A&D : N.º 9

A&D

JOSÉ SABOGAL, ARTE PERUANO, DISEÑO PERUANO, SIGLO XX, GENEALOGÍA DEL DISEÑO, IMAGEN Y TEXTO, CULTURA VISUAL, DISEÑO, MODA, ESTUDIOS CULTURALES, REIFICACIÓN, UTOPÍA, LIMA, MAPAS, CIUDAD, IMAGINARIOS, OLIVER PERROTTET, FLORISGRAFÍA, OBRA GRÁFICA, PRODUCCIÓN, POÉTICA, INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA, CULTURA VISUAL, INTERCULTURALIDAD, ARTE PERUANO, INTERTEXTUALIDAD

PUCP
Departamento Académico
de Arte y Diseño

A&D - Revista de Investigación en Arte y Diseño
Publicación del Departamento Académico de Arte y Diseño
Pontificia Universidad Católica del Perú

Año 8, Número 9
Lima, diciembre de 2022

Dirección
Edith Meneses Luy

Comisión Editorial
Paula Cermeño
Rustha Pozzi-Escot
Christian Arakaki Ueyonahara

Coordinador de la Comisión Editorial
José Elías

Apoyo a la Comisión Editorial
Adriana García

Diseño y dirección de arte
Christian Arakaki Ueyonahara

Ilustración de portada
Arte y Diseño
Autora: Evelyn Núñez

Correctora de artículos
Marta Miyashiro

Hecho el Depósito Legal en la Biblioteca Nacional del Perú
ISSN 2307-6151 = Arte & Diseño (Lima)

A&D
Revista de Investigación
en Arte y Diseño

Nº 9
https://revistas.pucp.edu.pe/index.php/ayd

CONTENIDO

PRESENTACIÓN 4

Presentación de la novena edición Revista A&D
Edith Meneses Luy 5

RELATOS VISUALES, ARTÍCULOS Y RESEÑAS DE CREACIÓN 6

Obscuridad o lo humano como un subproducto de la imagen
Diego Orihuela Ibañez 8

Los grabados de José Sabogal en libros y revistas: aportes al diseño gráfico peruano a inicios del siglo XX
Claudia Catherine Valenzuela Suárez 16

Moda, reificación y utopía: zapatillas de lujo y la estética *wornout*
Alberto Patiño Núñez 30

Musas Terrenales: entre la apropiación y las nuevas representaciones. Una reseña en dos tiempos
Autores: Evelyn Mabel Nuñez-Alayo y Diego Contreras-Morales **44**

***Florisgrafía*: Modos de hacer en la producción gráfica. Investigación de soportes alternativos y orgánicos en la práctica artística contemporánea**
Luciano Pozo **54**

Dibujando el rostro de Lima: el mapa de Perrottet y los imaginarios de modernidad del siglo XX
Erika Lucía Vásquez Larraín **70**

PRESENTACIÓN

PRESENTACIÓN DE LA NOVENA EDICIÓN REVISTA A&D

Es un honor para mí, en mi rol de Directora y Jefa del Departamento Académico de Arte y Diseño, presentar la novena edición de la Revista A&D. Esta publicación arbitrada representa un hito significativo en nuestra labor académica, ya que se dedica a la difusión de investigaciones en las áreas del Arte y del Diseño de nuestra universidad. Los textos seleccionados para esta edición reflejan la diversidad de temas abordados en este campo y se destacan por ofrecer una perspectiva crítica y reflexiva. Como gestores del conocimiento académico, estamos comprometidos con su divulgación y con el fomento de un diálogo enriquecedor desde nuestras secciones hacia la investigación, creación e innovación en el Departamento.

La novena edición de la Revista A&D ha recibido valiosos textos de investigadores que abordan temas relevantes en el ámbito del arte y el diseño. Entre ellos, Diego Orihuela Ibáñez (PUCP) explora la importancia de la perspectiva en la tradición visual occidental en su relato visual "Obscuridad o lo humano como un subproducto de la imagen". Claudia Catherine Valenzuela Suárez (PUCP) analiza la evolución del diseño gráfico y la complementariedad entre imagen y texto en su artículo "Los grabados de José Sabogal en libros y revistas: aportes al diseño gráfico peruano a inicios del siglo XX". Alberto Patiño Núñez (PUCP) reflexiona sobre la construcción de identidades en la moda y cuestiona si lo estético está despolitizado o es una producción ideológica en su artículo "Moda, reificación y utopía: zapatillas de lujo y la estética worn out". Luciano Pozo de la Universidad Nacional del Noroeste de la Provincia de Buenos Aires (UNNOBA) se enfoca en la investigación de soportes alternativos y orgánicos en la práctica artística contemporánea y presenta un nuevo procedimiento gráfico desarrollado por él en su artículo "Florisgrafía: Modos de hacer en la producción gráfica. Investigación de soportes alternativos y orgánicos en la práctica artística contemporánea". Además, Erika Lucía Vásquez Larraín (PUCP) reflexiona sobre cómo el icónico plano de Lima creado por Oliver Perrottet en 1977 actúa como dispositivo de poder que normaliza la marginalización y la injusticia en su artículo "Dibujando el rostro de Lima: el mapa de Perrottet y los imaginarios de modernidad del siglo XX". Por último, la reseña de creación de Evelyn Mabel Núñez Alayo (PUCP) y Diego Contreras Mo-

rales (PUCP), titulada “Musas Terrenales: entre la apropiación y las nuevas representaciones. Una reseña en dos tiempos”, propone nuevas representaciones femeninas y desafía las ideas preconcebidas sobre la imagen de la mujer en el arte al recrear pinturas famosas de la historia del arte universal mediante la inserción de fotografías de dos mujeres peruanas en la exposición virtual “Musas Terrenales”.

La novena edición de la Revista A&D se destaca por su riguroso proceso de revisión por pares, lo cual refleja nuestro compromiso con la calidad y la excelencia en la selección de los textos publicados. Hemos tomado medidas para garantizar que los artículos y reseñas presentados cumplan con los altos estándares académicos de la revista. En este sentido, hemos coordinado estrechamente con la Comisión de Comunicaciones de nuestro Departamento Académico para ampliar el alcance de la convocatoria y asegurar la inclusión de información detallada, como el mes de envío y aceptación de cada texto, así como la correcta citación APA de los documentos.

Quisiera expresar mi más sincero agradecimiento a todos los autores y colaboradores que han contribuido a la realización de esta edición. Su valioso aporte y dedicación han sido fundamentales para el éxito de la Revista A&D. También quiero reconocer el arduo trabajo de la Comisión de la Revista A&D, integrada por Rustha Pozzi Escot, Paula Cermeño y José Elías, así como el excelente trabajo realizado por Christian Arakaki en el diseño editorial. Su compromiso y profesionalismo han sido cruciales para lograr una publicación de calidad.

Esperamos que la lectura de esta edición de la Revista A&D sea inspiradora y estimulante para todos nuestros lectores. Nos enorgullece presentar estos trabajos de investigación y creación que reflejan la diversidad y la excelencia académica en el campo del arte y el diseño. Estamos seguros de que esta publicación contribuirá a enriquecer el diálogo académico y a promover la reflexión crítica en nuestra comunidad universitaria y más allá. Continuaremos trabajando arduamente para seguir brindando un espacio de difusión y divulgación de la investigación en el arte y el diseño en futuras ediciones de la Revista A&D.

Edith Meneses Luy
Jefa del Departamento Académico de Arte y Diseño
Directora de la revista A&D

RELATOS VISUALES, ARTÍCULOS Y RESEÑAS DE CREACIÓN

RELATOS VISUALES, ARTÍCULOS Y RESEÑAS DE CREACIÓN

A&D
Revista de Investigación
en Arte y Diseño

Nº 9

https://doi.org/10.18800/ayd.202201.001

Recibido: Agosto 2022 **Aceptado:** Setiembre 2022

Cita (APA): Orihuela Ibañez, D. (2022). Obscuridad o lo humano como un subproducto de la imagen. *Revista Arte y Diseño A&D, 9,* 8–15. https://doi.org/10.18800/ayd.202201.001

Relato visual

Obscuridad o lo humano como un subproducto de la imagen

Obscurity or the human as a by-product of the image

Diego Orihuela Ibañez[1]

1 Pontificia Universidad Católica del Perú, Facultad de Arte y Diseño. Av. Universitaria 1801, San Miguel, Lima, Perú. Correspondencia (Corresponding author): diego.orihuela@pucp.edu.pe



Figura 1. *ST1*, de Caballero. A. y Sánchez, C., 2019. Fotografía digital, colección del artista

No puedo ver el bosque por los árboles. Frente a mí, la linterna solo alumbra unos metros hacia adelante. Hace algunas horas que me encuentro caminando por el sendero que supuestamente recorrí antes de que la niebla lo cubriera todo; sin embargo, no reconozco ninguna curva ni roca al borde del camino. No hay puntos de referencia más allá de mi linterna. En medio de un bosque en las montañas me siento perdido, el miedo no termina de asentarse, la situación me parece demasiado rara como para sentir real temor. De todas manera, no estoy seguro a qué debería temerle. ¿A la falta de claridad? ¿A no poder ver todo? ¿A estar en un lugar inhóspito? ¿A estar perdido? No creo que demore mucho antes de que ese temor empiece a ubicar las razones de su aparición. Por mientras, solo sigo caminando e ilumino el futuro de mis pasos con mi pésima linterna. *(Fig. 2)*



Figura 2. *ST2*, de Caballero, A. y Sánchez. C., 2019. Fotografía digital, colección del artista

Durante gran parte de la tradición visual en Occidente, la perspectiva ha sido el foco sobre el cual se ha asentado la experiencia de lo visual. La perspectiva asume un ojo centralizado, que pertenece al individuo humano y que vislumbra el panorama. El arte medieval carece de tal perspectiva. Las escenas de la vida diaria en los antiguos mapas feudales se aplanan de manera caricaturesca, como si un niño o niña hubiese hecho esos dibujos. La perspectiva fue un fenómeno occidental de innovación en el engaño al ojo. Los puntos de fuga y las líneas del horizonte construyen una trampa, donde la escena transcurre desde un punto medio (en el que debe posicionarse el sujeto observador) que irradia hacia los lados de manera horizontal y vertical. Como una proyección al revés, las pinturas renacentistas asumían un punto central en sus pinturas esperando que el activador humano se posicione al frente y termine de completar su ilusión. La imagen era un fragmento de la navegación ocular en el espacio sin necesidad de un humano, una experiencia privada convertida en pública y compartida.

Siento el olor de los eucaliptos, me acompañan en todo momento. Mis ojos no los pueden ver, no podría ubicarlos, pero mi olfato me asegura que ellos están a mi alrededor. El sonido del viento mueve la neblina en sus hojas y crea un murmullo similar al del agua corriendo. No sé si el río está cerca o si solo es el engaño de los eucaliptos. El horror de ser un cuerpo desprovisto de acceso a la imagen (o con acceso parcial a la experiencia visual) se complementa con el horror de encontrarme en el lugar abyecto de lo civilizado. El espacio salvaje, la naturaleza, esta categoría ambigua y complicada de atrapar se desplegaba ante mi cámara hace algunas horas y ahora me es esquiva. El placer de contemplarla, la belleza de sus regalos agrícolas ahora me parece horripilante, extraña, ajena. Me encuentro como un cuerpo distante y expectorado, no puedo creer que el Edén sea ahora la vacuidad sin nombre. ¿Qué es el paisaje sin visión? Salvajía. Y la salvajía me aterra, me atrae y me parece espeluznante al mismo tiempo. Esta discursividad es profundamente urbana. Rechazo y admiro por igual el espacio-otro. Lo capturo como imágenes para el deleite de mis ojos y en el momento en que me sumerge en la ceguera, me resulta insoportable. ¿Por qué? Me enfrenta a lo no-humano. Mil entidades vegetales, animales y minerales se escurren entre los bordes de mi limitada visión y se escapan de la pobre capacidad de aprehensión del resto de mis sentidos. He aprendido a entender el mundo con mis ojos. *(Fig. 3)*

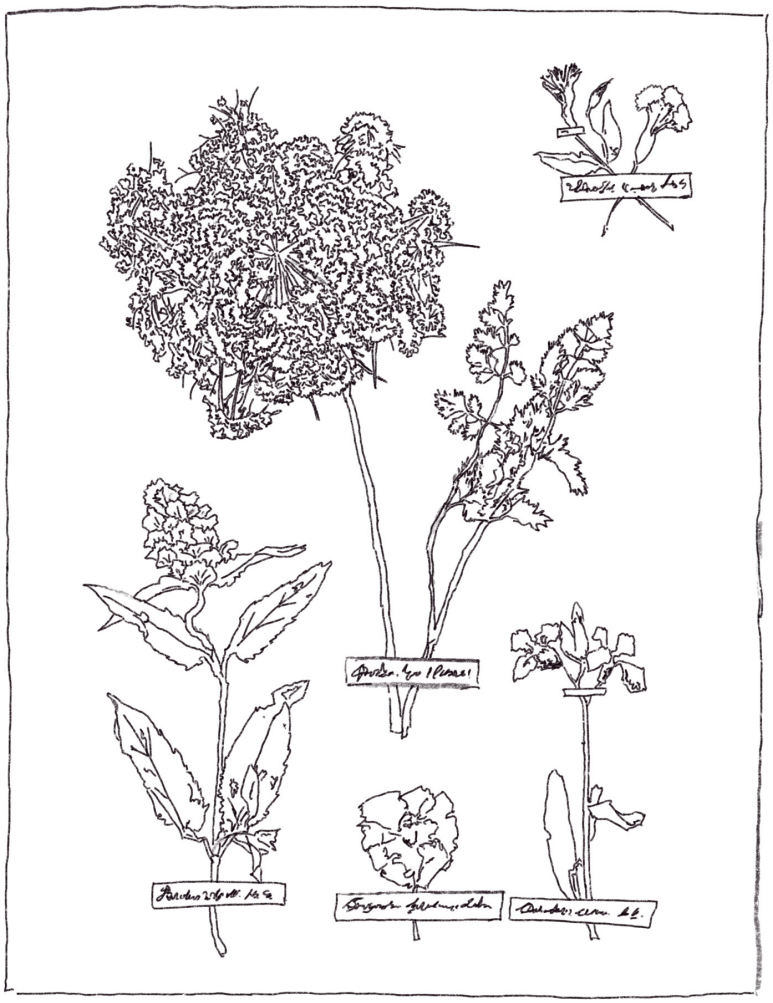


Figura 3. *Herbario,* de Orihuela. D. 2022. Dibujo digital, colección del artista.

Lo real se despliega ante mí en detrimento de mí. Esto no es paisaje, es despellejarme de lo anodino. Mi experiencia humana no es la experiencia por *default.* El algoritmo que opera en mi materia vuelta alma se traba al enfrentarse a mi pedantería como persona humana. El desgarro, el trauma de ser solo carne ambulante en un ambiente conformado por cuerpos que se pretenden inertes, pero que no lo son, que tiemblan tectónicamente. Estoy envuelto en la promesa de los movimientos de criaturas que solo reconozco que existen por la sensibilidad mediocre de mis oídos, empapado de la vigilante y liminar estática del mundo vegetal. Mis ojos, mi humanidad, mi civilización colapsan. ¿Pero qué se abre? ¿Otros sentidos? O mejor aún ¿El horror de dejar de ser sujeto para la dulzura de ser un objeto más? No puedo ver el bosque por los árboles. *(Fig. 4)*

Autor
Artista e investigador peruano, residente en Lima, Perú. Bachiller y licenciado en artes con mención en pintura por la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP), máster en curaduría crítica y cibermedia por la Haute École d'Art et Design, Ginebra, Suiza; y doctorando en la CY Cergy Paris Université, Francia. Interesado en temas de estudios culturales, estudios mediales, *queer ecology* y metodologías críticas para la praxis artística. Docente en la Facultad de Arte y Diseño de la PUCP.



Figura 4. *Raíz,* de Orihuela. D. 2022. Dibujo digital, colección del artista

A&D
Revista de Investigación
en Arte y Diseño

Nº 9

https://doi.org/10.18800/ayd.202201.002

Recibido: Agosto 2022 **Aceptado:** Octubre 2022

Cita (APA): Valenzuela Suárez, C. C. (2022). Los grabados de José Sabogal en libros y revistas: aportes al diseño gráfico peruano a inicios del siglo XX. *Revista Arte y Diseño A&D, 9,* 16-29. https://doi.org/10.18800/ayd.202201.002

Artículo

Los grabados de José Sabogal en libros y revistas: aportes al diseño gráfico peruano a inicios del siglo XX

José Sabogal´s engravings in books and magazines: contributions to Peruvian graphic design at the beginning of the 20th century

Claudia Catherine Valenzuela Suárez[1]

Resumen

José Sabogal, con otros intelectuales, reflexionaron sobre sus preocupaciones en torno a la complementariedad del texto con la imagen y el artefacto que las contenía. Era una disciplina incipiente, sin nombre. Sin embargo, era un fenómeno cultural que conjugaba el conocimiento, la estética y la literatura, y transformaba las revistas y libros ilustrados en objetos de valor simbólico y sociocultural. Esos artefactos del pasado son en la actualidad invaluables y se les considera piezas de valor histórico que permiten construir una genealogía de la disciplina del diseño anterior a su institucionalización hacia 1960. El contexto artístico y gráfico de las décadas de los años veinte y treinta fue un laboratorio de experimentación de la ilustración gráfica y la xilografía, que consolidó el concepto de la imagen gráfica[2].

Palabras clave: José Sabogal, arte peruano, diseño peruano, siglo XX, genealogía del diseño, imagen y texto, cultura visual

Abstract

Sabogal, along with other intellectuals, reflected on their concerns about the complementarity of the text with the image and the artifact that contained them. It was an incipient discipline, without a name. However, it was a cultural phenomenon that combined knowledge, aesthetics and literature, and transformed magazines and illustrated books into ob-

1 Pontificia Universidad Católica del Perú, Facultad de Arte y Diseño. Av. Universitaria 1801, San Miguel, Lima, PERÚ. Correspondencia (Corresponding author): cvalenzuela@pucp.edu.pe

2 El caso de la xilografía a comienzos del siglo XX en el Perú es un caso sui géneris. Tuvo un rol fundamental en la producción de revistas culturales y creó un diálogo entre su función y su valor estético. La xilografía forjó su independencia como pieza artística a través del desplazamiento de la imagen subalterna a la artística y generó un espacio expositivo que se equiparó con la pintura hegemónica institucional de la época. Su institucionalización se dio a partir de la década de los cuarenta, cuando se fundó el taller de grabado en la Escuela Nacional de Bellas Artes del Perú.

jects of symbolic and sociocultural value. These artefacts of the past are now invaluable and are considered pieces of historical value that allow us to build a genealogy of the design discipline prior to its institutionalization around 1960. The artistic and graphic context of the 1920s and 1930s was a laboratory for experimentation in graphic illustration and xylography, which consolidated the concept of the graphic image.
Keywords: José Sabogal, Peruvian art, Peruvian design, 20th century, design genealogy, image and text, visual culture

1. Introducción

En la investigación *De la ilustración gráfica a la pieza artística autónoma: modernidad y vanguardia en la xilografía de José Sabogal* (Valenzuela, 2020)[3], se demostró el influjo fundacional de este emblemático artista y de otros actores en lo que actualmente se conoce como la disciplina del diseño gráfico. Uno de los objetivos que propongo visibilizar en este artículo es que Sabogal, propulsor del movimiento cultural indigenista, fue un artista gráfico con amplio conocimiento de la industria gráfica de su época.

Hacia fines del siglo XIX, en medio del proceso de consolidación y modernización del país, la industria editorial logró un significativo auge, específicamente en Lima. Tras la guerra con Chile, aparecieron numerosos periódicos ilustrados y en ese campo existieron roles categorizados, como el de editor, quien usualmente era un empresario o un intelectual, asimismo, había el rol de impresor, tipógrafo y linotipista.

Por su lado, el dibujante fue considerado como un artesano. Los dibujos y gráficos, usualmente grabados con la técnica de la litografía, "tuvieron la función básica de transmitir y complementar la información, y a la vez cumplieron una función secundaria, igualmente importante, atraer al lector" (Victorio Cánovas, 2014, p. 59).

"A partir del siglo XX, época en la que se producen notorios cambios en la praxis artística y, dentro de estos, la verificación de una realidad: la desjerarquización de las artes como práctica y signo distintivo de dicha modernidad" (Gutiérrez, 2014, p. 73), por medio de la cual las formas de trabajo se consideran de igual manera en todas las esferas que la rodeaban. En ese proceso de ruptura de jerarquías, diversos roles técnicos de impresión fueron redescubiertos y reinventados por artistas plásticos y escritores que se involucraron en esos procedimientos técnicos, como parte de su proceso creativo.

La eclosión de la publicación de revistas culturales en general, las de élite y vanguardia, así como las literarias, demandaron la tecnificación de procesos del mundo editorial[4]. La imprenta y la xilografía permitieron el crecimiento industrial, cultural, artístico y gráfico. Sabogal operó con la lógica de un artista visual vanguardista a través de la xilografía, tanto en el campo artístico como en el arte gráfico. Por ello, pudo apropiarse y reinventar objetos culturales locales del pasado e introducirlos en su contexto, entretejiéndolos y presentándolos con estéticas modernistas, vanguardistas, contemporáneas y globales.

3 Tesis para obtener el grado de maestría en Historia del Arte y Curaduría en la Universidad Pontificia Universidad Católica del Perú en el 2019. El documento completo se encuentra en https://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/handle/20.500.12404/15604

4 Luis Alberto Castillo menciona que gran parte de las transformaciones -en los modos de producción, materiales, técnicas de encuadernación, formatos, diseño- han sido llevadas a cabo por personas vinculadas al mundo y negocio editorial, que lograron convertir al libro [y la revista] en un objeto de consumo (Castillo, 2019, p. 14).

El conocimiento y praxis de Sabogal en el campo gráfico se dieron en el contexto de la conjunción entre el grabado y la imprenta, el texto y la imagen, el periodismo y la comunicación, por lo que marcó un hito histórico, cultural y artístico con implicancias en la industria editorial, que tuvo repercusiones en el nivel social y político.

Sabogal exploró cada movimiento y a cada artista a través de su trabajo en la madera y retomó lo mejor de ellos, tanto el simbolismo y primitivismo de Klimt y Gauguin, como la fuerza e intensidad del trazo de los expresionistas alemanes. Asimismo, desarrolló y expandió las posibilidades de la multiplicidad de la imagen en el campo del arte gráfico, y conectó el mundo editorial a través de los libros y revistas.

