

Extravíos paralelos

Los usos sociales de la forma en el arte y la arquitectura local¹

Mijail Mitrovic

Un problema central para el arte y la arquitectura del presente concierne a las formas de entablar relaciones con el pasado, sea este una tradición disciplinar o bien el pasado en cuanto tal. Curiosamente, en la arquitectura, el modernismo es reconocido como base de una disciplina que, para bien o para mal, no puede desprenderse de su fuerza. Al contrario: en el campo del arte contemporáneo, el modernismo parece ser cosa del pasado. Recientes esfuerzos por historizar el movimiento moderno (Acevedo y Llona 2016) o el proyecto moderno (Kahatt 2015) en la arquitectura peruana indican que se trata de un proceso corto —entre mediados de los años cuarenta y mediados de los sesenta del siglo pasado, acaso un poco más—, lo que ayuda a ubicarlo al interior del proceso mediante el cual la arquitectura se actualizó respecto de las tendencias internacionales y reorientó su práctica hacia lo social. Ambas cosas pueden ser dichas en el mismo sentido al mirar la obra pictórica de Fernando de Szyszlo de los años sesenta. Tomemos como ejemplo la conocida pieza *La ejecución de Túpac Amaru X* (1966) (figura 1). Resalta la libertad de la mano para trabajar gestualmente el espacio donde se erige una especie de construcción que, pese a que se trata de arte no-figurativo, busca en la simplicidad de ciertas formas semicirculares una alusión a la historia cultural peruana. La pieza es parte de la colección del Instituto de Arte Contemporáneo (IAC), institución fundada en 1955 y que hoy se materializa en el Museo de Arte Contemporáneo de Lima (Barranco). Este dato nos ubica en el escenario que me interesa explorar: la relación entre arte y arquitectura que atraviesa esas décadas que van de los años sesenta a los ochenta, que exploré detalladamente desde la perspectiva del arte en otro lugar (Mitrovic 2019).

Aunque ya en la Agrupación Espacio se hace patente que el arte y la arquitectura podrían compartir un

programa común como parte de la modernización del campo cultural del país —Luis Miró Quesada Garland y Szyszlo hicieron el mismo gesto arrasador para cada uno de sus campos al declarar que «no hay pintores/arquitectos en el Perú»—, es recién con la fundación del IAC que la institucionalidad propiamente artística de esta voluntad modernizadora se torna legible. Si en la Agrupación Espacio se gestó cierto «giro social» de la arquitectura local, en el IAC cuajó por primera vez un programa de modernización del arte que no solo se ocupó del problema de los estilos y las formas visuales,



Figura 1. Fernando De Szyszlo, *La Ejecución de Túpac Amaru X*, Óleo sobre lienzo, 161.5 x 129.7 cm. Colección del IAC; Archivo MAC Lima.

sino también de la proyección de su acción a la transformación de la institucionalidad artística en la ciudad. Así como el urbanismo moderno proyectó una ciudad racional donde convergieran virtuosamente los intereses privados y públicos, el arte pudo vislumbrar su inserción social a través de la construcción de un *sistema*: financistas privados provenientes del mundo industrial —pero también de la vieja aristocracia u oligarquía, de sus vetas más «progresistas»—, galerías de arte abocadas a la circulación local e internacional del producto artístico, críticos de arte especializados en el comentario y elucidación de las obras de cara al gran público, etcétera. Convendría discutir a quién le correspondería cerrar este círculo, pues usualmente se piensa que este *altomodernismo* —sobre lo que volveré más adelante— en el Perú entronizó al artista como figura suprema de la creatividad. Sin embargo, al advertir los estrechos vínculos del arte con el proyecto moderno en arquitectura y urbanismo, podríamos decir que la realización final de este sistema artístico se completaría cuando apareciera *el público*. En ese sentido específico debemos comprender la orientación «social» de este sistema y del arte en sí, tal como lo impulsaron los agentes vinculados a la Agrupación Espacio, y en esa proyección hacia un público por venir encontramos su carácter utópico. Una utopía regresiva, como desarrollaré más adelante, pero utopía al fin. Ello invita a discutir lo afirmado por Rodríguez Rivero sobre la Agrupación Espacio como un proyecto caracterizado por un «radicalismo desideologizado, formal y cosmopolita; conservadurismo socioeconómico, nostálgico y excluyente. En resumen, una *vanguardia conservadora*» (2014: XLIV, énfasis añadido). La imagen es certera, pues en eso devinieron buena parte de los implicados, pero bloquea la comprensión de los contenidos ideológicos efectivamente utópicos movilizadas en este proceso de modernización, más allá de su rechazo explícito de la ideología en su propio discurso.

