

**Procesos de conflicto como detonantes del proceso creativo**

**Memoria para optar por el grado de  
Licenciado en Arte con mención en Escultura**

**Manuel Eduardo Larrea Hernández**

**Asesora Teórica: Johanna Hamann Mazuré**

**Asesora Artística: Marta Cisneros Velarde**

## Prefacio

Durante un largo periodo de tiempo, la necesidad de plantear un tema de investigación que otorgara un marco teórico a mi práctica artística se convirtió en una necesidad apremiante.

Esta necesidad, sin embargo, como pude entender después de un tiempo, nunca fue tal. Poco a poco fui deduciendo que la solución a este problema radicaba en identificar los móviles que dieron origen en un inicio a mi vocación por el arte, para luego descifrar cómo ellos me habían conducido de una manera intuitiva *-tácita-* hacia temas que iba desarrollando al interior de mi proceso creativo en el campo de la escultura y que venían generando gradualmente, año tras año, un cuerpo de obra artística propio.

Todo ser humano, artista o no, nace en un contexto, un contexto geográfico, familiar, cultural y temporal. Este contexto lo determina *-lo moldea-*. Las construcciones emocionales, psicológicas y culturales que va creando para sí son fruto de la interacción con este contexto. Esta interacción puede o no ser conflictiva. La aparición del conflicto puede establecer, para cada individuo, respuestas diferenciadas. Para mí la necesidad fundamental, originada en el conflicto, ha sido el entendimiento.

La vocación hacia la labor artística implica, en mi experiencia, una necesidad. Esta necesidad en mi caso se origina en el conflicto, uno de índole personal. Este conflicto se daba entre la percepción y experimentación de la vida misma en contraposición con la información cultural adquirida mediante la educación, venida de la interacción con el entorno familiar y social, ambos inscritos en un contexto cultural.

Entenderse uno mismo en función a lo vivido y experimentado es una labor que no pudo, en mi caso, remitirse a mi individualidad. Si bien en un principio mis trabajos reflexionaban sobre mí mismo, sobre situaciones y sentimientos personales, el traslado de esta necesidad de entendimiento al plano social fue natural. Fue necesario para mí intentar entender el mundo en el que transcurría mi vida, el contexto en el cual acontecían mis experiencias e ir analizando cada una de ellas dentro del marco temporal y cultural en el cual se originaban. Nuestra educación y por tanto nuestro crecimiento emocional, psíquico y cultural se inicia en el ámbito familiar, luego se traslada a los centros educativos de orden primario en la niñez, secundario en la adolescencia y universitario en la juventud, para luego entrar de lleno en el campo social, de orden laboral, que corresponde a la vida adulta. Esta estructura rige nuestro crecimiento y las experiencias a las que estos niveles nos remiten van configurando nuestra personalidad y así nuestras respuestas, necesidades y deseos.

El arte ha sido para mí un medio para ordenar, elaborar, exorcizar y de esa manera entender y sanar. Construir reflexiones materiales sobre la vida, sobre mi percepción de ella, me ha permitido crear aproximaciones simbólicas y metafóricas sobre aquello que me toca e involucra.

Considero que el arte es una herramienta para el entendimiento, para lograr salud emocional y mental, no solo a nivel individual, sino también social. El arte contribuye al desarrollo de la comunidad de la cual el artista forma parte mediante el cuestionamiento del *status quo* y el aporte a la cultura que la labor artística implica. Los resultados de los procesos artísticos, sean estos colectivos o individuales, repercuten siempre en la sociedad que los alberga.

El proceso de creación es para cada disciplina artística diferente, pues nos relaciona con los medios, técnicas, y materiales propios de las diversas disciplinas y con la tradición histórica a la que ellas pertenecen. Es decir, así como cada individuo pertenece a un contexto determinado, la elección de una profesión, en mi caso la escultura, nos remite a un contexto específico dentro de la tradición cultural a la que ésta pertenece. Sin embargo, el proceso creativo al que se referirá esta memoria me ha permitido reconocer que más que un escultor, soy un artista, pues mí quehacer no me remite exclusivamente al trabajo tridimensional. Permanente es la necesidad de integrar en mi discurso espacial elementos visuales y cognitivos. Esta necesidad ha ampliado los horizontes de mi labor creativa, me ha enriquecido y me ha permitido desarrollarme como ser humano.

El presente documento es una memoria, no una tesis. Por memoria he podido entender y plantear una exposición de los motivos, las reflexiones y los hechos que determinan el origen y el desarrollo de mi proceso creativo, enmarcando éste en un análisis teórico y referencial de ciertos temas y en una contextualización histórica de ciertos sucesos a los que estas reflexiones me remiten. Esta memoria es una disertación escrita y a la vez un informe sobre un proyecto artístico que ya ha sido realizado. Este proyecto denominado *Imágenes de Guerra* ha implicado la realización de tres exhibiciones individuales iniciadas en el año 2004 y concluidas en el año 2011. La última de ellas, *Imágenes de Guerra 3*, realizada en la galería Juan Pardo Heeren del Instituto Cultural Peruano Norteamericano, sede Lima centro, en el mes de Octubre del año 2011, constituye el cierre de esta investigación y es el proyecto artístico que he propuesto para optar por el grado de licenciado en arte con mención en escultura. Esta tercera y última exhibición pretende generar ciertas conclusiones.

Este proyecto artístico nace como proyecto de tesis en el año 2003 y en su desarrollo me ha permitido identificar las verdaderas motivaciones que lo generan. Además he podido otorgarle, mediante la realización del presente documento, un marco teórico, un contexto temporal y una coyuntura de hechos que permita contextualizar las reflexiones, identificar situaciones y analizar las estrategias artísticas que ello ha generado. Es mi deseo que esta memoria contribuya al entendimiento de mi proceso artístico y a la valoración contextualizada de este esfuerzo personal que pretende, de alguna manera, contribuir a establecer en el ámbito social ciertos cuestionamientos que considero pertinentes para nuestro entendimiento del tiempo que nos ha tocado vivir.

## Índice

Introducción.....	7
-------------------	---

### I La problemática del conflicto

#### Capítulo 1. El conflicto como dinamizador de la evolución de la especie humana

1.1. El ser humano y su relación con el entorno.....	15
1.2. Complementariedad de género y continuidad de la especie.....	20
1.3. Tensiones y conflictos en las relaciones entre individuos y sociedades.....	21

#### Capítulo 2. Consideraciones en torno al conflicto

2.1. La concepción Psicológica.....	24
2.2. La concepción Sociológica.....	29
2.3. La concepción Psicosociológica.....	32
2.4. Conclusiones.....	36

#### Capítulo 3. Naturaleza vs. Civilización

3.1. Origen y evolución del concepto de desarrollo.....	38
3.2. Crisis ambiental y climática.....	46
3.3. Crisis del sistema económico.....	51
3.4. Guerra por los recursos naturales.....	53

#### Capítulo 4. Tensiones globalizadas

4.1. Regímenes totalitarios en América Latina en el marco de la guerra fría.....	54
4.2. Las décadas de la violencia en el Perú.....	58
4.3. El nuevo orden mundial.....	62
4.4. La guerra contra el terrorismo.....	65

## II El conflicto en el arte y la escultura como medio artístico

### Capítulo 5. Antecedentes

5.1. La vanguardia abstracta en la escultura de inicio del Siglo XX.....	71
Julio González.....	79
5.2. La escultura abstracta de post-guerra.....	87
David Smith.....	88
Anthony Caro.....	95

### Capítulo 6. Referentes

6.1. Referentes de las décadas de la violencia en el Perú.....	107
Johanna Hamann.....Barrigas.....	113
EduardoTokeshi.....Banderas.....	115
Alfredo Márquez, Ángel Valdez.....Caja Negra.....	117
6.2. Referentes internacionales contemporáneos.....	119
Las frágiles instalaciones de Sarah Sze.....	122
La violencia evidenciada en el proceso en la obra de Anish Kapoor.....	131

## III Proceso Creativo

### Capítulo 7. *Imágenes de Guerra*

7.1. Antecedentes.....	136
7.2. Génesis del proyecto.....	149
7.3. Desarrollo y descripción del proyecto.....	150
<i>Imágenes de Guerra 1</i> .....	150
<i>Imágenes de Guerra 2</i> .....	164

#### IV Proyecto Artístico

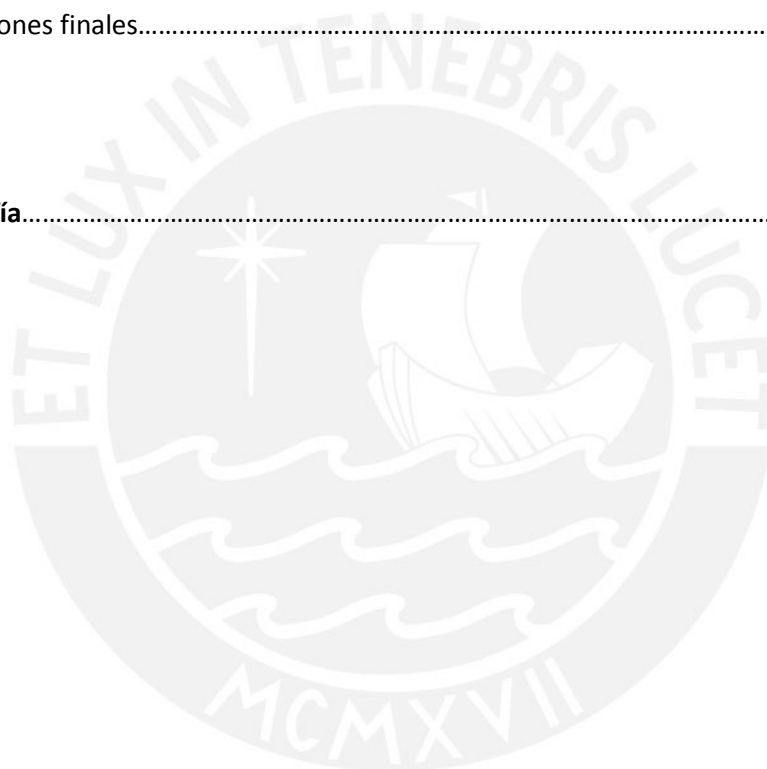
Capítulo 8. <i>Imágenes de Guerra 3</i> .....	180
---	-----

#### Capítulo 9. Conclusiones

9.1. El proyecto <i>Imágenes de Guerra</i> en un marco coyuntural de inicios del S. XXI.....	200
--	-----

9.2. Conclusiones finales.....	201
--------------------------------	-----

V Bibliografía.....	203
---------------------	-----



## Introducción

En muchos de los aspectos de la vida humana podemos identificar situaciones de conflicto: los conflictos al interior del ser humano, o psicológicos; las relaciones conflictivas del ser humano con el entorno, de donde nace nuestra adaptación y donde por cierto emerge la tecnología; los conflictos entre individuos, sean estos del mismo género o de género opuesto, y los conflictos que se dan entre distintos grupos humanos organizados en función de razones diversas y que denominamos conflicto social. Todo es enfrentamiento en el mundo cuando de sobrevivencia se trata.

El conflicto puede ser violento o no violento, pero en general muchos conflictos no hacen sino ir escalando desde una tensión inicial hacia la crisis, la cual puede degenerar en violencia. La guerra es el último estadio de un conflicto, cuando toda posibilidad de negociación pacífica ha sido agotada. En ella están implícitas: la violencia, la muerte y la destrucción masivas.

El siglo pasado (S. XX), ha sido uno de los más violentos de la historia de la evolución humana. La humanidad ha enfrentado dos guerras mundiales, la última con consecuencias nucleares trágicas: Hiroshima y Nagasaki. Además, varios episodios de genocidio nefastos, como el de los judíos a manos del nazismo en Alemania durante la Segunda Guerra Mundial, o el genocidio de los tutsis a manos de sus compatriotas hutus en Ruanda en 1994. Quizá podamos decir que el siglo pasado ha sido aquel que mayor cantidad de víctimas ha tenido dentro de la historia de las civilizaciones humanas con cifras mucho mayores a las de las pestes de la edad media en Europa o la conquista de las Américas.<sup>1</sup>

Las causas de los conflictos al interior de la especie humana son diversas. Las más antiguas que contempla la historia y quizás las que dominan toda la antigüedad son las causas territoriales, casi siempre ligadas a intereses económicos, pues las campañas de conquista estaban asociadas en algunos casos a la riqueza del suelo que ocupaban las naciones a ser conquistadas. Las civilizaciones rara vez han peleado por un territorio que no valga nada, salvo que éste sea considerado tierra sagrada, como es el caso de la ciudad de Jerusalén. Existen también las causas étnicas o raciales de las cuales los enfrentamientos en el territorio africano post colonial han sido los más violentos. Recientemente podemos encontrar causas como la falta de democracia y las profundas desigualdades sociales en regimenes totalitarios, donde un grupo dominante posee la mayoría de los privilegios por sobre una masa de gobernados sumergida en la pobreza y carente de derechos civiles. Esta situación es propicia para el surgimiento del conflicto social y es la más frecuente explicación para las guerras civiles acaecidas en los países del tercer mundo. Otra causa importante es la lucha por el control, manejo y explotación de los recursos naturales, situación que marca profundamente los conflictos actuales en el globo y que está definiendo las estrategias bélicas del presente siglo.

---

<sup>1</sup> Colegio de Bachillerato Internacional Sabuco - Albacete, "El nuevo orden mundial. Principales conflictos a finales del XX y principios del XXI." Albacete, 2010, p.1. Consultado: 8 de noviembre del 2011.  
<<http://bachiller.sabuco.com/historia/Conflictos1.pdf>>

Finalmente debemos mencionar aquellos conflictos que se dan por mantener la hegemonía o el poder sobre una región o, en nuestros tiempos globalizados, sobre la totalidad del planeta.

La historia del S. XX nos muestra un período clave para el entendimiento del mundo contemporáneo, aquel que conocemos bajo la denominación de *Guerra fría*, el cual se da luego de finalizada la Segunda Guerra Mundial. En este período sucede la confrontación sin tregua de dos corrientes ideológicas: el Capitalismo y el Comunismo, las cuales definen dos bloques o ejes contrapuestos: el bloque occidental-capitalista liderado por los EEUU, articulado en torno a la Organización del Atlántico Norte<sup>2</sup>, y el bloque oriental-comunista liderado por la URSS y articulado en torno al Pacto de Varsovia<sup>3</sup>. Ambos intentaron exportar su modelo y crear ejes de influencia marcados alrededor del planeta.

En este punto es importante señalar que una de las estrategias formuladas principalmente por los países capitalistas para lograr este propósito fue gestar e instituir la diferencia entre los llamados países *desarrollados* y aquellos denominados países *subdesarrollados o en vías de desarrollo*; se divide así el mundo en *primer mundo* y *tercer mundo*. Esta estrategia contemplaba imponer la idea de desarrollo basando ésta en las experiencias políticas sociales y económicas de los países industrializados, para luego vender y exportar este concepto como un ideal medular para las naciones que aspiraban lograr el progreso social, la estabilidad democrática y el crecimiento económico.

El concepto de desarrollo define una época importante en los países del hemisferio sur y sobre todo en los países latinoamericanos en un periodo que va desde 1950 hasta 1990. Durante este periodo el concepto sufre diversas transformaciones: a partir de 1970 es influido por aproximaciones ambientalistas que llevan el término hacia ideas como *desarrollo sustentable* y *eco desarrollo*; en 1975 se plantea el llamado *Otro desarrollo* en el informe de la Fundación sueca Dag Hammarskjold, donde se cuestiona la existencia de un solo patrón para el desarrollo y se plantea la idea de que el desarrollo debe ser distinto para cada sociedad. En 1987 La Comisión Mundial para el Medio Ambiente y el Desarrollo instituye, mediante el informe de la comisión Brundtland, más conocido como *Our Common Future*, la idea del *desarrollo sostenible*. Para mitad de la década de 1980 el economista chileno Manfred Max Neef y un equipo transdisciplinario escriben su informe *Desarrollo a Escala Humana: una nueva opción para el futuro*, a partir de este punto se comienza a hablar de una nueva óptica: la del *desarrollo humano*.

---

<sup>2</sup> La OTAN (Organización del Tratado Atlántico Norte), es una organización internacional política y militar creada como resultado de las negociaciones entre los signatarios del Tratado de Bruselas de 1948 (Bélgica, Francia, Luxemburgo, Países Bajos y el Reino Unido), Estados Unidos y Canadá, así como otros cinco países de Europa Occidental invitados a participar (Dinamarca, Italia, Islandia, Noruega y Portugal), con el objetivo de organizar a Europa ante la amenaza de la Unión Soviética después de la segunda guerra mundial.

<sup>3</sup> El Tratado de Amistad, Colaboración y Asistencia Mutua, más conocido como Pacto de Varsovia por la ciudad en que fue firmado, fue un acuerdo de cooperación militar firmado en 1955 por los países del Bloque del Este. Diseñado bajo liderazgo de la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas, su objetivo expreso era contrarrestar la amenaza de la Organización del Tratado del Atlántico Norte (OTAN), y frenar el rearme de la República Federal Alemana.



Los esfuerzos por otorgar al concepto de desarrollo una aproximación cada vez más real y una aplicación cada vez más acorde a las diversas realidades geopolíticas y sociales, así como sintonizar este concepto en armonía con el medio ambiente, han sido parte de la agenda internacional desde hace varias décadas.

Por otro lado, volviendo al periodo de post guerra o *Guerra fría* cabe señalar que en este periodo acontece, en los países industrializados del primer mundo, un vertiginoso desarrollo tecnológico en el campo de las telecomunicaciones<sup>4</sup> y la industria bélica, pues se buscaba obtener el mayor poder de disuasión posible sobre el eje enemigo. Esta época de conflicto entre ambos bloques basaba su continuidad en el miedo al poderío nuclear del adversario. Durante este periodo la sombra de la guerra nuclear acechó al mundo constantemente.

La tensión entre estos bloques tuvo dos momentos críticos: La crisis de los misiles en Cuba<sup>5</sup> y el Bloqueo de Berlín<sup>6</sup>, es en ambas situaciones donde más cerca se estuvo de una guerra nuclear y donde se hizo evidente cómo este enfrentamiento ideológico podría cambiar el rumbo de la evolución humana en el planeta. Una guerra nuclear en este período habría generado una destrucción tan masiva que difícilmente podrían haberse revertido sus consecuencias.

La carrera por la conquista del espacio, que se da en este periodo, fue también una manera de mostrar al mundo el poderío alcanzado por los EEUU y la URSS, ambas naciones convertidas en superpotencias. Esta carrera espacial fue una manera de trasladar el conflicto ideológico y la carrera armamentista a un plano de competitividad que implicaba un menor riesgo para la humanidad. La carrera espacial, a mi modo de ver, canalizó de manera positiva la agresividad que ambas naciones sentían por su adversario.

Esta breve reflexión histórica pretende establecer una aproximación personal: es para mí importante evidenciar cómo el conflicto y su resultado en la industria bélica terminan siendo, de manera tan clara e innegable, entes dinamizadores de la vida humana en una amplia gama de aspectos. Nuestra vida está en todo momento inscrita al interior de tensiones políticas, conflictos sociales e ideológicos, intereses económicos contrapuestos, estrategias de dominio y

---

<sup>4</sup> El caso de Internet es interesante, originalmente era un proyecto militar llamado ARPANET (*Advanced Research Projects Agency Network*) que fue creado por encargo del Departamento de Defensa de los Estados Unidos como medio de comunicación para los diferentes organismos del país.

<sup>5</sup> La Crisis de los misiles en Cuba es como se denomina al conflicto entre los Estados Unidos, la Unión Soviética y Cuba en octubre de 1962, generado a raíz del descubrimiento por parte de Estados Unidos de bases de misiles nucleares soviéticos en territorio cubano. La crisis abarca el período comprendido entre el descubrimiento de los misiles (15 de octubre de 1962) hasta el anuncio de su desmantelamiento y traslado de vuelta a la URSS (28 de octubre de 1962).

<sup>6</sup> El bloqueo de Berlín se implantó en dos ocasiones durante la Guerra Fría: En 1948 los accesos por tierra a Berlín Occidental fueron bloqueados por el Ejército Rojo y en 1958 por soldados de la República Democrática Alemana (RDA). El primer bloqueo duró casi un año, y además de las tensiones políticas que provocó entre las potencias mundiales, es recordado por la laboriosa estrategia de aprovisionamiento de la población berlinesa occidental, a la cual abastecieron los ejércitos aliados con un «puente aéreo» a lo largo de muchos meses. El segundo bloqueo, que duró sólo seis semanas, es apenas recordado hoy.

conflictos poder. Está por demás señalar que todo esto degenera muchas veces en situaciones de violencia e injusticia.

El conflicto es al parecer un pulso vital, una respuesta natural a las demandas de la sobrevivencia que nos enfrenta entre individuos por nuestro bienestar y el bienestar de nuestras familias, entre grupos por mantener una situación preponderante, entre naciones por la adjudicación de los bienes naturales que se localizan en los territorios definidos por fronteras geopolíticas y finalmente entre ejes o alianzas internacionales por mantener la hegemonía mundial y ejercer así el poder político y económico sobre el resto de naciones.

Creo por ello que el conflicto es un factor determinante para el desarrollo de la vida; parece difícil a la luz de la historia de la humanidad, imaginar un mundo en paz y armonía. La idea de un mundo en paz, donde todo conflicto ha sido suprimido, parece no ser más que un ideal o una utopía, pues los hechos de la historia nos muestran que es un estado transitorio al igual que el conflicto. Pareciera que estamos inmersos en un ciclo definido por la continua sucesión entre el conflicto, la crisis y el enfrentamiento violento, que debe ser masivo para ser catalogado como guerra, seguido por un periodo de paz, donde está presente siempre la tensión, que se quiebra ante la nueva aparición del conflicto. Es mi opinión que esta dinámica es trágicamente irremediable y no es el propósito de este documento demostrarlo sino más bien proponerlo como móvil, como concepto detonante para el desarrollo de un proceso de creación artística en el campo de la escultura: el proyecto *Imágenes de Guerra*.

Quiero en este documento plantear y analizar de manera general los procesos de conflicto que voy identificando en mi entorno, en el espacio y tiempo que me ha tocado vivir, y que considero son los detonantes o móviles que dan a luz un proceso de creación artística; donde voy elaborando y descifrando, un lenguaje escultórico, que se desarrolla a partir de la vinculación de experiencias personales, sentimientos, conceptos, materiales y técnicas, las cuales se nutren de un contexto y de los referentes estéticos y culturales que este contexto define. Este lenguaje va creciendo y expandiendo sus fronteras tanto formales como conceptuales, alimentado por la identificación de una coyuntura bélica, la cual me moviliza a indagar sobre diversos temas que van llamando mi atención. El proyecto *Imágenes de Guerra* es la respuesta artística a la violencia de una época vivida (décadas de los 80's y 90's en la ciudad de Lima, Perú) y a las reflexiones de un panorama bélico internacional actual, de finales del S. XX e inicio del S. XXI.

Este nuevo siglo nos muestra un panorama interesante en el desarrollo de los conflictos internacionales. Luego de la disolución del URSS a raíz de la Perestroika (1991)<sup>7</sup> y de la caída del muro de Berlín (1989), los EEUU y sus aliados han sabido planear y crear, de manera silenciosa y sistemática, un imperio global, que me trae a la memoria la frase “imperialismo”

---

<sup>7</sup> La Perestroika, fue un proceso de reforma basado en la reestructuración de la economía puesto en marcha en la Unión Soviética por Mijail Gorbachov, con la ayuda del Primer Ministro de Japón, con el objetivo de reformar y preservar el sistema socialista, pues quería dar a la sociedad soviética un cierto espíritu de empresa e innovación. Este proceso, acompañado también de una cierta democratización de la vida política, trajo varias consecuencias a nivel económico y social que provocaron el fin de la era de Gorbachov y el colapso y desintegración de la URSS.

tan usada en los años 70's por la juventud socialista latinoamericana. Este imperio<sup>8</sup> se ha ido gestando gradualmente a través de intervenciones militares puntuales, de políticas económicas agresivas y mediante un arduo trabajo de inteligencia de estado articulado por la NSA<sup>9</sup> y la CIA.<sup>10</sup>

Esta estrategia de expansión cultural y de dominio político y económico, ha permitido a esta nación y a sus aliados expandir su área de influencia, determinándola en función de la ubicación de los recursos naturales sobre los cuales tiene intereses económicos (el concepto de desarrollo y la evolución de su enfoque se vuelven medulares dentro de esta estrategia). Este interés por controlar los recursos naturales de otros países del globo determina el despliegue estratégico de mecanismos de intervención de diversa índole: económicos, diplomáticos, políticos y militares cuyo propósito es erradicar a cuanto gobierno opositor encuentre a su paso. Esta estrategia es reforzada por una eficiente infraestructura de propaganda basada en estrategias mediáticas canalizadas y/o exportadas a través de medios de comunicación masiva, que han evolucionado desde el radio, el cine o la televisión y actualmente están basadas en la plataforma virtual *Internet* y en la producción de dispositivos de alta tecnología. No cabe duda que la industria tecnológica está marcando la evolución de nuestro comportamiento y nuestra percepción de las cosas.

Este imperialismo económico y cultural se establece en regiones enteras, lo cual trae consigo una disminución de los enfrentamientos interestatales, pues muchos estados del mundo persiguen un mismo ideal: el *american way of life*, o *cultura del consumo*; en otras palabras, el capitalismo que hoy conocemos como neoliberalismo. Parte importante de esta conquista es la intensa ofensiva cultural que vende e incentiva el modelo neoliberal exportado a nivel global por medio de la industria del cine, la televisión y el Internet. La globalización, desde esta perspectiva, es el más claro ejemplo de contraofensiva cultural de occidente sobre la diversidad cultural de los diversos grupos étnicos a nivel mundial.

---

<sup>8</sup> Imperio: nación-estado que domina a otras naciones-estado y que exhibe una o más de las siguientes características: 1) explota recursos de los territorios que domina; 2) consume grandes cantidades de recursos, unas cantidades desproporcionadas al tamaño de su población con respecto a la de otras naciones; 3) mantiene un gran ejército para reforzar su política cuando fallan medidas más sutiles; 4) propaga su lengua, literatura, arte y otros aspectos de su cultura a través de su esfera de influencia; 5) cobra impuestos no sólo a sus propios ciudadanos sino también a gente de otros países; 6) impone su propia moneda en los territorios bajo su control. Véase: Perkins, John. *La historia secreta del gobierno Norteamericano*, Madrid: Tendencias, 2005.

<sup>9</sup> NSA (*National Security Agency*), es una agencia de inteligencia criptológica (oculta) del Gobierno de los Estados Unidos, administrada como parte del Departamento de Defensa. Creada el 4 de Noviembre de 1952 por el Presidente Harry S. Truman.

<sup>10</sup> CIA (*Central Intelligence Agency*) es, junto con la Agencia de Seguridad Nacional, la agencia gubernamental de los Estados Unidos encargada de la recopilación, análisis y uso de "inteligencia", mediante el espionaje en el exterior, ya sean gobiernos, corporaciones o individuos que puedan afectar la seguridad nacional del país.

John Perkins, economista y activista estadounidense, autor del libro *Confessions of an economic hit man* (Confesiones de un sicario económico), denuncia la explotación y neocolonización de países del tercer mundo por la *corporatocracia*, conformada por corporaciones internacionales, bancos y el propio gobierno de los Estados Unidos. Él señala que tanto el Fondo Monetario Internacional como el Banco Mundial han sido los mecanismos de conquista que han reemplazado o acompañado a las estrategias militares y que además han sido los *gánsters económicos*, los nuevos mercenarios al servicio de estas potencias. En todo este proceso, no cabe duda alguna, son las grandes corporaciones internacionales, quienes desde la sombra, dirigen esta maquiavélica sinfonía en busca del lucro a bajo coste.<sup>11</sup>

En el libro *Población, recursos y medio ambiente* de los esposos Paul R. Ehrlich & Anne H. Ehrlich, se afirma lo siguiente:

*“Los Estados Unidos están claramente dispuestos a luchar en ciertas circunstancias para proteger su base de recursos y para negar el acceso de sus enemigos a ciertos recursos. También están dispuestos a intervenir en los asuntos internos de los PSD (Países Sub Desarrollados) para asegurar la permanencia en el poder de gobiernos amistosos para con los inversores americanos y comprensivos de nuestras necesidades de recursos.”*<sup>12</sup>

En el mismo libro se cita al economista Percy W. Bidwell, quien escribiendo para el Consejo de Relaciones Exteriores de los EEUU, estableció cuales deberían ser los objetivos de la política Norteamericana en esa materia.

*“Nuestro propósito debería ser favorecer la expansión de la producción a bajo coste y asegurarnos de que ni las políticas nacionalistas ni las influencias comunistas impidan a las industrias americanas el acceso en términos razonables a los materiales básicos necesarios para el continuo crecimiento de la economía americana.”*<sup>13</sup>

Esta forma de pensar parece seguir siendo claramente un factor primordial en la elaboración de la política exterior norteamericana y seguirá siéndolo mientras la comunidad empresarial imponga su ley.

Desde hace mucho, hacer frente a este imperio para los países en vías de desarrollo, ha llevado a soluciones como la revolución, la guerrilla y más recientemente al terrorismo internacional<sup>14</sup>, del cual los grupos fundamentalistas Islámicos son sus más activos exponentes.

---

<sup>11</sup> Perkins, John. *La historia secreta del gobierno Norteamericano*, Madrid: Tendencias, 2005.

<sup>12</sup> Ehrlich Paul & Ehrlich Anne, *Population, resources and environment, Issues in human ecology*, California: Stanford University Press, 1975. p. 447.

<sup>13</sup> *Idem.*, p. 448.

<sup>14</sup> Grupos terrorista hay muchos alrededor del mundo, sin embargo, aquí nos referimos concretamente a los grupos terroristas fundamentalistas islámicos como: *Hezbollah*, organización islamista libanesa fundada en Irán en 1979 y en el Líbano en 1982 como respuesta a la ocupación israelí, *Hamás*, (*Movimiento de Resistencia Islámico*), organización política y militar palestina que se declara como *yihadista*, nacionalista e islámica, *Yihad islámica*, grupo

Esta rebelión contra el sistema capitalista y contra todo lo que signifique la cultura norteamericana se está manifestando como la amenaza más desafiante que debe enfrentar la potencia hegemónica del globo en este nuevo siglo. La vinculación entre EEUU y el estado de Israel es la base sobre la cual se origina el accionar de estos grupos terroristas, cuyo nacimiento se da en la región de Medio Oriente. Estos grupos ven en estos aliados a sus enemigos y han mostrado al mundo entero en eventos como aquellos del 11 de Septiembre del 2001 acontecidos en territorio norteamericano, la magnitud de su poder destructivo y el fanatismo suicida de sus perpetradores. Es evidente que las regiones de África y Oriente Medio son en estos días las más convulsionadas del planeta, los recientes sucesos en Egipto y Siria así lo confirman. Es importante señalar que la situación actual de Irán, a quien EEUU y sus aliados acusan de querer generar poder nuclear con fines bélicos, está generando una tensión internacional que puede degenerar en un conflicto, el cual podría generar una situación bélica muy riesgosa para la estabilidad de la región. Se debe considerar que fue esta misma acusación la que precedió a la intervención militar en Irak en el año 2003.

Por otro lado, apartándonos del panorama bélico Internacional por un momento, es importante señalar que nuestro planeta enfrenta una crisis climática identificable, derivada del desmedido desarrollo industrial del siglo pasado. Podemos decir hoy, con toda seguridad, que las emisiones de calor y contaminación que ha generado la humanidad por medio de una feroz actividad extractiva, industrial y beligerante han tenido, durante la modernidad, y tienen, en nuestros días, un enorme impacto en nuestra biosfera y los efectos de ello parecen ser irreversibles. Nos encontramos pues en mitad de una crisis climática que no tiende a otra cosa que no sea a un recrudescimiento<sup>15</sup>.

En este contexto de conflicto internacional y crisis climática, la raza humana sigue reproduciéndose en número, sigue poblando cada vez mayor porción del territorio habitable, extrayendo diversos recursos del suelo y transformándolos para cubrir sus necesidades de manera cada vez más compleja, creando estructuras que normen sus relaciones sociales y que permitan establecer relaciones menos conflictivas entre sí. Sigue el hombre, movido por la tecnología, hacia un horizonte cada vez más ligado a la comunicación interactiva y a la idealización de la inteligencia artificial, como si no fuera esta última la peor de nuestras pesadillas filmográficas.

---

terrorista islamista armado cuyo objetivo declarado es el de derrocar el actual régimen vigente en Egipto instaurando en su lugar un Estado islámico y atacar intereses estadounidenses e israelíes tanto en Egipto como en el extranjero y *Al Qaeda*, que es una organización paramilitar, *yihadista*, que emplea prácticas terroristas y se plantea como una red de terrorismo internacional. Su fundador y líder, Osama bin Laden, un multimillonario de origen saudí fue muerto a manos de tropas de elite Norteamericanas el 2 de mayo de 2011, tras un operativo militar realizado por comandos estadounidenses en una residencia en las afueras de Abbottabad, Pakistán.

<sup>15</sup> En el documental *Una Verdad Incómoda (An Inconvenient Truth)* el ex Vicepresidente de los Estados Unidos durante el mandato de Bill Clinton, Al Gore, plantea que el calentamiento global es real y producido por la actividad del hombre durante muchos años. Esta argumentación está sostenida por investigaciones científicas actuales.

## I La problemática del conflicto

La primera parte de la presente memoria propone una aproximación, de carácter existencial, que de inicio a una amplia exploración de las diferentes facetas del conflicto y a la correspondiente reflexión acerca de sus consecuencias en la vida del ser humano.

Esta reflexión se apoya en una visión referencial teórica que analiza el conflicto a nivel del individuo y de la sociedad. Tanto las referencias a teorías y estudios psicológicos y sociológicos aportarán luces para el entendimiento del término *conflicto*, que no hace sino designar un complejo tramado de situaciones dentro de la vida humana y de la relación de ésta con el entorno que la alberga. La comprensión de otro término, *desarrollo*, me parece fundamental para el entendimiento de las relaciones que el ser humano establece con su entorno. Las referencias a la transformación del enfoque del desarrollo desde la época moderna hasta las últimas décadas permitirán al lector internarse en una reflexión profunda sobre las implicancias que derivan de las diversas interpretaciones que se dan a este término. La referencia a la percepción posmoderna de crisis medioambiental y del sistema económico intentará ofrecer evidencias de la repercusión del modelo de desarrollo vigente en el equilibrio ambiental y en las estructuras sociales.

Las manifestaciones de violencia en el mundo fruto de procesos de conflicto social en un contexto histórico del S. XX y de inicios del S. XXI cerrarán este preámbulo acercándonos a una coyuntura actual de conflicto internacional. Quizá lo más importante de destacar aquí es que esta coyuntura de hechos y situaciones que pasaré a describir son aquellas que marcan la vida propia, pues se trata del análisis de la época correspondiente a mi tiempo, un periodo que va desde 1970 hasta la actualidad. El análisis de ciertos hechos responde a una elección realizada en base a situaciones sentidas y vividas.

La importancia de esta primera parte radica en que permitirá al lector internarse en una visión del mundo construida en base a la identificación del conflicto como factor inherente a la vida. De esta manera se comprenderá que mi intención es proponer esto como plataforma para generar un proceso de creación artística.

## Capítulo 1. El conflicto como dinamizador de la evolución de la especie humana

Este primer capítulo pretende identificar, de manera general, la presencia del conflicto en los diversos niveles de la vida humana. Empezaré por señalar algunas consideraciones sobre el conflicto que se da entre la evolución de la población humana y el medio ambiente que la alberga, para luego concentrarme en identificar las situaciones de conflicto más claras que se dan al interior de las sociedades, tales como género, racismo y discriminación. Finalmente quiero exponer el nivel más alto al que puede llegar el conflicto al interior de la especie humana, este nivel no es otro que el acaecimiento de la guerra.

### 1.1. El ser humano y su relación con el entorno

*“El explosivo crecimiento de la población humana es el más significativo acontecimiento de los últimos mil millones de años en la tierra. (...) Ningún acontecimiento geológico en mil millones de años –ni la formación de poderosas cordilleras de montañas, ni la sucesión de edades glaciares periódicas- ha supuesto para la vida terrestre una amenaza comparable a la creada por la superpoblación humana.”<sup>16</sup>*

Tenemos una clara conciencia del carácter finito de nuestro planeta, la humanidad, gracias a las imágenes satelitales, puede tener actualmente una idea detallada de la forma del planeta que habitamos y de su configuración geológica y geográfica. En comparación con otros cuerpos celestes que conocemos y que conforman nuestro sistema solar *la Tierra* es al parecer el único cuya superficie está poblada por gran variedad de organismos vivos que interactúan en cadenas alimenticias dentro de una delgada atmósfera que es en parte producto de estos seres vivos. La humanidad es uno de los peldaños más altos en el proceso evolutivo de la vida en la tierra.

En este sistema de vida el conflicto por la sobrevivencia es un factor determinante. Las diversas especies se ven enfrentadas al interior de una estructura vital expresada en las cadenas alimenticias donde la naturaleza parece haber asignado a cada una de las formas de vida un lugar y una función que permitan organizar el buen funcionamiento del ecosistema. La humanidad desempeña un rol determinante en esta cadena de vida y la historia de su crecimiento va de la mano de un gradual impacto en el entorno natural que la alberga.

Somos, hoy en día, 7 mil millones<sup>17</sup> de seres humanos los que poblamos el planeta Tierra, distribuidos en regiones geográficas con mayor o menor densidad poblacional. Dentro de esta población terrestre existen ciertos grupos que presentan un mayor índice de crecimiento que otros. Lo lamentable es que son los grupos más pobres, ubicados en las regiones que denominamos tercer mundo, aquellos que debido a una ausencia de políticas eficaces de

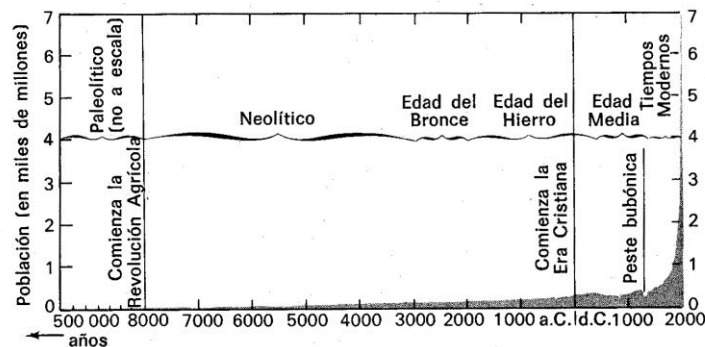
<sup>16</sup> Ehrlich Paul & Ehrlich Anne, *Op. cit.*, p. 17.

<sup>17</sup> U.S. & World Population Clocks. United States Census Bureau. Consultado el 10 de Abril del 2012, <<http://www.census.gov/main/www/popclock.html>>

control de natalidad se están reproduciendo más, generando así una mayor presión sobre sus ya insuficientes estructuras productivas.

El mayor reto del presente siglo es, no cabe duda, lograr una mejor comprensión de cómo hemos y estamos afectando al planeta con nuestras actividades extractivas, productivas y reproductivas, para a partir de esta visión poder crear e implementar soluciones que permitan la disminución del daño que está produciendo tanto la superpoblación como el superdesarrollo. La Tierra es, hasta ahora, el único planeta conocido que tiene la capacidad de producir vida y nosotros, los seres humanos, estamos forzando sus límites.

Para ilustrar las ideas sobre el crecimiento de la población presento seguidamente algunos cuadros que han de ilustrar este tema.



(Fuente: *Población Recursos y Medio Ambiente*<sup>18</sup>)

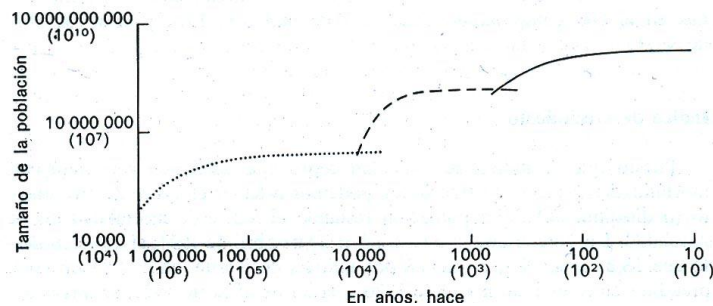
El cuadro anterior nos muestra el crecimiento de la población humana a través de la historia, desde sus inicios hasta la época moderna. En él podemos observar cómo la humanidad ha dado un salto significativo en volumen, en un primer momento desde el comienzo de la era cristiana, para literalmente dispararse desde mediados de la era moderna hacia el nuevo siglo.

La historia del crecimiento de la especie humana está determinada por dos factores factibles de medición: el índice de natalidad y el índice de mortalidad.

Los demógrafos proponen además el concepto *tiempo de duplicación* para realizar estudios, estadísticas y proyecciones sobre el crecimiento de la población humana. Este concepto les permite pronosticar el volumen demográfico a futuro y con ello permiten a las naciones la adopción de políticas de control de natalidad para planificar el crecimiento demográfico y definir estrategias para producir y asegurar el aprovisionamiento de los recursos que han de cubrir las necesidades de alimento, vivienda, salud, trabajo y educación de la población a futuro.

<sup>18</sup> Ehrlich Paul & Ehrlich Anne, *Op. cit.*, p. 32.





(Fuente: *Población Recursos y Medio Ambiente*<sup>19</sup>)

Este otro gráfico nos muestra el crecimiento de la población en el tiempo en escalas logarítmicas, aquí se puede observar que el crecimiento de la población presenta tres saltos, como consecuencia de las revoluciones cultural, agrícola y médico industrial.

La historia del crecimiento de la población humana nos muestra que no son los cambios en los índices de natalidad aquellos que constituyen un factor determinante, si no más bien es la fluctuación en los índices de mortalidad lo que fundamenta el mayor o menor crecimiento de la población. Los índices de mortalidad en la civilización humana, a lo largo de la historia, han estado definidos por el hambre, las epidemias o pestes y la guerra. Esta última genera altos índices de mortalidad pues crea condiciones favorables para las dos anteriores.

*“Durante la Primera Guerra Mundial perecieron 10 millones de personas, durante la Segunda Guerra Mundial, 55 millones y desde 1945 hasta principios del siglo XXI ha habido entre 25 y 45 millones de muertos en numerosos conflictos, una veintena de los cuales siguen abiertos hoy, pero no son noticia, son los llamados conflictos olvidados. En total podemos calcular de manera muy poco precisa que pueden haber perdido la vida en todo el siglo pasado unos 100 millones de personas”*<sup>20</sup>

La especie humana en sus orígenes, situada en el continente africano hace millones de años, ya poseía lo que hoy denominamos cultura, que es “(...) el conjunto de información no genética que se transmite de una generación a otra”<sup>21</sup>. Hoy en día el volumen de cultura que manejamos es asombrosamente mayor al del ser humano primitivo y la trasmisión de ella ha evolucionado desde sus orígenes orales a medios o formas tan diversas como la escritura, la fotografía, el cine y la información digital almacenada en dispositivos como servidores, discos duros, memorias portátiles, etc.