Desde una perspectiva interdisciplinaria y semiótica, analizo su praxis y obra teniendo en cuenta los aspectos formales y estéticos con el fin de visibilizar vínculos y tensiones, flujos de lo local y lo global, resistencias e irrupciones, así como la pertinencia del pasado y del futuro que confluyen en la imagen grabada. Imagen que responde, por un lado, a su interés por desarrollar un proyecto mestizo propio y por otro lado, atender los diferentes encargos de la obra de Ruzo, de María Wiese y de Mariátegui en *Amauta.*

Dichas obras expresan la experimentación y versatilidad del artista en la construcción de la imagen grabada, valiéndose de diferentes estéticas y referentes visuales universales como un proceso creativo de búsqueda. Es decir "la experimentación como fórmula de creatividad objetiva (es) imprescindible para superar los condicionantes primarios de la experiencia estética" (Murias, 2005, p. 5). Tal fue el proceso creativo experimental que se dio en los libros y las revistas.

Las revistas y libros ilustrados como artefactos tuvieron la necesidad de extenderse y persistir en un contexto de pensamiento y miradas extremas. Su permanencia en la actualidad nos permite leer a los y las productoras que hicieron posible las referidas publicaciones, rompiendo paradigmas teóricos, creando y entendiendo nuevos discursos del conocimiento estético y gráfico a partir de la observación de estas. Analizo el pensamiento-acción de Sabogal a través de su vínculo con el campo editorial y lo comparo y equiparo con prácticas de la disciplina del diseño gráfico. Por tanto, me refiero a él como uno de los primeros directores gráficos del Perú en los inicios del siglo XX.

2. Ilustraciones y grabados simbolistas y primitivistas en los libros de Daniel Ruzo

De acuerdo con lo señalado, mi objetivo en este apartado es demostrar, a través de la comparación con determinadas obras de artistas europeos, los intercambios, préstamos y semejanzas formales, así como la interacción entre la imagen grabada con el texto.

Desde esa perspectiva, señalo tres obras literarias ilustradas con xilografías por José Sabogal que revelan su adhesión al simbolismo: *Así ha cantado la naturaleza* (1921), *Madrigales* (1921) y *El atrio de las lámparas* (1922). Las ilustraciones muestran la influencia del *art nouveau*, del simbolismo decadentista y del primitivismo simbolista, que fueron yuxtapuestos de manera sutil y significativa. Identifico los artistas en los que Sabogal se inspiró entre finales de siglo XIX e inicios del XX. Ellos son: Pierre Puvis de Chavannes, Paul Gauguin y Edvard Munch.

En *Madrigales* (1921), las ilustraciones que acompañan a los poemas son un corpus de imágenes con la técnica de tinta que posteriormente fueron grabadas. Se observa la presencia de líneas estilizadas para definir cuerpos de mujeres y la audaz composición

en cuanto al manejo del espacio. El artista concibió dichas obras para xilografía. Esto se corrobora con el pie de página del libro que menciona Sanmartí y Cía. Editores, donde se ejecutaron los grabados para ser impresos en papel a partir de las ilustraciones de Sabogal.

Para la muestra de esta unidad de análisis he seleccionado tres ilustraciones de un total de trece que acompañan el texto en *Madrigales.* Cada una de ellas representa una estética diferente y en ellas se ve la explosión del simbolismo y romanticismo, lo que también responde al carácter del texto de Ruzo.

La figura 1 de *Madrigales* se vincula con la estética de las mujeres del francés Puvis de Chavannes[5], de cuerpos robustos, rasgos caucásicos y líneas curvas, que expresan sensualidad. La ilustración de la mujer está acompañada por un texto caligráfico compuesto de manera equilibrada en toda la hoja dice "Oro de Sol". Dicha imagen-texto acompaña el siguiente poema de Ruzo (1921) *(Fig. 1)*:

*El **sol** ha llegado buscando tus cabellos rubios.*
Brilla en tu frente su alegría y su ardor en tus labios
*Entre las hebras doradas juegan sus luces **de oro**.*
El sol ha llegado buscando tus cabellos rubios.

Este poema simbolista expresa un erotismo pueril en torno al romanticismo. El concepto fue claro para Sabogal, quien sintetizó dicho poema en "Oro de Sol", frase que a través de su representación gráfica dialoga con la figuración de la mujer, ambas expresadas en una imagen.

La figura 2 rememora a las místicas mujeres tahitianas de los dibujos y pinturas de Gauguin[6] con cuerpos redondeados. Los trazos del rostro representan facciones de mujeres asiáticas o andinas con ojos rasgados y alargados y lacia cabellera, como se observa en el personaje de primer plano. Alrededor de ella se sintetizan otros elementos, como la representación del agua en la zona inferior y flores en la zona derecha del personaje. Hacia la izquierda, en la frase escrita a mano que dice "nacen las rosas, mueren las rosas por ti", Sabogal ejecutó nuevamente una síntesis del concepto del poema para realizar la ilustración, que acompañó el siguiente texto *(Fig. 2)*:

En el ruido del mar, en el murmullo
tranquilo de las hojas,
y en el claro decir de las campanas,
repitieron tu nombre.
Pasaron muchos años…..
siglos tal vez….. ¿quién sabe?…..
Un día al encontrarse nuestras vidas
creyeron recordar esas palabras.

5 Puvis de Chavannes, P.(1979). Jóvenes a orillas del mar [Óleo sobre lienzo]. Museo d´Orsay. París. Fuente: www.artstor.org. Puvis de Chavannes, P. (1985). Abundia. [Litografía, 39.7 x 24.2 cm, s/l], National Gallery of Art, Washington, D.C. Estados Unidos de América. Fuente: www.artstor.org

6 Gauguin, P. (1901). *Y el oro de sus cuerpos*. [Óleo, 67 x 76 cm]. Museo de Orsay, París. Fuente: www.artstor.org

*El **sol** ha llegado buscando tus cabellos rubios.*
Brilla en tu frente su alegría y su ardor en tus labios
*Entre las hebras doradas juegan sus luces **de oro**.*
El sol ha llegado buscando tus cabellos rubios.

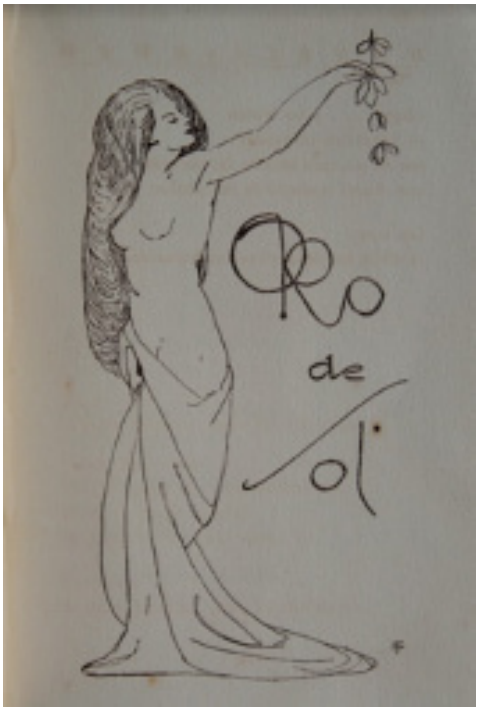


Fig. 1

En el ruido del mar, en el murmullo
tranquilo de las hojas,
y en el claro decir de las campanas,
repitieron tu nombre.
Pasaron muchos años…..
siglos tal vez….. ¿quién sabe?…..
Un día al encontrarse nuestras vidas
creyeron recordar esas palabras.



Fig. 2

Figura 1. Sabogal, J. Sin título. (1921). [Ilustración grabada 11x17cm]. Biblioteca del Instituto Riva- Agüero. Lima, Perú. Ruzo, D. (1921). *Madrigales*, p.13. Fotografía: Claudia Valenzuela, 2019.
Figura 2. Sabogal, J. Sin título. (1921). [Ilustración grabada, 11 x 17 cm]. Biblioteca del Instituto Riva- Agüero. Lima, Perú. Ruzo, D. (1921). *Madrigales*, p. 21. Fotografía: Claudia Valenzuela, 2019.

En este caso, la ilustración que acompaña al poema crea un contexto y figura la permanencia atemporal del amor romántico. La frase caligráfica "rosas nacen, rosas mueren", que propuso Sabogal, refuerza el concepto atemporal del poema. Es interesante rescatar que el artista realizó en esas ilustraciones exploraciones caligráficas a partir de su libertad como creador visual, que tuvo como punto de partida el poema.

La figura 3 es quizá una propuesta disruptiva dentro del corpus de ilustraciones para *Madrigales*, porque fue la única ejecutada con una estética diferente que muestra cuerpos que se alargan, se geometrizan y se alejan del motivo naturalista. Una constante fue el acompañamiento caligráfico *"Olvidadas palabras"*. La composición central y el contraste de líneas con los planos negros hacen de esta ilustración una de las más significativas y recordadas de dicho corpus, pues marca la pauta de la praxis exploradora de Sabogal. *(Fig. 3)*

En la obra poética *Madrigales* se nota la relevancia del simbolismo en la representación de la imagen gráfica y su íntimo nexo con el texto. La sensualidad de la línea revela la capacidad del artista para adentrarse en el discurso decadentista de Ruzo.

El poeta después de un año, en 1922, requirió nuevamente los servicios de ilustración de Sabogal para el libro *El atrio de las lámparas*, un conjunto de poemas en torno a la máquina, la especulación, la muerte, lo cotidiano y lo efímero del cuerpo. En esa oportunidad, Sabogal presentó ilustraciones alejadas de la línea sensual y se focalizó en un trazo vibrátil, nervioso, tenebrista y lúgubre.

tra influencia en la obra de Sabogal es la de Edvard Munch, uno de los máximos exponentes del simbolismo, quien se preocupó por la representación expresiva de las emociones y las relaciones personales. Razón por la cual se le reconoce como fuente de inspiración para los expresionistas europeos.

Sabogal adoptó la estética de Edvard Munch[7] para ejecutar algunas imágenes de *El atrio de las lámparas*, sin perder el hilo conductor simbolista que tiñe la obra general (texto e imagen), como es el caso de las imágenes *La guerra y El vuelo* (figuras 4 y 5) que tienen un trazo similar a *El grito y Desaparición de Alpha y Omega*[8] del artista mencionado.

La Guerra (fig. 4) es una composición cerrada en la que se observa un ritmo dinámico, dominado por diferentes direcciones visuales, líneas curvas, diagonales y horizontales. En esa turbulencia destaca un personaje, de trazos más gruesos, lánguido y huesudo con los brazos cruzados ubicado en la zona central superior. Y, en segundo plano, en la zona inferior central, aparece un brazo en posición diagonal hacia el personaje, con los dedos extendidos de las manos. Es una escena abrumadora y dramática, un pedido de auxilio latente, que no es atendido, pues el personaje superior aparenta ser solo un observador. *(Fig. 4)*

Ella agita sus brazos imparables
donde puso sus ojos el incendio,
Y está sentada en actitud hierática
donde pasó la guerra.

7 [2019] s/a."Munch, one of the most noted Norwegian artists, was concerned with the expressive representation of emotions and personal relationships in his work. He was associated with the international development of symbolism during the 1890s and recognized as a major influence on expressionism". Fuente: http://www.getty.edu/vow/ULANFullDisplay?find=EDVARD+MUNCH&role=&nation=&prev_page=1&subjectid=500032949

8 Munch, E. (1908). Desaparición de Alpha y Omega. [Litografía, 43.8 x 36.3 cm]. The National Gallery of Art, Washington, D.C. Fuente: www.artstor.org
Munch, E. (1986). *El grito*. [Litografía, 35.4 x 25.4 cm]. Museum of Modern Art, Nueva York. Fuente: www.artstor.org



Fig. 3

Ella agita sus brazos imparables
donde puso sus ojos el incendio,
Y está sentada en actitud hierática
donde pasó la guerra.

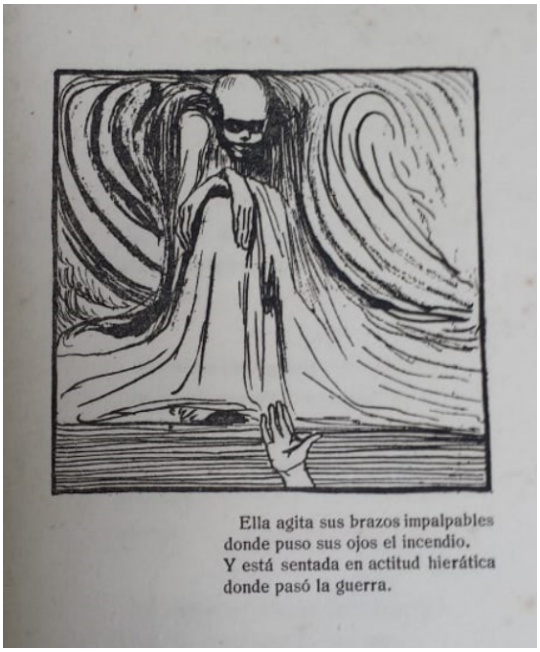


Fig. 4

Figura 3. Sabogal, J. (1921). [Ilustración para grabado, [11 x 17 cm]. Biblioteca del Instituto Riva- Agüero, Lima, Perú. Ruzo, D. *Madrigales*, s/p (1921). Fotografía: Claudia Valenzuela, 2019.

Figura 4. Sabogal, J. (1922). La guerra. [Ilustración para xilografía impresa en papel, 8 x 8 cm]. Biblioteca del Instituto Riva-Agüero, Lima, Perú. Ruzo, D. (1922). *El atrio de las lámparas*, p. 87. Fotografía: C. Valenzuela, 2019.

Sabogal encapsuló dicha narrativa en una sola escena, en la que tradujo el estupor de dichos versos a través de la línea.

En cuanto a la composición, también se registra cierta similitud tanto en *El grito* de Munch *y La guerra* (Fig. 4) de Sabogal; ambas escenas presentan el mismo ritmo compositivo, profusión de líneas curvas, trazos envolventes y cuerpos deshuesados, que transmiten una sensación de vacío y desolación.

Asimismo, considero importante la xilografía *El vuelo* (figura 5) de Sabogal, que nos remite a *Ícaro.* El aporte del artista no es solo a nivel de representación técnica, sino que su obra confluye con la exploración y curiosidad del poeta Ruzo en torno a la máquina aeroplano. La justificación de la representación de motivos mecánicos a través de un ser mitológico es explicada acertadamente por Mirko Lauer (2003, p. 13)[9]. *(Fig. 5)*

De acuerdo con lo señalado, Sabogal en los primeros años de la década del veinte articuló una dinámica activa entretejiendo estéticas en la imagen para el texto, como se ha visto en la gráfica elaborada para *El atrio de las lámparas*. Es significativo apreciar cómo en un solo conjunto de ilustraciones las imágenes representan diferentes estéticas que determinan la influencia de diversos artistas que le sirvieron de inspiración, en su mayoría pertenecientes a la modernidad de finales del siglo XIX.

Hacer evidente que la actividad creativa de Sabogal dialoga con otras estéticas y vanguardias, y recibe la influencia de artistas que parecían diametralmente opuestos, rompe la visión tradicional de analizar al artista solo a través de su pintura.

3. Nocturnos, una propuesta expresionista para los libros de María Wiesse

Entre 1924 y 1925, Sabogal se apropió de la estética primitivista y expresionista europea, y relegó otros influjos. Es preciso señalar, que su viaje a México (1923) y su experiencia con los mates burilados en la sierra central peruana (Villegas 2017 p. 31) fueron un antecedente importante de su nueva propuesta[10].

Las xilografías de Sabogal para la novela *Nocturnos* (1925) de María Wiesse muestran que la estética de la imagen no solo está condicionada por el estilo o el significado del enunciado escrito, sino por otros componentes. En este sentido, los encargos editoriales que le solicitaron lo motivaron a indagar en sus propias preocupaciones formales como artista y diseñador a través de la xilografía.

En *Nocturnos,* se aprecia que las líneas del contorno de las xilografías desaparecen y que las formas se definen por diferentes grosores y tipos de trazos, algunos angulosos, rectilíneos o curvos. Las escenas de cada párrafo las representa con trazos dinámicos, los rostros surgen insinuados en altos contrastes que emergen de la penumbra. Estos elementos y recursos revelan el drama que expresa la novela. Las piezas de madera fueron elaboradas en formatos pequeños (de 9 x 11 cm), que luego fueron impresas en un libro que cerrado mide 9 x 13.5 cm.

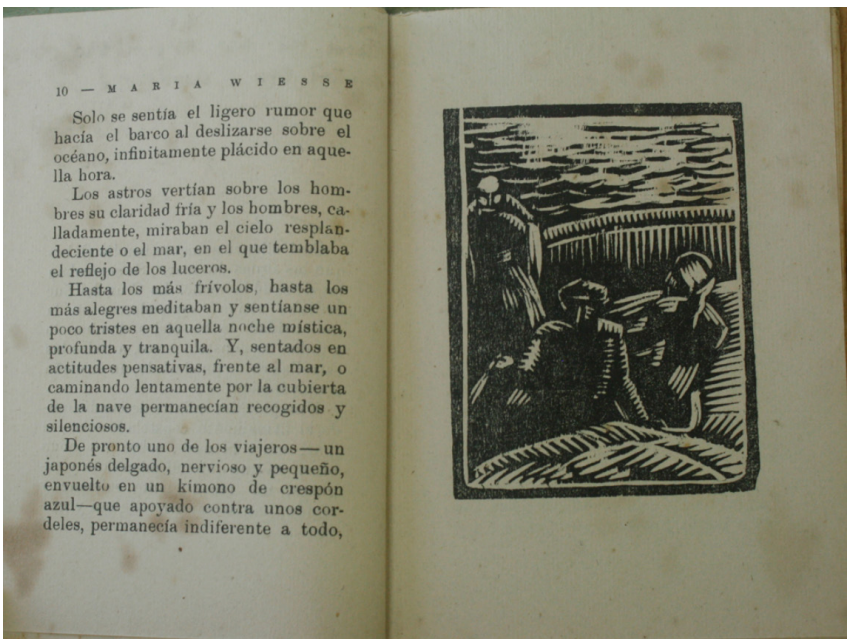
9 Lauer, Mirko. *Musa mecánica: máquinas y poesía en la vanguardia peruana.* IEP, 1994. En ese aspecto, la tecnología, como señaló Marx, se vincula con la mitología como forma de tratar en la imaginación la incapacidad de controlar fuerzas reales. La tecnología impone límites y abre perspectivas a la imaginación, y a la ideología. Encontramos en los discursos mitológicos la antípoda y la contraparte de lo tecnológico.

10 En noviembre de 1923, a su regreso de México, Sabogal hizo su primera publicación de imagen xilográfica en la revista limeña *Mundial* (1923, n.° 818, s/p), el retrato acompaña al poema *Las llamas* de José Carlos Chirif, ganador de la medalla de oro en el certamen literario de Huancayo, con motivo de La Fiesta de la Raza el 3 de noviembre de 1923.

Fig. 5



Fig. 6


10 — M A R I A W I E S S E

Solo se sentía el ligero rumor que hacía el barco al deslizarse sobre el océano, infinitamente plácido en aquella hora.

Los astros vertían sobre los hombres su claridad fría y los hombres, calladamente, miraban el cielo resplandeciente o el mar, en el que temblaba el reflejo de los luceros.

Hasta los más frívolos, hasta los más alegres meditaban y sentíanse un poco tristes en aquella noche mística, profunda y tranquila. Y, sentados en actitudes pensativas, frente al mar, o caminando lentamente por la cubierta de la nave permanecían recogidos y silenciosos.

De pronto uno de los viajeros — un japonés delgado, nervioso y pequeño, envuelto en un kimono de crespón azul—que apoyado contra unos cordeles, permanecía indiferente a todo,

Figura 5. Sabogal. J. (1922). El vuelo. [Ilustración para xilografía impresa en papel, 8 x 11.5 cm]. Biblioteca del Instituto Riva-Agüero, Lima, Perú. Ruzo, D. (1922, p. 200). *El atrio de las lámparas*. Fotografía: Claudia Valenzuela, 2019.

Figura 6. Sabogal, J. (1925). Sin Título [Xilografía, 6.9 x 9 cm.] Biblioteca Central de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Lima, Perú. Wiesse, M. (1925, p.11). *Nocturnos. Sin título.* Lima, Perú. Fuente fotográfica: Claudia Valenzuela 20219.

Se observa que las ilustraciones de *Nocturnos* (figuras 6, 7 y 8) guardan similitud y correspondencia estética con las obras xilográficas del expresionismo alemán[11] por el manejo del claroscuro de grandes superficies negras y las formas rectilíneas irregulares, lo que otorga dramatismo a las escenas cotidianas de la vida. *(Fig. 7)*

La figura 7 es un grabado que revela la penumbra del rostro de una mujer, en cuyo pecho se dibuja un corazón con cuchillos. El concepto es una propuesta de interpretación simbólica del dolor del alma, el motivo es el corazón que va a ser atravesado por siete cuchillos. El alto contraste y el trazo anguloso de la técnica refuerzan el concepto del dolor. Se observa también una proyección del motivo religioso mariano, fuera del contexto secular.

La novela *Nocturnos* es un texto simbólico que recrea a través de la cotidianidad, la relación de la soledad con la existencia de la mujer y el transcurrir de la vida. Sabogal hace predominar el gran plano negro, mientras que la penumbra es afectada con líneas precisas que van construyendo las formas. Dicha técnica alude al título de la novela, el artista conceptualiza gráficamente la trama y le da pregnancia y jerarquía primordial a la oscuridad, recurso que aplicó sistemáticamente en cada escena de *Nocturnos.*

Los grabados en madera para *Nocturnos* revelan la adhesión de la obra de Sabogal al expresionismo alemán, a través de trazos rectilíneos que generan una percepción vibrátil de la imagen xilográfica que conducen al auge y expansión de la técnica.

Si bien el primer acercamiento de Sabogal a la xilografía se dio en México, es preciso señalar que su vínculo con la gráfica en el campo editorial propició la profusión de referentes internacionales. Asimismo, su estadía en Argentina fue clave para el enriquecimiento de su imaginario visual gráfico, como afirma el historiador de arte Gutiérrez Viñuales (2013).

Otro dato importante de carácter técnico es que las imágenes que acompañan los textos de Ruzo tenían tamaños preestablecidos, determinados por las condiciones de reproducción gráfica que implicaban mayor rapidez en la impresión de grandes tirajes de libros. Las medidas regulares de dichos tacos rectangulares, en vertical, eran de 8 x 11 cm y los cuadrados eran de 8 x 7.5 cm. Esas características fueron una constante que también se usó en *Nocturnos y Glosas franciscanas* de María Wiesse*.* Tanto en el caso de Ruzo y de Wiesse, la obra final fue un pequeño libro de 10 x 12 cm.

