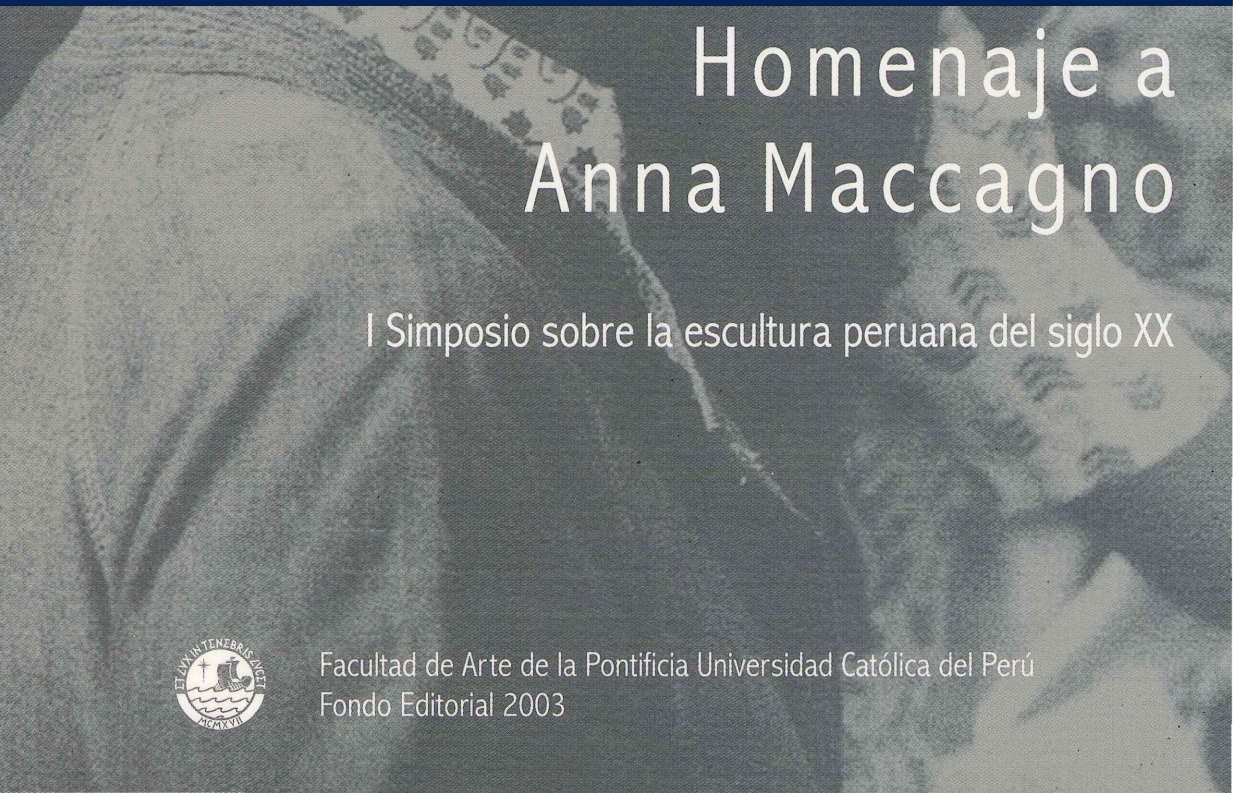




## Capítulo 24



# 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

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

## 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 Cotolí— 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