<sup>19</sup> Ehrlich Paul & Ehrlich Anne, *Op. Cit.*, p. 33.

<sup>20</sup> Colegio de Bachillerato Internacional Sabuco - Albacete, *Op. Cit.*, p. 8.

<sup>21</sup> Ehrlich Paul & Ehrlich Anne, *Op. Cit.*, p. 35.

La capacidad de generar y transmitir información cultural es lo que diferencia al hombre de las otras especies vivas que habitan el planeta. La generación cada vez mayor en cantidad de información cultural ha ido de la mano del crecimiento del cerebro humano y este hecho, que es un fenómeno físico y biológico, ha determinado la evolución de la especie.

La cultura ha permitido al hombre transitar de un estado *nómada*, donde la caza y la recolección eran las actividades que le permitían proveerse el sustento, hacia un posterior estado *sedentario*, donde las técnicas agrícolas y el pastoreo le permitieron establecerse en entornos geográficos y aprender a almacenar y conservar los productos obtenidos por dichas actividades. Esta evolución cultural permitió al hombre primitivo elevar su nivel y expectativas de vida y desarrollar otras actividades como la transformación de los metales en herramientas, realizar descubrimientos como la rueda y crear, de esa manera, las primeras civilizaciones o urbes, generando así el desarrollo de estructuras sociales cada vez más complejas.

A partir de la aparición de las grandes civilizaciones el crecimiento de la población humana no ha sido constante, ha sufrido fuertes fluctuaciones. Las razones más importantes que podemos hallar para explicar este crecimiento irregular de la población son, como he señalado anteriormente, las pestes, las hambrunas y los continuos episodios bélicos que están evidenciados en las grandes campañas de conquista de las culturas antiguas, como es el caso de los persas, egipcios y romanos, de modo que tanto la revolución cultural, como la agrícola no supusieron para el hombre mayor crecimiento demográfico, pues las tasas de mortalidad eran aun elevadas.

Es sin duda la revolución industrial, acompañada de los descubrimientos médicos y las mejoras en salubridad e higiene públicas, aquello que determina una disminución sustancial en los índices de mortalidad y con ello determina un considerable aumento en el crecimiento de la población humana.

Las mejoras en las técnicas de cultivo y crianza de animales y su posterior industrialización permitieron aumentar la capacidad productiva de alimentos en ciertas regiones del planeta y ello permitió a sus habitantes reproducirse en mayor número, pues la amenaza del hambre era cada vez más lejana. Las grandes mejoras en higiene y salud redujeron enormemente los índices de mortalidad y el desarrollo de las prácticas médicas permitió salvar un mayor número de vidas humanas. La revolución industrial en los países europeos durante la primera mitad del siglo pasado produjo un efecto inesperado: la reducción de la tasa de natalidad, la cual fue catalogada de *transición demográfica*. Mientras en África, Asia y el Nuevo Mundo aumentaba el número de habitantes, en los países industrializados de Europa, durante los años treinta, se mostraba una tasa de crecimiento que de haber continuado así los hubiese llevado a disminuir sustancialmente su número de habitantes. El acaecimiento de la Segunda Guerra Mundial elevó la tasa de mortalidad a niveles sin precedentes y Europa quedó totalmente destruida y entró en un período de reconstrucción que elevaría, quizá por necesidad, nuevamente los índices de natalidad.

Este breve análisis histórico sobre el crecimiento de la población tiene por objetivo mostrar que existe conflicto en la relación del ser humano con su entorno. La vida de la especie en el planeta ha implicado desde el inicio una lucha constante. Esta lucha ha generado el desarrollo cultural y tecnológico del ser humano y la transmisión de esta información de generación en generación es aquel factor que determina la evolución y crecimiento de la especie.

El territorio que habita el hombre posee determinadas características y condiciona al grupo, moldea y determina por medio del clima y las condiciones geográficas a las diversas razas, otorgándoles rasgos distintivos. Les brinda, por medio de las diversas regiones y ecosistemas del planeta, los recursos naturales que ellos han de utilizar para cubrir sus necesidades como albergue, abrigo y alimentación. Existe en esta relación con el entorno una vinculación conflictiva que lo enfrenta en un primer momento a las condiciones naturales que este entorno presenta, para luego enfrentarlo a nivel individual y grupal por el control de los recursos que posibilitan el desarrollo de la vida.

En la naturaleza, el hombre ha identificado fenómenos que reflejan conflicto, o que en todo caso él ha percibido como tal, me refiero a aquello que denominamos hoy bajo el concepto de *desastres naturales* como las tormentas, los sismos, los tsunamis o las erupciones volcánicas, todos ellos fenómenos naturales que nos hacen pensar que en la naturaleza existe también un conflicto primordial, un estrecho lazo entre la armonía y el caos, entre la luz del día y la oscuridad de la noche, entre la vida y la muerte, una complementariedad natural de las cosas que se evidencia del mismo modo en las cadenas alimenticias, donde la vida de unos está dada en función de la muerte de otros.

El entendimiento del mundo ha generado en la especie humana la creación de diversas construcciones culturales o creencias, entre ellas están las religiones humanas, vinculadas al concepto de fe y que intentan explicar el origen del hombre, del mundo y de las fuerzas naturales que rigen su existencia. Estas creencias han originado a su vez la búsqueda de la verdad desde un acercamiento racional diferente a la aproximación animista o espiritual de las religiones: aparece así la ciencia que ha determinado los grandes avances de la especie humana en múltiples campos.

Nuestra visión del mundo ha sido, durante toda la modernidad del S. XX, antropocéntrica, pues al parecer no podemos comprender el fenómeno de la vida si no es desde nuestro cuerpo; estamos atrapados en él y desde él construimos nuestras relaciones con el universo.

Los estudios realizados a partir de una aproximación *posmoderna* sobre el impacto ambiental nos muestran que una visión biocéntrica sería lo más apropiado si lo que se busca es la sostenibilidad de la vida en el planeta.

## 1.2. Complementariedad de género y continuidad de la especie

La especie humana, tal como sucede con otras especies de mamíferos, basa su continuidad en la complementariedad reproductiva que se da entre el hombre y la mujer. Las diferencias entre el hombre y la mujer son diversas pero quizá son primero que todo físicas. Sus cuerpos, el del varón y el de la fémina, son los contenedores de innumerables procesos químicos, físicos y psicológicos. Los seres humanos muestran el nivel más alto de complejidad alcanzado por la escala evolutiva en nuestro planeta, su cerebro les permite actividades racionales y pensamientos abstractos. Los seres humanos somos hombres y mujeres con diferentes características biológicas, a las que denominamos sexo, y diferencias construidas socialmente que denominamos género, ambas relacionadas, pero con connotaciones sustantivas diferentes.

*“Las relaciones de género derivan de los modos en que las culturas asignan funciones y responsabilidades distintas a la mujer y al hombre. Ello a la vez determina diversas formas de acceder a los recursos materiales como tierra y crédito, ó no materiales, como el poder político”<sup>22</sup>.*

Sus implicancias en la vida cotidiana son múltiples y se manifiestan, por ejemplo, en la división del trabajo doméstico y extra-doméstico, en las responsabilidades familiares, en las oportunidades de acceso a la educación, en el desempeño laboral y promoción profesional, en las instancias ejecutivas, en el acceso al poder, etc.

El enfoque de género considera las diferentes oportunidades que tienen los hombres y las mujeres, las interrelaciones existentes entre ellos y los distintos papeles que socialmente se les asignan. Todas estas cuestiones influyen en el proceso de desarrollo de la sociedad. El género se relaciona con todos los aspectos de la vida económica y social, cotidiana y privada de los individuos y determina características y funciones dependiendo de la percepción que la sociedad tiene de él.

Adicionalmente, hombres y mujeres tienen una manera distinta de ver y percibir el mundo, son distintos no solo biológicamente, también en la convicción personal y privada que tiene cada persona sobre su pertenencia al sexo femenino ó masculino, y ejercen su rol de acuerdo a las pautas sociales y culturales que han consolidado vía procesos de socialización diferencial. Las diversas culturas alrededor del mundo poseen visiones diferenciadas con respecto a este concepto. El enfoque de género varía según el entorno geográfico y cultural de los diversos grupos, etnias y sociedades alrededor del globo.

Existen, en las relaciones de género, situaciones de tensión o conflicto que enfrentan al varón y a la mujer socialmente. Existe además un vínculo potencialmente conflictivo en la relación de pareja que establecen hombres y mujeres y que tiene que ver con las expectativas que cada

---

<sup>22</sup> Organización para la alimentación y la agricultura, *El enfoque de género*, Washington, 2010. Consultado: 11 de enero del 2012. <<http://www.fao.org/DOCREP/004/X2919S/x2919s04.htm>>

uno de ellos tiene respecto del otro y respecto de la posibilidad reproductiva que esta unión implica. Estas expectativas están generalmente definidas por el entorno cultural que alberga a los individuos que forman una pareja.

El ser humano hombre y la mujer al procrearse configuran un nivel superior de relaciones. Este es la familia. La familia si bien ha sido considerada la célula básica de la sociedad, no ha sido entendida de la misma manera por las diversas culturas, ni a través de la historia, ni en nuestros días. La familia en Occidente no tiene la misma concepción que en Oriente y las normas sociales que la rigen no son las mismas. Inclusive en algunos países hoy en día las leyes vigentes están permitiendo crear nuevos entendimientos de lo que debe ser una familia y diferenciar inclusive entre estados su normativa, de ello es un ejemplo claro la aceptación legal del matrimonio gay en los EEUU, España y Argentina y la discusión sobre la normativa que regule la adopción de hijos por parte de este tipo de uniones de individuos del mismo sexo.

La familia es hoy entendida como una sociedad civil, donde no necesariamente la reproducción natural entre hombre y mujer la constituye. Hoy no es novedad el uso de métodos reproductivos alternativos por parejas con problemas de fertilidad, como la concepción *in vitro* o el vientre de alquiler. La familia ha sufrido serias crisis siempre, y las seguirá sufriendo, pero también ha sabido mantenerse vigente a lo largo de los tiempos como núcleo de la sociedad.

La familia es una entidad en constante dinámica y con ello entendemos en constante fricción y conflicto. La paternidad lleva implícita la responsabilidad compartida en la crianza de los hijos y por lo tanto proyecta una innegable responsabilidad en la formación de las nuevas generaciones. Esta responsabilidad es otra fuente de conflicto, pues en la medida que ésta es o no aceptada en su real magnitud, ha de generar graves trastornos en los hijos que han de convertirse en individuos sociales a futuro.

### **1.3. Tensiones y conflictos en las relaciones entre individuos y sociedades**

Etnia, religión, raza, ideología política ó filosófica, nacionalidad, sexo u orientación sexual, son variables que diferencian a individuos y grupos humanos, y pueden generar espacios para la discriminación que ejercen los grupos más fuertes sobre los más débiles. La intolerancia es la predisposición que origina actitudes sociales, políticas, económicas o culturales que perjudican a individuos o grupos de personas, dificultando las relaciones sociales que establecen con otros. Se manifiesta colocando como valor superior la identidad de su grupo frente a la identidad del resto, nace así la discriminación, que se expresa en desigualdad legal y social. Para erradicarla se necesita diálogo, tolerancia, respeto y equidad.

El racismo se concibe como un orden discriminatorio en la sociedad según el cual los pueblos y personas que no pertenecen a la cultura étnica dominante sufren un conjunto de exclusiones, y supone que las manifestaciones culturales y las acciones históricas de los hombres dependen de la raza. Los avances a nivel mundial en este aspecto son muy pequeños:

Durante la Conferencia Mundial contra el Racismo, la Discriminación Racial, la Xenofobia y las Formas Conexas de Intolerancia, realizada el 2001 en Durban, Sudáfrica, se señaló lo siguiente:

*“ (...) pese a los esfuerzos de la comunidad internacional, no se han alcanzado los principales objetivos de los tres decenios de lucha contra el racismo y la discriminación racial, aún hoy un sinnúmero de seres humanos siguen siendo víctimas del racismo, la discriminación, la xenofobia y las formas conexas de intolerancia (...)”*<sup>23</sup>

En el 2009, en una nueva Conferencia Mundial contra el Racismo, realizada nuevamente en Durban, durante su discurso, la alta comisionada de las Naciones Unidas para los Derechos Humanos, Louise Arbour, dijo: *“(...) no se han hecho suficientes esfuerzos globales para eliminar la discriminación racial (...)”* y señaló además que: *“(... ) Los gobiernos han fallado incluso en reconocer el racismo como un problema (...)”*.<sup>24</sup>

A pesar de los esfuerzos que realizan los organismos internacionales en este tema, el racismo y la discriminación siguen generando situaciones de conflicto a nivel interpersonal y a nivel social, en algunos casos con consecuencias que se pueden considerar muy graves, pues atentan contra los derechos individuales y contra la vida misma.

Los seres humanos asociados en grupos por credo, raza, o cultura común se enfrentan en una lucha por la sobrevivencia, es decir, se enfrentan entre sí por la adjudicación de los bienes naturales que les ofrece el territorio y que posibilitan su forma de vida.

La administración de los recursos naturales del planeta tales como agua, biodiversidad, minerales, y combustibles fósiles, permite al hombre generar actividades agrícolas, ganaderas, extractivas e industriales para luego establecer comercio. Esta trama de relaciones se logra casi siempre, la historia así lo demuestra, en beneficio de un grupo por sobre otro u otros más débiles. Se establecen relaciones de poder, dominación y esclavitud.

Las relaciones humanas son muy complejas hoy en día: son económicas, sociales, políticas, medioambientales, tecnológicas. El conflicto aparece en todos estos ámbitos.

Las sociedades y naciones han ido creando, a través de la historia, mecanismos que les permitan lidiar con las tensiones y dar solución a los conflictos que surgen tanto a nivel interestatal como regional e internacional. El diálogo, la negociación y la mediación son herramientas que han permitido a las sociedades y naciones buscar soluciones pacíficas a sus diferencias, disputas y demandas. Estos mecanismos diplomáticos buscan evitar la escalada del conflicto hacia un panorama bélico. Las alianzas, pactos y tratados que se dan fruto de las

---

<sup>23</sup> Conferencia Mundial contra el Racismo, la Discriminación Racial, la Xenofobia y las Formas Conexas de Intolerancia – Declaración Septiembre 2001. Consultado: 14 de enero del 2012, p. 1. <[http://www.un.org/spanish/CMCR/durban\\_sp.pdf](http://www.un.org/spanish/CMCR/durban_sp.pdf)>

<sup>24</sup> Centro de noticias ONU “Alta Comisionada destaca escasos avances contra la discriminación racial”. 21 abril 2008. Consultado: 14 de enero del 2012. p. 1. <<http://www.un.org/spanish/News/fullstorynews.asp?NewsID=12233>>

negociaciones a nivel internacional no son, casi nunca, una garantía suficiente para hacer desaparecer por completo la sombra de la guerra. La firma de los líderes de turno, estampada en documentos como evidencia de la voluntad política de un país por la paz, es muchas veces insuficiente frente a la fuerza de la disconformidad de la sociedad que representan. Estos pactos son a veces echados por tierra al producirse revoluciones, cambios de mando, derrocamientos, guerras civiles, insurrecciones y revueltas sociales. La abierta oposición a los acuerdos firmados por la población representada en ellos puede permitir el acaecimiento de periodos de guerra.

Las disputas étnicas y raciales, las demandas económicas y territoriales, las diferencias de credo, religión e ideología, los odios históricos entre naciones, las disputas por el poder y la hegemonía y los intereses creados en torno a los recursos de otras naciones, son elementos detonantes del conflicto y todo conflicto puede generar una escalada de violencia que puede terminar por definir un episodio de guerra. La humanidad aún no ha podido crear mecanismos definitivos que regulen y den solución a este fenómeno que nos acompaña desde el inicio de los tiempos.

## Capítulo 2. Consideraciones en torno al conflicto

Este capítulo pretende arrojar luces acerca de nuestras ideas sobre el conflicto mediante un análisis de las consideraciones más importantes que se tienen en torno a este concepto. Analizaré las diversas aproximaciones científicas que se ocupan de estudiarlo tanto en un nivel individual como social.

Según el diccionario de la Real Academia Española, las ideas o conceptos en torno a la palabra conflicto son las siguientes:

Proviene del Latín. *Conflictus* y significa: “*Combate, lucha, pelea. (...) Enfrentamiento armado. (...) Apuro, situación desgraciada y de difícil salida. (...) Problema, cuestión, materia de discusión.*”<sup>25</sup> Esta relación de palabras e ideas análogas parece ser, desde una primera impresión, poco precisa para entender el término y sus implicancias. Luego, en otra acepción, se establece una diferenciación que debe ser resaltada, pues se separa el llamado *conflicto psicológico*, el cual se define como: “*Coexistencia de tendencias contradictorias en el individuo, capaces de generar angustias y trastornos neuróticos*”, del llamado *conflicto colectivo*, el cual se define como “*El de orden laboral, que enfrenta a trabajadores y empresarios*”. Estas últimas acepciones aparecerán, luego de un análisis más detallado, como determinantes de la división en los estudios y análisis del conflicto. El conflicto entonces, desde su definición, se presenta

---

<sup>25</sup> Real Academia Española, *Diccionario de la Lengua Española*, Madrid: Espasa-Calpe, XI Edición, 1992. p. 380.

separado en aquel que se da al interior del individuo y aquel que se da en la vinculación social de éste y en la conformación de grupos o sociedades.

En el libro de corte psicosociológico *La mediación y la solución de los conflictos*, del investigador Hubert Touzard, el autor refiere: “ (...) es posible agrupar las teorías que se proponen explicar el acaecimiento de los conflictos en tres grandes categorías: una orientación psicológica, que sitúa al conflicto en el nivel de las motivaciones y de las reacciones individuales; una sociológica, que lo sitúa en el nivel de las estructuras y entidades sociales fundamentalmente conflictivas y, finalmente una orientación psicosociológica, que sitúa al conflicto en el nivel de la interacción de las variables del individuo y del sistema social.”<sup>26</sup>

Se infiere de ello que el conflicto es una situación compleja, pues se da tanto a un nivel interior del individuo, como en varios niveles que se generan mediante las relaciones sociales que los individuos establecen entre sí y aquellas medioambientales que las sociedades generan en su vinculación con el entorno. El conflicto puede enfrentar a individuos (conflicto interpersonal), a grupos (conflicto intergrupacional), a organizaciones sociales (conflicto social) y a naciones (conflicto internacional) y por último a la especie en su conjunto con el medioambiente al cual pertenece y al cual afecta directamente con su desarrollo.

## Orientaciones en el estudio del conflicto

### 2.1. La concepción Psicológica

En esta concepción existen múltiples acercamientos, uno de los más resaltantes es el de Sigmund Freud, quien plantea en su análisis de la personalidad la oposición de impulsos o *pulsiones* antagónicas<sup>27</sup>, es decir, contrapuestas. Podemos decir que desde la perspectiva psicoanalítica el conflicto se vincula con el desarrollo psíquico del individuo y que sin él no habría evolución. El aporte más significativo del psicoanálisis es haber arrojado luces sobre la dinámica del conflicto inconsciente, es decir en un nivel *intraindividual*.

El conflicto *interindividual* o conflicto social por otro lado, se establece mediante la manifestación de ciertos impulsos agresivos que pueden desencadenar o no violencia. El psicoanálisis vincula el acaecimiento del conflicto a la presencia de una conducta agresiva.

La psicofisiología nos señala que si bien no hay ninguna prueba fisiológica de que exista un estímulo interno espontáneo que justifique la manifestación de conductas agresivas, podemos reconocer sus manifestaciones externas. La cólera, por ejemplo, en el ser humano va acompañada de características fisiológicas reconocibles; estas son el aumento de las pulsaciones cardíacas, de la presión sanguínea, del ritmo respiratorio, del tono muscular, de la secreción de adrenalina, la emisión de sonidos extremos (gritos), manifestaciones físicas de

<sup>26</sup> Touzard H., *La mediación y la solución de los conflictos*, Barcelona: Editorial Herder, 1980, p. 23.

<sup>27</sup> Freud, S., *Más allá del principio del placer*. En: Obras Completas, Madrid: Biblioteca Nueva. 1967. p. 1097.



violencia y/o conducta destructiva. Si bien podemos identificar todas estas manifestaciones físicas como resultado de un estado de cólera nada nos dice como ella se origina. Podemos, sin embargo, reconocer que existen tanto factores de actividad hormonal, de una química interna del cuerpo, que predisponen al individuo hacia reacciones de cólera, así como también existen factores externos o sociales como la incapacidad de adaptación que producen frustración y por ende cólera.

*“La agresión es una respuesta a la amenaza y a la frustración. En el individuo no existe necesidad de agresión, sino, simplemente, una capacidad instintiva de responder a ciertos estímulos de manera agresiva”.*<sup>28</sup>

Podemos reconocer, si solo pensamos en ello detenidamente, que el comportamiento agresivo ha permitido al hombre primitivo, en el inicio de la historia, defender su territorio, y suplir mediante el enfrentamiento la adjudicación de recursos que cubran sus necesidades vitales tales como cobijo, agua, alimento, pareja, etc. Según la historia avanza, el hombre parece haber aprendido a resolver el conflicto mediante estrategias de negociación y estructuras de normas sociales que lo reduzcan y regulen. Muchos de los esfuerzos que se realizan para cambiar el orden y la estructura social misma buscan reducir el conflicto.

Con esto en mente examinemos el origen del comportamiento agresivo basados en tres grandes orientaciones que se proponen explicar el origen de la agresión.

a) El comportamiento agresivo proviene de impulsos endógenos.

Freud formula alrededor de 1920, que existen en el hombre dos categorías de instintos: los de vida, constituidos por las pulsiones sexuales (*Eros*) y los de muerte, caracterizados por el retorno ineludible a lo inanimado (*Tánatos*)<sup>29</sup>. Señala, además, que los instintos de muerte se dirigen en primer lugar al individuo mismo, tienden a la autodestrucción. La pulsión de muerte es para Sigmund Freud la pulsión por antonomasia. Para él, la pulsión de muerte se desplaza hacia el mundo exterior y al contraponerse con la libido narcisista adopta, en su proyección externa, la forma de agresión.

Existen dentro la misma corriente psicoanalítica otras apreciaciones de este tema, sin embargo para el psicoanálisis el comportamiento agresivo proviene de una pulsión interna constante. Ésta, al acumular tensión, genera una descarga hacia el exterior de orientación destructiva y violenta.

b) La conducta agresiva es una respuesta a una frustración provocada por estímulos externos.

---

<sup>28</sup> Touzard H., *Op. Cit.*, p. 27.

<sup>29</sup> Freud, S., *Op. Cit.*, p. 1124.

Los *behavioristas*<sup>30</sup> por el contrario afirman que la conducta agresiva resulta “(...) *no de un estímulo interno que haya que descargar, sino de un estímulo exterior al organismo. No niegan el origen innato de esta respuesta a la estimulación exógena, sino su origen endógeno.*”<sup>31</sup>

La teoría de la frustración es la más representativa de esta tendencia en el estudio del comportamiento agresivo. Para Dollard (1939) la existencia de la frustración inevitablemente conduce a una forma determinada de agresión. Miller (1941) señala en respuesta ello, que la frustración es solo un estímulo más que puede adoptar la forma de agresión, pero que no siempre lleva a ella necesariamente. McClelland (1951)<sup>32</sup> sostiene que la agresión depende no solamente de la frustración, sino de los recursos que tiene el sujeto para enfrentar la situación dada: si cuenta o si es capaz de implementar una solución para poder lidiar con ella. Aquí quizá ya estemos hablando del componente cultural que existe en el individuo y que es el resultante de una construcción mental aprehendida, producto de su relación social.

Para Berkowitz (1962)<sup>33</sup> el mecanismo de la agresión operaría de la siguiente manera: “(...) *la frustración genera una disposición para producir respuestas agresivas mediante el despertar de una reacción emocional que es la cólera. Por lo tanto, la cólera es una variable intermedia entre la frustración y la agresión.*”<sup>34</sup> En esta teoría, que condensa y supera a sus predecesoras, Berkowitz nos propone la importancia del aprendizaje, de la observación de la violencia; nos dice que el hábito de responder de manera agresiva es aprehendido y que existe la necesidad de que haya *estímulos desencadenantes*, para que el comportamiento agresivo se manifieste y alcance niveles de violencia. La cólera sería la fase anterior y el punto de quiebre antes de la manifestación de la agresión. La intensidad del comportamiento agresivo va a depender de las asociaciones que produzcan los estímulos desencadenantes que definirán la magnitud de la cólera, que a su vez determinará el grado de violencia que tendrá la agresión. En síntesis: “*La conducta agresiva está lejos de ser una respuesta simple y mecánica: su aparición depende de la disposición del sujeto, de su historia personal, de la situación dada (frustración, percepción de la violencia, desencadenantes) y de la interpretación que el sujeto haga de tal situación.*”<sup>35</sup>

Berkowitz aporta quizá una de las aproximaciones más claras sobre la aparición de la conducta agresiva y el papel que desempeñan sus desencadenantes.

#### c) La teoría Instrumental de la agresión:

Aquí se interpreta la conducta agresiva como un mecanismo, un instrumento para alcanzar el objetivo o las metas trazadas; un medio idóneo de acción para obtener algo que se quiere poseer, un mecanismo eficaz para avanzar en una dirección determinada. Buss (1961)<sup>36</sup> distingue dos tipos de refuerzos para la agresión: los intrínsecos como el sufrimiento de la víctima o el placer del agresor y los extrínsecos, como el lograr que un adversario no consiga

<sup>30</sup> Dollard, Miller, Mowrer y Sears, *Frustration and aggression*, New Heaven: Yale University Press, 1939.

<sup>31</sup> Touzard, H., *Op. Cit.*, p. 29.

<sup>32</sup> McClelland, D.C., *Personality*, Nueva York: Holt, Rinehart, 1951.

<sup>33</sup> Berkowitz, L., *Agresión: a social psychological analysis*. Nueva York: Mc Graw Hill, 1962.

<sup>34</sup> Touzard H., *Op. Cit.*, p. 33.

<sup>35</sup> *Idem.*, p. 34.

<sup>36</sup> Buss, A.H., *The psychology of aggression*, Nueva York: Wiley, 1961.

sus objetivos. Este segundo tipo de refuerzo sería aquel que conduciría a plantear una *instrumentalidad* de la agresión.

Lange y Van de Nes (1973)<sup>37</sup> obtienen resultados de experiencias donde el dinero, como un refuerzo externo y secundario, es un determinante mucho más poderoso para la agresión que los determinantes internos. Lo que estos investigadores pretenden demostrar es lo siguiente:

- No niegan que la agresión tiene vínculos con la frustración.
- La agresión puede, si viene seguida de refuerzos primarios o gratificaciones, convertirse en gratificante de por sí.
- La *instrumentalidad* es un factor determinante de la conducta agresiva.

Encontramos pues que existen diversas opiniones en la concepción psicológica del conflicto. Esto se debe al desarrollo de las diversas teorías que pretenden otorgar una explicación a este fenómeno a lo largo de muchos años. Intentaré a continuación resumir lo expuesto hasta este punto.

Freud<sup>38</sup> intenta demostrar que el conflicto existe en el individuo como una condición innata; y que el origen del comportamiento agresivo, detonante del conflicto social, se encuentra en la contraposición de pulsiones al interior del individuo mismo. Otros autores ven la fuente del conflicto en las situaciones externas frustrantes, como Dollard (1939)<sup>39</sup> quien afirma que es innata la relación frustración-agresión y Miller (1941) quien, por el contrario, asevera que "(...) no puede formularse ninguna hipótesis relativa a si la relación frustración-agresión tiene un origen innato o adquirido"<sup>40</sup>.

Estudios aplicados como el de Ulrich (1966), quien realiza experiencias de laboratorio basadas en el estudio comparativo del comportamiento agresivo en ratas criadas en soledad y en grupo, a las cuales se les aplica descargas eléctricas por igual, logran demostrar que la agresión como respuesta al dolor es innata en ratas y que no se atribuye a su aprendizaje o vínculo social.

Buss, Lange y Van de Nes<sup>41</sup> nos hablan desde otra aproximación, el de la *instrumentalidad* como componente del comportamiento agresivo, es decir diametralmente opuestos a los freudianos; asignan una condición racional al comportamiento agresivo, pues lo sitúan en una posición donde es el *interés* por la gratificación lo que moviliza al individuo hacia la agresión. Es para ellos el *refuerzo* del que es objeto la conducta agresiva aquello que la motiva y la hace perdurar. Aquí la gratificación asociada al comportamiento agresivo es situada como el factor central.

---

<sup>37</sup> Lange, A. y Ad Van de Nes, *Frustration and instrumentality of aggression*, European Journal of Social Psychology Nº 3, 1973.

<sup>38</sup> Freud, S., *Op. cit.*, p. 1124.

<sup>39</sup> Dollard, Miller, Mowrer y Sears, *Frustration and aggression*, New Heaven: Yale University Press, 1939.

<sup>40</sup> Miller, N.E., *The frustration-aggression hypothesis*, Psychology Review, Nº 48 (1941) p. 337 - 342

<sup>41</sup> Buss, A.H., *Instrumentality of aggression, feedback and frustration as determinant, of physical aggression*, J. Pers. Soc. Psychol. 1966 / Lange, A. y Ad Van de Nes, "Frustration and instrumentality of aggression", European Journal of Social Psychology, N. 3, 1973.

Berkowitz parece tener una posición mixta que hace de su teoría una de las más equilibradas en este tema. Él sostiene que *“La relación frustración-agresión puede ser adquirible sin ser totalmente adquirida.”*<sup>42</sup>

Dentro de esta gran variedad de posturas, el aporte de Sigmund Freud a la visión psicológica del conflicto es de una importancia significativa, porque a pesar de que sus teorías son difícilmente posibles de ser probadas mediante procedimientos científicos, él no duda en afirmar lo siguiente en su carta *Why war*, dirigida a Einstein en 1932:

*“No es de ninguna utilidad querer suprimir la conducta agresiva de los hombres (...) También los comunistas rusos esperan ser capaces de hacer desaparecer la agresividad humana garantizando la satisfacción de todas las necesidades materiales y estableciendo la igualdad, en otros sentidos, de todos los miembros de la comunidad. Esto se me antoja una ilusión (...) No se pueden suprimir completamente las pulsiones agresivas de los hombres, ya es bastante con tratar de derivarlas lo suficiente como para que no haya necesidad de expresarlas mediante la guerra.”*<sup>43</sup>

Las soluciones a la problemática del conflicto según las diversas aproximaciones psicológicas pueden ser las siguientes:

Para Freud<sup>44</sup>, se debe reforzar los vínculos emocionales entre los componentes de la sociedad, el amor en un sentido no sexual, la identificación, el refuerzo del intelecto que debe tratar de gobernar la vida instintiva y la interiorización de las pulsiones agresivas, esto último teniendo en cuenta tanto sus consecuencias positivas como sus componentes de riesgo.

Lorenz (1969)<sup>45</sup> hace una apreciación singular que es de interés de este documento, él nos dice, en función del psicoanálisis, que la sublimación de la agresión individual es la posibilidad que tienen las sociedades humanas para la contención de las conductas agresivas y por ende del conflicto social. En su opinión esta sublimación puede lograrse por medio de actividades como el deporte, el juego, el arte, la ciencia, es decir actividades físicas e intelectuales, donde intervienen el cuerpo, el instinto y la razón. Aquí el arte es presentado como una actividad “saludable”, para la armonía social, para la reducción del conflicto.

Los teóricos alrededor de la teoría del refuerzo y que consideran la agresión como un medio o instrumento eficaz para lograr objetivos, dan una solución punitiva al comportamiento agresivo. Ellos cifran la solución en el refuerzo a nivel de la sociedad a través de la creación de normas, reglamentos y leyes capaces de hacer de la agresión un comportamiento *no gratificante* y por tanto ineficaz.

---

<sup>42</sup> Berkowitz, L., *Op. cit.*, p. 48.

<sup>43</sup> Freud, S., *Why war?*, Londres: Hogarth Press, 1964. p. 14.

<sup>44</sup> Freud, S., *Inhibición, síntoma, y angustia.*, En: *Obras Completas*, Madrid: Biblioteca Nueva. 1967, Tomo II, p. 31-71.

<sup>45</sup> Lorenz, K., *Sobre la agresión: el pretendido mal*, Madrid: Siglo XXI, 1972.

## 2.2. La concepción Sociológica

No puede bastar una concepción psicológica para explicar y describir el conflicto social. No es suficiente analizar exclusivamente el comportamiento del individuo, pues la sociedad implica estructuras más complejas e introduce variables nuevas como la cultura y el aprendizaje. Los sociólogos se refieren a las teorías que se aproximan desde la psicología del individuo al problema del conflicto social como *reduccionistas*, por ello se centran más bien en analizar las estructuras sociales y la aparición del conflicto en ellas.

Los sociólogos se aproximan al tema del conflicto desde varias perspectivas, de ellas resumiremos brevemente las más importantes:

### a) Las teorías funcionalistas:

Según esta teoría toda sociedad es una estructura relativamente estable de elementos interdependientes. Además todo elemento social cumple en ella un rol y por último toda estructura social que funcione descansa en un *consenso* acerca de los valores. Aquí se debe señalar que para que exista *consenso* debe haber antes negociación.

La sociedad sería como un grupo de individuos que en un estado óptimo cooperarían de manera mancomunada y armoniosa para lograr un fin común. El conflicto social, claro está, sería aquí un obstáculo con el cual lidiar. Las soluciones que proponen los funcionalistas son de orden racional: se debe lidiar con el conflicto mediante la comunicación, formación o educación, pues se considera al conflicto como un remanente de un estado primitivo, un mal funcionamiento del sistema social, producto de una falta de inteligencia. Los funcionalistas consideran que el conflicto social no es de ninguna manera inherente y menos aun necesario para el funcionamiento de una estructura social.

### b) La teoría marxista:

Para Marx<sup>46</sup>, la dinámica social es fruto de la lucha de clases. Para este pensador, uno de los más determinantes de la época moderna; el conflicto es el meollo del proceso social y del desarrollo histórico de las sociedades. Pero, debemos preguntarnos entonces, qué se entiende por lucha de clases o primeramente qué se entiende por clase al interior de una sociedad dada. Touzard en un breve análisis sobre el pensamiento marxista nos dice: *“Puede decirse que lo que constituye una clase es, en primer lugar, el sitio ocupado por un conjunto de individuos en el seno del modo de producción de la sociedad capitalista.”*<sup>47</sup>

Marx nos propone diferenciar tres clases sociales definidas en la sociedad moderna capitalista:

- Los proletarios, propietarios de su mera fuerza de trabajo.
- Los capitalistas, dueños del capital y de los medios de producción.

<sup>46</sup> Marx, K., *El dieciocho brumario de Luis Bonaparte*, Barcelona: Ariel, 1968. / Marx, K., *El manifiesto del partido comunista*, Madrid: Ayuso, 1974.

<sup>47</sup> Touzard H., *Op. Cit.*, p. 38-39.

- Los terratenientes, propietarios de la tierra.

Cuyas respectivas fuentes de ingresos serían: el salario, el lucro y la renta.

Es claro que él hace una diferenciación basada en una visión económica, y que analiza las estructuras derivadas de los mecanismos de producción capitalista. De esa manera él señala lo que considera serían las tres grandes clases de la sociedad moderna-industrial. El antagonismo entre ellas, según Marx, es aquel que las define a unas en relación a las otras, el lugar que ocupa cada una de ellas dentro del modelo de producción estructura las relaciones de autoridad y define el ejercicio del poder político. La clase que posee los medios de producción posee también el poder político y el poder intelectual. Sin embargo la organización política no es exclusiva de aquellos que ostentan el poder, es una característica de cada clase agrupar a individuos en torno a intereses comunes, para que ellos a su vez precisen los lineamientos de acción políticos que determinen su función social.

La lucha de clases es para Marx, una lucha política y se aventura a proponer lo siguiente:

*“La historia de todas las sociedades, hasta el presente, es la historia de la lucha de clases”*<sup>48</sup>

Para que exista esta lucha de clases no solo basta el antagonismo entre ellas. Según Marx en la sociedad capitalista es la clase proletaria la que posee las llaves del futuro; *“(…) una clase oprimida, es la condición vital de toda sociedad fundada en el antagonismo de clases. La liberación de la clase oprimida implica, pues, necesariamente la creación de una sociedad nueva.”*<sup>49</sup> La revolución política es planteada aquí como la única vía hacia la creación de una nueva estructura social. Esta nueva sociedad implicaría la reorganización de las estructuras sociales, basada en la evaluación y el mejoramiento de las anteriores, buscaría además estructurar un nuevo orden en función a nuevos valores.

Para Marx, los conflictos al interior de la estructura social no son aleatorios: son producto sistemático de la estructura misma de la sociedad. Para él no existe un sistema social estático, el dinamismo originado en el conflicto es el factor determinante del cambio social, no solo a nivel de sus elementos sino también de su estructura misma.<sup>50</sup> De esta manera Marx estaría planteando la idea de que el conflicto social es inmanente al desarrollo de las sociedades y por ende de la historia.

c) La Sociología del conflicto:

Existe un acuerdo general para definir el conflicto como una situación en la que coexisten, entre seres humanos, unos fines o unos valores irreconciliables o exclusivos unos de otros, pues es imposible servirlos simultáneamente. Este carácter de exclusión de un valor o fin por otro, implica un coste, pues uno se impone a expensas del otro. Nace de este dilema *la estrategia*, pues los grupos enfrentados en la persecución de un fin o valor se abocan a desarrollar tácticas que les permitan posicionar su valor. El conflicto entonces desde esta

<sup>48</sup> Marx, K., *El manifiesto del partido comunista*, Madrid: Ayuso, 1974. p. 19.

<sup>49</sup> Marx, K., *Miseria de la filosofía*, Madrid: Aguilar, 1971.

<sup>50</sup> Dahrendorf, R., *Clases sociales y su conflicto en la sociedad industrial*, Madrid: Rialp, 1970, p. 27.

apreciación supone una conducta deliberada y racional, aunque en él puedan estar presentes algunos elementos irracionales.

Aquí cabe señalar que la violencia y la guerra son instancias que estarían contempladas dentro de estas estrategias derivadas de los conflictos sociales interpersonales e internacionales.

Lewis A. Coser, autor de *Las funciones el conflicto social*<sup>51</sup>, publicado en 1956 y *Nuevos aportes a la teoría del conflicto social*<sup>52</sup>, 1967, señala una distinción entre *realistic conflict* y *non realistic conflict*. Para Coser, el *realistic conflict* o conflicto instrumental se caracteriza por la persecución de una meta o valor, el cual opone al grupo gestor de ello a un grupo adversario, fruto de este enfrentamiento nace la estrategia de cada grupo por hacer prevalecer su fin. El llamado *non realistic conflict* es más bien de carácter *expresivo*, provocado por la necesidad de descargar tensión por una de las partes enfrentadas. En el primer caso, sería deseable, que la estrategia de cada grupo conduzca más bien a generar mecanismos de negociación que conduzcan a una dinámica social pacífica y así evitar la guerra y la violencia. En el segundo caso se considera que el conflicto expresivo cesará cuando baje la tensión que enfrenta a los grupos, de manera que esta explosión *-no instrumental-* sea canalizada.

La Sociología del conflicto se caracteriza por proponer que el conflicto social no puede explicarse con ayuda de conceptos psicológicos que conciernen al individuo solamente. El conflicto social no puede reducirse a aspectos afectivos o impulsivos, a conceptos como hostilidad y agresividad; el conflicto social es más que todo de carácter instrumental, pues implica al grupo y no al individuo. Esta asociación de individuos o grupo reunidos en torno a un fin o valor común puede llegar tanto a soluciones violentas como no violentas de acuerdo a las estrategias que desarrollen estos grupos para resolver los conflictos que lo atañen.

Dahrendorf (1959)<sup>53</sup> nos dice: “(...) *no solo en la vida social, sino en todo, donde hay vida hay conflicto.*”

Si el conflicto social es tan importante y determinante en la dinámica social, entonces es necesario señalar cuáles serían las funciones que cumple según los sociólogos que plantean una sociología del conflicto.

1. El conflicto es un importante factor de socialización en el nivel colectivo.
2. El conflicto refuerza la identidad de los grupos enfrentados.
3. El conflicto aproxima a los beligerantes.
4. El conflicto establece o mantiene un equilibrio del poder.

Touzard nos propone una reflexión final sobre la sociología del conflicto:

---

<sup>51</sup> Lewis A. Coser, *Las funciones del conflicto social*, México DF: Fondo de Cultura Económica. 1961.

<sup>52</sup> Lewis A. Coser, *Nuevos aportes a la teoría del conflicto social*, Buenos Aires: Amorrortu editores. 1967.

<sup>53</sup> Dahrendorf, R., *Op. Cit.*, p. 27.

*“La sociología del conflicto nos permite, pues, emplazar el conflicto en el seno de los mecanismos sociales (...) concebido como una situación que pone en práctica unos fines o valores inconciliables, es fundamental, toda vez que se basa en una repartición desigual del poder, característica de toda sociedad humana; por otra parte, el conflicto cumple funciones sociales positivas que consisten, en definitiva, en permitir que un sistema social no se osifique, que cambie y que refuerce los intercambios y todos los procesos de socialización.”<sup>54</sup>*

Finalmente Touraine<sup>55</sup> opina que el conflicto social es el motor no solo del cambio social, sino de la creación de la sociedad por sí misma, en ese sentido su aseveración se asemeja a la de Marx quien sostiene que el conflicto social aporta a la sociedad no solo el cambio continuo de sus elementos sino también de su estructura misma. Sin embargo Touraine afirma que toda sociedad es un sistema de relaciones y acciones que se articula en torno a dos polos de tensión opuestos: el pasado y el futuro, la herencia y lo potencial, lo cual sería a diferencia de la aproximación económica de Marx, una visión más bien histórica o evolucionista.

### 2.3. La concepción Psicosociológica

La Psicología social es una disciplina independiente de la psicología y de la sociología, su aproximación al problema del conflicto pretende darse en el cruce de los niveles individual y social que se enlazan en una trama constante. En otras palabras, pretende descifrar la interacción del individuo y los sistemas sociales. Intenta pues integrar las teorías psicológicas y sociológicas en una perspectiva que, lejos de eliminar a alguna de ellas, las condense, para así analizar las implicaciones del conflicto social dentro de un marco más amplio.