4. Sabogal, actor fundacional del arte gráfico y diseño

Luis Alberto Castillo (2019) reflexiona y critica la postura tradicional que afirma que el vanguardismo peruano estuvo divorciado de la tecnología, a propósito de lo mencionado por Mirko Lauer (2003), quien señala que los procesos mecánicos no fueron usados ni aprovechados por los artistas de los inicios del siglo XX. En contraposición, Castillo analiza los procesos de modernización que se pusieron en marcha a través de la vanguardia, como fue la Imprenta y Editorial Minerva de los hermanos Mariátegui, que supieron "dar un giro tecnológico en la historia de la producción del libro en el Perú, [...] entendiendo la imprenta como base material capaz de transformar las relaciones sociales de producción en el campo de la poesía" (Castillo, 2019, p. 54), la literatura y las revistas culturales en general.

11 Véase los grabados xilográficos del grupo de artistas del colectivo *Die Brücke*, donde sus máximos exponentes fueron E. Kirchner y E. Heckel. Véase también Kollwitz, K. Self-Portrait. (1924). [Xilografía en papel de arroz. 24 × 33 cm]. CAFA, Art Museum, Beijing, China. Fuente: https://artsandculture.google.com/

Fig. 7



Fig. 8



Figura 7. Sabogal, J. (1925). Sin título [xilografía, 6 x 9 cm]. Biblioteca Central de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Lima, Perú. Wiesse, M. (1925, p. 49). *Nocturnos*. Lima. Fotografía: Claudia Valenzuela, 2019.

Figura 8 Sabogal, J. (1925). Sin título [Xilografía, 6.9 x 9cm.]. Biblioteca Central de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Lima, Perú. Wiesse, M. (1925). *Nocturnos. Sin título.* Lima, Perú.

En consecuencia, es importante reflexionar en los procesos de la imprenta como parte del constructo de protodiseño, incluidas las posibilidades compositivas que permitieron la creación de portadas de libros y revistas, la elección y construcción de tipos móviles, las ilustraciones grabadas y la composición del texto e imagen en una hoja de libro o revista.

En ese contexto, José Sabogal es uno de los actores más representativos y significativos, no solo por su experiencia en la revista *Amauta,* sino por su trayectoria en la década de los años veinte, entre la experimentación y la visión multidisciplinaria del valor comunicacional funcional y estético de la imagen, así como del texto en diferentes productos editoriales.

La actividad desplegada por Sabogal en diversos campos de la creatividad artística y gráfica, permite afirmar que el artista tuvo absoluto dominio y conocimiento de la teoría del diseño, plasmada en una carta dirigida a José Pantigoso:

> El esfuerzo de Uds. es bien loable, pero no así el esfuerzo de los tipógrafos e impresores. Es necesario que Uds. vigilen y hagan la "armadura", buscando de variar el tipo que es bien vulgar. Pero sobre todo la impresión de este último número es sumamente descuidada. Le vuelvo a decir que esa revista podrá adquirir fuerte vida con la colaboración de todos y muy en especial con la presentación. (Pantigoso, 2019, p. 65)

En esa carta fechada en 1931, Sabogal exhortó a Pantigoso aplicar mejoras en la editorial para potenciar la presentación de la revista *Cunan*. Se refiere al uso de familias tipográficas y su aplicación de manera precisa y funcional en la diagramación del cuerpo de texto, así como el cuidado de todo el proceso técnico de impresión para obtener un objeto-revista de primera calidad. Sabogal es consciente de la importancia gráfica y estética que debe tener una revista de vanguardia (Valenzuela, 2020, p. 25).

Sabogal estableció la línea gráfica, el logotipo y también se encargó de seleccionar las imágenes más relevantes para las portadas de la revista *Amauta*. Su desempeño en el campo editorial, no fue solo como dibujante o ilustrador, sino como coeditor gráfico encargado del diseño de portadas. Es decir, trabajó con el fundador y editor José Carlos Mariátegui (Valenzuela 2020, p. 143).

Finalmente, al observar y sistematizar la comparación entre los números de la revista *Amauta,* se puede concluir que la estructura compositiva construyó su identidad desde la arista comunicativa e ideológica, hasta el eclecticismo desde la perspectiva estética. Definitivamente, una innovación de la época que aún no ha sido visibilizada y que abre nuevas preguntas para profundizar el conocimiento del diseño gráfico como disciplina.

5. Conclusiones

La producción gráfica de Sabogal no fue ni modernista ni vanguardista, más bien fue el resultado de diversos procesos simultáneos, tanto de la modernidad como de la vanguardia. Reitero el concepto de imágenes heterogéneas e híbridas, pues estas no se adscribieron a un postulado artístico definido o a una estética fija (Valenzuela, 2020, p. 128).

Afirmo que el contexto local y global influyó en el desarrollo de la xilografía de Sabogal, así como en su capacidad de desarrollar dicha técnica en campos expresivos, como el artístico y el editorial, demostrado en los trabajos por encargo para Ruzo, Wiesse y Mariátegui.

Sabogal desarrolló ilustraciones para la técnica de la xilografía antes de 1923, a partir de la obra *El atrio de las lámparas* (Ruzo 1922), que tienen marco negro alrededor. Además, el pie de página de dicho libro menciona la casa donde se mandaron grabar dichos tacos. La mencionada obra condensa los intereses del artista por los movimientos modernistas como el *art nouveau,* el *art deco*, el primitivismo y el expresionismo en diálogo con el influjo simbolista como una constante.

De acuerdo con lo expuesto, resulta evidente el carácter heterogéneo de la imagen xilográfica de Sabogal, las negociaciones entre el objeto como arte y artefacto, la influencia de lo local y lo global, y la apropiación de elementos simbólicos del pasado y del presente. Todo ello, revela una praxis gráfica-artística en diálogo con la vanguardia local, el modernismo y la vanguardia internacional.

Los libros ilustrados y las revistas culturales diseñadas por Sabogal son el resultado de una insaciable exploración transcultural. Un campo de negociación entre la gráfica y la imagen, entre significantes y significados tanto locales como globales amalgamados, que representaron la identidad polisémica del diseño, la comunicación y el arte en los inicios del siglo XX en el Perú.

El enfoque holístico sobre la vida de Sabogal, su obra y el contexto histórico, así como la dinámica del campo de la ilustración gráfica y la xilografía nos permite entender y construir nuevos relatos sobre el significado de este artista y su influencia en los estudios contemporáneos de la cultura gráfica y visual.

Sabogal estaba pendiente de las vanguardias a través del campo editorial, sintonizaba con muchos artistas de su época y reconocía su contexto cultural moderno y heterogéneo[12]. Desde esa perspectiva, sus ilustraciones favorecieron el desarrollo y posterior profesionalización de la disciplina del diseño gráfico, porque en el espacio editorial convergieron la literatura, el arte y el diseño. Por lo tanto, se puede considerar que las ilustraciones de Sabogal para libros y revistas fueron objetos significativos que prefiguran la futura profesionalización de la disciplina del diseño gráfico.

Referencias bibliográficas

Beigel, F. (2003). Las revistas culturales como documentos de la historia latinoamericana. *Utopía y Praxis Latinoamericana: Revista Internacional de Filosofía Iberoamericana y Teoría Social*, (20), 105-116.

Castillo, L. (2019). *La máquina de hacer poesía: imprenta, producción y reproducción de poesía en el Perú del siglo xx*.

Castrillón, A. (2006). Iconografía de la Revista *Amauta*: crítica y gusto en José Carlos Mariátegui. *Illapa Mana Tukukuq*, (3), 35-44.

Gutiérrez Viñuales, R. (2013). *Modernidad expandida. Perú en el libro ilustrado argentino (1920-1930)*. *Illapa Mana Tukukuq* (10),10-21.

Gutiérrez Viñuales, R. (2014). Modernidad rioplatense. Ilustradores de libros en Uruguay en una era de transformaciones artísticas (1920-1934). *Temas de la Academia*, (11), 73-84.

12 Como argumentó Castrillón, "su estadía en la capital limeña, entonces baluarte de la cultura mestiza [...], abrieron su visión ante una realidad heterogénea" (Castrillón, 2006, p. 37).

Lagares, D. (2017). *Minerva: Elogio a la máquina [videograbación inédita]*. Casa de la Literatura.
Lauer, M. (2003). *Musa mecánica: máquinas y poesía en la vanguardia peruana* (vol. 20). Instituto de Estudios Peruanos.
Murias, S. (2005). Texto e imagen. El impulso de la vanguardia. *Paperback* (0). Artediez.es. http://www.infolio.es/paperback/articulos/murias/texto.pdf
Pantigoso, M. (2019). Temperamento y estética de dos notables pintores. Cartas de José Sabogal a Manuel Domingo Pantigoso. *Illapa Mana Tukukuq*, (13), 60-71. https://doi.org/10.31381/illapa.v0i13.1898
Ruzo, D. (1921). *Madrigales*. Sanmartí y C*ía*. Editores.
Ruzo, D. (1922). *El atrio de las lámparas*.
Ruzo, D. (1923). *Las llamas*. *Mundial* (818).
Valenzuela, C. (2020). *De la ilustración gráfica a la pieza artística autónoma: modernidad y vanguardia en la xilografía de José Sabogal (1919-1929)*. [Tesis para optar el grado de magistra, Pontificia Universidad Católica del Perú].
Victorio Cánovas, E. P. (2014). El Perú Ilustrado y los héroes de la guerra del Pacífico. *Revista Escritura y Pensamiento*, 17(35), 59-76.
Villegas, F. (2017). El Instituto de Arte Peruano (1931-1973): José Sabogal y el mestizaje en arte. *Illapa Mana Tukukuq*, (3), 21–34. https://doi.org/10.31381/illapa.v0i3.1150
Wiese, M. (1925). *Nocturnos*. Sanmartí y C*ía*. Editores.
Wiese, M. (1926). *Glosas franciscanas*. Sanmartí y C*ía*. Editores.

Autora
Claudia Catherine Valenzuela Suárez
Magistra en historia del arte y curaduría, y licenciada en diseño gráfico por la Pontificia Universidad Católica del Perú. Se ha especializado en arte y diseño peruano en los inicios del siglo XX. Docente de cursos de arte y de diseño en la Facultad de Arte y Diseño de la Pontificia Universidad Católica del Perú.



A&D
Revista de Investigación
en Arte y Diseño

Nº 9

https://doi.org/10.18800/ayd.202201.003

Recibido: Agosto 2022 **Aceptado:** Noviembre 2022
Cita (APA): Patiño Núñez, A. (2022). Moda, reificación y utopía: zapatillas de lujo y la estética worn out. *Revista Arte y Diseño A&D, 9,* 30-43. https://doi.org/10.18800/ayd.202201.003

Artículo

Moda, reificación y utopía: zapatillas de lujo y la estética *worn out*

Fashion, reification and utopia: luxury sneakers and the worn out aesthetic

Alberto Patiño Núñez[1]

Resumen

El artículo analiza algunos ejemplares de las llamadas zapatillas "de diseñador", es decir, marcas de élite inscritas en la tendencia estética llamada *worn out* (desgastada). Describe prácticas y discursos de la industria de la moda, y el lujo y suntuosidad con los que suele estar asociada. Identifica el marco cultural y el mercado de la moda como referentes de identidades e ideales de la época actual. Con base en la teoría crítica y cultural de autores, como Fredric Jameson y Slavoj Žižek, se revisan algunas ideas centradas en las concepciones del pasado, la construcción de la identidad y la creación de lazos sociales. Desde esa perspectiva, se cuestiona si el sentido de lo estético se encuentra despolitizado o si es más bien una producción ideológica.

Palabras clave: Diseño, moda, estudios culturales, reificación, utopía

Abstract

This article analyses some examples of what is usually known as "designer" sneakers inscribed in the so called worn out aesthetic trend. It describes practices and discourses of the fashion industry, and the luxury and sumptuousness with which it is usually associated. It identifies the cultural framework and the fashion market as references of identities and ideals of the present time. Based on the critical and cultural theory of authors such as Fredric Jameson and Slavoj Žižek, it reviews some ideas centered on conceptions of the past, the construction of identity and the creation of social ties. From this perspective, it is questioned whether the meaning of the aesthetic is depoliticized or if it is rather what is called an ideological production.

Key words: Design, fashion, cultural studies, reification, utopia

1 Pontificia Universidad Católica del Perú, Facultad de Arte y Diseño. Av. Universitaria 1801, San Miguel, Lima, PERÚ. Correspondencia (Corresponding author): patino.a@pucp.edu.pe

En su artículo *El ombligo de Adán* (2008), el paleontólogo estadounidense Stephen Jay Gould daba cuenta de un viejo debate teológico: si Adán tendría ombligo o no. La polémica giraba en torno a si el primer hombre según la Biblia sería semejante al resto de la humanidad y poseería uno o si por ser el primer hombre creado por la mano divina, no mostraría tal rasgo. De tenerlo, se especulaba, Adán podría imaginar una historia previa de un árbol familiar (ficticia, claro está) que le ayude a encontrar sentido a su vida. Gould usaba este ejemplo para comparar el trabajo de un naturalista británico que aseguraba que la existencia de los dinosaurios sobre la Tierra era producto de la creación divina. En la lógica de ese científico, fue Dios quien puso a los dinosaurios en nuestro planeta para darle una historia previa a la humanidad, aun cuando, según él, esta sería solo un simulacro, ya que la Tierra tendría solo unos cuantos miles de años, según sus cálculos (Gould, 2008). Utilizo esta referencia algo lejana a nuestra disciplina para reflexionar sobre unos objetos de diseño que emplearían una lógica similar: simular una existencia previa que, como desarrollaré, también tendría intenciones algo perversas.

Los objetos de análisis de este artículo son las zapatillas de diseñador que poseen una particularidad que señalaré más adelante. Por el momento, me interesa contextualizar este tipo de calzado en nuestra cultura actual. Como señala Jessie Quinn en la web Byrdie, atrás quedaron los días cuando el calzado cotidiano se usaba, sobre todo, por comodidad. Ahora, las zapatillas poseen un nuevo estatus y se equiparan a los zapatos de taco, botas y otro calzado de diseñador; es decir, podrían incluirse dentro de la esfera de productos de lujo. Esos artículos se consideran una inversión sólida y como comenta la estilista en vestuario Jeni Elizabeth citada por Quinn: "la vida es demasiado corta para no comprar zapatos de diseñador y son una buena inversión para tu guardarropa y tu billetera porque "siempre puedes revender" zapatillas de diseñador una vez que hayan cumplido su propósito en tu armario" (Quinn: 2022). De lo expuesto, podemos deducir que esos artículos estarían dentro de lo que se suele denominar "objetos de deseo", que se definen como una creación capaz de articular lo personal íntimo y representarlo en fantasías que prometen cubrir esos anhelos (Montoya Durán, 2008). *(Fig. 1)*

Son dos los productos de diseño que formarán parte de este análisis: la línea *Golden Goose Distressed* y las *Balenciaga Paris - Full Destroyed*. En ambos casos, se trata de calzado deportivo con la particularidad de que simulan mucho uso y desgaste. Incluso llevan como decoración cinta adhesiva de alta duración para aparentar que están reparadas a fin de tener un extra de vida. En la web de las tiendas Nordstrom se puede leer la siguiente descripción de las Golden Goose: "Cinta adhesiva sujeta-todo añade detalle al cuero envejecido en una caña baja retro con una estrella distintiva en la pared lateral y una suela de goma sucia" (Nordstrom, 2022).

Este proceso en otras industrias se llama *aging* o *relicing*, es decir, se convierte algo nuevo en una simulación de reliquia, para lo cual se emplean procesos de envejecimiento artificial, de manera que aparenta ser un objeto antiguo y de largo uso. Lo particular de estas zapatillas y quizá lo que más llama la atención es que el envejecido se lleva al límite de lo funcional. *(Fig. 2)*

Balenciaga lanzó al mercado una versión extrema de las zapatillas y solo 100 pares "extra destruidos" estuvieron a la venta por $ 1850. Mientras que la edición no limitada y las versiones menos desgastadas se pueden ver en su sitio web por $ 495 y $ 625, dependiendo del modelo específico. De acuerdo con la compañía, este envejecido artificial



Figura 1. Golden Goose. *Superstar Taped Sneaker*, $ 530. 2018



Figura 2. Balenciaga. Paris sneaker - Full destroyed, $1850. 2022.

sugiere que la zapatilla *Paris - Full Destroyed* ha sido "pensada para utilizarse toda la vida" (Ryan, 2022).

Más allá de la estética o los gustos personales, intentaré aproximarme al análisis cultural para mostrar cómo la cultura se articula en una trama compleja con perspectivas políticas, económicas y sociales específicas. En otras palabras, reflexionaré sobre el diseño, su industria y la cultura de nuestra época. La idea de cultura corresponde a la teoría crítica que se aleja de la idea elitista de alta y baja cultura, y más bien ubica la producción cultural como una construcción social, un entramado de relaciones de poder que produce valores, creencias y formas de conocimiento (Castro Gómez, 2000).

Para comenzar el análisis, parto de una idea no muy novedosa en sí: en la época actual, el mercado de consumo se sustenta sobre todo en una economía basada en intangibles. Esto quiere decir que el desarrollo de productos requiere que en el diseño y producción confluyan lo funcional, lo estético y un valor simbólico añadido, que aplicado de manera creativa permita crear formas de negocio rentables capaces de competir en mercados cada vez más atiborrados de negocios "innovadores". Así, los diseños que se crean y consumen en la actualidad son valorados no solamente por su utilidad o beneficios que puedan acarrear, sino también porque en ellos hay algo con lo que nos identificamos, ya sea por nuestras creencias y convicciones, nuestro estilo de vida, nuestras aspiraciones u otra motivación que resuene en nosotros. Desde esa perspectiva, podemos observar que el elemento diferenciador de la mercancía no radicaría solamente en su tenencia utilitaria, sino en su capacidad por aportarnos algo en la experiencia de su consumo e involucrar afectos o ideales que se construyen social y culturalmente.

En relación con los objetos de diseño que analizaré, me gustaría proponer, sin que esto signifique que es la única aproximación o la interpretación correcta, que estos poseen un "encanto" que podríamos elaborar desde diversos ángulos. Por un lado, sostengo que estos objetos se conciben como la antítesis de lo chic, lo elegante o distinguido y más bien buscan posicionarse en una estética despreocupada y callejera (a pesar de su alto valor monetario). Por otro lado, planteo que el desgaste prefabricado que exhiben desea simular el uso frecuente que solo un objeto preferido podría tener, pues solo un objeto predilecto, indispensable o quizá único puede llevar esa carga tan desmesurada de uso. La idea que me interesa desarrollar es que la estética va de la mano con la idea de experiencia que moviliza lo afectivo en desmedro de lo funcional. Si observamos las características de estas zapatillas, podemos ver que no son objetos diseñados para durar (como la lógica de antaño, que resaltaba la durabilidad del producto), sino más bien para mostrar o demostrar algo. Puedo señalar, entonces, que esa característica performática es la que origina su creación y que su razón de ser se sostiene en lo artificioso y no en sus virtudes funcionales.

Para explicar que los objetos de diseño se desligan muchas veces de su funcionalidad, utilizaré conceptos que provienen del *marketing* y la publicidad. Sabemos que el *marketing* no centra sus esfuerzos solamente en difundir los beneficios o la utilidad de determinado producto como antaño, más bien se aboca a construir una filiación entre el producto y el consumidor; vale decir, aplica significación y carga emotiva para fidelizar al consumidor (Caro, 2009; Patiño Núñez, 2017). Esta fidelización podría provenir de cualidades intrínsecas del producto o, quizá más relevante para este análisis, de cualquier otra consideración, por ejemplo, a lo que hace referencia (simbología nacional, por ejemplo) o algún rasgo de fantasía que su tenencia irradie y nos pueda proporcionar o quizá acercarnos a un estilo

de vida que anhelamos. Podemos deducir, entonces, que la identificación con el producto no se basa en destacar bondades utilitarias, sino en la producción de sentido a través de la construcción de un imaginario que se produce por la identificación hacia un rasgo identitario del consumidor. En *marketing*, a esta apelación afectiva de identificación se le llama experiencia. Siguiendo este razonamiento, Antonio Caro (2009) denomina 'producción semiótica' al proceso que genera el cambio paradigmático de pasar de la mercancía al signo de la mercancía, como resultado de una transformación ocurrida en el interior de la producción capitalista.

Este cambio paradigmático en el interior del capitalismo tardío se debe a la producción de experiencias de consumo que se consolidan mediante dos objetivos: en primer lugar, generar un deseo que implica la adhesión del consumidor a la idea que ostenta el producto y, en segundo lugar, convertir el producto y la marca en una necesidad para quien la consume. Podemos dilucidar entonces que hemos pasado hacia la valoración de un plus fantasmático que reside en el objeto y depende de la producción semiótica que suscita a su alrededor. Estos puntos permiten comprender que los diseños analizados no solo se distinguen por la exclusividad de su compra (basta ver sus precios), sino también porque apelan, en alguna medida, a un anhelo, vivencia o experiencia. Pareciera que ya no existe el tiempo para desgastar un artículo hasta ese punto, más bien hay premura por "verse gastado" más que por gastarlos. Es más sencillo adquirir un *look* desgastado prefabricado que esperar que ocurra ese desgaste. También se podría interpretar que existe el interés por mostrarse lejano de lo chic o elegante, quizá estos artículos aspiran, mediante las estrategias de venta, un *look* menos pretencioso, menos formal. Tal vez la palabra sea más "calle", como coloquialmente se dice a aquello que tiene o contiene una estética urbana, de vivencia barrial. Vemos que la apuesta de estos objetos tiene dos vertientes, tanto el ahorro del tiempo, como alejarse de una estética trivial o banal. Este carácter dialéctico de los objetos se explicará más adelante, por ahora es importante pensar que el proceso de valoración de estos diseños resulta complejo, pues supone más que una crítica a la mercancía y su perversión. Lo que resulta significativo es que, en esta época de globalización y libre mercado, la construcción de la identidad se encuentra estrechamente vinculada al consumo.

Desglosaré este plus del objeto en dos ideas: una relacionada con la compra de una sensación o experiencia estética y otra, vinculada a la mística que la mercancía irradiaría. Los objetos de análisis han sido pensados y diseñados alrededor de una cualidad especial. Ese rasgo identificador, como señalé, radica en el calzado que personifica "lo vivido". Los diseños pretenden emular la historia de quien los compra y ser parte de una experiencia identitaria. Ya había tentado dos interpretaciones que surgen a partir del análisis: su posicionamiento como vehículo para la identificación positiva con lo *cool* y su existencia como medio para reflejar en sí una vida pasada y trajinada mediante operaciones estéticas y comerciales. *(Fig. 3)*

La tesis principal que desarrollo en el presente texto es que esos artículos se engranan con una estética que demandaría el capitalismo posmoderno. Las representaciones elegidas concuerdan con mandatos imperantes del sistema y reproducen códigos simbólicos hegemónicos, que proyectan el sentido social de lo establecido. A partir del análisis de los objetos elegidos y los discursos que apoyan su creación, identifico una coyuntura específica vinculada al mercado y a la globalización, es decir, sugieren ideas en determinados grupos sociales e imaginarios que se reúnen alrededor de ellos.



