiales/técnicas (que además son sólo una mención y no un título), éstas no tienen por qué tutelar la aproximación que uno pueda tener con la escultura, sea estética, curatorial, crítica, arte-histórica o pedagógica. En lo temático, lo estratégico, lo metodológico, lo discursivo, etc. se registran diversas posibilidades de participación que nos atañen como espectadores/as, críticos/as, curadores/as, profesores/as, artistas y estudiantes de arte contemporáneos (categorías cuya definición y vigencia es prerrogativa nuestra). Dado que los sentidos de la obra de arte no se *consuman* en lo material y técnico, en la categoría de objeto, se hace indispensable asumir el reto de abordar lo artístico sin prescribir ni proscribir las posibilidades creativas.

Tal vez pueda permitirme un reclamo personal en este homenaje. En la formación como artista plástico «con mención en pintura», profesoras como Anna Maccagno no estaban asignadas «oficialmente» a quienes estudiábamos otra especialidad. Ciertamente ella no era pintora, pero como artista tenía una experiencia valiosa que compartir. Una experiencia a partir de la cual un estudiante de arte puede aprender qué significa ser



artista. La pintura era una mención y como tal podría no ser mencionada, en tanto que el comentario, el ejemplo y la enseñanza del arte (un *terreno natural* para Anna Maccagno) se tratan fundamentalmente del Arte, en sentido amplio, y no de un objeto predeterminado. El arte y su enseñanza ciertamente incorporan lo técnico, pero no pueden agotarse en ello.

Nuevamente cabe formularse la pregunta acerca del papel de una anticipación de objeto en el contexto de la enseñanza. Pretender anular las expectativas de un/a espectador/a (que puede formular el comentario crítico o pedagógico) para con la obra es ingenuo, tenerlo en cuenta no significa que tales expectativas no sean examinadas críticamente. En ese sentido lo que requiere ser interrogado es el estatuto de las expectativas materiales/técnicas/categorías para con la obra. Preguntarse si estas expectativas deben ser *colegiadas*. Dicho de otra manera, ¿han de ser éstas incorporadas por los/las estudiantes de arte como marco «oficial» de aprendizaje, como límite al terreno de la experiencia *creativa*?

¿TOMA 2?

Recientemente un alumno de la Facultad tuvo la gentileza de mostrarme un proyecto artístico suyo, muy importante para él, el que, sin embargo, no iba a presentar a evaluación. Me quedé pensando, pero no hallé respuesta. ¿Cómo y por qué prescindir del escenario de aprendizaje artístico para emprender las exploraciones artísticas más personales, para resolverlas? ¿Cuál es el costo de exceptuar de comentario a una obra, de no enmarcarla en el discurso pedagógico y, por ende, de no permitirle interpelar a dicho discurso?

MAX HERNÁNDEZ CALVO

## Iniciativas de monumentalidad y rituales de conmemoración:

Un enfoque programático del *no-objetualismo* en el Perú

Quizá entre *monumentalidad* y *no-objetualismo* existan, en primera instancia, objetivos independientes sobre los cuales puede erigirse un orden útil para áridas tentativas teóricas. Esto debido a que una divergencia constitutiva parece oponer irremediablemente los intereses medulares en ambos procesos creativos: mientras el primero suele reclamar áreas considerables en espacios abiertos y entregarse en ellos a la perpetuidad e incorruptibilidad de su propia materia, el segundo suele inclinarse solidariamente hacia la existencia desnuda de un instante muchas veces intenso, pero así mismo gestor entusiasta de su propia fugacidad. El trecho que las separa sería, por tanto, el mismo que media entre aquello que tiende hacia lo permanente y aquello que se agota en lo efímero.

No obstante, múltiples prácticas artísticas se encuentran a menudo a igual distancia de una y otra e incluso incorporan atributos que las involucran decisivamente. Fricción y proximidad en las cuales, si bien se propugna de cierto modo irreverente la criticidad del soporte de la escultura en lugares públicos —entendido por supuesto, en su forma venal y tangible, pero más rotundamente en su aspecto político y cognitivo— también se procura restablecer e incorporar otras vías de conmemoración sobre el ostensible fracaso de la monumentalización en la modernidad.

En el sentido crítico de su raíz etimológica, un monumento podía ser entendido antiguamente como huella, indicio o inscripción; como advertencia o como sepulcro<sup>1</sup>. Lejos del tremendismo en que ha devenido, su función principal consiste en fijar, en

<sup>1</sup> La palabra *monumētum*, es una forma sustantiva de *monēre* o *mônêô*, que significa *advertir*. Las múltiples acepciones del término están, no obstante, necesariamente vinculadas a todo aquello que nos permite la conmemoración y el recuerdo.



cierta medida, una reminiscencia del pasado para el presente o la posteridad, construyendo un símbolo memorable y produciendo una ruptura momentánea del transcurso ordinario de los sucesos, capaz de alterar radicalmente la opresiva ansiedad de vivir en un tiempo cualitativamente nulo, sin instantes significativos ni sucesos relevantes. Los monumentos constituyen así la expresión de una necesidad transcultural en la humanidad de consagrar para sí algún hecho que destaque dentro del paso raso de los seres y las horas.

El énfasis en sus dimensiones, su locación, así como en la 'nobleza' y durabilidad de sus materiales, parece por otro lado, hablarnos en forma adicional de su rápido proceso de instrumentalización en la necesidad de consolidar el relato de la historia y los signos identitarios al interior de una comunidad: narrativas y discursos erigidos sobre las ruinas de aquellos que han sido abruptamente diezmados. Aún resulta revelador como el pueblo iraní echaba abajo los monumentos del último Sha de la dinastía Pahlevi en 1953, mientras éste se había refugiado en Roma tras un periodo de inestabilidad política. Luego de su inmediato regreso al poder, él mismo se encargaría de volver a colocarlos por centenares en las principales calles y plazas de Teheran, donde permanecieron hasta su derrocamiento definitivo con la Revolución Islámica de Jomeini, en 1979, cuando la gente salía nuevamente a las calles para derribarlos con euforia. De modo análogo, el proyecto central que atañe al emplazamiento de los primeros monumentos públicos, en el Perú como en toda América, corresponde a criterios urbanísticos impulsados por la necesidad del emplazamiento y sustitución de una memoria y una historia que habría de afianzar, mucho mejor que la sola extensión de la ciudad, el tiempo nuevo de la República.

En la actualidad, el criterio que pone en evidencia el nacionalismo epidérmico del siglo XIX es bastante conocido: casi podría ser descrito como una peculiaridad social de una clase dirigente minoritaria, de profundos legados cortesanos, enormemente divorciada del resto del país y escasamente identificada con el mismo. Natalia Majluf, en su ensayo sobre *Escultura y espacio público* en la Lima del ochocientos, sostiene que: «*La historia de los monumentos y de los discursos que los apoyaron es pues la historia de una imponente serie de negaciones, de un discurso que se esgrime con arrogancia, que no admite ni resistencias ni fricciones, (...)*»<sup>2</sup>. Es a lo largo del siglo XX, que este discurso

<sup>2</sup> La autora destaca incluso, en el proceso inicial de derruir las murallas de la Lima Colonial —motivado en gran medida por el entusiasmo de procurar la construcción de una Lima moderna—, la sincronía temporal entre una propuesta para la construcción de una alameda-paseo —espacio idóneo para el emplazamiento de los monumentos que emisarios del Estado encargaban a artistas en Europa— y una cárcel correccional. Ampliar la ciudad, no significaba ampliar los criterios de ciudadanía. La cárcel y la vigilancia, permitida por el alumbrado público, serían el contrapeso necesario para aplacar el temor y la sensación de vulnerabilidad que los Señores de otrora sentían por aquello que podía refugiarse allende las antiguas y altas lindes que los guarnecían (pp. 19-21).

preeminentemente unidireccional empezaría a diluirse: la fundación de centros de formación artística local (ENBA, 1918-9) contribuye a definir rápidamente el imperativo de un arte peruano decidido a nutrirse de sus propias tradiciones. La raza como signo adquiriría así inusitada fuerza y, tomándola como enclave de tensión, podríamos pensar en *La Yunta* (1937) de Ismael Pozo —instalada en fecha próxima al fallecimiento de Piqueras Cotoí— como el monumento que inaugura la escultura pública del siglo XX<sup>3</sup>.

## UNA MONUMENTALIDAD SIN MONUMENTO

Sin embargo, la crónica que propongo referir aquí, provisionalmente ceñida a la discusión de algunas pocas obras, toma consistencia en nuestro país hacia fines de los años setenta, contemporáneamente al último tramo de la dictadura de Morales Bermúdez. Una etapa marcada por un experimentalismo plástico que responde, en palabras de Gustavo Buntinx, a una «*búsqueda del soporte perdido*» dirigida hacia otra plataforma de circulación socio-económica y en respuesta al requerimiento de nuevas formas de representación.

Un rasgo de época que se refuerza en 1981 con un crucial encuentro latinoamericano sobre arte *no-objetual* en Medellín. Su secuela ha sido relevante para asumir su influjo y pertinencia, así como para suscitar un renovado interés en diversos países desde entonces<sup>4</sup>. Por otro lado, a fines de ese año la sede de San Isidro del Banco Continental asume el encargo de una obra de Alberto Guzmán, escultor residente en Europa y medalla de oro de su promoción: 500 kilos de acero inoxidable en una versión moderada de aquella que el artista había entregado poco antes para el Buro Veritas, en Oslo. Este momento subraya para el Perú el reconocimiento de su prestigio bien ganado en el extranjero. Pero su emplazamiento consolida, además, un criterio de mecenazgo institucional que el Estado va replegando hacia las entidades privadas, que van asumiendo un papel gestor de significativa consideración en la monumentalización de los centros urbanos.

<sup>3</sup> Instalada bajo el auspicio de la Colonia China, el poco frecuente emplazamiento a ras del suelo de esta obra de Pozo, así como la ausencia de enrejado circundante, hace posible que en la actualidad sea usada en forma espontánea como escenario para fotografías ocasionales dentro de sectores populares o emergentes. Este sólo hecho la ha convertido en una de las esculturas más públicas —en toda la literalidad del término— del Centro Histórico de Lima. Sobre Pozo puede consultarse: MORE, Ernesto. «Charlas al carbón con Ismael Pozo». En: *Cascabel*, año 2, n.º 83. Lima: 9 de mayo, 1936, p. 5. Adicionalmente: «Después de más de un año de trabajo Pozo da a Lima uno de sus monumentos mejor realizados». *Cascabel*, año 3, n.º 108, 11 jul. 1937, p. [16].

<sup>4</sup> El evento contó con la participación de los críticos peruanos Alfonso Castrillón, («Reflexiones sobre el arte conceptual en el Perú y sus proyecciones»). En: *Lienzo*, año 3, n.º 3/4. Lima: Universidad de Lima, 1982, pp. 65-76); Juan Acha («Teoría y prácticas no-objetualistas en América Latina»). En: ACHA, Juan. *Ensayos y ponencias latinoamericanistas*. Caracas: Ediciones Gan, 1984, pp. 221-242); y Mirko Lauer (Bibliografía, al final del presente ensayo).



Al margen de proyectos similares, lo que atañe aquí es el modo en que determinadas prácticas han venido produciendo propuestas de menor difusión y de soportes más frágiles para la memoria colectiva, cuyas iniciativas tienden hacia una *monumentalidad* deliberadamente a contramano de los mismos y, en algunos casos, aún en expectativa, por aquellos que nunca pudieron concretarse.

Varios antecedentes parecen adherirse decisivamente a esta crónica.

A fines de 1969, Jorge Eduardo Eielson —autor de una obra tan unitaria como heterogénea— inaugura en una galería parisina cinco de sus «*Esculturas subterráneas*». Inhumadas en diversos lugares de la Tierra, el proyecto incluía inicialmente una serie de monumentos a los que se añadiría, además, un emplazamiento fuera de ésta, denominado «*Tensión lunar*», el cual no llegaría a producirse<sup>5</sup>.

Por otro lado, entre los terrestres, la «*Escultura horripilante*», colocada en 1967 en el ala sud-oriental de la Plaza de armas de Lima, es probablemente uno de los dispositivos más complejos del conjunto. El artista la da a conocer a través de una publicación de la siguiente manera:

#### ESCULTURA HORRIPILANTE

*Homenaje a Cesar Moro, Sebastián Salazar Bondy y Javier Sologuren*

*«Trabajando sólo 27 minutos cada noche (yo no estuve presente sino en los últimos 6 meses de la operación, cuando llegué a la ciudad llevando mi pavorosa invención desmontada en mil partes aparentemente sin importancia), fueron necesarios más de dos años y medio, o sea exactamente 915 noches de esfuerzos denodados de mis más estrechos colaboradores para colocar, a 17 metros de la superficie el objeto que sigue:*

##### 1. MATERIALES

- a) un compuesto a base de líquido medular sintético usado como (campo) electrónico y colocado en el interior de la escultura a manera de fluido vital;
- b) un conducto de gas metano proveniente de la ciudad;
- c) un circuito televisivo completo entre el (ojo) de la escultura y el mundo exterior;
- d) millares de tornillos, tuercas, ganchos, bisagras, etc.;
- e) una ametralladora Winchester

<sup>5</sup> Ofrecido para ser enviado en uno de los vuelos del proyecto *Apolo* de la NASA —el cual había logrado, en julio de ese año, el arribo de los primeros hombres sobre la superficie de la luna—, la iniciativa es recibida con interés. No obstante, el General Sam C. Phillips, director del programa espacial, remite una carta en la que le expone amablemente al artista las severas limitaciones de la nave «tanto en peso como volumen, para llevar otros objetos salvo aquellos esenciales para la seguridad y mantenimiento de la tripulación y aquellos necesarios para el cumplimiento de la actividad científica a la cual la NASA está encomendada». Véase: Eielson. «El diálogo infinito, da una conversazione con Martha L. Canfield». Bergamo [Italia]: Elleni, Galleria d'arte, ene-feb. 1995, p. 10. (Catálogo de exhibición).

- f) una cabeza de muñeca parlante;
- g) dos brazos de chimpancé adulto;
- h) materia fecal;
- i) una instalación radiofónica completa;
- j) alimentos congelados;
- k) un megáfono de fonógrafo R.C.A., modelo 1920;
- l) 14 litros de sangre humana;
- m) 15 000 metros de cinta grabada con los más importantes textos poéticos de todos los tiempos, incluida la Biblia;
- n) papel higiénico.

## 2. FUNCIONAMIENTO

- a) la escultura en realidad no tiene límites, si se tiene en cuenta su sistema radiofónico de ondas ultracortas
- b) quien quisiera desarrollar una copia deberá tener en cuenta dos factores de primera importancia:
  - 1- la escultura se regenera ininterrumpidamente a la velocidad constante de 75 gramos de materia al segundo;
  - 2- sus residuos absolutamente irreversibles, se acumulan a un ritmo variable de 57 a 65,7 gramos de materia muerta al segundo, lo que significa un aumento real del objeto de 18 a 10,3 gramos al segundo, con un volumen total de crecimiento de 0,10 metros cubo al día;
- c) la escultura —que recitará continuamente por boca de la muñeca, los más hermosos poemas concebidos por el hombre— se comportará igualmente como tal, es decir, satisfará sus necesidades primordiales repitiendo los mismos gestos humanos de la alimentación, procreación, respiración, defecación, etc., aunque tales necesidades, en este caso, no sean sino un artificio para mejor recitar los poemas (más que un repulsivo simulacro del ser humano — como podría pensarse— la escultura será más bien el resultado de millares y millares de años de civilización);
- d) sólo en muy raras ocasiones a pesar de su inevitable contacto con el mundo exterior, empuñará la ametralladora o derramará una sola gota de su preciosa sangre humana en defensa de una causa justa;
- e) poseedora de un alma lírica la criatura surgirá muchas veces del centro de la tierra y con sus brazos peludos —indispensables en el arte de la recitación— elegirá una rosa o un lirio del campo.
- f) la criatura explotará, con espantosos resultados el mismo día que termine de recitar todos los poemas grabados en la cinta magnética».

La vocación secreta de este singular *objeto* enterrado combina, de un lado, las afinidades de Eielson hacia la arqueología, tan densamente significativa en un país de ancestral «*esplendor subterráneo*» como el nuestro, pero además propone poderosamente derruir, al final de un *continuum* recitativo de la maquinaria transhumana que la constituye, «*los más importantes textos poéticos de todos los tiempos*», Biblia incluida: acto propi-



ciatorio para un lenguaje futuro que homologue lo verbal a lo transverbal, lo cual representa la disolución de la hegemonía de la civilización alfabética en favor de nuevos modos de inscripción discursiva: orales, iconográficas o táctiles. El colapso augurado y expectante de aquel «*mito de la palabra impresa*» y «*entronización de la literatura como el máximo exponente de nuestra cultura (...)*», en los cuales hacia 1975 Juan Acha distinguía uno de los factores de obstrucción para el desarrollo de un pensamiento visual independiente.

El documento, y acaso, la parte más tangible de la obra, fue impreso en serigrafía con letras grises sobre papel *roloid* transparente, destacando con su soporte translúcido las palabras que la sostienen, las cuales sin embargo se exhiben alejadas aun más de su propia tradición literaria al oponer a ella la persistencia de su arquitectura visual. Sin embargo, este documento no llegaría a exhibirse en Lima en simultáneo a su presentación en París, como el artista había previsto<sup>6</sup>. Algo que pone en evidencia que, como ha declarado hace un año con infalible determinación: «*(...) el arte se nutre de utopía. Mejor aún: el arte es utopía.*».

1969 es, por otro lado, un año decisivo en la obra de otro artista peruano radicado entonces también en Europa: Emilio Rodríguez Larraín atravesaba una crisis recluido en el sur de Francia. Un año en el cual confluía cierta frustración por la disolución del idealismo político-vitalista de mayo del 68, con la producida por la muerte de su amigo Marcel Duchamp, cuya proximidad durante los años sesenta Larraín consideraría como un momento crucial en su arte.

Ese año emprende su obra escultórica en un intento por eludir un lenguaje pictórico que, de momento, veía anquilosado e infructuoso y no le permitía desarrollar los postulados artísticos que se proponía, los cuales tendían ya poderosamente a incluir el manejo de fuerzas naturales. Es precisamente una escultura, que repite el diseño en acero pavonado de su primera obra tridimensional, la que el artista coloca en su «*Pyramide eternisée dans le cube en cinte*» (*El cubo en cinta de la pirámide*) arrojado en el Golfo de León de la bahía de Cadaqués, el 21 de setiembre de 1978. El objeto, según la descripción de sus apuntes publicados en la revista *Hueso húmero* en 1982, es una estructura cúbica *uterina* de hormigón armado, en cuyo interior descansa la escultura de acero flotando en aceite multigrado a modo de líquido amniótico. A 400 metros bajo el nivel del mar, y fuera del alcance de la civilización, ella permanece sumergida a fin de que

<sup>6</sup> El proyecto incluía una presentación simultánea a la inauguración de los documentos (12 p.m. de París) que habría de realizarse en cada una de las ciudades comprometidas (adicionalmente: Nueva York, Eningen y Roma). La *Escultura horripilante* fue remitida a fin de ser expuesta entre dos vidrios, en medio de una sala del IAC, lo cual finalmente no llegó a darse. Posteriormente, elidiendo sus cualidades de objeto plástico, es publicada en la revista *Creación y crítica*, n.º 12, 1972.

pueda ser descubierta en el futuro o, quién sabe, preservada aún después del desenlace de toda vida sobre la superficie<sup>7</sup>.

Larraín elige poco después el desierto del Tablazo de Ica como lugar para el emplazamiento de un proyecto descomunal que habría sido concebido hacia 1972. A su regreso al Perú (1982), el artista y sus colaboradores emprenden la propuesta agotando esfuerzos a fin de obtener el financiamiento para su construcción pero, a pesar del interés y apoyo suscitado en diversas partes del mundo, ésta no pudo concretarse: a la crisis intestinal y pobreza extrema del País, se sumaba la impresión errática del proyecto dentro de los parámetros de cualquier bienintencionada e ingente voluntad empresarial.

Varias de las propuestas posteriores en esta línea desarrolladas por Larraín correrían semejante suerte y serían finalmente sus diseños o maquetas, como sostiene Luis Eduardo Wuffarden en el ensayo preparado para su muestra antológica, una «*inesperada concreción*» que daría lugar a cuadros y esculturas de pulcra y destacada factura.

Entre éstas podemos incluir a sus «*Esculturas-refugio*»: diseños arquitectónicos a modo de *pascanas* andinas para el idílico Callejón de Conchucos —Departamento de Ancash— y concebidas para servir de respiro temporal para los campesinos en el largo camino hacia un Centro Integral levantado en beneficio de 51 comunidades de esa región<sup>8</sup>.

A diferencia del proyecto comentado anteriormente —y en proximidad a aquél otro denominado «*La tumba de los reyes católicos*», de 1984— Larraín propone en estos diseños la utilización de materiales y técnicas constructivas locales: Adobes, madera y piedras suponen así, marcar aun más aquella oposición urbana que el «*Milpatas*», propuesto para el desierto de Ica, señalaba ya con la distancia física. Un rasgo que caracteriza también construcciones posteriores como «*La máquina de arcilla*», erigida en 1987 en las playas de Huanchaco y derivada del «*Refugio N°10*», y el «*Refugio N°2*», finalmente emplazado en los jardines exteriores del Museo de Arte de Lima en 1999, produciendo un singular contrapunto de arquitecturas.

Es el destino de éste último el que parece particularmente poner en evidencia que, entre el paisaje y la escena artística existe una distancia aún insalvable que, no obstante, Larraín había subrayado de modo radical en una exhibición de 1986 en la galería Cami-

<sup>7</sup> Véase: *Hueso húmero*, n°12/13. Lima: ene-jun. 1982, pp. [108]-127. Se trata de un diseño a mano alzada acompañado de una detallada descripción de cómo *el cubo* debe ser abierto en el futuro. El poeta Emilio A. Westphalen ha destacado en un escrito sobre Larraín «*una insistencia en exceder linderos (...) en rescatar para la visión lo que generalmente se esfuma en el sueño o se pierde en informe divagación teórica*». No obstante, sobre esta obra sumergida en el Mediterráneo, supone, probablemente con acierto, que «*[c]omo tantas otras obras del arte humano —se la apropiarán de nuevo y harán suya las fuerzas naturales. La veo más bien —apunta— cubierta por entero de moluscos y excrescencias coralinas —abandonada al sueño eterno (igual al destino de nosotros todos)*». WESTPHALEN, Emilio Adolfo. «Emilio Rodríguez Larraín: De una escultura 'virtual' a 'un cuarto de escultura'». En: *Debate*, n.º 41. Lima: nov. 1986, pp. 52-54.

<sup>8</sup> El conjunto de diseños fue expuesto por primera vez en Berlín y Bonn, en el marco de una beca institucional.



no Brent, denominada «*Un cuarto de escultura*». En ella el artista vincula en forma rotunda el espacio de la sala con otro territorio que, desde allí, se yergue como su antítesis. Las piedras que cubrían el suelo de la sala e impedían el habitual recorrido del espectador, construyen además una suerte de altar o espacio sagrado inexpugnable [Véase Figura 1]. Éstas habían sido tomadas del entorno de una «*Apacheta*» que el artista dejaba previamente a modo de columna de roca casi sin intervenir, cual hito desolado hacia el sur de Lima. Referencia explícita a aquel punto de intersección donde, desde siglos atrás, el caminante andino añadía piedras creando una suerte de peñón, una señal que se yergue enhebrando una multiplicidad de recorridos autónomos.

Hay en el trabajo de Rodríguez Larraín un enclave que alterna entre el deseo y la medida, entre el impulsivo desborde y el cálculo meridiano. Un orden que a veces es interrumpido por estados interiores en ebullición, o por los devaneos de un «*azar objetivo*» al cual a menudo se abandona, pero al cual el artista retorna, persistentemente.

## MEMORIA Y RITUAL EN MEDIO DEL DESIERTO

Por su parte, algunas propuestas de Juan Javier Salazar, las cuales he decidido discutir con mayor detenimiento, presentan una necesidad de recuperación ceremonial y conmemorativa, que se vincula al sentido del monumento pero, particularmente, a los instantes decisivos en los que se lleva a cabo el ejercicio de su memoria y homenaje póstumo. En algunas de éstas, incluso su aparición procura establecer un giro ritual en celebraciones y efemérides preexistentes.

En Salazar confluyen aspectos imprescindibles para la reflexión sobre el arte en el Perú convulsionado de los últimos decenios. Una afinidad de época lo acerca a aquel «*Infrarrealismo*» con el que el poeta Roger Santibáñez lograba tipificar, para la literatura, una naciente actitud poética en respuesta a la desventurada realidad del país, producto de la pauperización de la sociedad, las condiciones infrahumanas de existencia y la corrupción del Estado. Pero, al mismo tiempo y de manera persistente, su propuesta resulta una condensación singular de los anhelos y expectativas que se generan de manera significativa en la entraña misma de este contexto generalizadamente adverso.

La relación de precariedad y conflicto con el soporte estrictamente material parece, en él, atravesar la totalidad de su obra. Es elocuente que la mayor parte de ella nunca haya llegado a producirse, mientras que una parte considerable de la efectivamente realizada se ha visto prontamente deteriorada y en permanente riesgo de perderse.

Aun cuando determinante, su presencia en la *escena cultural* se hace también imprecisa, en parte por la decidida voluntad de inscribirse en un desbordado contexto social que avanza sin reparar en ella: Las estrategias de difusión y creación de áreas de intercambio cultural así como *mercadeo* posible para sus obras lo llevan tempranamente hacia los extramuros de una exhibición en formato galería.

Hacia marzo de 1979, el grupo *Paréntesis*, del cual forma parte, publica tres insistentes avisos en la sección pertinente de un periódico de amplia circulación en las clases altas y medias. «*Se busca mecenas*» como alegato invariable, procura en ellos, poner en viabilidad, con la ayuda de una «*persona influyente*» y generosa, proyectos cuya naturaleza invendible o poco rentable los hacían dificultosos<sup>9</sup>.

En Salazar, aquel intento sin respaldo es consecuente con una actitud de producir, aún en la actualidad, otros modos de inserción para la producción de cultura visual en un vivo intercambio ambulatorio: inaugurar un mercado intermedio, «*barrio por barrio*», como alternativa a la complacencia dominante en el mercado de arte existente y logrando además un flujo y contacto directo entre el artista y el público.

Después de la determinante experiencia en el taller *Huayco E.P.S.* y una primera muestra personal en la galería «*La Rama Dorada*», Salazar se traslada a Cieneguilla en un intento de ubicarse fuera de un Estado que, no obstante, en pocos años lograría darle el alcance empujado por el crecimiento vertiginoso de la ciudad.

Hacia 1990, presenta una exhibición en la sala de la Municipalidad de Miraflores. En ella aparece un objeto raro reiterado en exhibiciones posteriores aunque, casi siempre, tangencial al centro temático de la muestra. Colocado en una esquina, entre el suelo y dos paredes de la sala, éste se percibe como un arracimo compacto de basura conformado por chapas metálicas de cerveza y colillas de cigarro superpuestas y arrinconadas a modo de pequeño montículo [Véase Figura 2]. A pesar de su singularidad, el objeto podría haber suscitado impresiones irónicas dirigidas hacia el descuido que parece componer habitualmente la configuración de sus montajes. La referencia que el artista recalca es aquí, sin embargo, una versión particular y moderna de aquellos *conchales* o montículos de tiempos pre-cerámicos en los que los arqueólogos suelen identificar inequívocamente, a través de los restos de una dieta usual, conformada entonces por moluscos y conchas marinas, una zona que ha sido habitada por alguno de los grupos humanos de pescadores y recolectores nómades que han recorrido la extensa faja costera desde hace más de 10 000 años. «*Por aquí pasamos*» es la frase con la que Salazar resume la experiencia de este objeto. Ésta parece citar sin premeditación un conocido cuadro de Poussin, en el cual, la idílica paz de la Arcadia es interrumpida cuando unos

<sup>9</sup> Una voluntad de procurarse recursos mínimos para una experiencia artística distinta: «*En el Perú —constataba entonces Salazar—, el artista no tiene más remedio que circular entre galerías y circunscribirse a la producción de lo que éstas exhiben y prefieren (...)*». L. F. [Luis Freire] «*Pintores buscan mecenas con aviso en un diario*». En: *La Prensa*. Lima: 4 abril. 1979, p. 17. Además de Salazar, el grupo *Paréntesis* estaba conformado por artistas como Lucy Angulo, Fernando Bedoya, José Antonio Morales, Rosario Noriega, Mercedes Idoyaga, Raúl Villavicencio y Jaime la Hoz. Los avisos, publicados entre el 10 y el 25 de marzo en *El Comercio*, constituyen, para un observador contemporáneo, una lúdica —aunque no intencionada— puesta en evidencia del imperativo de autogestión al cual el artista se ve habitualmente conminado.



pastores encuentran una inscripción sepulcral que les habla de los habitantes que les antecedieron: «*Et in Arcadia ego*» (*Yo también [he vivido] en Arcadia*) representa el acecho de la muerte aún en medio del frescor, la inocencia y el júbilo. «*Mi intención es exorcizar el país*», expone con resolución el artista, quizá procurando devolverle al aseo del tiempo presente algo que parece haber dejado atrás en algún momento, poco antes de haber perdido la esperanza o la autoestima<sup>10</sup>. Esta obra de Salazar parece anunciar así, el desenlace de una fiesta en la que todos parecíamos estar divirtiéndonos: sus inexorables residuos se imponen como memorial nostálgico de un goce, de un placer que, apenas concluido en el suave o mítico sueño, ha concluido —para quien los contempla desde el fragor de la *resaca*— sin motivo suficiente.