La psicología social es reciente nos dice Touzard, los primeros trabajos en esta materia se remontan a 1960, y es ante todo una psicología, pues antepone siempre el hecho de que todo conflicto involucra ante todo a individuos: *“Aunque implique a organizaciones, el conflicto es conducido y puesto en práctica por individuos.”*<sup>56</sup> Él mismo nos dice que la tarea de la psicosociología es aclarar las variables personales y las variables de contexto de los conflictos interpersonales o intergrupales.

Si pensamos por un momento en los episodios de guerra acaecidos a lo largo de la historia nos podemos percatar que muchas veces la personalidad autoritaria de algunos líderes ha conducido a campañas de conquista o acciones beligerantes a naciones enteras o ha generado episodios de conflicto social al interior de estas. Alejandro Magno, Napoleón, Hitler, Churchill, Mussolini, Lenin, Mao Tse Tung, George W. Bush, son individuos que en determinado momento de la historia han conducido a sus pueblos durante episodios de conflicto. Su liderazgo y en muchos casos su autoritarismo les ha permitido enfrentar decisiones que condujeron a la conquista mediante el ejercicio de la guerra, a la legítima defensa, o, en el caso de Lenin y Mao, a la revolución.

<sup>54</sup> Touzard H., *Op. Cit.*, p. 45.

<sup>55</sup> Touraine, A., *Production de la société*, Paris: Seuil, 1973.

<sup>56</sup> Touzard H., *Op. Cit.*, p. 46.



El caso del líder que en ejercicio del poder (sea éste adquirido, *tomado* o conferido) enfrenta situaciones y toma decisiones políticas en nombre de una nación es un caso muy preciso para identificar cómo el perfil de un individuo puede incidir en la agudización o solución de una situación de conflicto social e Internacional.

Los psicólogos nos hacen notar que si bien el conflicto parece definir una situación en la cual unas entidades sociales apuntan a metas opuestas, afirman valores antagónicos o poseen intereses divergentes, existen también situaciones en que los adversarios están enfrentados en la conquista del mismo fin, como por ejemplo, a nivel internacional, el territorio que dos naciones desean o reclaman como propio; o en un nivel interpersonal, la mujer que dos o más hombres desean. Se habla en tales situaciones de rivalidad o competencia. Para diferenciar competencia de conflicto Touzard nos propone lo siguiente:

*“Si la búsqueda del control sobre el otro es crucial, fundamental para las partes; es decir, si en ello consiste la meta aspirada o es el único medio de lograr la meta, hablaremos de conflicto.*

*Hay conflicto, cuando, en una situación competitiva, la motivación al control total del comportamiento del otro es más fuerte que las convenciones y las reglas destinadas a inhibirla.”<sup>57</sup>*

La rivalidad o competencia se daría en los casos donde el control total del adversario no es crucial y donde las reglas destinadas a inhibir este comportamiento son respetadas.

En el análisis del conflicto la psicología nos propone considerar sus aspectos:

- Manifiestos, instrumentales o estratégicos.
- Afectivos, emocionales y/o expresivos.

Nos señala que no debe haber necesariamente violencia o agresión para que consideremos a una situación como conflictiva. Además como todo conflicto implica un desarrollo, nos propone diferenciar variables que contribuyen al recrudecimiento o solución del mismo.

Variables en el desarrollo de un conflicto:

- Características de las partes enfrentadas.
- Relaciones mutuas anteriores al conflicto.
- Naturaleza del problema que origina el conflicto.
- Ambiente social o internacional en el que se desarrolla el conflicto.
- Público y relaciones de interés puestos en juego en el conflicto.
- Estrategia y tácticas empleadas.
- Consecuencias del conflicto para cada parte.

Estas variables tanto estructurales, estratégicas, emocionales y afectivas son la razón por la cual para la psicología debe considerarse en el análisis del conflicto tanto el aspecto estructural e instrumental por un lado, y la parte emocional y expresiva por otro, para de esa

---

<sup>57</sup> *Idem.*, p 50.

manera, cubriendo ambos campos, entender a cabalidad cada fenómeno conflictivo en su contexto y en función de sus actores.

Marx, en su teoría de la lucha de clases, propone la noción de *poder* como el factor central del conflicto social. Algunos psicólogos han intentado explicar la naturaleza del poder considerando para ello, sus aspectos cualitativos, cuantitativos, afectivos y han estudiado aparte el fenómeno de la violencia colectiva. A continuación analizaremos estas consideraciones de manera independiente para arrojar luces sobre ello.

#### a) Aspectos cualitativos del poder:

French y Raven (1959)<sup>58</sup> diferencian entre 5 tipos de poder:

- El poder de recompensa, que tiene que ver con la teoría de la gratificación.
- El poder de coerción, que tiene una esencia punitiva.
- El poder legítimo, que es la autoridad asumida por consenso, se establecen relaciones de status y comportamiento.
- El poder de referencia, la influencia que ciertos individuos destacados puedan tener en alguno de los aspectos de la dinámica social.
- El poder de competencia, que es el poder que ostenta el experto en un tema y que presupone confianza.

Esta diferenciación apunta a un análisis del conflicto que propone incluir la naturaleza del poder como variable importante dentro del desarrollo del conflicto social. Raven y Kruglanski (1970) citados por Touzard, proponen “(...) *el desarrollo del conflicto depende en gran medida del tipo de poder que está en juego; la intensidad y la solución del conflicto no dependen solamente de la cantidad de poder poseído por los adversarios sino también de la naturaleza de ese poder.*”<sup>59</sup>

#### b) Aspectos cuantitativos del poder

Aquí se estudia la cantidad de poder que posee el adversario y cómo éste influencia el desarrollo del conflicto. Se dan por ello:

- Situaciones de poder igual.
- Situaciones de poder desigual.

---

<sup>58</sup> French, J.R.P. y Raven, B.H., “The bases of social power”, en: Cartwright, D., *Studies in social power*, Ann Arbor: University of Michigan, 1959.

<sup>59</sup> Touzard H., *Op. Cit.*, p. 57.

Múltiples estudios han intentado analizar las diferencias en el desarrollo de un conflicto cuando el poder de los adversarios está distribuido de manera equitativa o, por el contrario, existe un poderoso enfrentado a un oponente débil. Dentro de esta aproximación es importante señalar que en el conflicto internacional se da un caso particular que es aquel que se refiere a las coaliciones.

La coalición puede definirse como la unión de dos o más grupos o naciones ante un adversario mayor o igualmente agrupado. Esta unión se establece entre naciones o grupos que divergen. Existen muchos ejemplos de coaliciones en el plano bélico, político y económico a lo largo de la historia y en la actualidad. La coalición apunta a un objetivo inmediato y no presupone un consenso profundo. Muchas veces naciones o grupos que divergen deciden aliarse temporalmente para hacer frente a otras naciones o alianzas que los amenazan de alguna forma.

#### c) Aspectos afectivos del poder

Los aspectos afectivos del poder están determinados por un conjunto de variables que determinan el llamado *conflicto subyacente*. Estamos hablando aquí de las actitudes, estereotipos y representaciones recíprocas entre los grupos enfrentados. Los aspectos afectivos son al mismo tiempo consecuencia de la situación de conflicto y condicionantes del mismo, pues estas actitudes, estereotipos y representaciones pueden influir sobre diversos aspectos del conflicto.

Por otro lado, en los conflictos interpersonales, puede decirse que los rasgos de personalidad de los individuos enfrentados influyen en el desarrollo del conflicto.

Un caso particular dentro del análisis psicosociológico del conflicto es también el de la violencia colectiva. Hablamos de violencia generalmente cuando existen acciones que tienden a herir o matar a otro individuo, a destruir sus bienes, valores, o el territorio que habita. La violencia es colectiva cuando la producen una gran cantidad de individuos o de grupos, estas manifestaciones colectivas violentas generalmente implican enfrentamientos de masas, destrucción, vandalismo, muerte y arresto de muchos de sus actores. Las revoluciones, sublevaciones, manifestaciones populares y otros sucesos similares tienen un lugar dentro de esta definición.

Smelser (1963)<sup>60</sup> señala varias condiciones capaces de predisponer el acaecimiento de la violencia colectiva:

- Las condiciones de vida, tales como las socioeconómicas y las demográficas que implican: subempleo, subalimentación y superpoblación, en síntesis, cuando existen grandes diferencias al interior de la estructura social.

---

<sup>60</sup> Smelser N.J., *Theory of collective behavior*, Nueva York : Free Press, 1963.

- La tensión estructural, que implica el conflicto en el plano de las metas, los valores o las normas. Aquí se puede señalar como ejemplo la frustración constante de un grupo frente a otro, la imposibilidad de llevar a cabo aspiraciones sociales y la ausencia de estructuras que permitan la expresión colectiva de dichas insatisfacciones son una forma de tensión que puede originar el conflicto inicial y su desenlace en una manifestación de violencia colectiva.
- El desarrollo de representaciones sociales culturales que justifiquen el uso de la violencia frente a un adversario definido. Aquí se propone que el sentimiento de hostilidad generalizado de una sociedad con una situación detonante puede llevar a situaciones de violencia colectiva.
- La movilización de los participantes a la acción, aquí el liderazgo y la comunicación son factores decisivos.
- La ausencia de controles sociales y la falta de sanciones o penalidades que regularicen o normen el comportamiento social.

Según este autor la sumatoria de estos factores y/o condiciones son suficientes para detonar una situación de violencia colectiva.

#### 2.4. Conclusiones

*“(...) el conflicto es una situación multidimensional, que debiera ser estudiada como tal en una perspectiva multidisciplinaria. Esta es la única estrategia posible, en nuestra opinión, susceptible de permitir elaborar una verdadera teoría del conflicto.”<sup>61</sup>*

La exposición realizada en este capítulo sobre las teorías psicológicas, sociológicas y psicosociológicas sobre el origen del conflicto, basadas en los informes de Touzard, nos permite una aproximación general al tema. Mediante esta breve revisión podemos hacernos una idea sobre las diversas consideraciones en torno al origen y las variables que determinan el conflicto en su manifestación a nivel individual y social. Podemos observar que en dichas manifestaciones interactúan variables psicológicas, sociológicas, afectivas, estratégicas, ideológicas, económicas y biológicas. Se infiere de esta exposición que el conflicto es un fenómeno muy complejo para el cual la ciencia aun no ha podido trazar una explicación lógica satisfactoria. Sin embargo, es evidente también, que hace mucho que la humanidad se dedica a estudiar este fenómeno y sus manifestaciones con la finalidad de establecer interpretaciones que permitan su regulación y control.

---

<sup>61</sup> Touzard H., *Op. Cit.*, p.75.

El conflicto, como se propuso en la introducción que da inicio a este documento, es un fenómeno que ocurre en múltiples niveles de la vida humana y por ello ha sido y es objeto de estudio en diversas disciplinas que se ocupan de analizar el comportamiento humano tanto en un nivel al interior del individuo, como en el plano de su interacción social. El conflicto, según lo expuesto en este capítulo, es determinante para el desarrollo de la vida humana y si nos basamos en la apreciación que hace Marx, es un elemento central *-inmanente-* al desarrollo de las sociedades y de la historia.

La teoría Psicoanalítica propuesta por Freud es sumamente interesante para otorgar un punto de apoyo teórico a lo propuesto en mi proyecto artístico. Su planteamiento acerca de la existencia de dos pulsiones contrapuestas al interior del individuo, una de carácter sexual (Eros) y la otra de carácter destructivo (Tánatos), refuerza la idea de que todo conflicto tiene su origen en el individuo, y si bien ha sido refutada, ampliada e interpretada de forma diversa por otras corrientes y autores, para mí es determinante.

La identificación personal de esta ambivalencia interior es el detonante que me permite indagar en el plano externo sobre las diversas situaciones de conflicto de las cuales la guerra se presenta como la manifestación más extrema y al mismo tiempo recurrente en la historia de la humanidad.

Para entender el fenómeno de la guerra, es necesario entender el conflicto social, para así, de esa manera, intentar entender el rol que cumple este fenómeno en la evolución de nuestras sociedades y el por qué esta manifestación tan extrema se constituye en una de las estrategias más utilizadas en los diferentes períodos de nuestra historia.

Quisiera ir más allá y aventurarme a plantear que el origen del conflicto no se da en el individuo, sino en la naturaleza misma que lo alberga y dentro de la cual el hombre se ha desarrollado o quizá podemos decir de otra forma, dentro de la cual ha circunscrito su evolución.

Desarrollo y evolución son conceptos similares bajo cierto punto de vista; a mi entender el concepto de evolución es mayor y contiene al de desarrollo. Ambos son construcciones humanas, todo nuestro entendimiento del mundo no es más que eso, y por ello son ideas que han ido variando en el tiempo.

### Capítulo 3. Naturaleza vs. Civilización

Empezaré este capítulo estableciendo las diferencias entre los conceptos de *evolución* y *desarrollo*, pues como señalé al final del capítulo anterior, estos conceptos me parecen sumamente diferentes en sus alcances. Sin embargo me parece importante ilustrar sus definiciones para comprenderlos y luego concentrarnos en la idea de desarrollo y sus implicancias en la transición del mundo moderno hacia nuestra contemporaneidad. Es mi intención demostrar que el entendimiento de este concepto es fundamental pues en él se basa la constante confrontación del ser humano con su entorno.

Las funciones que ha desempeñado el término *desarrollo* en nuestro vínculo con el entorno natural durante la historia moderna y las implicancias que ha tenido en las relaciones entre los pueblos y en nuestras políticas de adjudicación, extracción, transformación y comercialización de los recursos naturales son un tema de análisis importante.

#### 3.1. Origen y evolución del concepto de desarrollo

*“Los conceptos y categorías tienen un anclaje histórico, vale decir, un punto de partida, una trayectoria y también un final.”<sup>62</sup>*

Según el diccionario de la Real Academia Española<sup>63</sup>, las ideas o conceptos en torno a la palabra *evolución* son las siguientes: *“Desarrollo de las cosas o de los organismos, por medio del cual pasan gradualmente de un estado a otro. (...) Desarrollo o transformación de las ideas o de las teorías.”* En su acepción filosófica el diccionario refiere: *“Doctrina que explica todos los fenómenos cósmicos, físicos y mentales, por transformaciones sucesivas de una sola realidad primera, sometida a perpetuo movimiento intrínseco, en cuya virtud pasa de lo simple y homogéneo a lo complejo y heterogéneo.”* En su acepción biológica el diccionario refiere: *“Proceso continuo de cambio en los seres vivos, mediante modificaciones progresivas, por el cual se ha producido, a lo largo de las eras geológicas, la enorme variedad de formas y especies, actuales y extintas”*

Por otro lado, y basado en la misma fuente, las ideas o conceptos en torno a la palabra *desarrollo* son las siguientes: *“Acción y efecto de desarrollar o desarrollarse”*. Por desarrollar el diccionario establece: *“Aumentar, dar incremento a una cosa del orden físico, intelectual o moral, (...) Suceder, ocurrir, acontecer, (...) Progresar, crecer económica, social, cultural o políticamente las comunidades humanas”*

---

<sup>62</sup> Valcárcel, Marcel, *Desarrollo y desarrollo rural: Enfoques y reflexiones*, Lima: Departamento de Ciencias Sociales de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2007. p. 4.

<sup>63</sup> Real Academia Española, *Op. Cit.*, p. 245.

Como podemos ver, ambos conceptos se refieren a niveles distintos del conocimiento humano, si bien ambos están relacionados a nuestra comprensión del mundo, para el propósito de este documento nos restringiremos a analizar solamente el concepto de desarrollo.

El concepto de desarrollo es, sin lugar a dudas, uno de los conceptos normativos más trascendentes del S. XX. Este concepto ha sido el paradigma sobre el cual se han definido las políticas nacionales y regionales durante el periodo posterior a la Segunda Guerra Mundial, denominado *Guerra fría*. Existen opiniones encontradas sobre la vigencia de este concepto: para algunos intelectuales es un concepto en vías de extinción, para otros ha desaparecido por completo y hay aquellos que consideran que el desarrollo vuelve a ocupar una posición central en la discusión de las ciencias sociales y la política actuales. En el caso de Latinoamérica, la discusión en torno a este concepto es crucial, pues implica descifrar para nuestros países un significado más acorde a nuestras necesidades regionales, a pesar de las diversas geografías y contextos sociales de los países Sudamericanos. Cabe señalar que la génesis del concepto de desarrollo está ligada en su evolución a las naciones del primer mundo occidental y ha sido exportado y/o impuesto por ellas desde su nacimiento como concepto hasta la actualidad.

Según Javier Alcalde Cardoza, profesor del departamento de Ciencias Sociales de la PUCP: *“Desde un punto de vista histórico, la idea de desarrollo en el Tercer Mundo se entrelaza con la occidentalización del planeta, la cual aceleró su paso en el siglo XIX. En esta perspectiva la idea de desarrollo representa una derivación de las ideas occidentales de progreso y técnica, y resulta coextensiva con la noción de modernización. Al mismo tiempo, la idea de desarrollo puede verse como una consecuencia de la evolución de las ideas de democracia y capitalismo en el siglo XX y está también estrechamente asociada con los cambiantes conceptos de igualdad y justicia en este siglo, ambos proyectados al contexto mundial”*<sup>64</sup>

Según este autor la formación de la idea de desarrollo se da entre 1900 y 1950, y su materialización entre 1950 hasta mediados de la década de 1990.

Marcel Valcárcel, en su documento *Desarrollo y Desarrollo Rural, Enfoques y reflexiones*, asevera lo siguiente: *“El concepto de desarrollo es heredero de la noción occidental de progreso surgida en la Grecia clásica y consolidada en Europa durante el período de la Ilustración bajo el supuesto que la razón permitiría descubrir las leyes generales que organizan y regulan el orden social y así poder transformarlo en beneficio de la gente.”*, (...) *“Ahora bien el concepto de desarrollo fue antecedido por otros términos además de progreso, como civilización, evolución, riqueza y crecimiento”*<sup>65</sup>

---

<sup>64</sup> Alcalde Cardoza, Javier, *Idea y Realidad del Desarrollo: El caso de América Latina*, Lima. Departamento de Ciencias Sociales de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2012. p. 12.

<sup>65</sup> Valcárcel, Marcel, *Op. Cit.*, p. 5.

Según este autor el término desarrollo recién adquiere una suerte de legitimidad universal en 1949, cuando el presidente norteamericano Harry Truman en el discurso inaugural de su mandato expresa lo siguiente:

*“Debemos embarcarnos en un nuevo programa para hacer que los beneficios de nuestros avances científicos y el progreso técnico sirvan para la mejora y el crecimiento en áreas subdesarrolladas. Creo que deberíamos poner a disposición de los amantes de la paz los beneficios de nuestro almacén de conocimientos técnicos para ayudarles a darse cuenta de sus aspiraciones para una mejor vida, y en cooperación con otras naciones deberíamos fomentar la inversión de capital en áreas necesitadas de desarrollo.”<sup>66</sup>*

Es a partir de este momento que los términos desarrollo y subdesarrollo comienzan a ser utilizados con regularidad por organismos internacionales como la ONU en el planteamiento de lineamientos y estrategias que permitan acortar las distancias y diferencias socioeconómicas entre los países ricos del norte y los países pobres del sur.

En el panorama mundial posterior a la Segunda Guerra Mundial, la situación de confrontación entre el eje capitalista y el comunista, propició una ardua disputa por la hegemonía y el poder en todas las regiones del planeta. Muchos países, libres de la colonización europea, miraban hacia el futuro en términos de desarrollo, pero sin cuestionar el significado de este concepto en su contexto social y geográfico específico. El modelo de desarrollo fue exportado e impuesto por las potencias enfrentadas como parte de un contrato de pertenencia a uno de los dos ejes enfrentados. Los países en vías de desarrollo eran, en este estado de cosas, preciadas adjudicaciones disputadas por ambos modelos económicos y sociales.

El profesor Alcalde nos dice al respecto: *“Nuestra región fue tempranamente considerada como la más idónea para el avance del proceso y efectivamente lideró el mismo, con sus tasas de crecimiento, hasta comienzos de la década de 1960 y con sus influyentes aportes a la Economía del Desarrollo. Además, varios países latinoamericanos, tales como Brasil, México, Argentina y Chile lograron aproximarse, hacia finales del siglo XX, al nivel de los países desarrollados.”<sup>67</sup>*

Continuando su argumentación el mismo autor señala lo siguiente: *“El desarrollo fue un difuso proyecto global de ingeniería social sin precedentes en la historia, (...) En este sentido, no obstante su vinculación nominal con el bienestar de las masas, el desarrollo estuvo encaminado, sobre todo, a servir a los intereses de las potencias industriales de expandir beneficiosamente el capitalismo y de asegurar un grado de estabilidad y control político en las naciones en desarrollo.”<sup>68</sup>*

---

<sup>66</sup> Truman, Harry, *Miracle of '48: Major campaign speeches & selected whistle*. Illinois: Southern Illinois University Press, 2003, p. 76.

<sup>67</sup> Alcalde Cardoza, Javier, *Op. Cit.*, p. 5.

<sup>68</sup> *Idem.*, p. 6.



Para el profesor Valcárcel, por otro lado, es importante precisar los enfoques sobre los cuales se fundamenta la teoría del desarrollo, él nos dice: *“Como concepto el desarrollo adquiere un significado relevante y específico al interior de alguno de los enfoques interpretativos de la realidad social surgidos a lo largo de las cinco últimas décadas. Estos enfoques o paradigmas incorporan en buena medida los aportes de las ciencias sociales y las experiencias occidentales de industrialización y cambio social. (...) Para el periodo 1945-1980 podemos identificar básicamente dos grandes enfoques del desarrollo: Modernización y Dependencia.”*<sup>69</sup>

A continuación desarrollare de manera general cada uno de estos enfoques:

#### El enfoque de la *modernización* (194–1965)

Este enfoque nace como parte de la aplicación práctica del desarrollo para los países del tercer mundo en el periodo marcado por el enfrentamiento capitalismo-socialismo, denominado como *Guerra fría*. Varios organismos internacionales como la ONU y el Banco Mundial lo hacen suyo y contribuyen a su legitimación, divulgación y aplicación. La inversión de grandes capitales mediante préstamos canalizados por el Banco Mundial permitió al eje capitalista insertar en su modelo económico a las naciones emergentes. Este enfoque proponía abandonar los sectores tradicionales de la economía de los países subdesarrollados, basado en la agricultura y ganadería y reemplazarlos por un mayor desarrollo industrial sostenido en un crecimiento urbano capaz de generar el aumento del *producto bruto interno* y la *renta per cápita* de la población. Durante la segunda mitad del S. XX parecían existir solo dos caminos para el desarrollo: el capitalismo asociado a la democracia o el comunismo vinculado a la dictadura o al estado totalitario.

El economista norteamericano Walt Whitman Rostow, en su ensayo *The stage of economic growth, a non communist manifest* de 1962, postula cinco etapas en el desarrollo por las que deben pasar todos los países:

1. La sociedad tradicional.- Este término define a aquella sociedad cuya estructura productiva es limitada. Este tipo de sociedad dedica gran parte de sus recursos a la agricultura y en ella las posibilidades para las siguientes generaciones son las mismas que para las actuales.
2. Las condiciones previas al impulso inicial.- Se considera esta etapa como aquella donde la idea del progreso económico se propaga y se forjan los hombres y empresas, dispuestos a movilizar capital y correr riesgos financieros en busca de utilidades y modernización. Esta etapa supone la conformación de un Estado nacional democrático, centralizado y efectivo en la gestión y administración pública.
3. Despegue.-Esta etapa supone la superación de los obstáculos y/o rezagos de la sociedad tradicional. En ella el crecimiento va de la mano del desarrollo tecnológico. La industria se expande y con ella crece la clase empresarial y por ende la inversión privada.

---

<sup>69</sup> Valcárcel, Marcel, *Op. Cit.*, p. 7.

4. La marcha hacia la madurez.- En esta etapa el desarrollo económico pugna por hacer extensiva la tecnología moderna.

5. El alto consumo.- En ella los principales sectores económicos se mueven hacia la producción de bienes y servicios duraderos de consumo, tales como artículos eléctricos, automóviles y otros bienes que brinden confort a la población. El Estado en este punto debe asignar recursos que salvaguarden el bienestar y la seguridad social de la población.

Como podemos ver, lo que aquí se postula es un desarrollo que contempla fundamentalmente el crecimiento de una economía de mercado, donde la riqueza material se expresa en los indicadores macroeconómicos tales como el producto bruto interno, el cual se convierte en el referente clave para determinar el desarrollo en una sociedad o nación.

Las recomendaciones derivadas de tal postulado son en resumen:

- Impulsar la industrialización y tecnificación de la agricultura, para llevarla a un nivel comercial.
- Propiciar una rápida urbanización.
- Generar Industria y tecnología.
- Dar solidez al Estado y al modelo democrático.

En América Latina la teoría de la modernización tuvo al argentino Gino Germani como su más claro representante. Este sociólogo fue crítico en su aproximación, ello se ve reflejado en sus obras *Política y sociedad en una época de transición*, *De la sociedad tradicional a la sociedad de masas* y *Sociología de la modernización*, de 1969. En este último libro el autor afirma lo siguiente:

*“La complejidad del proceso y la variedad de formas que adoptó en diferentes condiciones históricas, culturales, sociales y económicas exigen que el análisis discrimine entre los diversos procesos que en su conjunto componen la transición social. En este sentido distinguiremos aquí los tres procesos componentes más importantes: desarrollo económico, modernización social y modernización política”*<sup>70</sup>

Para este sociólogo el desarrollo económico ideal presentaría los siguientes rasgos:

- El Empleo de fuentes de energía de alto potencial y tecnología de alta eficiencia.
- Mecanismos apropiados.
- Diversificación de la producción.
- Predominio de la producción industrial.
- Apropiada mezcla de bienes de consumo y de industrias de capital.
- Alta productividad per capita.
- Predominio de las actividades intensivas en capital sobre las intensivas en trabajo.
- Mayor dependencia del comercio exterior.

---

<sup>70</sup> Germani, Gino, *Sociología de la modernización*, Buenos Aires: Paidós, 1971. p. 17.

- Distribución más equitativa del producto bruto interno.

El desarrollo político a su vez presentaría las siguientes características:

- Organización racional del Estado y alta eficiencia en el cumplimiento de sus funciones.
- Capacidad de originar y absorber cambios estructurales en las esferas económica, política y social manteniendo la integración.
- La participación política de la población adulta.

Para resumir lo expuesto hasta aquí, el enfoque de la modernización pretendía reproducir las condiciones y etapas que habían caracterizado el desarrollo de las naciones más avanzadas del mundo, tales como la industrialización, la urbanización, las mejoras en la educación, la tecnificación de la agricultura; además de la adopción generalizada de los valores y principios de la modernidad tales como orden, racionalidad y actitud individual.

El economista belga Jean Philippe Peemans resume con gran acierto las cuatro características principales del enfoque modernista:

3. Universalismo.- existe un modelo único de desarrollo, éste es el modelo capitalista, los países que desean salir del subdesarrollo deben adoptar este modelo.
4. Etnocentrismo.- El desarrollo occidental es el más elevado y sus instituciones las más necesarias. Las demás sociedades alrededor del globo no implican modelos diversos sino más bien deben alinearse en una única vía progresista.
5. Dicotomismo.- Existen dos sectores en las sociedades, uno moderno y uno tradicional, el primero cumple un rol activo en la transformación y el segundo impide el desarrollo.
6. Evolucionismo.- La modernización implica una larga marcha que pasa por diversas etapas, no existe un camino corto y hay que atravesar todas ellas para llegar al ansiado desarrollo.

#### El rol de la CEPAL en América Latina

Cabe destacar el rol que cumple la Comisión Económica para América latina de la ONU (CEPAL), creada en 1948, en respuesta a la demanda latinoamericana de ayuda para el desarrollo en la región.

Javier Alcalde nos dice que en el *Informe Económico sobre América latina* de 1949, los expertos de la CEPAL sostuvieron que los países de nuestra región estaban condenados a la situación de apéndices agrícolas con respecto a los países industrializados. Esto generaba un monopolio de la industria y la tecnología ejercido por el primer mundo frente a una economía de materias primas exportadas por las naciones del sur. Nace así el planteamiento de desarrollo *hacia adentro* que se ve expresado en la estrategia de sustitución de importaciones. Esta estrategia adoptada en los años 1950 no solo por los países latinoamericanos sino también por muchos países en desarrollo de otras regiones del globo suponía utilizar el capital y la tecnología de las naciones desarrolladas para industrializar a los países en vías de desarrollo. En la práctica esta

estrategia se sustentaría con capitales y tecnologías extrajeras, pues los grupos capitalistas e industriales de los países del sur no contaban con los recursos necesarios para implementar esta propuesta.

El impacto de las ideas de la CEPAL es destacable, pues desde 1949 se encargó de elaborar y proyectar un diagnóstico acerca de la situación económica y social de América Latina. Además elaboró un conjunto estructurado de prescripciones que contribuyeron al avance del desarrollo en la región y permitió la emergencia de una identidad latinoamericana sobre la base de una serie de problemas y aspiraciones comunes a los estados y pueblos que la conformaban.

Marcel Valcárcel nos dice acerca de la decadencia del enfoque de la modernización para el desarrollo: *“(…) a comienzos de los años 60 la ampliación de la brecha entre los países desarrollados y los países subdesarrollados trajo una serie de críticas y cuestionamientos al enfoque de la modernización”*<sup>71</sup>

Para América Latina este enfoque supuso en algunos casos el abandono del campo y la aparición de barrios marginales en las ciudades. Con ello se generó un aumento en la pobreza y la desigualdad entre los individuos. Por otro lado, se señaló que este enfoque tenía un carácter ahistórico, pues no consideraba los fenómenos de conquista y colonialismo, los cuales habían generado en algunos países desestructuración cultural y social, dominación política y religiosa, explotación y esclavitud.

#### El enfoque de la *dependencia* (1965-1980)

El pensamiento *dependentista* surge en un contexto de crisis y radicalismo a mediados de los 60's, marcado por la revolución cubana de 1959 y las tesis de Ernesto Guevara. Era un contexto de auge del socialismo en la región y de una estrategia de guerrillas revolucionarias influenciadas por el modelo cubano.

*“Los partidarios del enfoque de la dependencia definen a ésta como un tipo de articulación entre la economía mundial y las economías locales, entre la dominación internacional y la dominación interna de clase”*<sup>72</sup>

Las premisas teóricas para este enfoque son:

- El subdesarrollo es la resultante natural del imperialismo.
- Se debe propiciar el crecimiento económico *hacia adentro* (CEPAL), asumiendo el análisis centro periferia para re-negociar los términos de intercambio comercial que hasta ese momento no hacían sino acentuar el subdesarrollo.

---

<sup>71</sup> Valcárcel, Marcel, *Op. Cit.*, p. 12.

<sup>72</sup> *Idem.*, p. 13.

Marcel Valcárcel nos dice también que los dependentistas concluyen que: *“(...) el subdesarrollo no es un momento ni una etapa en la evolución de una sociedad aislada y autónoma, sino parte del proceso histórico global de desarrollo del capitalismo. Es decir, desarrollo y subdesarrollo son estructuras parciales pero interdependientes que conforman un sistema único, en el cual la estructura desarrollada (centro) es dominante y la subdesarrollada (periferia) dependiente. Se genera un intercambio económico desigual que implica transferencia de excedentes de la periferia al centro.”*<sup>73</sup>

Javier Alcalde por otro lado afirma:

*“(...) la industrialización no cambia el subdesarrollo porque las ganancias de los procesos manufactureros van sobre todo a inversionistas extranjeros quienes las repatrian fuera del país. El capital extranjero adopta como socios menores a capitalistas nacionales y de manera conjunta, y con la venia o participación del estado, ambos grupos de capitalistas explotan la mano de obra barata y los recursos naturales de los países latinoamericanos”*<sup>74</sup>

Se crea durante este periodo el Grupo Andino de naciones en 1969 integrado por Bolivia, Colombia, Chile, Ecuador y Perú, cuyas políticas de integración y desarrollo expresaron de manera clara las pautas de este nacionalismo en la región.

Algunos de los gobiernos representativos de esta tendencia fueron militares:

- El gobierno del general Velasco Alvarado en Perú.
- El gobierno del general Rodríguez Lara en Ecuador.
- El gobierno del general Juan José Torres en Bolivia.

También tuvieron rasgos nacionalistas los gobiernos de Echeverría en México, Salvador Allende en Chile y la primera parte del gobierno peronista en Argentina.

En este contexto regional, la situación del Perú en un periodo comprendido entre 1970 y 1990 se torna conflictiva. Este conflicto se da en el terreno social, económico e ideológico.

El enfrentamiento entre los grupos que tomaban partido por una ideología socialista y aquellos que defendían las ideas capitalistas generó una escalada de violencia que nos condujo a la guerra interna iniciada por Sendero Luminoso en la década de los ochenta.

Es mi intención evidenciar cuan importante es cuestionar este concepto a partir de una realidad como la nuestra: la de un país no industrializado, de modernidad trunca, de una diversidad abrumadora de recursos naturales distribuidos en diversos sistemas geográficos y de una asombrosa coexistencia pluricultural. Nuestro país, el Perú, debe entender que este concepto debe ser planteado desde una visión propia, que se ajuste a nuestra realidad

---

<sup>73</sup> *Idem.*, p. 14.

<sup>74</sup> Alcalde Cardoza, Javier, *Op. Cit.*, p. 35.

geográfica, medioambiental, económica y cultural; para así definir una línea de acción política que nos permita remontar el subdesarrollo en función no de intereses foráneos sino de nuestras propias necesidades y anhelos.

Pienso que a nivel internacional, los intereses que se mueven alrededor del dominio, control y administración de los bienes naturales son enormes. La codicia que estos recursos generan en los grupos internacionales de poder son determinantes a la hora de tejer el tramado de estrategias globales de manipulación mediática, de desplazamientos y posicionamiento para lograr el dominio, administración y explotación de estos bienes.

A nosotros, los ciudadanos, nos corresponde demandar de nuestros líderes acciones que protejan nuestro patrimonio cultural y natural. Es nuestra responsabilidad exigir, democráticamente, que se piensen y se discutan los procesos de inversión salvaguardando los recursos fundamentales como el agua, fuente de toda vida; la biodiversidad, frágil riqueza, y la identidad cultural de los grupos que pueblan nuestro territorio. No podemos seguir anteponiendo intereses y condiciones foráneas sobre los recursos que han de sostener el desarrollo de las generaciones futuras.

### **3.2. Crisis ambiental y climática**

Hablar de crisis ambiental implica aclarar nuestras ideas en torno al medioambiente y al impacto que en él tiene la evolución del hombre. La historia de las civilizaciones está basada en las estrategias que éstas supieron desarrollar para controlar los embates del clima y suplir sus necesidades basados en los recursos que su entorno geográfico les proporcionaba. El desarrollo de estos pueblos supuso la implementación de tecnología agraria y ganadera, la creación de urbes y de mecanismos industriales que les permitían asegurar el sustento a largo plazo de los recursos que sostienen la vida humana.

La evolución de estas civilizaciones, hasta llegar a su configuración geopolítica actual, ha implicado un constante enfrentamiento entre pueblos, culturas, imperios y posteriormente naciones en función del control, extracción y transformación de los recursos naturales que sostienen los diversos modelos de vida que se han ido desarrollando a través de la historia.

Hoy en día, nuestro planeta atraviesa una crisis climática, fruto del impacto de la modernidad industrial, ciertos recursos naturales se ven amenazados por su extracción irresponsable, ciertas especies están en peligro de extinción y otras han sido exterminadas. Por otro lado la demanda de energía enfrenta a los países del globo por el control de los combustibles fósiles, sin embargo, al parecer en futuro no muy lejano, esta disputa puede girar hacia el control de las reservas de agua dulce. La preocupante disminución de este recurso fundamental para la

vida humana es un factor que puede considerarse central en un panorama de conflicto futuro por la supervivencia.

Estas consideraciones han dado lugar a investigaciones, debates, diagnósticos y evaluaciones por parte de organismos internacionales sobre la necesidad de atenuar el impacto nocivo de nuestro modelo de consumo sobre el medio ambiente. El concepto de *sostenibilidad* es central en esta discusión pues plantea un cambio de enfoque en nuestras ideas sobre desarrollo.

Considero que solo se puede pensar en *desarrollo sostenible* pensando en términos de humanidad y no de naciones diferenciadas. Mientras cada nación busque hacer prevalecer sus intereses por sobre el beneficio común y mientras predominen las demandas del modelo de consumo por sobre las consideraciones en torno al equilibrio medioambiental, parece claro que la crisis climática y medioambiental que hemos podido identificar será cada vez más severa e irreversible.

La sostenibilidad de la vida humana implica más que una responsabilidad medioambiental. Implica también el control del crecimiento en la población mundial, el cese de las pruebas atómicas y del desarrollo de armas químicas, implementar para nosotros mismos una nueva concepción de la vida y la generación de estrategias conjuntas para disminuir el conflicto y la carrera armamentista consiguiente.

La sostenibilidad debe ser pensada en términos sociales, económicos y medioambientales.

Seguidamente presentaré el análisis de las discusiones y los avances en torno a esta problemática, los cuales tienen que ver con una aproximación ambientalista al concepto de desarrollo.

Marcel Valcárcel nos dice: *“Entre 1970 y 1990 es notoria la aparición y progresiva consolidación de las aproximaciones medioambientales en torno al desarrollo, como lo fueron escalonadamente: el ecodesarrollo, el otro desarrollo, el desarrollo sostenido y el desarrollo sustentable.”*<sup>75</sup>

En 1970, el Club de Roma<sup>76</sup> encargó a un equipo de investigación del Massachusetts Institute of Technology, dirigido por el profesor Dennis L. Meadows, la realización de un estudio sobre las tendencias y los posibles problemas que pudieran significar una amenaza para la población mundial. En 1972 se publicaron los resultados bajo el título *Los Límites del Crecimiento*, su conclusión principal dice lo siguiente:

*“Si se mantienen las tendencias actuales de crecimiento de la población mundial, industrialización, contaminación ambiental, producción de alimentos y agotamiento de los recursos, este planeta alcanzará los límites de su crecimiento en el curso de los próximos cien*

---

<sup>75</sup> Valcárcel, Marcel, *Op. Cit.*, p. 16.

<sup>76</sup> Asociación privada compuesta por empresarios, científicos y políticos.

años. El resultado más probable sería un súbito e incontrolable descenso tanto de la población como de la capacidad industrial”.

La Declaración final de la Conferencia de las Naciones Unidas sobre Medio Ambiente Humano, realizada en Estocolmo en 1972, también llamada Primera Cumbre de la Tierra<sup>77</sup>, introdujo en la agenda política internacional la dimensión ambiental como *condicionadora* y *limitadora* del modelo tradicional de crecimiento económico y del uso de los recursos naturales.

En 1984 se reunió por primera vez la *Comisión Mundial sobre Medio Ambiente y Desarrollo*, convocada por la Asamblea General de las Naciones Unidas, en la búsqueda de establecer una agenda global para el cambio. La Comisión partió de la convicción de que es posible para la humanidad construir un futuro más próspero, más justo y más seguro; y culminó su informe haciendo un llamado urgente reclamando que ha llegado el momento de adoptar las decisiones que permitan asegurar los recursos para sostener a esta generación y a las siguientes. El informe, más conocido como Informe Bruntland- *Our common future*-, menciona que:

*“Muchos de los esfuerzos presentes para cuidar y mantener el progreso humano, para satisfacer las necesidades y las ambiciones humanas son simplemente insostenibles tanto en las naciones ricas como en las pobres. Ellos inciden pesada y demasiado rápidamente, en la cuenta de los recursos ambientales, ya sobregirada, para que esto sea económico a futuro sin arruinar esas cuentas. Se pueden mostrar ganancias en los cuadros de balance de nuestra generación, pero nuestros niños heredarán las pérdidas.”*<sup>78</sup>

El informe propone como necesidad apremiante, un nuevo concepto de desarrollo, el desarrollo sostenible; sobre el cual expresa lo siguiente: *“el desarrollo sostenible no es un estado fijo de armonía, sino un proceso de cambio, en el cual, la explotación de los recursos, la dirección de las inversiones, la orientación del desarrollo tecnológico y el cambio institucional, son coherentes con las necesidades presentes y futuras.”*<sup>79</sup>

Esta comisión considera que los niveles actuales de pobreza no son inevitables. Y que el desarrollo sostenible exige precisamente comenzar por distribuir los recursos de manera más equitativa en favor de quienes más los necesitan. Esa equidad requiere del apoyo de los sistemas políticos que garanticen una más efectiva participación ciudadana en los procesos de decisión, es decir, más democracia a niveles nacional e internacional. Al fin y al cabo, el desarrollo sostenible depende de la voluntad política de cambiar.

En 1990 el Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo (PNUD), publicó en su informe *Desarrollo Humano* lo siguiente: *“(...) el centro de todo desarrollo debe ser el ser humano. El objeto del desarrollo es ampliar las oportunidades de los individuos. Una de ellas es el acceso a*

<sup>77</sup> En ella participaron representantes de 110 gobiernos y constituyó el primer esfuerzo por enfrentar los problemas ambientales sobre una base global.

<sup>78</sup> Report of the World Commission on Environment and Development, *Our Common Future*, Oxford: Oxford University Press, 1987, p. 24, Párrafo 25.

<sup>79</sup> *Idem.*, p. 25, Párrafo 30.



*los ingresos, no como fin en sí mismo sino como medio de adquirir bienestar humano. Pero también existen otras opciones, incluyendo una vida prolongada, conocimientos, libertad política, seguridad personal, participación comunitaria y derechos humanos garantizados. Las personas no deben reducirse a una sola dimensión como criaturas económicas. Lo que hace fascinante a la gente, así como al estudio del proceso de desarrollo, es todo el espectro a través del cual se amplían y utilizan las capacidades humanas.”<sup>80</sup>*

En 1991, al año siguiente, el PNUD en un nuevo informe sobre el desarrollo humano decía lo siguiente: *“El desarrollo humano está siendo el protagonista de los noventa. Durante mucho tiempo la pregunta ha sido: ¿cuánto produce una nación? Ahora, la pregunta debe ser: ¿cómo se encuentran los habitantes de una nación?”<sup>81</sup>*

Posteriormente en la Conferencia de Naciones Unidas sobre Medio Ambiente y Desarrollo (Cumbre de la Tierra) realizada en la ciudad de Río de Janeiro (Brasil) en 1992, las delegaciones nacionales de 175 países consensuaron la definición de desarrollo sostenible que años atrás había propuesto el Informe Brundlandt y sobre ella se manifestaron en los siguientes términos: *“Es el desarrollo que satisface las necesidades actuales de las personas sin comprometer la capacidad de las futuras generaciones para satisfacer las suyas.”<sup>82</sup>*

Sucesivos informes del PNUD entre 1990 y el 2011 han venido reforzando el marco conceptual y aportando cifras para apoyar la implementación de un Desarrollo Humano en los países del mundo. Entre tanto, la crisis ambiental, se sigue extendiendo y se expresa en la evidencia científica de un alza en la temperatura global a causa, principalmente, de una mayor concentración de gases de efecto invernadero emitidos por actividades del hombre.