Por todo lo anterior, resulta importante comprender que el sueño dorado del IAC desde su fundación fuese la construcción de un Museo de Arte Contemporáneo en Lima. Sueño frustrado por el golpe de Velasco de 1968 y la inestabilidad política y económica del país hasta el final del gobierno militar, que los llevó a cerrar sus puertas institucionales en 1974. Sueño frustrado también por la radicalización de muchos jóvenes artistas que a mediados de los años sesenta encontraron en el IAC y sus proyectos un espacio de experimentación cosmopolita, que les permitió abandonar el «tradicionalismo abstracto» —como lo llamó Juan Acha (1968)— representado por Szyszlo. Para el IAC fue lamentable



Figura 2. El Museo de Arte Contemporáneo, portada de folleto. Archivo Sharif Kahatt.

que muchos artistas pasaran a las filas de la *vanguardia estatal* bajo el velasquismo, para encontrar en el espacio público y la comunicación de masas formas más efectivas de insertar el arte en la sociedad. Pienso en Francesco Mariotti, Jesús Ruiz Durand, José Bracamonte, Luis Arias Vera y otros como un conjunto de individuos que apostaron por sumarse a la revolución militar en vez de abandonar prematuramente el arte burgués para ir hacia la vida, como lo hicieron Gloria Gómez Sánchez o, en otro sentido, Rafael Hastings. Para los artistas que se incorporaron al Estado, el arte todavía guardaba una posibilidad revolucionaria a condición de que se socializaran y explotaran las formas de la sensibilidad y la imaginación en una escala realmente social. Esto es lo que he llamado *modernismo popular*, aunque no insistiré en ello aquí (Mitrovic 2019: 63-94).

En buena cuenta, la historización del arte contemporáneo en el Perú ha desestimado las transformaciones de la época de Velasco y ha replicado, acaso sin plena conciencia, la visión del IAC sobre su propia frustración histórica. Según esta visión, los buenos años sesenta se vieron cancelados por Velasco y solo una vez repuesto Belaunde en el poder podrían reanudar sus proyectos trunco, sobre todo el MAC. Así, tras nuevas

1. Presenté una versión preliminar de este ensayo como ponencia, el 19 de setiembre de 2019, en la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la PUCP. Agradezco los comentarios posteriores de Reynaldo Ledgard.

frustraciones ediles por terrenos que finalmente no fueron cedidos para la construcción, en 1986 se presentó públicamente la maqueta diseñada por los arquitectos Luis Miró Quesada Garland, Miguel Cruchaga y Frederick Cooper, proyectada sobre el Parque Salazar, donde hoy se erige Larcomar (figura 2). Según la descripción del folleto que entonces circuló:

El proyecto cubrirá un área construida de más o menos 1200 metros cuadrados y constará de Sala de Exposición de la Colección Permanente, Sala de Exposiciones Temporales, Sala de Exposiciones de Grabado y Fotografía, Auditorio, Salas para Cursos, una Biblioteca especializada en Arte y una Cafetería. Además en el complejo del Museo estaría incluida la Concha Acústica de Miraflores y en las terrazas que se producirán entre el edificio del Museo y la Concha Acústica se creará un jardín para exposiciones de Escultura al aire libre. En el Auditorio se realizarán funciones de Teatro, Cine-Club y Conciertos de Música que cubrirán, junto con los cursos de arte que se ofrecerán, los gastos del Museo.

Se imaginó entonces un Museo con mayúscula, en el que se realizarían todas las funciones que una institución de tal calibre aspira a cumplir. Exhibición, pedagogía, entretenimiento erudito, paisajismo y, finalmente, la construcción sin descanso de una colección permanente que estaría abierta al público, a fin de mantenerse al día con lo que la propia idea de «arte contemporáneo» en aquel entonces ofrecía: actualidad, novedad, *modernidad*. Por otro lado, el proyecto apostó por que «la financiación del proyecto sea totalmente privada para



Figura 3. *El Museo de Arte Contemporáneo*, interior de folleto. Archivo Sharif Kahatt.