En ésta misma exhibición, un corto en video despliega a su vez la historia ficcional de un taxista. Un relato cuyo punto de partida es un inusual hecho ocurrido el 21 de mayo de 1979, durante la conmemoración del centenario del Combate de Iquique: solitario aunque significativo triunfo peruano dentro de la derrota general de la Guerra del Pacífico. El marco temporal de los años evocados es un sistema de gobierno en transición donde, con sonada anticipación, se proponían una serie de eventos cuyo instante más álgido y solemne se llevaba a cabo en la Plaza Grau, ante la estatua del almirante, con la asistencia de ambos presidentes (el General gobernante y el civil, recientemente electo), además de escuadras navales, ministros, miembros de la asamblea constituyente, representantes de varias naciones así como autoridades políticas y militares de todo rango. La misma noche, luego de concluida la ceremonia y con una plaza llena de coronas de flores, un chofer ebrio se estrella contra el monumento al héroe sin ocasionar mayores daños; hecho ante el cual, los militares se encargaron inmediatamente de disipar en la prensa cualquier sospecha de atentado.

El incidente anecdótico, deviene no obstante para Salazar en un suceso deslumbrante y cargado de sentido.

La expresa identificación del artista con el conductor —cuyo vehículo ha sido convertido, dentro de la trama, en una súbita ofrenda de flores— representa el deseo de propiciar un encuentro inusitado entre dos realidades que nunca se tocan. Es finalmente

<sup>10</sup> «Parece que va a llover». En: *Clave*. 1era. semana de marzo, 1990, p. 64-65. Un impulso que coincide con su proyecto de *recuperación del asa-puente*: un rasgo tipológico de la cerámica prehispánica audazmente restituido e integrado a un proyecto de producción contemporánea. Uno de los primeros objetos de esta serie exhibe una mano con asa lateral, los dedos medio y anular cercenados en contraposición a los restantes, libre y premeditadamente extendidos: «*Mi propuesta, en el borde de este tiempo, puede significar una cuestión de suerte y también de resistencia*—sostiene Salazar, destacando las cualidades mágicas que aquél, particularmente, pueda detentar—. *Es una trampa para arqueólogos, para que cuando busquen una cultura muerta encuentren una cultura viva que todavía puede decir la tuya*». [Énfasis en el original]. SALAZAR, Juan Javier. «¿Quién soy yo para regalar suerte?». *Recuperación del asa-puente*. En: *Amuletos para el siglo XXI*. (Calendario de bolsillo). Editado por Luz azul ediciones, Lima-Perú, [1999].

el Estado, en su intento de glorificar por encima de todo, quien desnaturaliza un homenaje y lo expropia para la honra de sus valores oficiales, reduciendo todo tipo de ánimo participativo. Un marino que perece por la patria en un combate se disocia así, de aquél trabajador que libra combates todos los días dentro de una economía de subsistencia en la que todos terminamos siendo náufragos.

En un ensayo sobre la obra de Gabriel Kuri, el crítico mexicano Cuauhtémoc Medina distingue con precisión la falta de adhesión de los actos conmemorativos y su sentido comunitario, en oposición a los rituales y fiestas que renuevan el tiempo cíclico de las culturas pre-modernas. En la era de la secularización, la celebración se transforma en la creación dispendiosa de días de asueto.

El conjunto de *calendarios* con hojas desprendibles, elaborados por Kuri en 1999, conteniendo sólo los feriados y días festivos oficiales, logran una divertida representación de un tiempo de «ocio interminable». La serigrafía que sirve de fondo a uno de ellos, presenta una vista sensiblemente modificada de la colosal escultura soviética de Vera Ignatievna Mukhina: *El trabajador industrial y la campesina cooperativista* (1937). En la imagen impresa, sin embargo, la mujer ha desaparecido, así como también la hoz y el martillo que ambas alegorías portaban, dejando al *trabajador* solitario, en un gesto declamatorio incomprensible: «No hay símbolo alguno que clarifique el motivo de su entusiasmo», comenta Medina.

La áspera ironía en esta obra, resulta un descarnado comentario que pone en evidencia la sensación de asfixia que puede llevar solapadamente consigo cualquier funcionario u oficinista promedio: «Kuri—anota— *inscribió un slogan por encima de la imagen que serviría tanto para comentar la pérdida de aura del realismo social tras el derrumbe del proyecto soviético, como para describir el deseo escapista de la búsqueda del esparcimiento por parte del trabajador bajo el capitalismo: '¿Por qué estoy aquí, y no en otro lugar?'. La frase sintetiza a la perfección el estado moderno de insatisfacción que aceita el sistema de mercado: la sensación incesante de estar fuera de lugar*». Dentro de la versión plenamente realizada de la sociedad capitalista, toda *conmemoración* ha devenido en un momento sabiamente establecido, en donde el dinero se transforma en una insulsa felicidad por obra y gracia de la industria del entretenimiento, de las ferias comerciales o los paquetes turísticos<sup>11</sup>.

Aún cuando coincidente en algunos aspectos, estos trabajos de Salazar están, sin embargo, lejos de cierto nihilismo dominante en el de Kuri: Aquél accidente de 1979 es

<sup>11</sup> «[L]a temática de su trabajo—describe Medina, en referencia a Kuri— *no es un intento de rescate del prodigio en lo cotidiano, sino por el contrario la descripción de un estado de desacralización cultural. Los objetos e imágenes de Kuri fingen alucinaciones para llamar la atención sobre situaciones donde la experiencia se ha vuelto monótona y simbólicamente plana*». (p. 3).



para él un acontecer relevante que, de alguna manera, evoca casi diez años después: la metáfora de un puente posible entre espacios sin concilio aparente. Un suceso tan inusual y milagroso como la misma lluvia que desea volcar sobre Lima. «*Recuerdos de la lluvia*» y «*Parece que va' llover*» son las frases que dan título al video y a la muestra, respectivamente. La última de las cuales coincide —como ha hecho notar en su momento Gustavo Buntinx— con una sequía que entonces llevaba a campesinos de diversas comunidades andinas a invocar con ofrendas a los Apus y Espíritus Tutelares.

Pero, sin duda, la propuesta más íntima y explícitamente vinculada a un monumento público es la acción del «*Enfardamiento a Pizarro*» que Salazar realiza sobre el controvertido bronce ecuestre que, desde 1935, se ha ubicado en la plaza de armas de Lima; incluso inicialmente sobre el atrio de la Catedral. El 24 de junio del 2001 la escultura fue totalmente cubierta por una tela impresa con el patrón de un muro Inca, siendo así transformada, por un momento, en un volumen virtual de bloques de piedra [Véase Figura 3]. Más que sobre la representación dudosa de Pizarro en aquella imagen, el monumento súbitamente intervenido se impone, como un trastocamiento intempestivo, sobre un viejo símbolo de la dominación asumida de un pueblo. La acción es además una singular celebración del inicio de la estación de cosecha para el calendario agrícola andino que coincide temporalmente con la peregrinación cuzqueña del *Qoyllur-Rit'i* y la fiesta del *Inti Raymi*. Es después de todo en la primera donde el sentido propiciatorio de las piedras dentro del imaginario andino adquiere resonancias capaces de operar como anhelos propiciatorios de una prosperidad que se abre paso, lúdica e ingeniosamente, sobre la explotación y la carencia. El *Inti Raymi*, por su parte, ritual establecido con otro carácter desde 1941, se ha convertido en una celebración eminentemente cuzqueña que, investida de rasgos actuales, logra recoger elementos sincréticos que aún son tributarios de las festividades y ceremonias de la institucionalización de un calendario astronómico (solsticio de junio), crucial en el reconocimiento y constatación de un ciclo vital de sustento, sostenido por creencias religiosas asociadas al orden cósmico.

## ESCULPIR EL TIEMPO

Todo monumento público es también un argumento dentro de una propuesta general de sentido. Pero la historia, entendida otrora como decurso unitario, es ahora una superficie de pliegues y resquicios por reinventar o descubrir. Más que una confirmación de la memoria o un reflejo fiel del acontecimiento, el encuentro con el pasado debe permitirnos exhibir sus espacios de penumbra, sus zonas derruidas u olvidadas<sup>12</sup>.

<sup>12</sup> *Lima i[nn]memoriam* es el título con el cual el filólogo español Rogelio López Cuenca y el colectivo *Tupac-caput* presentaron, a mediados de este año —en el marco de la 3ra Bialberoamericana de Lima—, el resultado de un

«*La memoria no es un lugar que pueda visitarse*», nos recuerda Paul Ricoeur, no sin cierta motivación crítica hacia la escultura pública como acto reparador. Pero también nos advierte a cerca de la importancia de salvar lo indeterminado del pasado del olvido definitivo. Allí donde algunas de las propuestas descritas parecen estar apuntando, es a construir memorias fuera de toda narración posible. La historia es actualmente consciente de su fragmentariedad, de su dificultad para reparar en muchos momentos despojados de fulgor o de gloria, de aquellos que se han mantenido distantes del prodigio y la leyenda o violentamente sacudidos del interés y el registro —recordemos que el patrimonio *monumentales* el primero en perderse ante la dominación cultural—. Pero, más aún, la historia sabe que sólo puede consignar dentro de sí, de hilvanar como argumento dentro de la trama del sentido, algunos de los proyectos, de las sublimes esperanzas, de los anhelos velados, confusos y entrañables, que pueblan la memoria viva: una piedra sin tallar, amorfa, sin discurso, sin fisuras y sin márgenes.

#### BIBLIOGRAFÍA

- ACHA, Juan. «Hacia un pensamiento visual independiente». Recogido en: *Ensayos y ponencias latinoamericanistas*. Caracas: Ediciones GAN (1984), 1975, pp. 57-73.
- BUNTINX, Gustavo. «Arte joven Peruano. El post-velazquismo pictórico» En: *Arte en Colombia* n.26. febrero, 1985, pp. 42-47.
- \_\_\_\_\_. «Parece que va a llover. Sueños húmedos». En: *La República*. Lima: 12 de marzo, 1990, p. 11.
- CAMPAÑA, Mario. «Entrevista con Jorge Eduardo Eielson». En: *Guaragua*, año 5, n. 13. Invierno, 2001, pp. 51-63.
- CASTRILLÓN, Alfonso. «Escultura monumental y funeraria en Lima». En: *Escultura en el Perú*. Lima: Banco de Crédito del Perú, 1991.
- LAUER, Mirko. «In memoriam Walter Benjamin: representación y soporte material». En: *Hueso húmero* n.9. Lima: abril-junio, 1981, pp. [45]-55.
- MAJLUF, Natalia. *Escultura y espacio público*. Lima, 1850-1879. Lima: IEP, 1994.

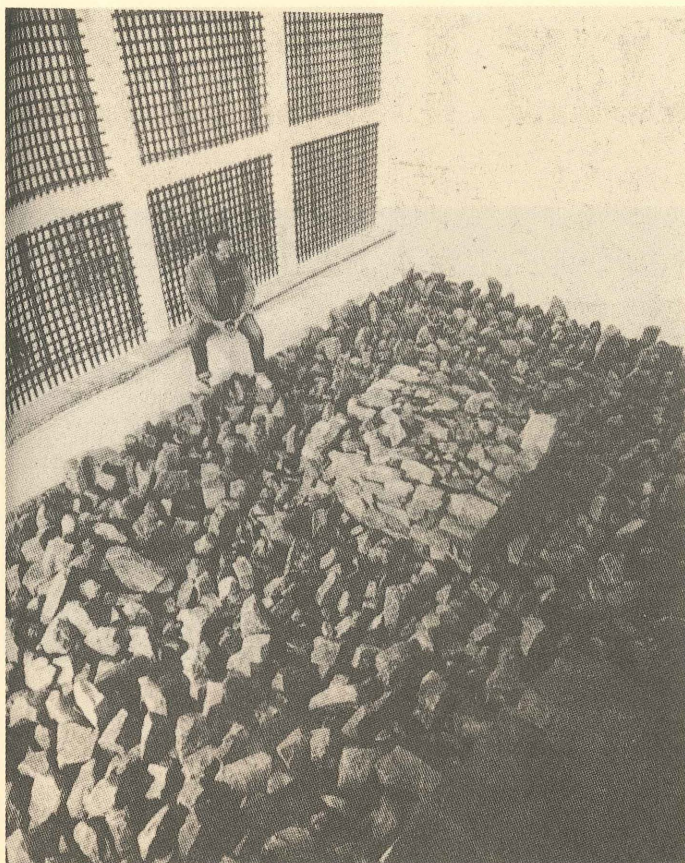
proyecto arduo y descomunal consistente en la documentación, registro y señalización de lugares suprimidos por el discurso oficial de más ostensible difusión. A partir de la identificación de estos espacios, un *mapa mental* —prioritariamente marcado por el horror o la tragedia y aún presente, a veces traumáticamente, en la memoria social de la ciudad— emerge con claridad y puede establecer una decisiva fricción con aquél otro, que el poder político suele articular en el dominio público, para evitar la representación de un espacio físico cuya afirmación cabal pone en riesgo su propio dominio y tiende, por tanto, a considerar ‘ingobernable’. La *recuperación* de estos espacios se propuso con la apropiación de estrategias convencionalmente adoptadas por el folleto publicitario e itinerario turísticos.



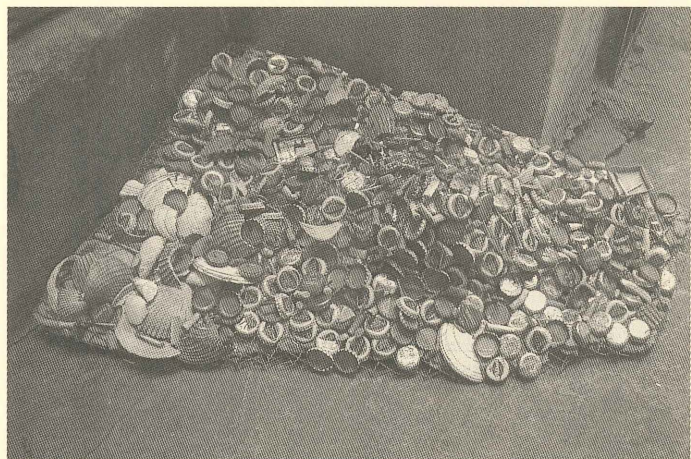
- MEDINA, Cuauhtémoc. Gabriel Kuri. «Del festejo a la sala de espera». Ensayo publicado para una presentación de *Momento de importancia, instalación de Gabriel Kuri*. México, agosto 2001.
- RICOEUR, Paul. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. París, Editions du Seuil, 2000.
- SANTIVANEZ, Roger. «En respuesta a realidad peruana. El infrarrealismo: Una nueva actitud poética». En: *El Diario Marka*. Lima: 16 de octubre, 1980, p. 13.
- TARAZONA, Emilio. *De la literatura tridimensional a la escultura poética. Una aproximación a la obra de Jorge Eduardo Eielson*. Lima, [2001-2], [Inédito].
- WUFFARDEN, Luis Eduardo. *Emilio Rodríguez Larraín. Muestra antológica 1982-2002*. Lima: ICPNA-Galería Germán Krüger Espantoso, 2002. (Catálogo de exhibición, marzo-abril).

EMILIO TARAZONA

[Figura. 1]. Emilio Rodríguez  
Larraín. «Un cuarto de  
escultura». 1984. Instalación,  
Galería Enrique Camino Brent.  
Fotografía: Pepe Casals.







[Figura. 2]. Juan Javier Salazar. «Por aquí pasamos» (Conchal). Ensamblaje. [Versión del 2002]. 46 x 63 x 25 cm. (aprox). Fotografía: César Ramos.

[Figura. 3]. Juan Javier Salazar. «Enfardamiento a Pizarro». Acción de veinticuatro horas. Lima: 24 de junio de 2001 (vista desde la Plaza Mayor). Fotografía: Alfredo Márquez.







## Aproximaciones a la escultura de Jorge Piqueras

Si uno cree en el destino, es inevitable pensar que Jorge Piqueras estaba destinado al arte. No sólo es hijo del escultor español Manuel Piqueras Cotoí sino que Jorge nació en el local mismo de la Escuela de Bellas Artes, donde su padre se alojaba cuando llegó al Perú para dirigirla a mediados de los años veinte.

Si uno no cree en el destino, el hecho de que abandonara los estudios de arquitectura y se matriculara en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad Católica y, tras hacer su aprendizaje bajo la guía de Adolfo Winternitz, ganara el Premio de Escultura «Baltazar Gavilán» cuando contaba apenas con veintidós años, debería ser suficiente como para aceptar que Jorge Piqueras estaba convocado a ser artista.

Dos años más tarde, en 1949, una beca le permitiría viajar a España. Ahí, trabajó bajo la tutela del escultor vasco Jorge Oteiza y pasó dos años en Europa antes de regresar al Perú, con familia, y por tanto obligado a hacer esto y aquello para salir adelante. Decorados para teatro, diseño de muebles, murales, decoración de interiores y muchas otras actividades que asume como un medio para lograr su regreso al Viejo Continente. En uno de esos múltiples trabajos aprende de un obrero la técnica de la nitrocelulosa (la misma pintura que se utiliza en los autos) y la aplica a su propia creación plástica. De ello surge una serie de cuadros, o más bien una forma de pintar, con una vocación que se podría calificar de geométrica y abstracta, que durará prácticamente una década entera, hasta los albores de los sesenta.

Esa vocación geométrica y abstracta, sin embargo, se irá transformando. Piqueras siempre lo hace. A su regreso a Europa, a mediados de la década de los cincuenta, transita básicamente por Italia. Ese tránsito, incluirá (quíerose creer o no en el destino) el contacto cercano con Marcel Duchamp, uno que, si bien no voy a mencionar aquí fuera del hecho de que resultó decisivo para que Piqueras postulara, y luego ganara, el premio



de la Noma and Copley Foundation en 1964, debe haber resultado decisivo en su crecimiento artístico. Durante esos años cambia de técnica; deja la nitrocelulosa y lo geométrico se va disolviendo, o quizá complicando tanto que la geometría no se da abasto, para llegar a una abstracción de corte expresionista.

A finales de la década del sesenta, Piqueras siente que «la escultura se hace presente en sus cuadros»; se trata de la época a la que pertenece el cuadro suyo que se puede apreciar en la colección de arte contemporáneo del Museo de Arte de Lima. Sin embargo, será un hecho terrible, acaecido en 1967, el que devolverá a Jorge Piqueras a la escultura.

Un accidente del cual resulta responsable tiene como consecuencia una pena de encierro durante un mes. La experiencia, más que desgarradora, resulta *ingarradora* para el artista y resulta el disparador para una nueva veta creativa. A partir de esa experiencia aparece *Él*, pieza que es a la vez una escultura y un motivo para múltiples exploraciones escultóricas. Si pudiéramos aislarla, diríamos que es la representación de un hombre prendido de una pared, no se sabe si colgado de la existencia misma o en pleno intento de trepar y evadirse, como Piqueras seguramente quería, de aquello que lo aprisiona. Como acabo de decir, *Él* es a la vez una escultura y toda una temática. Piqueras creará a partir de ella, una serie de obras en las que el sentido original se mantendrá y, a la vez, penetrará otros ámbitos.

Sin embargo, para mediados de los setenta, *Él* queda, de algún modo agotado como tema y como motivo y Piqueras se encierra en una suerte de silencio plástico.

Saldrá de él por la tangente, algo que parece caerle de perillas, cuando hacia 1977 comience a dedicarse a la fotografía. No es que se trate de una nueva preocupación creativa porque para Piqueras todo era muy claro: bastaba con aprender a usar la cámara porque él ya sabía qué fotografiar. Y no hay duda: apenas aprende los rudimentos del arte sus fotos comienzan a aparecer en *Gran Bazaar*, la versión italiana de *Harper's Bazaar*, *Vogue*, *Architecture d'aujourd'hui*, entre otras.

Esa incursión en la fotografía en particular en la de arquitectura al parecer removió su vieja experiencia como aspirante a arquitecto. Y sería por ese lado por donde Piqueras volvería a esculpir. De esa época surgen sus castillos, una esculturas que podrían catalogarse como de inspiración arquitectónica. Piqueras dibuja planos y elevaciones de lo que serán sus piezas. Destaca en esta época, *El Castillo del Estupor*, pieza en cuya concepción se hace evidente la unión de lenguajes que Piqueras lleva dentro y esgrime como abanico creativo. Esta serie, que se difuminará y dilatará hasta su *Altar de la Magia*, creado y presentado en Lima a su regreso en 1987, y su monumento a los arqueólogos, emplazado en la Plaza de la Arqueología de Ancón en 1993, se aproxima a la escultura de una manera opuesta, esa es mi impresión, a la que dio origen a la serie de piezas motivadas por la emblemática y autobiográfica *Él* y, sin embargo, es sólo una entrada desde el otro lado a lo que Piqueras ha trabajado siempre.

Fuera de esto, durante los ochenta y noventa, Piqueras se ha dedicado principalmente a la pintura, con series que demuestran las mismas preocupaciones, en realidad cabría decir las mismas vetas de creación, que las implícitas en estas dos series de esculturas.

Si me he detenido en una presentación biográfica y artística de Jorge Piqueras ha sido porque me parece inevitable establecer un marco de referencia al interior del cual no sólo situar su dedicación a la escultura sino también contar con un trasfondo que me permita incorporar en mi aproximación a la misma las resonancias del resto de su producción plástica, algo que considero indispensable para poder dar cuenta de la riqueza que involucra su modo de cultivar la escultura.

Tal como lo he planteado, hay, en cierto sentido, a la vez una continuidad de la escultura en la producción plástica de Jorge Piqueras y una serie de rupturas. Comenzaré por estas últimas para intentar luego un acercamiento a su continuidad. Para ello me centraré en dos de los tres momentos cruciales en su producción escultórica. Dejaré de lado sus inicios como artista y trataré de ahondar en las otras dos épocas en las que se dedica a la escultura de modo primordial: aquella que va desde fines de los sesenta a principios de los setenta y aquella que, si bien se extiende desde fines de los setenta hasta principios de los noventa, se define con gran claridad en su momento inicial. Más aún, para poder ofrecer una aproximación lo más profunda posible, me concentraré en dos obras, una de cada época: *Imposible N°1*, correspondiente a la primera, y *El castillo del estupor*, correspondiente a la segunda.

## IMPOSIBLE N°1

Como he mencionado, Jorge Piqueras pasó por una experiencia de encierro que motivó la creación de *Él*, una suerte de *alter ego* que intenta la tarea imposible de evadirse. Y dejo la frase ahí, porque no se trata de evadirse de una prisión, una cualquiera o una en particular, sino de algo más profundo, más básico: simplemente de evadirse. He escogido *Imposible N°1*, como obra emblemática de esta época por varias razones. La primera concierne al hecho de que, creo, condensa la sensación esencial que dio origen a tantas otras esculturas; la segunda está relacionada con el hecho de que esa misma apreciación coincide con la impresión que tuvo Italo Calvino al ver la obra y a raíz de ello el célebre escritor le regaló a Piqueras uno de sus libros en el que había un cuento que describía, en lo esencial, exactamente lo mismo. Esto no es un intento de lograr un aval *ad auctoritas* sino el recurso a una versión textual, lingüística, de las mismas sensaciones; por último, más que las otras obras de la misma época, considero que *Imposible N°1* tiene un claro parentesco con la obra pictórica de Piqueras y resulta, por ello mismo, una suerte de gozne en su producción plástica de aquella época.



Esta pieza, según descripción del propio Piqueras está

«compuesta de dos volúmenes sobrepuestos; sus paredes son transparentes y sirven de vehículo a muchas líneas más o menos directrices que se multiplican en esa falsa atmósfera diáfana que permite la ubicuidad, es decir que todos los 'lejos' se encuentran en un solo plano en la retina del observador. La imagen que a través de la dinámica de las palabras nos llega está en violento contraste con la inmovilidad del objeto. Los núcleos de los dos transparentes paralelepípedos son tabiques. El primer piso está deshabitado. En el segundo la tensión de la escena es muy violenta. Los dos personajes en dos muros diferentes, sin comunicación entre ellos, son de una inmovilidad absoluta ¿Son el mismo individuo? Edmond Dantés, el abate Faría y nuestros ojos.»

La mención de los personajes de *El conde de Montecristo* es una alusión de Piqueras al cuento en el que Calvino se aproxima a la inmortal historia de Dumas, precisamente el mismo que, según el escritor italiano, coincide plenamente con la sensación que provoca *Imposible N°1*. Dado que trasladar el efecto, la sensación de la escultura de Piqueras a meras palabras resultaría una labor más que ardua, aprovecho la coincidencia que el mismo Calvino encontró para, amparándome en sus palabras, hacer explícito lo que *Imposible N°1* dice de manera sumamente elocuente, aunque no verbal.

El cuento de Calvino puede verse como una larga disquisición, de un Edmond Dantés encerrado injustamente, acerca del encierro y la posibilidad de evadirse. Como contraparte de su actitud reflexiva está la del Abate Faría, quien no cesa de intentar el escape, y no deja, tampoco de fallar en el intento, con constantes irrupciones en las celdas de otros reos, en su intento de encontrar una salida al laberinto que es la prisión. Este es un primer aspecto de la prisión, o del espacio del encierro, que se hace claro en *Imposible N°1* y que está representado por la serie de líneas «más o menos directrices», como dice Piqueras (y habría que añadir que emparentadas con el grafismo de su obra pictórica de la época) que recorren los dos ambientes transparentes de *Imposible N°1* y que dan una sensación muy parecida a la que Calvino plantea en el siguiente pasaje de su cuento:

«El sentido de orientación hace tiempo que ha desaparecido: Faría no reconoce ya los puntos cardinales, ni siquiera el cenit y el nadir. A veces oigo rascar el cielo raso, cae una lluvia de yeso; se abre una brecha; asoma la cabeza invertida de Faría. Invertida para mí, no para él; se arrastra fuera de su galería, camina cabeza abajo sin que nada se descomponga en su persona: ni el pelo blanco, ni la barba verde de musgo, ni los jirones de tela de saco que cubren sus flancos macilentos. Recorre como una mosca el techo y las paredes, se detiene, clava el pico en un punto, abre un agujero; desaparece.»

Se trata de una manera de graficar la desorientación que genera la reclusión. El espacio comienza a perder sentido y es eso, a pesar de que lo que esperamos de la escultura es justamente lo contrario, que dote de sentido al espacio, lo que Piqueras logra. Pero ello no ocurre en un plano puramente escultórico sino también en uno

narrativo y conceptual. Hay dos personajes, que quizá sean el mismo<sup>1</sup>, en *Imposible N°1* y ambos están empeñados en idéntico intento: evadirse de ese laberinto, del espacio sin direcciones (y por lo tanto sin entrada ni salida) que es su prisión. Calvino, nuevamente, nos ofrece un correlato literario:

«Faría procede de esta manera: encuentra una dificultad, estudia una solución, experimenta la solución, tropieza con una nueva dificultad, proyecta una nueva solución y así sucesivamente. Para él, una vez eliminados todos los errores e imprevisiones posibles, la evasión no puede no resultar bien: todo está en proyectar y ejecutar la evasión perfecta.

Yo parto de la suposición contraria: existe una fortaleza perfecta de la cual no es posible evadirse; sólo si en el proyecto o en la construcción de la fortaleza se ha cometido un error o algo se ha olvidado, la evasión es posible. Mientras Faría continúa desmontando la fortaleza y sondeando sus puntos débiles, yo sigo montándola nuevamente, conjeturando barreras cada vez más insuperables.»

Y es que es en ese plano en el que se lleva a cabo la discusión, por decirlo de algún modo. Es en ese plano en el que se desenvuelve la vivencia: cómo evadirse significa, aquí, la vivencia misma del espacio del encierro. Y, si lo proyectamos en el tiempo, esta se torna, por lo que tiene primero de anhelo frustrado y luego de corroboración de la desesperanza, en un problema conceptual. Y ello porque esa es la única manera de asumir la vivencia del encierro: la aplastante sensación que genera y la imposibilidad de acción develan como borroso el límite entre la cordura y la desesperación, y el aferrarse a una o abandonarse a otra es una batalla que se libra en un terreno conceptual:

«Ahora que, pasados los años, ha dejado de enfurecerme la cadena de infamias y fatalidades que provocó mi arresto, he comprendido una cosa: que el único modo de huir de la condición de prisionero es entender qué forma tiene la prisión.»

Es precisamente en torno a este problema que gira el significado de *Imposible N°1* y el resto de las esculturas e intervenciones públicas que Piqueras hará utilizando a *Él* como emblema y motivo central: entender la forma de la prisión, de la existencia, para poder evadirnos, para ser libres. Las formas, la geometría, son un enigma que hay que resolver para poder ser nosotros mismos, para dar cauce el fluir del espíritu.