Fig. 3



Fig. 4

Figura 3. Golden Goose. *Slide LAB sneakers with silver velvet upper with crocodile print and appliquéd tape*, $632. 2022.
Figura 4. Balenciaga. *Paris sneaker - Full destroyed*, $1850. 2022.

Procederé a explicar lo que propongo. La lógica de producción de esos artículos crea diseños para ser consumidos no por su utilidad, sino por su estética, y especialmente para ser consumidos por el estatus que se desprende de su tenencia (seamos sinceros, no son lo mismo unas zapatillas desgastadas sin logo que unas Balenciaga de varios cientos de euros). Con esta afirmación quiero decir que al adquirir un artículo de esta naturaleza se está creando una forma de distinción: el consumo de algo exclusivo que emula no solo una vida pasada, sino también lo usado y lo que se puede asociar a él en este contexto. De esta manera, se comercializa una experiencia que se basa en los elementos de distinción y originalidad de los productos.

Retomando el ejemplo de Adán que propuse al inicio, habría que pensar cuál es el sentido que supone esa idea de historia previa y cuál sería su sustento en el contexto de esta investigación. Para comenzar, podría decir que su naturaleza es sobre todo performática, es decir, simula una historia que nunca existió. Esto, por un lado, señalaría una instancia en la que nuestra identidad deriva de cómo nos mostramos, pero, por otro lado, el consumo también se entrecruza con lo social para crear identidad.

El sistema de mercado en el capitalismo tardío implica un mandato de consumo incesante: "sé feliz consumiendo, acumulando", que apela a instancias íntimas del sujeto. El mandato es gozar intensamente, pero con las condiciones que impone el sistema (Depetris, 2020). La valoración del tiempo en la actualidad es muy diferente comparado con otros tiempos, por lo que resulta conocido el dicho "el tiempo es oro" y la premura por maximizar la ganancia que de él podamos conseguir, y si le sumamos las altas demandas laborales que suprimen los tiempos de ocio parecería que el tiempo se ha vuelto un lujo en sí mismo. Lo problemático es que la "estética" que se emplea no sería simplemente "una estética" si la ubicamos en un contexto de desigualdad social. En un contexto de disparidad sería más bien un rasgo evidente de bajos recursos económicos. También es cierto que estas creaciones desgastadas han sido cuestionadas por banalizar o romantizar la pobreza. Las críticas se centran principalmente en que se quiere volver chic una estética que usa la desigualdad como una forma de vida aceptable y sujeta a estetización. En todo caso, afirmo que la apuesta estética de estas empresas consiste en vaciar el significado de una zapatilla precaria para imbuirle otros atributos, estetizantes sí, y con una carga compleja de connotaciones narcisistas.

Se sabe también que en esta nueva etapa del capitalismo estamos abocados a consumir estilos de vida. Žižek comenta que un rasgo que define al capitalismo posmoderno es justamente la mercantilización de la experiencia misma, que cada vez se compra menos productos (objetos materiales) y se incrementa el deseo de poseer experiencias de vida, experiencias de sexo, comida, comunicación y consumo cultural, es decir, se desea formar parte de un estilo de vida (2003, p. 122). Por ello, en este texto ha sido importante explicar el origen de esos objetos a partir de su lógica de producción. Sabemos que si su utilidad es secundaria, entonces las estrategias de *marketing* son las que promoverán que estos productos entren en sintonía con los anhelos y deseos de una sociedad que ha instalado el consumo como mandato social. *(Fig. 4)*

Que estos objetos prometan un acercamiento a lo simple, sencillo, mundano o quizá hasta una identificación colectiva en la vida cotidiana podría enlazarse con la crítica cultural de Fredric Jameson, vinculada con la perspectiva de Benjamin sobre la ambivalencia o dialéctica de la producción cultural (2009, p. 231). Con esta premisa, los objetos culturales

poseerían una carga tanto negativa como positiva, por lo que es necesario abordarlos desde una perspectiva dialéctica que permita ver las diversas contradicciones inscritas en sí. Jameson afirma que las obras de la cultura de masas deben ofrecer al menos una fracción genuina que pueda servir como un soborno para la fantasía que proponen al público que ha de ser manipulado (Jameson, 2012, p. 71). Así, los objetos de cultura resultan artefactos complejos y su análisis también debería abarcar la dualidad inscrita en ellos.

Desarrollaré cómo entender la producción utópica que analiza este artículo. Seguramente, parte del atractivo de comprar prendas o calzado con desgaste sea, además de ahorrar tiempo para que se vean así, aparentar menos "frivolidad" y quizá proyectar una imagen de despreocupación; una instancia más mundana, como si el espejo nos devolviera una imagen menos prejuiciosa y más relajada de nosotros mismos. Otro punto "favorable" para emplear este tipo de artículos es la idea de alejarse de la moda de consumo masivo y sus estragos negativos en la ecología mundial. El empleo de algo en apariencia muy gastado podría hablarnos, tal vez, de una fantasía específica: la de vivir de forma más consciente, rompiendo estándares o patrones de belleza y estética dominantes. Me refiero a que quien adquiere y usa estos diseños tal vez quiera verse despreocupado, distanciado de lo trivial y cerca de una mayor conciencia medioambiental, por lo menos en idea, pues una preocupación que está cobrando mayor espacio en la discusión sobre consumo y ecología es el *fast fashion* y las consecuencias globales que acarrea. Brevemente, este concepto se refiere a los millones de prendas de vestir que produce la industria de la moda en función de las últimas tendencias, lo que motiva una acelerada y constante sustitución en el armario de los consumidores (Greenpeace, 2021).

En su artículo sobre *fast fashion* y sus peligros globales, Daiana Mira sostiene que la proliferación de la cultura pop y las redes sociales han configurado una especie de culto al consumismo, y cita a Kelly Drennan, fundadora y directora ejecutiva de la ONG canadiense Fashion Takes Action, quien describe la situación de la siguiente manera: "Nadie quiere ser visto o fotografiado con las mismas prendas y debido a que esta cantidad de prendas son fabricadas muy baratas y cuestan muy poco, es más conveniente para los consumidores disponer su guardarropa" (Mira, 2018). Entonces, el reúso de prendas y calzados para evitar la polución global podría ser una respuesta más consciente al problema en cuestión.

Aquí entra la fantasía de conciencia que podrían albergar estos objetos de diseño, que además de verse muy gastados podrían portar un aura de despreocupación ante la moda imperante y de mayor conciencia del reúso. Aparece entonces el concepto de utopía, que ayudará a esclarecer este aparente deseo por una realidad diferente que forma parte del enganche de estos objetos respecto a la imagen del consumidor. Este concepto argumenta en favor de que lo ideológico es, al mismo tiempo, utópico, y permite que el análisis no reduzca la producción de la cultura de masas a un mero fruto de manipulación.

Parece necesario entonces complejizar el argumento y analizar el carácter dialéctico de esta producción de sentido e ir más allá de la oposición básica bien-mal y comprender que los objetos poseen un lado "positivo", que moviliza a hacer algo, ya sea porque en este caso concuerda con un deseo colectivo de conciencia social o porque representa una proyección ficticia de deseo. Por esto, afirmo que para que se pueda dar la extrapolación entre mercancía y experiencia de consumo debe existir algún tipo de compensación en quien consume, es decir, debe recibir una gratificación específica a cambio de su pasividad mediada por el consumo. Podría parecer contradictorio pensar que objetos decididamente

ideológicos, como los que componen este análisis, podrían tener un rasgo utópico o que puedan proponer una valoración contraria al privilegio que impone su exclusividad. Sin embargo, siguiendo a Jameson, se podría entender que aquello que congrega, ese deseo inherente a toda conciencia de clase, expresa la idea de una colectividad, aun cuando sea de manera alegórica (Jameson, 1989, p. 234). Desde la perspectiva de Jameson, el análisis no podría conformarse con desenmascarar el propósito ideológico de un objeto cultural, más bien se concentraría en desentrañar su función utópica, en este caso, como (re)afirmación de la libertad y atenuación de la diferencia social.

Es innegable que existe un deseo legítimo de reafirmación y de una verdadera solidaridad social y humana, pero como comenta Žižek (2011), estos deseos son manipulados y explotados por el mercado para su propio beneficio, lo que perpetúa la legitimación de discursos provenientes de centros hegemónicos que aprovechan dichos anhelos para seguir expandiendo el mercado.

Se puede apreciar entonces el carácter dialéctico de los objetos de diseño que he señalado, en el que la utopía va de la mano con la reificación -la "cosificación" de las relaciones sociales devenidas en meras relaciones de consumo (Jameson 1989)- para explicar las diversas relaciones que produce el capitalismo tardío. Si extendemos esta lógica, se puede observar que el diseño actual utiliza procesos particulares y específicos de reificación y construcción de objetos. En este análisis, significa una invitación concreta a vivir una experiencia de compra que apela a la libertad, despreocupación y abandono con las expectativas que esto pueda conllevar. Siguiendo el razonamiento de que actualmente la cultura es pensada como una mercancía más (Harvey, 2005; Jameson, 2012), sostengo que gran parte de la producción de los diseños analizados va de la mano con la mercantilización de la cultura y la identificación con un producto que reclama en sí una identidad (performática y simulada) mediada por el consumo como aval de identidad.

La apuesta de este artículo se ha centrado en un análisis crítico que ha pretendido ir más allá del argumento simplista de afirmar que la voluntad del sujeto se doblega ante las imposiciones del mercado en una suerte de satanización de la moda. Más bien, propongo entender ese *algo* en estos diseños que seduce y que, a su vez, produce sentidos que revelan estructuras e imaginarios que elaboran un discurso de armonía sin falta. Sin embargo, como hemos visto, estos artefactos resultan problemáticos, ya que desprenden narrativas que reproducen una promesa utópica que se queda satisfecha en el consumo. Es decir, su único objetivo es la adquisición, no posibilitan una postura crítica o al menos el cuestionamiento sobre un *look* basado en la *exotización* de la pobreza. Los antagonismos sociales quedan suspendidos, en apariencia, claro está, por el acto de comprar y por las buenas intenciones del consumidor, lo que debilita posiciones críticas a un sistema que avala un tipo de producción de esta naturaleza. Es clave preguntarse entonces cómo piensan y construyen un imaginario sobre los sectores sociales desfavorecidos quienes consumen estos diseños de alto costo y qué se desprende de la identificación con un estilo de vida romantizado, que no va más allá de su usufructo. Por eso, es clave revisar algunas estrategias de persuasión que ofrecen motivaciones suficientes para fidelizar un consumo sin ética. Hemos visto que los incentivos y las emociones a las que se apela por medio del *marketing* y otros dispositivos resultan indispensables para explotar sentimental o emocionalmente un mercado cada vez más competitivo. Esto ilustra las dinámicas y la lógica que se desprenden de una

producción específica que responde a determinados discursos y narrativas contemporáneas sobre el tiempo, la historia y la construcción de nuestra identidad.

No quería terminar este texto sin mencionar una suerte de respuesta a la polémica generada por las zapatillas de Balenciaga. La asociación civil argentina Pata Pila, que trabaja con niñas y niños en extrema pobreza y desnutrición, planteó una respuesta original. Para promover la colaboración con esta ONG, escogieron algunas zapatillas de sus pequeños miembros y le colocaron sus nombres, emulando el nombre que Balenciaga coloca en el calzado en cuestión. Estos ejemplares, como se menciona en el artículo de Rivas Molina (2022), no están maltrechos por los caprichos estéticos de un diseñador, más bien muestran que estos infantes los utilizan diariamente. Es importante mencionar que estos calzados no están a la venta, la gente los "adquiere" de manera simbólica mediante una donación para que la institución pueda ayudar a combatir la desnutrición infantil. "Es importante que a partir de la campaña de una empresa se discuta lo que es la banalización de la pobreza", comentó Diego Bustamante, fundador de Pata Pila, al diario El País. "Nosotros no atacamos la campaña, sino que intentamos mostrar lo que vemos a diario. Acompañamos para que la gente pueda dejar de usar esos calzados y se muevan con dignidad".

Si nos situamos en la respuesta, vemos que en las zapatillas de diseñador la pobreza y sus consecuencias resultan instrumentalizadas, están desprovistas de su historia y sus causas para ser solo objetos de consumo con una estética que resulta aberrante por su falta de empatía. *(Fig. 5)*

Entendemos estas zapatillas como utópicas, según lo fundamentado previamente, porque se podría vislumbrar las fibras que movilizan en nosotros. Por ejemplo, el deseo de una vida más relajada, sin la demanda de vernos regulados por los estándares comerciales, el deseo de tener una historia de vida que se refleje en nuestras pertenencias más queridas o la idea de tener objetos que no necesiten renovarse constantemente. Todo esto cobra mayor sentido si los entendemos inscritos dentro de un sistema que opera de manera incesante y demanda el goce constante del sujeto. Es innegable también que tenemos ante nosotros una producción ideológica que responde a discursos que reafirman las diferencias sociales y las reduce a una operación estética, que propone suspender las diferencias y posiciones críticas o, más bien, que las resolvamos mediante el consumo. Quizá deberíamos apostar por propuestas creativas que no abandonen la ética y que no naturalicen las diferencias; más bien, que reflexionen en torno a estas, que nos permitan entenderlas y hacernos cargo de ellas.

Referencias bibliográficas

Benjamin, W. (2009). *Sobre el concepto de historia. Estética y política.* Las Cuarenta.

Caro, A. (2009). Introducción: De la mercancía al signo/mercancía. En *El capitalismo en la era del hiperconsumismo y del desquiciamiento financiero* (pp. 17-43). Ed. Complutense, S.A.

Castro Gómez, S. (2000). Teoría tradicional y teoría crítica de la cultura. *La reestructuración de las ciencias sociales en América Latina.* Pensar.

Depetris, S. (2020). *Demandas de la cultura actual: el goce como imperativo y la felicidad como un deber.* XII Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología. XXVII Jornadas de Investigación. XVI Encuentro de Investigadores en Psicología del MERCOSUR. II Encuentro de Investigación de Terapia Ocupacional. II



Figura 5. Zapatilla *Daniel.* Rivas Molina, 2022.

Encuentro de Musicoterapia. Universidad de Buenos Aires, Facultad de Psicología. https://www.aacademica.org/000-007/432.pdf

Golden Goose (2022). *Slide LAB sneakers with silver velvet upper with crocodile print and appliquéd tape.*

Gould, S. J. (2008). *El ombligo de Adán.* En *La sonrisa del flamenco.* Planeta.

Greenpeace (2021). *Fast fashion: de tu armario al vertedero.* https://www.greenpeace.org/mexico/blog/9514/fast-fashion/

Harvey, D. (2005). *La condición de la posmodernidad*. Amorrortu Eds.

Highsnobiety (2022). *Hole-y shit: up close & personal with balenciaga's paris sneaker.* https://www.highsnobiety.com/p/balenciaga-paris-sneaker-reactions/

Jameson, F. (1989). *Documentos de cultura, documentos de barbarie. La narrativa como acto socialmente simbólico*. Fuenlabrada.

Jameson, F. (2012). Reificación y utopía en la cultura de masas. En *Signaturas de lo visible*. Prometeo.

Mashable (2016). *$600 designer sneakers feature dirt, tears and duct tape.* https://mashable.com/article/600-dollar-ripped-shoes

Mira, D (2018), ¿Qué es el ‹fast fashion› y por qué está haciendo de la moda un negocio insostenible? https://www.contreebute.com/blog/que-es-el-fast-fashion-y-por-que-esta-haciendo-de-la-moda-un-negocio-insostenible

Montoya Durán, N. (2008). *Lo que ves no es lo que compras. Los verdaderos creadores de la moda en Colombia.* Pontificia Universidad Javeriana.

Nordstrom (2022). *Balenciaga Track Distressed Sneaker.* https://www.nordstrom.com/s/balenciaga-track-distressed-sneaker-women/6437268

Nordstrom (2022). Golden Goose Super Taped Sneaker. https://www.nordstrom.com/s/golden-goose-superstar-taped-sneaker-men/5029413?country=US&currency=USD&utm_content=47080091893_2c09cb77-e1b4-41c4-9ddf-9e0d6a961cd0&utm_term=pla-319223634435&utm_channel=shopping_acq_p&sp_source=google&sp_campaign=953665859&gclid=CjwKCAjwio3dBRAqEiwAHWsNVca8x6SRe-QhCigZaNCWCPxHBI6G4c2ICL2KrolXM2YpmN9gGB2ICBoC9gAQAvD_BwE

Pagura, N. (2019). Hacia una lectura en clave marxiana de la sociedad de consumo contemporánea: concepto y desarrollo histórico. *Revista de Filosofía, 44(1)*, 131-150.

Patiño Núñez, A. (2017). *El diseño contemporáneo: simbología peruana y modas del mercado.* [Tesis para optar el grado de magíster, Pontificia Universidad Católica del Perú]. http://hdl.handle.net/20.500.12404/9403

Quinn, J. (2022). *13 designer sneakers we absolutely love.* Birdie https://www.byrdie.com/best-designer-sneakers-5210636.

Rivas Molina, F. (2022). *De las zapatillas destruidas de Balenciaga por 1.450 euros a los pies descalzos en Argentina.* Una ONG que asiste a cientos de niños con desnutrición se inspira en el éxito de ventas del diseño de la marca de lujo para pedir donaciones. *El País, Argentina*. https://elpais.com/argentina/2022-06-02/de-las-zapatillas-destruidas-de-balenciaga-por-1800-euros-a-los-pies-descalzos-en-argentina.html

Ryan, H. (2022). *Balenciaga selling destroyed sneakers for $1,850.* CNN Style. http://edition.cnn.com/style/article/balenciaga-destroyed-sneakers-intl-scli/index.html

The Independent (2018). *These grungy, taped-up designer sneakers sell for $530. Critics say they glorify poverty.* https://www.independent.co.uk/life-style/fashion/taped-golden-goose-trainers-poverty-criticism-twitter-a8546111.html
Žižek, S. (2011). *El acoso de las fantasías.* Akal.

Autor
Alberto Patiño Núñez
Artista plástico. Magíster en Estudios Culturales por la Pontificia Universidad Católica del Perú. Director de carrera de Formación General de la Facultad de Arte y Diseño de la Pontificia Universidad Católica del Perú.



A&D
Revista de Investigación
en Arte y Diseño

Nº 9

https://doi.org/10.18800/ayd.202201.004

Recibido: Setiembre 2022 **Aceptado:** Diciembre 2022

Cita (APA): Nuñez-Alayo E. M. y Contreras-Morales D. (2022). Musas Terrenales: entre la apropiación y las nuevas representaciones. Una reseña en dos tiempos. *Revista Arte y Diseño A&D, 9*, 44-53. https://doi.org/10.18800/ayd.202201.004

Reseña de creación

Musas Terrenales: entre la apropiación y las nuevas representaciones. Una reseña en dos tiempos

Autores: Evelyn Mabel Nuñez-Alayo[1] y Diego Contreras-Morales[2]

Palabras clave: cultura visual, interculturalidad, arte peruano, intertextualidad, apropiación en el arte

1. Primer tiempo

La recreación de obras de arte es una práctica que siempre despierta interés. La técnica conocida como *tableaux vivant* o "pintura viviente" tuvo su auge en el siglo XIX y se presentaba en espectáculos privados y en teatros. En ese sentido, en 2018 se realizó la puesta en escena de *La conversione di un cavallo*, en la que la compañía italiana Ludovica Rambelli Teatro reprodujo 23 obras del artista Caravaggio. Asimismo, el *remake* o cita de la obra de arte fue una actividad popular durante el confinamiento por la pandemia de la COVID-19. En el 2020, surgieron iniciativas como Tussen Kunst & Quarantaine[3] en Instagram, en las que se pedía a los interesados que recrearan pinturas famosas con tres objetos que tuvieran en casa y que subieran las fotos en esa red social. El propósito era lúdico y de entretenimiento; sin embargo, esa actividad ha sido trasladada al ámbito educativo como ejercicio en un curso de arte.[4]

La exposición virtual *Musas Terrenales* [5] es un conjunto de obras que recrea pinturas icónicas de la historia del arte universal mediante la inserción de fotografías de dos muje-

1 Pontificia Universidad Católica del Perú, Facultad de Arte y Diseño. Av. Universitaria 1801, San Miguel, Lima, PERÚ. Correspondencia (Corresponding author): nunez.em@pucp.edu.pe

2 Pontificia Universidad Católica del Perú, Facultad de Arte y Diseño. Av. Universitaria 1801, San Miguel, Lima, PERÚ. Correspondencia (Corresponding author): dcontreras@pucp.edu.pe

3 Tussen Kunst & Quarantaine es una página de Instagram de los Países Bajos, cuyo nombre significa en holandés "entre el arte y la cuarentena". https://www.instagram.com/tussenkunstenquarantaine/

4 Un ejemplo de ello es el realizado por el Liceo Politécnico Sara Blinder Dargoltz de Chile en el año 2020. https://www.youtube.com/watch?v=E8o0bVn8Q-8

5 Musas Terrenales es un proyecto artístico que se desarrolló a través de una estrategia intertextual para discutir temas asociados a género y etnicidad. A partir de una técnica orientada al fotomontaje, se intervienen obras clásicas del arte occidental para reconstituir sus significados originales, buscando poner en discusión el rol de la mujer en el Perú. Para esto, se tomaron fotografías, al iniciar el 2020, a dos modelos recurrentes del diario Trome, para incluirlas en 12 pinturas y publicarlas en redes sociales. El objetivo fue que el público peruano pueda discutir alrededor de estas imágenes.

res peruanas. Se llevó a cabo en la plataforma Exhibbit del 3 de agosto al 3 de septiembre del 2021. Las imágenes se publicaron en las páginas de Facebook e Instagram del proyecto.[6] Esas obras se basan en los mismos encuadres, atmósfera, color y elementos principales de las obras originales. Sin embargo, las protagonistas tienen un fenotipo peruano y llevan signos de la cultura peruana (tejidos, telas, accesorios, bordados). Además, se ha sustituido a los personajes masculinos de las pinturas *La lección de anatomía* de Rembrandt y *Los embajadores* de Holbein el Joven.

En cuanto a la técnica empleada, se recurre al fotomontaje y se combina la fotografía con el fondo de la pintura original digitalizada, similar a los trabajos de Kondakov (s. f.) y de Casabianca (s. f.) que superponen figuras de obras de arte clásico sobre escenarios contemporáneos. Si bien la intertextualidad como recurso discursivo, crítico y productivo de imágenes no es nuevo en el mundo del arte, gracias a su utilización se han puesto en discusión temas polémicos de forma lúdica o sarcástica. En la exposición Musas Terrenales, la recreación no se orienta hacia lo lúdico, sino a la discusión. Además, se inscribe en una estética imitativa con la inserción prolija del personaje, lo que le da un aire de verosimilitud y se aleja de la estética decolonial. A pesar de romper con lo tradicional, se conservan los fundamentos artísticos de un canon occidental o hegemónico.