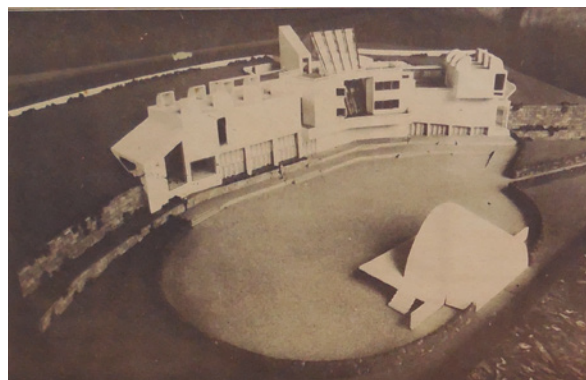


Figura 4. Sebastián Gris [Gustavo Buntinx], «¿Modernidad o nostalgia?», *El Caballo Rojo*, segunda época, suplemento dominical del diario *La Razón*, año 1, n.º 3, Lima, 12 de octubre de 1986, p. 10.

eliminar el riesgo que presentan los vaivenes de la política en un proyecto de este tipo». Las marcas traumáticas del golpe de Velasco aún se dejan sentir en estas líneas, y sin duda hay algo de huida en la apuesta por un museo de estas características en el borde de una ciudad atravesada por la guerra. El emplazamiento en la ciudad era visto por el IAC como una ubicación ideal, de cara al océano Pacífico y justo al borde del acantilado. Como se aprecia en la vista desde el Malecón de la Reserva ofrecida en el folleto (figura 3), la idea era hundir el museo en el terreno, lo contrario a la erección imponente de una estructura que atenta contra la armonía del entorno. El cielo turquesa de la imagen invita a pensar que el mejor momento de la arquitectura del museo sería el verano miraflorentino, aquel que hoy abona lo propio a las vistas idílicas que los turistas locales y foráneos capturan desde los balcones de Larcomar.

Justamente el emplazamiento es lo que más le preocupó al crítico de arte Sebastián Gris —seudónimo de Gustavo Buntinx— (1986) (figura 4). Muy pronto en el texto alude al taller E.P.S. Huayco y a *Arte al Paso*, esa muestra en Fórum que en 1980 «logró alterar la habitual modorra de nuestro ambiente plástico», donde aparecía un grabado en el que una «mujer exuberante y de cortísima minifalda» dice «¡Bajan en el Museo de Arte Moderno!» (figura 5). Dice el crítico:

[...] el grabado resume la exigencia de una institucionalidad que apoye las manifestaciones visuales contemporáneas. Pero esta demanda —consuetudinaria en nuestro medio— implica aquí un cuestionamiento radical al circuito artístico existente y a la idea de lo moderno que allí predomina. Lo

demuestran los personajes y el ambiente representados, así como el estilo deliberadamente chabacano que inscribe a la obra dentro de lo que ha dado en llamarse «pop achorado»: esa imagen bizarra inspirada en aquel universo visual donde la difusión masiva se combina con técnicas burdamente artesanales para dar expresión a la nueva cultura popular —la nueva modernidad— que la migración va generando en la capital y sus barriadas (1986: 10).

Para Buntinx, la idea de un Museo Nacional es *el* proyecto burgués por antonomasia, a través del cual la clase dominante «encuentra en la idea nacional del Perú —un Perú metafísico que trasciende sus fracturas históricas, sus divisiones sociales, sus desencuentros culturales— la justificación última de la hegemonía que postula» (1986: 10). El MAC estaría actualizando ese viejo anhelo burgués, lo que implica ubicar al IAC como representante de dicha clase. Si la inexistencia de un Museo Nacional en el Perú se debe a «la demorada penetración del capitalismo en la economía del país y la consecuente debilidad de los grupos que la impulsan» (1986: 10), podríamos decir que el arte local ha funcionado como parte de un *establishment* que prefiere administrar la cultura a través del mercado, antes que a través del discurso nacional —cosa que ha cambiado mucho recientemente, como lo evidencia el discurso sobre lo precolombino movilizado en la feria ARCOMadrid de inicios de año—. De ahí que el sistema vislumbrado por el IAC en los años cincuenta, luego frustrado por el golpe de Velasco y la emergencia de la Nueva Izquierda y el Movimiento Popular a mediados de la década de 1970, se haya erigido como un proyecto totalmente privado y *blindado contra la política*.²