## EL CASTILLO DEL ESTUPOR

He dicho antes que la producción escultórica de Piqueras a la que aludiré a partir de esta pieza tiene sus orígenes a fines de los setenta y se extiende, de manera más o menos difusa (en comparación con la intensidad con que trabajara alrededor de *Él* y sus varian-

<sup>1</sup> Es la misma figura, *Él*, pero cabe la posibilidad de entender la duplicidad como dos personajes que se repiten uno a otro, como Edmond Dantés y Faría en el cuento de Calvino, o como dos momentos del mismo personaje en el trance de la evasión imposible. Quizá ambas opciones, tanto en el cuento como en la escultura resulten ser, en el fondo, una misma.



tes), hasta principios de los noventa. Durante esa época el artista también se dedica y de manera bastante prolífica, a la pintura. En una especie de afiche de 1997, Piqueras parece sintetizar su trayectoria y plantear cuál ha sido uno de los ejes principales de su(s) lenguaje(s) plástico(s): en él se leen dos fechas 1952 y 1997 y el nombre de dos ciudades Lima y Roma. Toda la franja superior del afiche la ocupa un juego de formas de inspiración geométrica que reproduce el estilo de sus viejos cuadros pintados en nitrocelulosa. En exactamente los mismos colores, una franja equivalente, en la parte inferior, recuerda sus cuadros de los noventa: pinceladas libres que crean, como en versión impresionista, una sensación sumamente parecida a las cuidadas formas de origen geométrico de la parte superior. Con esta obra, Piqueras parece sintetizar su historia como artista o plantear que los dos extremos de una producción de nueve lustros casi se tocan.

Este juego entre una pintura de base rigurosamente geométrica y una expresionista es uno de los procedimientos básicos de la creación de Piqueras. Está presente también, por ejemplo, en sus cuadros de mediados de los años sesenta, particularmente en el magnífico políptico que presentara al a Bienal de Venecia de 1964 en el que figuras humanas, o al menos antropomorfas, presentadas en posiciones extrañas y desprovistas de forma definida, para parecer casi criaturas fetales, están flanqueadas por círculos blancos que contienen figuras abstractas, con apariencia de complejos ideogramas, cuidadosamente delineada en negro que sin embargo parecen reproducir, en forma simplificada las figuras antropomorfas. También está presente en muchos cuadros de los años noventa, en que, sobre un fondo de pinceladas libres, que sólo dicen color y textura, aparecen rotundas figuras geométricas en un negro llano y opaco.

Hago este excursu acerca de su pintura para poder plantear el modo en que, tal como anuncié líneas arriba, la serie representada aquí por *El castillo del estupor* es una aproximación a la escultura radicalmente opuesta a la que alienta la serie de *Él*, y también para poder decir que ese provenir del otro lado del diámetro es simplemente otra entrada en la misma esfera.

Y es algo que se nota desde los mismos bocetos de *El castillo del estupor*: Como ya mencioné, éstos son, en parte al menos, planos de arquitecto, con sus respectivas escalas, elevaciones y demás. A esa belleza de los planos arquitectónicos se le suma en ciertas zonas, abstractos expresionistas que parecen querer explicar lo que la cuidada geometría no dice por sí misma o aquello que encierra o intenta contener y explicar.

Pero vayamos a la escultura misma. Nuevamente aprovecharé una descripción escrita por el propio artista. Pero, antes de citarla, quisiera acotar que el hecho de que él escriba sobre sus obras es una dimensión más de la riqueza de su creación.

«Es una construcción con aspecto de arquitectura antropológica con proporciones insólitas, absurdas. Es una combinación de volúmenes geométricos primarios. El conjunto es complejo y en un cierto sentido complicado.

Cubos de madera sostenidos por pirámides de latón brillante se conciertan con brazos cilíndricos articulados en ángulo recto, que los atraviesan.

Zonas cubiertas con puntas paralelas del mismo tamaño y otra, al extremo de uno de los brazos, como una cabeza metálica con cara octogonal erizada de puntas divergentes de tamaños diferentes se complementan con cinco de los lados de los cubos que están decorados con motivos geométricos metálicos en alto relieve de aspecto más tranquilizante.

Un pilar sostiene el brazo cabezudo y marca la puerta de entrada. Cinco columnas de hierro reciben y levantan los cinco puntos de apoyo del objeto.

Una escala metálica debería descender desde el plano de la puerta de entrada acompañando el plano inclinado del pilón y la vertical de la columna hasta el nivel de tierra.

La violenta geometría acusa el orden de la materia y encausa el desorden del espíritu.

Sus plantas y elevaciones asimétricas producen *no man's lands* desesperantes.»

Sé que de la descripción resulta sumamente difícil imaginarse *El castillo del estupor*, sin embargo, lo que sí queda claro y ello basta para este ensayo, es que lo que podríamos llamar un espíritu geométrico se apodera de Piqueras. Como ya he adelantado, se trata de uno de los polos desde el cual se proyecta el eje alrededor del cual gira su creación.

Pero no se crea, por ello, que la obra, o el artista, se limitan a la perfección geométrica *per se*. Por ello, quisiera resaltar las dos últimas frases de la descripción anterior que me parecen sumamente significativas: «la violenta geometría acusa el orden de la materia y encausa el desorden del espíritu. Sus plantas y elevaciones asimétricas producen *no man's lands* desesperantes.» Como puede verse, hay una relación directa entre el orden geométrico y el desorden espiritual y, precisamente por ello, la construcción misma, con todo lo que tiene de racional, apunta a generar desesperación. No hay que ir muy lejos para encontrar, en este planteamiento, la otra cara de la moneda del modo creativo propio de la serie presidida por *Él*.

*El castillo del estupor* viene acompañado de un texto, casi narrativo, en el que Piqueras explica su encuentro con este objeto en las llanuras de Nazca. Se trata de una suerte de hallazgo entre arqueológico y místico, extraño a tal grado que la pieza misma es en un momento un castillo, de dimensiones enormes y, en otro, una pequeña pieza de joyería. Esta suerte de soporte o apoyo textual y los bocetos en los que el rigor de los planos se da la mano con los arranques expresionistas del pintor le aseguran a la obra, de manera explícita, una entrada en el lado humano de las cosas: la geometría que ayuda a ordenar el espíritu; como imagen de espejo, la geometría asfixiante de *Imposible N°1* era el escenario para el dramático intento de evasión de *Él*, es decir, sirven de marco para conferirle sentido a la vivencia misma, tal como las disquisiciones de Edmond Dantés acerca de la forma de la prisión. En un caso se parte de la geometría, en el otro del desorden propio de la vivencia, pero el tema, en ambos casos, es el desgarrador o, como dije al principio, *ingarrador* encuentro entre ambas.



Es en esta tensión en la que se mueve, creo yo, lo esencial de la obra de Piqueras. Si bien están sus tránsitos, en las distintas épocas de su producción pictórica, entre el rigor geométrico y la definición lineal, por un lado y la libre pincelada y la explosión expresiva por el otro, creo que es en la escultura donde el propio Piqueras vuelve concreta esta tensión con mayor contundencia y claridad.

Y es que hay que entender que lo que hasta aquí he denominado, por la necesidad de referirme a un lenguaje plástico, como lucha entre lo geométrico o linealmente puro y lo libre y expresivo no son sino las manifestaciones de una intención creativa que se evidencia en la obra plástica pero que, en rigor, la supera. Para ponerlo en palabras del crítico francés Alain Jouffroy, quien siguió la obra de Piqueras siempre con entusiasmo por considerarlo, frente al *establishment*, «uno de los raros ejemplos de artistas independientes»:

«Piqueras se dedicó a la escultura [lo] que lo obligó a decidirse con claridad entre lo necesario y lo superfluo. Este individuo solitario ha adquirido, por fidelidad a sí mismo, pero también por su trabajo y por una austeridad salvaje, que le es propia, un cierto sentido de lo Universal.»

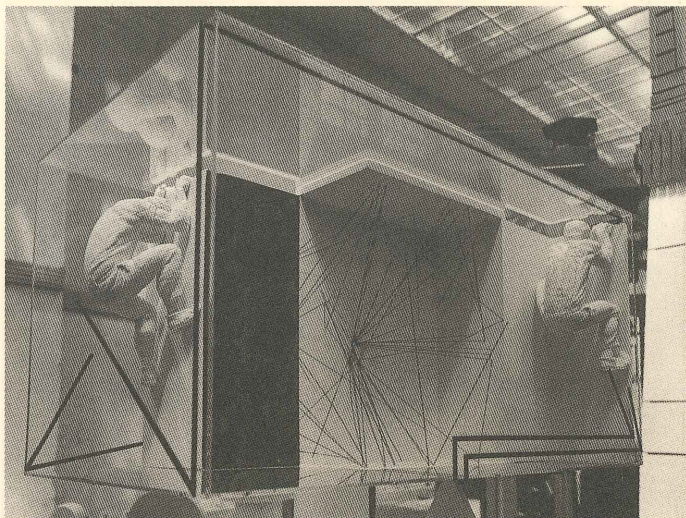
Y es eso lo que anida en el transitar ese eje entre lo abstracto y lo concreto, entre lo objetivo y lo subjetivo; es lo que el mismo crítico francés califica como un «despertar al sentido de lo real y lo presente», algo que el propio Piqueras, en una carta a un amigo escultor que le pedía un texto de presentación, describiría en los siguientes términos:

«El hombre no quiere reconocer el carácter precario de su existencia e insiste en querer conservar todo en la 'terrible' memoria, lo único que no se puede almacenar es el tiempo. Y entramos en plena contradicción, porque es la medida del tiempo la que le da sentido a la creatividad, no la memoria que tantas veces devora todo. Una escultura sirve para medir el tiempo, para hacerlo existir. Sirve para olvidar la memoria y memorizar el olvido, esta es la operación que hay que hacer (...)»

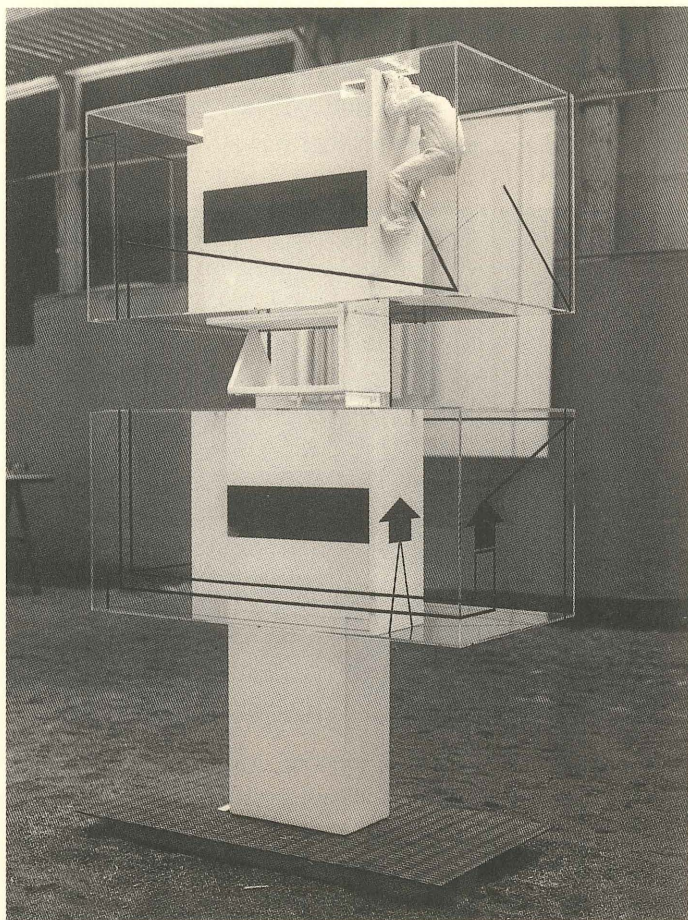
En otras palabras, y fuera de toda anécdota, Piqueras se sitúa, como creador, en un complicado intersticio, uno que, como escribe en un texto titulado «Viaje desde el *en* hacia el *hasta*» lo coloca, siempre, «en el *desde* y no en el *en*» y, por ello, siente «el salto necesario para colmar esa distancia» como inquietante. Para pintarlo finalmente con un detalle del propio Piqueras, en el pie del plano que hace de *El castillo del estupor*, escribe, con su característico humor, una descripción de la obra: «dos maderas de color diferente, piezas en latón y en bronce, los pies en hierro pintados de negro y el alma hasta los cojones».

CARLO TRIVELLI

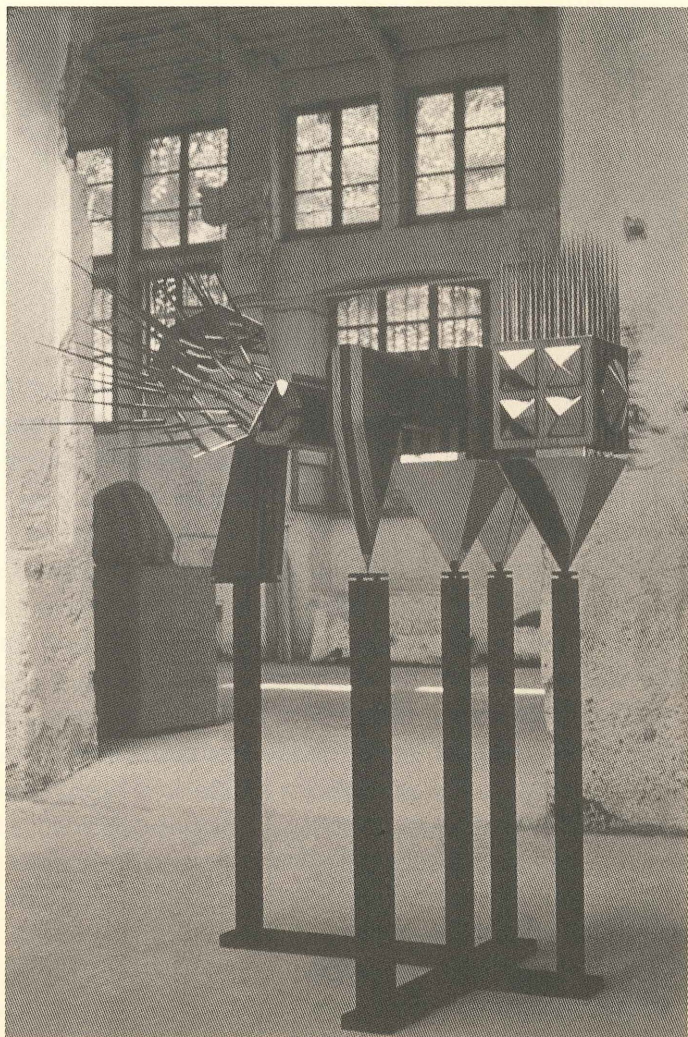
«Imposible N.º 1» (detalle)  
Fotografía: B. Pestana







«Imposible N.º1»  
Fotografía: André Morain



«El castillo del estupor»  
Fotografía: Marina Faust





## Tierra baldía y *parques de la identidad*:

### Notas sobre escultura, monumento y espacio público en el Perú del cambio de siglo

1. Desde los inicios de la república, el espacio público ha sido uno de los temas sensibles de la ciudadanía peruana. El tema refiere originalmente a la aparición del espacio público como espacio abierto a la representación ciudadana en las capitales europeas de principios del XIX y forma parte de la conformación del estado nación en su versión ilustrada e industrial. En esa versión, la ciudad se democratiza a través del fetiche de un esplendor urbano de acceso público, en donde parques, plazas, galerías comerciales, esculturas y jardines no sólo se originan, sino que se abren por primera vez a las multitudes, y en donde la multitud misma pasa igualmente a ser parte de ese esplendor, un esplendor que no es otro sino el esplendor de las ciudades modernas en plena actividad y en plena efervescencia. Bajo el mapa de ese movimiento subyace inicialmente la idea de un diseño urbano que constituye además la expresión de una utopía espacializada, de una jerarquización del espacio según necesidades sociales y también, cómo no, la expresión de un orden moral e ideológico deseado. Cuando en la segunda mitad del XIX la ciudad de Lima empieza a ser transformada según los novedosos cánones y convenciones de la transformación del París napoleónico, la idea de la escultura monumental y del monumento mismo son un gesto absolutamente inédito a nivel local. Pues igualmente inédita y reciente era la idea de establecer el adorno y el ritual de la conmemoración cívico patriótica. Las nuevas necesidades de estado en materia de simbolización y modernización, reformatearon el uso y distribución de los espacios de la ciudad, abriendo plazas, paseos y avenidas como una manera espacial de inventarse una identidad nacional urbana y moderna, en medio de la centralización excluyente del universo criollo de la nueva peruanidad. En efecto, el gesto cívico oficial abrió los espacios, pero simultáneamente le hizo un lugar a la escultura como género conmemorativo por excelencia, a tal punto en que este ejercicio sobrepasó las capacidades locales para satisfa-



cer las demandas de edificación que requerían el mármol, primero, y el bronce después, dos materiales que precisaron del concurso tanto de tecnología como de artistas especializados que pudieran hacerse cargo de una actividad casi sin precedentes y sin infraestructura local. Debido a eso, hasta casi entrado el siglo XX, la escultura pública formó parte de un aceitado sistema de importadores y de contratistas de imágenes, artistas y materiales para su desarrollo como actividad necesaria en la ciudad<sup>1</sup>. Pero por su parte, los *boulevards* y las perspectivas rayonadas limeñas, tomadas de las transformaciones parisinas, sólo prolongaron escuetamente la imaginaria de una modernidad nacional limitada al discurso, y dentro del discurso, a las pequeñas fronteras del liberalismo criollo decimonónico y su centro de exclusión social, racial y étnico. Hoy en día no hace falta caminar muy lejos por los ejes de estas avenidas del XIX, para constatar la pequeña geografía de modernización urbana que trazan estas perspectivas abruptamente detenidas, y para notar cuánto de ese territorio sacó deliberadamente, como a través de un *editing* preciso, a una plebe ciudadana marginada de ese diseño urbano. A pesar de su estrechez material y conceptual, dispuesta como en el *set* de un viejo *western*, con sus falsas fachadas afrancesadas, sus falsas buhardillas y sus falsas *chambres de bonne*, uno puede tratar de imaginar lo que en plena modernización de la Lima tradicional y fundacionalmente cuadrículada, implicó la perspectiva dramática del boulevard: pues se trata de una perspectiva que literalmente escenifica los aires de una grandeza cívica y que dispone en directa comunicación simbólica, a los monumentos patrióticos situados a cada extremo de las avenidas. La mayoría de los monumentos de estas perspectivas reposan sobre las columnas neoclásicas del modo ilustrado que les diera origen, y rebosan de las imágenes alegóricas del triunfo liberal de su momento y sus apuestas a nombre del Progreso. De este modo, las coordenadas de las actuales avenidas Nicolás Piérola y Alfonso Ugarte, y las plazas Unión, Dos de Mayo y Bolognesi recrean a su manera esa puesta en escena de la memoria nacional, hoy casi por completo carente de dramatismo e incluso, casi provoca decir, de argumentación. Y sin embargo, este diálogo monumental suspendido ahora por encima del tiempo y del espacio, no parece ser el único diálogo cívico cancelado en dichas calles y en esos espacios hoy menos memoriosos que abiertamente anémicos<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> MAILLUF, Natalia. *Escultura y espacio público, Lima 1850-1879*. Lima: IEP, 1994, 63 pp.

<sup>2</sup> Así y todo, el boulevard, probablemente la innovación urbana más espectacular de la Europa del XIX, conserva aun el eco del clímax simbólico de su momento, sólo que apropiadamente transvestido en la figura de una calzada pública cualquiera, capaz de soportar grandes cantidades de gente en busca de diversión masificada, como lo atestiguan bien los dos bulevares más conocidos de Lima en la actualidad: el ya plenamente discreto en su decadencia, Bulevar Pazos de Barranco, de tan sólo una cuadra de extensión, y sobre todo el más nutrido e inquieto Bulevar de Comas, que conglomeraba el consumo del entretenimiento de las nuevas capas medias emergentes del llamado Cono Norte de la ciudad, listas a penetrar la noche en su emblemática disco, Kapital, y las demás decenas de bares en su entorno.

2. A más de un siglo de estas transformaciones monumentales en beneficio ideal de una ciudadanía aun más ideal, o aun más irreal si se prefiere, los símbolos de estos rituales de civismo y conmemoración reposan contra el horizonte como los fósiles sin sentido de una era vaciada ya casi por completo de su contenido. A lo largo de los años, la gran mayoría de parques y monumentos se fueron cubriendo de la misma indiferencia con que el estado mismo que los erigió se mantuvo de espaldas a una población mayoritaria; la misma que en la búsqueda masiva de ciudadanía por sus propios medios, hizo de las calles, plazas y terrenos baldíos, el lugar protagónico de la historia urbana del Perú de las últimas décadas. La ocupación informal de las calles de la ciudad, de los espacios públicos como centro de trabajo, de vivienda y de vida, es sin duda el correlato de las masivas ausencias del estado respecto de una ciudadanía y una democratización plenas. Así como también lo es de una crisis de representación simbólica de su memoria colectiva y no sólo una crisis de representatividad política de esa ciudadanía. La fosilización del ritual conmemorativo apunta a esa separación, pero también al fracaso de una idea modernista, normativa y trascendental del espacio, hoy atomizado.

Sin embargo, a pesar de que el levantamiento de monumentos conmemorativos ha seguido produciéndose durante los casi dos siglos de una vida republicana llena de interrupciones autoritarias, no es difícil resolver el porqué de la apretada identidad entre lo cívico y lo militar en el uso de estos espacios dedicados a la memoria colectiva y social. En este sentido, la escultura como género público decorativo o estetizante de la vida ciudadana ha seguido también de cerca y ha sufrido de los desvaríos del poder en el Perú, de sus discursos y de las imágenes que con las que estos espacios públicos han asumido sus respectivos diálogos con los habitantes. Pues además del breve reino del mármol neoclásico del temprano Paseo de la Alameda de los Descalzos y del posterior Paseo Colón, las oportunidades de la escultura pública al margen de la conmemoración bélica o militar han sido escasas, o han sido relegadas a los espacios de perfecta invisibilidad simbólica.

3. La virtual lotización simbólica de la ciudad y la jerarquización de sus espacios, ha procedido históricamente como la forma oficial de producir un estímulo en un imaginario patriótico con el cual los habitantes han debido asumir una identidad, o si se prefiere un orden de lo nacional, y tal vez no el mejor. Pero en medio de la desarticulación de unas cada vez menos delineadas identidad y memoria a manos de la ciudadanía, en ciertas ocasiones el espacio público sugirió algunos usos al margen de lo meramente conmemorativo, o incluso dentro de ese registro, procedió a dejarse permear por los moldes de una formalización estetizante, a veces directamente modernista. Incluso dentro de esas contadas y atrevidas licencias, rara vez esa formalización ha podido escapar del modelo de la alegoría, como si efectivamente toda intervención en el espacio público requiriera de cierta negociación con los significados colectivos como primer gesto de



legitimación. Este es el caso, por ejemplo, de cierto tipo de escultura cuya poca obviedad temática ha servido también para que su ubicación sea y haya sido intercambiable, reemplazable, del mismo modo en que una palabra que ha perdido su significado se intercambia de lugares dentro de un discurso de valores fijos. Un ejemplo ilustrativo de esto último, es el caso de una escultura del artista de origen húngaro afincado en Lima, Lajos D´Ebneth, originalmente emplazada en el Parque Central del distrito de Miraflores, y que a partir de ahí inició una migración por varias otras locaciones, según disposición, antojo municipal o disponibilidad del espacio en la agenda de sus transformaciones, entre las que estuvieron el palacio municipal primero y el parque Salazar después, hasta quedar ubicado en los márgenes del cambio de giro de ese espacio público en *shopping center* privado<sup>3</sup>.

El caso de D´Ebneth es sólo un ejemplo de las consecuencias del paso de lo conmemorativo a lo decorativo, pero también es el testimonio de los tímidos acercamientos públicos a cierta formalización modernista o de leve vinculación vanguardista, como la producida a mediados del siglo XX en Lima —algo que por otro lado sólo ha sucedido con los sectores de la ciudad mejor vinculadas con lo moderno cosmopolita<sup>4</sup>—. En uno u otro caso, tanto los artistas como aquello que es conmemorado, han disuelto sus siluetas compartiendo el más perfecto anonimato dentro de los espacios públicos, espacios hoy más bien dedicados a la perspectiva amnésica en la que se erigen hoy sus esculturas, sus deshistorizados monumentos y los oscuros personajes de lo irreconocible cívico.

El lugar de la memoria en estos espacios, en sus aspectos monumental y recordatorio, reposa sobre un entramado ritual, mítico, histórico, político y subjetivo. Claro, pero ¿qué pasa cuando los esquemas de ese entramado empiezan a transformarse en figuras del olvido? Antes que el orden de estos espacios y su noción de la memoria perdieran definitivamente su forma para dar paso al cuidadoso olvido, durante los años 70s, el Estado peruano prefirió, fiel a su diseño corporativista de aquel momento, la erección de la arquitectura monumental en la edificación pública, conocida hoy coloquial y generalizadamente como *arquitectura velasquista* o también *brutalista*. Efectiva-

<sup>3</sup> Aparentemente se trató de un donativo del propio artista. D´Ebneth perteneció a una generación de artistas del expresionismo abstracto de mediados del siglo XX. Salazar Bondy, un contemporáneo suyo, lo catalogó como un artista «más bien abstracto, es decir decorativo». Véase de SALAZAR BONDY, Sebastián. «Lajos D´Ebneth» [1955], en *Una voz libre en el caos, ensayos y crítica de arte*. Lima: Jaime Campodónico Editor, 1990, pp. 95-96. César Moro vió a su vez en ese donativo a la comuna de Miraflores «un regalo ligeramente pesado», además de feo, y le puso apodo. «Nuestra alegría se trueca en una hilaridad de canibal cuando nos acercamos al gran Orangután (¡My Gordillo!) que con generosidad el sr. Lajos ha regalado a la ciudad de Miraflores». Véase COYNE, Andre (ed.). *Los anteojos de azufre*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1958. pp.102-103.

<sup>4</sup> LAUER, Mirko. *Introducción a la pintura peruana del siglo XX*. Lima: Mosca Azul Editores, 1976, pp. 150-161.

mente, el volumen fuera de toda proporción ciudadana de las sedes de algunas ramas ministeriales de las dictaduras militares de Velasco (1968-1975) y Morales Bermúdez (1975-1979), como el Ministerio de Pesquería (hoy transformado en el Museo de la Nación), el Ministerio del Interior, la sede de Petroperú y del Ministerio de Guerra (hoy Cuartel General del Ejército, o *Pentagonito*) supo hacer del diseño arquitectónico un deliberado énfasis en la monumentalización y un obvio muestrario de las nuevas tecnologías del concreto armado, pero sobre todo, un despliegue de recursos del Estado que el día de hoy serían imposibles.

Dos o tres décadas después, luego de que vastos sectores de la población nacional iniciaran la ocupación informal de los espacios públicos y sus tierras baldías, a la búsqueda de una ciudadanización esquivada y de una ciudadanía plena, resulta difícil ubicar las coordenadas de una identidad vinculada a algún pasado oficial del espacio público tal y como fuera concebido y diseñado por el Estado original.

4. Aquello que vemos a través de un flaneo por la ciudad de Lima en términos de usos del espacio público, se parece más a la disgregación de una serie de elementos que flotan en el horizonte, vistos desde una determinada distancia. Este relajamiento del modelo centralizado y trascendental del uso del espacio refiere a la pérdida de una totalidad, o para ser justos, de una pretendida totalidad a manos del carácter oficial de lo ciudadano. La a-centricidad de una ciudad como Lima, hoy definida por la suburbanización popular de masivos *conos* que rodean escasos núcleos de consumo alto y mediano, refiere a su vez a un cierto uso abstracto del espacio, acaso el correlato de la desaparición o ausencia de la participación del Estado en el planeamiento público, o en otras palabras, la ausencia de un diseño central sobre la ciudad. La representación de este proceso local puede encontrarse quizás en el perfil ecléctico y pragmático de la autoconstrucción, así como en otros entornos de desarrollo industrial se puede encontrar quizás en el historicismo de cierto tipo de arquitectura postmoderna<sup>5</sup>. Pero también se encuentra en los usos de cierta espontaneidad con que las comunas distritales rehacen y hacen propio lo que el Estado abandona como suyo. Véase sino, el uso de estandarte alegórico con que ciertos distritos han convertido a las columnas del abandonado proyecto del tren eléctrico en la Av. Aviación. A algunos lados de la avenida las columnas son el soporte de la representación de la variedad de las aves nacionales bajo un auspicio privado, llamado, previsiblemente, Paseo de las Aves, y en otros se han convertido en una galería de la imagen turística y anhelada del paisaje autóctono y de importación, que reproduce deliberadamente, como una contribución del distrito a la ciudad, la estética del almanaque.

<sup>5</sup> JAMESON, Fredric. *Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism*. Duke/Verso, 1991, pp. 97-129.



