



## Capítulo 29

# 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



## 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 ceñe 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* «duchampeano», 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* «duchampeano», 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