Pero dije que a Buntinx le preocupó el emplazamiento del futuro MAC:

[...] quizá más importante que estos aspectos técnicos sea la dimensión ideológica puesta de relieve por la ubicación escogida. Muy atractiva, por cierto, y con vista al mar. Pero esto último puede resultar demasiado connotativo del ajado espíritu cosmopolita que alienta al proyecto. Se ha postergado el verdadero centro de la ciudad —hoy marcado por una decisiva presencia popular—, privilegiando en cambio aquel distrito donde las clases medias y altas establecen, a solas, su intercurso cultural. [...] Para ser genuinamente moderno, el nuevo museo debe cumplir con la promesa anunciada por el insolente grabado de Huayco: vincular a los sectores



Figura 5. Mariela Zevallos, «¡Bajan en el Museo de Arte Moderno!», de la carpeta *Arte al Paso*, serigrafía sobre papel, 100 × 69,5 cm, 1980. Colección Iván Vildoso.

medios e intelectuales con esa amplia categoría de lo popular que, desde nuestras barriadas hasta la plaza de Armas, redefine hoy el significado de vivir en la ciudad (1986: 11).

Esa modernidad popular es la que se revela en sus dimensiones más utópicas y modernizantes en *Algo va' pasar* (figura 6), serigrafía de Juan Javier Salazar de la misma exhibición de E.P.S. Huayco. Aquí nos ubicamos en el proceso de migración mismo, en el inminente atropello a esa llama icónica de los fósforos diseñada por José Sabogal, y el texto del grabado alude a la definitiva modernización del imaginario nacional: los cerros ya no son vistos como dioses, sino como promontorios de tierra; los viejos órdenes sociales se resquebrajan ante lo que José Matos Mar luego llamaría «desborde popular»; en suma, el viejo mundo se desacraliza y la explosión urbana promete rehacer la sociedad entera desde la acción revolucionaria. Esta es la modernidad *desde debajo* y *desde adentro* de la que hablaba Reynaldo Ledgard a fines de los años ochenta (2015: 137), y este proceso es el que Elio Martuccelli registra como principal dinámica de la arquitectura local entre los setenta y los noventa (2017 [2000]: 259-319).

Como vemos, la crítica de Buntinx a la maqueta le contrapone todo aquello que ella niega: en primer

2. Ya en 1964 el IAC había expulsado a Sebastián Salazar Bondy por viajar a la China Popular, por cierto, lo que ayuda a comprender su posicionamiento ideológico.



Figura 6. Juan Javier Salazar, «Algo va' pasar», de la carpeta *Arte al Paso*, serigrafía sobre papel, 100 × 69,5 cm, 1980. Colección Iván Vildoso.

lugar, una dinámica urbana que ciertamente sucede lejos del borde de la ciudad, en la que se erigirá; luego, la exclusión del público, precisamente aquello que el IAC intentó construir cuando imaginaba su inserción social en los años cincuenta. Y es que, como sostiene T. J. Clark (1981 [1973]), el público es una abstracción que moviliza el imaginario de artistas y críticos, un lugar donde se deposita el deseo y se aviva la fantasía. ¿Cuál sería el público de este museo? Me parece que la lógica espacial del museo y los contenidos prácticos que proyectaron sus diseñadores responde bien a la noción de *enclave*, esa formación territorial que describe tanto los pueblos mineros como los bazares y monedas propias de las haciendas azucareras del norte antes de 1969; tanto el Museo de Arte de Lima como los festivales de rock y pintura celebrados en el balneario de Ancón en la misma época. En suma, se trata de formaciones espaciales que funcionan bajo su propia lógica al interior de una sociedad con la que no guardan mayores relaciones. Mejor dicho, que las niegan de facto.