La pérdida del espacio secular abierto por los aspectos fundacionales del Estado, de su pretendida neutralidad al servicio de los valores ciudadanos, no implica necesariamente una pérdida de aquello que David Harvey llama «una urbanización de la consciencia», es decir del efecto de un orden simbólico en los espacios de la ciudad, y que tiene como función imponer una manera de actuar y de pensar<sup>6</sup>. Antes que eso, entre nosotros la pérdida del espacio secular ha sido fácilmente recuperado por el discurso de la Iglesia, particularmente por el culto mariano. La masiva aparición de las blancas efigies de la Virgen María en los espacios públicos y parques de la ciudad durante la última década, es la anunciación obvia del retorno de una agresiva participación de la Iglesia en la vida ciudadana, pero sobre todo, de la abierta disputa de la subjetividad de la ciudadanía con un Estado que nunca se ha caracterizado por encarnar una efectiva separación moderna entre estos dos poderes. En una época en que se asume con facilidad y consenso que los roles del Estado respecto de su ciudadanía se han acercado demasiado a su final, ¿será esta la imagen pública del Estado después del fin del Estado? Tal vez y tal vez no. Respecto de las más recientes manifestaciones de escultura y monumento público, la vista en perspectiva del llamado Paseo de los Héroes del Ejército, a pocos metros del Pentagonito, resulta en todo caso más que aleccionadora. Se trata de más de doscientos metros de numerosos pequeños bustos de altos oficiales, tan anónimos como significativos, que rematan contra el falso frontis neoclásico de otro monumento emparentado: el recordatorio de los fallecidos en el conflicto fronterizo entre el Perú y Ecuador en 1991. Al fondo del chasis de ese frontis empequeñecido en su escala frente a las masivas proporciones del Pentagonito, se percibe la columna que sostiene un modesto triunfo, casi a la sombra del paso a desnivel de una autopista. Pero la cita neoclásica del frontis y la columna, que quisieran remitir a una inobjetable majestuosidad histórica, son sólo inversamente proporcionales a su masivo entorno suburbano, y al oscuro mega perfil *orwelliano* del Cuartel General del Ejército. Para despejar toda duda acerca de los valores que auspician el sacrificio patrio así simbolizado, la parte superior del frontis sostiene, a modo de hornacina, una pequeña imagen de la Virgen María.

5. Serenamente diluidos, los valores cívico-patrióticos que alguna vez encarnó la Emancipación, parecen igualmente haber canjeado todo centro de identidad tradicional en beneficio del criterio del culto religioso por un lado, y de la aparentemente alternativa única de lo secular contemporáneo que quisiera encarnar lo publicitario, por el otro. Así

<sup>6</sup> La idea de una «urbanización de la consciencia» parte de la noción de que la urbanización se ha convertido en una «segunda naturaleza» de la humanidad en la era del capital. HARVEY, David. *The Urban Experience*. The John Hopkins University Press, 1985, pp. 229-256.

la Procesión del Sr. de los Milagros ha abierto su recorrido tradicional por la Lima antigua hacia los suburbios populares más alejados, para lo cual su imagen aurática circula ahora en un vehículo especial, masificando su culto. Y por su lado, el Corso de Fiestas Patrias de la cadena de súper mercados Wong, mediante un previsible mimetismo blanquirrojo, ha suplantado virtualmente —y más festivamente— la masiva atracción popular del viejo y supersolemne desfile militar del 28 de julio.

La difusión masiva de los criterios del entretenimiento, del *show bussiness* y la publicidad, han pervadido y horadado los cimientos de la vida política, cultural y personal y sus espacios tradicionales de funcionamiento. Y quizás por eso, los verdaderos o aparentes héroes la conciencia nacional en su formulación actual, las *vedettes*, los actores de telenovelas, los futbolistas o las santas populares, no poseen más espacios de conmemoración que la aparición y desaparición cotidiana que impone la ley estricta del tabloide y de la televisión de señal abierta, que son sin duda alguna el gran espacio público de la contemporaneidad peruana. Para ilustrarlo parafraseando a Godard (la frase original es «el cine produce memoria, la televisión amnesia»), los espacios de la memoria han cedido su lugar a los espacios de la amnesia, y aquello que está en cuestión ya no es la conciencia política de la movilización cuyo hábitat tradicional fueran la calle y la plazuela, sino el control moral y autoritario del chisme de los famosos y de la vida ajena y propia en las pantallas de la televisión.

La dispersión de espacios centrales de identificación y el establecimiento de la realidad como pantalla y como forma de olvido, parece haber establecido una nueva manera del uso de los espacio colectivos. Así también parecen testimoniarlo la aparición de espacios mistificados con el culto oficial del Pachacútec monumental en el Cusco, como también el «waltdisneyano» *Paseo de las Musas* en Chiclayo y el no menos célebre *Parque de la Identidad* en Huancayo, que ostenta un gigantesco mate burilado, en medio de otras alegorías regionales. Pero sucede que ante la imposibilidad de manejar los centros tradicionales de representación pública, en el otro extremo del mapa social la alegoría tampoco descansa y llega incluso a desplazar físicamente los espacios de la memoria cívica tradicional. El más reciente ejemplo de este gesto es el *Intihuatana* de concreto armado de Fernando de Szyszlo, situado encima del espacio dedicado a Mariano Necochea, héroe de la Independencia.

Originalmente concebida como objeto conmemorativo de la Sociedad de Minería, el monumento se encuentra en un entorno en el que conviven varios ejemplos de escultura pública, desde el busto tradicional, al volumen abstracto y al figurativo contemporáneo, incluyendo, cómo no, al culto religioso. En ese espacio reducido se resumen, casi arqueológicamente, las muchas maneras del uso del espacio público local y sus varias formalizaciones monumentales. Por su ubicación, el monumento de Szyszlo hace de contrapeso simbólico y dialógico a otra alegoría situada al otro extremo de ese



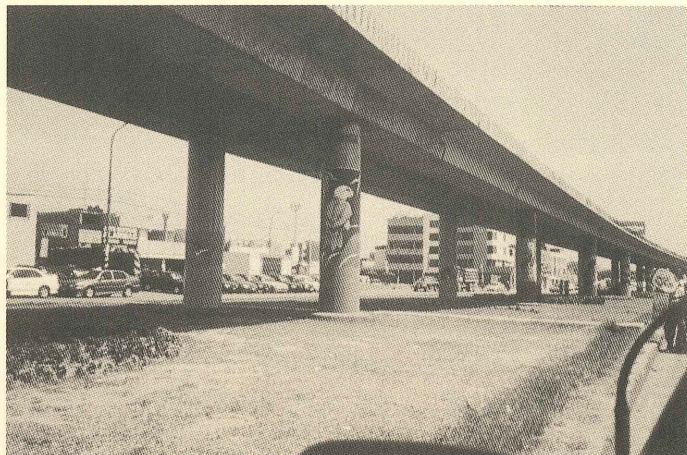
escenario. Los contornos pseudo-gaudianos del Parque del Amor y la escultura de Víctor Delfín de la monumental pareja besándose, son un ejemplo curioso de la necesidad colectiva y social de encontrar espacios de simbolización y de ritualización de sus anhelos<sup>7</sup>. Con algo más de una década de existencia, el éxito de este parque al que llegan masivamente las parejas de recién casados —en su mayoría provenientes de los sectores emergentes de otros extremos de la ciudad— a fotografiarse o a filmarse, es la imagen de cómo los espacios públicos han sido y son territorio de identidades y de definiciones. Aun más profundas en tanto más públicas, ahora que los espacios colectivos, con sus nuevas plazas y parques, funcionan cada vez más de manera privada, recreando en los interiores de los *malls* y de los *shopping centers*, espacios urbanos aseptizados, no conflictuales y alegorizados, virtuales utopías degeneradas<sup>8</sup>, o si se prefiere, espacios urbanos cuyo principio de convivencia ha sido distorsionado en beneficio exclusivo del consumo. Mientras tanto, entre la memoria, la amnesia y la confusión, quienes ocupan masivamente los espacios baldíos de la ciudad actual, recrean como pueden su propio hábitat y su propia identidad, su propia historia y su propio territorio.

RODRIGO QUIJANO

<sup>7</sup> En otro terreno de la discusión, los trabajos públicos de Delfín y Szyszlo restablecen además un viejo y esquemático debate cultural encarnado en las resoluciones acerca de lo nacional desde el arte. Szyszlo a través de la alegoría de un símbolo andino, un incaísmo debidamente abstraído, y Delfín a través de un enfático figurativismo de rasgos populares en la atmósfera de un realismo socialista a la medida local.

<sup>8</sup> MARIN, citado por HARVEY, David *Spaces of Hope*. Berkeley: University of California Press, 2000. pp. 164-166.

Avenida Aviación



Paseo de los Héroes Navales,  
San Borja





## La tentación autista: Notas a una instalación de Carlos Runcie Tanaka

*In memoriam*

### LA IRRUPCIÓN DE LA HISTORIA

Una perturbadora marca de época asoma en el abrupto giro que a inicios de 1997 redefine la obra de Carlos Runcie Tanaka. También en la fascinación y el desconcierto con que el medio local reacciona ante ese desplazamiento de ciertas reconocidas estrategias estéticas hacia nuevas inquietudes éticas. Inquietudes que, sin embargo, nos convocan e interpelan desde su codificación formal misma: una producción que solía apreciarse por sus cualidades culturales más antropológicamente abstractas, se ve súbitamente atravesada por connotaciones políticas cuya dolorosa actualidad, empero, no cancela sino más bien radicaliza sus referencialidades primeras.

En efecto, tal vez aquella fascinación —y sin duda el desconcierto— responden a la irrupción de cierta conflictiva variable histórica en una obra por lo común asociada a la categoría de lo atemporal. Irrupción explícitamente vinculable a la del comando del Movimiento Revolucionario Túpac Amaru (MRTA) en un plácido ágape diplomático ofrecido por la embajada japonesa en Lima como homenaje a la figura imperial. Eran los finales de 1996 y el comienzo de una nueva tragedia peruana en la que Runcie Tanaka —el segundo apellido es de origen nipón— se ve a la fuerza implicado como uno más del casi medio millar de rehenes inicialmente retenidos, aunque no precisamente el de mayor relevancia para las negociaciones.

«Los artistas somos fichas de poca valía», escribe luego Runcie al ser liberado tras ciento treinta horas de cautiverio. Tal como él mismo insistentemente señala, sin em-



bargo, la experiencia resignificaría de modo drástico y duradero la serie de enmudecidas figuras antropomorfas en las que premonitoriamente venía trabajando desde un tiempo atrás. Un ejército de semblanzas uniformes, sin identidad definida más allá de la variable gestualidad de sus brazos y de sus manos. O la intensidad diversa de sus quemaduras, potenciada a partir de ese momento por las huellas semi-fortuitas de nuevas, a veces demasiado violentas cocciones. Y por las señas deliberadas de intervenciones pictóricas alusivas a ciclos cósmicos de muerte y de vida, de redención y tortura.

El dolor y su resignada espera, el sacrificio y sus rituales, se incorporan de ese modo a la superficie o piel de estas presencias, a su riguroso y estático alineamiento en las instalaciones que a lo largo de 1997 el artista elabora con ellas. Una secuencia impresionante que a mediados de octubre culmina en la I Bienal Iberoamericana de Lima con la intervención de los sótanos (los sótanos) del Centro Cultural de la Escuela Nacional de Bellas Artes. Un elaborado montaje en varios espacios subterráneos, el más importante ocupado por una grilla de estos personajes erigidos sobre pequeños pedestales de vidrio y metal desde los que brilla en rojos una luz incierta, acaso votiva: casi una guardia de honor —pero también una presentación de víctimas— para la figura sacrificial del Caído que yace en la sala final, convertida así en cámara funeraria.

Se trata, en realidad, de otra más de las mismas piezas, pero con el vientre hinchado y reventado por el fuego. De esa ardiente hendidura brotan, como óvulos fecundados, los abalorios rojos que forman un lecho vítreo en su urna de cristal, mientras una enigmática multitud la circunda reiterando señales herméticas.

El aire allí suspendido de estupefacción y pismo se insinuaba ya en las seccionadas manos de cerámica alineadas por el artista al ingreso de la instalación misma. A su manera ellas también participan de la disposición casi ritual de las figuras en los otros recintos. Seres aislados y hieráticos en su propio agrupamiento, en el sufrimiento colectivo pero ensimismado que los vincula y al mismo tiempo los segrega y distancia. La tentación autista que brota ante los silenciados afectos y efectos de una guerra civil negada, donde toda interlocución fracasa y el intercambio de horrores es la principal acción comunicativa.

Los trastornos del lenguaje y la perturbación de la memoria se alzan así como ominosos signos de los tiempos. El propio Caído exhibe una cinta negra en el dedo, un luctuoso *aide-memoire* colocado por el artista días antes del violento desenlace de la toma de la embajada. Ese detalle hace del conjunto un recuerdo premonitorio donde las representaciones más arcaicas —imposible no pensar en los cuchimilcos Chancay, verbigracia— se hilvanan con las fotografías más descarnadamente actuales: los cadáveres explosionados entre los que luego el dictador pasea y posa (para las cámaras) su letal arrogancia. Su obscenidad.

Pero hay también una significativa aunque inconsciente relación con la secuencia pictórica en que durante los finales años sesenta Fernando de Szyszlo vincula el

ultimamiento del Che Guevara con la ejecución de Túpac Amaru y la resurrección de Inkarrí: los fragores de la historia inmediata articulados al léxico de formas ancestrales que esa pintura procuraba entonces asimilar. Imágenes todas en las que la idea de descomposición y muerte se confunde con la de procreación y fecundidad.

## LOS USOS DE LA ARQUEOLOGÍA

Varias distancias, sin embargo, separan a ese empeño del que treinta años después domina al nuevo trabajo de Runcie. Entre ellas la otorgada por la propia materialidad del barro, materia prima y primordial cuya inmediatez orgánica remite a nuestra gran tradición cerámica, desde sus orígenes prehispánicos hasta su actualidad artesanal. Por largos momentos la densa intensidad de la obra de Runcie parecía cifrarse en la condensación temporal de esa tradición en términos artísticos contemporáneos, tensionados además por las sugerencias y las incitaciones de lo utilitario.

Si bien esta fricción última aparenta haberse diluido, la intensidad se mantiene intacta. Y potenciada por alusiones orientalistas en las que el escultor no recurre tan sólo al refinamiento conceptual y sensiblemente etéreo de la alfarería japonesa, como en sus vasijas de otrora, sino más bien y sobre todo a las sumergidas connotaciones del ejército sepultado de guerreros de terracota que hasta hace poco resguardaban el milenario descanso del emperador chino Shih Huang Ti, también llamado Quin Shin Huang.

El referente no puede ser más significativo. Generalmente reconocido como el primer unificador de la cultura y el territorio chinos a comienzos del tercer siglo AC, Quin Shin Huang obtuvo también fama e infamia con la construcción de la Gran Muralla y la quema de todos los libros anteriores a la dinastía por él fundada: dos gestos en los que Borges quiso ver una paradójica simetría, y en ella la clave de cierta emoción estética entendida como la inminencia de una revelación que sin embargo no llega a producirse. «La muralla en el espacio y el incendio en el tiempo fueron barreras mágicas destinadas a detener la muerte», escribe el autor de *Otras inquisiciones*. Pero el mismo emperador de las grandes inhumaciones simbólicas también enterró vivos a cuatrocientos sesenta letrados confucianos, guardianes de un saber opuesto al oficial. El despotismo oriental. (Así llamado).<sup>1</sup>

<sup>1</sup> «Herbert Allen Giles», escribe Borges, «cuenta que quienes ocultaron libros fueron marcados con un hierro candente y condenados a construir, hasta el día de su muerte, la desaforada muralla.» Resulta inevitable asociar esos cuerpos quemados con los tatuajes al fuego de los personajes de Runcie, quien probablemente no tuvo presente tales líneas, sin embargo. (En realidad fueron cerca de tres millones de personas las que realizaron trabajos forzados para immortalizar la memoria del emperador).

Las reflexiones de Borges, redactadas en 1950, preceden en treinticuatro años al hallazgo del «ejército invisible» de Quin Shin Huang. En 1990 se descubrió otra masiva disposición funeraria de soldados de terracota, esta vez



Abolir el pasado, cercar el presente: la desmesura de esas empresas se ofrece como un distorsionado espejo de nuestra propia, reprimida historia. Y de los exabruptos de violencia que la expresan. La instalación de Runcie indirectamente cita —hasta en el uso de recintos contiguos y soterrados— la hoy expuesta necrópolis de Quin Shin Huang, entrecruzándola con la exhibición de la tumba del Señor de Sipán.<sup>2</sup> También en ésta encontramos la acumulación de ceramios antropomorfos en silente contemplación y sometido resguardo de su señor, quizá como la eternización simbólica del vasallaje que en vida los relacionaba a la centralidad de un poder totalizador, antes que a la diversidad de sus propias identidades. Vasallaje aún más fáctica y sangrientamente afirmado por el sacrificio humano de las mujeres y servidores que se entierran junto al régulo Moche.

Al poner tales vínculos en evidencia artística, Runcie esboza un agudo aunque ambivalente comentario a los usos de la arqueología en sociedades donde los siempre renovados restos del pasado irrumpen en el presente como una fuerza fantasmática y demasiado viva al mismo tiempo. «¿Cómo no sentirnos conmovidos y agitados por las vibraciones de una fuerza y un poder capaz de atravesar los siglos, la arena y la codicia?», escribe el psicoanalista Max Hernández al reseñar la primera exhibición en Lima de los hallazgos de Sipán: «Más que las propias piezas y ornamentos, fueron los propios huesos del Señor los que atraían los comentarios de la multitud que visitó el Museo. Como en un intento de volverlo a la vida, las miradas se detenían en ellos y se volvían hacia la reproducción del sacerdote guerrero. El movimiento capturaba [...] los signos de una presencia activa.»<sup>3</sup>

Activa también en su recuperación ideológica, como perceptivamente señala Abelardo Oquendo al ensayar una mirada crítica sobre las «turbiedades subliminales que entraña este culto arqueológico al personalismo»: la construcción de una imagen «que induce a confundir al dueño del poder con los esplendores de su tiempo. El Señor de Sipán resulta, de este modo, admirado por un conjunto de maravillas debidas a logros colec-

escoltando al cadáver del emperador Jing Di, muerto el año 141 AC. Pero ellos también acompañan la gran tumba colectiva de los diez mil prisioneros que realizaron esos trabajos, cuyas osamentas aún hoy exhiben —casi como un atributo— las cadenas de su servidumbre. Aunque Runcie ignoraba la existencia de este segundo grupo de figuras, es con ellas que su propio trabajo guarda mayor relación formal, tanto por su menor tamaño como por sus rasgos poco diferenciados.

<sup>2</sup> Es el propio Walter Alva (1994: 321) quien —aunque muy al pasar— sugiere la relación entre ambos despliegues funerarios, señalando al mismo tiempo el carácter adicional de ofrendas que las piezas de Sipán adquieren en cumplimiento del papel de psicopompos, es decir de acompañantes espirituales en el viaje al más allá.

<sup>3</sup> «Una presencia que fue capaz de ejercer no sólo un férreo control sobre el aparato estatal sino también de imponer una exigencia de obediencia absoluta al cosmos y al todo social. Los visitantes iban al encuentro del viajero que venía desde el fondo de los siglos, luego de atravesar los reinos de la muerte. Querían descifrar un mensaje surgido de profundidades impensadas. [...] No nos asombra que el ingreso a la exhibición del Museo de la Nación tuviera por momentos las características de una peregrinación en pos de los orígenes» (HERNÁNDEZ; 1994). Peregrinación que por el uso del lenguaje pareciera confundirse con la exhumación psicoanalítica del inconsciente.

tivos y a individuos anónimos, a una cultura de la que fue beneficiario». Un «deslizamiento verbal» cuyo sentido más político Oquendo resume en la recepción de los restos del Señor de Sipán por el edecán presidencial de la dictadura, quien acude al aeropuerto para ofrecerle la bienvenida oficial no al ícono cultural sino al emblema fetichizado del poder y a una anacrónica noción de señorío.<sup>4</sup>

Pero la recuperación ideológica puede darse en sentidos diversos: la Cantata del Señor de Sipán, por ejemplo, deriva todos los elementos de la mistificación prehispánica hacia una visión vagamente socialista del futuro deseado.<sup>5</sup> El pasado y sus interpretaciones discurren su irreprimible vigencia entre nosotros, imponiéndose como privilegiado campo de batalla para fuerzas contenciosamente actuantes en el presente vivo.

Temporalidades trastocadas que la obra de Runcie pone conflictiva aunque ceremonialmente en escena, eludiendo las soluciones armónicas que antaño tendían a prevalecer en su producción.<sup>6</sup> La fusión poética de naturaleza y cultura cede ahora paso a la relación irresuelta que el país mantiene con la historia y con la muerte. Un aire trágico pero entrañablemente peruano se respira entre esta acumulación de piezas. Sin duda también en trabajos anteriores, pero los actuales ahora portan la marca adicional de una violencia no por reiterada y cíclica menos histórica.

«[L]os mesianismos andinos están relacionados con las cuestiones sindicales. Y el asesinato de CROMOTEX tiene algo que ver con Chavín», aventuraba el historiador Pablo Macera a comienzos de 1979. Una frase que la extremidad de los tiempos ha vuelto demasiado profética, vinculando en su referencia ancestral una matanza entonces reciente y otra por venir a través del cuerpo todavía supérstite y luego violentado de Néstor Cerpa Cartolini.<sup>7</sup>

<sup>4</sup> OQUENDO; 1997. (Los últimos términos son míos). La ocasión era el retorno al Perú de las ofrendas y restos encontrados en las tumbas de Sipán tras su restauración y estudio en Alemania. Cabe aclarar que las prácticas aquí criticadas muchas veces escapan a la mejor voluntad de los científicos y arqueólogos involucrados en la necesaria y notable labor de investigaciones como las llevadas a cabo en Sipán.

<sup>5</sup> «Si el pasado fue glorioso, el futuro será nuestro», reza uno de sus estribillos culminantes, vinculando al Señor de Sipán con el Che Guevara, cuyo famoso lema revolucionario («El presente es de lucha, el futuro es nuestro») se ve sesgadamente citado. Abundan ejemplos aún más indicativos. La *Cantata del Señor de Sipán* se presentó a mediados de 1992 en la propia Huaca Rajada donde se efectuaron los hallazgos de Sipán.

<sup>6</sup> «A través de su cerámica», escribe Jorge Villacorta en 1990, «Runcie Tanaka parece perseguir una reconciliación entre el mundo urbano y el mundo natural. Lo que sale de sus manos interpela los procesos industriales de producción en masa y hace eco de formas y tiempos orgánicos». «Creo que al final», explica tres años después el propio artista, «lo más interesante es que las piezas puedan de alguna manera hacer alusión al contexto natural de donde podrían haber surgido» (RUNCIE; 1993).

<sup>7</sup> «Chavín de Huántar» fue el nombre de batalla utilizado para la recuperación militar de la residencia del embajador japonés a través de un sistema de túneles. El apelativo intentaba establecer una relación propagandística (pero también esotérica) con las cámaras subterráneas donde se efectuaban los sanguinarios ritos de ese primer y terrorífico estado andino. Néstor Cerpa Cartolini, el ultimado líder de la toma de la sede diplomática, porta sobre sí el prestigio de haber sido uno de los conductores y sobrevivientes de la prolongada ocupación sindical de la fábrica



El cuerpo disgregado de nuestra historia por siempre hecha pedazos: otra vez la pesadilla recurrente de tumbas anónimas, entierros clandestinos, cruces borroneadas entre las arenas y desmontes de los barrios marginales. Identidades que precisamente por ser negadas no cesarán de perseguirnos con su memoria reprimida.

Las muertes innecesarias vuelven a acosarnos, a acusarnos desde su condición irredenta. Como muchos de estos personajes, castigados por el fuego y de todas maneras expuestos en su presencia fisurada. Las manos que algunos alzan para hurtar la vista al espectáculo del horror, ocultan al mismo tiempo la indecible culpa de una violencia de la que oscuramente nos sabemos tanto responsables como víctimas.

«Somos todos a la vez ese desventrado», dice el artista señalando la imagen yacente del Caído. Y de inmediato sugiere como su paralelo literario el poema que Charles Wolfe dedica al apresurado entierro de Sir John Moore a principios de 1809 en La Coruña, donde el comandante británico pierde la vida resistiendo los avances de las tropas napoleónicas sobre España. Un héroe perseguido por la incompreensión y la injuria, inhumado de noche y a escondidas, sin fanfarrias ni honores militares, sin una lápida o leyenda que lo identifique, pero acompañado por un aura propia e inenajenable: «We carved not a line, and we raised not a stone— / But we left him alone with his glory».

## LA CRISIS SACRIFICIAL

De China a Europa, de Chavín a Sipán a los desérticos arrabales de Lima... Runcie esboza una constelación de referencias espacio-temporales, marcando tránsitos culturales que son también históricos y políticos. La propia disposición subterránea de sus piezas potencia sentidos perturbadoramente arqueológicos que en el mismo gesto radicalizan la inquietante actualidad de lo expuesto: de las antiguas galerías rituales a los modernos túneles bélicos, de las necropompas cruelmente fastuosas a las sepulturas sin

textil Cromotex que el 4 de febrero de 1979 culminó con un operativo policial donde seis obreros y un oficial encontraron la muerte. Considerado entonces una causa célebre y un hito extremo, las repercusiones de aquel enfrentamiento se vieron rápidamente desbordadas por los desastres de la guerra (civil) iniciada apenas un año después.

El vínculo entre los sucesos de Cromotex y los de la residencia japonesa se ve reforzado por el propio Cerpa al asumir para esa acción terminal el nombre de una de las víctimas de 1979: Hemigidio Huerta, quien ya malherido habría pedido a sus compañeros que sobre los vidrios del vehículo policial que los llevaba presos escribieran con su sangre la denuncia de lo acontecido. La frase «tomen mi sangre» sería luego integrada a imágenes y lemas fuertemente asociados a mesianismos andinos. Al respecto, véase: Sindicato Cromotex, s.f. Para una versión radicalmente opuesta sobre los hechos allí narrados, así como sobre Néstor Cerpa y la toma de la residencia del embajador del Japón, puede consultarse el testimonio oficial publicado por el entonces Presidente del Comando Conjunto (HERMOZA RÍOS; 1997), hoy en prisión por acusaciones de corrupción y otros delitos durante la dictadura de Fujimori y Montesinos.

nombre, del terrible esplendor del pasado a nuestra contemporaneidad infame. Anacronismos que sutilmente exhiben el entrecruzamiento de sus energías. Como el ominoso cableado eléctrico que el artista prefiere dejar a la vista y reptante sobre el suelo, en sugestivo contraste con el artesonado y las mutiladas tallas coloniales del convento de Santo Domingo para el que esta instalación fue originalmente concebida.

Un emplazamiento que estratégicamente lo ubicaba en la circunscripción sagrada de otra figura agónica en un féretro de cristal: la delicada escultura yacente de Santa Rosa de Lima, expuesta a la devoción popular en la propia iglesia de Santo Domingo y realizada en el siglo XVII por Melchor Caffá, el reconocido escultor barroco de la escuela de Bernini. Sus exquisitos pliegues marmóreos etéreamente exaltan el tránsito supremo de la «Virgen Criolla»,<sup>8</sup> ese ícono mayor de nuestra colonialidad. Un trance místico acentuado por la inquietante cercanía de sus reliquias corporales, entre las que lúgubramente destaca la calavera coronada con primorosas rosas de oro. Expuesta también en una urna, ella fue hace poco profanada por el robo sacrílego de su áureo tocado y sujetador maxilar, quedando apenas la osamenta desarticulada entre los vidrios rotos.<sup>9</sup>

Vera efigie y alegoría macabra al mismo tiempo, esos restos injuriados, esos huesos dislocados y dispersos, sugieren un dramático paralelo con los de la primera y saqueada tumba de Sipán. Con la historia del Perú toda, en sus cíclicos y obsesivos vaivenes que violentamente la llevan de la ofrenda a la profanación, del sacrificio al despojo. La crisis sacrificial (René Girard) de una sociedad cuya modernización fallida destruye la eficacia simbólica de los ritos controladamente sangrientos, sin construir en su reemplazo una verdadera administración autónoma de justicia. La desintegración de un Orden, sin otro comparable que lo sustituya, desemboca en la generalización de la violencia recíproca: del terror subversivo al terrorismo de Estado, del secuestro y extorsión a la ejecución extrajudicial de los rendidos.

La lógica perversa de la venganza, agravada por su identificación espuria con una ritualidad extinta. La violencia «impura» de nuestros tiempos se confunde con la violencia sagrada y ritual de otrora («Chavín de Huántar»), catalizando su propagación devastadora. Una «maquinaria de destrucción», cuya primera y final víctima es el principio mismo de la Diferencia.

«La distinción sacrificial, la distinción entre lo puro y lo impuro», explica Girard, «no puede ser obliterada sin obliterar también todas las otras diferencias. Un mismo proceso de reciprocidad violenta envuelve al conjunto. La crisis sacrificial puede por lo tanto ser definida como una crisis de distinciones —es decir, una crisis que afecta al orden

<sup>8</sup> VARGAS UGARTE; 1967.