Esta crisis ambiental debe ser entendida como *“(…) el resultado de la forma excesiva en que se han estado explotando y se explotan los recursos naturales del planeta, así como de nuestras prácticas de producción, consumo y distribución, que por lo general no han contemplado los ciclos en que la naturaleza renueva dichos recursos”<sup>83</sup>*

Por otro lado, el impacto sobre el medioambiente producido por la actividad industrial del hombre debe entenderse en los siguientes términos:

*“Las concentraciones atmosféricas de dióxido de carbono, metano y óxido nitroso mundiales han aumentado, sensiblemente, como resultado de las actividades humanas desde 1750, y en la actualidad han superado los valores preindustriales determinados en muestras de testigos de hielo que abarcan muchos cientos de años. El aumento global de la concentración de dióxido de carbono se debe fundamentalmente al uso de combustibles fósiles y a los cambios del uso del suelo, mientras que el del metano y óxido nitroso se deben principalmente a la agricultura.”<sup>84</sup>*

<sup>80</sup> Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo (PNUD), *Desarrollo Humano*, Informe 1990, Prefacio. p. 13.

<sup>81</sup> Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo (PNUD), *Desarrollo Humano*, Informe 1991. Cap. 1. p. 36.

<sup>82</sup> Conferencia de las Naciones Unidas sobre Medio Ambiente y Desarrollo, *Cumbre de la Tierra*, Río de Janeiro, 1992.

<sup>83</sup> Villalón, Eva, *La Crisis Ambiental*. San Juan de Puerto Rico: Escuela de Artes Plásticas de Puerto Rico, 2008.

<sup>84</sup> IPCC, “Summary for Policymakers” En: *Climate Change 2007: The Physical Science Basis*. Cambridge: Cambridge University Press, Cambridge, 2007.

El calentamiento del sistema climático es indiscutible, las evidencias de ello son:

- El incremento en las temperaturas medias del aire y del océano.
- El derretimiento generalizado del hielo y de la nieve.
- La elevación del nivel medio del mar en el mundo.

El cambio climático implica dimensiones actuales y futuras que van más allá del tema ambiental; el problema representa una señal clara del gran desafío que será asegurar un futuro ambiental, económico y socialmente sostenible. A este respecto y para contextualizar este análisis en un escenario local, peruano, se han realizado estudios que han dado a luz informes como *Escenarios y Planes de Mitigación de Largo Plazo para Perú*.

El gobierno británico presentó en el año 2006 el Informe Stern<sup>85</sup> sobre las posibles consecuencias del cambio climático sobre la economía. Sus conclusiones son alarmantes, indica que si no actuamos rápidamente para frenar el cambio climático, podemos llegar a perder hasta el 20% del PBI mundial anual en forma indefinida, con consecuencias negativas diferencialmente mayores para los países más pobres y los más dependientes de los recursos naturales. Este informe considera que con un aumento de 3 grados Celsius en la temperatura, ciudades costeras como Tokyo, Nueva York, El Cairo y Londres correrían el riesgo de desaparecer bajo el agua; señala además que en el futuro podría haber 200 millones de refugiados, con su consiguiente impacto sanitario y económico. Una de cada seis personas en todo el mundo, en especial en las regiones más pobres, no tendría acceso al agua potable.

El informe Stern propone invertir el 1% del PBI mundial actual en el control climático, en acciones globales a largo plazo y lo suficientemente flexibles para corresponderse con factores de riesgo e incertidumbre. Para los países desarrollados propone políticas basadas en el establecimiento de un sistema de evaluación sobre la base de las emisiones de carbono, tanto en el comercio como en la regulación, para lograr una economía global de baja emisión de dióxido de carbono.

El economista Nicholas Stern, a cargo de la investigación que fue presentada en Londres, afirmó que *“(...) retrasar las medidas diez años situará al mundo en un territorio peligroso, con costos para la economía global de hasta US\$ 7 billones.”*

El Primer Ministro Británico, Tony Blair, al respecto de ello, señaló: *“No podemos darnos el lujo de esperar los cinco años que nos llevó negociar el Protocolo de Kioto para reducir las emisiones de dióxido de carbono”*.

---

<sup>85</sup> El Informe Stern sobre la Economía del Cambio Climático. A. Caparros Gass. En: Ecosistemas – no. 16 (Enero 2007) p. 124-125.

La problemática ambiental y el cambio climático son relevantes para el Perú por lo siguiente:

- El Perú ha perdido, desde 1960, más de una quinta parte de la superficie de sus glaciares. Una pérdida de masa lo suficientemente grande como para suministrar agua a Lima durante una década.<sup>86</sup>
- Un aumento de 2°C en la temperatura máxima y 20% en la variabilidad de las precipitaciones al 2050, generaría una pérdida de 6% respecto al PBI potencial en el año 2030, mientras que en el año 2050, estas pérdidas serían superiores.<sup>87</sup>
- En abril de 2010 se identificaron 260 conflictos sociales activos y latentes en el Perú, 132 de ellos fueron de tipo socioambiental.<sup>88</sup>
- El Perú ha crecido al 5.7% promedio anual en el período 2001-2010<sup>89</sup>, pero sus emisiones de gases de efecto invernadero son significativas en relación a su tasa de población y a su PBI, lo que indica respectivamente su responsabilidad y el potencial para reducir sus emisiones.
- Diversificar la matriz energética en el Perú no sólo contribuye con una atmósfera más limpia y ahorros en costos de generación; adicionalmente fortalece la economía de exportación por proveer productos bajos en carbono, lo que situaría al Perú en un lugar más competitivo en el mercado global.<sup>90</sup>

### 3.3. Crisis del sistema económico.

Mientras todas estas discusiones sobre la problemática ambiental y el cambio climático se daban en el mundo en los últimos 40 años (1970–2010), la competencia internacional por los mercados, iniciada en la década de 1960-1970 entre los Estados Unidos de América, Europa y Japón, agudizaba el ciclo económico a nivel mundial y marcaba el reinicio de las crisis económicas mundiales. El crecimiento económico de los EEUU se hace más lento comparado con la época de la post guerra y requiere incrementar las exportaciones y las inversiones de Estados Unidos hacia otros países y regiones.

---

<sup>86</sup> Giugale, Marcelo, *La oportunidad de un país diferente: prospero, equitativo y gobernable*, Lima: Banco Mundial, 2006. p. 11.

<sup>87</sup> Vargas, Paola, *El cambio climático y sus efectos en el Perú*, Lima: Banco Central de Reserva del Perú, 2009.

<sup>88</sup> Reporte de Conflictos Sociales N° 74 Defensoría del Pueblo del Perú - Abril 2010.

<sup>89</sup> Velarde Flores, Julio, *Sólidos Fundamentos y Perspectivas de la Economía Peruana*. Lima: Banco Central de Reserva del Perú, 2011.

<sup>90</sup> *El Perú y el cambio climático*, Segunda comunicación del Perú a la convención marco de las Naciones Unidas sobre cambio climático, 2010.

*“Estados Unidos promueve en el exterior como parte de la globalización, la libre circulación de las mercancías y de los capitales, apoyado teóricamente en el neoliberalismo, y posteriormente perfeccionado en lo que se ha conocido como el Consenso de Washington. En lo medular dicho Consenso se sintetiza en: propiedad privada, estado subsidiario; y mercados libres a nivel nacional e internacional para las mercancías y para los capitales.”<sup>91</sup>*

Hay que entender aquí el término globalización de la siguiente manera: *“(…) la globalización consiste en la creciente integración de las distintas economías nacionales en una única economía de mercado mundial. El proceso depende del crecimiento económico, el avance tecnológico y la conectividad humana.”<sup>92</sup>*

Estados Unidos, promueve la liberalización de mercados en el exterior, pero internamente mantiene niveles importantes de proteccionismo y regulación: aranceles, cuotas, y prohibiciones para las importaciones y subsidios importantes especialmente al sector agrícola para las exportaciones. Adicionalmente coloca al dólar como la moneda del comercio mundial. EEUU impulsa a través de todos los organismos mundiales en los que tiene presencia dominante la necesidad de privatizar los servicios públicos, reduciendo de esta manera la capacidad del Estado para regular la economía y los servicios públicos, e incrementando mundialmente la influencia de las grandes multinacionales. Este esquema marchó bien para los Estados Unidos hasta que en el año 2008 se inicia una crisis económica mundial, que se origina precisamente en su territorio y que actualmente golpea a la Unión Europea.

*“Esta crisis no es un hecho aislado. Es otro desequilibrio en un contexto de varias crisis y problemas de carácter global; que complican aún más el panorama mundial presente y afectan de manera directa a la Región de América Latina y el Caribe. Otros desequilibrios globales son la crisis alimentaria, la crisis energética y el cambio climático, los que están estrechamente ligados entre sí y comparten vínculos cuyas consecuencias sufren con mayor fuerza los estamentos más frágiles y en situaciones de vulnerabilidad de todas las sociedades.”<sup>93</sup>*

Queda claro entonces que la crisis económica iniciada en el año 2008 es solo un desequilibrio más que tenemos que sumar a los que anteriormente hemos revisado; el deterioro ambiental, el cambio climático y la exclusión de grandes sectores de la población del acceso a los servicios básicos.

El Perú, salvo una pequeña caída en el año 2009 viene creciendo sostenidamente. Sin embargo este crecimiento económico sostenido en un periodo que va desde el año 2001 hasta la actualidad no ha sido acompañado de una reducción de las diferencias socio-económicas, por el contrario, estas se han acentuado. Al parecer aun falta lograr una mejor distribución de la riqueza, una mayor equidad e inclusión social.

---

<sup>91</sup> Caputo, Orlando, *La Economía Mundial a inicios del Siglo XXI*. Santiago: Universidad de Chile, 2006, p. 36.

<sup>92</sup> Novoa, Zaniel, “Transporte y telecomunicaciones La Globalización en el Perú”, CIGA – PUCP. Consultado: 3 de diciembre del 2011.

[http://ciga.pucp.edu.pe/index.php?option=com\\_content&task=seccion\\_ciga&sectionid=15&id=389&fil1=92](http://ciga.pucp.edu.pe/index.php?option=com_content&task=seccion_ciga&sectionid=15&id=389&fil1=92)

<sup>93</sup> V Informe del Secretario General de FLACSO. *Crisis Financiera: construyendo una respuesta política latinoamericana*, FLACSO, 2009.

### 3.4. Guerra por los recursos naturales

El gran crecimiento de las economías emergentes lleva aparejada la adopción de los patrones de producción y consumo de los países occidentales, caracterizados por una elevada demanda de recursos naturales. También el aumento de la población mundial y la tendencia creciente a vivir en las ciudades forman parte de los factores que intensifican este efecto. Esto ha desencadenado una lucha global por los recursos naturales, principalmente la energía y el agua, así como a un aumento de las emisiones de dióxido de carbono, que contribuyen al cambio climático.

Mark Foster, director ejecutivo de Management Consulting and Integrated Market de Accenture, considera que la competitividad de los países en este nuevo escenario dependerá, en gran medida, de su saldo neto de recursos naturales: *“Si tienes acceso a los recursos naturales, estás en una posición fuerte dentro del mundo, (...) si no tienes acceso a ellos, estás en una posición débil y estás intentando hacerte con ellos.”*<sup>94</sup>

La Guerra del Golfo de 1991 ya es considerada como *la primera guerra por los recursos naturales*, después del fin de la lucha por la hegemonía entre los dos bloques que marcaron la Guerra Fría durante la segunda mitad del S. XX. Esta guerra supuso el inicio de una ofensiva militar que busca lograr el control geo-estratégico de los recursos naturales fundamentales. Por recursos naturales fundamentales entendemos: energéticos, hídricos, mineros y forestales

Para nuestro país, esta guerra por los recursos supone la existencia de redes económicas sociales y culturales con intereses contrapuestos. Un ejemplo de ello:

En la Amazonía peruana, el Estado libra dos guerras contradictorias aunque en paralelo: la guerra contra las drogas, que pretende terminar con el uso de sustancias ilegales en el mundo a través de la desaparición de los cultivos de la hoja de coca, y la guerra por los recursos naturales, que pretende reordenar el territorio amazónico a voluntad de empresas, conglomerados y megaproyectos.

Dos formas de ver la vida, son también las que se enfrentan en este conflicto; uno es el neoliberalismo basado en el consumismo y la extracción de recursos no renovables, que pretende mantener una inútil guerra antidrogas, que no se gana pero sirve para mantener presencia militar que respalde concesiones de recursos naturales y tierras en la amazonia; y otro que se basa en el respeto a los pueblos originarios, a los ecosistemas biodiversos y a los derechos humanos.

Buena parte de la población peruana muestra contradicciones en su posición frente a la destrucción de recursos, manifestándose en contra de las grandes empresas pero cerrando los ojos a la destrucción ambiental que generan actividades informales e ilegales en minería, tala, cacería, pesca, etc. Esto último implica aspectos ético conceptuales en los cuales es necesario actuar a nivel de educación y difusión como parte de un camino hacia el desarrollo sostenible.

---

<sup>94</sup> Foster, Marc, *Multi-Polar World and Resources Impact*, Nueva York: Accenture, 2008.

No está por demás señalar que nuestro tiempo actual, al menos nuestros dos últimos periodos de gobierno, han estado marcados por múltiples conflictos sociales por estos motivos. Estos conflictos han escalado desde tensiones iniciales a protestas y han degenerado en enfrentamientos violentos, arrojando como saldo varias víctimas tanto de las fuerzas del orden como de las comunidades afectadas. Podemos aquí recordar los hechos de Bágua durante el último gobierno de García Pérez y los actuales sucesos en torno a ciertos proyectos mineros en Cajamarca y Cuzco, bajo el gobierno nacionalista de Humala Tasso.

#### Capítulo 4. Tensiones globalizadas

##### 4.1. Regímenes totalitarios en América Latina en el marco de la Guerra Fría

El 3 de octubre de 1968, el general Juan Velasco Alvarado asume el poder en el Perú mediante un golpe de Estado, dando inicio al autodenominado “*gobierno revolucionario de las fuerzas armadas*”, destituyendo al presidente electo democráticamente Fernando Belaúnde Terry. La sociedad peruana enfrentó, durante este período, un proceso de reforma agraria<sup>95</sup>, que si bien promovió la justa distribución de la propiedad de la tierra y marcó el final de la oligarquía terrateniente, generó gran convulsión social por la complejidad de sus implicancias<sup>96</sup>. La sociedad peruana se encontraba dividida entre aquellos que estaban a favor y aquellos que estaban en contra de las medidas que se estaban aplicando<sup>97</sup>.

Durante esta época se dio un importante movimiento socialista en la región, me refiero a aquel de finales de los 60's e inicio de los años 70's. Este movimiento se gestó al interior de la generación marcada por los ideales de la revolución cubana (1959)<sup>98</sup> y por los ideales de la

---

<sup>95</sup> La reforma agraria peruana es el proceso de transformación del agro peruano que empezó en 1969, durante el gobierno de Juan Velasco Alvarado. Como precedentes podemos señalar que en 1963, durante el gobierno de Ricardo Pérez Godoy y Nicolás Lindley, se promulgó la Ley de bases para la Reforma Agraria que creó el IRAC (Instituto de Reforma Agraria y Colonización) e inició el proceso de la reforma agraria en el valle de La Convención, Cusco. En 1964, durante el primer gobierno de Fernando Belaúnde Terry, se promulgó la Ley de Reforma Agraria, que no incluyó a las grandes propiedades de la costa norte y tuvo problemas para ser aplicada. El 24 de junio de 1969, ya durante el gobierno militar de Velasco, se promulgó el Decreto Ley N° 17716, con el cual se inició el proceso.

<sup>96</sup> Parodi, Carlos. *Perú 1960-2000. Políticas económicas y sociales en entornos cambiantes*. Lima: Centro de Investigación de la Universidad del Pacífico, 2000, p. 119-120.

<sup>97</sup> *Idem.*, p. 122-126.

<sup>98</sup> La revolución cubana es el movimiento revolucionario de izquierda que provocó la caída de la dictadura de Fulgencio Batista, el 1 de enero de 1959 y la llegada al poder del líder del *Ejército Rebelde*, Fidel Castro. La

guerrilla de liberación encabezada por Ernesto “Che” Guevara (1965-1967)<sup>99</sup> que pretendió extender la lucha armada en diversos países de América Latina con la firme convicción de lograr para ellos la liberación de la opresión del eje capitalista.

Se genera así una ruptura generacional, basada en la oposición de los ideales socialistas de esta generación de jóvenes y el pensamiento conservador de la generación predecesora, vale decir, surge una confrontación entre padres e hijos. Este enfrentamiento ideológico generó tensiones y conflictos en la Lima de los 70's. Cabe señalar que a nivel mundial se vivía una época de oposición ideológica entre el comunismo y el capitalismo, pues estábamos inmersos en el periodo conocido como Guerra Fría, durante el cual hubo un gran interés de las potencias por extender su influencia en la región de América Latina.

El Perú, por otro lado, experimentaba un descontrolado fenómeno migratorio hacia la capital, el cual se inicia alrededor de los años 50's y recrudece en las décadas siguientes. En Lima este fenómeno era visto con preocupación por las elites urbanas<sup>100</sup>.

Los sucesos de la época fueron varios, como los acontecidos en Chile, donde el gobierno de Salvador Allende es derrocado el 11 de septiembre de 1973, luego de la toma del Palacio de la Moneda por tropas del ejército y aviones de la fuerza aérea chilena. Se iniciaba así el régimen militar liderado por Augusto Pinochet<sup>101</sup>. Este régimen militar se extiende desde los sucesos de 1973 hasta el 11 de Marzo de 1990 y durante este período, si bien Chile experimentó una importante transformación económica, política y social, este “desarrollo” se logró a costa de sistemáticas violaciones a los derechos humanos durante el funesto período de persecución

---

revolución cubana aún continúa desde entonces, pues se considera el período de tiempo entre el alzamiento contra Batista y la actualidad en la cual aún persiste ya sin el apoyo de Rusia.

<sup>99</sup> Ernesto Guevara, más conocido como «Che Guevara» (Rosario, Argentina, 14 de junio de 1928 - La Higuera, Bolivia, 9 de octubre de 1967), fue un político, escritor, periodista y médico argentino-cubano, fue uno de los ideólogos y comandantes que lideraron la Revolución Cubana (1953-1959) que desembocó en un nuevo régimen político en ese país. Guevara participó desde entonces y hasta 1965 en la organización del Estado cubano desempeñando varios altos cargos de su administración y de su Gobierno, principalmente en el área económica, siendo presidente del Banco Nacional y ministro de Industria, y también en el área diplomática como responsable de varias misiones internacionales. Convencido de la necesidad de extender la lucha armada en todo el Tercer Mundo, el Che Guevara impulsó la instalación de *focos* guerrilleros en varios países de América Latina. Entre 1965 y 1967, él mismo combatió en el Congo y en Bolivia. En este último país fue capturado y ejecutado de manera clandestina y sumaria por el Ejército boliviano en colaboración con la CIA el 9 de octubre de 1967.

<sup>100</sup> Soto, Hernando de. *El otro sendero: una respuesta económica a la violencia*. Lima: Grupo Editorial Norma, 2009, p. 7-12.

<sup>101</sup> Ramón, Armando de. *Breve historia de Chile*. Buenos Aires: Biblos, 2001, p. 239-261.

política ejecutada por la DINA<sup>102</sup>, cuyas operaciones darían lugar a un genocidio político sin precedentes en la historia de ese país y de la región.

En 1976 se inicia en Argentina el proceso de “Reorganización Nacional”, el cual se instaura mediante un golpe de estado de las fuerzas armadas para derrocar al gobierno constitucional de la presidenta María Estela Martínez de Perón e instalar en su lugar una junta militar liderada por Jorge Videla. Este “proceso”, considerado como la dictadura más sangrienta de la historia argentina, terminó de instaurar en la región una época caracterizada por el terrorismo de estado, la persecución política, y la constante violación de los derechos humanos mediante la tortura, la desaparición y el asesinato de miles de personas y otros crímenes de lesa humanidad. Era una época de alta polarización política, convulsión social y violencia.

El 29 de agosto de 1975, el General de División EP Francisco Morales Bermúdez, entonces Presidente del Consejo de Ministros, y quien estaba voceado para suceder en el gobierno a Velasco, lideró un golpe de estado desde la ciudad de Tacna y lo derrocó. Durante este período Morales Bermúdez se dedicó a “desmontar” muchas de las reformas políticas y sociales que instauró Velasco<sup>103</sup>. Su gobierno fue apoyado por la CIA en el marco del llamado *Plan Cóndor* y los servicios secretos de EEUU que se encontraban en Chile apoyando al dictador Augusto Pinochet. Luego de cuatro años de gobierno Bermúdez convocó a elecciones generales para la conformación de una Asamblea Constituyente, la que daría origen a la constitución de 1979, y a elecciones presidenciales al año siguiente.

El 17 de mayo de 1980, en la víspera de las elecciones presidenciales en el Perú, el grupo subversivo de tendencia ideológica maoísta “Sendero Luminoso” quemó las ánforas y las cédulas de votación en el pueblo ayacuchano de Chuschi. Con este primer acto de violencia

---

<sup>102</sup> En 1974 fue creada oficialmente la DINA (Dirección de Inteligencia Nacional) por medio del D.L N° 521 (aunque funcionaba de facto desde fines de 1973). Esta Dirección quedó a cargo del teniente coronel de ingenieros Manuel Contreras. La DINA tenía facultades para detener y confinar personas en sus centros operativos durante los estados de excepción. Como estos estados duraron casi toda la dictadura, la DINA tuvo estas facultades durante toda su existencia. Esta organización tuvo la tarea de anular toda clase de oposición política al régimen, la cual de acuerdo a la visión ideológica de la Junta Militar, estaba conformada por grupos de sedición marxistas. Entrenados en la Escuela de las Américas, los agentes de la DINA iniciaron una campaña de represión, focalizado su accionar principalmente contra el GAP (Grupo de Amigos Personales de Allende), el MIR (Movimiento de Izquierda Revolucionaria), el Partido Socialista de Chile y el Partido Comunista. La DINA empleó sistemáticamente el secuestro, la tortura y el asesinato para lograr sus objetivos. Contaba, además, con agentes internacionales, entre los que se cuenta el estadounidense Michael Townley, uno de los responsables del asesinato de Carlos Prats en Buenos Aires y de Orlando Letelier en Washington, DC. Su otro dispositivo internacional era la Operación Cóndor, acuerdo de cooperación entre los diversos organismos de represión política de las dictaduras latinoamericanas, con el objetivo de contener cualquier elemento de izquierda. La DINA detendría su funcionamiento en 1977, siendo reemplazada por la CNI (Central Nacional de Informaciones).

<sup>103</sup> Parodi, Carlos. *Op. cit.*, p. 137-138.



contra el Estado, se iniciaba la “lucha armada” que este grupo subversivo planteaba como única solución para reemplazar las instituciones peruanas que considera *burguesas* por un régimen revolucionario campesino comunista<sup>104</sup>. Nuestro país, plagado de múltiples conflictos sociales y marcado por profundas diferencias económicas, étnicas y culturales se encontró inmerso en un conflicto armado interno que se prolongaría por más de una década.

En nuestro país no se repite el esquema latinoamericano donde son los agentes del Estado los perpetradores de una persecución ideológica contra civiles desarmados. En el Perú la violencia armada es iniciada por el PCP Sendero Luminoso utilizando, de manera sistemática, métodos para sumergir a la población en el terror y la incertidumbre<sup>105</sup>. Si bien ellos justificaban este accionar en el abandono del campo y del campesinado por parte del Estado, lo cual constituye un justo reclamo social, sus métodos violentos afectaron en gran parte a este sector por el cual inicialmente se alzaron en armas desafiando al Estado.

Este proceso de violencia vivido en el Perú de la década de los 80's puso de manifiesto las graves desigualdades de índole étnica y cultural que aún prevalecen en el país, ya que fue la población andina y selvática pobre y sin educación aquella que sufrió en mayor medida los estragos de esta lucha armada; sin que el resto del país, principalmente la capital y sus habitantes, la experimentara y asumiera como propia o como consecuencia de un manejo inadecuado de las políticas económicas y sociales<sup>106</sup>.

Este período de lucha armada y enfrentamiento ideológico tiene precedentes. Seguidamente destacaré los más significativos:

Durante el primer gobierno del arquitecto Fernando Belaunde Terry (1963–1968) se dan una serie de levantamientos armados o guerrillas que, inspiradas en la revolución socialista cubana, generan breves episodios de conflictos armados al interior del país:

Entre los años de 1962 y 1963 el FIR (Frente de Izquierda Revolucionaria), liderado por Hugo Blanco organiza tomas de tierras en la provincia de La Convención en el departamento del Cuzco.

En 1963 el ELN (Ejército de liberación Nacional), del cual eran líderes visibles Javier Heraud y Héctor Béjar, baja por Madre de Dios para unirse a Hugo Blanco. La mayoría de estos guerrilleros muere en combate.

Entre 1963 y 1965 el MIR (Movimiento de Izquierda Revolucionaria) liderado por Luis de la Puente Uceda, y Guillermo Lobatón pelea en Ayacucho y en la Selva Central.

---

<sup>104</sup> Gorriti, Gustavo. *Sendero: Historia de la guerra milenaria en el Perú*. Lima: APOYO, 1990, p. 43-47.

<sup>105</sup> Comisión de la Verdad y Reconciliación (CVR). *Informe final*. Lima: Comisión de la Verdad y Reconciliación, 2003, tomo I, p. 70.

<sup>106</sup> CVR, tomo VIII, p. 354.

Estos levantamientos contra el Estado Peruano son algunos de los precedentes de la lucha armada socialista en nuestro país. Sendero Luminoso y el MRTA son fenómenos más complejos y diferentes entre sí. Estos movimientos y los hechos de la década de 1980 en el Perú deben ser analizados de manera más amplia y desarrollada. En este documento solo intentare ilustrar la época como un contexto vivido para enmarcar el inicio de mi proceso creativo.

#### 4.2. Las décadas de la violencia en el Perú

El PCP Sendero Luminoso fue fundado a finales de la década de los 60's por el entonces profesor de filosofía de la Universidad San Cristóbal de Huamanga Abimael Guzmán Reynoso. Fue una organización derivada del Partido Socialista del Perú, fundado por José Carlos Mariátegui en 1928. Su nombre se derivó de de una frase publicada en un periódico editado por el PCP de Mariátegui:

*“El marxismo leninismo abrirá el sendero luminoso hacia la revolución.”<sup>107</sup>*

Su accionar inicial (1973-1975), se basó en obtener el control progresivo de los consejos estudiantiles de las universidades de la Sierra Central del país como la Universidad de Huancayo y la Universidad San Cristóbal de Huamanga, (la cual para esa época ya estaba tomada por la ideología Senderista) y al mismo tiempo en desarrollar una presencia progresiva en Universidades de la capital, como La Universidad Nacional de Educación Enrique Guzmán y Valle, más conocida como La Cantuta, La Universidad Nacional de Ingeniería y la Universidad Nacional Mayor de San Marcos<sup>108</sup>.

A inicios de los 80's, Sendero Luminoso tuvo una serie de encuentros clandestinos en Ayacucho conocidos como el Segundo Plenario del Comité Central, donde se formó un *“directorio revolucionario”* de naturaleza política y militar, a raíz de ello, se da la *-primera escuela militar-*, donde se instruye a los militantes en tácticas militares y el manejo de armas; es a partir de este punto que se da la orden para el inicio de la lucha armada<sup>109</sup>.

---

<sup>107</sup> La cuestión del nombre necesita acotaciones, para eso confróntese: Degregori, Carlos Iván. *Qué difícil es ser Dios: el Partido Comunista del Perú-Sendero Luminoso y el conflicto armado interno en el Perú: 1980-1999*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2011, p. 137; CVR, tomo II, p. 28-30.

<sup>108</sup> CVR, tomo II, p. 30-32; tomo III, pp. 581-601.

<sup>109</sup> CVR, tomo II, p. 33-37.

El Informe Final de La Comisión de la Verdad y Reconciliación establece en el capítulo 1, el cual titula “Los períodos de la violencia” los siguientes periodos diferenciados:

1. El inicio de la violencia armada (mayo 1980 – diciembre 1982). Comprende desde la primera acción armada cometida por el PCP SL en Chusqui, Cangallo el 17 de Mayo de 1980 hasta la disposición presidencial del 29 de diciembre de 1982, que dispone el ingreso de las fuerzas armadas a la lucha contrasubversiva en Ayacucho.
2. La Militarización del conflicto (enero 1983 – junio 1986). Abarca desde la instalación el 1 de enero de 1983 del Comando Político - Militar de Ayacucho hasta la matanza de los penales del 18 – 19 de junio de 1986.
3. El despliegue nacional de la violencia (junio 1986 – marzo 1989). Es la etapa que va desde la mencionada matanza de los penales de junio de 1986 hasta el 227 de marzo de 1989, fecha del ataque senderista, con apoyo de narcotraficantes, al puesto policial de Uchiza en el departamento de San Martín.
4. La crisis extrema: ofensiva subversiva y contraofensiva estatal (marzo 1989 – septiembre 1992). Se inicia inmediatamente después del asalto senderista al puesto de Uchiza y culmina el 12 de septiembre de 1992 con la captura en Lima de Abimael Guzman Reynoso y algunos de los principales dirigentes de su organización.

Cabe destacar que durante estos periodos se suceden tres gobiernos democráticos:

Fernando Belaunde Terry (1980 – 1985), Alan García Pérez (1986 – 1990) y Alberto Fujimori Fujimori (1991 – 2000). Podemos decir entonces que la lucha armada interna en el Perú se da en una época de estabilidad democrática, una de las etapas con mayor número de procesos electorales democráticos a nivel nacional, regional y municipal, luego de una década de gobiernos militares.

Durante el transcurso de la década de 1980 Sendero Luminoso crece en su eje de influencia en la sierra central, concentrando sus operaciones en los departamentos de Ayacucho, Apurímac y Huancavelica, obteniendo apoyo parcial y simpatía por parte del campesinado mediante acciones violentas como el ajusticiamiento de ladrones de ganado o el asesinato de los capataces de las granjas colectivas controladas por el Estado<sup>110</sup>. La tibia respuesta del Estado peruano al accionar inicial de Sendero y el poco interés de los medios de comunicación, en los acontecimientos del ámbito “rural”, posibilitó un rápido desarrollo de su accionar subversivo. Quizás otro factor importante de señalar es que el segundo gobierno democrático de Fernando Belaunde Terry fue reticente a reforzar la autoridad de las fuerzas armadas, debido a que fueron ellas quienes lo derrocaron mediante un golpe de estado durante su primer

---

<sup>110</sup> *Idem.*, p. 30-31.

gobierno.<sup>111</sup> Durante este período la encargada de enfrentar a Sendero Luminoso fue La Policía Nacional del Perú.

En Abril de 1982 la cárcel de Ayacucho fue atacada por una columna senderista para lograr la liberación de algunos de sus “*camaradas*” capturados. En este hecho mueren algunos efectivos policiales y quedan heridos varios senderistas. La Policía Nacional responde a este ataque de manera brutal, asesinando a los senderistas que quedaron internados en el nosocomio de dicha ciudad. Este episodio puso en evidencia el grado de violencia al que estaba llegando la lucha armada que se venía dando al interior de nuestro país y el poco o nulo interés que había generado en los habitantes de la capital, Lima<sup>112</sup>. A raíz de este suceso se declaró en Estado de Emergencia a todo el departamento de Ayacucho y las fuerzas armadas toman el control de dicho territorio, organizando una represión violenta que acarreó muchas víctimas, tanto culpables como inocentes.

Cabe destacar que para los militares destacados en la zona era muy difícil diferenciar a los senderistas de la población rural, por lo que cualquier campesino era considerado como un terrorista en potencia mientras no se demostrara lo contrario. Por otro lado, Sendero Luminoso inició una campaña de asesinatos de las autoridades civiles, políticas y religiosas para eliminar todo vestigio de representatividad del Estado. Asimismo comienza a ajusticiar a todo aquel que consideraban *soplón*, es decir, todo aquel del cual se sospechara que daba información a los militares sobre las actividades y/o el paradero de las columnas senderistas. En algunos casos, como el de Lucanamarca, estas masacres acabaron prácticamente con toda la comunidad, incluyendo mujeres y niños. Este accionar demencial comenzó a mellar el débil apoyo popular que Sendero tenía en la población rural<sup>113</sup>.

Ese mismo año tuvo que ocurrir el penoso suceso de Uchuraccay, donde un grupo de periodistas limeños fue asesinado por los comuneros de la localidad, para que finalmente Lima, la capital, sintiera el impacto de la lucha armada que se desarrollaba en el campo. Solo así, con la terrible muerte de estos seis periodistas a manos de campesinos quechua hablantes, es que la ciudad despierta de su letargo y abre los ojos al horror que se venía dando en las provincias más olvidadas de nuestro país<sup>114</sup>. Este hecho dio paso a la conformación de una comisión investigadora encabezada por el escritor Mario Vargas Llosa.

A partir de 1983, las operaciones de Sendero Luminoso recrudecen en violencia y empiezan a desarrollarse en zonas fuera de su ámbito de operaciones inicial, su accionar se irradia hacia Huancayo, Cerro de Pasco, Huánuco, Andahuaylas, Abancay y Lima. Empiezan así los

---

<sup>111</sup> *Idem.*, p- 35-36, 48.

<sup>112</sup> CVR, tomo I, p. 79-80.

<sup>113</sup> Degregori, I., *Op. Cit.*, p. 91; CVR, tomo V, p. 62, 82-84.

<sup>114</sup> Degregori, I., *Op. Cit.*, p.

tristemente famosos “*apagones*”, ocasionados por los ataques a las líneas de alta tensión, con el objetivo de dejar a las ciudades sin suministro eléctrico y generar pánico y zozobra en la población. Además se empiezan a utilizar los llamados “*coches bomba*” para causar destrucción y muerte frente a objetivos de gran valor político e ideológico como el Palacio de Gobierno y el Palacio de Justicia en Lima (1985). También empiezan los llamados “*paros armados*” durante los cuales los senderistas llamaban a paralizar toda actividad comercial y productiva como boicot al sistema. Durante ellos las columnas senderistas entraban a ciertas ciudades, tomando el control de éstas y realizando pintas y diversas acciones de apología a la lucha armada.

En Lima, Sendero inicia su penetración a través de los llamados “*pueblos jóvenes*” como Huaycán (ubicado en el actual distrito de Ate), Manchay y Villa El Salvador. Comienza a realizar atentados contra personas específicas, sobre todo contra aquellas que llamaban a la resistencia contra su accionar, de esta manera asesina dirigentes vecinales, sacerdotes, maestros de escuela y a todo aquel que se opusiera a la lucha armada o guerra popular como única solución a la diferencia de clases. Para esta época la ideología de Sendero había dejado de ser el maoísmo y sus militantes empiezan a referirse a ella como *Marxismo–Maoísmo–Leninismo*, o de manera más específica como “*Pensamiento Gonzalo*”, en clara referencia a su fundador y líder Abimael Guzmán Reynoso más conocido en el “*argot*” Senderista como el “*camarada Gonzalo*”

La violencia se presentaba cada vez más cercana. Ya no eran sucesos que ocurrían en los países vecinos, ahora la violencia se daba al interior de nuestro país; al principio en alejadas provincias de la sierra, para luego acercarse cada vez más a la capital, cercándola. La violencia se respiraba en el aire de nuestra ciudad y se incrustaba en la retina mediante la experiencia televisiva.

El atentado de la calle Tarata en el distrito de Miraflores en Lima, el 16 de Julio de 1992, marcó el punto más álgido en la escalada de violencia de la lucha armada o guerra interna que vivió nuestro país durante aquellas décadas. La ciudad sufrió en carne propia la barbarie de un atentado terrorista que dejó como trágico saldo 25 personas muertas, 155 heridos y pérdidas materiales superiores a los 3 millones de dólares.

### 4.3. EL Nuevo Orden Mundial

La expresión “*Nuevo Orden Mundial*” fue acuñada por el presidente Norteamericano George W. Bush padre en 1991. Con ella, él designaba o hacía referencia a una nueva etapa en las relaciones internacionales donde el mundo tras el final de la *Guerra Fría*, había pasado de un situación bipolar a una multipolar; a un mundo que, tras la caída de la URSS y con ella del modelo Socialista, se caracterizaría por la paz y el entendimiento diplomático entre todas las naciones del orbe. Esto, claro, está lejos de ser la realidad de nuestra época actual.

Iván Auger en su ensayo *En la alborada de un nuevo orden mundial. La seguridad de América del Sur*<sup>115</sup> nos señala lo siguiente sobre esta expresión:

*“Asistimos al nacimiento de un nuevo orden mundial. La Guerra Fría y el predominio económico de Estados Unidos, que constituían las estructuras esenciales de posguerra, se desmoronan, la primera como consecuencia de las políticas de Gorbachov y, el segundo, por el asombroso desarrollo de Japón.”*<sup>116</sup>

Sobre el rol de los países Sudamericanos en este proceso de cambio el autor nos dice:

*“Los países de América del Sur no son el centro del cambio, pero la evolución de las relaciones entre los países industrializados afectará la seguridad, en el concepto moderno del término, de nuestra región.”*<sup>117</sup>

Auger, en su ensayo, traza un panorama interesante sobre el mundo después de la Guerra Fría, es mi apreciación que el siguiente párrafo lo resume de manera bastante clara

*“Al despejarse la polvareda que levantó la Guerra Fría se descubre, repentina y sorpresivamente, que el mundo bipolar se trasmuta en multipolar; que la fuerza militar y los modelos ideológicos son sustituidos por el poder económico y la vía propia de desarrollo; que los vencedores no son los grandes contendores, sino Japón, y, en menor medida, Europa occidental, particularmente la República federal de Alemania (RFA). (...) Además se esbozan la formación de bloques económicos y la tendencia hacia el comercio internacional, administrado por acuerdos gubernamentales de carácter bilateral y regional más que multilateral. A lo anterior se añaden la revolución científica y tecnológica, que limita ventajas comparativas de*

---

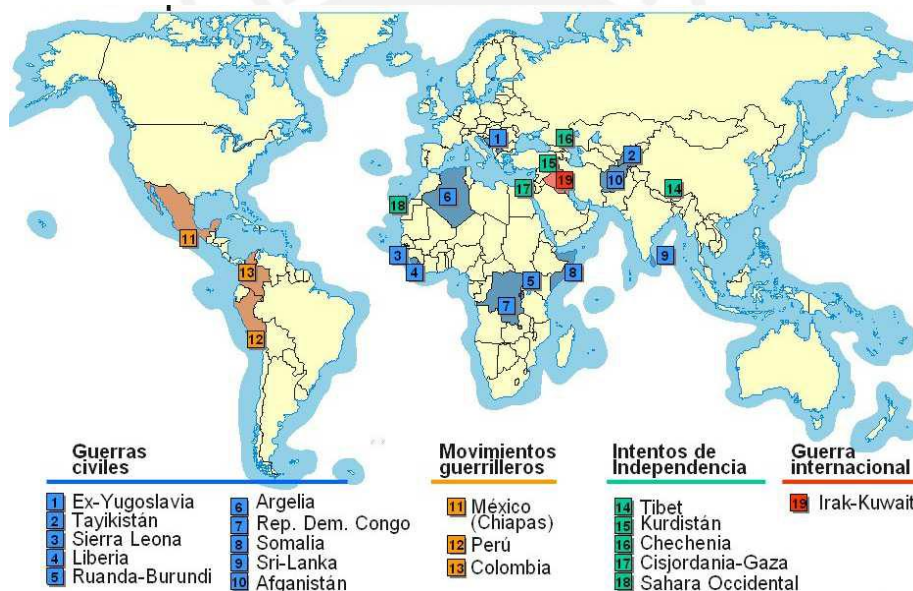
<sup>115</sup> Auger, Iván, “En la alborada de un nuevo orden mundial. La seguridad de América del Sur”. En: *Después de la Guerra Fría: los desafíos de la seguridad de América el Sur*, Comisión Sudamericana de Paz. Caracas: Editorial Nueva Sociedad, 1990.p. 115.

<sup>116</sup> *Idem.*

<sup>117</sup> *Idem.*

los países en desarrollo, y la reciente pero cada vez mayor preocupación por el deterioro del medio ambiente.”<sup>118</sup>

El final de la *Guerra Fría* no ha supuesto en modo alguno la desaparición de los conflictos, lo que ha acontecido es el traslado de un enfrentamiento internacional entre los bloques socialista-oriental y capitalista-occidental a una serie de conflictos intraestatales menores en dimensiones geopolíticas, pero henchidos de violencia; es decir se ha pasado de una etapa de tensión nuclear global a una de tensión étnica, territorial, económica, política y religiosa regional e intraestatal, que ha dado como resultado la fragmentación de naciones de aparente solidez.



(Fuente: *El Nuevo Orden Mundial, Principales conflictos armados tras la Guerra Fría*)<sup>119</sup>

Como se puede apreciar en el gráfico anterior, estos conflictos se han dado principalmente en regiones de la ex URSS y en el continente africano. En el primer caso, la caída del régimen socialista ruso dio a luz una serie de intentos de independencia con éxito parcial algunos y en el caso de África la independencia de las ex colonias inglesas y francesas desencadenó una serie de cruentas guerras civiles de carácter étnico. Las naciones africanas libres del poder

<sup>118</sup> *Idem.*, p. 115.

<sup>119</sup> Colegio de Bachillerato Internacional Sabuco - Albacete, *Op. Cit.*

colonial vieron surgir antiguas disputas y odios étnicos que degeneraron en sangrientas matanzas, multitudinarios éxodos, hambruna y desesperación. El ejercicio del poder autoritario por una minoría que llega a él mediante la fuerza por sobre una mayoría explotada y sometida parece ser, en el caso de ciertos países africanos, la evidencia clara de que no solo las grandes potencias ejercen dichas prácticas sino que al interior de las naciones esta situación se da en menor escala y que sus consecuencias son igualmente graves y dignas de atención.

Podemos decir que el final de la *Guerra Fría*, lejos de propiciar la paz, por el contrario ha fragmentado la tensión y multiplicado la presencia de los conflictos regionales. El sistema *neoliberal* no aporta la paz ni la estabilidad prometida: se calcula en sesenta (60) el número de conflictos abiertos e irresueltos desde 1991.<sup>120</sup>

La idea de que EEUU y las organizaciones mundiales como la ONU garantizan la paz y el orden internacional es, a todas luces, una utopía. Sucede que la necesidad de esta potencia de hacer prevalecer sus intereses mediante la globalización de los valores capitalistas, basado en la expansión e imposición del modelo *neoliberal*, genera rechazo en las regiones donde estos intereses entran en conflicto con los intereses locales. Los EEUU y sus aliados han desarrollado para contrarrestar esta situación una serie de intervenciones económicas y militares en varios territorios para imponer condiciones que aseguren a futuro la provisión de insumos y recursos que garanticen el consumo de su mercado interno.