Pese a todo lo dicho, ni ese MAC se construyó ni la perspectiva socialista y marxista de la crítica de Buntinx se mantuvo como una perspectiva vigente en el pensamiento local sobre arte y arquitectura, al menos hasta hace algunos años. Huelga decir que la propia figura del público popular movilizaba contra la maqueta responde a los propios deseos de la izquierda socialista en los años ochenta, frustrados por las múltiples crisis de la década. Sin embargo, no está cerrada la discusión que se urdió alrededor de la maqueta, y es que ella nos concierne en la medida en que aún nos interesa historizar el modernismo ya no solo como un estilo, sino también como una visión cultural que corre en paralelo al proceso de modernización —aquel simbolizado incendiariamente

por Juan Javier Salazar—. Porque hoy en día «lo moderno» parece reducirse a la abstracción, logrando que la dinámica tensa entre el *modernismo* y la *modernización* —un proceso de desarrollo social— quede petrificada (Berman 1988). De más está decir que en esta imagen queda excluida la modernidad en cuanto tal, es decir, *la experiencia histórica* producida por la tensión antes señalada, con todas las contradicciones propias de una experiencia marcada por la mundialización del capitalismo.

Por otro lado, de la misma forma como los modernismos y las vanguardias de inicios del siglo XX le dieron muerte al realismo, hoy el arte contemporáneo se imagina a sí mismo erigido sobre la tumba del modernismo. Sin embargo, lo aquí examinado responde a un momento de la historia del modernismo que conviene rotular, siguiendo a David Harvey, como un *altomodernismo* propio de la Guerra Fría: no se trata ya de ninguna militancia contra la sociedad aristocrática o burguesa, sino de un acomodo de posguerra propio del bloque capitalista mundial, en el que se eliminaron los impulsos más radicales de los modernismos previos —heroicos, los llaman algunos—, para convertirlos en un *culto* al modernismo como estilo, según sugiere Perry Anderson (1984: 108). Dicho culto hoy extendido responde a lo que Manfredo Tafuri llama *utopía de la forma*, aquel intento de «recuperar la totalidad humana a través de una síntesis ideal, una manera de abrazar el desorden a través del orden» (1976: 48, traducción propia) Se trata de una *utopía regresiva* que busca resolver las contradicciones sociales mediante una visión espiritualista de la

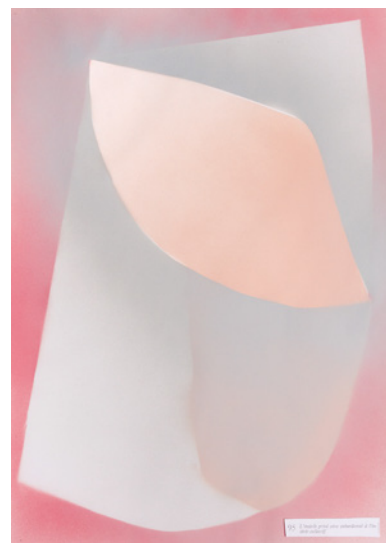


Figura 7. Iosu Aramburu, *Charte d'Athènes II 95*, gouache sobre papel, 59 x 42 cm., 2014.

cultura. Como ha sido señalado por Rodríguez Rivero para el caso local, esa apuesta altomoderna por la forma excluyó de sus preocupaciones la idea misma de una transformación revolucionaria de la sociedad. Se trataba de insertar los valores artísticos y arquitectónicos en la sociedad, pero no de transformar sus cimientos —sus relaciones de propiedad y producción, sus dinámicas de explotación y acumulación, etcétera—.

De alguna manera, mientras el arte proyectaba su inserción social como un espacio de trascendencia, de abstracción del caos limeño y de embellecimiento de la vida local, la arquitectura y el urbanismo impulsados por el proyecto moderno en el Perú construyó su inserción social —literalmente, su vivienda social— para una clase media que, como señalan Martuccelli y Rodríguez Rivero, seguiría teniendo servicio doméstico en sus casas. Esa clase media fue el «nuevo hombre» de los modernos peruanos en la arquitectura, muy lejos de cualquier modernismo orientado hacia la clase trabajadora. Como lo sugiere Daniela Ortiz de Zevallos en su proyecto *Habitaciones de servicio* (2011), el diseño de espacios para el servicio doméstico muestra una especie de «inconsciente arquitectónico», una formación que, pese a todo aquello que en el discurso se proyecta como progresista, se desliza en la propia imaginación espacial y socava sus «naturalidad». Algo parecido sucede con la inclusión de dos ascensores en muchos edificios de las zonas más acaudaladas de Lima, donde las diferencias entre propietarios y «servidumbre» se expresan materialmente en las dos vías para el ascenso hacia los departamentos. Así pues, se construyeron viviendas masivas que perpetuaban desde el vamos la dinámica «natural» de la servidumbre en la ciudad —una tradición que no alcanzó a cuestionar el altomodernismo local—, así como se proyectaron edificios dirigidos a una clase media que tendría tiempo para el consumo de la alta cultura, que iría al MAC. A mi juicio, esta subjetividad supuesta por el proyecto moderno peruano en el arte y la arquitectura, así como la sociedad futura por la que luchaban contra otros proyectos emancipatorios —como el socialista—, deberían ocupar el centro de las nuevas reflexiones sobre su sentido histórico y actual.