Musas Terrenales destaca la presencia femenina con un nuevo enfoque. Históricamente, las mujeres se han presentado como objetos de placer para la mirada masculina en las pinturas del arte occidental, especialmente en el género del desnudo (Berger, 2012) y suelen mostrarse de forma pasiva e incluso decorativa. El cuerpo femenino se asocia fuertemente con lo sensual, una idea arraigada en el imaginario colectivo. En 1989, las Guerrilla Girls (s. f.) se preguntaron si las mujeres tenían que estar desnudas para entrar en el Metropolitan Museum of Art (MET), al descubrir que menos del 5% de artistas de las secciones de arte moderno son mujeres y que 85% de los desnudos son femeninos.

Aunque la presencia de mujeres en papeles protagónicos y de poder es reducida en la historia del arte (Nochlin, 1994), es más limitado aun encontrar mujeres con fenotipos no occidentales. Por ello, Musas Terrenales selecciona y se apropia de obras icónicas del arte occidental para darles un nuevo giro y mostrar una variedad de roles con énfasis en el empoderamiento de la mujer. Ello es evidente en el liderazgo de *¿Somos libres?,* basada en *La libertad guiando al pueblo* de Delacroix. Asimismo, es simbólico en *La doctora Anita Morales* y *La ministra peruana y el obispo de Lavaur*, en los que se sustituyen el personaje masculino de *La lección de anatomía* y *Los embajadores*, respectivamente. En otras obras, la seguridad de la mujer se transmite a través de la mirada y su actitud, como sucede en *Al servicio de sí misma* y *Musa bucólica*. De ese modo, se proponen nuevas representaciones femeninas y peruanas.

Esta propuesta de sustitución de roles de los protagonistas de obras icónicas, que apela a lo conocido y a la reivindicación, podría ir inclusive más allá. Por ejemplo, con mujeres que encarnan figuras de acción y de empoderamiento en obras en las que estaban ausentes y lo femenino se representaba con un cuerpo masculino marginado y sin poder, como bien lo señaló Nochlin (1994, p. 51) en las obras de Géricault.

6 Las obras de Musas Terrenales se pueden observar en las redes sociales del proyecto: Facebook (https://www.facebook.com/MusasTerrenales) e Instagram (https://www.instagram.com/musasterrenales/), así como en su sitio web (https://proyecto-musas-terrenales.webflow.io/)



La referencia a Venus –la diosa del amor, la belleza y la fertilidad– persiste en los artistas occidentales. En cada creación sobre esta diosa se observa cómo las representaciones de belleza van cambiando con el tiempo. ¿Quiénes serían las musas que inspiraron estas pinturas? ¿O quizás solo fueron idealizaciones de belleza? ¿Dónde están las musas terrenales peruanas?

Figura 1. Evelyn Nuñez. *Venus peruana, Lima, 2021.* (CC BY 4.0). Modelo: Ana Morales.



Durante siglos se ha normalizado el rol de la mujer como madre, como si fuese su inevitable destino, casi como un deber, y un modelo a seguir e imitar. En pleno siglo XXI, a pesar de que consideramos que es una idea antigua, esta concepción de la mujer inconclusa al no ejercer la maternidad persiste. ¿Cuándo la cultura le devolverá a las mujeres su cuerpo?

Figura 2. Diego Contreras. *Anita Cabellos*, Lima, 2021. (CC BY 4.0). Modelo: Ana Cabellos.



Una odalisca es parte de un harén que está al servicio de un hombre, el Sultán. Su cuerpo no le pertenece del todo. Asimismo, la obra original crea un cuerpo imposible, con posiciones y proporciones casi inalcanzables, es una obra manierista. ¿Vemos al cuerpo femenino más como un objeto que una persona? ¿Te has sentido así alguna vez?

Figura 3. Evelyn Nuñez. *Al servicio de sí misma*, Lima, 2021. (CC BY 4.0). Modelo: Ana Cabellos.



Se asume que la libertad guía nuestra vida y a nuestros países en democracia. Después de 200 años de independencia en el Perú, la mujer peruana lucha en diferentes ámbitos, día a día, por su libertad, por su reconocimiento, sus oportunidades y su valoración ¿Ya es libre la mujer en el Perú? ¿Qué es la libertad para una mujer peruana? ¿Qué es libertad para ti?

Figura 4. Diego Contreras. *¿Somos libres?*, Lima, 2021. (CC BY 4.0). Modelo: Ana Morales.



Desde hace varias décadas, se discute el papel de la mujer en el arte. Usualmente asociada a desnudos y representaciones de belleza, muy pocas veces como autora. El reconocimiento de las mujeres en otras disciplinas como la educación, la ciencia, entre otras, ha sido también presa de un cierto nivel de invisibilidad por pares masculinos. ¿Te ha pasado a ti también?

Figura 5. Diego Contreras. *La doctora Anita Morales*, Lima, 2021. (CC BY 4.0). Modelo: Ana Morales.

Musas Terrenales, a través de la apropiación y la intertextualidad, genera una reflexión en torno a la representación, la cultura visual y el género. Para ello, será interesante conocer las reacciones de los espectadores aun cuando desconozcan la referencia o cita visual, lo que permitirá constatar las transformaciones de esas significaciones. En todo caso, contribuye al debate, tan necesario en la sociedad peruana.

2. Segundo tiempo

En los fotomontajes se incluyeron textos que ayudan a debatir los temas antes mencionados. Cabe recordar que el texto puede amplificar la imagen, como manifestaba Barthes (1972), pues partiendo del supuesto de que la fotografía tiene un lenguaje sin codificar, el texto funciona como un anclaje, que busca limitar la polisemia. En este proyecto artístico era pertinente acompañar las imágenes con texto para dirigir la conversación hacia los objetivos del proyecto.

Si se parte de la idea de que una imagen no solo encarna la intención de sus creadores, sino que puede ser un indicador de la sociedad y representa el espíritu de su época (Gombrich, 2013), también hay que recordar que un artista no puede escapar de su propia ideología (Nochlin, 1999). De esta forma, cada pintura puede reportarse como una evidencia, un índice de las costumbres y ritos de su tiempo. Desde el ámbito de las ciencias sociales, Erving Goffman (1979), a través de un análisis tipológico de una serie de piezas publicitarias de base fotográfica, infiere que la publicidad no propone formas rituales, sino que las reproduce y las usa, ya que al provenir de la cultura que las sostiene, entabla un diálogo efectivo entre la pieza publicitaria y el público.

Por esa razón, las imágenes pueden ser entendidas como signos de una época. Musas Terrenales busca poner en discusión los roles que describen las mujeres en estas obras tomando en cuenta el contexto histórico que las envuelve y su actualización. A partir de lo que propone Jennifer Hubbert, en el análisis de los usos de la fotografía de Stuart Franklin "TankMan" en la cultura popular y los medios, se concluye que

> [Cuando] una foto icónica sobre los derechos humanos, el heroísmo y las relaciones democráticas entre el Estado y la sociedad se desplaza de su contexto original y se manipula creativamente, nuestras interpretaciones exceden el control firme de la codificación ideológica original. (Hubbert, 2014, p. 123, traducción propia)

¿Por qué no se podría "manipular creativamente" una pintura? Esto se ve en las aproximaciones prosaicas y cotidianas propias del lenguaje del meme en internet, y en las intervenciones artísticas, donde el espacio público es intervenido con obras, que quizá tengan más una intención de divulgación. Por otro lado, ¿Acaso las pinturas no son íconos de su época, de sus valores, mitos y narrativas? Si se observan las industrias culturales, hasta los primeros años del siglo XXI, la representación de las mujeres en el Perú ha tenido una fuerte influencia eurocéntrica. La publicidad peruana es una muestra de esa representación, como se aprecia en el libro Historia de la publicidad en el Perú (Castro, 2003), en el que la gran mayoría de piezas dan cuenta de esa construcción estereotípica. Musas Terrenales propone una relectura del presente y del pasado en espacios en los que otras artistas peruanas han discutido la narrativa de la mujer en el Perú, pero no han puesto en evidencia la estrategia de construcción visual, como ocurre en el trabajo de Ana de Orbegoso:

> De acuerdo con la típica estrategia de dominación, los conquistadores españoles de las Américas utilizaron el arte como propaganda para su causa. Pinturas religiosas representando imágenes con rasgos caucásicos fueron usados rutinariamente por los colonizadores alrededor del mundo imponiendo las ideas, religión y estereotipos occidentales. [...] Al remover los rostros clásicos europeos del arquetipo divino de las pinturas coloniales y reemplazándolos con imágenes de mujeres peruanas actuales, uso el arte como propaganda para conseguir un mensaje diferente al de los maestros pintores de la colonia, uno que refuerza el valor de la mujer peruana de hoy, apropiándose del pasado para convertirlo en presente y generar una mirada hacia el futuro. (de Orbegoso, s. f.)

Desde esta mirada, Ana de Orbegoso se apropia de la obra original para ser discutida y en su técnica se evidencia la intervención con una mirada descolonizante. Musas Terrenales busca mimetizar a la mujer peruana para mostrar una equivalencia y suscitar una discusión sobre sus roles. Cuando la modelo no reemplaza a la mujer, sino a un hombre, ¿qué discursos nuevos visibiliza? ¿Qué discusiones se retoman? Y no solo en el arte, sino en la sociedad y el mundo en pleno siglo XXI.

Cada pintura de Musas Terrenales no solo muestra, sino que también oculta, por lo que tiene el mérito de querer redescubrir aquello que se normaliza sin perder de vista que el mismo proyecto también puede caer en otras estrategias de ocultamiento, dado que sus autores son prisioneros de su propia ideología.

Referencias bibliográficas

Barthes, R. (1972). El mensaje fotográfico. En R. Barthes, C. Bremond, T. Todorov y C. Metz, *La semiología* (pp. 115-126). Tiempo Contemporáneo.

Berger, J. (2012). *Modos de ver.* Gustavo Gili, S.L.

Casabianca, J. de (s. f.). *The Outings Project*. http://www.outings-project.org/

Castro, R. (Ed.). (2003). *Historia de la publicidad en el Perú*. Empresa Ed. El Comercio.

Goffman, E. (1979). *Gender advertisements*. Harper & Row.

Gombrich, E. H. (2003). *Los usos de las imágenes. Estudios sobre la función social del arte y la comunicación visual.* Fondo de Cultura Económica.

Guerrilla Girls. (s. f.). *Naked through the ages.* https://www.guerrillagirls.com/naked-through-the-ages

Hubbert, J. (2014). Appropriating iconicity: Why Tank Man Still Matters. *Visual Anthropology Review, 30*(2), 114-126. https://doi.org/10.1111/var.12042

Kondakov, A. (s. f.). *Alexey Kondakov*. http://alksko.com/

Musas Terrenales (2021a). Facebook. https://www.facebook.com/MusasTerrenales

Musas Terrenales (2021b). Instagram. https://www.instagram.com/musasterrenales/

Nochlin, L. (1994). Géricault or the Absence of Women. *October*, *68*, 45-59. https://doi.org/10.2307/778696

Orbegoso, A. de (s. f.). *Vírgenes urbanas, recorriendo el Perú desde oct. 2006.* http://www.anadeorbegoso.com/espanol/html/p_urbanvirgins.html

Autores

Evelyn Mabel Nuñez Alayo

Diseñadora y docente del Departamento de Arte y Diseño de la PUCP. Master of Arts en Diseño de la Información por la Universidad de Reading (Inglaterra). Magíster en Comunicaciones y Licenciada en Arte con mención en Diseño Gráfico por la Pontificia Universidad Católica del Perú. Dicta los cursos de Diseño editorial 1 y 2, Taller multimedia 2 e Introducción al diseño de la información para la especialidad de Diseño Gráfico. Entre sus áreas de interés se encuentran el diseño de la información, la novela gráfica, la cultura visual y la divulgación científica.

Diego Contreras Morales

Docente del Departamento de Arte y Diseño de la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP). Magíster en Antropología Visual y Comunicador por la PUCP. Sus áreas de investigación están orientadas al estudio del arte, el cine, la fotografía y la publicidad, dentro de los ámbitos de producción, conceptualización y representación.



A&D
Revista de Investigación
en Arte y Diseño

Nº 9

https://doi.org/10.18800/ayd.202201.005

Recibido: Agosto 2022 **Aceptado:** Enero 2023

Cita (APA): Pozo Luciano (2023). Florisgrafía: Modos de hacer en la producción gráfica. Investigación de soportes alternativos y orgánicos en la práctica artística contemporánea. *Revista Arte y Diseño A&D, 9,* 54-68. https://doi.org/10.18800/ayd.202201.005

Artículo

Florisgrafía: Modos de hacer en la producción gráfica. Investigación de soportes alternativos y orgánicos en la práctica artística contemporánea

Florisgrafía: Ways to do in the graphic production. Research of alternative and organic supports in contemporary artistic practice

Luciano Pozo[1]

Resumen: Reflexión e investigación sobre la praxis artística de un proceso personal que deviene de una práctica e investigación poética. Es una vertiente epistemológica materializada a través de la palabra y la escritura. Trata sobre la profundización de la investigación sobre la creación gráfica personal. Presento lo que denomino *florisgrafía* como procedimiento gráfico de mi autoría. Este modo de hacer devino en un procedimiento de impresión y posteriormente en una práctica que posibilitó la creación de piezas gráficas en consonancia con aproximaciones poéticas y metodológicas.
Palabras claves: *florisgrafía*, producción gráfica, producción poética

Abstract: Reflection and research on the artistic praxis of a personal process that comes from a poetic practice and research. It is an epistemological aspect materialized through words and writing. It deals with the deepening of the research on the personal graphic creation. I present what I call *florisgrafía* as a personal graphic procedure. This way of making became a graphic procedure and later on a practice that made possible the creation of graphic pieces according to poetic and methodological approaches.
Key words: *florisgrafía,* graphic work, poetic production

Toda creación de arte es gestada por su tiempo y,
muchas veces, gesta nuestras propias sensaciones.
V. Kandinsky[2]

1 Docente de Historia del Arte del Siglo XX de la Universidad Nacional del Noroeste de la Provincia de Buenos Aires (UNNOBA) Correspondencia (Corresponding author): lucianopozo3@gmail.com
2 Kandinsky, V. (2011). *Sobre lo Espiritual en el arte*. Buenos Aires, Ediciones Libertador. Pp. 11

Este ensayo considera el proceso gráfico desde una vertiente que se relaciona con la poética de la imagen y la concepción de la obra, en tanto que la imagen no tiene otro fin más que una poética o catarsis artística aristotélica y nietzscheana. Es importante delimitar que cuando se hace referencia a una obra gráfica se está hablando de un amplio espectro procedimental y técnico, que incluye múltiples procesos, ya sean[3] digitales, manuales, mecánicos o artesanales, que intervienen en la realización de una estampa gráfica, cuyo resultado es una imagen de original múltiple o una estampa única e irrepetible. Al respecto, Silvia Dolinko explicita que al referirse al grabado, se alude generalmente a la producción gráfica impresa a través de diversos recursos (2002, p. 13). Las técnicas involucradas y explicitadas abarcan las tradicionales aceptadas en el canon de la historia del grabado, así como los monotipos[4] y las transferencias a partir de solventes vegetales, la *florisgrafía*[5], la dactilografía y la mecanografía; estas dos últimas recuperadas como recursos poéticos y de producción artística. Las prácticas artesanales y tradicionales del grabado como procedimientos plásticos han posibilitado un amplio desarrollo metodológico y técnico, que como *savoir-faire* confiere la capacidad de ensayar otros soportes, procedimientos y poéticas visuales.

Este trabajo toma la noción de gráfica expandida[6] entendida como aquella cualidad fluida que posibilita pensar en las prácticas artísticas como una hermenéutica sustentada en la explicación y en la experimentación gráfica con los materiales y los soportes en consonancia con una poética. El concepto de expansión tiene desde finales del siglo pasado una presencia creciente en el sistema artístico. Con él se quiere definir aquellas propuestas que en cada una de las diferentes disciplinas y medios artísticos persiguen superar las convenciones históricas y las dimensiones físicas de la aplicación, intervención y presentación, así como su adaptación al contexto en que se manifiesta (Moro, 2017, p. 1)[7]. Al respecto, Dolinko argumenta que la noción de gráfica expandida posibilita considerar diversas prácticas y modalidades en torno a la imagen impresa; la definición involucra una toma de posición terminológica al contraponer la categoría más amplia de obra gráfica, frente a la denominación ortodoxa del grabado (2018, p. 342)[8]. Estas primeras definiciones sobre lo expandido y su inclusión en el campo del grabado permiten pensar en la práctica gráfica como una cualidad fluida, en tanto existe una posibilidad práctica, poética e investigativa relacional. Esto se refiere a la relación entre la matriz y el soporte. Estas dos cuestiones, la imagen a transferir y el soporte receptor de la imagen fluyen de forma polivalente, por lo que la impresión tiene factores determinantes, tipos de tintas, presión, etc.

3 Al respecto sobre la relación entre la poética aristotélica y la catarsis niesztcheana véase: Abad, A. (2016). Compasión, temor y catarsis. La lectura nietzscheana de Aristóteles. Estudios Nietzsche, (16), 153-165. https://doi.org/10.24310/EstudiosNIETen.vi16.10821

4 Monotipos realizados a partir de palmpress: en tanto el procedimiento es totalmente manual. Se ejerce una presión suave, constante y delicada sobre el soporte receptor, pude ser papel, tela, etc., y se logra el copiado de la imagen.

5 La noción epistemológica y técnica del procedimiento *Florisgráfico (florisgrafía)* se desarrollará más adelante a lo largo del ensayo. Es necesario mencionar que es un procedimiento gráfico original de mi autoría.

6 Esta noción fue expuesta por Silvia Dolinko y este ensayo se sustenta teórica y metodológicamente sobre este marco conceptual. Dolinko, S. (2017). Apuntes sobre una gráfica expandida. Rinoceronte; 8(4), 2-5. Disponible en: https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/79301

7 Para ampliar veáse: Moro, J. M. (2017). Grabado en expansión. Medios históricos y nuevas perspectivas. Cátedra de dibujo de la universidad de Cantabria.

8 En este artículo, Silvia Dolinko argumenta mediante un estudio de casos particulares latinoamericanos y argentinos la noción de *gráfica expandida.*

La búsqueda de nuevos discursos plásticos y de posibilidades expresivas llevó a la investigación de soportes receptores orgánicos y no tradicionales en la disciplina del grabado, el arte impreso y la gráfica contemporánea. Umberto Eco en *Obra abierta* (1992)[9] enuncia un esquema para comprender aspectos y estructuras diferenciales o nuevos del mundo:

> [...] frente al universo de las formas perceptibles y de las operaciones interpretativas, la complementariedad de revisiones y soluciones diversas; la justificación de una discontinuidad de la experiencia, asumida como valor en el lugar de una continuidad convencionalizada; la organización de diferentes decisiones exploratorias reducidas a una única ley que no prescriba un resultado absolutamente idéntico, sino que, por el contrario, las vea como válidas precisamente en cuanto se contradicen y se completan, entran en oposición dialéctica generando de este modo nuevas perspectivas e informaciones más amplias (p. 186).

Esta búsqueda, experimentación e investigación produjo los primeros resultados y apunta a pétalos de flores que se transformaron en un receptor[10] de la imagen gráfica. El primer objetivo de este abordaje es demarcar la pluralidad de procesos y posibles técnicas de ejecución en las prácticas gráficas expandidas. En este sentido, María del Mar Bernal-Pérez enuncia el complejo panorama contemporáneo para adjetivar las prácticas gráficas.[11] La experimentación condujo a investigar e indagar las trasferencias gráficas sobre diferentes soportes receptores. Es entonces que este modo de hacerse encuentra atravesado por una simbiosis cultural entre la tecnología, la visualidad y la gráfica expandida. En este ensayo se utiliza la noción de imagen, estampa u obra gráfica para referirse al producto final obtenido a partir de la gráfica expandida. Llevar a cabo dicha investigación fue posible gracias al sustento teórico de la noción epistemológica de gráfica expandida, que propició conceptualizar el desarrollo de un nuevo método de seriación de la imagen:

> Esta noción permite considerar de manera inclusiva a diversas prácticas en torno a la imagen impresa. A la vez, involucra una toma de posición terminológica, al poner en juego la más amplia denominación de obra gráfica por sobre la tradicional —y tantas veces ortodoxa y taxativa— definición de grabado como disciplina artística. La noción de gráfica expandida puede implicar, por una parte, cuestiones de orden material o de dispositivos en función del desarrollo de recursos y técnicas, y en oposición al más acotado repertorio histórico del grabado; por otra, puede relacionarse con posibles intervenciones en el espacio. (Dolinko, 2017, p. 2)

9 Fecha original en la que se publica el trabajo de Umberto Eco, *Obra Abierta.*

10 En tanto los pétalos y otros materiales se convirtieron en receptores de una imagen gráfica a través de una impresión. El proceso se caracteriza por la utilización de la tradicional matriz que transfiere una imagen a un soporte receptor que puede ser de índole variada, ya sea natural como un pétalo de flor o artificial como papel, madera, cartón, lienzo, y un amplio etc.

11 Sobre la conceptualización y la búsqueda de un adjetivo definitorio a la noción de gráfica como práctica contemporánea véase Bernal Pérez, M.d.M. (2016). Los nuevos territorios de la gráfica: imagen, proceso y distribución. Arte, Individuo y Sociedad, 28 (1), 71-90. Disponible en: https://idus.us.es/handle/11441/49851

La producción teórica, poética y artística de este ensayo está ligada a la transferencia a partir de un solvente vegetal sobre pétalos de flores; dicho proceso gráfico lo he denominado *florisgrafía*[12] y es una práctica gráfica nueva. El soporte que recibe la imagen es orgánico y arterial, una especie de carne vegetal que encarna y materializa la identidad en una imagen[13]. Umberto Eco explicitó que una obra abierta afronta de lleno la tarea de darnos una imagen de la discontinuidad: no la narra, es ella. A través de la categoría abstracta de la metodología científica y la materia viva de nuestra sensibilidad, esta aparece como una especie de esquema trascendental que nos permite comprender nuevos aspectos del mundo (1992, p. 202). La conceptualización de obra abierta y la noción de gráfica expandida incentivan la experimentación gráfica al imbricar relaciones ontológicas, conceptuales, poéticas, prácticas e investigativas sobre un modo de hacer en la producción gráfica contemporánea.