<sup>9</sup> Lo que los ladrones dejaron atrás fue lo único de verdadero valor, desde ciertas perspectivas por lo visto ya no tan dominantes. (En el mismo altar —el «altar de los santos peruanos»— se exhiben también las calaveras de San Francisco Masías y San Martín de Porres, pero es la de Santa Rosa la que ocupa la privilegiada ubicación central).



cultural—.»<sup>10</sup> Tal vez debamos leer en un registro similar el alineamiento estricto de las figuras de Runcie: la tensa acumulación de sus presencias indiferenciadas, la violencia contenida de sus poses, explota en el cuerpo abierto y obscenamente expuesto. En el desborde de los abalorios rojos y su cierta correspondencia con las luces votivas que desde el suelo iluminan a cada personaje, reverberando en los grandes vidrios reclinados sobre las paredes para convertir al recinto entero en un sarcófago —y a los vistantes mismos en agentes de la taumaturgia que creen esperar—.

Resulta significativo el que en estas piezas, y en abierto contraste con muchas de las figurinas prehispánicas que vagamente evocan, la única huella sexual —la huella de la Diferencia por antonomasia— sea la marca de la violencia: esa impresionante raja configurada por los azares de la cocción —por las lenguas de fuego— en el vientre reventado del Caído. Pero el azar no existe. Y el fuego no hace concesiones, escribe doce años antes el propio artista, en temprana e intuitiva alusión a las múltiples recuperaciones que luego ensayaría de las piezas quebrantadas por las crecientes intensidades del proceso de su elaboración.<sup>11</sup>

La importancia de ese giro no pasó desapercibida entre quienes acompañaron la evolución del artista. Jorge Villacorta, por ejemplo, quien en 1990 supo resaltar en la producción de Runcie «la aceptación de la ruptura del cuerpo cerámico por el fuego, e incorporación de la ruptura en el cuerpo mediante mayor trabajo en revestimientos y nueva acción del fuego». <sup>12</sup> El uso premonitorio de los términos corporales nos habla de una violencia mítica ya entonces proyectada por un trabajo todavía definido en torno a formas más genéricamente abstractas y/o utilitarias. Incluso en 1987 Alfonso Castrillón pudo entrever esa presencia como un grito de protesta oculto tras la perfección de las piezas entonces expuestas. Un grito por cierto sólo potencial, «expectante en la soledad del pedestal, una metáfora. A no ser que las piezas se hayan concebido para destruirlas, como dicen de los hermosos vasos chavín ofrendas». «Pero se trata sólo de conjeturas», añade de inmediato en un final incierto que, sin embargo, marca el carácter abierto de un proceso culminante diez años después en la exploración de las oscuras relaciones entre la violencia y lo sagrado.<sup>13</sup>

<sup>10</sup> «La violencia escondida de la crisis sacrificial eventualmente tiene éxito en destruir las distinciones, y esta destrucción a su vez alimenta a la renovada violencia» (GIRARD; 1993: 49).

<sup>11</sup> Runcie 1985. Véase también Runcie 1993: «En vez de lograr esta superficie tersa, pulida, vidriada, estoy reventando la masa, agrediéndola, metiendo piedras, pedazos de arcilla ya quemados, sílice, cuarzo. Distintos elementos para reventar esta materia. Salirme de las reglas».

<sup>12</sup> Cit. en *Página Libre* 1990.

<sup>13</sup> CASTRILLÓN; 1987. (El énfasis es mío). Poco después el mismo autor (CASTRILLÓN; 1989) daba cuenta de la densidad de los nuevos procedimientos: «algunas de estas formas [...] dejan ver grandes grietas producidas por el calor excesivo o el espesor de la arcilla que la tradición considera falladas. Carlos Runcie parte de esta desventaja para hacer una propuesta nueva: las grietas, como las rajaduras de los Queros (vasos de madera incas), se unen o se cosen, sin disimulo, haciendo notar los tachones y la herida como signo que nobilita al objeto. Esto tiene que ver con el tiempo:

Relaciones de sacrificio y ritual, como lo evidencian las explícitas ofrendas que en otras instalaciones estos personajes portan. Como las portan también varios de los cuchimilcos Chancay que el artista posee distribuidos en distintos ambientes de su casa y taller, reconociendo en ellos un referente importante para la formalidad y el sentido de sus personajes. Alexandra Morgan nos recuerda que estas figurinas se ubicaban en contextos funerarios no sólo como sirvientes para la vida futura, sino probablemente además como sustitutos simbólicos de sacrificios humanos.<sup>14</sup> Imagen que se torna particularmente poderosa ante el cuchimilco deforme y roto que mucho antes el artista cuelga mirando al horno: hoy es inevitable percibir en el vientre perforado por el pico del huaquero un eco adelantado de la figura del Caído.

Un eco prolongado por la insistencia con que Runcie relaciona e incluso identifica la instalación de la Bial de Lima con el citado poema de Thomas Wolfe. Acaso un homenaje al abuelo inglés y a la educación británica (Colegio Markham) del artista.<sup>15</sup> Una ofrenda poética asociable a aquélla otra, más material pero no menos simbólica, que en la forma de una pieza cerámica Runcie coloca entre las manos del cadáver de su abuelo japonés durante el reciente traslado de sus restos, originalmente enterrados hace varias décadas. El culto ancestral a los muertos es aquí también un ejercicio de la memoria cultural. Ejercicio inevitablemente político en un país de identidades reprimidas e irresueltas.

## TIEMPO DETENIDO

La simbología que ese ceramio ofrendado exhibe es la de un cangrejo, reconocida por Runcie como detonante del tránsito figurativo hacia los personajes hoy ubicuos en su trabajo. Semblanzas en las que cree además percibir un autorretrato conceptualmente formalizado

la pieza entra varias veces al horno, adquiere varias pátinas y al fin termina cargada de años. Entra una y otra vez como buscando nuevas vidas o nuevas experiencias. En este proceso puede agrietarse, pero es 'cosida' (no parchada), es replanteada. Tiene, pues, su pequeña historia».

Lo que ahora interesa es cómo esa «pequeña historia» evoluciona hasta articular una historia grandiosa y trágicamente otra. «No tengo una propuesta», podía declarar el propio Runcie todavía en 1993: «no hay un comentario probablemente sobre la situación de mi país en este momento. Uno ve una muestra mía y probablemente son espacios más contemplativos, espacios para penetrar, ingresar en ellos y de repente percibir nuestra propia corporalidad» (RUNCIE; 1993). Corporalidad que con el tiempo su obra revelaría históricamente adolecida y doliente. Política.

<sup>14</sup> En esto sigue a Imina von Schuler-Schoemig (1984), no sin antes plantear diferencias con algunos detalles de su argumentación interpretativa (MORGAN; 1991: 184). En una dirección parecida apuntan las reflexiones de Alva (1994: 135) sobre los ceramios en las tumbas de Sipán y sus relaciones con la conocida iconografía Mochica, asociando incluso la piel decorada de los llamados «prisioneros» en uno y otro contexto. Asociación que libremente podemos extender aquí a los personajes 'tatuados' de Runcie.

<sup>15</sup> «A veces pienso», dice el expositor, «que esta instalación es un ejercicio de interpretación crítica de ese poema, como los que continuamente me veía obligado a hacer en los cursos de literatura inglesa en el colegio». *Conversaciones con Carlos Runcie Tanaka*, julio-agosto 1997.



desde las entrecruzadas tradiciones orientales y andinas.<sup>16</sup> Ese crustáceo anfibio y de desplazamiento oblicuo bien podría servir como metáfora de la ambivalente sensibilidad del artista, de sus proyecciones y supervivencias. De sus pertenencias múltiples.

*Desplazamientos* fue precisamente el título de la gran muestra que llevó su proceso anterior a una culminación museográfica en 1994, el mismo año y en el mismo lugar (Museo de la Nación) donde se efectuó la primera exposición pública de los hallazgos de Sipán. Los poéticos videos que acompañan y registran ese montaje muestran a Runcie en las inmediaciones del obelisco que, muy cerca al muelle de Cerro Azul, conmemora el arribo de los primeros inmigrantes japoneses a nuestras costas, hace poco más de un siglo.<sup>17</sup> De cuclillas, el artista hurga sus orígenes entre las piedras, como un geólogo de otra especie y naturaleza. Al pie mismo del monumento descubre cientos de cangrejos varados por la marea y calcinados por el sol. «Encontrarlos ahí, como disecados», comenta Runcie, «reconocer su desplazamiento, su número: una imagen de flujo masivo, de masa. Seres que se desplazan entre la tierra y el mar y que pueden vivir en los dos medios».<sup>18</sup>

La identidad que el mar trajo y abandonó a su suerte, simbólicamente reparada y devuelta en la forma de ceramios liberados a las olas y las arenas. O directamente integrados al paisaje: reintegrados a su materialidad primera, como las instalaciones y registros que nos muestran al barro de sus piezas semienterrado entre las dunas. «Pagos» u ofrendas cuya contraparte es la incorporación de aquellos cangrejos al trabajo artístico, tras ser nuevamente quemados, esta vez en el horno del ceramista. La fosilización de un cuerpo vivo.<sup>19</sup>

<sup>16</sup> *Conversaciones con Carlos Runcie Tanaka*, julio-agosto 1997. Runcie acumula experiencias formativas tanto en el Japón como en Europa y los Andes. La imagen del crustáceo antropomorfo es una de las piezas mayores descubiertas en Sipán, y Alva (1994: 190) nos recuerda la frecuencia con que ella aparece combatiendo con la deidad suprema en la iconografía Moche.

<sup>17</sup> Arribo o retorno: una cierta teoría identifica a los primeros peruanos con supuestos navegantes ultramarinos provenientes del Japón. Así al menos lo sugiere el Museo de la Inmigración Japonesa en Lima. Y lo reafirma simbólicamente el hecho que el primer monumento a Manco Cápac en nuestra capital haya sido donado por la colonia nipona, aparentemente bajo la convicción de que el fundador del Tawantinsuyo era japonés. Todo lo cual proporciona un curioso trasfondo a las polémicas sobre la nacionalidad y el lugar de nacimiento del fugado dictador Alberto Fujimori. Y un contexto incisivo al propio trabajo de Runcie.

<sup>18</sup> Cit. en VILLACORTA; 1994.

<sup>19</sup> En por lo menos dos instalaciones el cangrejo se ofrece de modo explícito como ofrenda. En ambas se trata de una ordenada hilera de personajes que en número de siete —número genésico y cabalístico— portan precisamente cangrejos en una de sus manos, o bolas de tierra alusivas a las demarcaciones de sus procesos digestivos y territoriales. Los dedos de la otra mano van marcando la secuencia numérica. Estos trabajos llevan los significativos nombres de *Re-producir* (Lima: Galería Cecilia González, 1996) y *La cuenta del cangrejo* (Santiago: Museo de Arte Contemporáneo, 1997). Tras el último título asoma una sugestiva ambigüedad: ¿Las figuras simplemente indican el número de crustáceos o responden a la cuenta mayor de una fuerza mítica encarnada en esa imagen?

Ese horno, esa otra urna, ese nicho: la reveladora fotografía de uno de los personajes aprisionado y calcinado en el horno recién abierto guarda una inquietante y sobrecogedora relación con la de la apertura del nicho del abuelo. Un paralelo acentuado por la propia arquitectura interior de ambos recintos en sus expresivos arcos de ladrillos. Libres y esclavas asociaciones que por un instante nos arrojan a los fantasmas de Auschwitz o de Dachau, a la universalidad de todo dolor que ha sido forzosamente infligido.

Y acallado. *No olvidar* era el nombre originalmente concebido para esta instalación última, en alusión al cintillo negro portado por el Caído. A pocas semanas de su realización, ese título es reemplazado por *Tiempo detenido*. Son también las rojas palabras que Runcie escribe con lápiz labial en el círculo dibujado en torno a una vaporosa huella indiciaria: la silueta de polvo y materia orgánica dejada sobre el gran ventanal de su casa por el golpe de una paloma contra el vidrio. (Impacto sentido como una detonación y relacionado por el artista con la que dio inicio a la irrupción del MRTA en la embajada del país de su abuelo). En el registro fotográfico de la progresiva dispersión lumínica de esa marca asoma la visión del *aura*.

La fantasmagórica marca de una identidad evanescente contra cuya fugacidad el arte se rebela. Una identidad contenida, como en las dos grandes vitrinas que en *Desplazamientos* ofrecían a nuestra melancólica vista los efectos personales y profesionales de ambos abuelos. Como en las cajas de vidrio donde Runcie guarda y contempla y exhibe cartas y flores disecadas por el aire y el sol: la taxidermia artística de un tiempo efectivamente detenido, congelado, expuesto. Como en la enumeración maniática, la contabilidad manualmente reiterada de los dedos que varios de sus personajes desdoblan en un registro atemporal del paso de las horas o los días o los siglos. O los cuerpos.

## LA TENTACIÓN AUTISTA

O los cuerpos. El cuerpo desaparecido, el cuerpo que no está, el cuerpo silenciado. El cuerpo hecho pedazos, el cuerpo desmembrado, el cuerpo torturado. El cuerpo eviscerado: variables tropos de una misma condición de época, como lo demuestra la elocuente insistencia con que vuelve sobre ellos nuestra producción cultural de las últimas décadas.

El aporte singular de Runcie radica en la articulación de esta (post)modernidad convulsa mediante técnicas y lenguajes ancestrales, pero no por ello menos actuales. Aquellas sobredimensionadas manos podrían estar inspiradas en ciertas espléndidas piezas de la orfebrería Chimú, pero al mismo tiempo evocan la manualidad del ceramista, del artesano incluso. Manualidad inscrita en la formalidad misma de las figuras, cuya inquietante extrañeza es lograda —al revés que en algunas piezas Chancay— mediante un trabajo de molde en el cuerpo e individual en los brazos, la variedad de sus ademanes acentuada por la unanimidad de la pose.



Un lenguaje corporal que remite a la gestualidad codificada de los sordomudos, a la cifra de sus gestos paradójicamente devenidos en metáforas de incomunicación y censura. De ablación perceptiva. Como los rostros mismos, peculiares pero inexpresivos en su interminable e impávida secuencia, máscaras despojadas de pupilas y orejas. Como las propias manos, seccionadas y alisadas hasta adquirir la consistencia de guantes o fundas; meros recipientes o protectores de una identidad que sin embargo reprimen y ocultan.

Como el enajenado dolor que se desliza entre el hieratismo de estas ensimismadas presencias, silenciadas por el propio orden y desconcierto que las organiza fuera de toda acción o conciencia genuinamente compartida. Fuera de todo lenguaje casi. «El dolor físico no sólo es resistente al lenguaje, sino que activamente lo destruye», escribe Elaine Scarry en palabras que no sería demasiado arbitrario generalizar a la experiencia reciente de nuestro cuerpo nacional colectivo, si es que eso existiera.<sup>20</sup>

«Presenciar el momento en que el dolor provoca una regresión al pre-lenguaje de gritos y gemidos, es presenciar la destrucción del lenguaje. Pero al mismo tiempo, estar presente cuando una persona asciende fuera de ese pre-lenguaje y proyecta en discurso los hechos sensitivos es casi como haber sido permitido estar presente en el nacimiento mismo del lenguaje».<sup>21</sup> Algo imprecisable en las obras últimas de Runcie oscuramente alude a las dificultades de ese alumbramiento, metafóricamente aludidas al iniciar estas notas: la tentación autista que brota ante los silenciados afectos y efectos de una guerra civil negada, donde toda interlocución fracasa y el intercambio de horrores es la principal acción comunicativa.

«Los rostros y las manos de estos personajes, más que una representación fiel de la corporalidad, [...] intentan expresar la búsqueda interior que [...] conduzca a superar los límites de la comunicación», explica el artista.<sup>22</sup> Las instalaciones anteriores incorporaban siempre las esquelas de la Cruz Roja utilizadas para el controlado intercambio de mensajes entre los rehenes del MRTA y sus familias. Ahora la escritura está literalmente sobre la pared, mediante una caligrafiada secuencia de verbos asociables a la percepción y la intelección que sin embargo se ofrecen en su declinación negativa.<sup>23</sup>

<sup>20</sup> SCARRY; 1987: 4. La imposición como nación de aquello que con dificultad alcanza a ser un país es probablemente el pecado original de nuestra historia republicana, empujada así al ejercicio compulsivo de la represión y la censura, en un sentido tanto psicoanalítico como político. Si el Perú no existe, sin embargo, tal vez deba ser reinventado. En ese horizonte parecieran ubicarse obras como las de Runcie. Para una elaboración de estas ideas, asociadas también a los sucesos de la residencia del embajador de Japón, véase Buntinx 1998.

<sup>21</sup> SCARRY; 1987: 6.

<sup>22</sup> RUNCIE; 1997b.

<sup>23</sup> «No es lo que piensas no es lo que ves no lo que sientes no lo que no ves no es lo que dices no lo que tocas no es lo que oyes no lo que no piensas no es lo que callas no lo que no entiendes ni lo que miras

Comunicar una comunidad inexistente podría ser el paradójico subtexto de esta obra. Y su otro, radical contexto. La incertidumbre y precariedad del hacer artístico en el Perú: trabajar con el lenguaje en un país simultánea y alternativamente babélico, disléxico, autista.

## POSTDATA

*Autista: Acaso no esté de más explicitar que el uso de éste y otros términos clínicos es aquí obviamente metafórico e implica considerables licencias expresivas. Entre ellas, la de derivar hacia una terminología médica algunos aspectos de lo que en otros terrenos suele clasificarse como anomia, ese concepto varias veces utilizado para discutir la progresiva disolución del tejido social peruano desde los años ochenta.*

*Las definiciones sociológicas aparentemente relegadas mediante ese traslado podrían verse en realidad enriquecidas por el nuevo juego de connotaciones en el registro sensible que así se postula. Registro de especial pertinencia para la relación artística: de hecho, la aparición —la imposición— de ese término en estas líneas no responde en principio a una reflexión científicamente estructurada sino a la impresión emotiva provocada por las obras que Runcie realiza a lo largo de 1997. Esa mezcla de «fascinación y desconcierto» —actitudes también autistas— a la que me remito al iniciar este texto, escrito precisamente por la ilusión de un desentrañamiento afectivo. Un esclarecimiento que es también —inevitablemente— político, en el sentido más denso, más histórico, de este tan maltratado concepto.*

*El manejo intuitivo de tal categoría, sin embargo, no niega el valor analógico que ella pueda tener para la especulación literaria sobre algunos procesos subjetivos en nuestro*

no lo que ignoras no es lo que intuyes no lo que comprendes ni lo que no ves no es lo que pidas ni lo que crees no lo que hablas no es lo que entiendes ni lo que quieres no es lo que ves ni lo que callas no lo que ignoras no es lo que crees ni lo que comprendas no lo que hablas in lo que piensas no es lo que quieres ni lo que no miras no es lo que tocas ni lo que sientes no lo que ves ni lo que entiendes no lo que calla ni eso es no es lo que piensas es lo que es no es lo que digas ni lo que ignoras no lo que pidas no es lo que creas no lo...».

Existen aquí intrigantes paralelos entre *Tiempo detenido y III*, la sobrecogedora instalación que el artista brasileño Nuno Ramos elabora en torno a la matanza policial de ciento once presos en una cárcel de Sao Paulo el 2 de octubre de 1992. Instalación y artista sobre los que Runcie carecía totalmente de noticias, pero con los que mantiene cierta coincidencia en algunos de sus registros sensibles, tal vez codificables en la textualidad misma de las frases desplegadas sobre la pared también por Ramos: «Yo quise ver mas no vi. Yo quise tener mas no tuve. Yo quise. Yo quise a dios mas no lo tuve. Yo quise al hombre, al hijo, al primer bicho, mas no los pude ver [...]» (RAMOS; 1993). La ausencia comprobada de una influencia directa sugiere la posibilidad de reacciones psíquicas análogas ante la necesaria pero imposible comunicación de una experiencia extrema que hace aflorar de nuestro inconsciente la densidad de los vínculos entre sacralidad y violencia.



«país de desconcertadas gentes», por decirlo con una frase histórica. El autismo puro no es en sí —y contra lo que se suele creer— una forma de retardo mental, sino un trastorno de desarrollo caracterizado por el ensimismamiento profundo, los islotes de capacidad, y el deseo de preservar la invariancia: todos rasgos de algún incierto modo aplicables a características y situaciones que nos son a veces (a veces) demasiado propios. En particular el primero de esos atributos, esa «extrema soledad autista» de la que escribe Kanner en su artículo fundador de 1943, «por la que el niño, siempre que es posible, desatiende, ignora, excluye todo lo que viene desde fuera».<sup>24</sup> No es extraño que a los autistas se les suele considerar sordos. Kaspar Hauser, el célebre caso alemán llevado notablemente a la pantalla por Werner Herzog, «oía sin comprender y veía sin percibir»<sup>25</sup> —una descripción libreasociativamente vinculable a las pupilas y orejas ausentes en los personajes de Runcie—

Los autistas son capaces de hablar, pero incapaces de comunicarse, es como Frith resume este aspecto al postular una revisión mayor de las teorías vigentes en torno a la etiología del autismo: «Muchos investigadores coinciden en la idea de que el autismo implica una disfunción del procesamiento de información. Mi propuesta es que sólo existe y es disfuncional un aspecto de los procesos centrales: el impulso hacia la coherencia». Una «cohesión de nivel superior», sin la cual toda información permanecerá suelta y desligada del contexto necesario para que ella adquiera sentido. El resultado es «un mundo incoherente de experiencia fragmentada», o mejor, la interpretación fragmentaria de un mundo cuya única coherencia percibida es así la de un patrón autoritario e impuesto. De allí los rituales despojados de sentido, los movimientos y pensamientos estereotipados que dominan al autista como por momentos parecieran dominar a nuestra historia. Movimientos muchas veces circulares —como los del torno de un ceramista— que capturan y fascinan la atención de los afectados por este trastorno.

En un relato escrito apenas un año antes de la primera publicación científica sobre el tema,<sup>26</sup> Borges describe «el vertiginoso mundo [mental] de Funes», un muchacho de campo «mentado por algunas rarezas como la de no darse con nadie y la de saber siempre la hora, como un reloj». Tras un accidente y en una conversación nocturna el narrador descubre que Funes, a pesar de poseer una memoria virtualmente fotográfica y prodigiosa, «era casi incapaz de ideas generales, platónicas [...] Había aprendido sin esfuerzo el inglés, el francés, el portugués, el latín. Sospecho, sin embargo, que no era muy capaz de

<sup>24</sup> «El trastorno principal, 'patognomónico', fundamental es la incapacidad que tienen estos niños [...] para relacionarse normalmente con las personas y situaciones [...] Una profunda soledad domina toda su conducta» (Cit. en FRITH: 1991). Poco después de la publicación de la monografía de Kanner, y con independencia de ésta, Hans Asperger (1944) saca a la luz en Viena otro trabajo pionero sobre el tema.

<sup>25</sup> Cit. en FRITH 1991: 32.

<sup>26</sup> KANNER: 1943.

*pensar. Pensar es olvidar diferencias, es generalizar, abstraer. En el abarrotado mundo de Funes no había sino detalles, casi inmediatos.»*<sup>27</sup>

*El formidable despliegue de la memoria mecánica en Funes («el memorioso») se ve anulado por la mutilación de la memoria significativa. Atrofia e hipertrofia se superponen en su mente como el atosigamiento de datos inconexos con que los discursos oficiales compensan las fracturas y vacíos de nuestra historia discontinua y dolorosamente desarticulada. Tal vez sea en esos quiebres iniciales, en esa rota escena primaria, que debemos hurgar por la clave genética del autismo social aquí metafóricamente aludido. En la violencia original de la conquista, por ejemplo. Y en su repetición patológica.»*<sup>28</sup>

*Esa relación traumática con la historia nos atrapa en su literalidad, impidiéndonos percibir sus procesos significativos, sus procesos de significación misma. Significación que se construye desde el reconocimiento del Otro y de su Diferencia, de sus necesidades propias y distintas. Al igual que los autistas, por largos momentos parecíamos carecer de lo que Frith llama la «teoría de la mente», es decir, la capacidad de tener en cuenta los supuestos y creencias, las emociones y convicciones de los demás.»*<sup>29</sup> *Se trata, en definitiva, de una incapacidad de sentir empatía. «La empatía presupone, entre otras cosas, reconocer estados mentales diferentes de los nuestros», explica Frith: «También exige la capacidad de ir más allá del reconocimiento de esa diferencia, para adoptar la estructura mental de la otra persona, con todas sus consecuencias emocionales. Incluso los autistas más capaces*

<sup>27</sup> «No sólo le costaba comprender que el símbolo genérico *perro* abarcara tantos individuos dispares de diversos tamaños y diversa forma; le molestaba que el perro de las tres y catorce (visto de perfil) tuviera el mismo nombre que el perro de las tres y cuarto (visto de frente)» (BORGES; 1942: 109). Por supuesto, el sentido plural y cotidiano de la palabra «diferencias», utilizado por Borges, es esencialmente otro que el aplicado al concepto de «la Diferencia» (con mayúscula) en estas líneas.

Aunque la alusión que Frith (:152) hace al cuento de Borges es por demás pasajera, en él logra encontrarse, literariamente condensado, un aspecto nuclear de su argumentación clínica. Resulta evidente, sin embargo, que las motivaciones de Borges no son psiquiátricas sino filosóficas: «Funes el memorioso» puede ser provechosamente leído como una variación de sus reflexiones sobre inteligencia, registro y memoria, ya expuestas en «La biblioteca de Babilonia», entre otros textos. Escrita en 1941, esta ficción propone la utopía —la pesadilla— de una biblioteca quizá infinita, y ciertamente eterna, cuyos volúmenes uniformes contienen la totalidad de las permutaciones de veinticinco símbolos ortográficos. «Todo lo que es dable expresar, en cualquier idioma», la totalidad del saber, divino o humano, se encuentra indisputablemente en ellos. Ubicarlo, sin embargo, *discernirlo* de entre la inmensidad de libros contradictorios o superfluos, se vuelve una tarea ímproba. Labor que desgasta inútilmente la vida de los hombres condenados a vagar por entre los anaqueles de la interminable Biblioteca (con mayúscula), alentados por la última esperanza de encontrar el libro único que resuma y ordene a todos los otros, el «libro total», «la cifra y compendio perfecto de todos los demás». Catálogo de catálogos, verdadero Libro de Libros. No es de sorprender que finalmente muchos opten por el suicidio. Queda claro desde la primera línea que esta llamada Biblioteca es sobre todo una metáfora del universo.

<sup>28</sup> Al respecto, véase BUNTINX; 1994.

<sup>29</sup> FRITH; 1991: 239.



tienen grandes problemas para tener empatía, en ese sentido de la palabra.»<sup>30</sup> «La comunicación falla como consecuencia inevitable de esta deficiencia.»<sup>31</sup>

Como dramáticamente falla también en las relaciones irresueltas entre nuestros tiempos dislocados y culturas superpuestas. «Las que tenemos que explicar», concluye Frith, «no son tanto las respuestas rápidas y adecuadas que damos a la información compleja, sino, sobre todo, las respuestas sensibles, aquéllas que tienen en cuenta las necesidades de los demás de dar sentido a las cosas».<sup>32</sup>

Las respuestas sensibles. *¿Cuál es el lugar del arte en ellas?*<sup>33</sup>

## BIBLIOGRAFÍA

ALVA, Walter. *Sipán*. Lima: Cervecería Backus & Johnston S.A., 1994.

ASPERGER, Hans. «Die autistischen Psychopathen im Kindesalter». *Archiv für Psychiatrie und Nervenkrankheiten* 117: 76-136, 1944.

BORGES, Jorge Luis. «La Biblioteca de Babel», 1941. En: Borges 1974: 465-480.

\_\_\_\_\_. «Funes el memorioso», 1942. En: Borges 1974: 485-490.

\_\_\_\_\_. «La muralla y los libros», 1950. En: Borges 1974: 633-635.

\_\_\_\_\_. *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974. (Décimosegunda edición).

BUNTINX, Gustavo. «El 'Indio alfarero' como construcción ideológica. Variaciones sobre un tema de Francisco Laso». En *Arte, historia e identidad en América: Visiones comparativas*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1994. Tomo I: [69]-101. (Un borrador mutilado fue erróneamente publicado en Lima por la revista *Márgenes*).

\_\_\_\_\_. «Las trampas de la peruanidad (y sus promesas)». *Márgenes* 16. Lima: SUR, dic., 1998, pp. 5-7.

<sup>30</sup> Sentido que no debe confundirse con el de *simpatía*: «En la empatía, compartimos reacciones emocionales consecuentes a estados mentales de otras personas, estados distintos de los nuestros. Cuando dos personas tienen, a la vez, el mismo sentimiento o pensamiento, hablamos de simpatía, y no de empatía» (FRITH; 1991: 215).

<sup>31</sup> FRITH; 1991: 239.

<sup>32</sup> FRITH; 1991: 244.