Desde el final de la Segunda Guerra Mundial, “(...) solo 63 países del mundo han estado exentos de conflictos bélicos, el 90% de los conflictos armados que se han desarrollado a partir de este periodo se han dado en los países del llamado Tercer Mundo”<sup>121</sup>. Estos conflictos se producen en países pobres y son más violentos que los que ocurrieron entre los países ricos o desarrollados.

En este contexto se origina la llamada *Guerra contra el Terrorismo*, que no es otra cosa que la respuesta política y militar de los EEUU a los atentados del 11 de Septiembre del 2001 acontecidos en su territorio. Esta ofensiva se plantea como la solución para proteger el orden y la seguridad mundial, la cual se ve amenazada principalmente por las organizaciones terroristas de origen Islámico, cuyo accionar se ha extendido desde inicios del SXXI a nivel global.

---

<sup>120</sup> *Idem.*, p. 5.

<sup>121</sup> *Idem.*, p. 1.



#### 4.4. La Guerra contra el Terrorismo

La llamada *Guerra contra el Terrorismo* es un episodio determinante de esta nueva época, pues ella refleja la política de Intervención militar desarrollada por EEUU y sus aliados para mantener la hegemonía a nivel global y disponer así de los recursos naturales que su modelo demanda. Esta ofensiva tiene varios precedentes, vamos a considerar en primera instancia aquellos hechos bélicos y militares que lo preceden. Aquí el precedente más importante sería la llamada *Guerra del Golfo*.

El desarrollo que se va a dar a cada uno de estos episodios bélicos será breve, sin embargo, propondré para cada uno de ellos una referencia bibliográfica donde se puede hallar un análisis más profundo de estos acontecimientos.

##### La primera Guerra del Golfo

En Agosto de 1990 el ejército iraquí invadió el emirato petrolífero de Kuwait, donde se localiza una de las reservas más importantes de crudo del planeta. Los EEUU formaron ante este atentado a sus intereses una coalición internacional de 28 países con el aval de la ONU e inició un intenso ataque aéreo contra Irak el 17 de Enero de 1991. Esta ofensiva dejó a la nación de Irak devastada y los aliados iniciaron una ofensiva militar terrestre. Como consecuencia Irak se retiró de Kuwait pero su líder Sadam Hussein permaneció en el poder.<sup>122</sup>

##### La invasión a Afganistán

En el año 2002, como respuesta a los ataques terroristas del 11 de Septiembre del 2001 en territorio norteamericano, reivindicados por la red terrorista islámica Al Qaeda dirigida por Osama Bin Laden, los EEUU despliegan su poderío militar en territorio afgano, argumentando que esta red terrorista y su líder operaban bajo la protección del régimen integrista islámico denominado Talibán. Los EEUU y sus aliados, una vez más, logran derrocar este régimen e instalar un gobierno monitoreado por el poder aliado. EEUU logra así el control de las principales ciudades de esta nación y consigue aquello que los soviéticos no pudieron conseguir en 1979, donde fueron justamente ellos quienes dotaron de armas a la resistencia afgana y donde Osama Bin Laden formó parte de la logística militar que con armamento norteamericano cerro el paso a la URSS.

---

<sup>122</sup> Para un desarrollo mayor de este tema ver: Gutarra Maraví, Eleazar. *La guerra del golfo. Una guerra más por el petróleo*, Lima: Escuela Superior de Guerra, 1992.

Actualmente el conflicto en territorio afgano persiste, pues la milicia Talibán controla amplias zonas en la frontera con Pakistán, Por este motivo EEUU mantiene una fuerza militar significativa para garantizar el control de este territorio.

Esta guerra fue la primera etapa de la respuesta de la potencia hegemónica al terrorismo islámico internacional y sirvió de plataforma a los intereses norteamericanos para extender su zona de influencia en algunos países de la región de Oriente Medio que eran, durante el periodo de la Guerra Fría, parte del eje de influencia soviético.<sup>123</sup>

### **La segunda Guerra del Golfo**

El 19 de Marzo del 2003, el presidente de los EEUU, Geroge W. Bush hijo, argumentando que Irak poseía armas de destrucción masiva, sospecha que no fue confirmada posteriormente, inicia una intervención militar bajo la misma modalidad que la primera. Lanza ataques aéreos a bases militares Iraquíes seguidos de un despliegue masivo de fuerzas terrestres que en pocas semanas logran tomar la ciudad de Bagdad. Las imágenes de esta ofensiva fueron televisadas por CNN y capturaron la atención pública de todo el planeta. A diferencia de la primera guerra del golfo, esta campaña no contó con el aval de la ONU, de manera que EEUU, Gran Bretaña y sus aliados actuaron en esta oportunidad de manera unilateral y al margen de dicha organización.

La estrategia aliada para mantener el control de este territorio fue un fracaso, pues lejos de conseguir la estabilidad de esta región, permitió el surgimiento de graves conflictos étnicos entre la mayoría Chií y la minoría Sunní, además de enfrentamientos armados en la región Kurda del Norte. La cantidad de víctimas civiles y la destrucción que estos enfrentamientos han ocasionado sumergió al país en un caos prolongado que se podría calificar de inmanejable. Las continuas bajas en las tropas norteamericanas, que ascendieron al 2008 a mas de 4000 soldados, crearon además un efecto de desaprobación en territorio norteamericano contra la gestión Bush, generando continuas protestas civiles, las cuales pusieron al régimen en una situación bastante incómoda, fruto de ello los Republicanos tuvieron que asumir la posterior derrota en las urnas en los comicios presidenciales que dieron como ganador al actual presidente demócrata Barack Obama.

Hasta el día de hoy los enfrentamientos en territorio iraquí continúan; el presidente Obama, a pesar de haber manifestado en campaña su intención de reducir la presencia militar norteamericana en dicho territorio y repatriar las tropas que en él permanecen, no ha podido

---

<sup>123</sup> Para un desarrollo mayor de este tema ver: Cooley, John, *Guerras Profanas: Afganistán, Estados Unidos y el terrorismo internacional*, Madrid: Siglo Veintiuno, 2002.

políticamente llevar a cabo dicha oferta, pues Irak se ha convertido, debido a la prolongada ocupación foránea, en un hervidero para el terrorismo islámico.

Este conflicto demuestra claramente el grado de implicación al que pueden llegar EEUU y sus aliados cuando sus intereses, en este caso el control del petróleo, se ven afectados.<sup>124</sup>

Los recientes acontecimientos en la región de Oriente Medio son prueba de que aun existe una amenaza latente para los intereses norteamericanos en esta región. Si bien el año 2011 ha significado ciertas victorias como la operación encubierta que logró el asesinato de Osama Bin Laden y la persecución que dio como resultado la muerte de Saddam Hussein, el camino para lograr la estabilidad de este territorio en beneficio de los intereses de las potencias hegemónicas del planeta aun esta lejos de haber concluido. La situación actual de Siria y la tensión internacional en torno al enriquecimiento de uranio con fines atómicos en Irán es prueba de ello. La situación de alerta en la que viven permanentemente países como Gran Bretaña y los EEUU como consecuencia de estas intervenciones es el resultado del odio generado en esta región convertido en un accionar violento de los pueblos islámicos en contra de estas naciones.

### **El Terrorismo Islámico**

Como hemos podido ver, las reacciones al expansionismo *neoliberal*, basado en estrategias de *intervencionismo militar*, en la región de Oriente Medio, ha generado en los países de población musulmana una gran desaprobación que se manifiesta en una voluntad generalizada de insurrección contra los EEUU, sus aliados y su afán de hacer prevalecer sus intereses por encima de las demandas y necesidades locales. Si bien es cierto que esta región tiene una serie de conflictos interestatales irresueltos, la amenaza de estas potencias sobre sus territorios las ha cohesionado, unificándolas en torno a un enemigo común: el poder Occidental y su modelo *neoliberal*. En casi todos estos países existen actualmente gobiernos pro-occidentales que son combatidos por medio de guerrillas, insurrecciones y resistencias civiles armadas, que ponen en jaque el control y los intereses de las potencias en los territorios de esta región.

No podemos dejar de mencionar y analizar en este contexto el conflicto Árabe-Israelí que podríamos catalogar como germinal para esta coyuntura.

Los EEUU apoya al estado de Israel y este es un tema muy sensible para la opinión pública de los países árabes. La situación entre judíos y palestinos es desde hace mucho un tema delicado y polémico. La situación de la población Palestina aglomerada en territorios controlados militarmente por la nación de Israel y sumergida en la más absoluta pobreza ha generado en la

---

<sup>124</sup> Para un desarrollo mayor de este tema ver: Baudrillard, Jean, *La guerra del golfo no ha tenido lugar*, Barcelona: Anagrama, 1991.

región una radicalización de la postura de los países árabes a este respecto. Además, ha propiciado una lectura extremista de la religión Islámica que congrega cada vez más adeptos a las filas de grupos radicales que proponen el terror como único medio para enfrentar esta problemática. El problema no es simple, pues este conflicto es ancestral y el fuerte componente religioso implícito en él, ha llevado a las facciones extremistas a modalidades tan violentas como *los atentados suicidas*, donde el fanatismo y la convicción ciega lleva a individuos a autoinmolarse y a no tener piedad alguna con la sociedad civil sobre la cual actúan.

Las redes terroristas son muchas y están articuladas en torno a un mismo fin, pero están a la vez fragmentadas, desestructuradas, de manera que es muy difícil desmantelarlas. Ante cada avance en contra de ellas, nuevos adeptos plenos de fanatismo y movidos por el deseo de venganza y reivindicación aparecen y ello hace casi imposible su eliminación. Por otro lado, la utilización de medios de tecnología avanzada provenientes de los países del primer mundo, les permiten hacer visible a nivel global su odio hacia los valores del mundo occidental que pretende oprimirlos; gracias a estos nuevos medios pueden planear y llevar a cabo atentados suicidas en todo el mundo pues uno de sus mecanismos de operación es sembrar células de acción en territorios donde se encuentran sus blancos potenciales y activarlas una vez que se han infiltrado en la estructura social de dichos territorios; de esa manera pueden perpetrar atentados al interior de las sociedades que ellos determinan. Los grupos terroristas islámicos son a inicios de este nuevo siglo una de las principales amenazas al equilibrio, la paz y el orden mundial, aunque desde el punto de vista musulmán estas acciones están plenamente justificadas.<sup>125</sup>

### **El conflicto Árabe–Israelí**

Como señale anteriormente, este conflicto es ancestral. Sin embargo si queremos evidenciar un punto de inicio para la situación actual, este debería ser *La guerra de los seis días* en 1966, mediante la cual se forma el Estado de Israel con ayuda de los EEUU. Quizás uno de los hechos más importantes en el desarrollo de este conflicto es la llamada *primera intifada* acaecida en el año 1987, donde los palestinos ya sometidos se enfrentaron contra el poder militar Israelí.

La profunda desigualdad de fuerzas que ha marcado este enfrentamiento, unida a la presión internacional, desembocó en una negociación entre las partes que se inició en Madrid en 1991 y culminó en Oslo en 1993. En esta negociación se llegó a ciertos acuerdos entre los cuales la

---

<sup>125</sup> Para un desarrollo mayor de este tema ver: Huaroc, Jean Carlo, *Terrorismo internacional: análisis de sus consecuencias en las relaciones internacionales a partir de los atentados del 11 de septiembre del 2001*, Lima CAJ, 2002.

OLP (Organización para la liberación de Palestina), aceptaba y reconocía el estado de Israel a cambio de una autonomía provisional de parte de los territorios árabes ocupados y controlados por Israel, los cuales tendrían una autoridad Palestina con cierta autonomía. Estos acuerdos fueron desconocidos por movimientos como *Hamás*, de sesgo radical, que calificó este reconocimiento del estado de Israel como una afrenta a sus demandas y tildaron de traidores a los líderes Palestinos involucrados. Uno de los puntos de mayor conflicto es la incapacidad de ambas partes de llegar a un acuerdo en torno a la adjudicación de Jerusalén, lugar que ambas partes reclaman como capital irrenunciable, pues en ella se encuentran tanto la mezquita árabe de Al Aqsa, como el Muro de los Lamentos, lugares sagrados tanto para la religión musulmana como para la religión judía. Cabría señalar que en esta misma ciudad se encuentra el santo sepulcro, lugar santo para los Católicos Apostólicos Romanos y los Católicos Ortodoxos Rusos.

En el año 1999 el movimiento palestino *Hamás* radicaliza su accionar y se inicia una ofensiva plagada de atentados suicidas contra objetivos civiles en pleno corazón de Israel. Esta escalada de violencia llevó a las autoridades israelíes a construir muros que aislaran los llamados “bancos palestinos” y cuyo propósito sería ejercer un control minucioso del ingreso y salida de los ciudadanos palestinos a territorio Israelí. Esto no significó un obstáculo para que *Hamás* siguiera llevando acabo atentados suicidas y que estos fueran respondidos por Israel por medio de ataques aéreos y bombardeos a las zonas donde estos grupos operaban. La situación después de muchos años sigue igual de tensa y a pesar de los continuos intentos de mediación de la comunidad internacional y de esporádicas manifestaciones a favor de un alto al fuego de los líderes de ambas partes, todo parece indicar que esta situación esta lejos de una solución aun en este nuevo siglo.

## II El conflicto en el arte y la escultura como medio artístico

Hasta aquí he intentado otorgar un marco referencial teórico y coyuntural, el cual define el inicio de un proceso de creación artística propio. Sin embargo este preámbulo no ha contemplado el impacto del conflicto en el arte, ni ha ubicado este proceso de creación que refiero en una disciplina y tradición determinada y frente a las tendencias que marcan su desarrollo en el tiempo.

Esta segunda parte pretende aportar a esta memoria un marco referencial histórico, conceptual y estético circunscrito a la historia del arte moderno. Ofreceré un análisis breve de las tradiciones y tendencias, conflictos y rupturas que han dado forma a las manifestaciones escultóricas modernas y contemporáneas. Todo este arte al que me he visto expuesto, a través de libros y de manera física, ha influenciado en mi formación artística, ha ido definiendo ciertos rasgos de mi proceso creativo y me está permitiendo forjar mi propio lenguaje, mi propia estética, mis propias estrategias artísticas.

La escultura es una disciplina antigua, acompaña al hombre desde edades tempranas. Es una labor que nace de la relación del hombre primitivo con su entorno y se desarrolla en función de diversas necesidades humanas, tales como representar, ritualizar, conmemorar, marcar, señalar, embellecer, etc. De esta manera el hombre utiliza los recursos que le ofrece su entorno o en algunos casos actúa directamente en él, para dar forma tangible y duradera a aspectos referentes a las estructuras religiosas, políticas y sociales que definen las características particulares de la cultura a la que pertenecen.

El desarrollo de la escultura ha respondido en todo momento a los avances en la capacidad del hombre de transformar la materia y modificar su entorno. Para ello el ser humano ha desarrollado técnicas, herramientas, estrategias y procesos que le permiten transformar y dar forma a los recursos materiales que le ofrece el entorno; además el ser humano interviene en el entorno mismo para modificarlo, reconfigurarlo y otorgarle de esa manera un sentido cultural.

Las primeras aproximaciones a la actividad de hacer escultura están marcadas por técnicas como el modelado, el labrado y la talla, donde los materiales utilizados eran la arcilla, la piedra y la madera. Estas técnicas y materiales permitían al hombre de la edad antigua realizar representaciones de forma cerrada, es decir se trabajaban formas como el monolito, el tótem y diversos tipos de representaciones figurativas que daban forma visible a dioses, monarcas, seres tutelares, fuerzas de la naturaleza, etc. Estas primeras esculturas definían la concepción tanto del mundo sobrenatural como de la vida cotidiana del hombre primitivo.

Cuando el hombre se establece en un lugar definitivo y comienza a construir ciudades, comienza a modelar el territorio que habita y a hacer visibles signos y símbolos de sus estructuras culturales; la escultura, de la mano de la arquitectura, se desarrolla de una manera vertiginosa.

Es evidente, después de un breve análisis de la historia, que el desarrollo de la escultura antigua y medieval está de alguna manera inscrito en la evolución de la arquitectura. La escultura durante un largo periodo de tiempo en la historia se pone al servicio de esta disciplina y la realza con frisos, relieves, molduras, estatuas y otras formas de representación cultural más complejas como los monumentos.

La Edad de los metales, iniciada por el descubrimiento de los procesos de fundición y forja determina un punto de quiebre para el hombre. El dominio de los metales genera no solo nuevas posibilidades artísticas sino también el inicio de la industria bélica. Los enfrentamientos armados o guerras entre los hombres por el dominio del territorio y sus recursos no volverán a ser los mismos después de la aparición de las espadas, los escudos, los cascos y demás implementos de guerra forjados en metal. La maleabilidad de los diversos metales como el hierro y el cobre, y el filo que se podía lograr con ellos, marca el inicio de una nueva dimensión para las guerras humanas y posteriormente, mucho más adelante en la historia, para el arte.

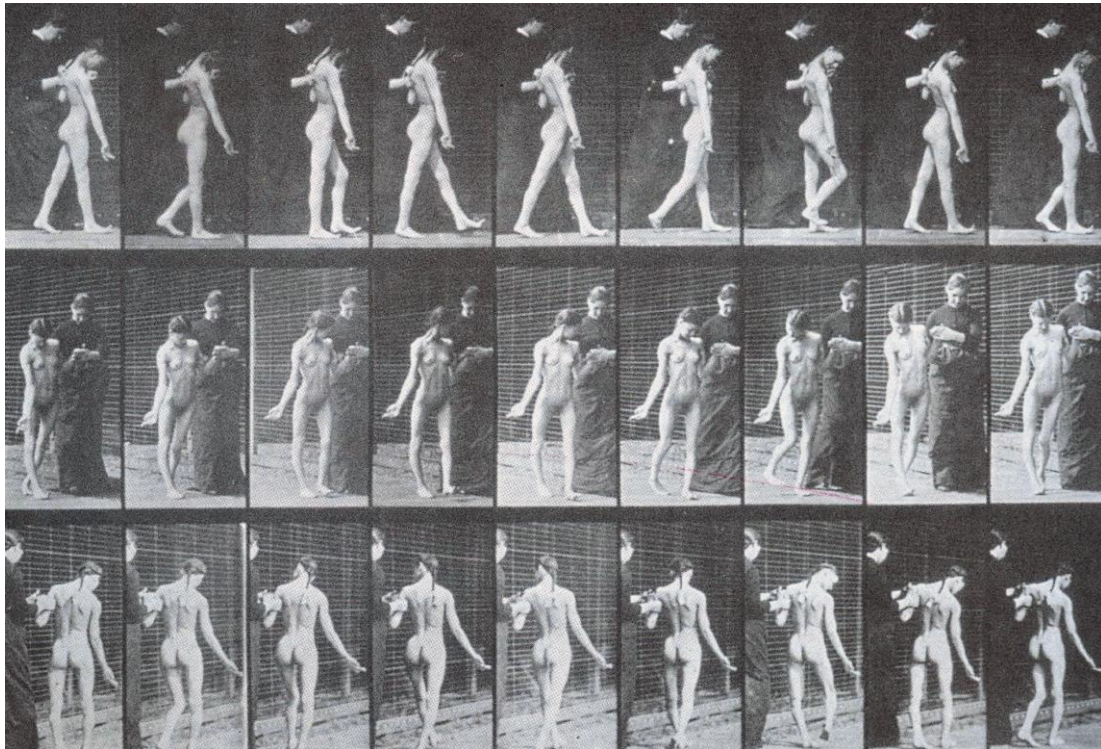
## Capítulo 5. Antecedentes

### 5.1. La vanguardia abstracta en la escultura de inicio del Siglo XX

Si analizamos brevemente la historia de la escultura moderna podríamos decir que se gesta en manos de Auguste Rodin y Medardo Rosso a finales del S. XIX. Sin embargo, la verdadera revolución de la escultura se da paradójicamente a raíz de las experimentaciones de los pintores cubistas Pablo Picasso y Georges Braque a inicios del S. XX. Estos pintores cubistas dan origen al *collage* que derivaría posteriormente en el *assemblage*, técnica que Picasso exploraría en paralelo a su producción pictórica y que le permitiría transgredir el formato bidimensional del lienzo. Así inicia una exploración tridimensional en función de necesidades completamente diferenciadas de aquellas que nacían en el seno de la escultura misma.

Cabe destacar que la pintura por aquella época era una disciplina en la que se estaban sucediendo numerosas vanguardias a consecuencia de la aparición de la fotografía y su difusión. La reproducción fotográfica y la masificación de su uso implicó para los pintores de esa época un conflicto: la fotografía trajo consigo el cuestionamiento acerca de la pintura como representación exacta de la realidad; en retribución la fotografía le brindó a la pintura nuevos elementos temáticos para explorar, muestra destacable de esto son los estudios

fotográficos acerca del movimiento de Eadweard Muybridge<sup>126</sup>. Estos estudios, no cabe duda, sirvieron como materia de reflexión para los artistas de algunas de las vanguardias, tales como el cubismo y el futurismo, en su búsqueda de dotar a la pintura del movimiento y velocidad del nuevo siglo.

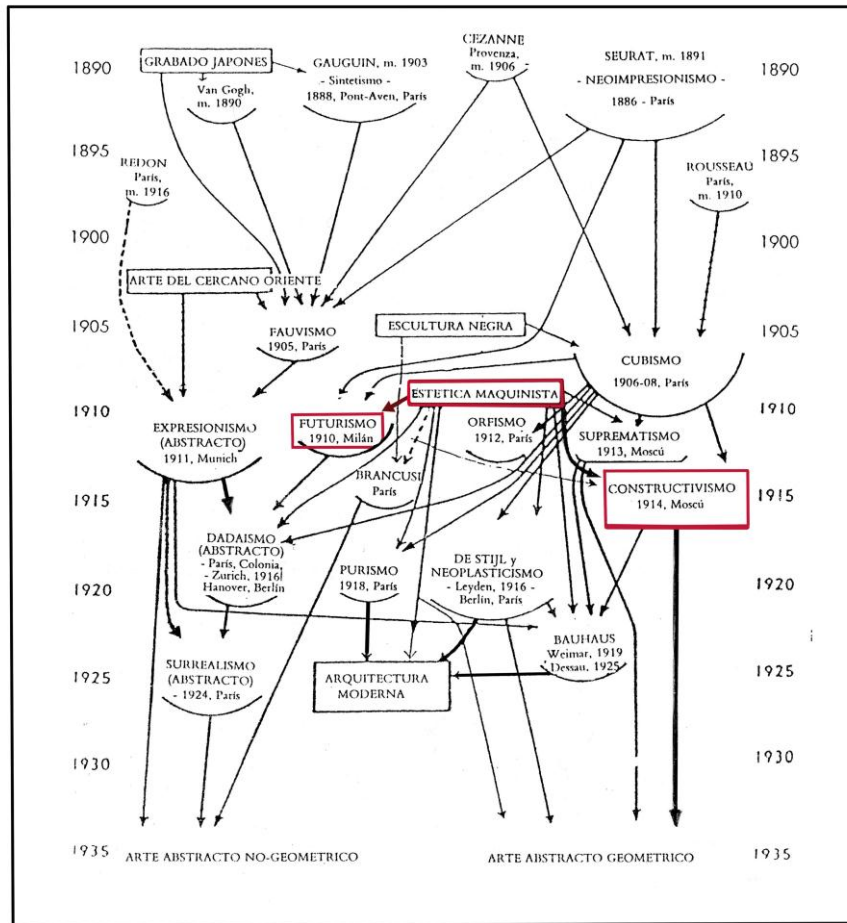


**Eadweard Muybridge**, *Scientific investigations of movement-Spastic Walkin*. 1885. Calotype. Philadelphia Museum of Art, Pennsylvania.<sup>127</sup>

<sup>126</sup> Los estudios de Eadweard Muybridge en base a fotografías secuenciadas, mostrando animales y seres humanos en movimiento, revelaron detalles del movimiento rápido que no eran perceptibles al ojo humano. Los artistas se dieron cuenta, por ejemplo, que la manera tradicional de mostrar a los caballos al galope era una postura que no tenía lugar en la naturaleza. La gente fue reticente a aceptar la evidencia de la cámara fotográfica y prefirieron seguir rigiéndose por las convenciones familiares vigentes. Lucie-Smith, Edward. *Visual Arts in the Twentieth century*, Londres: Laurence King Publishing Ltd., 1996.p. 44.

<sup>127</sup> Lucie-Smith, Edward. *Op. Cit.*, p. 44.





Mapa del arte moderno según Barr, documento del curso *Seminario de Interrelación de las Artes*, Facultad de Arte de la PUCP (1995 – 1998)<sup>128</sup>.

Las vanguardias pictóricas más importantes originadas en este conflicto artístico sobre la pintura como representación son, en orden cronológico: el impresionismo, a finales del S. XIX en París (no figura en la mapa de Barr), y luego el fauvismo y el cubismo a inicios del S. XX en la

<sup>128</sup> La versión original de este mapa apareció en la sobrecubierta del catálogo de Cubismo y Arte Abstracto de 1936. Las revisiones que aquí se señalan fueron realizadas posteriormente. En 1941, Barr escribió que tales correcciones deberían hacerse del modo siguiente: "Omitase la flecha que va desde 'escultura negra' a 'fauvismo'. Añádase una flecha roja desde 'estética maquinista' hasta 'futurismo'. Las tres líneas de puntos que conducen hasta 'arquitectura moderna' partiendo de 'purismo', 'de Stijl' y 'neoplasticismo' y 'Bauhaus' no deben ser punteadas sino continuas. Debe haber una flecha negra desde 'expresionismo abstracto' hasta 'dadaísmo abstracto' y otra desde 'expresionismo abstracto' hasta 'surrealismo abstracto'. Debe omitirse la línea punteada que une 'Redon' con 'surrealismo abstracto'." Barr nunca llegó a considerar su mapa como definitivo. Las correcciones que aquí se señalan han sido implementadas y se ha agregado un delineado rojo para resaltar los movimientos que importan para efectos de la presente argumentación.

misma ciudad. A partir de 1910 se generan una serie de movimientos que transformarían por completo la historia del arte moderno, dos de ellos serán los que imprimen nueva vida a la escultura. Me refiero al futurismo en Milán y el constructivismo en Moscú, ambos interesados en la estética de la maquina industrial.

Umberto Boccioni en su *Manifiesto técnico de la escultura futurista* de 1912, anuncia lo siguiente:

*“¿Por qué la escultura debería permanecer trabada por leyes que no tienen ninguna razón de ser? Rompámoslas soberbiamente y proclamemos la absoluta y completa abolición de la línea finita y de la estatua cerrada. Abramos completamente la figura y encerremos en ella el ambiente. Proclamemos que el ambiente debe formar parte del bloque plástico como un mundo especial regido por leyes propias.”<sup>129</sup>*

Esta concepción de la nueva escultura se verá manifiesta en sus obras *Desarrollo de una botella en el espacio* de 1912 y en *Formas únicas de la continuidad del espacio* de 1913.



**Boccioni.** *Desarrollo de una botella en el espacio*, Bronce. 1912-1913<sup>130</sup>.

38.1 x 19.9 x 59.4 cm.

<sup>129</sup> Los principios de la escultura de Boccioni fueron expresados en su *Manifiesto técnico de la escultura futurista* (1912) de una manera tan radical que le fue imposible a él mismo alcanzar lo trazado. Tisdall, Carolina y Bozolla, Angelo. *Futurism*, Londres: Thames and Hudson. Ltd, 1992, p. 76.

<sup>130</sup> Tisdall, Carolina y Bozolla, Angelo. *Op. Cit.*, p. 79.



**Boccioni.** *Formas únicas de la continuidad del espacio*, Bronce. 1913<sup>131</sup>.

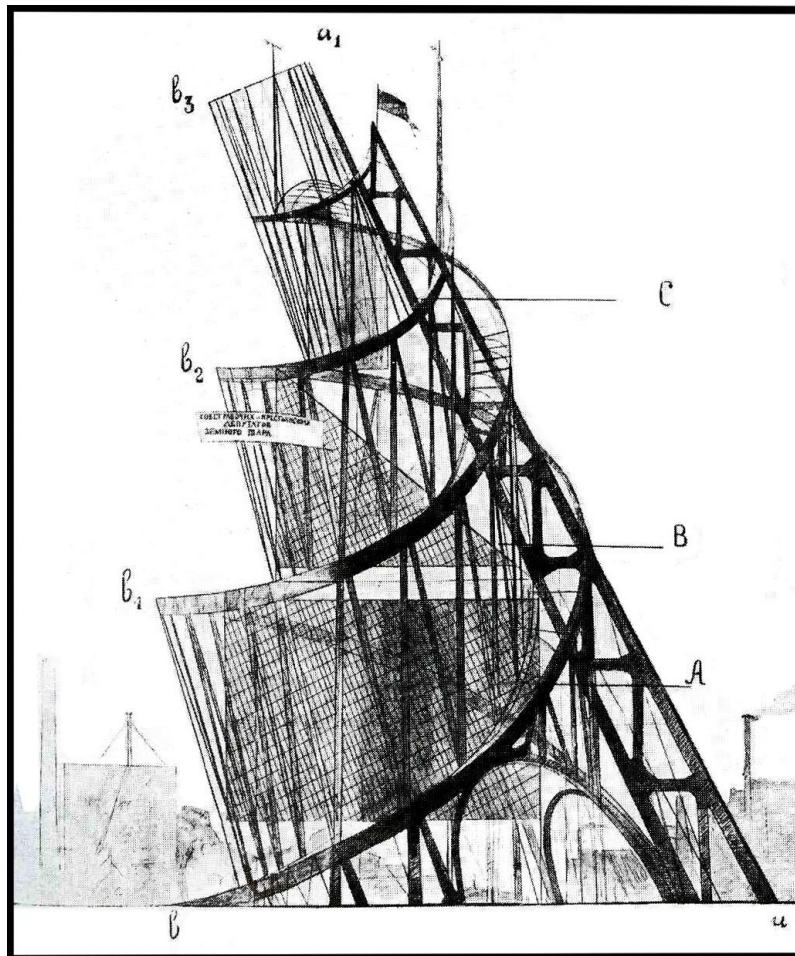
11.4 x 88.6 x 40 cm.

Otro aporte importante para la transformación de la escultura moderna es la aparición del concepto de *readymade* establecido por Marcel Duchamp: una aproximación de carácter crítico e intelectual al tema del arte moderno y que establece las bases para el arte conceptual de principios de 1960. También es relevante la noción de construir con “*materiales reales en el*

---

<sup>131</sup> Tisdall, Carolina y Bozolla, Angelo. *Op. Cit.*, p. 83.

*espacio real*” instaurada por los constructivitas rusos, quienes marcan una de las tendencias escultóricas más resaltantes de inicios del S. XX y que serían el precedente más claro para la escultura abstracta geométrica de 1935 en los EEUU. Los artistas del constructivismo logran en sus construcciones avances significativos para la época como en el *Monumento a la tercera internacional* de 1920 realizado por Vladimir Tatlin y *Construcción en el espacio con balance en dos puntos* de 1945 realizada por Naum Gabo.



Tatlin. Dibujo del *Monumento a la Tercera Internacional*, 1920.<sup>132</sup>

<sup>132</sup> Lodder, Christina, *Russian Constructivism*, New Haven: Yale University Press. 1990. p. 61.

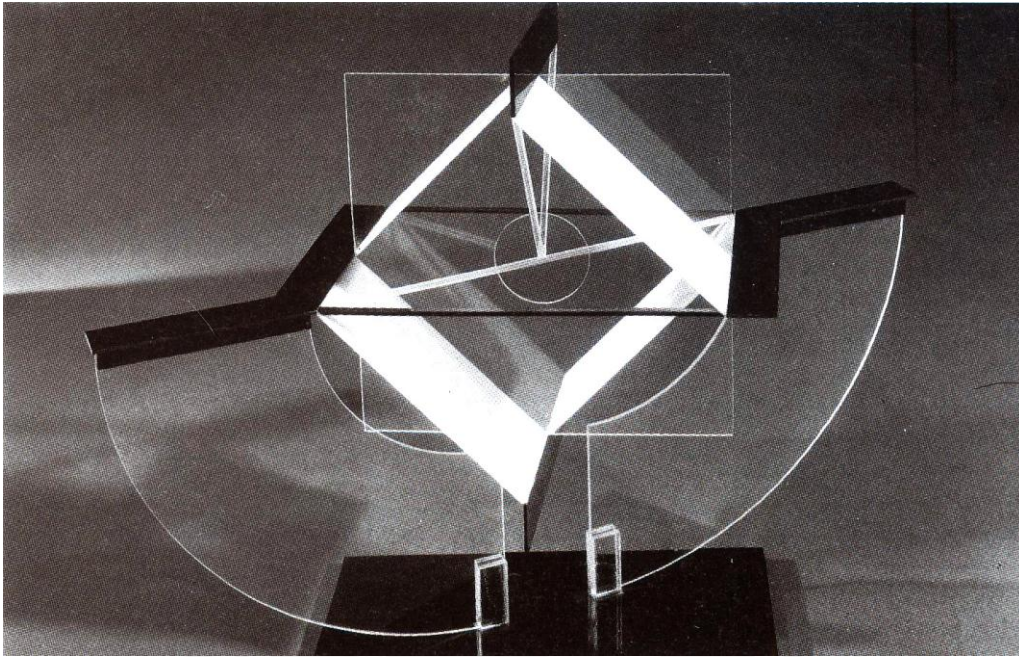


Tatlin. Modelo del *Monumento a la Tercera Internacional* en exhibición en Moscú, 1920.<sup>133</sup>

La inclusión del vacío como elemento fundamental en el quehacer de la escultura moderna y la utilización de una amplia gama de materiales de diverso origen tales como el hierro, el plástico o el vidrio de origen industrial, otros de uso cotidiano y la apropiación de piezas encontradas, instaurada por el *readymade*, en oposición al uso de los llamados “materiales nobles” como el mármol, la madera y el bronce, llevaría a la escultura a redefinirse con una repercusión que podemos rastrear aún en nuestros días.

---

<sup>133</sup> Lodder, Christina, *Op. Cit.*, p. 63.



**Gabo.** *Construcción en el espacio con balance en dos puntos*, acrílico. 1924-1925.<sup>134</sup>

27 x 37 cm.

La inquietud de dibujar en el espacio intuida y desarrollada por Julio González en la primera mitad del S. XX es un claro ejemplo de la transformación de las formas escultóricas en esta época. Julio González estuvo en el centro mismo de la transformación del arte moderno, en París a inicios del S. XX, donde fue colaborador y amigo de Pablo Picasso. El vínculo con este artista y las colaboraciones artísticas de ambos le permitieron a González desarrollar algunas de las obras escultóricas más interesantes de esta época. El hecho de que González no fuera seguidor de ninguna corriente en particular le permitió desarrollar una obra basada en múltiples influencias derivadas de las vanguardias de la época. Sin embargo González desarrollaría casi toda su obra en torno a un único material: el hierro, el cual trabajó mediante técnicas como la forja y la soldadura autógena. El análisis de su obra es de vital importancia para la comprensión del desarrollo posterior de la escultura abstracta en metal.

<sup>134</sup> Lucie-Smith, Edward. *Op. Cit.*, p. 141.

## Julio González

*“En el ámbito de la escultura, la posición seminal de González es evidente. Aunque su único seguidor directo fue David Smith, hubo otros claros difusores del nuevo método de trabajo. Las esculturas mesa de Anthony Caro serían inimaginables sin la brillante serie de figuras sentadas que González comenzó en 1935, un conjunto de obras que inspiró también la serie Albany de Smith. En estos dos últimos artistas se perciben los efectos del apuntalamiento figurativo del dibujo en el espacio de González, así como su peculiar incursión en la abstracción.”<sup>135</sup>*

Julio González (1876–1942) es sin duda el precursor en la utilización del hierro soldado como forma de expresión artística y el padre de la valoración de este método como forma de expresión al interior del mundo del arte. Este escultor nació en el seno de una familia catalana vinculada por generaciones al trabajo de la orfebrería. Bajo esa circunstancia él aprende las técnicas de trabajo con los metales y estudia Bellas Artes. Sin embargo, en su afán por dedicarse a la pintura, que en ese entonces era la práctica artística por antonomasia, se traslada con su familia a París, ciudad en la que se establece en el año 1900, casi al mismo tiempo que Pablo Picasso, artista con el cual trabaría una fuerte amistad y entablaría una colaboración artística.

En la capital francesa el joven artista ve reducido su interés por la pintura y retoma la tradición familiar de la orfebrería, la cual lo conduce a horizontes más ligados a la escultura. Influenciado por las corrientes cubistas de la época y las máscaras africanas, González trabaja máscaras en metal, modelados en arcilla y relieves, experimentando formas y planteamientos cada vez más escultóricos y de corte abstracto. El artista aprende a manejar la técnica de la soldadura autógena y muestra un interés en el hierro como materia prima para su obra.

A finales de 1920, Julio González muestra una obra plena de madurez: ha encontrado su verdadera vocación en el trabajo escultórico en metal. Inicia la construcción de un lenguaje expresivo propio, que quedará sintetizado en su consideración de la obra escultórica como el acto de *dibujar en el espacio*. Esta determinación lo lleva a un interés por el dinamismo en la composición de sus obras, a la simplificación de formas y volúmenes, al empleo del plano y la línea intentando acercarse, cada vez más, a la abstracción.

---

<sup>135</sup> Krauss, Rosalind, *La originalidad de la Vanguardia y otros Mitos Modernos*, Madrid: Alianza Editorial, 1996. p. 142.

*“Aunque utilizó chatarra y, ocasionalmente, objetos encontrados, el método de González exigía la reelaboración formal de dicha chatarra en la forja, así como la relegación de los elementos industriales prefabricados –cerraduras o muelles- a áreas menores de la obra. La escultura de González no se ocupa de las transformaciones que la asociación perceptual suscita en el objeto cotidiano (...) y el trabajo directo del metal no se opone, como teóricamente sería de esperar, a su transferencia en bronce.”<sup>136</sup>*

Cuando este artista entra de lleno en la vanguardia, es un artista maduro de 50 años de edad; su obra ha transitado por lo artesanal, por el cubismo, el constructivismo, e incluso el surrealismo, para llegar a una abstracción particular –propia-. Su obra terminaría con piezas más vinculadas al expresionismo, claro ejemplo de ello es que el artista fallece en 1942 mientras se encontraba trabajando en su obra *Cabeza de Monserrat gritando*, obra de orden figurativo expresionista y de clara alusión a la barbarie desatada en su tierra natal durante la época de la guerra civil. Su obra se cierra de esa manera con un grito de dolor, aquel que se había adueñado de su país.

El encuentro con Pablo Picasso va a ser decisivo en el desarrollo artístico de Julio González, este se da entre 1928 y 1932, en este período ambos colaborarán estrechamente para realizar en hierro una serie de obras que Picasso había concebido en ese material. Esta colaboración permite a González reflexionar sobre sus capacidades e intenciones y entrar de lleno en un lenguaje abstracto.

La escultura *Mujer en el jardín* de 1930 es realizada por González bajo pedido expreso de Picasso, que la concebía como monumento a Guillaume Apollinaire. González manejaba las técnicas de unión por medio de soldadura autógena, proceso técnico que Picasso desconocía por completo. Este hecho y la amistad que los unía, permiten que el gran artista malagueño requiera los servicios de González para este propósito.

La experiencia de colaboración entre ambos artistas produce un resultado escultórico que cuestionaría para siempre el proceso tradicional de vaciado en metal fundido utilizado por la escultura de aquel tiempo. Picasso propone, por primera vez, la utilización de técnicas directas de trabajo en hierro como la forja y el ensamblado de piezas mediante soldadura. La diferencia fundamental entre ambos artistas es la concepción que ambos tienen de la obra que realizan en conjunto. Picasso la concibe como una serie de piezas unidas, una variante tridimensional de la técnica del *assemblage* (ensamblaje), para González el entendimiento es distinto, él

---

<sup>136</sup> Krauss, Rosalind, *Op. Cit.*, p. 142.



concibe la escultura como una unidad; él ve aquí el nacimiento de un arte nuevo: el dibujo en el espacio.<sup>137</sup>

Esta experiencia nutre a ambos de manera distinta. Para González representa el inicio de un camino nuevo; pues a diferencia de otros artistas de la época como Brancusi, que trabajaba esculturas compactas, sólidas, de forma cerrada y de marcada tendencia al hieratismo, este artista empieza a concebir la escultura como ensamblajes ligeros, sintéticos, como trazados espaciales donde el vacío cumple un rol decisivo en la configuración tridimensional. Este método de trabajo de corte constructivo y la valoración del vacío en el planteamiento escultórico se constituirán posteriormente en los paradigmas de la escultura moderna en metal del S. XX.

Me concentrare, a partir de aquí, en ofrecer una interpretación visual de las obras de este artista, intentando relacionar el desarrollo de su obra a los cuestionamientos técnicos, conceptuales y estéticos inherentes a la transformación del arte moderno. Cabe señalar que la elección de González, como punto de partida para otorgarle un marco referencial a mi proceso artístico, se debe a que este artista es aquel que utiliza por primera vez el metal como material de trabajo y la soldadura autógena como método de unión. Mi proceso de creación se origina en mi experiencia y vinculación con este material y esta técnica durante mi formación en los talleres de la especialidad de escultura de la Facultad de Arte de la PUCP. Para mí el encuentro con las posibilidades que brinda el metal y la soldadura son cruciales, pues determinan el inicio de una búsqueda artística seria.

---

<sup>137</sup> “En 1932, cuando estaba a punto de bautizar el acercamiento a la escultura que él y Picasso acababan de emprender, Julio González retrocedió mentalmente en el tiempo y en el espacio hacia la antigua práctica de configurar constelaciones (...). Dibujar con las estrellas equivale a crear constelaciones, es decir, a emplear una técnica que no es mimética ni abstracta. *En la quietud de la noche, las estrellas señalan puntos de esperanza en el cielo*, escribe González. *Estos puntos en el infinito anuncian un nuevo arte: el dibujo en el espacio.*” Krauss, Rosalind, *Op. Cit.*, p. 133.



***Máscara acerada*** 1920 - 1930. Hierro forjado, cortado, curvado y soldado. <sup>138</sup>

26 x 17,5 x 4,3 cm.

La experiencia del trabajo de orfebre, venida de la tradición familiar, vincula a González con el trabajo del repujado y posteriormente el relieve. Sus relieves iniciales se van haciendo cada vez más tridimensionales y le permiten replantear el género de la máscara. Al abrir la plancha de metal crea rendijas de luz; aparece el vacío como elemento y al curvar los bordes hacia atrás otorga volumen a estas piezas. La influencia del cubismo es notoria en estas piezas tempranas.