Diligencias metodológicas y poéticas de la praxis

Este apartado trata sobre la investigación acción[14] y la reflexión del hacer gráfico. Henk Borgdorff (2005) postuló la noción de investigación en las artes, denominada perspectiva de acción, referida a la relación que existe entre el sujeto y el objeto en tanto creación, investigación y producción de conocimiento, ya sea estético, práctico o artístico. María Del Mar Bernal-Pérez sostiene que cada artista funda su proyecto conforme a sus principios particulares y utiliza todas las herramientas que encuentra en el camino (2016, p. 72). El arte muestra la experiencia humana desde la dimensión vivida y nos permite percibir la perspectiva de un individuo inscrito en determinada realidad social (Bellón Gutiérrez *et. al.,* 2017, p. 11).

Como se mencionó, la poética de la imagen gráfica está ligada al des rrollo técnico y procedimental que he llevado adelante y que he conceptualizado como *florisgrafía*. El soporte receptor de este procedimiento es de índole orgánico, como son los pétalos de una rosa, magnolia o girasol. Es necesario explicitar que la transferencia de imagen (*florisgrafía*) de los pétalos de rosas (*rosaceae*)[15 y 16] y se realizó con un solvente vegetal. Esta experimentación técnica abre posibilidades a la imagen gráfica seriada y multiejemplar. El procedimiento permite la seriación de la imagen y le otorga identidad a la reproducción en cuanto a la realización y la experimentación con el material orgánico. Identidad entendida en la medida que cada pétalo varía en su composición morfológica, ya sea por pigmentación natural, variación del tamaño o lugar en que el pétalo se encuentra en la corola de la flor. Estas reflexiones surgen de la experimentación y de conocer desde la acción, como lo planteó Donald Schön. Entender la práctica gráfica desde este enfoque es proporcionar y compartir conocimiento poético, metodológico, estético y artístico.

12 Este procedimiento gráfico lo he desarrollado durante 2020. El mismo es el resultado de una investigación poética, artística y disciplinar en relación al grabado y su expansión metodológica.

13 El pétalo de flor como receptor de imagen responde a una búsqueda conceptual y poética, es por ello que se la menciona como una carne vegetal. Ya que la imagen impresa responde a un autorretrato sobre un pétalo de flor.

14 Siguiendo a Henk Borgdorff la *práctica artística* expresa el entrelazamiento directo de investigación y práctica, que genera conocimiento científico y artístico a través de la reflexión ontológica del arte mismo; evidenciando no sólo el vínculo íntimo entre teoría y práctica, sino que también encarna una alternativa metodológica para comprender, analizar, estudiar y crear conocimiento a través del arte. Borgdorff, H. (2005). *El debate sobre la investigación en las artes.* Encuentro Arte como Investigación en Feliz Meritis. Encuentro llevado a cabo en Amsterdam, Holanda.

15 Para abordar este soporte receptor orgánico se debió realizar una investigación botánica. Para la misma se acudió al clásico de la botánica vegetal de Juan García Purón. Un libro enciclopédico, didáctico y científico que data de 1899.

16 Nombre científico de las rosas. Recuperado de: https://www.sinavimo.gob.ar/cultivo/rosa-sp

Advirtiendo esta serie de variaciones, además de las que presenta todo procedimiento gráfico (temperatura, tinta, tipo de solvente, presión, etc.), la imagen gráfica resultante derivará en diferentes resultados. Los pétalos utilizados como soportes receptores de la imagen gráficaprovienen de rosales orgánicos. Al trabajar con un nuevo soporte receptor (pétalos de rosas) de la imagen gráfica se presentan interrogantes y conflictos técnicos. En primer lugar, la fragilidad del soporte receptor. El pétalo de rosa es un receptor orgánico que requiere una manipulación delicada e implica paciencia y maestría técnica para trabajarlo en el campo de la gráfica. Demasiada presión puede dañar el pétalo o segregar líquidos conocidos como nectarios (que producen el aroma de las flores). El contacto entre el líquido natural de la flor y el solvente es incompatible químicamente, por lo que la *florisgrafía* como método no es aplicable con efectividad. En consecuencia, sus resultados son variados y producen imágenes espectrales, incompletas, pétalos dañados y numerosos resultados posibles.

En segundo lugar, se deberá identificar la técnica con la que se generará la *florisgrafía* como método gráfico y la estructura morfológica del pétalo. Para abordar las cualidades de este soporte orgánico fue necesario experimentarlo, investigarlo y realizar pruebas para obtener resultados gráficos estables y evitar errores y sorpresas. Es necesario mencionar la composición material del soporte. Las rosas tienen micro y nano estructuras en la superficie de cada uno de sus pétalos, que generan la adherencia del agua. En esta primera investigación botánica se utilizó un solvente vegetal[17] para realizar el procedimiento gráfico. Cabe mencionar que esas micro y nano estructuras son perceptibles en el microscopio, (véanse las figuras 1, 2 y 3), por lo que la obtención de resultados se debió a la investigación botánica. Esas micropapilas o nanopliegues caracterizan la rugosidad y la sedosidad de los pétalos de las rosas y posibilitan la *florisgrafía* como método gráfico. (Fig. 1, 2 y 3)

Las imágenes de experimentación y observación microscópicas del pétalo impreso permiten visualizar los estomas o membranas celulares que constituyen la epidermis de la planta. Se observa la interrelación entre un pétalo no impreso y uno que ha recibido el proceso *florisgráfico*. Las estructuras de protección de los pétalos son las que reciben las tintas gráficas en su superficie y posteriormente posibilitan la adherencia de la imagen. Dadas las características del procedimiento gráfico y este modo de hacer tan particular del campo gráfico experimental y expandido, el proceso de *florisgrafía* es un modo particular de hacer, un procedimiento claramente metodológico y una práctica gráfica. Habiendo hecho esta aclaración, se describe el proceso.

Se realiza un boceto que posteriormente se debe digitalizar para luego imprimirlo sobre offset a través de la impresión láser. La matriz es el resultado de la impresión y es lo que permitirá la seriación de esa imagen. Esa matriz offset se pone en contacto con el solvente vegetal y mediante el procedimiento de *palmpress*[18] se logrará el proceso *florisgráfico*. La matriz es descartable y una vez que entra en contacto con el solvente y se ejerce presión es desechable, por lo tanto, solo se utiliza una vez. Este proceso corresponde al espectro de

17 Al mencionar solvente vegetal se habla de un aguarrás refinado utilizado explícitamente con fines técnicos, estéticos y poéticos. El solvente vegetal utilizado está compuesto por una mezcla de hidrocarburos terpénicos, mayormente alfa y beta pinenos, obtenidos por destilación de resinas provenientes de variadas especies de pino. El resultado *florisgráfico* dependerá del tipo de solvente utilizado y de los componentes de su fabricante.

18 Hace referencia a la impresión manual. De forma constante se ejerce una presión suave y delicada. Se utilizan múltiples utensilios, dependiente del procedimiento se construyen muñecas con telas naturales, se emplean cucharas de madera, o bien se puede utilizar un baren.

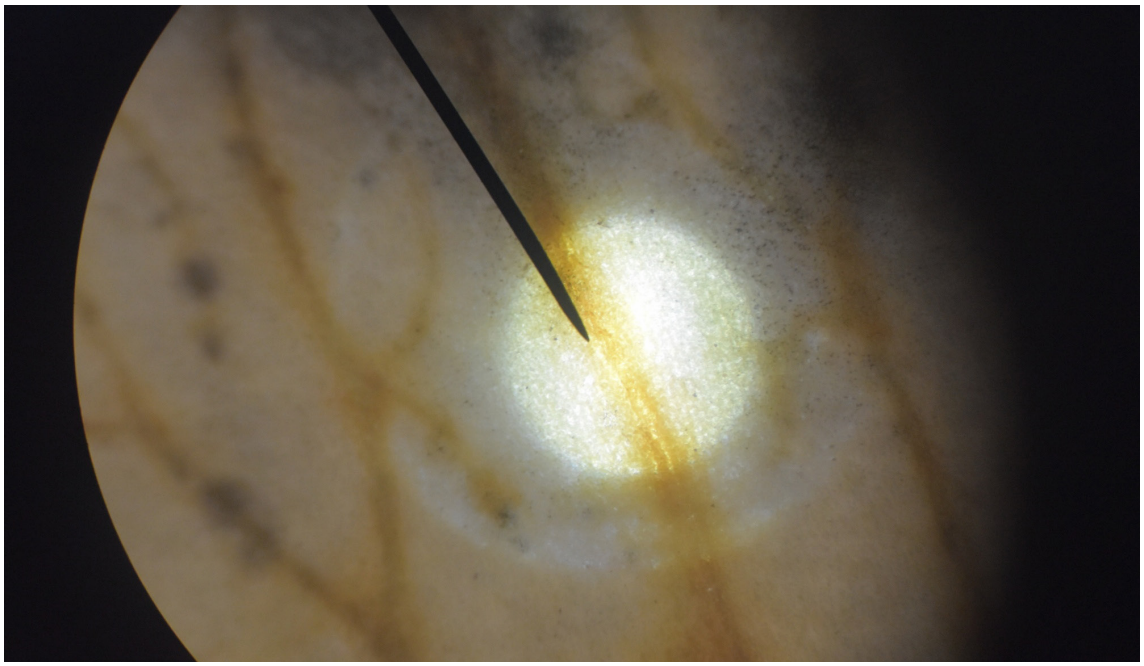


Figura 1. Luciano Pozo, *Pétalo de rosa sin impresión florisgráfica visto microscópicamente a través del microscopio Celestron Labs Cm400 Foco Micrométrico Led Gtía* (2022)

Fig. 2

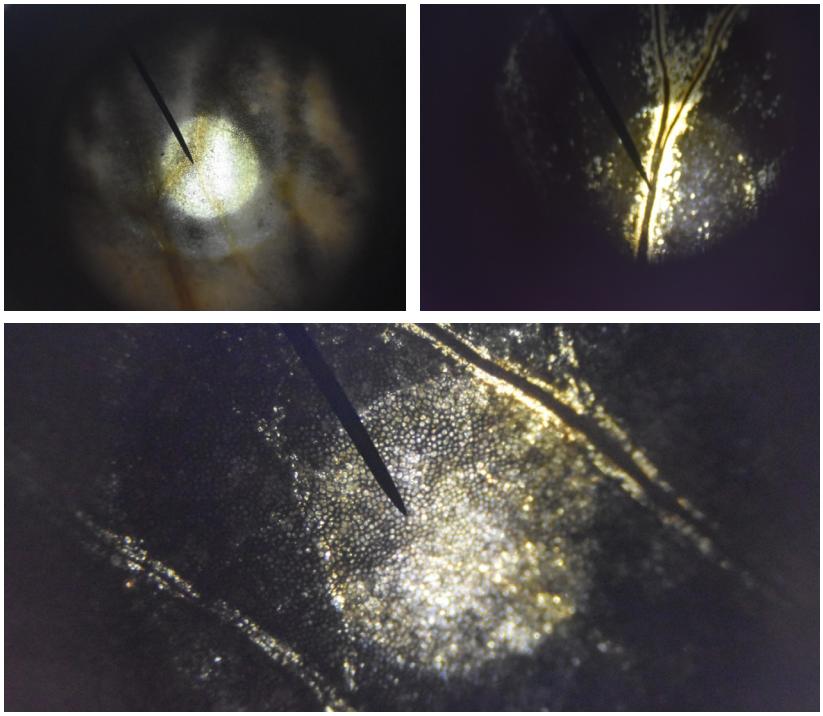


Fig. 3

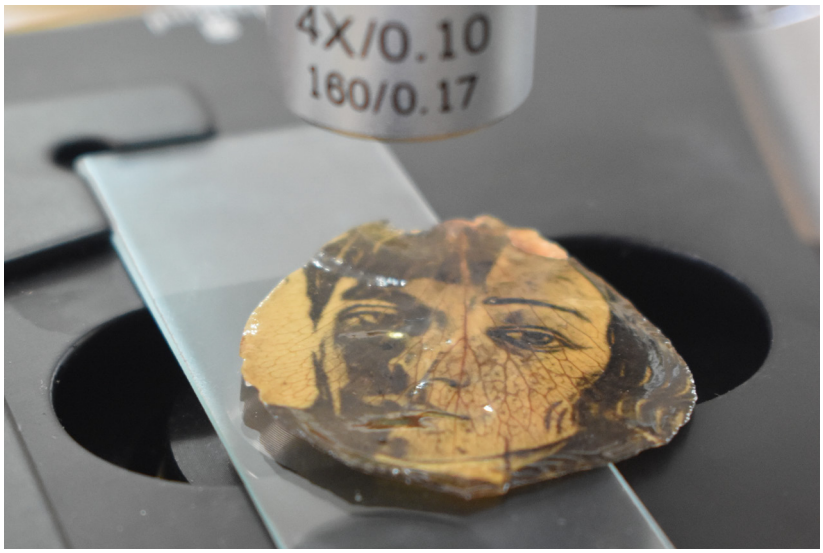


Figura 2. Luciano Pozo, *Pétalo de rosa con impresión florisgráfica visto microscópicamente a través del microscopio Celestron Labs Cm400 Foco Micrométrico Led Gtía* (2022)
Figura 3. Luciano Pozo, *Pétalo florisgráfico en microscopio* (2022)

los monotipos con la singularidad de la seriación multiejemplar. Cada impresión es única en tamaño y recepción gráfica.

a. Para desarrollar el proceso *florisgráfico* se siguen los siguientes pasos y se trabaja con materiales de origen natural:
b. Matriz de índole industrial, ya que la imagen que se va a transferir se encuentra en un papel de offset compuesta por tintas gráficas. Esta matriz es producto de una impresión láser.
c. Se utiliza un lienzo de fibra natural de algodón (100%) vaporizado con el solvente vegetal.
d. Impresión: luego de vaporizado el lienzo de fibra natural de algodón (100%), se coloca la matriz de offset sobre la superficie del pétalo de rosa y se ejerce una presión constante, suave y amable sobre la suficiente del papel de offset para transferir la imagen a un nuevo soporte receptor de la imagen gráfica. El papel debe tener la impresión láser frente a la superficie del soporte receptor: pétalo de rosa. De esa manera, mediante reacciones químicas entre el solvente vegetal, la tinta de la impresión láser y el material orgánico del soporte receptor, se genera la *florisgrafía* como práctica artística gráfica con este modo de hacer.
e. Se deja secar durante 5 a 10 minutos a la temperatura ambiente. Para lograr un pétalo plano se debe conservar entre papeles de seda blanco (para evitar la contaminación o pigmentación no deseada) y se protegerá para luego pasar al procedimiento de prensado.

El procedimiento florisgráfico implica una íntima relación entre lo material y lo conceptual, ya que para desarrollar la práctica artística fue necesario conceptualizar una idea y posteriormente experimentarla como una praxis artística. Bellón Gutiérrez *et. al.* (2017, p. 11) enuncian la idea de cristalización que [...] va construyendo una trama textual que deja de ser un suplemento para convertirse en una parte crucial de la investigación (p. 19). (Fig. 4)

La *florisgrafía* como procedimiento implica no solo pericia técnica, sino también un modo de trabajar con el material receptor de la imagen. En este caso es un receptor natural, una carne vegetal que recibe la imagen impresa. Su tamaño, su fragilidad y su delicadeza hacen que esta práctica y método para obtener *florisgrafía* sea *ad cautelam*. La figura 4 grafica a escala el proceso y cómo de acuerdo con el pétalo receptor se deben utilizar diferentes herramientas para manipular cuidadosamente el soporte orgánico sobre el que se hará la impresión. En la imagen se observa una superficie plana de papel de fibra natural en el que se coloca el pétalo de rosa recién cosechado, posteriormente se le colocó la matriz offset y se ejerció presión suavemente para lograr la impresión. La imagen registra el momento en que se levanta la matriz con una pinza pequeña de plástico y se observa cómo el proceso florisgráfico fue recibido en la superficie del pétalo de rosa. Las nervaduras de la carne vegetal del pétalo cobran pregnancia en tanto reciben o no la totalidad de la tinta.

Uno de los principales problemas que se presentaron al generar la imagen gráfica sobre pétalos de rosas, girasoles o magnolias fue la fragilidad del cuerpo orgánico receptor de la imagen. Por ello, la *florisgrafía* se realizó con lienzos de hilo natural y se ejerció una suave presión con el paño humedecido (vaporizado) en solvente para lograr una transfe-



Figura 4. Luciano Pozo, Procedimiento florisgráfico (2020)

rencia sin dañar el soporte receptor ni destruir la matriz. Una de las variables más complejas de dominar en la tracción del grabado y arte impreso fue la presión de los tórculos o herramientas de impresión, que se manifestó en este proceder gráfico experimental que he denominado *florisgrafía*.

Florisgrafía[19]

Florisgrafía es el término con el cual describo y denomino al proceso gráfico de desarrollo y constitución de la praxis artística, que responde a imbricaciones poéticas y epistemológicas en cuanto al hacer. Este modo de hacer *florisgráfic*o es una práctica artística contemporánea que se desprende de la noción de gráfica expandida, a partir de la investigación, la experimentación y la necesidad poética de crear una práctica que epistemológicamente responda a la constitución del *ethos* del arte gráfico. *Florisgrafía* proviene etimológicamente del griego *floris*, que equivale a flor y *graph, grafé o grafía*, que hace referencia a huella, dibujo o registro. La primera experimentación de *florisgrafía* data de noviembre de 2020 (véanse las fig. 5, 6 y 7). El soporte receptor del primer ensayo *florisgráfico* fue un pétalo de rosa blanca, véase la figura 5.

Habiendo abordado cuestiones epistemológicas y técnicas de los modos de hacer en la producción gráfica, falta cubrir los aspectos poéticos y conceptuales de la práctica. Este ensayo incluye un poema que pertenece al proyecto *Como una flor en el barro* y a *poética del dolor*. Trata sobre ser fuerte, sobre brotar, ser esa constante que en algún momento florece. La materialización de esa concepción ontológica y conceptual se desarrolló gracias a la investigación científica de las artes y desde las artes. La experimentación y la necesidad de un nuevo procedimiento artístico para ejecutar la obra permitió la creación de la *florisgrafía* como práctica y modo de hacer gráfica expandida.

Para finalizar este ensayo sobre el hacer poético, digo que:

Estoy dispuesto a esperar el momento. Inmortalizar la belleza, parar el tiempo. Solo esperar.
Una flor que desborda,
un pétalo que cae y se transforma. Una flor que transmuta, una cosa que surge.

Lo que fue ya no es.
La flor del pasado ahora solo es un recuerdo.
Un pétalo cobra identidad. La flor fue el desborde.

Una flor, un insulto.
Una herida que no se entiende.
Un sitio sin refugio. Una palabra que llena de miedo empuña furia. Una flor que nunca pudo ser hasta ahora.
Ser la flor que indica
orgullo.
(Fig. 5, 6 y 7)

19 Nombre por el cual entiendo al procedimiento gráfico que vengo desarrollando desde octubre de 2020 a partir de la investigación de las artes.



Fig. 5



Fig. 6

Figura 5 Luciano Pozo, Siempre Venus. Florisgrafía sobre pétalo de rosa, octubre, 2020
Figura 6. Luciano Pozo, Triata identitas. Florisgrafía sobre pétalo de rosa, 2020



Figura 7. Luciano Pozo, Poética del dolor. Florisgrafía sobre pétalo de rosa, 2021



Figura 8. La *florisgrafía* como proceso gráfico de investigación

Consideraciones finales

El gráfico sintetiza lo que significa este modo de hacer en la producción gráfica como metodología de la investigación en arte. Mediante las necesidades poéticas, expresivas y una zona de vacancia experimental en el campo del grabado, se posibilitó la experimentación y el desarrollo de una investigación, explícitamente del arte impreso y la gráfica con un sustento teórico, como la noción de gráfica expandida. Este marco teórico de reflexión sobre la historicidad de la disciplina y como transformación o desborde de la práctica contemporánea devino en un modo de hacer que denomino *florisgrafía*.

Esta práctica fue gestada por una necesidad poética, en la que lo ontológico de la práctica y de la idea propició el desarrollo, la ejecución y la investigación. Toda práctica artística posee diligencias y la *florisgrafía* como proceso gráfico de investigación responde a una constante de experimentación. En primer lugar, estética, ya que se busca una impresión sobre pétalos naturales. En segundo lugar, están lo material y lo procedimental, ya que la *florisgrafía* presenta circunstancias metodológicas y técnico-poéticas inseparables.

Estas necesidades poéticas, físicas y desarrollos reflexivos persiguen o se sustentan en la singularidad de la investigación. Toda reflexión procedimental deviene de un pensamiento visual para lograr una determinada práctica artística: la *florisgrafía.* (Fig. 8)

Referencias bibliográficas

Abad, A. (2016). Compasión, temor y catarsis. La lectura nietzscheana de Aristóteles. *Estudios Nietzsche*, (16), 153-165. https://doi.org/10.24310/EstudiosNIETen.vi16.10821

Bellón Gutiérrez, A; et. al (2017). *Guía de investigación en arte.* Pontificia Universidad Católica del Perú, Dirección de Gestión de la Investigación. http://cdn02.pucp.education/investigacion/2016/06/27194454/Guia-de-Investigacion-en-Arte-.pdf

Bernal Pérez, M.d.M. (2016). Los nuevos territorios de la gráfica: imagen, proceso y distribución. *Arte, Individuo y Sociedad*, 28(1), 71-90. https://idus.us.es/handle/11441/49851

Borgdorff, H. (2005). *El debate sobre la investigación en las artes*. Encuentro Arte como Investigación en Felix Meritis, Amsterdam, Holanda.

Dolinko, S (2002). *Arte para todos. La difusión del grabado como estrategia para la popularización del arte*. Fundación Espigas.

Dolinko, S (2012). *Arte plural. El grabado entre la tradición y la experimentación 1955-1973*. Edhasa. https:// ri.conicet.gov.ar/handle/11336/79301

Dolinko, S. (2017). Apuntes sobre una gráfica expandida. *Rinoceronte*; 8(4), 2-5.

Eco, U. (1992). *Obra abierta*. Planeta.

García Purón, J. (1899) Libro primero de botánica. (Reino vegetal). Curso de historia natural. Universidad de Harvard.

Kandinsky, V. (2011). *Sobre lo espiritual en el arte*. Libertador. Krauss, R. (2015). La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos. Alianza

Martínez Moro, J. (2017). Grabado en expansión. Medios históricos y nuevas perspectivas. Universidad de Cantabria. Cátedra de dibujo de la Universidad de Cantabria.