<sup>33</sup> Agradezco las opiniones y materiales proporcionados por Sara Acevedo, Mariella Agois, Guillermo Buntinx, Jaime Romero, Carlos Runcie Tanaka, Reyna Temple, Susana Torres, David Vargas y Jorge Villacorta. (En estricto orden alfabético y sin privilegios de género). Extiendo además un reconocimiento especial a Sebastián Céspedes, médico y amigo, por la atención prestada a mis inquietudes sobre el autismo.

- CASTRILLÓN, Alfonso. «Arte de tierra y fuego». Lima. (Texto del catálogo de la exposición de Carlos Runcie Tanaka en la galería Trilce, noviembre. Rep. en *La República*. Lima: 23 nov. 1987).
- \_\_\_\_\_. «Materia desafiante». *Kantú*. Lima: 5 ene, 1989.
- FRITH, Uta. *Autismo*. Madrid: Alianza. Segunda edición: 1994. Primera edición en inglés: *Autism. Explaining the Enigma*. 1989-1991.
- GIRARD, René. *Violence and the Sacred*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1993. (Octava edición en inglés. Primera edición en francés: *La violence et le sacré*. 1972).
- GRIS, Sebastián. «Szyszlo: Las imágenes y los días». *El zorro de abajo* 3. Lima: nov.-dic., 1985.
- HERMOZA RÍOS, Nicolás de Bari. «Operación Chavín de Huántar». *Rescate en la residencia de la Embajada del Japón*. Lima, 1997.
- HERNÁNDEZ, Max. «Significado y presencia de Sipán». En: Alva 1994: xix-xxiii.
- KANNER, Leo. «Autistic disturbances of affective contact». *Nervous Child* 2: 217-250, 1943.
- MACERA, Pablo. «Sueños y pesadillas». *Monos y Monadas* 135. Lima: 24 mayo, 1979. (Entrevista efectuada por Juan Acevedo, Lorenzo Osoreo, Francisco Larco y Rafael León; recogida en: Pablo Macera. *Las furias y las penas*. Lima: Mosca Azul, 1983.
- MORGAN, Alexandra. «Las figurinas humanas de cerámica de la cultura Chancay». En: Andrzej Krzanowski (ed.). *Estudios sobre la cultura Chancay, Perú*. Krakow: [155]-187, 1991.
- OQUENDO, Abelardo. «Personalismo arqueológico». *La República*. Lima: 8 feb., 1997.
- Página Libre*. «Carlos Runcie: Cerámica utilitaria». *Página Libre*. Lima: 8 mayo, 27, 1990.
- RAMOS, Nuno. *///*. Sao Paulo. (Catálogo de la exposición *///* de Nuno Ramos en la galería Raquel Arnaud, junio-julio 1993).
- Runcie Tanaka, Carlos. Sin título. Lima. (Texto del catálogo de la exposición de Carlos Runcie Tanaka en la galería 9, julio 1985).
- \_\_\_\_\_. Entrevista para la televisión con María Laura Rey, 1993. (Video).
- \_\_\_\_\_. *La espera*. Lima. (Catálogo de la instalación de mismo nombre expuesta por Carlos Runcie Tanaka en ARCO [Feria Internacional de Arte Contemporáneo], Madrid, 13-18 feb. 1997a).
- \_\_\_\_\_. «Cien rosas para cien esperas». Lima. (Texto distribuido en la instalación de mismo nombre realizada por Carlos Runcie Tanaka en el Museo Pedro de Osma, junio 1997b).



SCARRY, Elaine. *The Body in Pain. The Making and Unmaking of the World*. Nueva York: Oxford University Press, 1985 (1987).

SCHULER-SCHOEMIG, Imina von. «Puppen oder Substitute? Gedanken zur Bedeutung einer Gruppe von Grabbeigaben aus Peru». *Tribus 33*: 155-168, 1984.

SINDICATO CROMOTEX. *Compañeros, tomen nuestra sangre*. Lima: Sindicato Obrero Textil Industrial Cromotes, s.f. [ca. 1981].

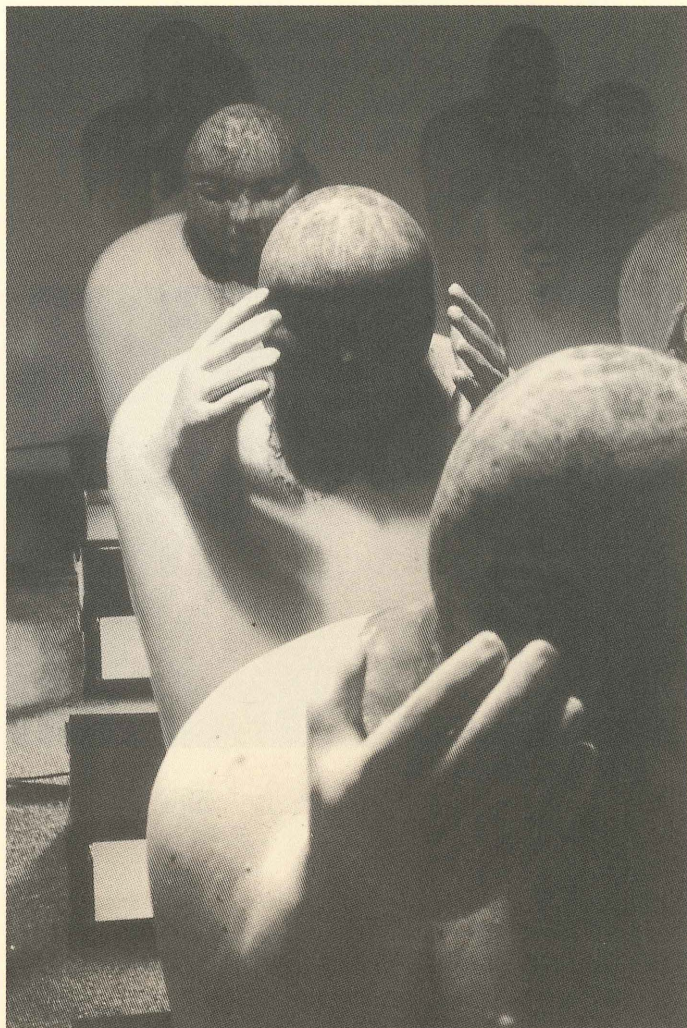
VARGAS UGARTE, Rubén, S.J. *Santa Rosa en el arte*. Lima: Sanmarti, 1967.

VILLACORTA, Jorge. «Dos formas de vida». *Oiga*. Lima, 5 nov., 1990.

\_\_\_\_\_. *Desplazamientos*. Lima. (Texto distribuido en la exposición de mismo nombre realizada por Carlos Runcie Tanaka en el Museo de la Nación, junio 1994).

GUSTAVO BUNTINX

Carlos Runcie Tanaka  
«Tiempo detenido». 1997  
Instalación (detalle)

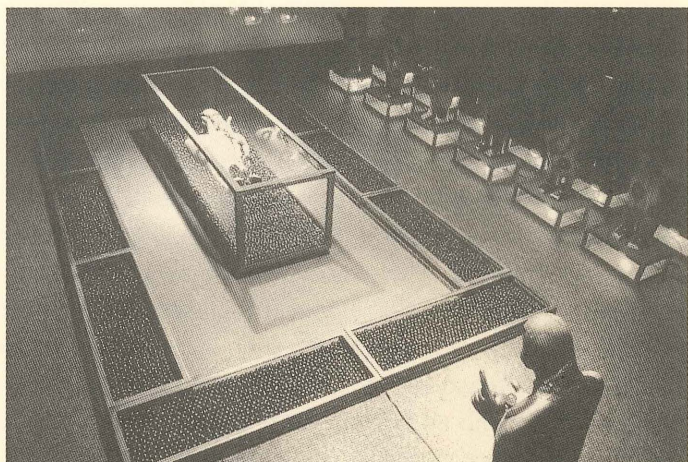






Carlos Runcie Tanaka  
«Tiempo detenido». 1997  
Instalación (detalle)

Carlos Runcie Tanaka  
«Tiempo detenido», 1997  
Instalación (detalle)







## Pulso generacional: Tendencias y límites supervivientes de la década

Un singular muestrario de fragmentos, imposibles en su diversidad de agotar exhaustivamente, constituye el casi inverosímil panorama hacia el que se expanden las artes visuales nacionales. En la escultura, como si la materialidad de su medio sumada a los cánones de su elaboración, la cargase con el peso de una comprobación tanto más fehaciente de realidad, la verificación de sus límites es así también como ésta, polémica.

Desde un milenio que para el Estado comienza con un espíritu de incierta *renovación* con respecto al funcionamiento de los resortes y la maquinaria del Estado en la década pasada —cuestión bastante frecuente en el Perú con los cambios de gobierno— y específicamente ahora<sup>1</sup> en el campo de las artes. Singular porque parece haberse abierto un campo donde tanto la confluencia como la bifurcación de diversas propuestas artísticas atañen de un modo principalmente ecléctico a los rumbos de la escultura,

<sup>1</sup> Específicamente los casos de la Escuela Nacional Superior de Bellas Artes, que tras el fructífero «golpe de estado» de los alumnos a su entonces director Joel Meneses, cierra sus puertas dentro del período abril 2001-mayo 2002. Su nuevo director Leslie Lee fue un conocido miembro del grupo activista «La Resistencia» liderado por el artista Víctor Delfín. Un ejemplo similar sin necesidad de atropellos es la nueva dirección del Centro Cultural y Museo de Arte de San Marcos por los críticos de arte Gustavo Buntinx (también miembro de otro grupo artístico-activista) y Augusto Del Valle respectivamente, en este caso cabe resaltar el precario presupuesto contra el que se tuvo que luchar para instalar, por ejemplo los trabajos de la última Bienal Iberoamericana de Lima. El aplastante cierre y posteriormente la incierta apertura de la Sala Luis Miró Quesada Garland de la Galería de la Municipalidad de Miraflores, luego del escándalo de su alcalde Luis Bedoya de Vivanco y el ascenso de Germán Krueger es un ejemplo excepcionalmente abrumador. Un enfrentamiento de manifestantes y efectivos de la policía ocasionó el mismo día de la inauguración de la III Bienal de Lima, la destrucción de una pieza costarricense expuesta en los pasajes Santa Rosa y Escribanos de la Plaza Mayor. Su presidente, Luis Lama indica que debido a este tipo de peligros, la siguiente versión de la Bienal se planea en espacios menos públicos y en lo posible fuera del Centro Histórico. (comunicación personal, octubre de 2002).



donde se diferencian las viejas estrategias, si se quiere de corte alternativo o emergente versus lo tradicional y cómo esta tradición bebe en algunos casos de las nuevas tendencias del arte contemporáneo en el extranjero y en otros, se polariza. Pero sobre todo confluye una generación, donde sus productos reflejan la herencia que conlleva su situación local en la época.

La especialidad de escultura de la Universidad Católica parece ser quien ha arado su campo con mayor continuidad. La inauguración de la flamante escuela de arte Corriente Alterna a mediados de los 90 implica una segunda y necesaria alternativa a la enseñanza privada donde bajo un canon más experimental inaugura —ya sin ninguna duda— una nueva tradición. Sin embargo es tan significativo como coherente que el adalid de la escultura clásica lo lleve la universidad, así como es significativo que el estandarte artístico latinoamericano sea la pintura de caballete y la escultura tradicional. A pesar de ello, y ante la incertidumbre del aparato artístico en la cuerda floja, sin un norte específico y con el desencanto de un precario presupuesto e interés nacional en las artes visuales, artistas de la «nueva hornada» de la Pontificia Universidad Católica<sup>2</sup> desaparecen de la escena y migran al extranjero volcando allí sus expectativas. Con todo, nuevos y consagrados, marginales y oficiales, exiliados, periféricos, nucleares y hasta autodidactas conforman una amalgama actual donde la diversidad no descarta la posibilidad de lo propio y ésta es su mejor carta.

Probablemente el paradigma de este eclecticismo que en muchos sentidos llega a ser un marcador de identidad<sup>3</sup> sea inaugurado formalmente a inicio de los 90 por la artista Rocío Rodrigo<sup>4</sup>. Rodrigo, desarrolla tempranamente en la segunda mitad de los 80, una forma de arte auténticamente experimental bajo una premisa socio-existencial. Aquí cobra importancia la inclusión de cosmovisiones locales nacionales como la andina y la amazónica, despreciadas por la cultura citadina, un tanto a causa de la guerra interna y otro tanto por la reciente posibilidad tras 14 años de dictadura de volver los ojos al extranjero. Es el caso de las *Columnas votivas*, que asimiladas al constructivismo y la Bauhaus incluyen innovaciones tales como el reciclaje de desperdicios tanto inorgánicos como orgánicos. Rodrigo patenta igualmente el conflicto de las clases media y alta en su encuentro con lo popular, tras la fuerte explosión política de la dictadura militar —más

<sup>2</sup> Como Rustha Pozzi-Escot, Pablo Blanco, Wilma Ehni, Joaquín Liébana e Ida Plaza

<sup>3</sup> Me refiero específicamente al término «chicha».

<sup>4</sup> Egresada en el año 86 de la Facultad de Arte de la Universidad Católica. Si bien colectivos como *Huayco* a finales de los 70 entre otros muchos aunaron esfuerzos por una reivindicación de lo local y de los valores de la cultura popular, la representación internacional tanto como la representatividad dentro del mercado bajo este tipo de espíritu, se detenta hoy paradójica e indiscutiblemente a través de Rocío Rodrigo Prado, quien fuera exiliada a España con su familia, como símbolo de la oligarquía desterrada por el gobierno de Velasco a inicios de los 70. Previamente el artista plástico Juan Javier Salazar en el año 81 realiza su famosa exposición inconclusa con el posterior epítome (*Buntinx*: 87) «Perú, país del mañana. Proyecto para hacer un mural cuando tenga dinero, mañana».

no como Eduardo Tokeshi respecto a la guerra civil<sup>5</sup>—. En esta cuestionada faceta de Rocío Rodrigo subyace una intención específica de revelar al mismo tiempo que reivindicar —para el espacio privado de las clases media y alta— la validez de un encuentro o sincretismo de mundos, pero «desde dónde y cómo se invade el referente» y si hablamos de «occidentalizar o civilizar»<sup>6</sup> una simbología y cuáles son los cánones éticos y estéticos más apropiados a este proyecto incipiente, es un discurso todavía con mucho por desarrollar e investigar<sup>7</sup>. De hecho, este discurso no se sostiene por sí solo sin un sentido de obra que lo sustente. Sin embargo, considero el trabajo de RRP como un hito, pues entre muchas innovaciones asimiló a la escultura la idea de pintar la madera —ora gráficamente, ora cubriéndola— y se desligó tajantemente del expresionismo abstracto decidiéndose por una figuración que vincula a la memoria cotidiana. Muchos compañeros de promociones posteriores siguieron su ejemplo en mayor o menor medida. Ejemplo que pudo evolucionar por su cuenta y trabajarse más rápidamente debido a la implementación de la motosierra Huskvarna y de los discos diamantados a la enseñanza de la escultura en madera en el año 85. Ya en la propuesta de ensamblaje de deshechos puede rastrearse un cuestionamiento a la nobleza del material como *a priori* categórico.

Una de las investigaciones más coherentes en la búsqueda de patrones locales es el reciente trabajo de la escultora Claudia Salem<sup>8</sup> en su serie *muros*. El muro, o más bien los literales fragmentos de pared de sillar recogen porciones de historia e idiosincrasia que parecieran haber sido rescatadas de los escombros del eternamente derrocado proyecto por una consolidación propia. *La ley me ampara*, imagen con un solo ojo de Felipe Santiago Salaverry pone en evidencia con cuanta razón se ha creído luchar —en este caso dar la vida— por una causa común, y sin embargo cómo en el fondo la derrota viene signada por rivalidades donde los intereses encuentran el absurdo de una causa y una historia tantas veces repetida al pie de la letra, que zanján miopes diferencias. Esta nostálgica mirada hacia el pasado nos encara con los sobrevivientes, con los restos de una historia que pudo sostenerse, como los solitarios fantasmas de un carácter que

<sup>5</sup> «Los signos mesiánicos» muestra retrospectiva de fardos y banderas de Eduardo Tokeshi fue curada por Gustavo Buntinx en marzo de 2001. El primer trabajo es un fardo en bolsa plástica negra con indicaciones para la sepultura al paso, data de 1984 y fue realizado en colaboración con Jaime Higa.

<sup>6</sup> Comunicación personal, octubre 2002.

<sup>7</sup> De hecho el colectivo «Perú-Fábrica» realiza en pintura un trabajo similar con cuadros como «Pacha Kuti» de Alfredo Márquez, «Trinidad Andina» de Alex Ángeles y Alfredo Márquez y los «Ángeles arcabuceros» de Carlos Bardales. Todos, menos el último artista presentan fuertes reminiscencias de la guerra. De hecho Márquez fue encarcelado durante siete años por esta discusión pues se le atribuyó erradamente, un carácter apologético a su obra. Pero la intención de recuperar una estética propia no es en ningún caso una innovación. El escultor Víctor Delfín y su trabajo desde la década del 60 es un ejemplo representativo.

<sup>8</sup> Egresada de la Facultad de Arte de la PUCP el año 90.



hasta hoy pervive y nos observa desde la precariedad de las ruinas, como si quisiera ser al mismo tiempo testigo y vaticinio de nuestra historia.

Los referentes de Claudia Salem remiten a un pasado con sentido y a una relación hacia el presente que no es gratuita. Contrariamente a la visión de un presente donde muchas veces el pasado o el elemento local se rescata como un sello de autenticidad a la «prepo» para el beneplácito paternalista, Salem, como artista, hace de intérprete de una época.

Solo para mencionar un caso más de *exorcismo* histórico tomaré como ejemplo una última e ilustradora obra de Juan Javier Salazar<sup>9</sup>: La interpretación «en bruto» del encubrimiento de la estatua ecuestre de Francisco Pizarro bajo un muro inca, es decir el análisis que de por sí le atañe fuera del contexto de la fiesta del sol alcanzaría para escribir una enciclopedia. No es el propósito. Baste decir que aquél no ha sido encubierto ni escondido. Ha sido emparedado: el hecho tiene connotaciones fúnebres aún a 5 siglos de la conquista. La alegoría radica en la figura del conquistador —y de todo lo que su estatua ecuestre represente— atrapado dentro del muro incaico, con la imposibilidad de ver dentro de él. Está adentro pero no puede virtualmente ver lo que hay. Su duración se sitúa durante el día del *Inti Raimi* y se circunscribe al perímetro destinado en la Plaza Mayor a la ceremonia. La acción de Juan Javier Salazar se absorbe en el contexto de la ceremonia religiosa y adquiere su significado en ella y a través de ella: El emparedamiento del conquistador se presenta como uno de los ritos asimilados. Cabe agregar que todo rito se produce con un propósito y de acuerdo a un modelo. *Inti Raimi* en particular afianza los sentimientos para con la colectividad y es un método para controlar el poder sobrenatural. La acción de Juan Javier Salazar adquiere sentido y propósito pleno en la frase del Inca Garcilaso: «Traían al *Inti Raimi* además de sus vestidos y armas, pintadas las hazañas que en servicio del sol y los incas habían hecho.»

Otro de los ejes que aparece en la primera mitad de los 90 es la opción por el realismo en la figuración.<sup>10</sup> Una de sus primeras investigaciones las realiza Nani Cárdenas con su *Diván* en resina —*Diván* que fue realizado sin molde, con sucesivas capas de colores transparentes y un tratamiento con veladuras similar al de la pintura al óleo—. Heredera del expresionismo abstracto predecesor<sup>11</sup>, lejos de aniquilar a sus padres, los utiliza en beneficio propio para afianzar su trabajo y agregar sus cargas personales, como un broche de oro que cerrase este devenir artístico. Con aquella manera inaugurada en

<sup>9</sup> Estudió en la Escuela de Bellas Artes y formó parte del colectivo *Huayco*, desaparecido en 1981. Actualmente forma parte de *Perú Fábrica*.

<sup>10</sup> Aquí se puede incluir también a Claudia Salem.

<sup>11</sup> Corriente que se desarrolla a mediados de los 80 y que tiene a la profesora de la especialidad de escultura Johanna Hamann como uno de sus grandes —si no el máxime exponente—. De hecho, Nani Cárdenas no repara en afirmar tener un vínculo artístico hacia ella.

los 80 por el discurso poético femenino<sup>12</sup> como una exploración del cuerpo y el erotismo, su discurso atañe a la soledad de la mujer y a la revelación de una intimidad tantas veces sojuzgada, que no puede menos que aparecer desgarradora. El producto, es fruto de un encuentro desenfundado y a ciegas con la idealización de un paralelo del sufrimiento y el objeto amado. De hecho la identificación *eros-tánatos* se hace aquí patente. Sin embargo, en su última exposición *Piel Dura*<sup>13</sup> este aura es arrojada como quien se despoja de un disfraz en un gesto liberador. Tal muda de piel obedece no sólo a una reflexión sobre los significados de la textura, sino que implica coherentemente un vuelco hacia la imaginaria de la ilusión maternal. Nani Cárdenas en estas dos facetas da a la luz una serie de niños-atributos y recrea una satisfacción que es a su vez producto del dolor.

Cristina Planas<sup>15</sup> retoma el discurso sobre la feminidad sin ninguna reserva al realismo. Por otro lado, su vertiente puede identificarse con una alegoría dotada de cierto sentido del humor muy lúcido que le ha valido la censura de la DINCOTE de una pieza en la I Bienal Nacional de Lima. *La wuawua*, efigie de grandes dimensiones de Abimael Guzmán rotativo al son de *Zorba el Griego* no deja de tener algo de espectáculo de feria de garaje o circo de comienzos de siglo. La imagen de Abimael Guzmán enjaulado tras su captura para la exhibición periodística tuvo tal connotación. Si bien para la mayoría de la población el espectáculo de la política y de la prensa constituye un terreno casi intocable, *La wuawua* contribuye a una desacralización tan latente como necesaria.

Alimentada por una singular genética en el sentido estricto de la palabra, sitúa la figura femenina como el producto de una bizarra mutación, donde la mujer se adapta al medio a través del desarrollo de elementos simbólicos como el tocado —de plátanos— de *Mis bananas*. Versión contemporánea de la temible Gorgona,<sup>16</sup> su principal facultad consiste en auto abastecerse con triunfal guiño provocador. Este tipo de independencia de la mujer se identifica con un patrón de belleza de rasgos caucásicos y silueta deportiva. Por otro lado, *Lavandera*, tocada con el pabellón nacional, representa una liberación a través del trabajo físico y alude a la mujer criolla, una doña más bien regordeta como estandarte de la clase popular. Tal representación social de la mujer responde a un examen de los estereotipos de una época y en ambos casos la mirada filtra una «heroificación» de aquellos escogidos. La obra se plantea así sobre la base de

<sup>12</sup> Llevada a cabo por Carmen Ollé, Rocío Silva-Santisteban, Rossella Di Paolo, Dalmacia Ruiz-Rosas y Giovanna Pollarollo.

<sup>13</sup> Galería Forum 2002

<sup>15</sup> Egresada de la Universidad Católica el 94.

<sup>16</sup> Diosa de la mitología griega que poseía la facultad de petrificar a los hombres con la mirada. Parece ser que esto se debía a la contemplación de la atroz verdad en sus ojos. De hecho, Atenea, diosa de la guerra, las artes y la sabiduría llevaba la cabeza de la Gorgona en su escudo.



una pertinencia que no delata sino genera opiniones afianzada en su connotación psicosocial y su seducción plástica.

Es curioso que una inclinación común en muchos escultores de la Universidad Católica sea la búsqueda del sentido de la existencia, a través de una sutil antropomorfización, producto de una colección y cruce de la fauna. Probablemente el inicio de este vínculo con la figuración por una buena parte de los alumnos, sea el contacto con el escultor ayacuchano autodidacta Antonio Pareja, ayudante en el taller de soldadura, conserje y confidente incondicional de alumnos y profesores. Aldo Shiroma<sup>17</sup> se sitúa bajo esta coordenada en una opción lúdica, con la madera como material principal combinado con la piedra, la resina y el metal. Así como en los bestiarios de las culturas pueden leerse los miedos y anhelos de una colectividad, Shiroma plantea una animalia urbana, fruto de una inclinación por el cómic, donde el encierro del rinoceronte entre cuatro bastidores confinan todo lo que no sea su virilidad, donde el único hombre del bestiario es un tributo al sueño planteado como pesada carga. La obra de Shiroma es un escape y un refugio kafkiano en un tierno encuentro con el hombre.

El escultor Haroldo Higa<sup>18</sup> sigue un recorrido de indagación íntima dentro del entorno familiar, que recrea y resignifica un imaginario fabuloso y un mundo de mitología fantástica ligada a las narraciones escuchadas desde su niñez. Descendiente de raíces japonesas procedentes de la isla de Okinawa, sus abuelos emigran al Perú en 1879. En 1994 Higa viaja a aquella Okinawa donde su abuelo fuera también escultor en madera y participa en su primer *Workshop*. Es aquí que el artista toma contacto no sólo con la arquitectura de los templos shintoístas que influirán en las mesas que sirven de soporte en su obra y en su posterior trabajo en cartón, papel y tela, sino que además se familiariza con la evidente diferencia del desarrollo técnico del metal de los formones asiáticos. Mediante una mirada muy sutil, Higa elabora un «juego de niños» a partir de la idea de castración de la persona adulta y genera una juguetería tan alegre como perversa, para algunos casos inocente y monstruosa. Sus guardianes, custodios del orden general, pueden ser entendidos como un estado déficio primigenio donde el híbrido contiene su contradicción y se erige como ordenador de una consecuente mitología.

Tal inclinación por la re-creación de mitologías se extiende desde un ideolecto personal hacia un ideolecto colectivo del consumo y de la cultura de masas: *Superman*, *Ultraman* y posteriormente una extensa recuperación de la memoria masiva: *Astroboy*, *Afrodita*, la nave *Max 5* entre otros modelos de niñez de una generación que despiertan más que el reconocimiento, la obsesión y el fanatismo de pervadir el pasado que se escapa. De manera congruente con la idea del consumo masivo, Higa realiza esta serie

<sup>17</sup> Egresado de la Universidad Católica el 97.

<sup>18</sup> Egresado de la Universidad Católica el 94.

con espuma de polietileno expandido de alta densidad —teknopor— conservando su color blanco original, así el paso del tiempo se diluye en un delicado silencio fantasmal.

Bajo una línea de influencia conceptual en el ámbito de la intervención, Maya García Miró<sup>19</sup> asume el objeto artístico como expresión literal de un pensamiento metafórico. Si las palabras son efectivamente la muerte de la metáfora, los objetos de la serie *Sin título*<sup>20</sup> constituyen una disección de expresiones coloquiales a través de la trasgresión de ésta. A la serie pertenece la taza de café, la fábrica de cigarrillos, el castillo de cuchillos, el castillo de naipes —por llamarlos de una manera, pues la artista los llama indiferentemente *S/T*—. Sucede que al exhibir la materia apenas alterada por la exigencia de una intención artística minimal, García Miró confronta los retazos de la realidad cotidiana que ostenta cada uno de los materiales escogidos, con una apariencia que se piensa a sí misma en su integridad. Y es el pensar a este respecto y no el decir respecto a un discurso otro, lo que hace que sus objetos se comprendan sobre la base de la certeza de un origen implacablemente nominal y nunca tras el develamiento de un querer-decir discursivo oculto. Por ello las piezas son ineludibles y ostentan la conciencia de una legalidad que acaba con la representación más allá de sus límites, en un juego semántico de inversión formal. Los objetos constituyen una resistencia de carácter donde su coherencia interna los explica, autodefine y sustenta, abriendo un panorama al privilegio de su exhibición artística —y sobretodo por la percibibilidad de algunos— como un terreno donde el soporte material no es más una exigencia formal sino una base y cimiento estético de comprensión.

La Bienal de Lima denota un crecimiento económico de mitad de los 90. Funciona como pulsómetro artístico de una escena que aspira para su tercera versión haberse abierto en un nivel latinoamericano. Prolifera la instalación y el vídeo. A su vez, el circuito de galerías privadas da la bienvenida a un mercado de línea conceptual y se hace evidente el síntoma de un desplazamiento de la pintura hacia la fotografía digital y de la escultura hacia el objeto.

Annie Flores<sup>21</sup> cuenta entre las más jóvenes influencias y detenta un madurado sarcasmo por lo doméstico. *é/*, minúsculo busto de yeso con la cabeza rota, alude a la figura masculina con una perversidad espontánea, para su individual *El Pasajero*<sup>22</sup> y es a la vez una actitud, que sirve de comentario como en *el futuro no existe*<sup>23</sup>, bandeja casera

<sup>19</sup> Egresada de la Especialidad de Pintura de la Universidad Católica, 1993. Maestría en Fine Arts, Central Saint Martins College Of Art & Design, Londres, 1997.

<sup>20</sup> Galería Forum, abril de 2001.

<sup>21</sup> Egresada de la Escuela de Bellas Artes en 1997. Ganadora el presente año del premio *Pasaporte para un artista*, organizado por la Embajada de Francia.