---

<sup>138</sup> Julio González en la colección del IVAM, Valencia: Instituto Valenciano de Arte Moderno, ALDEASA-IVAM, 2005. p. 109.



**Pequeña máscara acerada** 19232 - 1933. Hierro cortado, curvado y soldado. <sup>139</sup>

16,7 x 9,3 x 1,3 cm.

Esta máscara, de formas sintetizadas, asemeja el perfil de un rostro. González cada vez más se separa de una tradición de producir máscaras. Aquí el escultor contrapone con mayor claridad la superficie del metal al espacio vacío. El vacío parece abrirse paso a través del metal y viceversa, el resultado es un juego de siluetas positivas y negativas. Es una pieza que reta la percepción que se tenía de la escultura en la época.

---

<sup>139</sup> *Idem.*, p. 117.



***El Arlequín, Pierrot o Colombina*** 1930. Bronce fundido, original en hierro forjado y soldado.<sup>140</sup>

43 x 30 x 30 cm.

Este arlequín se puede relacionar con las figuras y máscaras de arlequines del también escultor español Gargallo, pero se diferencia de éste en su marcado alejamiento de las formas figurativas. Sin embargo, al verla, es imposible no pensar en la pintura de Pablo Picasso. Esta pieza marca un momento crucial en su proceso de creación, en su progresiva conquista del espacio a través del plano y la línea.

---

<sup>140</sup> *Idem.*, p. 127.



**Gran personaje de pie** 1935 Bronce fundido, original en hierro forjado y soldado.

128 x 67 x 16cm.<sup>141</sup>

Esta escultura posee “un esquema lineal completamente desmaterializado y transparente, una expresión típica de la concepción escultórica que el propio González denominó *-dibujo en el espacio-*”.<sup>142</sup> Por otro lado nos remite a la idea de *antenas*, tanto en su forma natural (las antenas de insectos y otros seres vivos), así como a una reminiscencia urbana (las antenas de radio), que para aquella época eran una novedad reciente. Esta obra es una pieza germinal para el desarrollo posterior de la escultura del S. XX.

<sup>141</sup> *Idem.*, p. 147.

<sup>142</sup> *Idem.*, p. 146.



***Máscara de Monserrat gritando*** 1938-1939. Bronce fundido, original en hierro forjado y soldado.<sup>143</sup>

32.8 x 14.9 x 12 cm.

González realiza muchas variantes en torno al tema de la campesina resistente en un contexto de la guerra civil española. Esta mujer es representada en modelados figurativos y en una serie de máscaras. A diferencia de sus máscaras tempranas, que eran rostros mudos donde el metal aparecía rasgado a la altura de los ojos esta serie de máscaras titulada *Monserrat gritando* se centra más bien en el gesto del grito. El vacío que se origina al mostrar la boca abierta determina la forma escultórica. El trabajo mediante técnicas de forjado permite al escultor dar textura, lo cual diferencia esta serie de máscaras tardías de aquellas máscaras de superficie lisa de series tempranas.

---

<sup>143</sup> *Idem.*, p. 239.

## 5.2. La escultura abstracta de post-guerra

La Segunda Guerra Mundial trajo consigo una serie de repercusiones en el mundo y en el arte. Estas fueron diferentes del cinismo, el sentimiento de nihilismo e ironía que infectó a Europa luego de la Primera Guerra Mundial<sup>144</sup>. Es importante entender que luego de finalizado este segundo episodio de guerra el continente Europeo queda totalmente destruido. El sentimiento de desconsuelo y horror que experimentaron los sobrevivientes al ver una civilización en ruinas y el proceso emocional e intelectual que implicó tener la plena conciencia de las atrocidades sucedidas en los campos de concentración del nazismo y las consecuencias de las explosiones de las bombas atómicas de Hiroshima y Nagasaki, llevó a estas sociedades a replantearse profundamente y generó en el mundo una conciencia real sobre los alcances de una guerra nuclear en el planeta. El fantasma de la guerra nuclear marcaría toda la época de post guerra, durante la Guerra Fría.

Los acontecimientos de la Segunda Guerra Mundial determinaron, por otro lado, un fuerte proceso de migración que llevó a muchos artistas europeos a los EEUU, donde encontraron un espacio para desarrollarse lejos de la destrucción y el horror. Si bien este no es el caso del artista que analizaré a continuación, es el de muchos de los artistas que marcaron la época de post guerra. Es importante entender que luego de la Segunda Guerra Mundial ocurre un traslado del centro de la producción artística de París a Nueva York.

*“los efectos de una migración masiva se empiezan a sentir. Muchos artistas y arquitectos sobresalientes dejan Europa por la seguridad de los EEUU. Su impacto en la cultura Norteamericana es profundo. Sin embargo ellos no fueron los únicos responsables de la preponderancia Norteamericana en las artes visuales. Existieron otros factores. Uno fue la notoria supremacía económica Norteamericana, visible para todos. Otro factor fue la conciencia sobre el potencial propio que este intercambio cultural generó en los artistas Norteamericanos de la época. El Expresionismo Abstracto, el mayor nuevo estilo artístico de los 40's fue el resultado del incremento de una peculiar actitud Norteamericana, de la manera en que se relacionan los individuos con su sociedad. Esto implica una re-interpretación subjetiva del peculiar mito Norteamericano de la frontera, de como el individuo esta exhortado a superar aquella frontera según el dictado de su propia voluntad”*.<sup>145</sup>

En este contexto analizaré brevemente la manera como David Smith en los EEUU y posteriormente Anthony Caro en Gran Bretaña dan continuidad a la idea del dibujo en el espacio establecida por González y las dimensiones a las que llevan la escultura abstracta en acero en la época de post guerra. Empezaré por describir la trayectoria de los artistas

---

<sup>144</sup> Lucie-Smith, Edward. *Op. Cit.*, p. 183.

<sup>145</sup> *Idem.*, p. 185.

mencionados en orden cronológico para evidenciar una conexión conceptual y estética entre la producción artística que a partir de Gonzáles desarrollan Smith y Caro.

### David Smith

David Smith (1906–1965) es considerado uno de los escultores estadounidenses más importantes de la época moderna. Su obra es aquella que ejemplifica de manera más clara cómo el metal y los procesos industriales de soldadura determinan la escultura de post guerra en el S. XX.

Smith, en su juventud, estudia pintura en la Liga de Estudiantes de Arte de Nueva York, donde descubre el cubismo y la abstracción. Sin embargo, para Smith sería determinante su trabajo en la industria metalúrgica, donde ensamblaba piezas metálicas mediante soldadura de arco eléctrico. Esta experiencia laboral en la práctica de la soldadura industrial lo lleva a experimentar, al ver las fotografías publicadas de las esculturas de Pablo Picasso y Julio Gonzáles en 1933, una especie de revelación. Smith toma conciencia de que el oficio que posee como soldador industrial le serviría para hacer esculturas, situación similar a la de Gonzáles, que mediante su colaboración con Picasso cae en cuenta que su labor como artesano del metal le permitiría hacer sus propias esculturas. En 1933, Smith realiza su primera construcción hecha a base de piezas de maquinaria agrícola en desuso y diferentes objetos y partes de metal.

Durante la Segunda Guerra Mundial, Smith trabajó en una fábrica de locomotoras, donde desarrolló un enorme interés por la maquinaria y las construcciones a gran escala. En 1940 Smith expone su serie *Medallas del deshonor*, compuesta por quince relieves con un fuerte componente de crítica social. Luego de ello, Smith desarrollaría una amplia trayectoria escultórica. La época más destacada de su carrera es aquella donde se establece junto a su familia en una casa-taller en *Bolton Landing* al norte de Nueva York<sup>146</sup> y gana la medalla Logan de las Artes. En esta casa granja Smith monta un taller plenamente equipado en una construcción externa a su casa y se entrega a un trabajo intenso que lo llevara a cubrir largas horas en el taller de metal durante el día y a sesiones nocturnas de dibujo y pintura en un estudio al interior de su casa.

El terreno que posee Smith es enorme, su propiedad tiene su propio lago y espacios abiertos a ambos lados de su casa. Es así como nacen los jardines de esculturas que él plantea por

---

<sup>146</sup> *The Fields of David Smith*, Londres: Thames Hudson & Storm King Art Center. 1999.



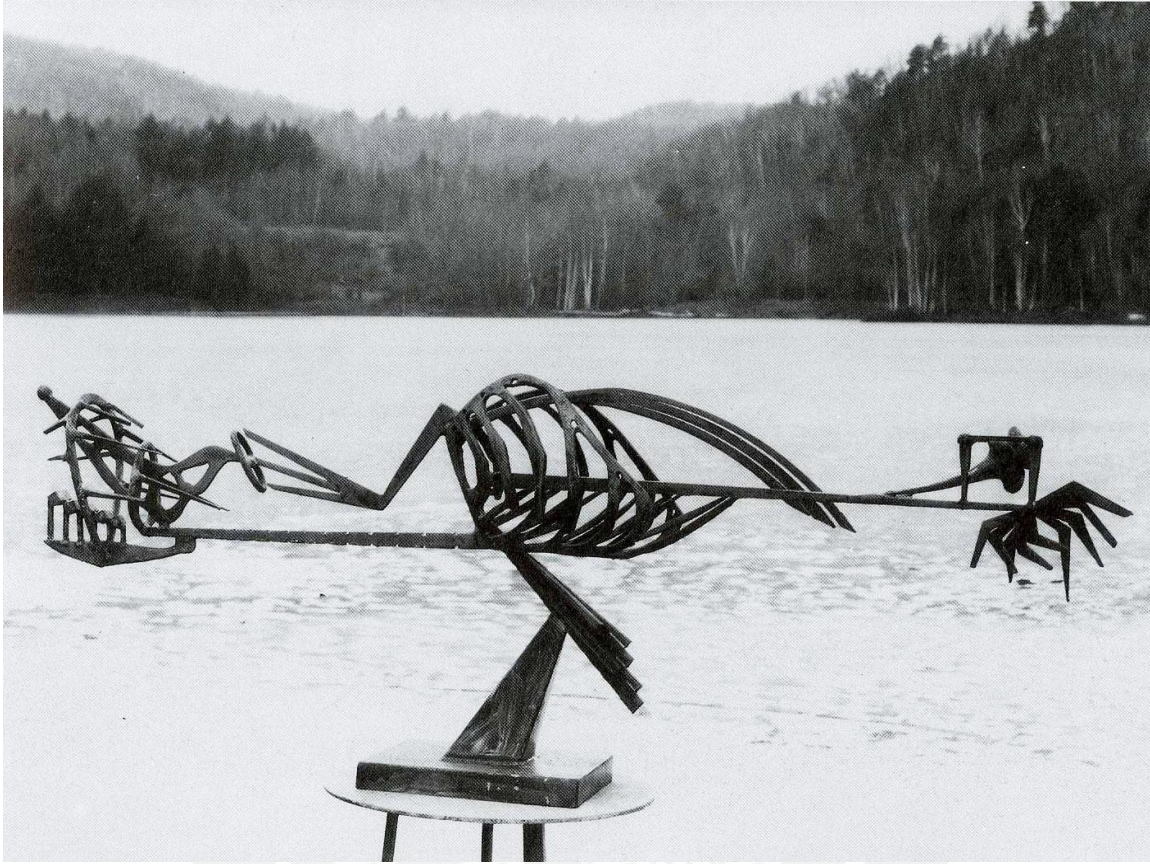
iniciativa propia, donde contrapone sus construcciones en acero al paisaje, al cielo abierto, al horizonte. El escultor pasa largas horas trabajando las piezas en el taller e instalando éstas y moviéndolas por los jardines exteriores para hallar una secuencia. Smith trabaja sus obras tanto en serie así como individualmente.

En el verano de 1962 Smith fue invitado a Italia a producir obras<sup>147</sup>. El propósito de esta invitación era que el escultor realizara una o dos esculturas para ser presentadas en una exhibición en la ciudad de Spoleto denominada *Esculturas en la ciudad*. Una vez que Smith se instala en el espacio de trabajo asignado para este fin, una serie de fábricas abandonadas en la ciudad de Voltri, le es ofrecido tomar de ellas el material que desee y se le asigna un equipo de trabajadores industriales. Smith no hablaba italiano, de manera que un traductor también le fue asignado. El artista consigue compenetrarse de manera tal con su equipo de trabajo, que logra realizar en un período de un mes un cuerpo escultórico importante compuesto por veintiséis obras. El resultado es impresionante, los patrocinadores quedan atónitos y deciden realizar una exhibición paralela del trabajo de este artista en el Teatro Romano de la ciudad de Spoleto. Esta labor sin precedentes lo sitúa en una posición de gran notoriedad dentro del evento, en donde otros importantes artistas de la época exhiben sus obras en las calles y parques de la misma ciudad, sin lograr equipararse al asombroso resultado de este artista. La experiencia que Smith tiene en Italia con este grupo humano que lo asiste y con el espacio industrial donde realiza estas obras le otorgarán las reflexiones que lo acompañarán en sus últimos años. David Smith fallece en Mayo de 1965, en un accidente de carretera cerca de Bennington, Vermont.

Seguidamente ofreceré una interpretación visual de las obras de Smith, intentando relacionar el desarrollo de su obra a los cuestionamientos técnicos, conceptuales y estéticos inherentes a la transformación del arte moderno, siguiendo la línea establecida por Julio González.

---

<sup>147</sup> *David Smith in Italy*, Milan: Arte, 1995.

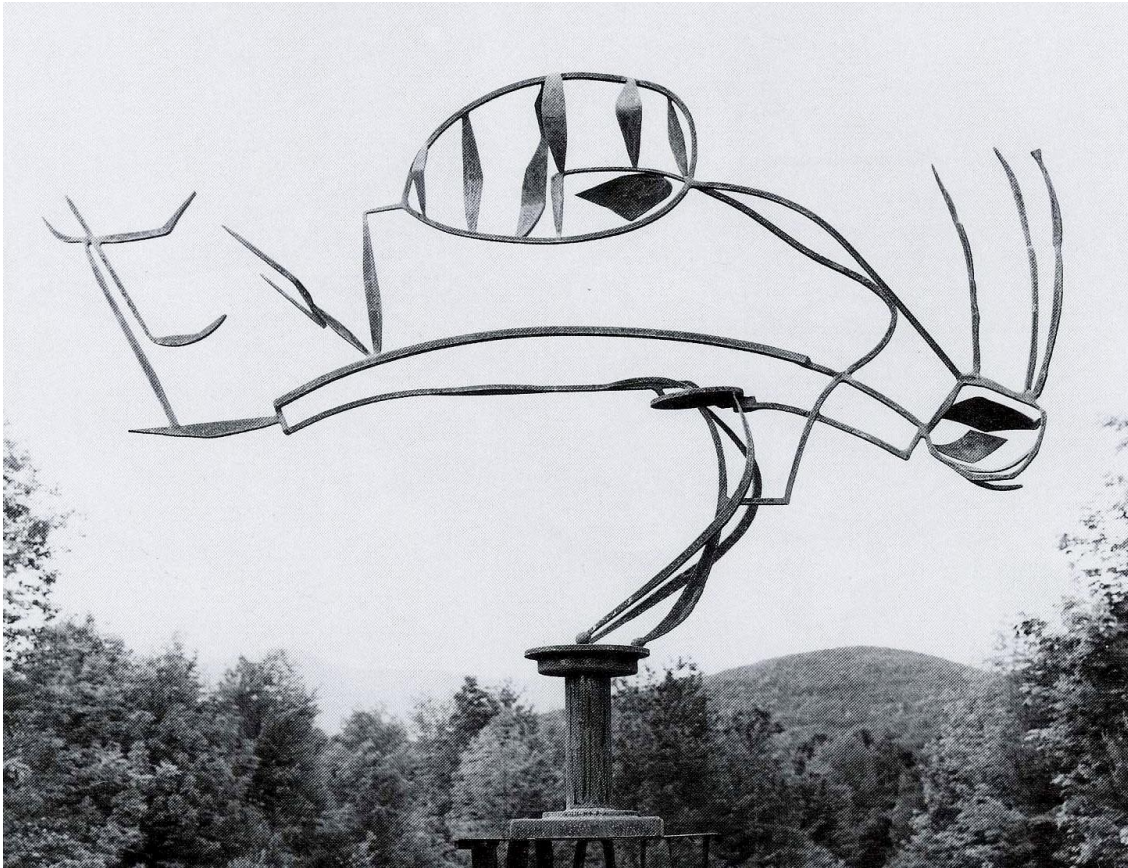


*Pájaro real* 1948. Acero y bronce. 52.5 x 151 x 23 cm.<sup>148</sup>

Esta escultura temprana de Smith es una metáfora sobre la violencia y la avaricia humana. El aspecto de estructura ósea otorga a esta pieza un aura sombría, una organicidad agresiva. La idea de concebir la escultura como dibujo espacial rescatada de González está aquí presente. La idea de presentar las piezas contrastadas por un fondo natural permite que el vacío como elemento escultórico tenga mucho mayor peso visual.

---

<sup>148</sup> David Smith, *Sculptures and Drawings*, Munich: Prestel-Verlag, 1986. p. 67



**Australia** 1951. Acero pintado. 202 x 24 x 41 cm. <sup>149</sup>

Aquí están nuevamente presentes tanto la concepción de hacer escultura como dibujo en el espacio, así como la determinación de contraponer este trazado al horizonte y ver revelado el vacío al interior de la obra. Forma y vacío son indelible para este escultor moderno. Además está presente la intención de generar un dinamismo mediante el ritmo compositivo de este trazado en metal.

---

<sup>149</sup> *Idem.*, p. 72.



*Centinela* 1961. Acero inoxidable. 258.5 x 84 x 52 cm.<sup>150</sup>

A partir de 1960, la obra de Smith se volvió más abstracta y geométrica. El trazado lineal, que dominó su obra en décadas anteriores, es reemplazado por construcciones en base a planos. Esta serie nos remite a la idea del *Tótem*. La referencia a esta forma de escultura utilizada por los indios nativos norteamericanos es evidente en varias de las construcciones de Smith.

---

<sup>150</sup> *Idem.*, p. 83.



*Cubi XXIV* 1964. Acero Inoxidable. 291 x 214 x 72.5 cm.<sup>151</sup>

La serie *Cubi*, imponente y simple, es una serie que supone otra instancia. Se da en un proceso que transcurre desde una concepción lineal de la escultura en un inicio y de posteriores construcciones en base a planos, hacia composiciones donde el volumen geométrico invade sus construcciones, de manera obsesiva a partir de 1960. Esta serie es realizada en acero inoxidable y las superficies de los sólidos que configuran las piezas son pulidas de manera que crean un efecto calculado al ser expuestas a la reflexión del sol en los campos cubiertos de nieve de *Bolton Landings*.

---

<sup>151</sup> *Idem.*, p. 96.



*S/T* 1964. Acero soldado. 210 x 170 x 75 cm.<sup>152</sup>

Esta pieza es, desde mi punto de vista, bastante particular; ella permite observar claramente la recuperación de piezas de metal sobrantes de la industria metal mecánica. Las secciones de vigas H (rieles), las secciones de barras redondas de acero y las piezas gruesas de plancha son la merma de plantas industriales de construcción, como aquella en la que Smith trabajó durante la Segunda Guerra Mundial. La manera libre y desenfadada con la que Smith construye es visible en composiciones como ésta, de ritmo visual dinámico. A pesar de estar soportada en una base sólida, el dinamismo compositivo de la parte superior crea la ilusión de desequilibrio. Esto es posible por medio de la técnica de soldadura industrial, que permite unir de manera exitosa piezas con apenas contacto entre ellas, proponiéndolas como ligeras cuando en realidad no lo son.

---

<sup>152</sup> *Idem.*, p. 93.

## Anthony Caro

Escultor inglés formado en la Real Academia de Londres. Fue ayudante de Henry Moore. A diferencia del maestro, la aproximación a la abstracción de Caro es totalmente distinta; lo suyo está más impregnado por el trabajo del escultor norteamericano David Smith y su concepción de la escultura como construcciones realizadas a partir de piezas de acero recuperadas de la industria pesada.

El joven Caro viaja a los EEUU en el año 1959, es allí donde conoce la obra de Smith y el arte minimalista, experiencias ambas que lo marcarían profundamente. El verdadero desarrollo de su obra se da cuando este escultor abandona las técnicas tradicionales en bronce fundido, aprendidas en el taller de Moore, y se dedica de lleno a la construcción de enormes montajes conformados por varillas, vigas, planchas, perfiles y otras piezas, todas ellas extraídas de la industria del acero. Estas piezas de proporciones diversas son unidas por medio de soldadura de arco eléctrico tal como lo hiciera Smith. Caro, a diferencia de Smith, pinta la superficie de sus construcciones con pinturas industriales de colores vivos, rescatando la exploración iniciada por Smith de aplicar color sobre la superficie de algunas de sus esculturas. Caro utiliza el color sólido y realiza acabados de diversa índole, logrando así un avance que lo diferencia de su predecesor.

Anthony Caro es uno de los escultores vivos más importantes del arte del S. XX. Su trayectoria lleva a la escultura abstracta en metal de la época moderna a su punto más alto, pues la línea directa establecida por la obra de González y Smith, sus predecesores directos, lo catapulta a un nivel pocas veces visto.

Como será evidente en las imágenes que presento a continuación, su exploración transita por diversas etapas. De manera cronológica podremos apreciar exploraciones diferenciadas. Si bien Caro ensambla y propone composiciones espaciales en algunos casos semejantes a las de Smith, la diferencia fundamental radica en que este escultor emplea un lenguaje más emparentado a la sintaxis espacial, lo cual está definido por cómo distribuye los elementos en el espacio. El desarrollo sobre el suelo de las esculturas de Caro propone un avance hacia lo que podría considerarse un precedente para la *instalación* contemporánea.



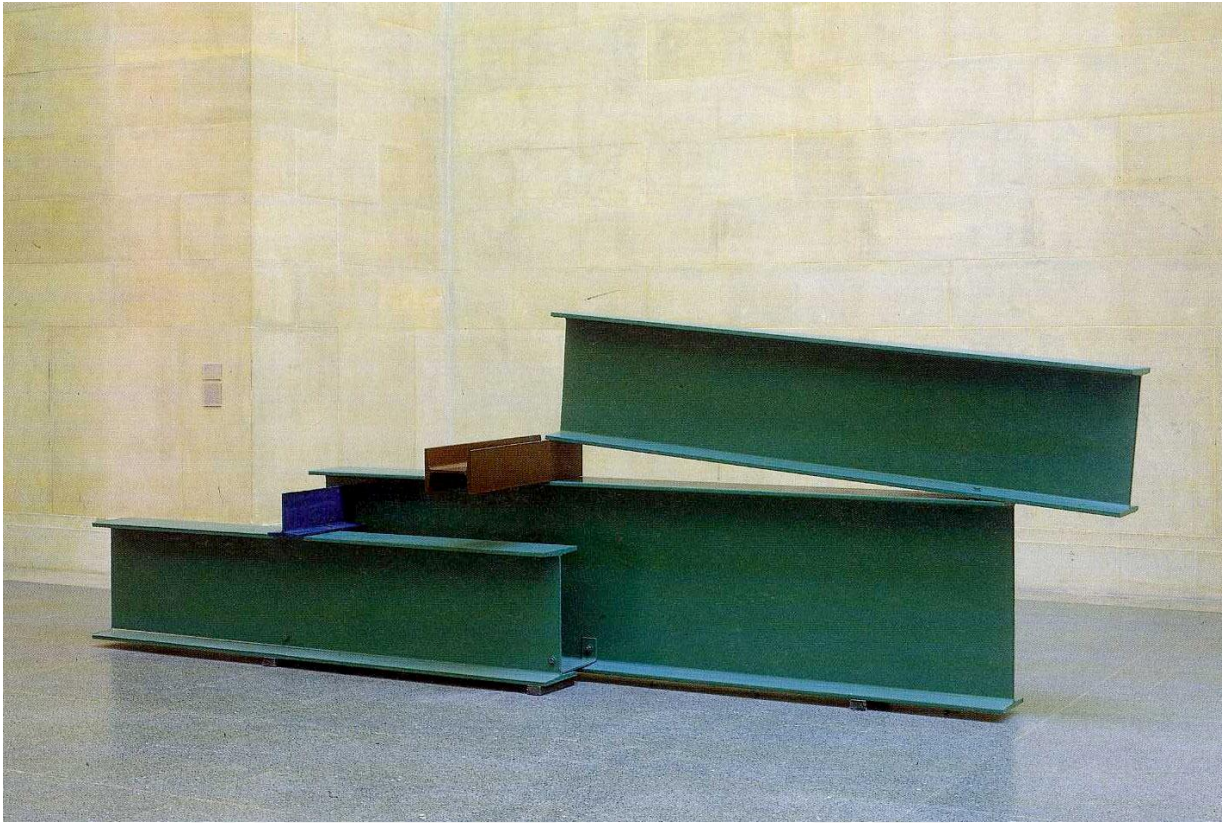
**Midday** 1960. Acero pintado de amarillo. 240 x 96.5 x 366 cm.<sup>153</sup>

El emplazamiento de esta composición escultórica recuerda de alguna manera las composiciones de David Smith, situadas en los *Bolton Landings*<sup>154</sup>, en su vinculación al horizonte. Sin embargo esta construcción de Caro muestra una aproximación propia. En primer lugar, Caro realiza composiciones de orientación horizontal, a diferencia de la obra de Smith, donde predomina la verticalidad. Por otro lado Caro pinta sus composiciones de colores vivos otorgándoles un carácter distinto, pues el color influye en la apreciación formal de la pieza. El espacio entre las partes de la composición en Caro parece estar más racionalizado desde un inicio, pues se observa una disposición clara hacia la síntesis.

<sup>153</sup> Caro, Munich: Prestel-Verlag, 1991. Imagen 32.

<sup>154</sup> *The Fields of David Smith*, Londres: Thames Hudson & Storm King Art Center. 1999.



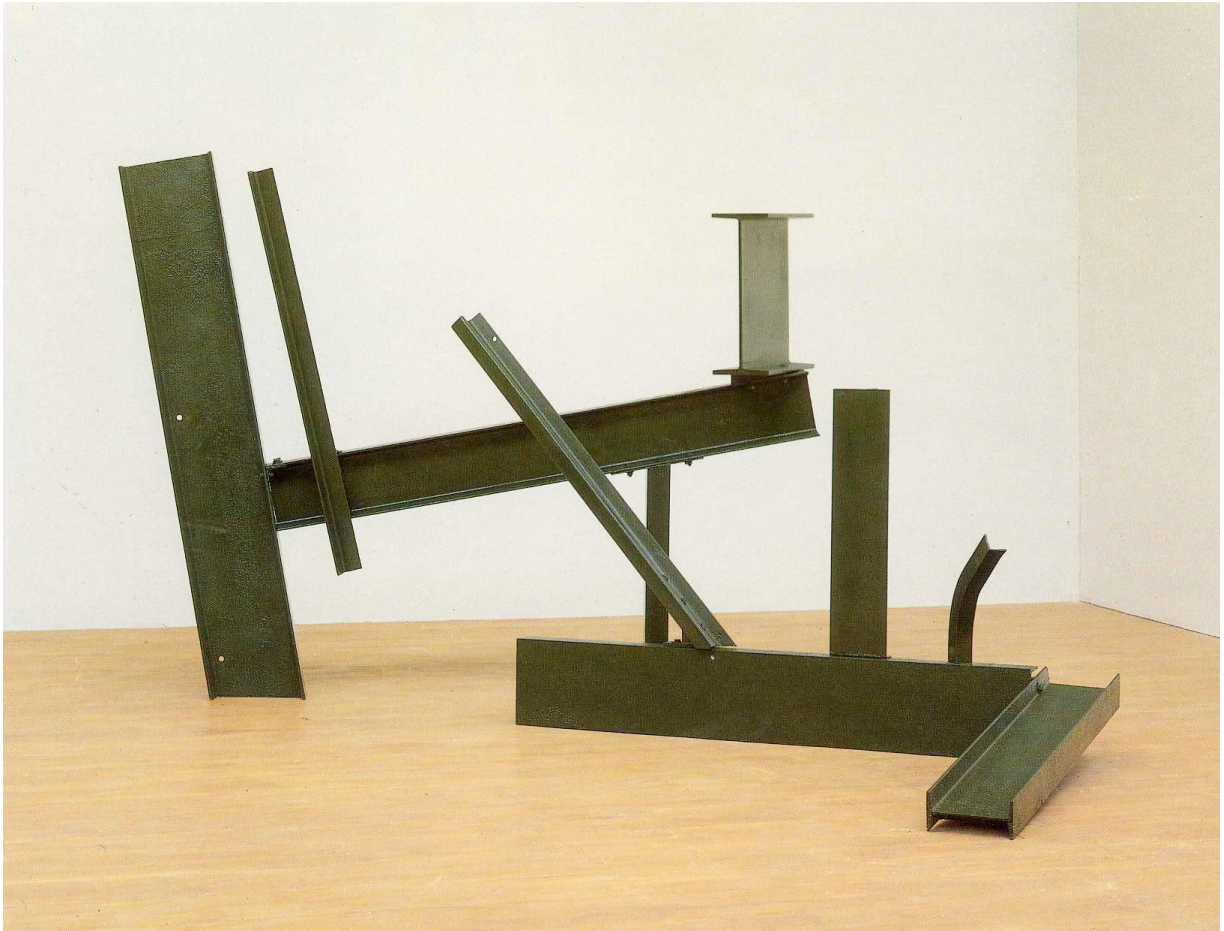


***Sculpture seven*** 1961. Acero pintado de verde, azul y marrón. 178 x 537 x 105.5 cm.<sup>155</sup>

En esta pieza se aprecia nuevamente un desarrollo horizontal -sobre el piso-. Caro, desde un inicio, propone piezas en las que la presencia de la “base” o “pedestal” es completamente eliminada. Si bien Caro desarrolla una serie de esculturas donde utiliza el elemento “base” titulada *Table pieces*<sup>156</sup>, el aporte principal de este escultor al desarrollo de la escultura moderna está, desde mi punto de vista, más vinculado al desarrollo sobre el suelo de sus esculturas. Presentando las obras sobre el mismo espacio por donde transita el espectador es que se crea una nueva percepción de la escultura. Es la misma sintaxis espacial que también desarrollará el escultor Richard Serra, pero de modo distinto. Esta sintaxis se da en la medida que elementos de naturaleza homogénea, pero contrastados por color en este caso, crean un discurso a partir de su posición y distribución espacial, de la relación que establecen con el espacio que las alberga. El elemento vacío cumple aquí un rol determinante.

<sup>155</sup> Caro, Munich: Prestel-Verlag, 1991. Imagen 61.

<sup>156</sup> *Idem.*, Imágenes 21, 22, 25, 26, 29, 30, 52, 53, 57, 69, 70, 73, 78 – 85.

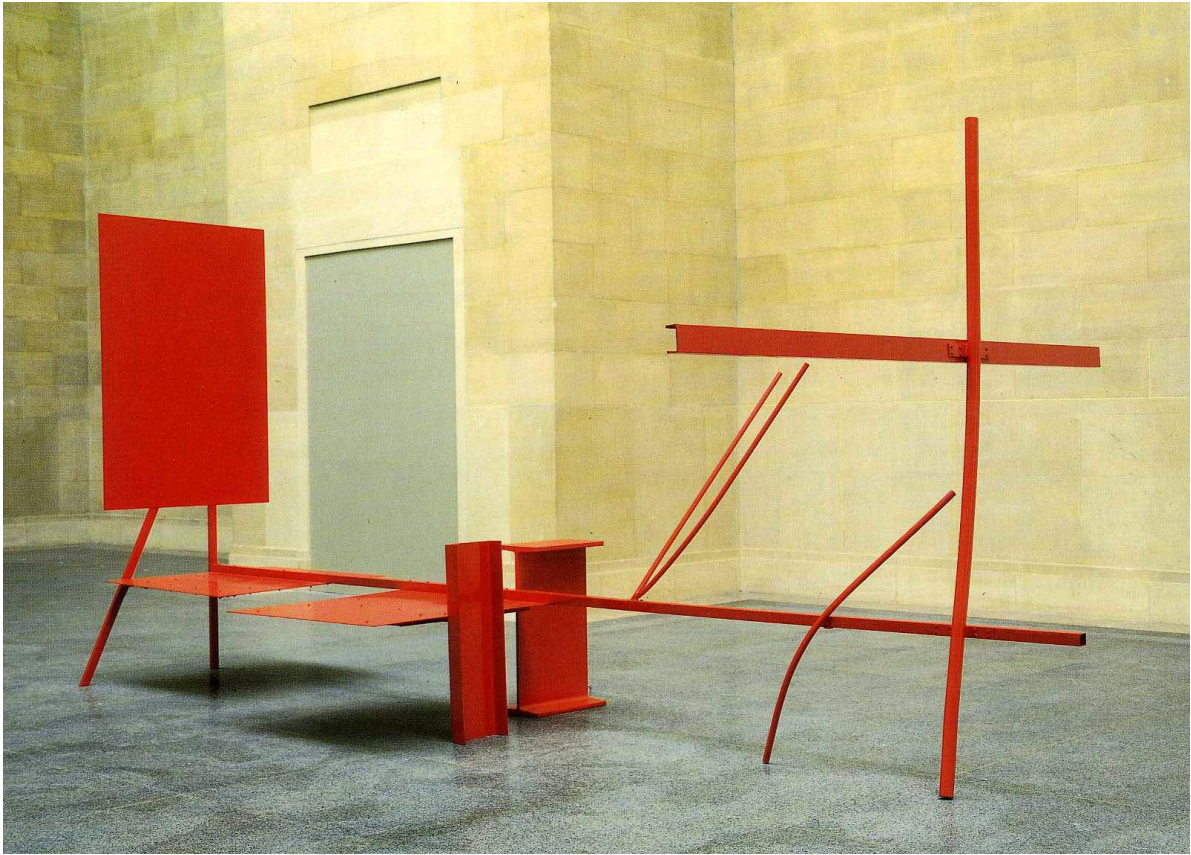


*Sculpture two* 1962. Acero pintado de verde. 208.5 x 361 x 259 cm.<sup>157</sup>

En esta composición sobre suelo la presencia del vacío se hace más evidente, aquí determina el ritmo compositivo que otorga a estas pieza de naturaleza y color homogéneos su carácter. El hecho de que esta pieza se sitúe sobre el suelo, y que por ello podamos percibirla en las mismas dimensiones en las que nos percibimos a nosotros mismos, genera una experiencia completamente distinta a la de apreciar una obra sobre un pedestal. Si bien Smith presentaba sus esculturas sobre el piso también, no es sino hasta la serie *Cubi* o *Zag* que la sintaxis espacial aparece.<sup>158</sup>

<sup>157</sup> *Idem.*, Imagen 2.

<sup>158</sup> David Smith, *Sculptures and Drawings*, Munich: Prestel-Verlag, 1986. Imágenes: 34, 35, 45, 46, 47.

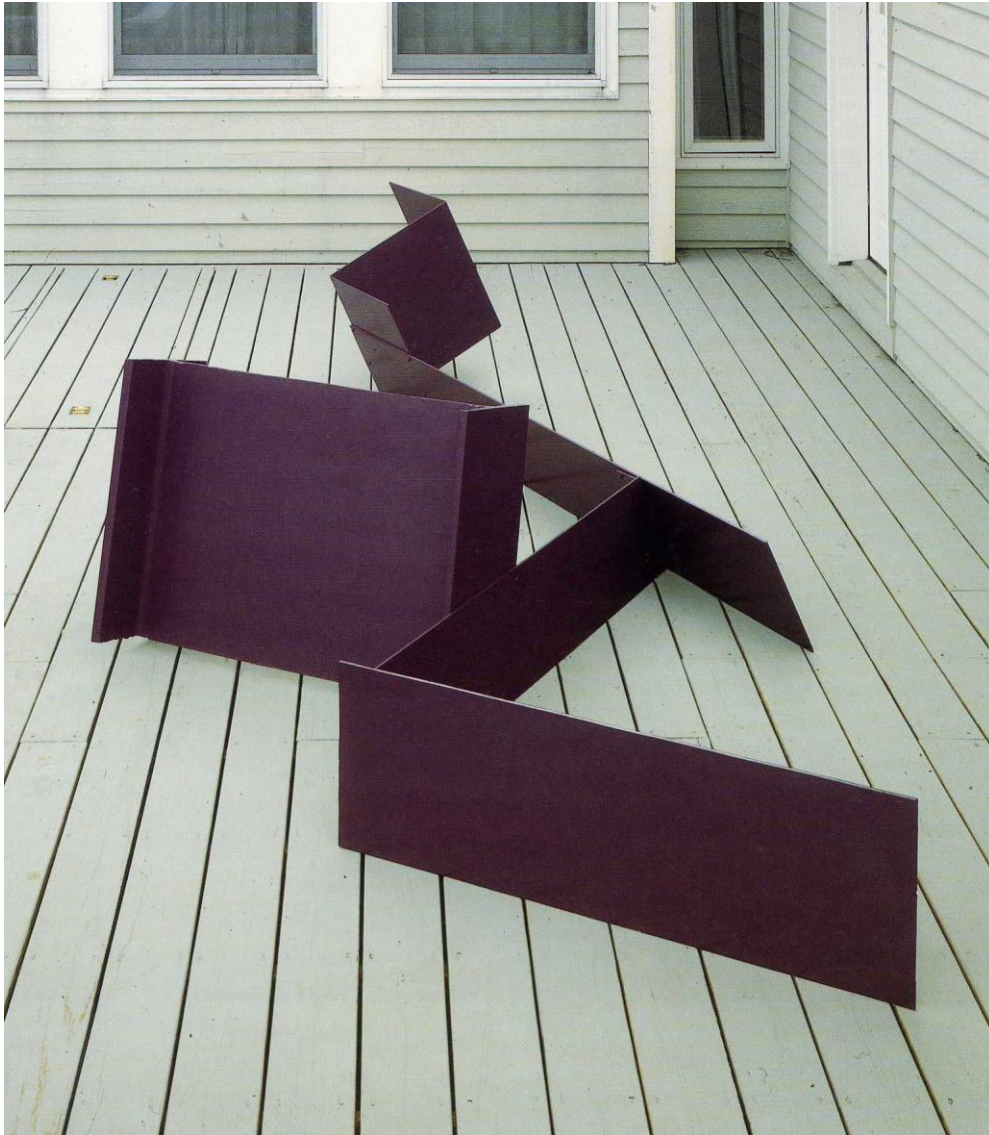


***Early one morning*** 1962. Acero y aluminio pintados de rojo. 290 x 620 x 333 cm.<sup>159</sup>

Esta composición, una de las más conocidas obras del artista, es interesante en la medida que plantea una sintaxis espacial conformada por elementos ligeros como el plano y la línea. En la medida que estos elementos de naturaleza y color homogéneos se despliegan en el espacio en forma diversa, establecen ritmos y pausas determinadas por la presencia del vacío. De desarrollo horizontal sobre el piso, esta pieza pareciera, al ser más ligera que las anteriores, tener cierta reminiscencia musical. Esto, claro está, es una apreciación personal y seguramente discutible. Sin embargo, es mi opinión que la escultura abstracta, sobre todo la de Anthony Caro, es una de las artes espaciales que puede asemejarse más que otras a la idea de ritmo, tal como es entendido en el ámbito de la música.

---

<sup>159</sup> Caro, Munich: Prestel-Verlag, 1991. Imagen 50.

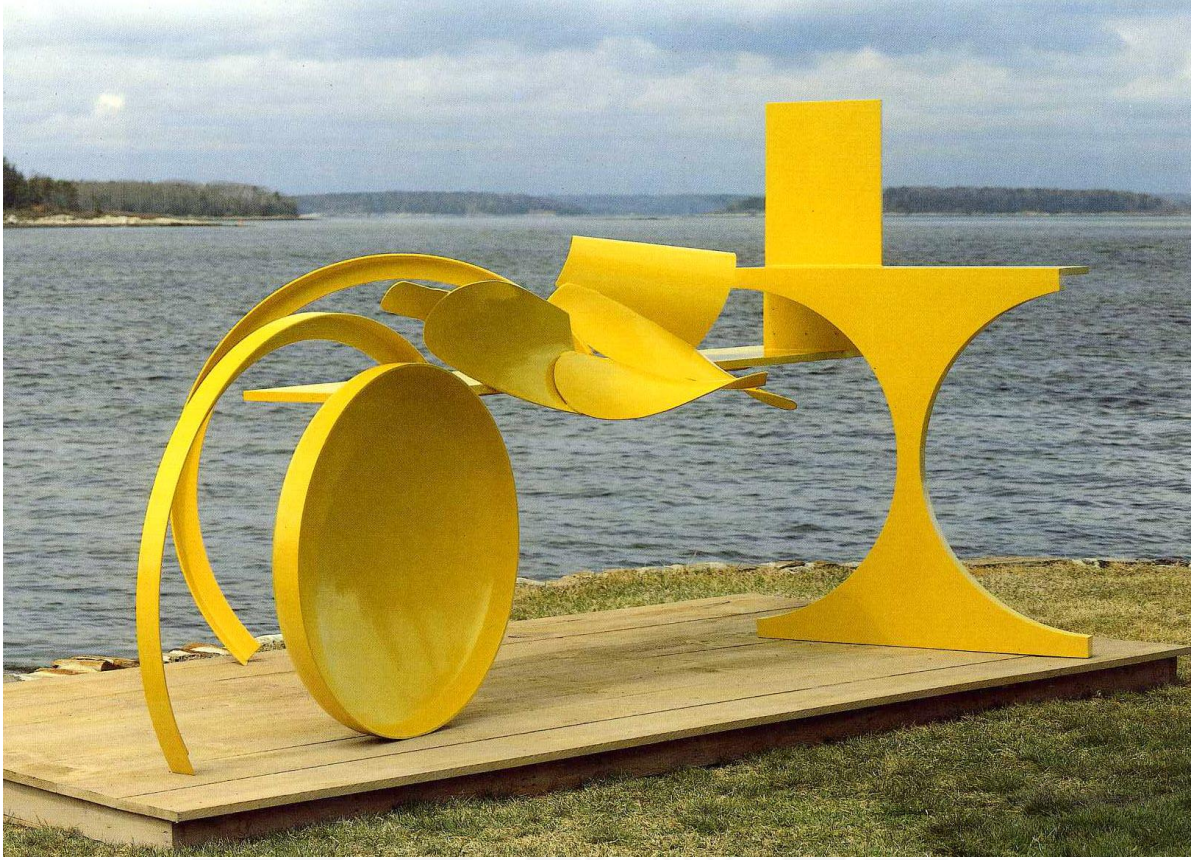


**Shaftsbury** 1965. Acero pintado morado. 68.5 x 323 x 274.5 cm.<sup>160</sup>

Aquí se aprecian nuevamente las ideas desarrolladas anteriormente: desarrollo sobre piso, composición horizontal, ritmo determinado por la distribución del espacio vacío que articula las piezas entre sí. Podemos decir que la ausencia del elemento lineal, respecto a la escultura anterior, otorga mayor peso visual a la obra.