Morfología de plantas vasculares. Cátedra de la UNNE. Estomas. https://web.archive.org/web/20090918074833/http://www.biologia.edu.ar/botanica/tema13/13-6clasifest.htm

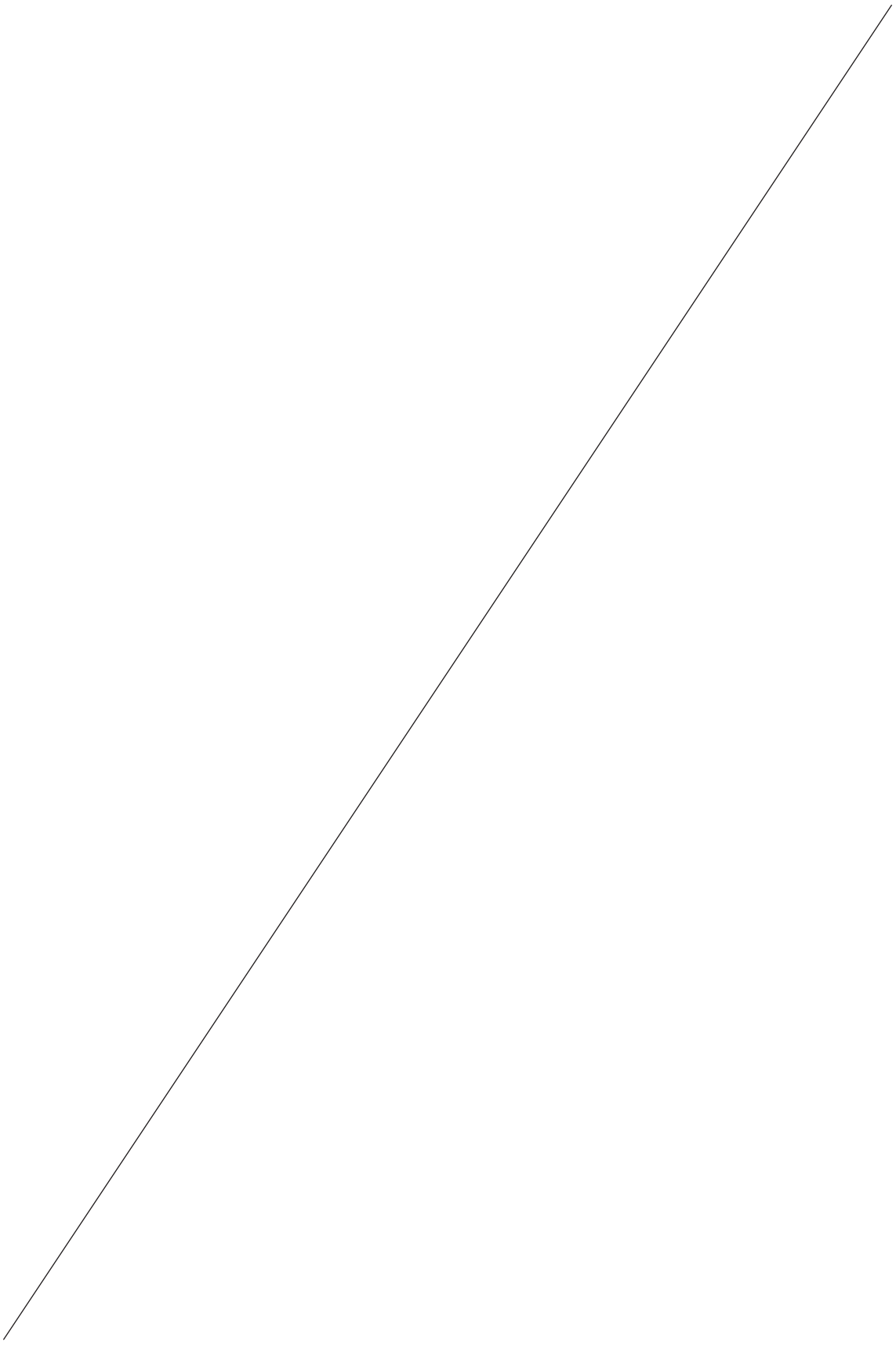
Nietzsche, F. (1981). *El nacimiento de la tragedia*. Alianza.

Schön, D. (1998). El profesional reflexivo. Cómo piensan los profesionales cuando actúan. Paidós.
Strassburger, E. 1994. *Tratado de botánica.* 8.ª ed. Omega.

Autor

Luciano Pozo (Junín, Buenos Aires, Argentina, 1993)
Licenciado en Artes por la Universidad Nacional de San Martín, UNSAM. Artista visual e investigador en artes. Es ayudante de cátedra en Historiografía Comparada de las Artes EH-UNSAM. Coordina el círculo de estudios *Artes y Educación Expandidas* E-IDAES - UNSAM. Su trabajo como historiador del arte se centra en los estudios culturales e institucionales de la ciudad de Junín, provincia de Buenos Aires, de mediados del siglo XX. Ha sido invitado para participar de la New York Latin American Art Triennial 2022. Realizó exhibiciones individuales en las que destaca *Como una flor en el barro,* en la Fundación Casa Pronto. Fue seleccionado en múltiples salones y bienales entre los que destacan, el 2°. premio en el XVI Salón de Artes Visuales, Junín 2021, Salón de Arte Joven 2021 del Museo Provincial de Bellas Artes Emilio Pettoruti.





A&D
Revista de Investigación
en Arte y Diseño

Nº 9

https://doi.org/10.18800/ayd.202201.006

Recibido: Agosto 2022 **Aceptado:** Enero 2023
Cita (APA): Vásquez Erika (2023). Dibujando el rostro de Lima: el mapa de Perrottet y los imaginarios de modernidad del siglo XX. *Revista Arte y Diseño A&D, 9,* 70 - 82. https://doi.org/10.18800/ayd.202201.006

Artículo

Dibujando el rostro de Lima: el mapa de Perrottet y los imaginarios de modernidad del siglo XX

Drawing the face of Lima: Perrottet´s map and 20th century imaginaries of modernity

Erika Lucía Vásquez Larraín[1]

Resumen

Este artículo es parte del marco de investigación de mi tesis de maestría titulada *Imaginarios urbanos. Los mapas de Lima: construcción de representaciones de la ciudad a través de sus planos (1977-2021)*[2], en el que se reflexiona sobre la construcción de representaciones de Lima a través de sus mapas y la idea de "modernidad", que funcionó como referente de los cambios urbanísticos ocurridos a lo largo del siglo veinte. Esos cambios derivados de procesos históricos, como las migraciones rurales de los setenta y ochenta, fragmentaron el ordenamiento físico y social de la urbe, y colocaron a algunos en posiciones privilegiadas y a otros en posiciones marginales. En ese contexto, surgió la primera guía de calles de Lima de uso comercial creada por el suizo Oliver Perrottet en 1977 como un aporte al proceso de "modernización" de la ciudad, lo que fue aprovechado convenientemente por el Estado y la élite limeña para reproducir un discurso ideológico en torno a sus ideales de "modernidad". Mediante el análisis de este plano emblemático de Lima, se revelará que aunque los mapas son vistos como herramientas objetivas de la cartografía, también actúan como dispositivos de poder y construyen representaciones de la urbe que contribuyen a la formación de imaginarios urbanos que normalizan la marginalización, la injusticia, las relaciones de desigualdad y el sentido de no pertenencia a la propia ciudad.

Palabras clave: Lima, mapas, ciudad, imaginarios, Oliver Perrottet

Abstract

This article is part of the research framework of my master's thesis entitled *Los mapas de Lima: construcción de representaciones de la ciudad a través de sus planos (1977-2021)*[2],

1 https://orcid.org/0000-0003-2041-0632
Pontificia Universidad Católica del Perú, Facultad de Arte y Diseño. Av. Universitaria 1801, San Miguel, Lima, PERÚ.
Correspondencia (Corresponding author): erika.vasquez@pucp.edu.pe

2 Tesis sustentada en la Pontificia Universidad Católica del Perú en el 2022. https://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/handle/20.500.12404/22851

which reflects on the construction of representations of Lima through its maps, around the idea of "modernity" and was a reference for the urban changes that occurred throughout the twentieth century. These changes derived from historical processes, such as the rural migrations of the seventies and eighties, fragmented the physical and social organization of the city and placed some in privileged positions and others in marginal positions. It that context, the first street guide of Lima for commercial use was created by the Swiss Oliver Perrottet in 1977 as a contribution to the process of "modernization" of the city, which was conveniently used by the State and Lima´s elite to reproduce an ideological discourse around their ideals of "modernity. By means of this emblematic map of Lima, it will be revealed that although maps are seen as objective tools of cartography, they also act as devices of power and construct representations of the city that contribute to the formation of urban imaginaries that normalize marginalization, injustice, relationships of inequality and a sense of not belonging to one's own city.
Key words: Lima, maps, city, imaginaries, Oliver Perrottet

Introducción

El interés que motiva este artículo surge de mi encuentro con la historia de la primera guía de calles de Lima, editada en 1977 por la actualmente consolidada Lima 2000, empresa dedicada a editar planos urbanos, topográficos y turísticos de Lima y otras ciudades peruanas, que fue fundada por el ciudadano suizo Oliver Perrottet (1949-2018), quien dibujó a mano este primer plano comercial de Lima. La historia de este mapa, que se dio a conocer en una entrevista a Perrottet en el podcast *Radio Ambulante* en el 2017[3], además de ser fascinante por los hechos que hicieron posible no solo materializar el plano, sino reproducirlo y masificarlo, nos exhorta a pensar el ordenamiento urbano limeño como un reflejo de la problemática social de nuestra ciudad, derivada de procesos históricos por los que atravesó Lima, especialmente a partir de la segunda mitad del siglo XX. Este mapa y su historia nos invitan a reflexionar sobre las maneras en que la élite limeña ha imaginado la modernidad desde aquel momento.

Es fundamental mencionar que al finalizar la investigación en la cual se enmarca el presente artículo, coincidentemente la familia de Perrottet publicó en noviembre del 2021 su obra póstuma: *Lima. Una historia contada en planos*, que presenta el proyecto que Oliver Perrottet y Juan Günther –colegas y amigos– iniciaron en 2008 y que tras la muerte de Günther en 2012, Perrottet decidió concluirlo. El libro cuenta la historia de Lima desde su fundación hasta la última década del sesenta a través de la colección de planos de Günther, y desde la primera década del setenta hasta la actualidad a través de los planos producidos por el mismo Perrottet, entre ellos su emblemática guía de calles de 1977. Se trata de una rigurosa investigación histórica sobre los procesos urbanos, sociales, políticos y económicos por los que atravesó Lima durante más de cuatrocientos años. Haber logrado este complejo proyecto da cuenta del intenso vínculo de Perrottet con Lima desde su primer encuentro con esta y del nivel de conocimiento de la ciudad que alcanzó a través de su experiencia vivencial, física y material como habitante.

3 Véase "Un mapa para llegar hasta donde el diablo perdió el poncho" – Entrevista a Oliver Perrottet: https://radioambulante.org/extras/entrevistaperrottet

Cabe destacar que este artículo se centra en el análisis del plano producido por Perrottet en 1977 para intentar comprender cómo las élites limeñas de las décadas del setenta y ochenta entendían la "modernidad" en relación con los acelerados cambios urbanos que estaban ocurriendo y que comenzaban a desestabilizar el ordenamiento social acostumbrado. Con este objetivo y como se verá más adelante, no podemos ser ajenos a los orígenes y a la historia personal del creador de nuestra primera guía de calles.

Hacia la década de 1970, explica Martucelli (2015, p. 98), ya era evidente que Lima había sido transformada por el fenómeno migratorio y que la élite ya no priorizaba el uso del espacio público como lugar de encuentro, sino que colocaba rejas y anulaba las calles como consecuencia de una percepción generalizada de inseguridad y desorden urbano, la que se vio acrecentada en los años ochenta a causa del conflicto armado interno y la "informalidad", que instaló nuevas formas de relacionarse en la ciudad.

El mapa de Perrottet, por su parte, instala un nuevo modelo de representación y difusión, determinado por la masificación del mapa, en la medida en que este deja de ser un instrumento para especialistas y se vuelve útil para la población en general. Así, el mapa deja la academia para entrar en la cultura cotidiana. La masificación del mapa muestra una ciudad que ha cambiado, que requiere difundir su propia imagen territorial, probablemente porque necesita recuperar la unidad cognitiva que estaba perdiendo, en momentos en que se iba reconfigurando como una ciudad acéntrica. A medida que el mapa se vuelve de uso común y se inserta en nuevas esferas, como la educativa y la cultural, se posiciona como un dispositivo de poder, como una herramienta sumamente útil para el Estado a fin de diseminar entre la élite y las clases alta y media un discurso ideológico en el que Lima es representada como una ciudad moderna, planificada y orgánica. Por ello, creo que es fundamental investigar la función ideológica de este mapa.

Cartografía de bolsillo: el mapa de Perrottet

En 1970 llegó al Perú Oliver Perrottet, joven suizo de diecinueve años, apasionado por los viajes y la cartografía, en busca de experiencias en América del Sur. Perrottet se alojó en un cuarto en el centro de Lima y al recorrer la ciudad se sorprendió por la actividad desbordante de la avenida Abancay. Se quedó pasmado por el caos urbano y la cantidad de líneas de autobús que circulaban por aquella avenida y cuando quiso una guía de líneas de transporte público, se dio cuenta de que aquello –que, para él, siendo suizo, era lo más elemental– no existía en Lima, ya que el plano de calles no formaba parte del imaginario urbano limeño. Entonces, Perrottet se propuso crear la primera guía de transporte público para una ciudad que jamás había contado con un documento de ese tipo. En 1975, el viajero consiguió financiamiento y publicó la primera *Guía de transportes de Lima Metropolitana*, que especifica al detalle el recorrido de cerca de 200 líneas de buses y colectivos que por ese entonces circulaban en la capital y cuyo diseño se basó en una guía de transporte público de Londres de los años setenta, lo que reafirmó la necesidad de que Lima copiara el modelo europeo –como ocurriera durante la *Patria Nueva*[4]– para su modernización. En este sentido, se puede intuir que quizás la ola de migraciones había contribuido a formar

4 Filosofía adoptada por Leguía para intentar modelar una conciencia colectiva entre los peruanos en relación con la modernización, el progreso y el desarrollo tecnológico. Véase Hamann, J. (2015, pp. 85-118). *Leguía, el Centenario y sus monumentos. Lima 1919-1930.* Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

una ciudad que era menos entendible para las élites limeñas, una urbe en la que se sentían desubicadas y en la que podían "perderse".

Después de haber recorrido cada rincón de Lima, Perrottet decidió embarcarse en un nuevo proyecto, ya que esa experiencia le había dado una comprensión de la ciudad que le parecía fundamental compartir. Había observado, ni bien llegó a Lima en 1970, que los limeños "oficiales" o del "centro" de la ciudad –como los llama en una entrevista– no tenían ningún conocimiento de las zonas periféricas de Lima. La ciudad de Lima tenía entonces una población que llegaba casi a los tres millones de habitantes, de los cuales el veinticinco por ciento vivía en asentamientos humanos establecidos durante la ola migratoria que había comenzado en los años veinte y en el único mapa comercial de Lima que existía en ese tiempo[5], la ciudad mapeada no consideraba las nuevas zonas que se habían ido incorporado a lo largo de ese periodo, es decir, las "barriadas", como fueron llamadas hasta 1972, año en el que su nomenclatura fue cambiada por la de "pueblo joven" como parte de una estrategia del gobierno para articularse con las mayorías populares. Aun así, los habitantes de las periferias no tenían un espacio dentro de esta ciudad, no existían en el mapa. Entonces, el suizo con conocimiento cartográfico meramente intuitivo logró conseguir mapas catastrales de Lima elaborados por SINAMOS (Sistema Nacional de Apoyo a la Movilización Social) –entidad creada como parte de dicha estrategia del gobierno– que sí consideraban esas nuevas zonas de la ciudad. Perrottet conectó esos mapas y los pegó en la pared de la sala de su departamento y se valió de fotografías aéreas de la ciudad tomadas por el Servicio Aerofotográfico Nacional para realizar la misma operación (un dibujo sobre papel mantequilla) que había hecho para diagramar el mapa de las líneas de transporte público, pero esta vez corrigiendo los errores que había identificado empíricamente en el mapa comercial y detallando cada calle de la ciudad que recorrió desde el centro hasta las periferias. Le tomó dos años terminar el proyecto y en 1977 consiguió financiamiento nuevamente para publicar el mapa, que constituye la primera guía de calles de bolsillo de Lima. (Fig. 1)

El plano de Perrottet marca un quiebre en el pensamiento de la época ya que, hasta ese momento, en el imaginario de la élite limeña se dibujaba un mapa en el que cada clase social ocupaba el lugar que "le correspondía". Como explica Gonzalo Portocarrero, hasta 1950 la estratificación social de Lima estaba determinada por la asociación entre fenotipo, ocupación y estilo de vida, de tal manera que la oligarquía limeña estaba constituida por los blancos y occidentales que vivían en San Isidro, Miraflores o Barranco y "dirigían la vida política, económica y cultural del país pensando que ello era lo lógico y natural" (2007, p. 106). La clase media, en cambio, a la que pertenecían profesionales, empleados o pequeños empresarios eran blancos mestizos que vivían en Jesús María, Lince o Chorrillos y, en su pretensión de parecerse o devenir en clase alta, con esfuerzo y en menor medida lograban vivir en Miraflores o San Isidro. Las clases obreras, así como los trabajadores independientes o pequeños comerciantes estaban emplazados en La Victoria, El Rímac, Surquillo y Barrios Altos y eran étnicamente mestizos o cholos (pp. 106-107). Es a partir de la fuerte ola de migraciones de las décadas de los setenta y ochenta cuando los migrantes rurales irrumpen en espacios urbanos que "no les corresponden" y quiebran el ordenamiento físico y social de la urbe. Así, la clase media devenida en élite (por haber escalado posiciones

5 Con referencia al *Plano de la ciudad de Lima* de Amadeo Góngora, Oficina Cartográfica Nacional, 1965. Véase Perrottet, O. (2021).

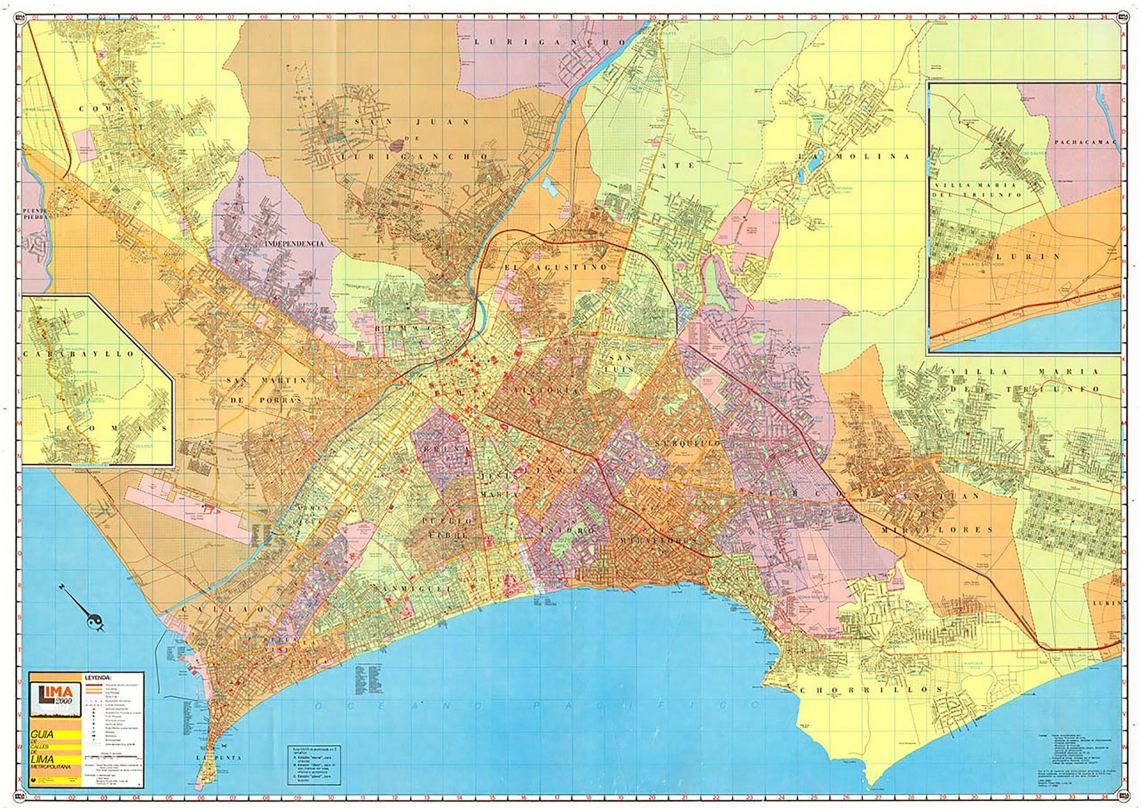


Figura 1. Plano de Lima Metropolitana de Oliver Perrottet, 1977, *Lima 2000*, 2009

sociales al adoptar comportamientos heredados de la oligarquía limeña) pierde el mapa cognitivo de su ciudad y se siente "perdida" en ese espacio que antes le había resultado tan familiar y que ahora le generaba inseguridad y miedo porque le resultaba "desconocido". Como señala Portocarrero, es el miedo hacia ese "otro", considerado como un potencial agresor, lo que explica que en los barrios residenciales se coloquen rejas en las viviendas y surja la figura del "guachimán", tan popular en los años ochenta y vigente hasta hoy en espacios residenciales flanqueados por rejas y tranqueras y el "vigilante". Este escenario le abre las puertas al proyecto de Perrottet, quien estimaba necesario un plano general de Lima para la modernización de la ciudad. Consiguió financiamiento para masificarlo y comercializarlo e implicó en el camino a intereses privados con el fin de vender un mapa que constituye la primera guía de calles de bolsillo de Lima para el ciudadano común.

En este primer plano de Lima, destinado al uso comercial de sus habitantes, se encuentran aspectos interesantes de estudiar en cuanto a los espacios territoriales representados, por ejemplo, el uso del montaje de ciertos segmentos del territorio sobre otros con el objetivo de abarcar la totalidad del territorio mediante el formato y la escala de dicho plano. Al respecto, Perrottet (2021, p. 190) explica que el mayor reto del proyecto consistió en incluir toda el área de la ciudad en el formato tradicional de los planos europeos y norteamericanos (70 x 100 cm, área máxima de impresión disponible). Ahondaré en este aspecto más adelante y complementaré su análisis con el apoyo de un plano pertinente.