<sup>22</sup> Galería Cecilia González, 2002

<sup>23</sup> *Perú, país con futuro* fue un conocido *slogan* presidencial para el fraude del 2000.



de aluminio rellena. Sus gusanos en la segunda bandeja de comida son casi un comentario poético decadente en esta nostalgia casera, donde los seres queridos son la familia, el amigo y el perro representados por galletitas, como un cuento de abuelita en la cocina, como chisme de bodega, como el avión que se estrelló ese verano que jugaba con *bobby y el maracuyá*. Esta fragilidad de ánimo acentuada en la miniatura, sitúa la utopía personal en un microcosmos femenino como islote solitario de reflexión, donde las intenciones y los sentimientos forman parte de la valija y la merienda.

El otro caso de novel recorrido de viaje es el escenificado por la artista Wilma Ehni<sup>24</sup>. A través de una línea marcadamente realista, Ehni puede haber resuelto el desplazamiento de la escultura hacia el objeto como la negación de la figura humana. Con una serie de objetos tallados en madera al natural, saca a flote un clasificado fetichismo de zapatos de mujer, maletines, cofres y carteras. Mirada que amplía hacia autores y discos de culto tan personal como la adicción al chocolate. Esta refrescante experiencia la desvincula del soporte y la acerca a la instalación en una propuesta donde la ausencia del individuo —tema recurrente en la pintura moderna— deja de ser una vieja fórmula y se constituye en una inteligente alternativa a la escultura. A partir de una toma de distancia necesaria más que nada orientada hacia la desaparición de la artista, en una pulquérrima réplica de sus referentes más próximos como interpretación de una cotidianidad acumulada para ser dejada atrás, Ehni hace entrega de un punto de partida impecable como la delimitación de la ausencia.

Una visión a mano alzada o esbozo de los rumbos hacia los que se dirige la escultura estaría incompleta sin el agregado que a la definición de ésta —como integrante de un panorama actualizado de las artes visuales— significa el trabajo de artistas como Patricia Bueno<sup>25</sup>. Bueno extiende el campo magnético de la pieza más allá de los límites de ésta, insertándola muchas veces en el espacio público. Si bien este tipo de trabajos funciona tanto en la calle como en galería, todavía el Perú no ha desarrollado un mercado que lo acoja. Su vínculo con la información de los medios de comunicación es estrecho y específicamente con el reportaje. Cada exhibición tiene una vida distinta, y el registro en imagen digital y vídeo, así como los *souvenirs* para el espectador al paso, integran el pequeño museo que suscita la pieza. Tal es el caso de su *Peregrinaje efímero*, obra en conmemoración al día del trabajo. El registro en vídeo, «la creación de la obra»<sup>26</sup> la realiza Mónica, habitante del asentamiento humano en Pueblo Grande y modelo protagonista de la instalación. El eje central físico es *Mujer-sillón*, pieza en látex que representa una mujer sentada en un cómodo sillón de oficina, sus piernas mutiladas, no alcanzan a

<sup>24</sup> Egresada el año 2000 de la Especialidad de Escultura de la Universidad Católica, se hizo merecedora al premio Winternitz.

<sup>25</sup> Egresada de la primera promoción de la escuela de artes visuales Corriente Alterna en el año 97.

<sup>26</sup> Comunicación personal, octubre de 2002

pisar el suelo. En cada habitación de su casa, Mónica escoge anuncios de trabajo restringidos a su realidad: ...*para instituto. Excelente presencia. Preferente rubia, tez clara, trato directo. Curriculum...* El conmovedor impacto de este testimonio no sólo contextualiza la obra sino que es materia para una posterior reflexión sobre el racismo, el trabajo y el subdesarrollo. Bueno suma una imagen digital a la instalación en galería, una desconcertante definición del trabajo del Calendario Cívico Escolar, yuxtapuesto a los pies desnudos de una mujer parada sobre el suelo. La tensión de la imagen proyectada sobre la pieza mutilada, en una devolución virtual de sus limitaciones, no deja escapatoria: se presencia una vez más lo que el escritor Julio Ramón Ribeyro llamó *la palabra del mudo*. Una última obra, que alude los escándalos de prensa y las no menos escandalosas cortinas de humo indistintamente, la constituye *Lo que me falta*, cortina médica bordada con los nombres de mujeres esterilizadas contra su voluntad en el marco del Programa de Salud Reproducción y Planificación Familiar 1996-2000, a cargo del Ministerio de Salud. Sobre ella se coloca la imagen de una cicatriz transversal sobre el bajo vientre femenino. Se instaló pertinentemente en los jardines del Puericultorio Pérez-Araníbar. Bajo una tremenda connotación de denuncia la artista pone en evidencia, mediante una atroz confrontación, cuestiones de corrección política y discusión actual como el respeto a la vida, la pobreza, el poder ilimitado de los gobiernos y otra vez el subdesarrollo, de-precio social del tercer mundo.

Es claro que la escena de los 90 estuvo marcada por una reacción al siniestro engranaje político que la caracterizó. Principalmente a mediados de la década puede constatarse este despertar de la ciudadanía y muchos de los trabajos artísticos se volcaron hacia preocupaciones histórico-políticas como canales de representación ciudadana.<sup>27</sup> Consecuentemente con una apertura a algunas de las tendencias estéticas del exterior, la mirada ética se repliega a un análisis de lo nuestro. Carta cabal.

## REFERENCIAS

BUNTINX, Gustavo. *El poder y la Ilusión: Pérdida y restauración del aura en la «República de Weimar peruana» (1980-1992)*. Separata del taller de verano 2000, Casa de Estudios del Socialismo.

\_\_\_\_\_. «La utopía perdida: imágenes de la revolución bajo el segundo belaudismo». En: *Márgenes I*, 1987.

<sup>27</sup> Este sentir fue comparado por artistas como Cecilia Bozovich, Fernando Bryce (ganador de la Bienal), El Colectivo Perú Fábrica (ganador de la Bienal Nacional), Susana Torres, Claudia Coca, Emilio Santisteban, Félix Alvarez, Roxana Cubas, Eduardo Villanes, Ricardo Wiese, Alice Wagner, Jorge Miyagui entre otros.



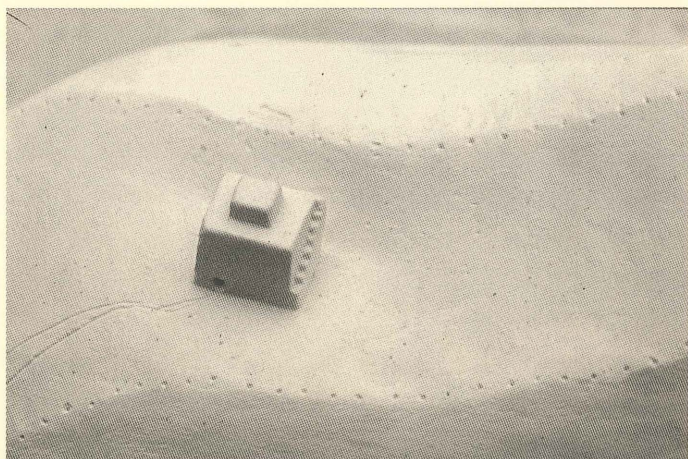
- \_\_\_\_\_. «Los signos mesiánicos, Fardos funerarios y resurrecciones míticas en la 'República de Weimar peruana'(1980-1992).En: *Márgenes* 13/ 14, 1995.
- CASTRILLÓN, Alfonso. *Tensiones generacionales: un acercamiento a las generaciones de artistas plásticos peruanos*. IPCNA, 2000.
- DEL VALLE, Augusto. «Memoria sin territorio-Territorio sin memoria». En: *Hueso Húmero* 34, 1999.
- HERNÁNDEZ, Max y Jorge VILLACORTA. *Franquicias Imaginarias*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2002.
- LAUER, Mirko. *Introducción a la pintura peruana*. Lima: Mosca Azul, 1976.
- \_\_\_\_\_. «Juan Javier Salazar: La refrescante aventura de un anti-plástico». En: *Hueso Húmero* 9, 1981.
- NEVARES, María Fé. «Representación y realidad (Camuflaje artístico en la vía pública)». *Conferencia IMAGO 2001*, Escuela Corriente Alterna, texto inédito.
- \_\_\_\_\_. «Toda la sangre». En: *Caretas*, marzo 2201
- QUIJANO, Rodrigo. *¿De que puntos cardinales hablan? Puntos Cardinales 2001*. Lima: Editora Argentina, 2001.
- ROMÁN, Elida. «Arte y mercado en Lima, una conversación». Entrevista de Mirko Lauer y Abelardo Oquendo. En: *Hueso Húmero* 14, 1982.
- \_\_\_\_\_. «I Bienal Nacional de Lima. Algunos deslindes». En: *Hueso Húmero* 34, 1999.

MARÍA FÉ NEVARES

«El conocimiento» (detalle)  
Cristina Planas







«La Isla»  
Annie Flores  
yeso, resina y gasa

«Héroes»  
Claudia Salem  
(fragmento de demolición)







## Para no tropezar con la escultura: Una relectura desde el horizonte peruano en el siglo XXI

El título de la ponencia que voy a presentar, es «Para no tropezar con la escultura» y hace alusión a una famosa definición de la escultura por Barnett Newman. En esa definición, escultura es aquello con lo que uno tropieza cuando uno retrocede para mirar un cuadro. Precisamente en esos términos yo quisiera acercarme a mirar la escultura peruana del siglo XX a partir de una perspectiva del siglo XXI. Lo que quería señalar es que me veo aquí haciendo algo que mi amiga Natalia Majluf había descrito socarronamente como salirse de los zapatos del crítico, porque en realidad lo que yo voy a hacer normalmente se espera del historiador. Pero como los historiadores de arte en el Perú no se preocupan demasiado por la historia del arte del siglo XX tal vez yo pueda, a tropezones, caminar por el siglo XX y tratar de proponer algunas lecturas posibles acerca de lo que se ha vivido en escultura. La cuestión que me interesa sobre todo es poder aportar algo que eventualmente pueda alimentar discusiones más sostenidas y más profundas, así que comencemos pues con los tropezones.

Quisiera empezar diciendo que cuando yo miro la escultura del siglo XX en el Perú, inmediatamente constato dos cosas: una es que en las dos primeras décadas del siglo, lo que rigió el trabajo escultórico en el Perú fue esencialmente el trabajo por encargo, como por ejemplo la realización de bustos a manera de retrato y, por otro lado, en el sentido más clásico y más siglo XIX imaginable, también la escultura con programa. Por escultura con programa a lo que me refiero es a una escultura que se ceñía a lo que se podría describir como un texto previo, es decir una manera o un ordenamiento conceptual predeterminado que establecía cómo debía hacerse la escultura. Por ejemplo, cuando uno ve la entrada del Congreso, uno se da cuenta perfectamente que ahí tiene una obra, del escultor Lozano, que se ceñía a un programa determinado conceptualmente



por lo que es lo alegórico. ¿Qué ocurre allí? Ocurre que las consideraciones textuales predominan sobre las consideraciones de forma, es decir, la forma se supedita a hacer que el texto sea legible. Ese es un caso extremo, obviamente uno puede, recurriendo al modelo europeo, pensar en alguien como Rodin y «Las Puertas del Infierno», que también es un programa escultórico, pero en este caso es el recorrido de un proceso artístico de toda una vida. En «Las Puertas del Infierno», el texto es más complejo porque entronca con el simbolismo y, en ese sentido, existe una legibilidad a medias. ¿Por qué? Porque el simbolismo persigue el misterio detrás de las cosas y en ese misterio precisamente no todo es definible, de manera que hay la posibilidad de, enfrentando la forma física, la forma material, alcanzar un nivel de, si se quiere, goce estético que resulta siendo al mismo tiempo una comprensión problemática de significados que se alinean adecuadamente con la intención simbolista.

Lo programático me parece importante como señalamiento inicial, porque cuando llega al Perú Manuel Piqueras Cotolí —en el año 1,919— contratado por Enrique Barreda por encargo del Presidente José Pardo para hacerse cargo de Escultura en la Escuela Nacional de Bellas Artes, introduce una variante radical sobre lo programático. Esta variante está dicha de una manera elocuente en la fachada de la misma Escuela Nacional de Bellas Artes. ¿Por qué? Porque resume una serie de percepciones del artista acerca de un encuentro, en tanto él escultor occidental, con un país rico en formas que no pertenecen a la tradición occidental y que a él le parecen dignas de ser destacadas. Entonces, ¿qué ocurre?, se trata de la creación de un texto no conocido, un programa inédito que podemos nosotros desde el presente juzgar, tal vez despiadadamente, pero no deja de ser una de las asunciones en respuesta a desafíos más potentes que pueda haber encontrado un escultor europeo llegado a un país como el nuestro. Piqueras Cotolí tiene además otro trabajo que es particularmente interesante, si bien no fue algo que él culminara en vida ya que murió en 1,937, son sus figuras para un monumento a Ricardo Palma. La fachada de Bellas Artes es del año 21 y el monumento a Palma, que es algo que él comienza a hacer en los años 30 y que realiza en las figuras que hoy se pueden ver en el Parque de la Exposición desde la Avenida Wilson en un monumento que él no diseñó, pero al cual se anexaron las figuras «La Marinera», «La Tapada de falda ceñida» y «La Tapada de falda amplia con su doncella negra». Esas tres figuras son parte de un programa figurativo a través del cual él pretende acercarse sustancialmente a lo criollo en el Perú. Lo interesante del proyecto de Piqueras Cotolí para el monumento a Palma, era que iba a ser un monumento al que otros escultores podían adicionar sus figuras, de manera que el programa se volvía un programa abierto. Aún cuando no lo pudo realizar, Piqueras Cotolí, una vez más, presiente desde una posición muy siglo XIX si se quiere, que existen formas de, a partir del trabajo figurativo y sobre todo de la comprensión de la escultura, acercarse a la creación contemporánea de los demás. Es

decir, él como artista encargado piensa como parte de su proyecto que debe hacer lugar para que otros también traigan y coloquen sus propias piezas. En ese sentido, es una flexibilización de la noción de programa.

Ahora, con respecto a qué es lo que nos lega este ceñirse a la noción de programa escultórico, yo creo que en tanto comprensión de la escultura, tal vez puede llegar uno a situaciones en las que los monumentos se presentan como las principales muestras de la forma en que la escultura entendida como programa escultórico puede hablar a una comunidad o una colectividad. El monumento a Grau en la Plaza del mismo nombre es obra del escultor español Victorio Macho que, dicho sea de paso, fue amigo de juventud de Manuel Piqueras Cotoí, pero lo que importa allí es que el programa escultórico una vez más está puesto al servicio de comunicar algo.

¿Qué es lo que se comunica?, se comunica aquello que hace héroe a un hombre que muere en entrega por su patria. El asunto es que nosotros ya no creemos en monumentos, entonces, ¿qué es lo que ocurre cuando aparece el descreimiento? El programa escultórico se pierde porque hace agua. Eso era lo único que se tenía hasta casi mediados de siglo.

El discípulo de Manuel Piqueras Cotoí, Ismael Pozo, hizo una pieza que es probablemente una de las esculturas más notables de la década de los 40: el campesino con el arado que está en el parque entre el Palacio de Justicia y el Hotel Sheraton. Ahora, en buena medida creo que habría que cargar esa pieza escultórica con una intención principalmente alegórica. Hablo de todo esto porque ya que vamos a estar en las inmediaciones del Museo de Arte Italiano el día domingo, creo que valdría la pena mirar un poco qué cosa hay en el entorno y todas estas piezas pueden ser vistas.

En lo que quería incidir es que Pozo en realidad está haciendo una pieza que es principalmente alegórica, porque es una visión que podría uno llamar idealizada del campesino y de su labor, que termina hablándonos de algo que se podría definir como Perú. Una vez más, allí, en pleno espacio público, tenemos una escultura que si bien no se inserta dentro de un programa escultórico, es una muestra de alegoría que podría haber pertenecido a un grupo mayor.

Según Fernando de Szyszlo, el cambio en la escultura contemporánea en el Perú le cabe a la acción conjunta de Jorge Piqueras Sánchez Concha, el hijo de Manuel Piqueras Cotoí, y a Joaquín Roca Rey. Szyszlo sostiene que las esculturas que ambos trabajan a fines de los 40 y principios de los 50 sobre todo, constituyen una muestra de un hacer suyo el nuevo lenguaje escultórico que podríamos llamar potente en la post-guerra inmediata y que, sin duda, está relacionado principalmente al arte escultórico de Henry Moore, que es una reinterpretación de la figura humana, sobre todo en función de una forma plástica que pueda tanto aludir a estructura abstracta como a concretizar la presencia de movimiento que uno identifica como tensión humana. Este asunto de la reno-



vación de la escultura peruana a partir de formas abstractas, tiene un ejemplo muy importante en un trabajo acometido por Fernando de Szyszlo en conjunción con Joaquín Roca Rey, que es ese mural o relieve escultórico que está en la fachada del cementerio El Ángel. Es tal vez uno de los puntos culminantes, hacia la bisagra 1,950, en tanto esta nueva escultura alcanza un lugar público. Pero lo que es curioso es que ese trabajo nos acerca, una vez más, pese a todo lo abstracto que pueda ser, a una suerte de sugerencia de que la noción de programa escultórico no está tan distante.

¿Por qué insisto tanto en la noción de programa escultórico para la escultura peruana sobre todo de la primera mitad del siglo XX? Porque encuentro que para lo que sigue en la escultura en el Perú, y esto es algo que creo que tenemos que tomar simplemente de la manera más fría, estamos mucho más dentro de la definición que hizo Herbert Read de la escultura en su libro «El Arte de la Escultura», sobre todo cuando él pone el rango de la escultura, del objeto escultórico entre el amuleto y el monumento, que da quizás la definición más frecuente para la escultura en el siglo XX en términos contemporáneos, que es entre el *readymade* de Duchamp y el contrarrelieve de Tatlin. Incluso también, pensando desde un momento más cercano, hace 40 años, el minimalismo en escultura. Digamos que el *readymade* «duchampiano», contrarrelieve de Tatlin y minimalismo son esencialmente puntos que definen una constelación a la que no pertenecemos históricamente si es que tomamos el conjunto de la escultura peruana del siglo XX. Eso no quiere decir que nosotros no estemos cosechando en años recientes los frutos ya procesados, bien digeridos y en algunos casos bien enlatados, de la resurrección y reutilización de estos tres referentes en los últimos 25 años. Me refiero al resultado de todo lo que es trabajo neoconceptual fuera del Perú y que aquí, me parece a mí, tiene cultores notables.

Quisiera que se entendiera lo que voy a tratar a continuación en esos términos, que después de haber estado muy próximos a lo que es la noción de programa escultórico, damos una especie de gran salto con un triple volatín en el aire y caemos en lo neoconceptual sin haber visitado ni el *readymade* «duchampiano», ni el contrarrelieve de Tatlin ni el minimalismo.

¿En qué sentido cosechamos los frutos? En el sentido que desde la presencia de Emilio Rodríguez Larraín y Esther Vainstein, por ejemplo, a principios de la década de los 80 las instalaciones existen en el medio cultural peruano y, gracias al empujón que le fue dado en 1,997 con la primera Bienal iberoamericana, sobre todo con el salón de apertura, la instalación se instaló definitivamente para dolor de cabeza de muchos y para, me imagino yo, fervor exhibicionista de algunos también.

Quisiera señalar que a partir de 1,950 todos los varones escultores se fueron del Perú y más bien fueron las mujeres las que, en alguna medida regresaron. Entonces, para empezar quisiera tomar a Cristina Gálvez que es probablemente una de las grandes figuras del

arte del siglo XX en el Perú y una de las más olvidadas, me parece lamentable que éste año no se haya conmemorado de manera alguna su desaparición ocurrida en 1982.

Creo que Cristina Gálvez era una eximia dibujante y en escultura ha dejado ejemplos notables de este expresionismo. Cristina Gálvez me parece un punto muy interesante para empezar, mas no Joaquín Roca Rey o Jorge Piqueras Sánchez Concha, porque en realidad el trabajo de ambos si bien es notable y realmente de primera línea, habiéndose insertado de manera precisa en los ámbitos internacionales en los que se han desplazado, no afecta mayormente el desarrollo de la escultura en el Perú.

El trabajo de Alberto Guzmán sí, aunque él es uno de los varones que se va. Sus piezas realizadas en la primera etapa de su trabajo, son piezas en metal y justamente tiene esa crispación expresionista. Si bien aluden a lo que se podría llamar una especie de «circuitaría» interior, lo que hacen es poner de manifiesto y enfatizar el hecho de que la escultura en el Perú es una escultura en la que el núcleo significativo todavía está comprendido como algo que existe dentro de la materialidad de la obra, no como en el caso del minimalismo, algo que se juega entre la percepción del espectador y el espacio en donde está colocado el objeto. Esa mirada sobre el objeto escultórico, me parece importante ser enfatizada tal vez desde otro ángulo que es el objeto surrealista. Los surrealistas, lanzaron una serie de ideas en el mundo artístico, entre ellas la noción del objeto, de su funcionamiento simbólico y generalmente con características eróticas.

Me parece importante señalar porqué el surrealismo es definitivamente para el Perú una situación artística que ha dado mucho frutos en reinterpretaciones sucesivas. Lo que me parece importante destacar en este punto, es que César Moro, siendo surrealista, poeta, pintor, un artista que había abrazado el surrealismo a plenitud, por lo menos en Lima no hizo objetos, que era una de las prerrogativas surrealistas de tender lazos de conexión entre arte y vida, una conexión sin costuras.

Otra artista que me parece importante como presente en este espacio, es Amelia Weiss, sobre todo porque ella se inscribe en el expresionismo de otra manera tal vez. En su trabajo en bronce existe una tensión que es por un lado angustiante y por otro lado parece resolverse lúdicamente. En un trabajo en resina, como la *Cabeza de Caballo* de los años 70, el expresionismo se va orientando hacia una suerte de incorporación de pintura en el objeto escultórico en lo que se refiere a tinción o coloración de la resina.

Este es un punto delicado porque de lo que se trata en esta conferencia es de resaltar la importancia que ha tenido la presencia de pintores en diálogo con los escultores. Anna Maccagno se formó con Adolfo Winternitz y es la condiscípula en igualdad de alguien como Jorge Piqueras Sánchez Concha, que también se formó con Winternitz, y de Fernando de Szyszlo. En este homenaje a Anna Maccagno se va a hablar ampliamente de escultores surgidos a partir de acá, de la Pontificia Universidad Católica, y lo que va a quedar totalmente expuesto para contemplación de todos, es la capacidad de Anna



Maccagno de enrumbar a individuos que tenían las orientaciones más diversas y que bajo su tutela totalmente empática pudieron desarrollar de una forma plena.

En el espacio en el que Anna Maccagno forma a sus alumnos, hay también una presencia muy fuerte de Szyszlo como maestro. En ese sentido, el área de Escultura de la Universidad Católica acoge a Fernando de Szyszlo y es su presencia la que influye en varios aspectos de la escultura naciente de ese momento de la Católica. Tal vez el punto sea polémico.

Yo creo que hace justicia a Anna Macagno decir que ella concibió la escultura en diálogo, eso me parece sumamente valioso. Digo esto porque, por ejemplo, cuando uno va a ver obras primeras de alguien como Lika Mutal o Benito Rosas, uno ve que hay un acercamiento reinterpretativo de signos asociados a lo sagrado prehispánico.

Lika Mutal en su desarrollo se despegaba de eso hasta llegar a la posesión completa de un lenguaje que busca una suerte de universalismo a partir de la materia física de la piedra. Estamos en una situación en donde alguien como Lika Mutal se aúna a la famosa vertiente señalada por Margit Rowell en la que el material mismo introduce una fuerte presencia de voluntad de acercarse a la naturaleza. Pero en el Perú la piedra es la famosa piedra eterna, también cantada por Pablo Neruda en las «Alturas de Macchu Picchu», y es una piedra que tiene una carga cultural importantísima, por lo que uno podría estar en una situación en donde se tiende un puente entre naturaleza y cultura.

Benito Rosas es también un caso próximo, principalmente porque delata la influencia del acercamiento a los signos prehispánicos de Fernando de Szyszlo.

Lo interesante es que Lika Mutal y Benito Rosas trabajan la piedra, la sugerencia de los signos sagrados está presente y trasmutada, y el trabajo esencialmente es de relectura y reinterpretación, pero desde una posición concretamente centrada en el presente. En ese aspecto uno puede ver el ejemplo, inconsciente o no, de alguien como Fernando de Szyszlo.

Sonia Prager tiene otra aproximación en la que tal vez la noción del volumen escultórico, la piedra misma, tiene una impronta que pareciera recoger algunas de las aproximaciones de escultores norteamericanos que trabajaron en la estela del minimalismo. Podría uno describirla como una solitaria, pero en todo caso lo importante es que a través de un concurso de la Municipalidad de Miraflores, logró colocar una pieza que en la actualidad, por su emplazamiento fallido, dice mucho de la manera en que se considera la escultura en el Perú. La pieza nunca fue concebida para ser colocada en alto sobre un soporte de concreto. En la época en que fue instalada estaba adecuadamente presentada, pero ahora lo que se ha hecho ha sido una decoración de jardín en torno a una pieza escultórica que ni siquiera puede decirse que está emplazada, porque está elevada allí donde debería apoyarse sobre tierra o sobre suelo. La situación con esta pieza, que es una pieza que alude a tensiones y que, una vez más, lleva la

impronta de trabajos escultóricos en la estela del minimalismo, es una pieza que quizás sea uno de los sorprendentes monumentos públicos en Lima, una de las excepciones a la regla de la dificultad de hacer obra en espacio público con intención artística concreta.

Otro ejemplo es el «Ángel» de la bajada Balta de César Campos. Una de sus piezas más interesantes, que estaba colocada a un lado del Puente Villena, del lado donde ahora está el Parque del amor me parece, ha desaparecido sin dejar rastro, lo cual muestra el respeto que se tiene hacia las piezas escultóricas que han sido colocadas. Eso tal vez podría parecer anecdótico en el siglo XX peruano, pero lejos de ser anecdótico creo que es bastante elocuente de una actitud que ha cundido después del año 60.

El trabajo de Lika Mutal, Benito Rosas, Sonia Prager, César Campos y Susana Rosselló es un trabajo inicial, un florecimiento muy vigoroso bajo la tutela de Anna Maccagno que se convierte entonces en una suerte de figura mítica de la escultura peruana.

Es interesante que aparezcan otras formas de trabajar la escultura, entre ellas la de Johanna Hamann. Ésta es tal vez una opción escultórica que reinstala la figura humana, pero lo hace en términos que son expresionistas de nuevo cuño en un país en donde se siente una serie de remezones en la década de los 80. No solamente me estoy refiriendo a la violencia del terrorismo sino también a reconsideraciones acerca de la situación de la mujer en el país. Si bien la artista no necesariamente trabajó pensando en eso, la pieza que se llama «Barrigas» inmediatamente sugiere una experiencia de maternidad presentada de manera traumática. Es una obra alegórica cuyo desentrañamiento final es imposible, pero su presencia es bastante interesante en términos de concebir un aspecto de la historia personal femenina como una cuestión, si se quiere, de vida o muerte. Esa mirada sobre la figura está presente también en «Mujer de madera», trabajo que me parece que es de fines de los 80. Esta pieza, por ejemplo, es una fragmentación del cuerpo en donde el acercamiento en el uso de distintos materiales, el metal y la manera en que se incrusta en la madera, exhibe una dialéctica material que explicita otra forma de concebir el lugar de la escultura, es decir, de lo que se trata acá es de que los materiales hablen de las tensiones corporales de una manera alusiva y, en ese sentido, la figura tiene connotaciones alegóricas muy claras.

Pero hay otros tipos de fragmentaciones como «Torso», la fabulosa pieza de Jorge Izquierdo, que me parece una de las más plásticas del año 90 - 91, en donde la arcilla recibe las huellas del escultor y al mismo tiempo sugiere un cuerpo eminentemente acariciable. Se trata de una obra muy sutilmente erótica que me parece tiene un espíritu de época experimental dentro de lo que puede ser una investigación de materiales. Todos son artistas de la Pontificia Universidad Católica.

Javier Aldana me parece una figura importante, por cuanto lo que hace él es presentarnos una posibilidad de sintaxis escultórica que es una de las características más ausentes en la escultura peruana del siglo XX en general. La idea de la no unidad solitaria sino múltiples unidades en una relación que no es la del programa escultórico, dado que no



hay un texto previo, no hay un texto mental que acomode las piezas sino una creación en donde cada pieza es concebida como una variación. Entre las piezas más recientes de Aldana, están las estructuras metálicas con desecho o remanente del Servicio Industrial de la Marina. Aquí la presencia escultórica ha sido reconsiderada ya no como un volumen, sino como una especie de plano doblado en el espacio.

En los ensamblajes, por ejemplo, aparece Herbert Rodríguez, otro pintor que es crucial para hablar de diálogo entre artistas de los años 80 en el Perú. Objetos neoadadás a destiempo, pero totalmente a tiempo en el país, esto es 20 o 25 años después que Jasper Johns y Rauschenberg hacían sus objetos neoadadás en Nueva York, pero lo que acá enfrentamos concretamente es una improvisación con brío. Figuras totémicas hechas con material recogido de jardines o arrancado de palmeras, tienen retazos de corteza de árbol y, además, obviamente incorporaciones del artista. Es una curiosa combinación de *assemblage* con arte povera, en una representación de material sustancialmente presentado para sugerir una aproximación al espacio de lo natural con una carga que se podría describir como de añoranza sagrada. Una pieza como ésta definitivamente reinstala esa noción de trabajar con lo que se puede recoger de los jardines públicos con agregados pintados de una manera que desacraliza la noción de pintura. Ahora, esa relación fructífera de pintor con trabajo escultórico, me parece que está remarcada de una manera muy potente por David Herskovitz, que es uno de los artistas más connotados de la década de los 80.

