



## Capítulo 25

# 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



## 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 removi6 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 estupores* 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