---

<sup>160</sup> *Idem.*, Imagen 1.



***Sunfeast*** 1969/1970. Acero pintado de amarillo. 181.5 x 416.5 x 218.5 cm.<sup>161</sup>

Esta pieza, tal como *Midday* realizada en 1960, es presentada en relación al horizonte. Sin embargo, a diferencia de su predecesora, esta composición es más ligera, se apoya en cuatro puntos y su peso visual se sitúa en un nivel superior, elevado del suelo. Esto nos permite reflexionar sobre una constante evolución de las intenciones escultóricas del artista. Caro está siempre en movimiento, si bien su materia prima sigue siendo el acero, su exploración formal está en permanente dinámica.

---

<sup>161</sup> *Idem.*, Imagen 75.



**End game** 1971/1974. Acero oxidado y barnizado. 161.5 x 442 x 119.5 cm.<sup>162</sup>

Esta escultura es un caso bastante particular, pues propone una construcción basada en una aproximación formal modular. Nuevamente de configuración horizontal, esta composición plantea una continuidad modular que se transforma y/o evoluciona. Una sola línea las une entre sí en la parte baja de la construcción. Estas formas triangulares asemejan pórticos que en su sucesión van modificándose, construyendo un sentido ambiguo, pleno de posibles interpretaciones.

---

<sup>162</sup> *Idem.*, Imagen 12.



*Cliffsong* 1976. Acero oxidado y barnizado. 197 x 353 x 129.5 cm.<sup>163</sup>

Esta escultura posee, desde mi punto de vista, una belleza asombrosa. Su simplicidad formal, articulada en base a planos que convergen en un centro de cierta organicidad, la hace poco común. La manera en que Caro interseca los planos de plancha de acero en torno a un eje que no es central, que está elevado del piso y donde el acero cobra una forma orgánica, es muy sugerente. Esta pieza muestra cómo el artista es capaz de elaborar delicadas muestras de sintaxis sin tener que recurrir a otro material que no sea el acero y en este caso prescindiendo del color.

---

<sup>163</sup> *Idem.*, Imagen 115



**Emma Dipper** 1977. Acero pintado de gris. 213.5 x 170 x 320 cm.<sup>164</sup>

En *Emma Dipper* se muestra la idea de dibujar en el espacio en la versión de Caro. Prescindiendo de pedestal el artista realiza una composición lineal donde las líneas verticales y horizontales se vinculan a líneas curvas y algunos planos. Este trazado espacial es visualmente más racional que aquellos de Smith. Su estética parece estar inscrita en un orden más industrial, alejado de toda factura humana, de toda huella sensible. Caro enfoca su sensibilidad en el orden mismo de las cosas y no tanto en el tratamiento de las formas, tratamiento que es en gran parte de sus obras inexistente.

---

<sup>164</sup> *Idem.*, Imagen 14





**Angel Bay** 1984. Acero barnizado. 203 x 203 x152.5 cm.<sup>165</sup>

Esta escultura es interesante, pues muestra un nuevo interés formal del artista. Aquí la presencia del vacío se muestra en una cavidad que no es central a la pieza, pero le otorga un espacio interno sobre el cual se desarrolla la composición. Una vez más, esta pieza está elevada del piso por planos que son parte de su mismo desarrollo.

---

<sup>165</sup> *Idem.*, Imagen 68.



**Xanadu** 1986/1988. Acero encerado. 240 x 622.5 x 162.5 cm.<sup>166</sup>

Esta escultura de gran formato, ubicada en relación a un espacio abierto, muestra la capacidad de Caro para otorgar plasticidad a un material como el acero, que es resistente y maleable a la vez. Esta plasticidad se ve manifiesta en otras piezas de la década de los ochenta<sup>167</sup> y parece, en algunos casos, vincularse con la plasticidad de materiales como la arcilla.

En esta composición el vacío marca el ritmo visual de la composición, así como la diferencia entre el color oxido de algunos elementos y el color blanco de otros. No hay duda que la obra de Caro explora diversos planteamientos que hacen de ella una de las más interesantes e influyentes del S. XX.

---

<sup>166</sup> *Idem.*, Imagen 116.

<sup>167</sup> *Idem.*, Imagen 42, 59, 67, 73, 82, 107.

## Capítulo 6. Referentes

### 6.1. Referentes de las décadas de la violencia en el Perú.

Si queremos analizar el panorama de las artes plásticas en nuestro medio durante las décadas de la violencia en el Perú, es necesario entonces recurrir a Guillermo Castrillón y a su análisis generacional de la producción artística en el Perú. Bajo el título *Tensiones Generacionales*, Castrillón traza, en una serie compuesta de cuatro tomos, un panorama de la producción de artes plásticas en el Perú. Esta investigación publicada por el ICPNA en el año 2004 es la más acertada opción para iniciar un entendimiento del tema. En el último libro de esa colección titulado *La generación de los ochenta. Los años de la violencia* se plantea una visión de los acontecimientos políticos y económicos que permiten al lector tener una idea de las tensiones sociales de la época. Sobre el enfoque generacional de este estudio el autor nos dice:

*“El trabajo sobre grupos generacionales es más real que el de dividir la Historia del Arte por décadas.”<sup>168</sup>*

*“La figura que más se acomoda al concepto de generación, como yo lo entiendo, es el de un archipiélago de coetáneos que comparten el mismo mar -la vida- con otras islas, paulatinamente más lejanas -los contemporáneos-.”<sup>169</sup>*

El autor plantea dos preguntas a las cuales pretende dar respuesta en el inicio de su reflexión sobre las tendencias artísticas de la época:

*“¿Cómo responden los artistas a la accidentada peripecia política y económica que les ha tocado vivir? y ¿De qué manera la política y la economía inciden en el arte peruano?”<sup>170</sup>*

El análisis plantea una división por temas y/o actitudes, que pretende reunir a grupos y/o artistas individuales bajo un título que de luces sobre su búsqueda. Así tenemos: “Los grupos”, “Arte y violencia”, “Ancestralismos”, “Buscando sus raíces”, “La furia y la violencia”, “Atisbos de posmodernidad” y “La figuración tradicional”. A lo largo de este análisis se menciona a una gran cantidad de colectivos y artistas. Para el propósito de esta memoria yo intentaré concentrarme en aquellos que son de mi interés y omitiré a aquellos artistas que considero no aportan un referente significativo a mi proceso de creación.

---

<sup>168</sup> Castrillón, Alfonso, *La generación del ochenta, los años de la violencia*, Vol. 4 de la Serie *Tensiones Generacionales*, Lima: ICPNA, 2004. p. 19.

<sup>169</sup> *Idem.*, p. 19.

<sup>170</sup> *idem.*, p. 23.

Analizaré detalladamente tres obras: dos esculturas pertenecientes a dos artistas diferentes y un cuadro realizado en técnica mixta, que en este caso evidencia una colaboración entre dos artistas. La elección de estas tres obras supone una selección personal en base a un criterio que supone identificar los símbolos más representativos de esta época. Creo que estas obras representan la violencia en el caso de Tokeshi, el horror en Hamman y el análisis histórico de la época en Márquez y Valdez, esto claro está es una apreciación totalmente subjetiva y no pretende poseer carácter de verdad.

#### Los grupos y los eventos artísticos de la época

Durante la época se gestaron varios colectivos de artistas que son importantes de señalar, los mencionaré aquí porque dan una idea del arte de este tiempo. Ellos son: EPS Huayco, el grupo Paréntesis, Los bestias, NN y el grupo Chaclacayo.

EPS Huayco.- Colectivo fundado por un grupo de estudiantes de la Escuela de Bellas Artes, entre quienes figuraban Lucy Angulo, Charo Noriega, Juan Javier Salazar, Cuco Morales y Fernando Bedoya. Este grupo toma una casa situada en el distrito de Barranco y de esa manera inician acciones artísticas que llevan a otros artistas a tener interés en la propuesta. Se unen también Francisco Mariotti y María Luy. Este colectivo realiza en 1979 el Festival de Arte Contacta de Barranco en su tercera versión. Sobre este festival Castrillón nos dice:

*“...fue una manifestación de corte dadaísta que quiso romper con la tradición artística del medio y escandalizar a los parroquianos barranquinos antes de comenzar un trabajo más serio y profesional.”<sup>171</sup>*

Este colectivo vio salir a varios de sus miembros fundadores a raíz de tensiones al interior, las cuales orbitaban en torno a la figura de Mariotti. Sin embargo, es a partir del trabajo de este artista en serigrafía que el colectivo comienza a dar forma a una serie de tres carpetas de trabajo. Este artista suizo ejerce una clara influencia en el colectivo durante su permanencia en Lima hasta su retorno a Suiza. Otros artistas importantes de la época que pasan por este colectivo son Armando Williams, Herbert Rodríguez y José Carlos Ramos.

---

<sup>171</sup> *Idem.*, p. 24.

La obra más importante de EPS Huayco y por la cual han merecido ser objeto de estudio tales como los de Gustavo Buntix<sup>172</sup> sería la imagen de Sarita Colonia realizada sobre latas de leche vacías y ubicada, o sería más preciso decir *instalada*, en una loma de un arenal cercano a la carretera Panamericana Sur.

Paréntesis.- Formado por ex miembros de EPS Huayco: Lucy Angulo, Fernando Bedoya, junto a Guillermo Bolaños y Rodolfo Kniepenberg. Su proyecto más importante sería *Coquito*, serie de intervenciones a modo de collage sobre el libro de lectura, escritura y aprendizaje para niños que fue símbolo de una época en el sistema educativo peruano. Este grupo abre sus proyectos a propuestas como la fotografía, el cine, el video la acción y el diseño; crean además en 1983 la asociación AVA (Artistas Visuales Asociados). Otros proyectos conocidos son: *Acción furtiva*, *Signo x signo* y *Perfil de la mujer peruana*, que se ubicarían en la denominación de -lo no objetual- en opinión de Juan Acha, crítico y estudioso del arte de la época.

Un evento que es importante señalar durante esta época sería el de la Bienal de Trujillo en sus tres ediciones de 1983, 1985, 1987. Este evento posibilitó la aparición de nuevas figuras en la plástica peruana y con ello la proliferación de nuevas propuestas cada vez más interesantes. Cabe destacar entre estos jóvenes artistas a Javier Aldana, Alina Canziani, Rocío Rodrigo y Carlos Runcie Tanaka.

Los bestias.- Formado por Alfredo Márquez, Gino Falcón, Pepe Lucho García, Enrique Wong, Alex Ángeles Y Jhony Marina (*Mick*). Este grupo de alumnos del taller de arquitectura de la Universidad Ricardo Palma fueron guiados, si se puede decir, por su maestra María Burela, quien incentivó el accionar de este colectivo; a ellos se une posteriormente Javier Aldana. La experiencia más significativa de este grupo sería la llamada *La carpa teatro*, instalada en el espacio público durante la época de Alfonso Barrantes como alcalde de la ciudad de Lima. Este colectivo tiene la posibilidad de exponer sus proyectos en la Bienal de Cuba en el año 1989. Los bestias daría origen a un nuevo grupo llamado NN, evidentemente más político y radical que su predecesor. Este grupo publica la llamada *carpeta negra* que contenía 13 serigrafías de personajes políticos como Mao, Arguedas, Mariategui y el Che Guevara. Esta carpeta y sus imágenes deben ser situadas en una época de alta polarización política y de lucha armada, donde el enfrentamiento del Estado contra Sendero llevaba implícita la persecución o al menos la investigación de todo acto que pudiera ser considerado de propaganda ideológica.

---

<sup>172</sup> Buntix, Gustavo. "¿Entre lo popular y lo moderno? Alternativas pretendidas reales en la joven plástica peruana". Hueso Húmero, n 18, julio- septiembre de 1983. p. 78.

Hasta aquí podría decir que en EPS Huayco el proyecto Sarita Colonia es más un símbolo de la andinización de la capital, en Paréntesis el proyecto *Coquito* yuxtapone signos de violencia sobre un soporte que simboliza el sistema educativo en el país, generando una sensación de perturbación que propone una conexión con una época de violencia. Sin embargo es en la transformación del colectivo Los bestias a NN donde queda evidenciada la conexión con el momento político de la época de una manera más clara que en los casos anteriores. NN es un grupo que puede simbolizar en el arte peruano un nivel de conciencia política que estaba en el límite con la militancia radical. La *carpeta negra* es hoy en día uno de los documentos más importantes para el estudio de la historia del arte moderno en el Perú.

Todos los grupos mencionados hasta aquí son de una importancia fundamental para la época, mucho más que cualquiera de las trayectorias artísticas personales de los artistas independientes. Estos colectivos quizá no pudieron percibir el gran impacto que tendría el llevar acabo sus acciones artísticas. La historia del arte moderno en el Perú les ha dado su lugar luego de más de veinte años.

El grupo Chaclacayo.- La historia del grupo Chaclacayo es distinta en su gestación y desarrollo, pero es interesante no solamente por sus resultados visuales, sino por su vínculo con la Facultad de Arte de la PUCP. Este grupo pone en evidencia el choque entre la estructura educativa de una entidad en particular inscrita en la moral católica y las iniciativas artísticas de un profesor alemán Helmut J. Psotta, invitado en 1982 por la Facultad de Arte y sus discípulos Raúl Avellaneda y Sergio Zevallos.

Este grupo se inicia formalmente con la salida del profesor Psotta de la universidad y con el alquiler, por medio del auspicio del *Goethe Institute*, de una casa en Chaclacayo. Él y sus discípulos dan rienda suelta a sus intenciones artísticas realizando acciones, instalaciones e intervenciones en playas y calles. Castrillón en su análisis de una visita a esta casa nos dice:

*“...quedamos impresionados por el despliegue creativo, pero a la vez no ocultamos nuestra desazón ante las escenografías fúnebres que celebran juegos eróticos, dramatizaciones hechas con la sustancia de lo más oscuro y repulsivo de nosotros mismos, ritos catárticos para exorcizar nuestros demonios entre la vida y la muerte.”<sup>173</sup>*

Castrillón señala además que la tendencia a formar grupos en esta época podría leerse como una estrategia artística ante las continuas huelgas de la Escuela Nacional de Bellas Artes (ENBA), que en ese entonces aún no era autónoma, pero también podría interpretarse como

---

<sup>173</sup> Castrillón, Alfonso, *Op. Cit.*, p. 30.

fruto de la inconformidad de los estudiantes de arte con las tradiciones y métodos de enseñanza de otras instituciones, como la Facultad de Arte de la PUCP. El grupo Chaclacayo sería el más claro ejemplo de esto último.

El caso del desarrollo de la escultura en Lima durante este periodo es un caso muy particular. La multitud de propuestas es abrumadora y en ello la Escuela y posteriormente Facultad de Arte de la PUCP desempeña un rol decisivo en la formación de varias generaciones de artistas que se especializan en esta disciplina. La presencia de Anna Maccagno en la Facultad de Arte liderando la enseñanza en la especialidad de escultura, en la cual introduce aportes a la metodología establecida por Aldo Winternitz, da a luz a figuras como Susana Roselló, Cesar Campos, Sonia Prager, Benito Rosas, Marta Cisneros, Johanna Hamann, Carmen Herrera, Javier Aldana, Roció Rodrigo, Maria Gracia de Losada, Margarita Checa, etc. Cabe resaltar en esta misma época la presencia en el medio limeño de Cristina Gálvez como escultora y maestra en técnicas de dibujo. Estas generaciones de artistas realizan exploraciones variadas, pero si se busca establecer un vínculo entre ellos éste sería la consideración material y espiritual de la escultura. La empresa escultórica es para los egresados de esta casa de estudios una empresa, que implica un proceso creativo que empieza muchas veces en el dibujo y que por medio del trabajo físico, manual y sensorial logra establecer una comunicación con la materia elegida y con el mundo, por la cual nos es permitido dar vida a la obra. Esta aproximación espiritual al quehacer artístico da fe de una filosofía presente en la enseñanza impartida por Winternitz y Maccagno e interiorizada por sus alumnos, muchos de ellos actuales docentes en la Facultad que los vio nacer.

Anna Maccagno diría en su discurso de clausura del año académico 1999:

*“La tecnología siempre más dinámica y avasalladora nos pone frente a un reto inevitable: nadie puede volver atrás, pero si la forma de vida, los nuevos medios a nuestro alcance nos ofrecen alentadores resultados, tenemos que ser conscientes de que el ser humano no ha cambiado en su esencia así como ser conscientes de que la creación artística es siempre la resultante de un compromiso entre el verdadero sentir ya vivido y lo nuevo que apenas se vislumbra. La consciencia de esta realidad salvaguarda de unas confusas tentativas muchas veces ajenas y momentáneas.”<sup>174</sup>*

La violencia y la situación política de la época repercuten en los artistas egresados de la Facultad de Arte de la PUCP de una manera diferente. Muchos de ellos se desarrollan ajenos a las preocupaciones políticas y a la convulsión social. Sin embargo muchos de estos artistas desarrollarían propuestas personales que tenderían lazos significativos con la experimentación

---

<sup>174</sup> *Homenaje a Anna Maccagno, I simposio sobre la escultura peruana del siglo XX*, Lima: Facultad de Arte de la Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial, 2003.p. 39.

de la violencia de esta época. Es mi apreciación que Johanna Hamann sería la figura más representativa de ello.

Me parece en este punto importante establecer que las obras que analizaré a continuación son, en mi opinión, símbolos de esta época y que, por otro lado, si bien los artistas que eran jóvenes y adultos en este tiempo y filtraron en su exploración artística la experimentación de esta realidad, no deberían ser considerados como la generación de la violencia por antonomasia. Pienso que sería importante investigar sobre los artistas del nuevo siglo que fueron niños durante esta época y que han procesado todo este periodo de una manera distinta, pero esa parte de la historia del arte peruano aun no se ha escrito y no es el propósito de este documento asumir dicha investigación.

Más que proponer un estudio sobre los artistas y su trayectoria me concentraré en describir tres obras: una composición escultórica de Johanna Hamann, una construcción de Eduardo Tokeshi y un lienzo en técnica mixta de Alfredo Márquez en colaboración con Ángel Valdez. Estos tres símbolos que he elegido me parecen importantes de analizar independientemente, pues me permiten evidenciar el impacto del conflicto de la época en la producción artística peruana de las décadas de la violencia.

Sobre el impacto de estas obras en mi proceso creativo podría decir que tanto Tokeshi como Hamann han sido mis maestros en la Facultad de Arte de la PUCP. Esto me ha permitido compartir mis inquietudes con ellos durante mi formación universitaria, aprender de ellos y seguir su obra.

La obra de Alfredo Márquez y Ángel Valdez me parece un buen referente visual de la época y me parece interesante e importante la vinculación de estos dos artistas al grupo *Los Bestias* y su transformación en *NN*. Alfredo Márquez es un artista con una obra visual muy interesante que analiza los procesos históricos, sociales y políticos de nuestro país.



### Johanna Hamann (1954)

Esta artista formada en la Escuela de Arte de la PUCP bajo la tutela de Anna Maccagno, realiza obras donde la violencia parece estar siempre presente<sup>175</sup>. Su serie *Barrigas* es una evocación de la maternidad, pero en un contexto doloroso, trágico, violento, donde el acto de parir parece estar ligado a la muerte. Estos vientres expuestos, como si se tratara de piezas de carne colgadas en una carnicería, son volúmenes tanto convexos como cóncavos, hinchados, cerrados y también abiertos, exponiendo el vacío interior. La técnica mixta empleada para su construcción en gasa, yeso, resina poliéster y pigmentos contrasta con la estructura de metal que las sostiene. Esta técnica de modelado directo es dominada por la escultora logrando, por medio de ella, una textura o *factura* que dota de una gran carga expresiva a cada uno de los elementos de la escultura. Todo en esta serie está ejecutado de manera tal que causa un impacto inmediato en el espectador, una reacción inevitable. El lenguaje de Johanna Hamann se desplaza desde la abstracción geométrica predominante en la escuela de la PUCP hacia un panorama figurativo y expresivo, donde el punzar y el desgarrar, el herir y tomar distancia del dolor son partes inherentes al proceso de creación.

En su artículo *Para no tropezar con la escultura: Una relectura desde el horizonte peruano en el siglo XX*, el crítico de arte Jorge Villacorta dice de ella:

*“Johanna Hamann,... es tal vez una opción escultórica que reinstala la figura humana, pero lo hace en términos que son expresionistas de nuevo cuño en un país en donde se siente una serie de remezones en la década de los 80. No solamente me estoy refiriendo a la violencia del terrorismo sino también a reconsideraciones acerca de la situación de la mujer en el país.”*<sup>176</sup>

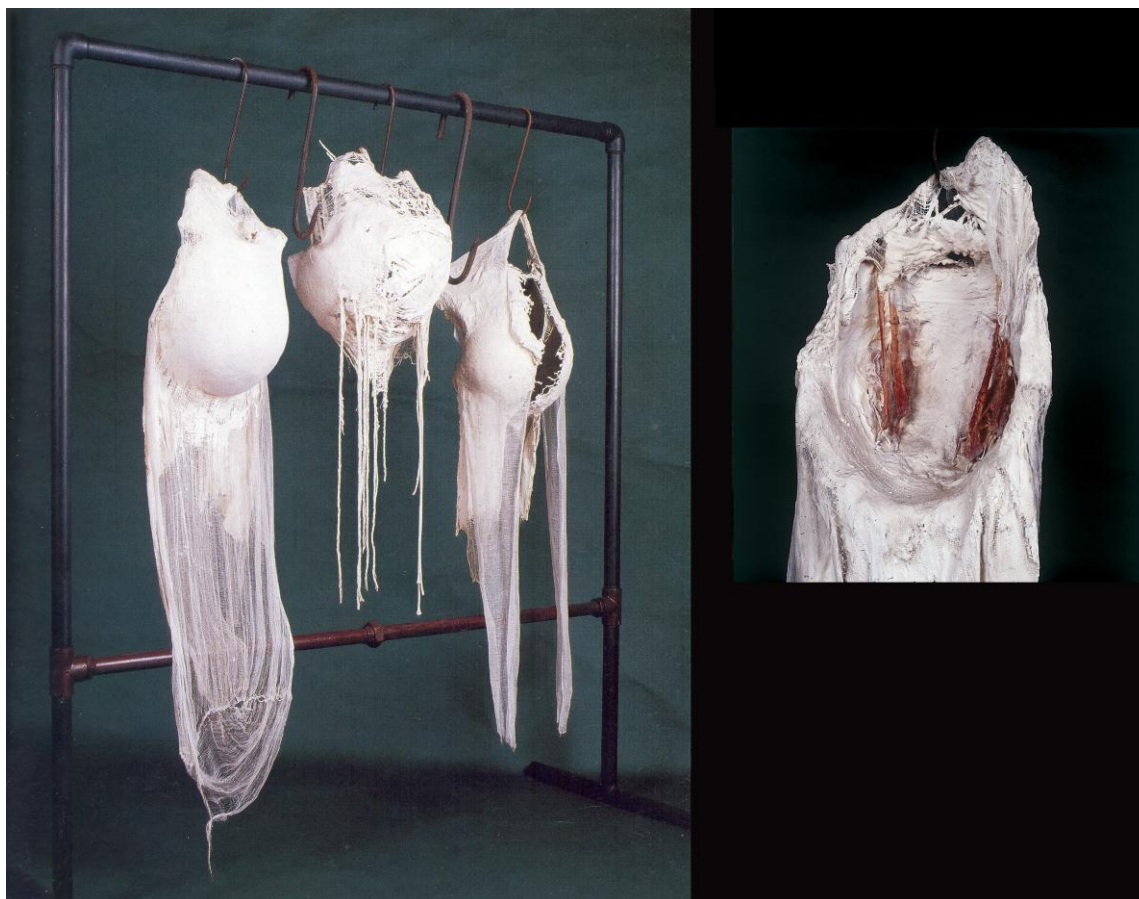
La dialéctica material que logra esta artista en piezas posteriores como *Esqueleto* o *Mujer de madera* plantea una estética innovadora para la época y para la escena local en general. No parecen haber referentes anteriores definidos para este discurso escultórico femenino pero plagado de violencia. Esta violencia se da en la confluencia y enfrentamiento de materias diversas con las cuales la artista construye sus esculturas: cuerpos de madera y piedra tallados que son desgarrados, seccionados y atormentados por formas de metal filudas y aserradas que penetran desgarrando y abriendo los cuerpos e instalándolos en un horizonte vinculado al sufrimiento.

---

<sup>175</sup> Castrillón, Alfonso, *Op. Cit.*, p. 44

<sup>176</sup> *Homenaje a Anna Maccagno, I simposio sobre la escultura peruana del siglo XX*, Lima: Facultad de Arte de la Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial, 2003.p. 239.

Las esculturas de Hamman son talla y ensamblaje al mismo tiempo. Rescatan la suavidad de la madera convirtiéndola en piel y al mismo tiempo pulen y dan forma al metal hasta convertirlo en cuchillos y serruchos para violentar las formas anteriores. En su discurso hay un componente personal casi indescifrable, pero es claro que no se puede permanecer ajeno a él.



**Barrigas** 1983. Alambre, tela, yeso, resina sujetos a una estructura de metal soldado.

174 x 160 x 60 cm.<sup>177</sup>

---

<sup>177</sup> Fotografía y ficha técnica proporcionados por la artista.

### Eduardo Tokeshi (1960)

Artista descendiente de japoneses<sup>178</sup>, egresado de la especialidad de pintura de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Realiza una serie de obras de carácter escultórico llamada *Banderas*. Esta serie es de interés para este documento porque propone cómo una época de violencia y caos social es convertida en un discurso artístico. La particular sensibilidad de Tokeshi le permite asumir la responsabilidad de encarar los sucesos que experimenta durante las décadas de la violencia y la corrupción en el Perú y proponer, por medio de la creación de una metáfora artística, su discusión en el ámbito social.

*Bandera VIII* es sin lugar a dudas una escultura. Si bien Tokeshi es pintor, al parecer cierta necesidad lo impulsa a realizar esta construcción escultórica, donde el símbolo patrio aparece mediante el uso de los colores que lo conforman. El rojo y el blanco son denotados por bolsas para contener sangre, extraídas de un entorno médico-hospitalario. Estas bolsas, utilizadas para contener suero o sangre, están llenas de un líquido de color rojo que asemeja sangre, marcando las franjas laterales y las mismas bolsas llenas de polvo blanco, en clara alusión a la cocaína, marcan la franja central. Esta pieza alude a un país, el nuestro, tomado por la violencia subversiva y por el narcotráfico.

La imagen es poderosa en sus implicancias y nos hace reflexionar por su crudeza.

Sobre ella, en el libro *Post – Ilusiones: Nuevas Visiones, Arte crítico en Lima 1980 – 2006*, se dice:

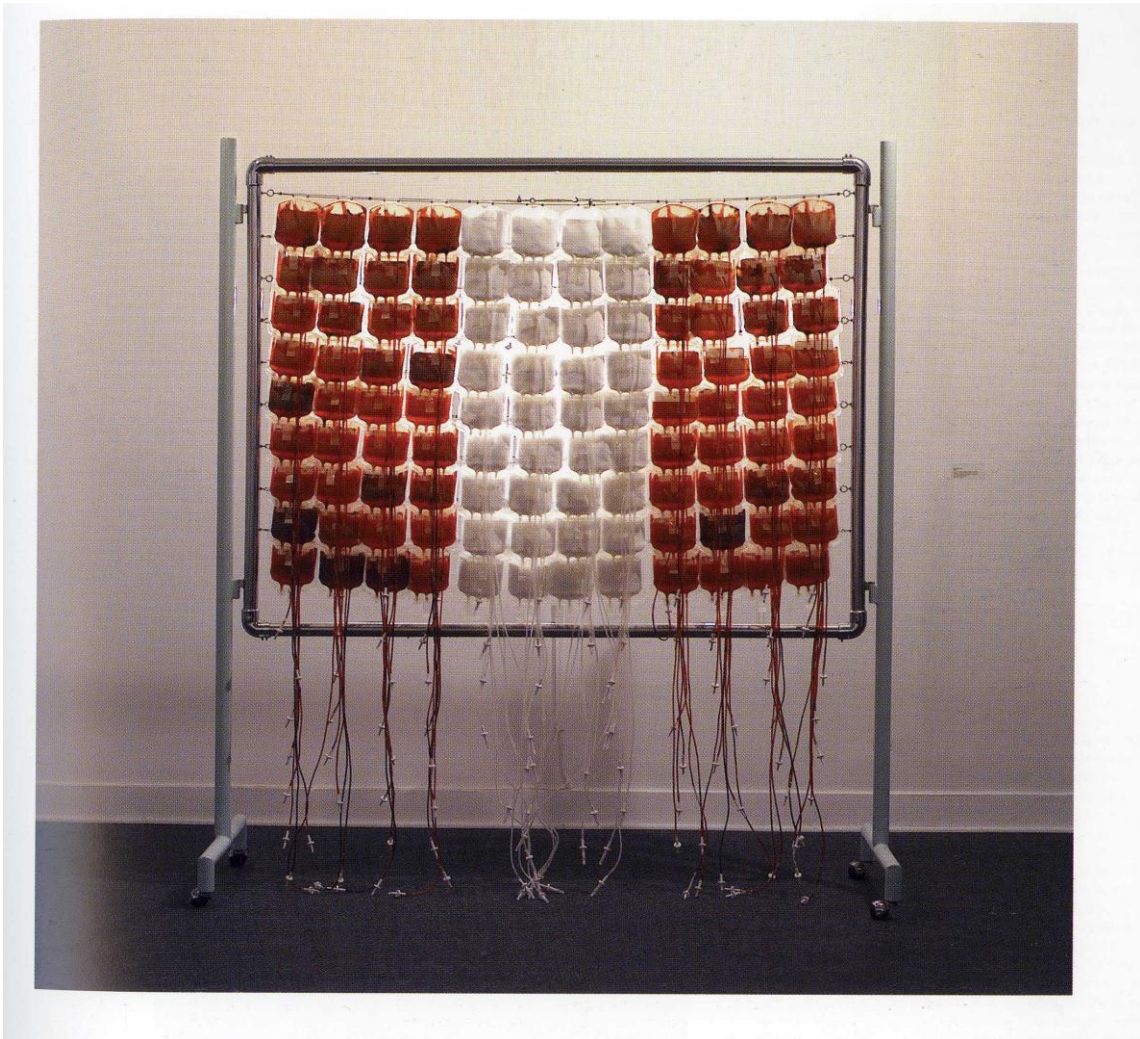
*“En 1985, cuando Eduardo Tokeshi comenzó su serie -Banderas-, la mitad de una década que había nacido con la vuelta a la democracia y la declaración de guerra al estado Peruano por parte de Sendero Luminoso, irrumpió de golpe en la mirada del pintor. (...) En su Bandera VIII construye el signo con las bolsas que se utilizan para administrar suero. Lo pictórico ha dado paso a una aproximación escultórica.”*<sup>179</sup>

Este artista, en su condición de *nissei*, se veía involucrado de una manera que poco podemos comprender con el régimen de Alberto Fujimori. Para la colonia japonesa en el Perú la última etapa del gobierno autoritario de Fujimori significó vergüenza pública y deshonor.

---

<sup>178</sup> Castrillón, Alfonso, *Op. Cit.*, p. 41.

<sup>179</sup> *Post – Ilusiones: Nuevas Visiones, Arte crítico en Lima 1980 – 2006*, Publicación en torno a la muestra URBE & ARTE, *Imaginario de Lima en Transformación*, Lima: Fundación Augusto N. Wiese, 2006. p. 70.



**Bandera VIII** 2000. Técnica mixta. 200 x 175 x 54 cm.<sup>180</sup>

---

<sup>180</sup> *Idem.*, p. 71.

**Alfredo Márquez y Ángel Valdez:**

Márquez y Valdez colaboran en esta obra denominada *Caja Negra*. Esta pieza fue documentada en el libro *Post Ilusiones Nuevas visiones, Arte crítico en Lima 1980 – 2000*. La leyenda que la acompaña refiere lo siguiente:

*“Caja negra es una obra cuya construcción tiene la complejidad y la potencia de una cosmogonía. El hecho de estar organizada en torno a una representación católica virreinal de la trinidad no oculta la dinámica de condensación de capa tras capa de significación que sumergen los orígenes de un caos semiótico en aguas primordiales. Valdez y Márquez indagaron conjuntamente y reconocieron en la catequización de los pueblos andinos una forma de dominación mediante imágenes. (...) Su densidad es la suma de ordenamientos simbólicos traducidos a patrones de ornamentación, que en su conjunto diseminan un número de historias simultáneas cargadas de una escatología en la que bulle lo pertinente al fin: la muerte, el cielo y el infierno”<sup>181</sup>*

*Caja Negra* nos muestra símbolos virreinales, católicos, indígenas y elementos extraídos de la iconografía de la violencia subversiva, como los pasamontañas y pañuelos con que se oculta el rostro de los personajes principales de la imagen. Estos personajes, que podemos reconocer como autoridades provenientes de la estructura eclesiástica, pierden con ello su aura religiosa y se convierten en actores sociales vinculados a la subversión y la violencia.

Se puede apreciar también, en la parte inferior, imágenes que asemejan las fotografías de los desaparecidos de la violencia subversiva y militar, además de una intervención lineal en el primer plano del lienzo donde se puede identificar una estética modernista de componentes electrónicos. Toda esta pluralidad de signos dota a esta obra de una complejidad abrumadora y la inserta dentro de las respuestas dignas de análisis de este período.

---

<sup>181</sup> *Idem.*, p. 77.



*Caja Negra* 2001. Acrílico y serigrafía sobre tela. 240 x 240 cm. <sup>182</sup>

<sup>182</sup> *Idem.*

## 6.2. Referentes internacionales contemporáneos.

Los referentes internacionales contemporáneos, a diferencia de las obras analizadas en los referentes de las décadas de la violencia en el Perú, intentan mostrar un análisis de las formas y estrategias del arte contemporáneo.

*La Instalación*, entendida como una nueva forma artística que se vincula al desarrollo de la escultura, representa un avance en la manera de concebir la obra de arte escultórica y es trascendental en la historia de la escultura moderna y contemporánea. Sus implicancias y repercusiones han transformado el entendimiento del quehacer escultórico en las últimas décadas y ha permitido asociar en ello a otras artes visuales como la fotografía y el video. Estos *Nuevos Medios*, y en particular su asociación a la escultura, son un fenómeno complejo y debería ser objeto de un análisis más detallado y extenso.

Rosalind Krauss, en su célebre ensayo *El Campo expandido de la escultura* publicado en el año 1985, nos dice lo siguiente:

*“En los últimos diez años se ha utilizado el término ‘escultura’ para referirse a cosas bastante sorprendentes: estrechos pasillos con monitores de televisión en sus extremos, grandes fotografías que documentan excursiones campestres; espejos dispuestos en ángulos extraños en habitaciones corrientes; efímeras líneas trazadas en el suelo del desierto. Aparentemente no hay nada que pueda proporcionar a tal variedad de experiencias el derecho de reclamar su pertenencia a algún tipo de categoría escultórica. A menos, claro está, que convirtamos dicha categoría en algo infinitamente maleable.”<sup>183</sup>*

En el desarrollo de la escultura de post guerra los nombres de David Smith, Isamu Noguchi y Mark Di Suvero son importantes en el panorama norteamericano. En Europa Henry Moore, Alberto Giacometti y Eduardo Chillida desarrollan obras de gran importancia.

Sin embargo, es a raíz del surgimiento del Minimalismo en EEUU que la escultura nos ofrece un cambio significativo, una casi total mutación. Citaré nuevamente a Rosalind Krauss a propósito de esto:

*“Tan pronto como la escultura minimalista apareció en el horizonte de la experiencia estética de la década de 1960, la crítica empezó a construir una paternidad para estas obras, un conjunto de padres constructivistas con los que legitimar y por consiguiente autentificar la rareza de estos objetos.”<sup>184</sup>*

---

<sup>183</sup> Krauss, Rosalind, *Op Cit.*, p. 289.

<sup>184</sup> *Idem.*, p. 291.

Krauss plantea el campo expandido de la escultura como aquel periodo de tiempo en el que se dan una gran variedad de experimentaciones artísticas que transforman la lógica intrínseca del término y lo llevan a una nueva etapa cuyos límites son casi indefinibles. La influencia del Minimalismo y de los *Nuevos Medios* (principalmente la video instalación) en este proceso de cambio es definitiva, sobre todo en el arte norteamericano y el europeo. Sobre este asunto la autora nos dice:

*“Parece evidente que numerosos artistas percibieron al mismo tiempo, aproximadamente entre 1968 y 1970, la posibilidad (o la necesidad) de concebir el campo expandido. Uno tras otro, Robert Morris, Robert Smithson, Michael Hiezer, Richard Serra, Walter de Maria, Robert Irwin, Sol Le Witt, Bruce Nauman (...) asumieron una situación cuyas condiciones lógicas ya no pueden describirse como modernas. Para referirse a esta ruptura histórica y a la transformación estructural del ámbito cultural que la caracteriza es preciso recurrir a otro término. En otras parcelas de la crítica, el término que se emplea es ‘posmodernidad’. No parece existir ninguna razón para no utilizarlo.”<sup>185</sup>*

La manera como Rosalind Krauss traza la evolución de la escultura en este ensayo es interesante. Ella nos propone que luego de asistir al desvanecimiento de la lógica del monumento a finales del siglo XIX, la escultura entra en lo que se podría llamar “su condición negativa”, y con ello entramos en el periodo del arte moderno, donde la pérdida de lugar de la escultura la convierte fundamentalmente en autorreferencial.

Krauss propone dos esquemas que reproduciré a continuación en un intento de hallar una nueva lógica y otorgar sentido a estas nuevas formas artísticas asociadas a la escultura. En un primer esquema ella propone entender la escultura moderna como una suma de negaciones o una combinación de exclusiones, una categoría resultante de la adición del *no paisaje* y la *no arquitectura*.



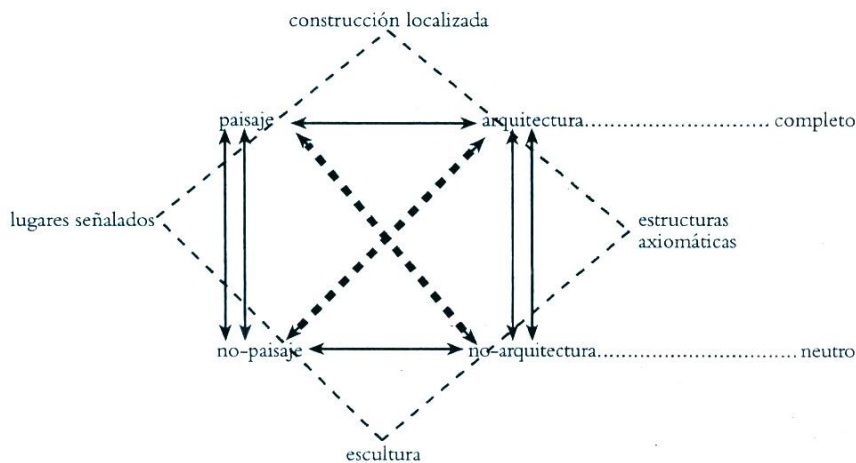
(Fuente: *El Campo expandido de la escultura*<sup>186</sup>).

<sup>185</sup> *Idem.*, p. 300.

<sup>186</sup> *Idem.*, p. 295.



Luego Krauss propone que, a partir de 1960, los escultores comienzan a interesarse en los límites externos de estos términos y elabora un esquema más complejo para definir la expansión a la cual se refiere. Este esquema, basado en una aproximación estructuralista, propone expandir: “...una serie binaria en un esquema cuaternario que refleja la oposición original y al mismo tiempo la despliega.”<sup>187</sup> Crea así un campo lógicamente expandido:



(Fuente: *El Campo expandido de la escultura*<sup>188</sup>).

El campo expandido se genera en los extremos de las oposiciones entre *paisaje* y *arquitectura* y *no paisaje* y *no arquitectura*. El término *escultura* termina siendo parte de un conjunto de nuevos términos que vienen a expandir definitivamente el campo operativo de esta disciplina. Es en este contexto donde se insertan las experiencias de muchos artistas claves para el desarrollo de la escultura y el arte contemporáneo en general, el cual se define por una asombrosa diversidad de propuestas y una gran versatilidad en el uso de materiales, estrategias y medios.

Sarah Sze y Anish Kapoor representan para mí dos de los ejemplos más importantes en el desarrollo del arte contemporáneo. Sobre la primera puedo decir que es una artista que ayuda a redefinir el entendimiento de instalación, haciendo énfasis en su condición efímera, además de colaborar en brindar legitimidad a la estrategia artística conocida como *site specific*

<sup>187</sup> *Idem.*, p. 296.

<sup>188</sup> *Idem.*, p. 297.

*project*<sup>189</sup>. Su obra tuvo un impacto directo en mi proceso artístico, pues tuve la oportunidad de apreciar su obra físicamente en el año 2000, a partir de ello se abre un mundo de posibilidades para mí.

En el caso de Anish Kapoor considero que su obra no marca un referente, en el sentido de que no creo poder encontrar una evidencia de similitud estética entre ella y mi trabajo. La obra de Kapoor antes determina un norte, algo a lo que quisiera aspirar. Las relaciones materiales y espaciales que este artista establece con el espacio que interviene me parecen de una factura fina y equilibrada, que no permite que la violencia interior de la obra se desborde. La capacidad de este artista para concebir proyectos que van mutando en forma, mas no en concepto, de acuerdo a los diferentes espacios donde se instalan, es interesante pues lleva la idea del proyecto de intervención artística del *lugar específico* a un terreno nuevo donde el espacio que alberga la obra es parte de la obra en sí, es decir el proyecto o *intervención artística*<sup>190</sup> está concebida desde el inicio como factible de ser reconfigurada según la configuración del espacio donde se ha de exhibir.

Seguidamente analizare a cada uno de ellos y algunas de sus obras para desarrollar lo afirmado hasta aquí.

### Las frágiles instalaciones de Sarah Sze

Sarah Sze crece en Boston, es la hija de un arquitecto Chino-Norteamericano y una profesora de escuela nacida en EEUU. Sze asiste a la universidad de Yale y se gradúa tanto en pintura como en arquitectura. En el último año de sus estudios lleva un curso de escultura. Su maestro Ron Jonas estimulaba a sus alumnos a internarse en el *conceptualismo*, lo cual le permitió a la joven artista cuestionar sus intenciones en el arte. Posteriormente Sze pasa un año en Japón, donde estudia el arte tradicional japonés de realizar arreglos florales denominado *Ikebana*. Luego regresa a los EEUU y se establece en Boston, donde trabaja en un programa de educación por el arte en una escuela pública y pinta los fines de semana. Alrededor de 1996 se muda a Nueva York y cursa una maestría en Artes en la escuela de Artes Visuales de esa ciudad.