Para introducir al lector en el develamiento de las relaciones de subalternidad en el mapa en cuestión, es importante analizar algunos aspectos de la historia de Perrottet en el contexto de su proyecto de planos de Lima. En primer lugar, lo que motivó al suizo a viajar hacia Sudamérica –según cuenta– fueron dos asuntos: el primero, que le abrumaba la "perfección" que existía en cada detalle de la vida suiza, y el segundo, que le gustaba la forma del mapa de América del Sur, pues le parecía "elegante". Después de haber tomado la decisión de viajar hacia el continente sudamericano, escogió el Perú como destino, por estar en el medio del continente y cerca del mar, lo que le fascinaba porque su país carecía de ello. Resuelve asentarse en Lima, por ser la capital, pero se niega a tener información acerca de esta, ya que le motivaba conocer la ciudad a través de su propia experiencia sin haber formado juicios previos. Tenemos aquí a un europeo curioso del "otro", que contrasta con la "perfección primermundista" suiza y cuya carencia, en todo caso, radicaría en que no tiene acceso al mar. En segundo término, podemos deducir que el hecho de no tener conocimiento sobre el continente sudamericano (solo la forma geográfica del mapa, configurada desde la autoridad del primer mundo) da cuenta de la "ignorancia asimétrica"[6] instalada por el discurso hegemónico europeo que menciona Dipesh Chakrabarty (1999) como uno de los síntomas de la subalternidad en el tercer mundo. Más aún, el viajero dice querer conocer la ciudad de Lima a través de una experiencia vivencial, sin la formación de juicios europeos, lo que revela un intento de ser objetivo en su aproximación a una cultura ajena. Sin embargo, esta aproximación resulta imposible de ser objetiva porque el principal interés del suizo por conocer Lima es justamente el hecho de ser una ciudad tercermundista que contrasta con la perfección del primer mundo, situación que refuerza el hecho de que Europa se posicione como sujeto hiperreal de todas las historias.

6 Concepto que se ejemplifica en el hecho de que los historiadores del Tercer mundo, en orden de configurar su propia historia, necesariamente toman como referentes a las obras de historia europea, mientras que los historiadores europeos no sienten la necesidad de corresponder.

Más adelante, vemos cómo Perrottet identifica aspectos de la ciudad de Lima que contrastan de manera considerable con el referente europeo, como el caos urbano y la inexistencia de una guía de transporte público. Este segundo aspecto le parece increíble desde la perspectiva de un ciudadano del primer mundo y, aunque la misión que se propone cumplir denota compromiso social[7], lo coloca en la posición de "salvador" y no puede desligarse de la postura paternalista que han ejercido los países primermundistas sobre el tercer mundo desde la colonización europea. El viajero cuenta en una entrevista que cuando terminó el mapa y decidió publicarlo, su condición de "gringo" –como él se autodenomina– lo ayudó a conseguir financiamiento. Esta situación da cuenta del fuerte racismo de los limeños "oficiales" hacia los migrantes rurales. Este racismo, originado en tiempos de la Colonia y reforzado a través de posteriores periodos históricos, como el *boom del guano*, la post *Guerra del Pacífico* y el *Oncenio* de Leguía (Callirgos, 2007), persiste hoy en día. En muchos limeños aún se evidencia el discurso colonizador, que privilegia al "gringo" sobre el "cholo", el "mestizo", el "chino" o el "negro".

Terminado este proyecto, Perrottet regresó a Europa, pero luego de dos años –explica– se da cuenta de que extraña Lima y decide volver con la idea de diseñar el primer mapa de calles de Lima Metropolitana en una versión de bolsillo. Su motivación surge de una situación que ya había identificado en su primera visita al Perú: en el único mapa comercial de Lima no estaban incluidos los asentamientos humanos surgidos por las migraciones rurales; esto, como se ha observado, se debería a la negación por parte del Estado, la élite y la clase media de incluir a los "nuevos limeños" en el imaginario de su propia ciudad. En tal sentido, podemos inferir en Perrottet un intento de darle voz o legitimidad a aquella masa migrante subalternizada por el discurso de la élite y la clase media de Lima (que a su vez se encuentran en posición de subalternidad con respecto al modelo europeo).

Es preciso reconocer el notable aporte de Perrottet, ya que a través de la cartografía consiguió un mapa eficaz y lo más completo posible de Lima (que hasta ese momento no existía), que dio visibilidad histórica a un grupo que habitaba un espacio real y material. Así, se puede observar que los mapas pueden ser utilizados como herramientas de representación que sirven para deconstruir ciertas legitimaciones ideológicas y relaciones de poder establecidas. Sin embargo, no podemos ser ajenos al cuestionamiento de quién y a partir de qué modelos está representando a esas masas subalternizadas. Perrottet inscribe en el mapa de Lima a los grupos de "nuevos limeños" que no habían sido considerados como parte de la ciudad. Aunque no sea su intención, su mapa funciona también para advertir a la élite y a la clase media de Lima la ubicación de aquellos lugares periféricos, desconocidos, "otros", que aún constituían "tierra de nadie" y que era mejor (para estos grupos) conocer desde su representación en el plano, más no desde una experiencia vivencial.

El autor comenta que era necesario en ese tiempo "educar" a los limeños en el uso de mapas, ya que –a diferencia de cualquier ciudad europea– no existía esa costumbre en Lima ni tampoco en otras ciudades latinoamericanas. Tenemos entonces a un europeo que se traza como objetivo hacer un aporte a un país del tercer mundo desde una perspectiva primermundista, que coloca a Europa como sujeto oficial de todas las historias y de esta manera –como señala Chakrabarty– todas las demás historias ocupan una posición de sub-

7 El primer proyecto de Perrottet, antes de la guía de calles, fue crear la primera guía de líneas de autobús. Véase Perrottet, O. (2021, pp. 187-189).

alternidad con respecto a la historia europea. Esto se puede percibir en la medida en que Perrottet identifica la ausencia del uso de mapas en Latinoamérica como una "carencia" o "insuficiencia" con respecto a un primer mundo más "moderno".

El hecho de que Europa se sitúe como sujeto soberano frente al resto del mundo –y que además se confiera el derecho y deber de intervenir en el desarrollo de los países tercermundistas– se observa claramente en el titular del recorte de prensa del diario suizo *Sonntagsblick*, que fue publicado con motivo de la creación de esta guía de calles. (Fig. 2)

La traducción del titular es la siguiente: "Un suizo les muestra a los peruanos adónde ir". El discurso es determinante: "como los peruanos no tienen conciencia (ni siquiera de la manera en que deben recorrer su propia ciudad, entre otras cosas), entonces los suizos debemos actuar como su conciencia". Aunque Perrottet no sea quien escribió el titular, ni haya realizado sus proyectos de mapeo asumiendo conscientemente una posición autoritaria al sostener la superioridad europea frente al tercer mundo, le es difícil desligarse de la herencia colonizadora que coloca a las historias no occidentales en posición de subalternidad y legitima al sujeto "oficial" al adoptar una actitud paternalista hacia el subalterno. Esto se evidencia cuando el viajero declara que era necesario "educar" a los peruanos en el uso de mapas.

Por otro lado, Chakrabarty sostiene que el segundo síntoma de la subalternidad de las historias no occidentales (el primero es la "ignorancia asimétrica") es que, a pesar de que el tercer mundo es consciente de aquella ignorancia asimétrica, de igual manera se apoya en los cánones occidentales para entender sus propias sociedades. Esto se revela claramente en la noticia publicada en *La Imagen,* un medio de la prensa peruana en 1976, a propósito de la Guía de transporte público de Lima, que fue el primer proyecto de Perrottet. (Fig. 3)

El titular es tan determinante como el redactado por la prensa suiza en relación con su segundo proyecto (la guía de calles); más aún, en el cuerpo de la noticia se destaca la capacidad de "precisión" de Perrottet como una facultad de la que carecemos los peruanos y que solo un suizo podría ostentar, lo que justificaría que los limeños aceptemos ser "orientados" dentro de nuestra propia ciudad por un extranjero capacitado para suplir nuestra carencia.

Esto se refleja en la manera como los limeños de fines de los setenta acogieron el modelo europeo para la diagramación del mapa de su propia ciudad y le dieron carta libre al "gringo", sin siquiera debatir el diseño de aquel mapa y sin cuestionar si era cartógrafo de profesión. En la entrevista realizada en 2017, Perrottet cuenta que su condición de "gringo" le facilitó conseguir financiamiento para la publicación de su plano; sin embargo, no precisa si dicho financiamiento provino del Estado, de iniciativas privadas o de ambos. Ese vacío podría dirigirnos hacia dos interpretaciones: si el Estado hubiera financiado dicho plano, se podría inferir un interés de corte "nacionalista" por posicionar a Lima en el mismo nivel de las modernas ciudades primermundistas (de las que tanto conocemos, que queremos ser iguales a ellas, pero ellas nada saben de nosotros), con lo que se aplica el argumento de Chakrabarty al contexto local. Si el financiamiento hubiera venido de la esfera privada, evidenciaría la necesidad de las élites limeñas de reafirmar el mapa cognitivo de su ciudad –y qué mejor, que verlo materializado en un documento útil (no solo para ubicarse en la ciudad, sino para identificar aquellos nuevos espacios ocupados por presencias irruptoras) y moderno, hecho a la medida de las ciudades del primer mundo.



Fig. 2



Perrottet y su mapa de tránsito, que lo mantuvo atareado varios años.

LA IMAGEN, Domingo 9 de Mayo de 1976

UN SUIZO ORIENTA A LOS LIMEÑOS

Sabía Ud. que Lima es cruzada como un tablero de damas por un centenar de líneas de ómnibus? . . . ¿O qué en nuestra capital hay más de 120 líneas de microbuses?

Seguramente que no. Pero el conocimiento acerca de este febril movimiento vehicular es fruto del trabajo de . . . un suizo, Oliver Perrottet, afincado desde hace cuatro años en el Perú y que conoce el tránsito metropolitano mejor que cualquier limeño.

Perrottet, 27 años de edad y casado con peruana, demoró algo más de tres años para elaborar un organigrama con todos los recorridos del transporte colectivo.

Para ello, tuvo que viajar diariamente en ómnibus y microbuses, desde los paraderos iniciales hasta los terminales. Así es que conoció todos los itinerarios, paraderos principales y recorrido completo.

Todos sus apuntes los ha volcado en una Guía de Transportes de Lima Metropolitana, en la cual se señalan, con toda precisión —como buen suizo que es— la numeración de las líneas, lugares que recorre, paraderos en zonas accesibles y . . . hasta el color de los microbuses.

Perrottet, con el innumerable material que obtuvo de sus viajes por toda la ciudad, ha proporcionado datos a las autoridades de tránsito y a la Comisión del Metro, como una colaboración especial.

Su obra la ha puesto a disposición del público para que esté al tanto del movimiento vehicular y logre orientarse sin problemas. En la Guía se incluye también la ubicación de los lugares de mayor importancia de la ciudad.

7

Fig. 3

Figura 2. *Recorte de prensa de Sonntagsblick, 1988*
Figura 3. *Recorte de prensa de "La Imagen", 1976*

El mapa que presento a continuación con el objetivo de profundizar el análisis de los aspectos identificados en el primer mapa de calles de Lima, realizado por Perrottet, se encuentra en correspondencia directa con este; es su versión actualizada al año 2014 (la última versión publicada por la empresa Lima 2000 cuando este mapa fue analizado). (Fig. 4)

A casi cuarenta años de la diagramación del primer mapa de calles de Lima, es remarcable el desarrollo urbano ocurrido durante ese tiempo, que se evidencia en la versión actualizada del año 2014. Se nota que el formato del plano es el mismo y al igual que en el plano original ciertos sectores de la ciudad están montados sobre otros (para incluir toda el área de la ciudad en el mapa, como ya he mencionado). En la versión actual del plano, la cantidad de esos sectores ha aumentado considerablemente.

Este es un punto crucial para el análisis, pues cabría preguntarse, ¿a qué zonas de la ciudad corresponden esos fragmentos territoriales que se sobreponen a otros? Y ¿cuáles son esos espacios urbanos sobre los que se posan capas del territorio? Basta con mirar atentamente el mapa para encontrar las respuestas: las zonas de la ciudad que están sobrepuestas corresponden a zonas de la periferia limeña urbanizada y los espacios sobre los que se montan esas zonas corresponden, asimismo, a zonas periféricas de Lima que carecen de urbanización.

En este sentido, la lógica que determina el hecho de la superposición de capas de territorio (por más que su intención sea meramente práctica y funcional) da cuenta de relaciones de exclusión y subalternidad entre "Lima centro" y sus periferias, pues son las periferias las que no caben dentro del mapa, por lo que es necesario superponerlas sobre otras zonas periféricas, que cabe resaltar, no están urbanizadas. Por consiguiente, se da un segundo nivel de subalternidad, esta vez entre periferias urbanizadas y no urbanizadas. La urbanización funciona como un dispositivo de poder, que demarca fronteras y determina relaciones jerárquicas dentro del imaginario urbano, lo que da lugar a distintas formas de exclusión social. Como señalan Carreras y Muñoz, "La exclusión es la más potente fuerza de la urbanización. La exclusión no solo es de orden económico y social, sino que también es cultural. Es la invisibilización del otro… y en América Latina "el otro" es frecuentemente la mayoría" (2016, p. 8).

Al recortar el mapa, con el objetivo de unir el centro de la ciudad con las zonas periféricas que se diagraman discontinuas, lo que resulta es un plano como este (Fig. 5):

Es el plano incompleto de una ciudad fragmentada o en palabras de Martucelli, "una ciudad sin rostro" (2015, p. 99). El autor explica que a comienzos de la década del sesenta, Lima tenía un fuerte sentido de centralidad urbana, a pesar de la expansión de la clase media y alta hacia los barrios residenciales y la expansión continua de las barriadas. Hoy, en cambio, la ciudad se ve fragmentada entre una zona tradicional y tres grandes conos urbanos. Esta fragmentación, sostiene Martucelli, comienza de manera importante en la década de 1980, cuando Lima crece como una ciudad desordenada, en parte debido a una economía inestable y en gran medida debido a la fuerte ola de migraciones rurales, que transformaron el comportamiento urbano de sus habitantes. Desde ese momento, Lima perdió la unidad urbana, y sus habitantes, el mapa cognitivo de su ciudad.

El fenómeno migratorio contribuyó a afirmar la dualización de la ciudad, en la que los nuevos habitantes se instalaron en las zonas periféricas, mientras que la clase alta tradicional se desplazó desde los barrios residenciales cercanos al centro de la ciudad, hacia nuevas zonas residenciales geográficamente alejadas. De esa manera, Lima se volvió

Fig. 4

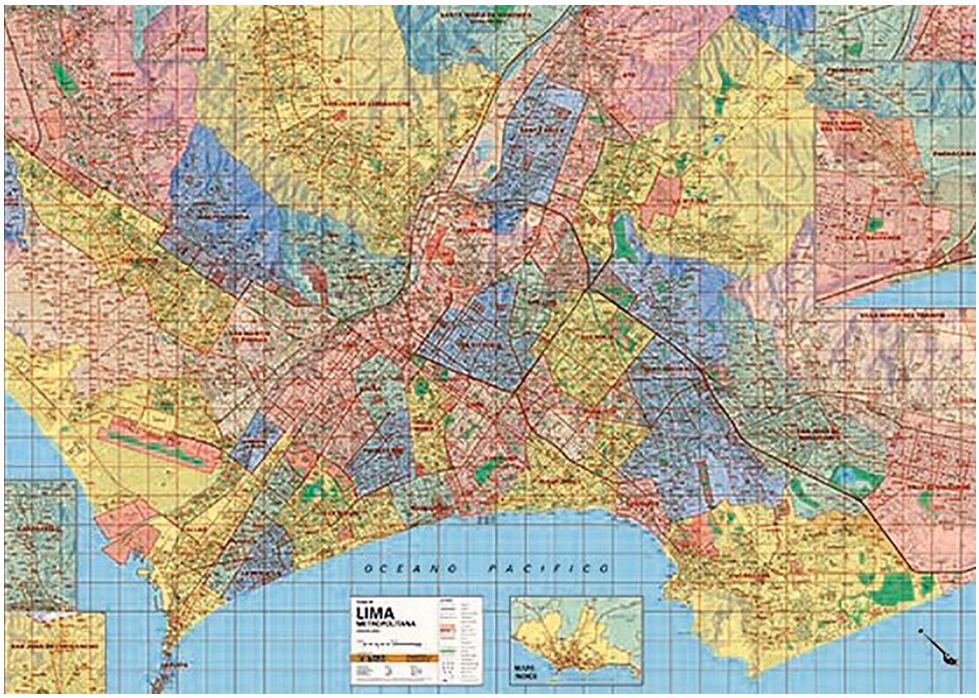


Fig. 5

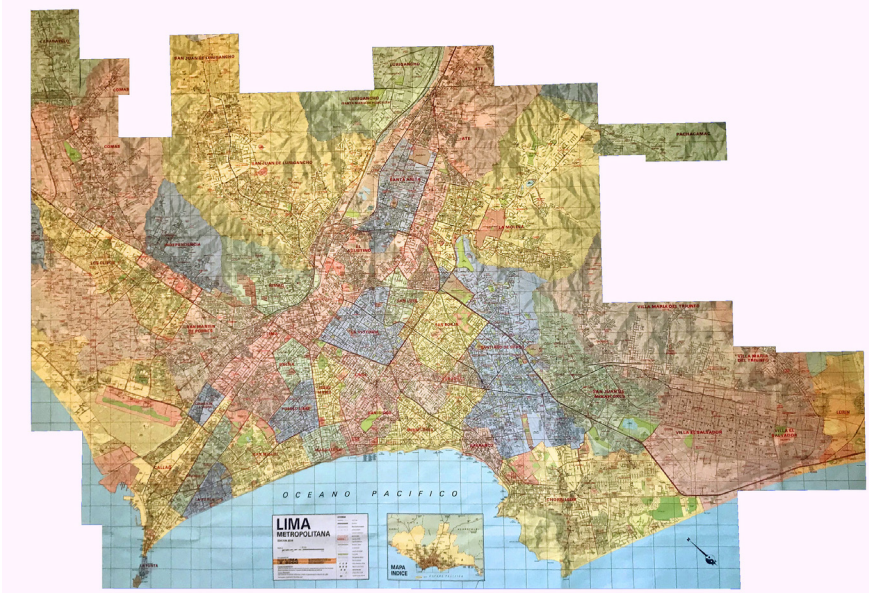


Figura 4. *Plano de Lima Metropolitana, Lima 2000*, 2014
Figura 5. *2014 - Mapa de Lima Metropolitana* recortado, Erika Vásquez, 2019

acéntrica y lo urbano no solo se volvió determinante de la identidad de la ciudad, sino que empezó a funcionar como un dispositivo de control y dominación.

En este sentido, el mapa de Perrottet tendría una doble lectura, a la que Fredric Jameson (1989) refiere como "inconsciente político" de los objetos culturales. Es decir que, como todo objeto cultural, este mapa está constituido por dos fuerzas: una fuerza utópica en la medida que Perrottet intenta otorgar la condición de ciudadanía a los migrantes rurales mediante su representación en el plano, pero también una fuerza pedagógica-ideológica desde su mirada primermundista, que considera necesaria la "educación" de los limeños en el uso de mapas para acercar a Lima a *su* referente de ciudad funcional.

Ese lado pedagógico-ideológico del mapa encuentra una respuesta positiva entre la élite y la clase media de Lima (porque ese mapa está diseñado básicamente para el limeño con automóvil y son estas clases las que pueden acceder a uno), y esta respuesta positiva se da por dos motivos: primero, porque el mapa está diseñado a partir de un modelo de plano europeo, lo que daría cuenta de cómo estos grupos imaginan la "modernidad". Y segundo, este mapa les resulta muy útil para reafirmar su mapa cognitivo de Lima (que en el contexto de la ola de migraciones estaban perdiendo, pero que gracias a este mapa pueden recuperar) al ubicarse geográficamente en el territorio y ubicar aquellos lugares "lejanos", "ajenos", "otros" (a los que sería preferible no ir). Asimismo, la fuerza ideológica del mapa sirve para movilizar los intereses del Estado, que estratégicamente pretende vincularse con las mayorías populares. Y qué mejor que representarlas por primera vez en el plano de la ciudad en su afán por mostrar a Lima como una ciudad orgánica, articulada y moderna.

Como hemos visto, la aparición de esta primera guía de calles marca un quiebre en la historia de nuestra ciudad, genera un cambio en el pensamiento de la época y determina un nuevo comportamiento urbano. En tal sentido, el mapa de Perrottet es el resultado de procesos urbanos, históricos, sociales y políticos por los que atravesó Lima desde la década del setenta, y a la vez influyó en tales procesos, mediante los cuales, las élites y el Estado –distanciándose del objetivo de Perrottet– hicieron conveniente uso de este mapa para demarcar las fronteras entre aquellos espacios de Lima considerados "deseables" por el sistema hegemónico y las zonas "problemáticas" de la ciudad, en la búsqueda por representar a Lima como una ciudad moderna, ordenada y planificada.

El mapa de Perrottet es también la materialización de un anhelo, es el testimonio de la fascinación de un joven viajero del primer mundo por Lima –tan caótica y desmembrada, como viva y ardiente– y su compromiso desprendido con ella desde el primer encuentro hasta el día de su muerte. Sin embargo, a través de lo analizado podemos ver que los mapas nunca son representaciones inocentes del espacio ni pueden alcanzar un grado absoluto de objetividad, pues están atravesados por limitaciones tecnológicas y condicionamientos sociales. Por ello, para comprender su contenido, significado y relevancia, es necesario pensarlos no solo como productos, sino como resultado de procesos culturales complejos y como generadores de futuros procesos sociales mientras se reinsertan y circulan en el mundo social.

Referencias bibliográficas

Callirgos, J.C. (2007). *Reinventing the City of the Kings: Postcolonial modernizations of Lima, 1845-1930.* A dissertation presented to the Graduate School of the University of Florida in partial fulfillment of the requirements for the Degree of Doctor of Philosophy. University of Florida.

Caraballo, J. (13 de setiembre de 2017). *Un mapa para llegar a donde el diablo perdió el poncho – entrevista a Oliver Perrottet*. Radio Ambulante. Recuperado el 12 de diciembre de 2022 de https://radioambulante.org/

Carreras, C y Muñoz, B. (2016). *Ciudades visibles. 21 crónicas latinoamericanas*. Editorial RM.

Chakrabarty, D. (1999). *La Poscolonialidad y el artilugio de la historia: ¿Quién habla en nombre de los pasados "indios"?* Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO).

Hamann, J. (2015). *Leguía, el Centenario y sus monumentos. Lima 1919-1930*. Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Pp. 85-118

Jameson, F. (1989). *Documentos de cultura, documentos de barbarie: la narrativa como algo socialmente simbólico.* Visor.

Martucelli, D. (2015). *Lima y sus arenas. Poderes sociales y jerarquías culturales*. Cauces Editores S.A.C.

Perrottet, O. (2021). *Lima. Una historia contada en planos*. Ed. Lima 2000 S.A.C.

Portocarrero, G. (2007). *Racismo y mestizaje y otros ensayos*. Fondo Editorial del Congreso del Perú.

Autora

Erika Lucía Vásquez Larraín

Artista plástica. Licenciada en Arte con mención en Escultura y Magistra en Estudios Culturales por la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP). Docente de Estudios Generales de la Facultad de Arte y Diseño de la PUCP. Sus procesos artísticos giran en torno al espacio doméstico, la ciudad, la caminata como práctica estética y los mapas.