La serie «Overdum» definitivamente es una pictoescultura, es lienzo tensado sobre una armazón que permite un volumen de esa naturaleza.

El momento más interesante de los 80 en lo que se refiere a la escultura, es precisamente aquel que posibilita los trabajos de Aldana y de Herbert Rodríguez, que flexibilizan dentro del espacio creado por Anna Maccagno en escultura en la Católica, una noción de obra que no tiene ya miedo de ser efímera y, sobre todo, es allí donde comienza realmente lo que podríamos llamar el cruce de pintura y escultura. Creo que las piezas de Javier Aldana hechas con carrizo, que son piezas que se aproximan al trabajo de los creadores de «Vacas locas» o de «Castillos», por ejemplo, inauguran una aproximación a la escultura que, además, se enraíza con referentes locales.

La «Venus asiática», pieza de Rocío Rodrigo me parece importante por cuanto es uno de los ejemplos más claros de lo que yo llamaría, en ausencia del readymade y ausencia del contrarrelieve, acercarse al muñeco articulado o al juguete, que me parece es una de las particularidades de la escultura de los 80 y post.

El trabajo de María Gracia de Losada, que es contemporánea de Rocío Rodrigo, también se aproxima al juguete, pero en una veta más expresionista. La «Venus asiática» es una obra del año 93 que me parece una de las más cuajadas de todas las que se han producido en los últimos 20 años. Las piezas de María Gracia de Losada son formas

esencialmente lúdicas trabajadas en madera y pintadas, que toman el juguete o la caricaturización y construyen un universo ya no en referencia alguna a contenidos, esto también se aplica a lo de Rocío Rodrigo a pesar de la utilización de la figura, que podríamos describir como referidos al drama humano. En ellas no hay drama humano porque no se mira lo humano en términos simplemente existenciales, sino se toma un aspecto de lo humano que es precisamente la fabricación de objetos que se fetichizan, y eso es lo que se utiliza como fuente para el trabajo. Por ejemplo, algo tan anecdótico como la presencia de los perros en la granja Esmeralda que es donde trabajó María Gracia de Losada.

«La cama gato» de Juan Pacheco que, en la estela de María Gracia de Losada y Rocío Rodrigo, llegó a una primera elaboración potenciada al máximo del juguete como objeto escultórico mueble, en este caso. La cama gato era efectivamente lo que podríamos llamar un lugar para echarse, en ese sentido tenía dentro de su forma escultórica una función extra. En otros rumbos, Pacheco ha llegado a excesos que resultan de una libertad extrema en el ámbito de lo peruano.

Otra situación de juguete es la instalación de Ana Orejuela. Ana me parece muy importante en este sentido. Su obra «Casa de muñecas» resulta siendo un auténtico paisaje de fantasía y en donde la forma humana se convierte en un vehículo de sueños. Dentro de esa estela, el trabajo de Haroldo Higa representa una muy personal reinterpretación, tal vez porque se tiende el puente con otro ingrediente cultural que vendría a ser con su origen familiar japonés.

«La diva» de Cristina Planas me hace pensar en dos cosas, aparte del hecho que es una alusión al entorno familiar de la escultora ya que su madre es cantante lírica, me parece que alude también a otra cuestión y es que, como decía, no habrá *readymade* «duchampiano» ni contrarrelieve de Tatlin, pero hay un juguete y, además, la imagen religiosa. Esto es de alguna manera como una virgen desnudada, creo que en ese sentido hay ese otro aspecto del trabajo escultórico figurativo en el Perú.

En la que me parece una de las opciones más provocadoras de los últimos años, la exposición de Marta Cisneros el año 2,000 re-trabaja una presencia de lo femenino a partir de referentes que son a la vez eróticos y a la vez sugieren una feminidad no definida por lo que uno podría llamar tersura corporal, sino más bien por otro tipo de presencia abrasiva. En «Composición 4 (rueda con bocas y pelos)» la pieza encierra una posibilidad de lecturas de lo orgánico que introduce también esa posibilidad de que lo femenino no sea simple y llanamente aquello que es terso y suave o, en última instancia, limpio. Se sugiere otro tipo de lecturas para la feminidad.

Para recordar de qué es lo que estoy hablando cuando hablo de minimalismo, pensemos en la obra de Carl André con sus ladrillos refractarios, Donald Judd y la idea de la serialidad, una cosa tras otra sin preponderancia jerárquica de una sobre otra con sus cajas metálicas. En el caso de Robert Morris con sus vigas metálicas, lo que podría uno describir



como la forma escultórica es una forma que no contiene, que se presenta más bien como algo que existe en el espacio para ser confrontado por el cuerpo del observador. Es decir, de la posición en la que se halle el observador, esa confrontación tendrá una característica distinta, estamos en la fenomenología. En una pieza de Robert Morris del año 69 estamos en el arte antiforma, pero eso es un resultado del minimalismo. Digo todo esto para que se sepa de qué estoy hablando. Es algo que completamente se pasó, no hubo este tipo de trabajo escultórico en el Perú. No digo que se haya perdido algo en concreto, pero para pasar a las instalaciones lo que hubo fue un triple volatín en el aire.

Considero que la figura que justamente agencia la idea de desmaterialización de la forma escultórica, es Emilio Rodríguez Larraín. La pieza en el desierto iqueño es prácticamente una apacheta. Otra pieza que creo que todos conocen está en la parte externa del Museo de Arte, es un refugio que había ideado para una serie de refugios en el Callejón de Conchucos. Esther Vainstein es, digamos, la otra gran presencia que a principios de los 80 contribuye a ese despuntar de la desmaterialización del arte escultórico en el Perú. La instalación Paracas, es un dibujo en forma de «T» y luego un triángulo de arena con piedras traídas de Páracas, aludiendo de alguna manera a los no-sitios de Robert Smithson.

El trabajo de Patricia López Merino que no tiene formación escultórica, es pintora de formación, ha sido decididamente escultórico en todas sus presentaciones en el Perú. Es cerámica. Carlos Runcie Tanaka es alguien que viene de la cerámica exclusivamente y pasa a la instalación.

Esther Vainstein no tuvo formación como artista plástica en escuela en el Perú y Emilio Rodríguez Larraín es arquitecto de formación, pero son ellos los que introducen la noción de instalación entre nosotros.

Estoy presentando la instalación aquí porque su inserción dentro del espacio de lo escultórico es algo que me parece debatible para nosotros, precisamente porque en la escultura en el Perú no hubo minimalismo.

Roberto Huarcaya viene del cine a la fotografía y de ahí a una instalación de carácter espacial notable, diría yo. «Continuum», imágenes fotográficas que cuelgan en el espacio en un semicírculo, crean a su vez un espacio en donde el espectador se confronta con éstas presencias que narran una suerte de historia que resume una ficción en torno a la vuelta a la vida de cuerpos conservados.

Fernando Bryce es un artista formado en la Escuela de Bellas Artes de París que el año 2,001 presentó una instalación de dibujos con el nombre de «Atlas Perú» que, una vez más, se constituye en la creación de un espacio con una carga de reflexión acerca de la historia reciente del Perú en reinterpretación que él llama de análisis mimético, al copiar imágenes preexistentes de distintas fuentes periodísticas o impresas. Hay que decir que Fernando Bryce se formó inicialmente en la Facultad de Artes Plásticas.

La pieza «Leading Room» de Sandra Gamarra, pintora de la Facultad de Arte Plásticas de la PUCP, es una instalación en la que el tejido de alguna manera lo envuelve y lo dice todo acerca de nuestras relaciones de estructura familiar y estructura social. Es alegórica.

Estas son instalaciones que me parece interesante considerar porque su inserción dentro de lo escultórico es debatible, pero es interesante de discutir.

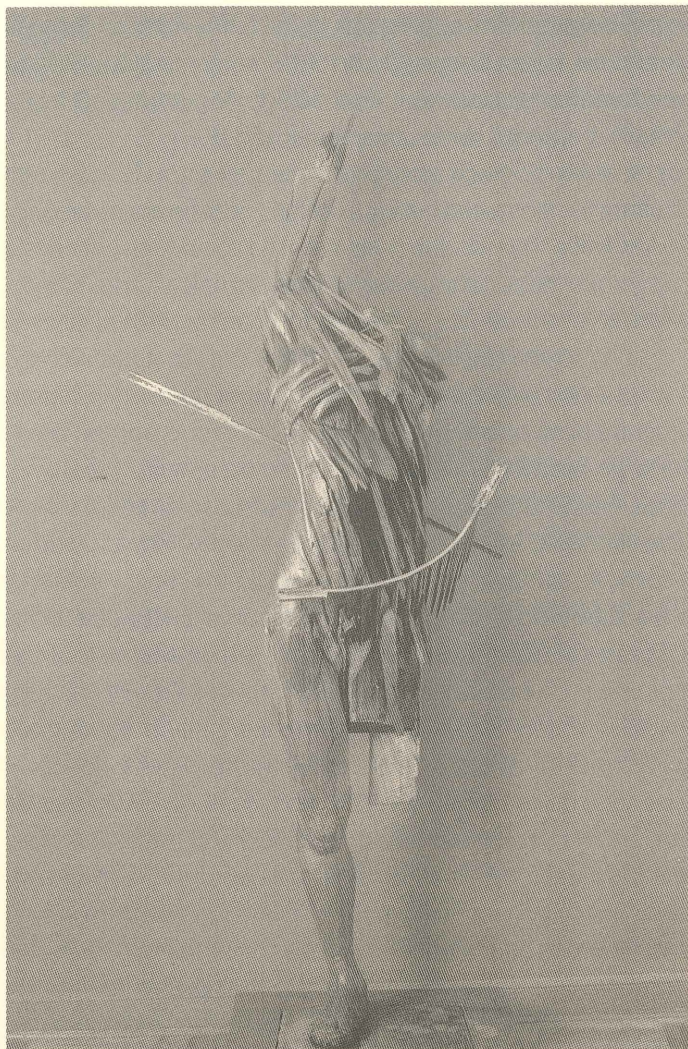
«Desierto» pieza de Juan Javier Salazar, me parece una de las reflexiones en torno al monumento más interesantes que se hayan hecho. Es un monumento rodante. Salazar es pintor, pero la pieza es definitivamente escultórica. Ese diálogo de pintura con escultura es particularmente fructífero, como les decía, a partir del año 80.

Para terminar, tres objetos del mismo Salazar que me parecen muestras fabulosas de la relación de la pintura, la escultura y un encuentro muy fructífero de la forma escultórica con la forma del ceramio prehispánico, que es algo que tal vez ha estado ausente hasta hace muy poco tiempo. No digo que los ceramistas como, por ejemplo, Carlos Runcie no se hayan inspirado en las formas prehispánicas, pero de esta manera definitivamente no. De lo que se trata es de una forma inexistente, el Perú como mapa es como «Astroboy» o el «Mach 5», en realidad existe por convención y puede ser divertido o no. Juan Javier Salazar lo encuentra profundamente divertido, sobre todo porque cuando lo trabaja como una suerte de otorongo, es prácticamente un animal. Asimismo, con asa estribo, con asa puente. Recordemos que también lo ha hecho en cojín. En ese caso el mapa es, digamos, formalmente establecido, el objeto escultórico, el ceramio está trabajado de acuerdo a cómo es el mapa, pero el mapa puede invertirse y el animal es completamente extraño e inesperado y rompe su relación con el pacto que todos tenemos socialmente. Esas piezas son una reflexión irónica en torno al arte de la escultura, porque todavía tenemos una profunda indefinición con respecto a qué es la cerámica prehispánica. Por ejemplo, México nos lleva por lo menos 75 sino 85 años de delantera, la estética prehispánica mexicana, o sea para aztecas, mayas, toltecas, olmecas ha sido definida a través de una serie de estudios a partir de, yo diría el siglo XIX, más de cien años. Pero entre nosotros no ha habido ese tipo de definición, el trabajo pionero del doctor Jorge Muelle, del Dr. Pedro Weiss o, en la actualidad el Dr. Lumbreras, siguen siendo intentos solitarios, no se genera un corpus de reflexión estética acerca de las formas prehispánicas. Si no tenemos una relación, digamos crítica analítica, de historiador de arte incluso, con respecto a las formas prehispánicas, ¿cuál puede ser nuestra capacidad de aproximarnos a la escultura en el Perú? Esa es una pregunta que realmente queda en el aire y creo que con eso es con lo que quisiera dejarlos.

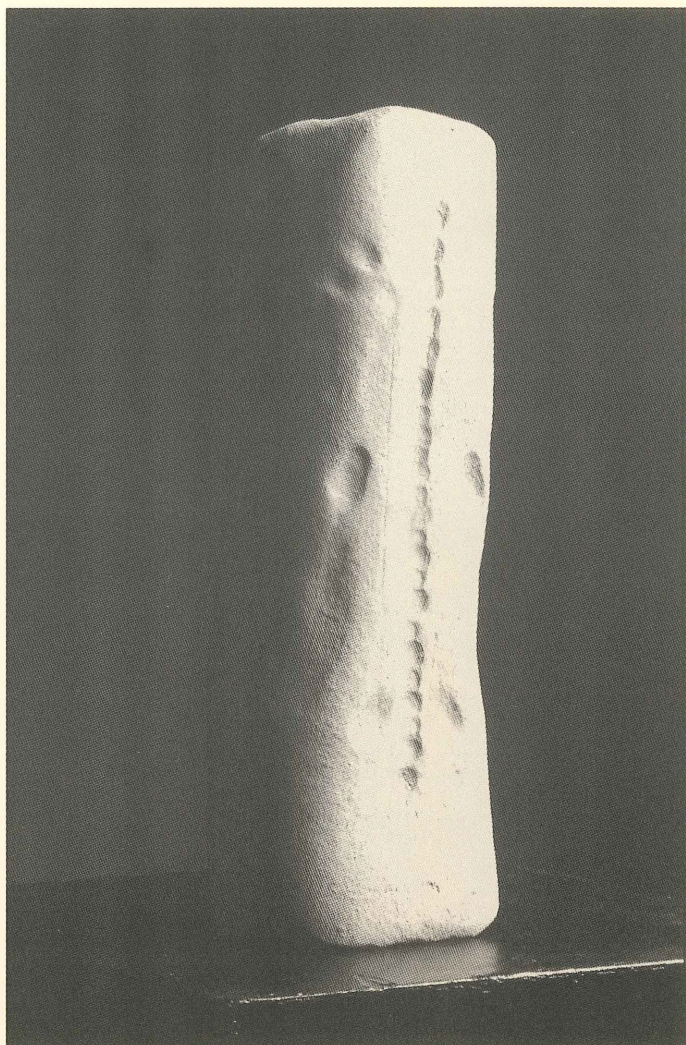
Gracias.

JORGE VILLACORTA CHÁVEZ



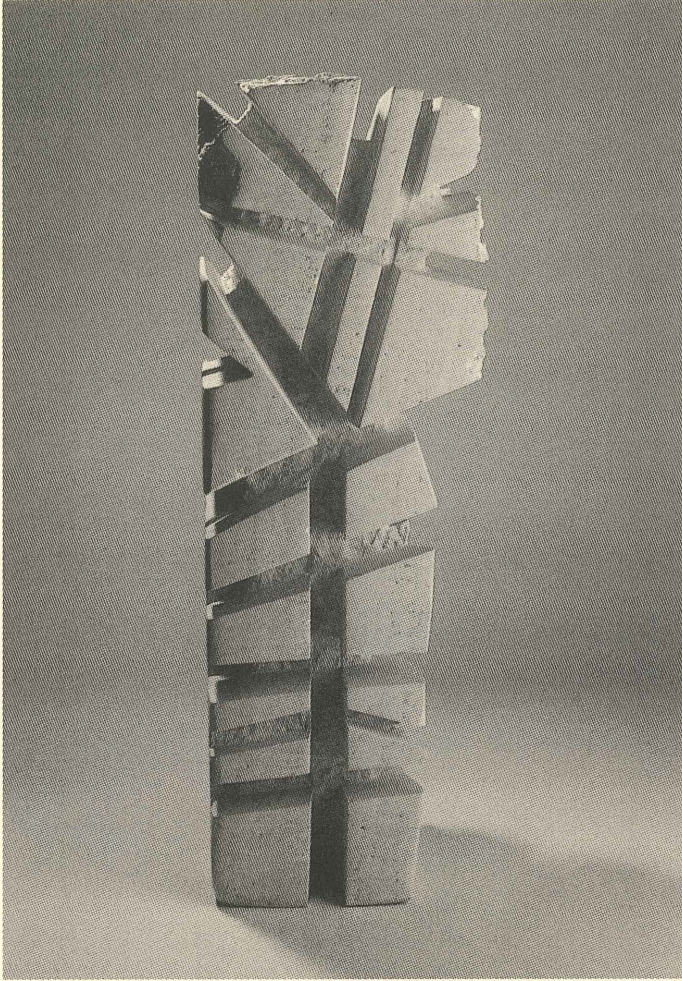


«Mujer de madera»  
Johanna Hamann  
Madera (nogal) y fierro  
206 x 140 x 70 cm. 1991

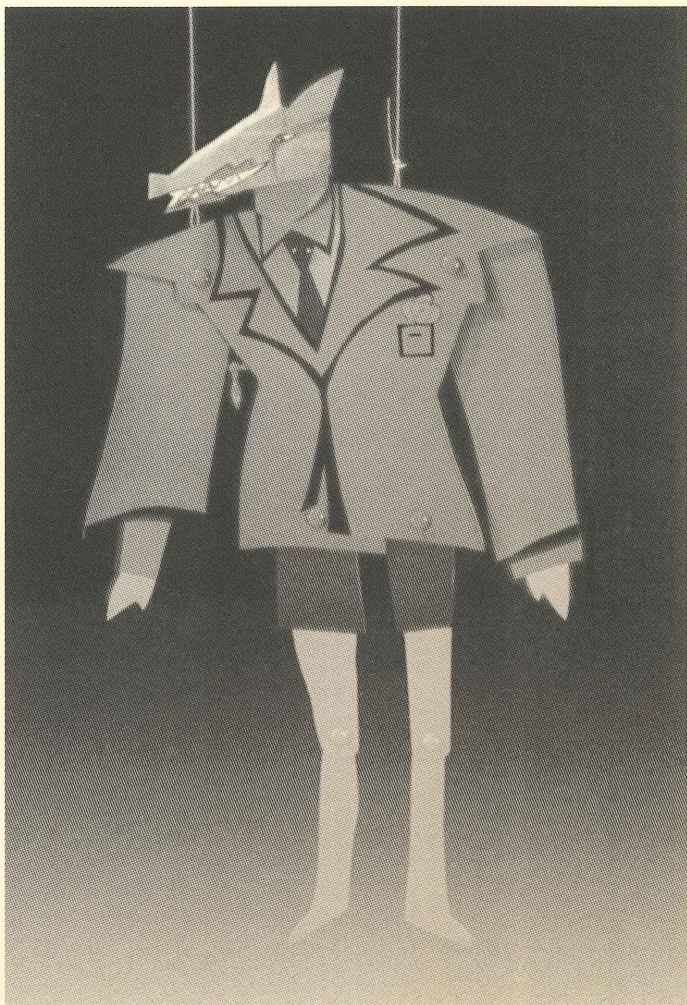


«Torso»  
Jorge Izquierdo  
Cerámica



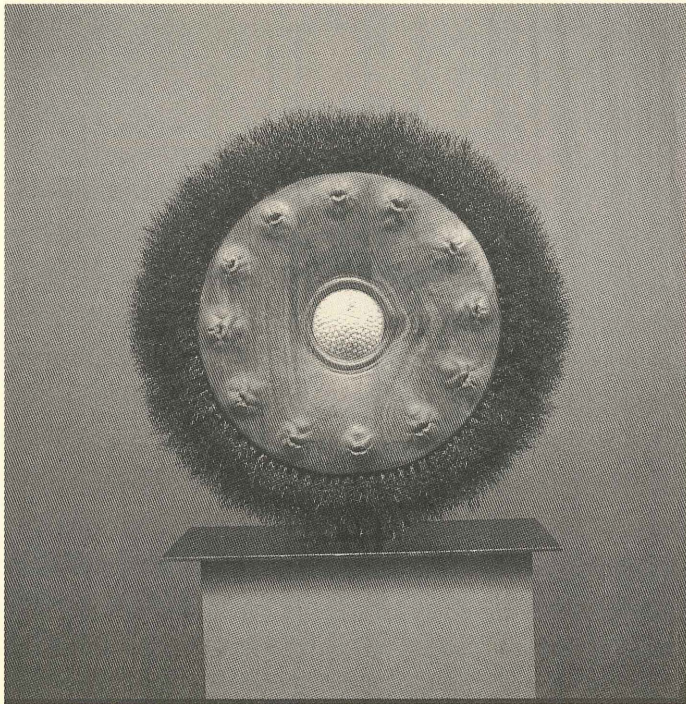


Javier Aldana



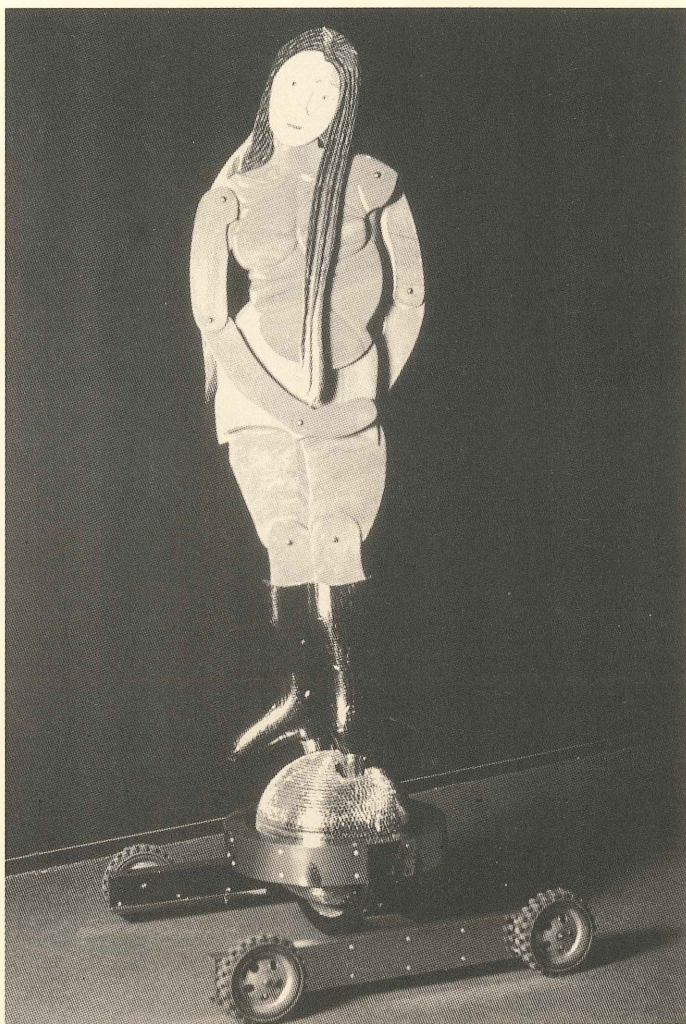
«Zorro», serie *Los articulados*  
Maria Gracia de Losada  
Madera y metal policromado  
183 x 106 x 15 cm. 1999





«Composición 4. Rueda con  
bocas y pelos»  
Marta Cisneros  
Madera de Jacarandá, piedra de  
Huamanga y elementos de metal  
110 x 40 x 105 cm.

«Venus asiática»  
Rocío Rodrigo Prado  
Madera tallada policromada al  
óleo, acero inoxidable, bola de  
espejos de discoteca (objeto  
industrial) 200 x 80 x 80 cm.  
1993







## Autores

Alejandro ALAYZA. Pintor. Decano de la Facultad de Arte.

Gustavo BUNTINX. Historiador del arte. Crítico cultural. Director General del Centro Cultural de la Universidad de San Marcos.

César CAMPOS. Escultor. Profesor Pontificia Universidad Católica del Perú.

Alfonso CASTRILLÓN VIZCARRA. Historiador del Arte. Profesor de Historia del Arte, siglos XIX y XX. Director del Instituto de Investigaciones Museológicas y Artísticas y Coordinador de la Maestría en Museología de la Universidad Ricardo Palma.

Luis Jaime CISNEROS V. Doctor en Filología. Profesor Pontificia Universidad Católica del Perú. Presidente de la Academia Peruana de la Lengua.

Marta CISNEROS. Escultora. Profesora Pontificia Universidad Católica del Perú.

Verónica CROUSSE. Escultora. Profesora Pontificia Universidad Católica del Perú.

Raúl CUBA. Escultor. Profesor Pontificia Universidad Católica del Perú.

Silvio DE FERRARI. Historiador y crítico de arte. Profesor Pontificia Universidad Católica del Perú.

Augusto DEL VALLE CÁRDENAS. Filósofo. Crítico cultural. Director del Museo de Arte del Centro Cultural de la Universidad de San Marcos.

Johanna HAMANN. Escultora. Profesora Pontificia Universidad Católica del Perú.

Max HERNÁNDEZ CALVO. Artista plástico. Profesor Pontificia Universidad Católica del Perú y del Centro de la Fotografía.



Mirko LAUER. Poeta y estudioso de arte y literatura. Analista Político. Co-Director de la Revista Hueso Húmero. Columnista y miembro del Comité Editorial del Diario La República.

Salomón LERNER FEBRES. Doctor en Filosofía. Rector de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Presidente de la Unión de Universidades de América Latina (UDUAL).

Miguel MORA DONAYRE. Economista. Secretario del Departamento Académico de Arte de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

Lika MUTAL. Escultora.

María Fé NEVARES. Poeta.

Rodrigo QUIJANO. Poeta. Curador independiente.

Carlos RODRÍGUEZ SAAVEDRA. Historiador y crítico de arte.

Fernando DE SZYSZLO. Pintor.

Emilio TARAZONA. Teórico del arte.

Carlo TRIVELLI. Periodista Cultural. Profesor Pontificia Universidad Católica del Perú y del Centro de la Fotografía. Curador independiente.

Jorge VILLACORTA CHÁVEZ. Biólogo. Crítico de arte. Curador independiente. Profesor Pontificia Universidad Católica del Perú, de la Universidad Nacional de Ingeniería y del Centro de la Fotografía.

## Agradecimientos y Créditos

### Agradecimientos:

Gerardo Acosta, Sonia Acosta, Samuel Adrianzén, Dante Antonioli, César Campos, Valeria Cruz, Alexandra Cugler, Leticia Dargent, Patricia Harman, Diana Lazo, Elsa Palao, Michael Perko, Luis Repetto, Carolina Rieckhoff, María Fe Silva, Carmen Velarde, Rosa Gonzales.

### Créditos:

Rector de la PUCP: Salomón Lerner Febres  
Decano de la Facultad de Arte: Alejandro Alayza Mujica

#### *Comité Organizador:*

Marta Cisneros  
Johanna Hamann  
Miguel Mora

#### *Locación: Centro Cultural de la PUCP*

Director: Edgar Saba  
Directora Ejecutiva: Alicia Morales

#### *Producción: Patricia Salazar*

#### *Edición: Fondo Editorial de la PUCP*

*Fotografía:* Alicia Benavides, Archivo Anna Maccagno, Archivo Adolfo Winternitz, Archivo Cugler, César Campos, Martín Zevallos

*Impresión y Prerensa:* Tarea Asociación Gráfica Educativa



SE TERMINÓ DE IMPRIMIR EN LOS TALLERES GRÁFICOS DE  
**TAREA ASOCIACIÓN GRÁFICA EDUCATIVA**  
PASAJE MARÍA AUXILIADORA 156 - BREÑA  
Correo e.: [tareagrafica@terra.com.pe](mailto:tareagrafica@terra.com.pe)  
TELÉF. 424-8104 / 332-3229 FAX: 424-1582  
ENERO 2003 LIMA - PERÚ

PRÓXIMAS PUBLICACIONES

Castellano andino. Aspectos  
sociolingüísticos, pedagógicos y  
gramaticales

RODOLFO CERRÓN PALOMINO

Estilos de aprendizaje

VARIOS AUTORES

Normas antidumping y antitrust en  
los procesos de integración

ABDÍAS SOTOMAYOR

Riqueza económica y  
pobreza política

FRANCISCO DURAND

FONDO EDITORIAL DE LA PUCP

Plaza Francia 1164

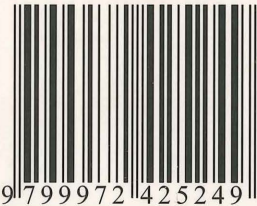
Cercado de Lima

330-7410 / 330-7411

feditor@pucp.edu.pe



ISBN 9972-42-524-X



9 799972 425249