Porque, finalmente, el modernismo debe volver a ser visto como un campo de disputa, tanto contra ciertas tradiciones o inercias sociales que siempre toma como su objeto crítico, como al interior de las propias formas que produce. «El interés privado será subordinado al interés colectivo» dijo Le Corbusier en su *Carta de Atenas*, y es en una homónima serie de pinturas de Iosu Aramburu donde lo encontramos citado (figura 7). En la serie

se confrontan fragmentos de la icónica carta con ejercicios de abstracción que se revelan como formas *unidas intrínsecamente* al credo modernista. Señalo la imagen solamente para devolver el problema aquí esbozado a su dimensión histórica, a saber, a la pregunta por la política del modernismo y a la pugna por su sentido, largamente reprimidas entre nosotros. Solo en esa dimensión será posible formular una pregunta urgente, afín a Marshall Berman: ¿cómo usar nuestro modernismo hoy?

Bibliografía

- Acevedo, Alejandra y Michelle Llona (2016). *Catálogo Arquitectura Movimiento Moderno Perú*. Lima: Universidad de Lima.
- Acha, Juan (1968). «La vanguardia pictórica en el Perú», en *Nuevas tendencias en la plástica peruana*. Lima: UNMSM, Fundación para las Artes.
- Anderson, Perry (1984). «Modernity and Revolution», *New Left Review* 144, marzo-abril, pp. 96-113.
- Berman, Marshall (1988). *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. Madrid: Siglo XXI.
- Clark, T. J. (1981) [1973]. *Imagen del pueblo. Gustave Courbet y la Revolución de 1848*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Gris, Sebastián [Gustavo Buntinx] (1986). «¿Modernidad o nostalgia?», *El Caballo Rojo*, segunda época, suplemento dominical del diario *La Razón*, año 1, n.º 3, Lima, 12 de octubre de 1986, pp. 10-11.
- Harvey, David (2012) [1988]. *La condición de la posmodernidad. Investigación sobre los orígenes del cambio cultural*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Kahatt, Sharif (2015). *Utopías construidas. Las unidades vecinales de Lima*. Lima: PUCP.
- Ledgard, Reynaldo (2015). «La ciudad moderna», en *La ciudad moderna. Textos sobre arquitectura peruana*, pp. 137-153. Lima: PUCP.
- Martuccelli, Elio (2017) [2000]. *Arquitectura para una ciudad fragmentada. Ideas, proyectos y edificios en la Lima del siglo XX*. Segunda edición. Lima: URP, Editorial Universitaria.
- Mitrovic, Mijail (2019). *Extravíos de la forma: vanguardia, modernismo popular y arte contemporáneo en Lima desde los 60*. Lima: Arquitectura PUCP Publicaciones, Fondo Editorial PUCP.
- Rodríguez Rivero, Luis (2014). «Prólogo: Espacio en el tiempo y la construcción de la vanguardia moderna en el Perú. El discurso de Luis Miró Quesada», en Luis Miró Quesada Garland, *Espacio en el tiempo: la arquitectura moderna como fenómeno cultural*, pp. XV-XLVII. Lima: PUCP, Facultad de Arquitectura y Urbanismo.
- Tafuri, Manfredo (1976). *Architecture and Utopia. Design and Capitalist Development*. Massachusetts: The MIT Press.

Mijail Mitrovic Pease es magister y licenciado en antropología por la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP). Ha enseñado cursos de teoría y crítica del arte contemporáneo, metodologías de investigación y ciencias sociales en la PUCP, el Centro de la Imagen y Corriente Alterna. Actualmente es coordinador académico de Teoría e Investigación en la Facultad de Arte y Diseño de la PUCP e investigador del Taller Etnológico de Cultura Política. Entre sus publicaciones figuran textos en diversas revistas, además de *Organizar el fracaso* (Garúa Ediciones, 2016) y *Extravíos de la forma* (Arquitectura PUCP Publicaciones, 2019).