---

<sup>189</sup> Entiéndase el término *site specific project* como *proyecto para sitio específico*, que no es otra cosa que una derivación de las estrategias de instalación desarrolladas a partir de 1960. En esta aproximación en particular la intención es realizar una intervención artística en un espacio determinado, donde el concepto, forma y medios que en ella se emplean son exclusivamente pensados para ese lugar y no para otro.

<sup>190</sup> Entiéndase el término *intervención artística* como aquella acción artística original y/o diferenciada que modifica alguna o varias partes de un espacio, sea éste de carácter público como plazas o territorios naturales; privados como el interior de un museo o el de una institución cultural. Estas intervenciones son en su mayoría de carácter temporal y efímero y suscitan reflexiones importantes para el entendimiento del arte contemporáneo, tales como los límites del arte mismo y su relación con las instituciones y el mercado del arte.

Esta artista, cuya formación no era escultórica, comienza a partir del año 1996, influenciada por la experimentación que promueven sus estudios de maestría y por el efecto que tiene en ella el arte de la escena de esa ciudad, a realizar instalaciones, apropiándose de espacios al interior de su taller de trabajo en Nueva York y de otros espacios en exhibiciones a las cuales es convocada. Sze elabora delicados tramados donde establece relaciones diversas entre objetos de uso doméstico y/o cotidiano, al parecer extraídos de un mega almacén de artículos para el hogar. La abrumadora aglomeración de objetos y el meticuloso posicionamiento de cada uno de ellos sugieren una dinámica *obsesiva compulsiva* en la creación de estas instalaciones.

Al principio estas instalaciones empiezan distribuyéndose sobre el piso, resultado de un largo proceso de selección, agrupamiento, distribución, apilamiento y construcción. En este período sus instalaciones aun están carentes de dinámica espacial: son chatas, están inmovilizadas por su desarrollo sobre el piso o al interior de cubículos cerrados. Dos años más tarde, en 1998, sus construcciones empiezan a manejarse en términos cada vez más constructivos y espaciales. La artista maneja, cada vez más concientemente, consideraciones en torno a la densidad y solidez de los objetos; sus composiciones se elevan del piso y se vuelven aéreas, salen de cualquier lugar y trazan trayectorias de una compleja elaboración. Sus instalaciones escalan las paredes y tienden redes traslucidas que transitan libremente en el espacio; juega con la materialidad de sus insumos, considera la luz como elemento artístico y el vacío parece haber invadido sus construcciones. Aquí lo diametralmente distinto al desarrollo de la noción de dibujo espacial de la tradición moderna de escultura en acero es la materialidad de los objetos insertados en el trazado espacial. Sus construcciones parecen venidas de un mundo de fantasía no terrenal, donde los parámetros en los cuales inscribimos nuestra realidad han sido dinamitados para dar paso a un mundo donde todo es posible. Sus construcciones cuestionan consideraciones como gravedad, peso, utilidad y cordura. Su proceder es cercano a una actitud lúdica infantil pero las magnitudes y complejidad de sus instalaciones la ubican de hecho en un terreno adulto.

En 1999 la Fundación Cartier para el Arte Contemporáneo en París le ofrece a esta artista la oportunidad de realizar una instalación en sus salas traslucidas, espacios cuyos límites son paneles de vidrio que permiten ver el interior de la exhibición desde diferentes ángulos. La instalación *Everything that raises must converge* fue una realización de impecable solución formal y de un prodigioso dominio del espacio. Su originalidad es explosiva: logra crear un desarrollo espacial aéreo de una fantasía sin límites.

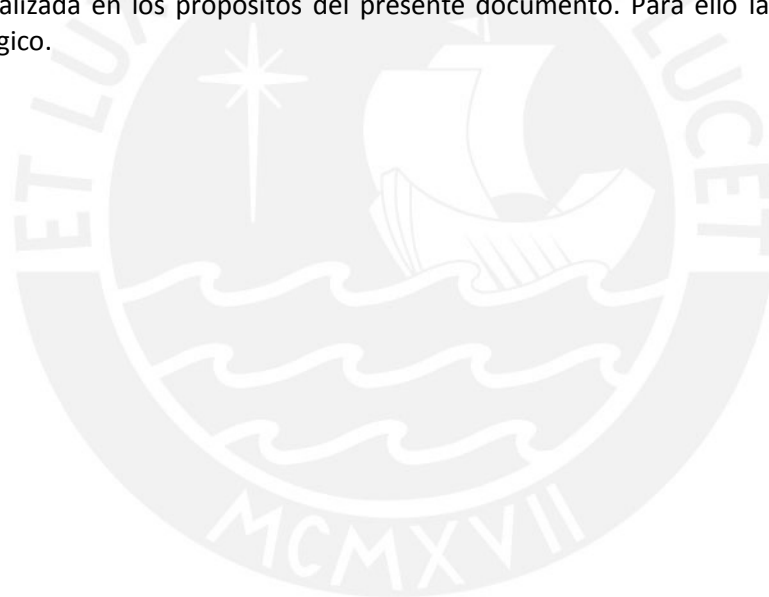
Desde ese momento hasta nuestros días Sarah Sze realiza sus instalaciones alrededor del mundo, en renombrados museos, fundaciones, bienales y galerías. Su trabajo posee una energía creativa ilimitada. Cada nuevo espacio es para ella un nuevo reto y la elección de la materialidad de los objetos con los que construye está en constante mutación.

Para mí, la oportunidad de experimentar físicamente su trabajo durante mi estadía en la ciudad de Nueva York en el año 2000, desmanteló mi concepción de la escultura y me permitió replantear mi entendimiento de esta disciplina. Es mi apreciación que la obra de esta artista se sitúa en un territorio fuera de toda convención previa. Para mí la reflexión que ello propició hizo surgir la pregunta de cómo enfrentar la escultura a partir de esta revelación. Nada podía

ser igual en adelante, sin embargo tampoco podía internarme en un terreno análogo. Debía encontrar la manera de traducir esta experiencia al interior de mi propio proceso.

Creo que a raíz de ello, años después, se posibilitaría para mí la realización de piezas de carácter aéreo, pero insertas en los medios y conceptos que me movilizaban, logrando así, a partir de este referente, nutrir mi propio trabajo y otorgarle nuevos horizontes.

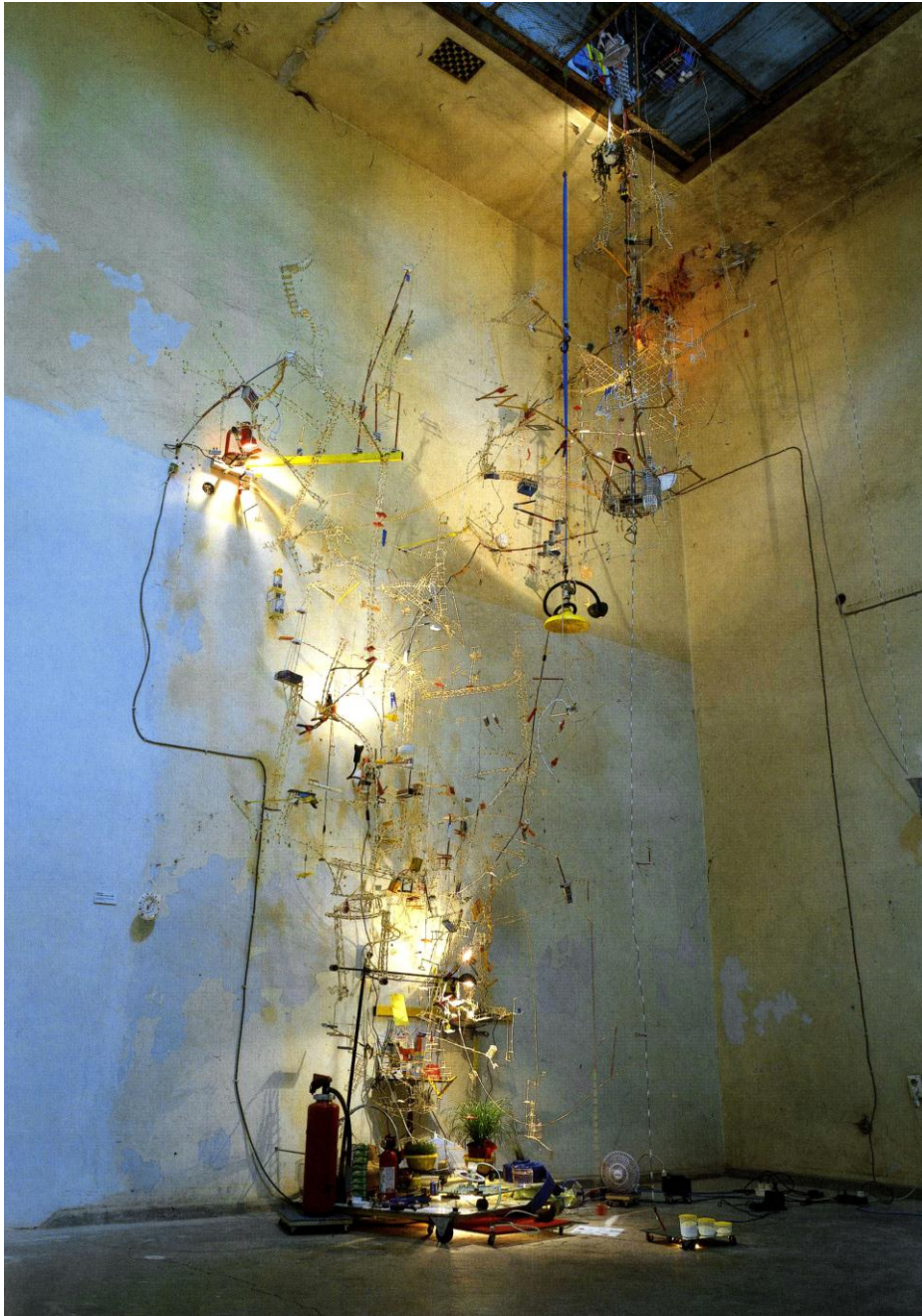
A diferencia del método establecido en el análisis de los antecedentes y de los símbolos de la violencia, aquí me abstendré de comentar cada obra de manera individual, pues considero que las construcciones de esta artista poseen una complejidad que es difícil de traducir en palabras. Prefiero proponer al lector la posibilidad de realizar una lectura del proceso de evolución de la obra de esta artista en referencia al espacio que la alberga, o sería más preciso decir: en el cual se establece. Propongo al lector ver esta evolución en un orden que va desde sus instalaciones tempranas hasta las más recientes que he podido encontrar en documentación certificada. Creo que de esa manera el lector podrá apreciar la evolución y el planteamiento espacial de la obra de esta artista e interpretarla desde una óptica personal pero contextualizada en los propósitos del presente documento. Para ello las presentaré en orden cronológico.





*Untitled* 1996. Vista de Instalación en el estudio de la artista. Nueva York.<sup>191</sup>

<sup>191</sup> Sarah Sze, Paris: Thames & Hudson / Fondation Cartier pour l'art contemporain, 1999. p. 33.



*Second means of Egress* 1998. Akademie der Künste. Berlín.<sup>192</sup>

---

<sup>192</sup> *Idem.*, p. 69.



*Still Life with Flowers* 1999. Galerie für Zeitgenössische Kunst. Leipzig.<sup>193</sup>

Detalle de la instalación

---

<sup>193</sup> *Idem.*, p. 88.



*Capricious Invention of Prisons* 1999. Vista de la instalación en la Bienal de Venecia.<sup>194</sup>

---

<sup>194</sup> *Idem.*, p. 91.



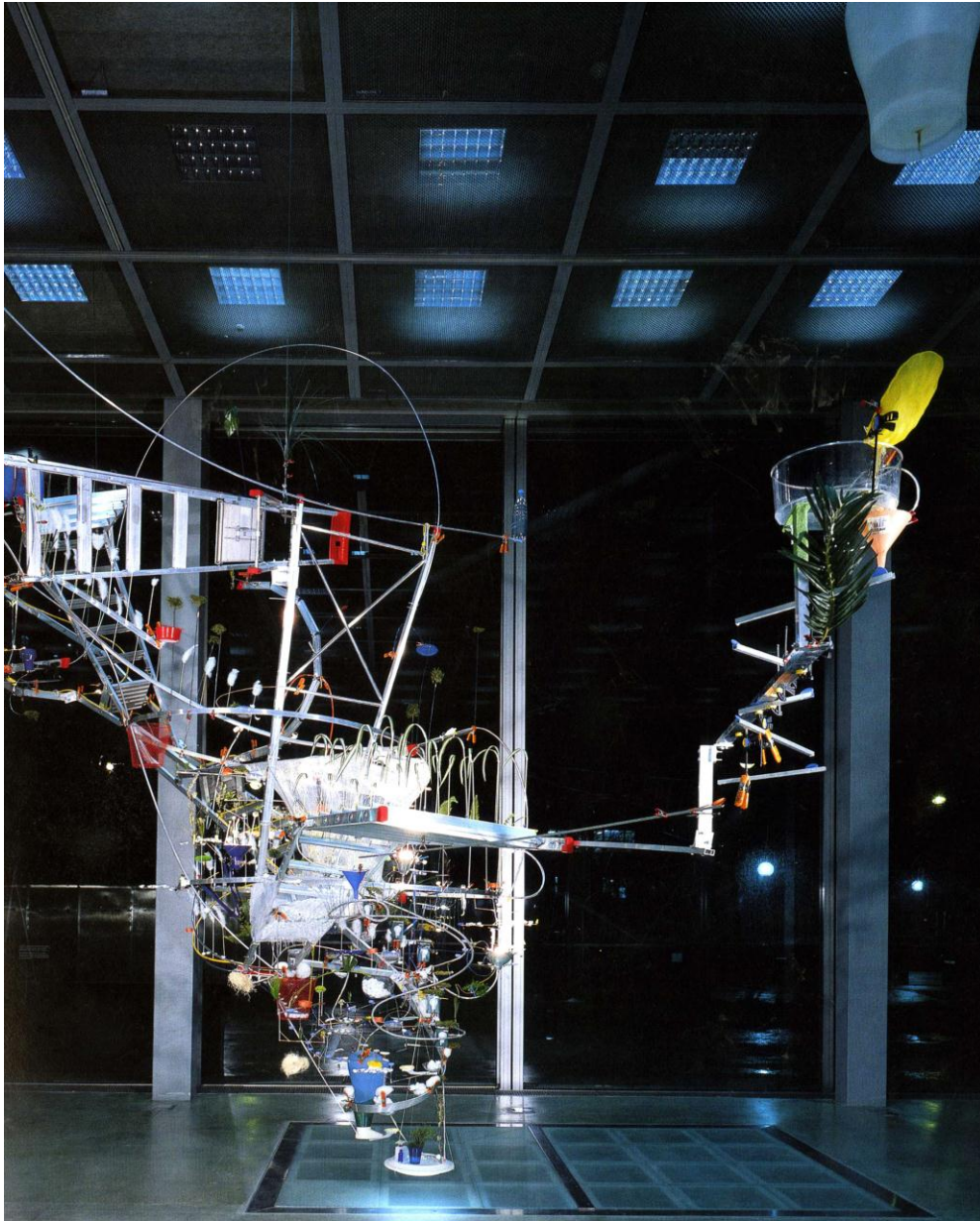


*Everything that rises must converge* 2008. Fondation Cartier pour l'art contemporain. París.<sup>195</sup>

Vista de la instalación

---

<sup>195</sup> *Idem.*, p. 8.



***Everything that rises must converge*** 2008. Fondation Cartier pour l'art contemporain. París.<sup>196</sup>

Vista de la instalación

---

<sup>196</sup> *Idem.*, p. 9.

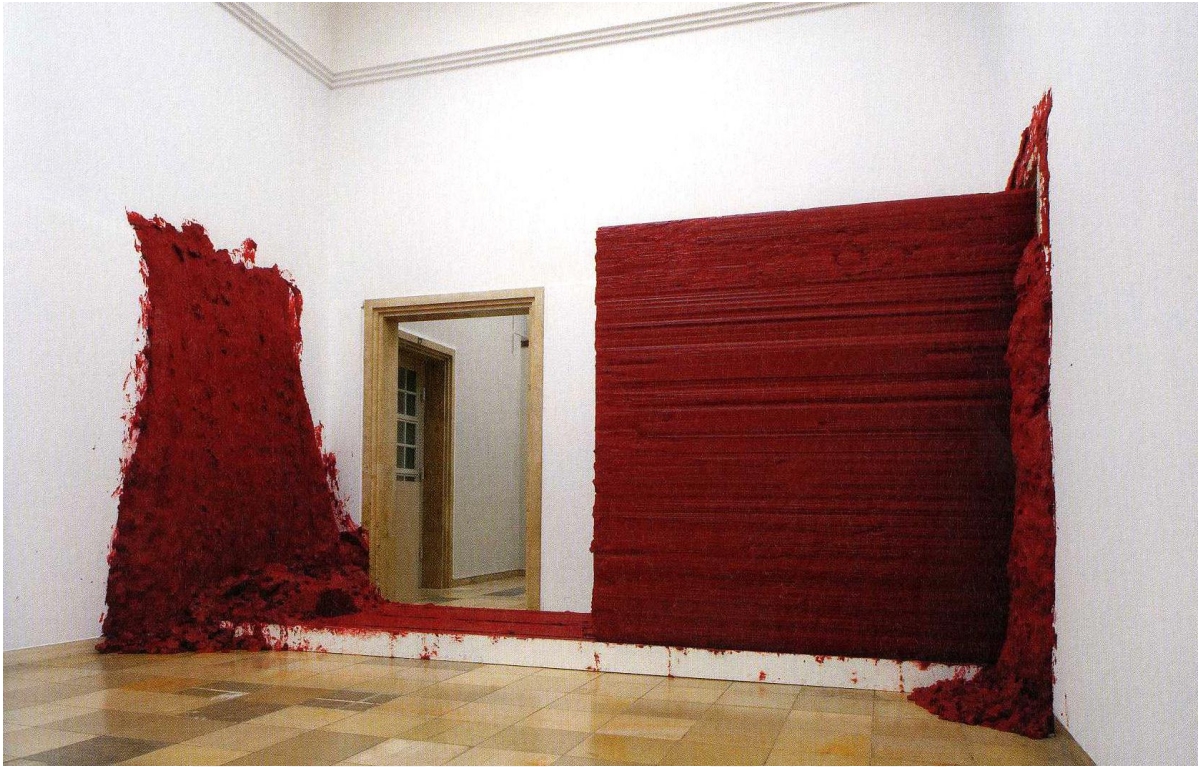
### La violencia evidenciada en el proceso y el emplazamiento en la obra de Anish Kapoor

Anish Kapoor, nacido en Bombay, India en 1954, es un escultor que radica en Londres, donde tiene su estudio de trabajo. En dicho espacio produce obras y proyectos para diversas instituciones culturales como museos internacionales en Europa, además de realizar comisiones y exhibiciones alrededor del mundo. Anish Kapoor es ganador del prestigioso premio Turner en el año 1991 en Gran Bretaña. Su obra transita hace un tiempo por un camino ligado a la materialidad de la vaselina y la cera como elementos centrales en su obra, los cuales él modela por medio de complejas construcciones en metal. El carácter procesal de su obra se manifiesta en las instalaciones finales. Las piezas son el resultado del accionar de estos dispositivos que constituyen la pieza, pero que son al mismo tiempo los que determinan su forma final. Este diálogo entre materialidades, procesos y métodos constructivos es determinante en la obra de este artista reconocido mundialmente.



**Untitled** 2005. Fibra de vidrio, aluminio, madera, cera. 213.4 x152.4 x 61 cm.<sup>197</sup>

<sup>197</sup> Anish Kapoor, *Shooting into the corner*, MAK, Viena. Austria. 2009. p. 50.



**Svayambh** 2007. Cera y pintura al óleo. Haus der Kunst, Munich.<sup>198</sup>

Vista de la intervención

En esta imagen podemos resaltar dos aspectos que son fundamentales en la producción de este artista. A mi parecer, esta obra se podría definir como una intervención artística en un espacio específico o lo que la crítica norteamericana denomina *-site specific Project-*. Sin embargo lo interesante es que esta obra está pensada para reconfigurarse en otros espacios similares, de manera que no podría ser catalogada como tal. La obra integra el espacio arquitectónico donde tiene lugar de una manera bastante interesante: El espacio que alberga la obra es parte de la obra en sí misma, el artista nos plantea una interacción entre el espacio arquitectónico y la materialidad que constituye la escultura. El volumen central de cera genera la ilusión de adquirir su forma mediante el paso a través del portal que comunica una sala con otra dentro del espacio de exhibición. Los restos de cera acumulados en los bordes del portal y en la pared frontal al volumen central nos narran una fricción, un choque y con ello nos plantean una situación de tensión dolorosa entre el espacio y la materia que configura la obra.

---

<sup>198</sup> *Idem.*, p. 75.

Este planteamiento dota a la intervención de un aura de violencia, que creo yo, es el eje de la propuesta.



**Svayambh** 2007. Cera y pintura al óleo. Haus der Kunst, Munich.<sup>199</sup>

Vista de la intervención

En esta otra vista podemos apreciar cómo el volumen central de cera se sostiene sobre una plataforma que posee tres rieles de acero que permiten el traslado del volumen entre un espacio y otro. Queda claro que la pieza tiene un carácter móvil, se infiere esto del hecho de que ambas fotografías muestran el volumen central de cera en ubicaciones distintas, siendo ambas parte del mismo registro de la instalación en la Casa de la Cultura de Munich. Aquí el volumen no está atravesando el portal, mientras que en la fotografía anterior sí. Si la obra es móvil, también se podría decir que posee un carácter operativo, en el sentido de que transcurre en el tiempo.

---

<sup>199</sup> *Idem.*, p. 74.



***Shooting into the corner*** 2008/2009. Cañón: 145 x 89.7 x 44.8 cm. Projectiles: 24 x 31 cm.

Vista de la Instalación en el MAK, Viena.<sup>200</sup>

En esta obra sí está claro el carácter operativo que la determina, pues la fuente lo establece así. Esta intervención plantea un transcurrir en el tiempo y un accionar específico. La operatividad de la pieza va modificando y determinando la forma o el resultado estético de ella. Esta pieza, que también integra de una manera poco común el espacio del cual se apropia y los dispositivos que la constituyen, está conformada por un cañón neumático, balas de cera y un espacio totalmente blanco (incluido el piso) donde tiene lugar la acción. El accionar de esta pieza no es otro que el accionar continuo del dispositivo central (cañón), que es alimentado por los proyectiles de cera y que, por medio de un mecanismo neumático, dispara estas municiones contra una esquina del espacio en blanco de la exhibición. Esta acción se repite de manera intermitente durante el período de exhibición de la obra para ir generando gradualmente impactos de los proyectiles de cera sobre las paredes que configuran la esquina de la cual hace blanco. Esto genera a su vez un depósito de materia sobre el piso y el rastro del impacto violento de estos proyectiles sobre las paredes. Estamos aquí ante una acción que alude al accionar bélico que acontece en las guerras humanas. El color rojo de la cera utilizada

<sup>200</sup> *Idem.*, p. 129.

en los proyectiles, que es característico de las obras recientes de este artista, nos transporta a un panorama de violencia nuevamente.

La obra de Anish Kapoor, sobre todo las piezas presentadas aquí, se convierten en un referente para mi proyecto artístico. No tanto por la semejanza estética entre su propuesta y la mía, sino por las razones que citaré a continuación.

La integración del espacio de exhibición con el planteamiento conceptual y formal en la obra de este artista está logrado de una manera tan simbiótica que, desde mi punto de vista, es algo a lo que mi desarrollo futuro debería aspirar. Esta interacción, articulada de manera magistral, traza para mí un camino a seguir. Claro está que la intención no es lograr una semejanza formal con la propuesta de este artista, sino tomar su obra como inspiración, para lograr este encuentro exacto y preciso entre espacio y obra que se puede catalogar, como lo he planteado aquí, como una intervención espacial, más que como una instalación. Pues aquí la fricción y la tensión entre el espacio de exhibición y la obra son innegables y ello es algo que quisiera desarrollar más a fondo. Creo que este interés se puede notar en la serie *Tensiones Globalizadas*, donde la inserción de las estructuras de metal en las paredes de la sala de exhibición plantea, por primera vez, una fricción entre la obra y el espacio de exhibición.

Por otro lado, la alusión a la violencia en las piezas que están aquí graficadas y descritas es un referente temático, en tanto aluden a situaciones de violencia. En el caso específico de *Shooting into the corner*, es claro que el interés en lo bélico moviliza a este artista de una manera particular, así como se da en el mío. Claro está que los resultados de ambas aproximaciones al tema son diferentes, creo que esto no excluye la posibilidad de establecer una aproximación temática con esta obra, salvando las distancias geográficas, el origen cultural heterogéneo, las dimensiones y estrategias diferenciadas de ambos proyectos. Creo que si existe una analogía es ésta: la preocupación en torno a situaciones de violencia en una coyuntura globalizada del mundo actual y ello me permite establecer estas obras como referentes.

### III Proceso Creativo

#### Capítulo 7. Imágenes de Guerra

*Imágenes de Guerra* es un proyecto de exhibición propio que contempló desde su concepción en el año 2003 la realización de tres muestras individuales consecutivas. Estos son sus antecedentes, su génesis y la descripción de su desarrollo. Propongo entender todo esto como el análisis de la evolución de mi proceso creativo.

##### 7.1. Antecedentes

###### Experiencia Formativa (1995 - 1998)

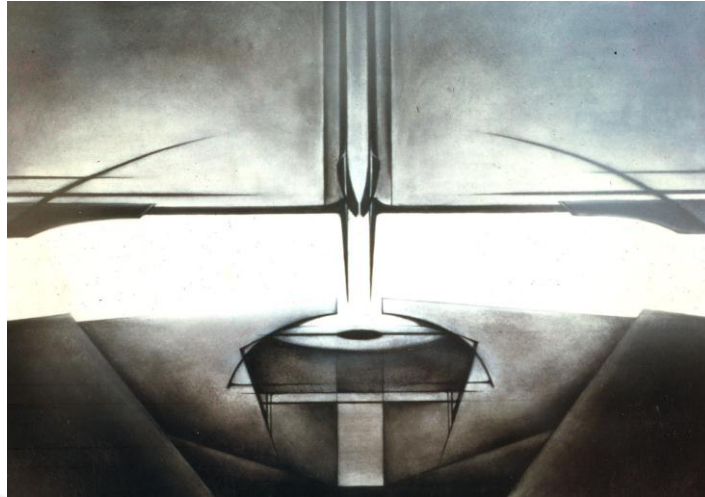
Si hay que definir una etapa formativa inicial, donde las intenciones plásticas y las formas características del proyecto *Imágenes de Guerra* están presentes, ésta se da sin duda en la serie *Autoagresión*, serie de dibujos y esculturas en metal realizadas durante el cuarto y quinto año de estudios en la Facultad de Arte de la Pontificia Universidad Católica del Perú, durante mi formación en la especialidad de Escultura.

Durante mi desempeño como alumno tuve la oportunidad de enfrentar diversos materiales y técnicas planteados por mis maestras. Mediante ellos tuve que resolver ejercicios que tenían como objetivo despertar mi sensibilidad y aumentar el alcance de mis capacidades técnicas, creativas y reflexivas.

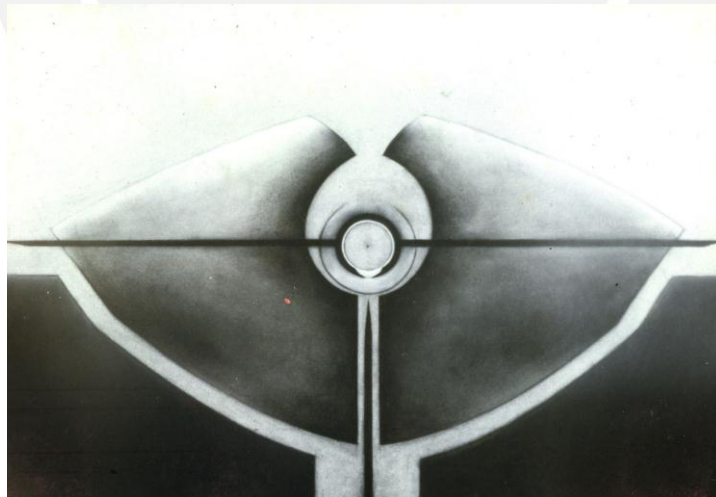
El dibujo fue una herramienta esencial durante esta época inicial de estudiante, mediante él podía planear mis proyectos y darle una forma inicial a mis ideas, sabía que no todo lo que dibujaba se convertiría en una escultura, pues mis habilidades técnicas no me permitían, en aquella época, enfrentar proyectos complejos, sin embargo el dibujo me permitía elaborar composiciones y razonar en ellas el espacio y su importancia en la definición de las tensiones que configuraban las propuestas. Muestra de esta etapa inicial de dibujos son aquellos que presento al proceso de selección del Salón Nacional de Dibujo del Instituto Cultural Peruano Norteamericano en el año 1996. Considero que en ellos empiezo a razonar el espacio bidimensional en función de conceptos que en aquella época estaban enfocados en temas de género masculino y femenino. El ambiente y/o atmósfera en que se desarrolla el trazado lineal y en el cual se proponen ciertas formas o volúmenes es oscuro, predominan los tonos grises. La presencia de apéndices puntiagudos que acechan espacios interiores se hace evidente aquí y se convierte en el centro de la tensión visual de la propuesta. Estas formas y composiciones tempranas son el precedente más claro de un desarrollo posterior que profundiza en el manejo de estos elementos como rasgo inconfundible de mi obra. La idea de contraponer



fuerzas y de que una de ellas se cierna sobre la otra acechándola es quizás el rastro formal más claro de mis intenciones: el conflicto entre cuerpos y/o fuerzas contrapuestos se convierte así en un rasgo que define el desarrollo de mi proceso creativo.



**S/T** 1996. Dibujo presentado para el Salón de Dibujo ICPNA. Tiza pastel sobre cartulina. 100 x 70 cm.



**Femina 1** 1996. Dibujo presentado para el Salón de Dibujo ICPNA. Tiza pastel sobre cartulina. 100 x 70 cm.

Mi experiencia con el metal, específicamente el trabajo con acero común al carbono o “fierro”, asociado a la soldadura autógena y de arco eléctrico como técnicas de unión fue reveladora, así como lo fue en su momento para julio González y posteriormente para David Smith. Fue mediante este material y estas técnicas de unión, que pude dar forma concreta a una violencia y un caos interiores que pugnaban por manifestarse de forma concreta. El metal como materia prima me permitía connotar ideas sobre industria, desarrollo y modernidad, la técnica de soldadura eléctrica me permitía, por otro lado, una gran versatilidad a la hora de plantear diversos tipos de construcciones espaciales. Cabe señalar en este punto que mi conocimiento sobre la historia y evolución de la escultura abstracta en acero y sobre las vanguardias que impulsaron su gestación era nulo.

En aquel entonces en Lima se vivía un convulsionado contexto social, fruto de la guerra entre el Estado peruano y los grupos subversivos como Sendero Luminoso y el MRTA. Este contexto social de terror, incertidumbre y desesperanza, sumado a las consecuencias emocionales y psicológicas de una temprana ruptura del entorno familiar dio forma a sentimientos encontrados y a un nihilismo autodestructivo. Puedo afirmar que mi adolescencia y juventud transcurrieron entre el sufrimiento, el rencor, la ira, el desconcierto y la angustia. Este período de vida se puede considerar en resumen como conflictivo tanto a nivel emocional como psicológico. Esto condicionó mi desempeño social y dio origen a mis intereses e intenciones artísticas.

En este período de conflicto personal aparecen los temas iniciales, sobre los cuales logro definir, en una serie que titulo *Autoagresión*, algunos de los rasgos más importantes para el desarrollo futuro de mi obra como la forma punzante y el filo enmarcados en construcciones abstractas de estética orgánica e industrial.

Las esculturas intentan ser en un primer momento el traslado a tres dimensiones de los dibujos, como en *Autoagresión 1*, donde el dibujo y su realización tridimensional guardan una estrecha relación. Aquí, como señala Rosalind Krauss en su ensayo: *Un arte nuevo: el dibujo en el espacio*, se podría sugerir lo siguiente:

*“La abstracción sólo amenaza la plena inteligibilidad en el momento en que el dibujo se trasfiere al metal. La abstracción es, por tanto, el resultado de un procedimiento específico: en este caso, del proceso de realización de una copia”<sup>201</sup>*

---

<sup>201</sup> Krauss, Rosalind, *Op. Cit.*, p. 138.



**Autoagresión 1** 1996. Dibujo a tiza pastel sobre papel. 80 x60 cm. aprox.



**Autoagresión 1** 1996. Fierro soldado, tinta de impresión negra y Barniz marino. 85 x 60 x 90 cm.

*Autoagresión 1* alude a un conflicto primordial, al interior del individuo<sup>202</sup>. Esta pieza es una especie de *autorretrato-abstracto* que se materializa formalmente en una composición en acero, realizada en plancha y varilla de fierro unidas por medio de soldadura autógena, sobre una base rectangular. En ella apéndices que emanan de un cuerpo de metal convergen y se curvan sobre sí mismos hacia un espacio central. Es una situación donde se intenta mostrar a un ser auto infringiéndose dolor. Estas formas punzantes se convirtieron desde entonces en una forma reconocible dentro de mi lenguaje escultórico.

*Autoagresión 3* es una escultura de mayor formato, en ella se rompe la relación entre el dibujo y la escultura. Pues el dibujo inicial es formalmente distinto a la realización en metal. A partir de esta obra empezó a ser claro para mí que el dibujar y el construir eran actividades diferenciadas. Se afianza la idea de entender la escultura como acto de “construir”<sup>203</sup>. Esta percepción me parece a mí que está, en mi caso, directamente relacionada o que se deriva de las posibilidades que me otorgaban las técnicas de la soldadura autógena y de arco eléctrico y por las posibilidades y connotaciones que me ofrecían los perfiles y planchas de acero de manufactura industrial.

La estética del armamento bélico empieza aquí a tener una influencia importante. La guerra y la muerte implícita en ella ya eran desde aquí temas que me movilizaban hacia la creación. Por otro lado desde aquí se empieza a manifestar una estética *futurista*<sup>204</sup> venida de los *films* de ciencia ficción de la industria del cine norteamericano que habían marcado mi niñez y adolescencia.

Esta pieza contiene en su interior toda una estructura de varillas de acero tipo “tijerales” y está cubierta íntegramente en plancha de fierro. Tiene una trayectoria ascendente diagonal y remata su elevación en el espacio con un apéndice puntiagudo que se curva, en su tramo final, sobre el propio cuerpo, en dirección a un canal que conduce al interior de la estructura, nuevamente el acecho y la confrontación están presentes en esta pieza.

---

<sup>202</sup> Aquí la intención plástica se podría vincular a las teorías psicoanalíticas de Freud en donde se plantea un conflicto primordial al interior del individuo definido como el enfrentamiento entre las pulsiones eros vs. tánatos.

<sup>203</sup> Esta noción se puede vincular a los lineamientos establecidos por los artistas rusos del constructivismo, quienes entendieron a inicios del S. XX que la escultura dentro de una concepción abstracta estaba más vinculada a técnicas constructivas de unión de partes y materialidades que configuraban en su planteamiento espacial el discurso plástico de la obra.

<sup>204</sup> Por estética futurista entiéndase, ahora en adelante, la influencia de ciertas sagas de ciencia ficción como: *Alien*, *Star Wars* y *Terminator*, sagas cinematográficas cuya temática gira en torno a panoramas de guerra en el futuro.



**Autoagresión 3** 1996. Dibujo a tiza pastel sobre papel. 90 x 60 cm.



**Autoagresión 3** 1996. Fierro soldado pintura acrílica. 144 x 297 x 97 cm.

Por último puedo señalar que en esta pieza, cuyo título original fue: *Autoagresión 3, el fin de la modernidad*, la intención es aludir al proceso de industrialización de la época moderna y a su vinculación con el desarrollo de la industria bélica, así como hacer referencia a las estructuras del pensamiento moderno, que desde mi óptica está definido por el modelo de consumo capitalista y por la evolución de conceptos como desarrollo, que definen una visión de las cosas para las sociedades alrededor del globo y marcan una época en la historia de la humanidad.

Esta escultura pretende mostrar esta estructura como poderosa, agresiva y al mismo tiempo vulnerable, mediante el planteamiento de una construcción en la que ella misma atenta contra su poderío y hegemonía.

La conciencia crítica sobre el ser humano, y la opinión sobre la realidad política se van manifestando en estas composiciones tempranas. La dinámica espacial de estas esculturas iniciales es el germen de posteriores desarrollos. La persistencia en el uso de un material definido y de una técnica de unión se consolida y comienza a trazar el camino hacia un lenguaje escultórico personal.



*Autoagresión 3*. Detalle.

La participación en el IV Concurso de Artes Plásticas Fundación Telefónica. (2000)

En el año 2000 presento dos esculturas a la convocatoria abierta del IV Concurso de Artes Plásticas Fundación Telefónica.

Mis obras son seleccionadas junto a los de otros jóvenes artistas plásticos de mi generación como Gabriel Tejada, Cristian Bendayan, Paola Cabrera, Jose Miguel Callirgos, Rafael Polar, Annie Flores, Laura Sánchez, Lucía Wong y Ango Shimura, en su mayoría egresados de las especialidades de pintura y escultura de Facultad de Arte de la PUCP. En este concurso logro obtener una mención honrosa que me permite aumentar mi voluntad de trabajo y me permite, por otro lado, ser convocado a una serie de muestras colectivas que van afianzando mi desarrollo artístico y me permiten vincularme con otros escultores de mi generación.

En el catálogo de esta IV edición, el crítico de arte Rodrigo Quijano se referiría a mi obra en los siguientes términos:

*“Más alucinado y peligroso, casi el producto de un sueño o de un desvelo del death metal, las piezas de Manuel Larrea poseen una resolución formal vinculada a un imaginario pop del tipo comic, en donde la estridencia, el filo y la agudeza pasan por alto cualquier insinuación al desgarramiento de cuño modernista, pues lo suyo esta mejor emparentado con la explosión de un horizonte post-humano.”<sup>205</sup>*

En el mismo catálogo, en las páginas correspondientes a mi participación, incluyo el siguiente texto en el que intento describir mis motivaciones.

*“Construcciones matéricas que estimulando asociaciones generen comunicación con el espacio cultural que las alberga. Transgredir los límites de mi contexto, sobrevivir en tiempos de idolatría. Sumergido en esta falsa independencia me revuelco en esta soledad que me enfrenta a mí mismo. Pienso en mi país, en su coyuntura, en sus valles. Fertilidad y agua como base de la existencia. Nuestros ídolos son cada vez más falsos. No plasmamos nuestra experiencia, intentamos ordenar el momento que al existir enfrentamos”<sup>206</sup>*

Las piezas que presento son dos: *Supremacía* y *Ciudad*, ambas construcciones de gran formato en metal soldado.

---

<sup>205</sup> Catálogo del IV Concurso de Artes Plásticas, Lima: Fundación Telefónica. p. 5 - 6

<sup>206</sup> *Idem.*, p. 25



**Supremacia** 2000. Fierro soldado, pintura acrílica. 200 x 190 x 96 cm.

*Supremacia*, escultura en fierro recuperado de la industria metalmecánica. Esta pieza de mayor envergadura y peso me permite acercarme de manera más clara a una estética bélica (quizás en *Autoagresión 3* ya existía una semejanza a una estética del armamento militar). Aquí la vinculación formal a un misil me permite comentar sobre el poder en un mundo globalizado de finales del S. XX. Los acabados realizados con técnicas de pintura automotriz le dan un color dorado que pretende asociar la industria militar con *el lucro* que genera la venta de armas de las naciones *súper-desarrolladas* o superpotencias.

Esta pieza, removida de su plataforma y sin el elemento lineal, se convirtió más adelante en la pieza que me permite ingresar a formar parte de la colección de la Fundación Villacero de México en el año 2007.





***Ciudad*** 2000. Fierro soldado, pintura acrílica. 270 x 360 x 220 cm.

*Ciudad*, este conjunto escultórico conformado por dos piezas, plantea un discurso espacial de temática urbana. El desarrollo ascendente de este conjunto se convierte en una metáfora sobre la ciudad y sus construcciones modernas, edificios de esqueleto de hierro, imponentes y agresivas megaestructuras. Esta composición se convirtió en la escultura más grande que había realizado hasta el momento (3.60 m. en su lado mayor y 2.70 m. de altura), ello me permitió acercarme a un discurso *monumental* y por cierto a pensar en la relación entre arquitectura y escultura.

Viaje a los EEUU de Norteamérica. (2000 – 2001).

El viaje a los EEUU fue la experiencia que me confrontó con un panorama internacional del arte, pues este viaje consistió en una estadía de 6 meses entre las ciudades de Boston y Nueva York. Mi intención era empaparme de las propuestas plásticas y visuales de esta escena que presentaba un panorama global por la diversidad de propuestas y las diversas nacionalidades de los artistas y estudiantes residentes en estas ciudades.

Durante mi estadía en los EEUU pude enfrentarme a nuevas manifestaciones visuales como la fotografía, el video arte y la instalación. Aquí destacan los trabajos de artistas como Cindy Sherman, Bill Viola, Pipilloti Rist, Sarah Sze, Nam June Paik, Takashi Murakami, Damien Hirst, Rachel Whiteread y otros. De la misma manera, tuve la oportunidad de experimentar e interactuar físicamente con las esculturas e intervenciones espaciales de Richard Serra, apreciar los dibujos espaciales en hierro de David Smith y los grandes ensamblajes industriales de Mark Di Suvero. Todo ello fue trascendental para mi comprensión de la tradición moderna de la escultura en acero norteamericana y su transición hacia las manifestaciones contemporáneas actuales durante la *posmodernidad*. Lo que quedó claro para mí es que había toda una tendencia digital e informática con la cual yo sentía que no sintonizaba aun, pues no había sido parte de mi formación, pero por la cual sentía mucha curiosidad, particularmente me llamó la atención el gran desarrollo del llamado *video arte y de la video instalación*. También me quedó claro en esta experiencia que *el artista global* debía ser uno de gran versatilidad en cuanto a sus plataformas de creación y con una capacidad de contextualizar su propuesta en cualquier parte del mundo. Tal artista, debía ser capaz de plantear y llevar a cabo proyectos de intervención plástica y visual en espacios determinados, donde el montaje o la instalación es parte fundamental del proyecto y la calidad formal de las piezas es tan importante como la propuesta espacial. En tal sentido había podido observar en las diferentes propuestas, sobre todo en las *instalaciones*, cómo diversos medios se funden en función de un concepto que los articula, otorgándole sentido al conjunto y *redefiniendo* el espacio.

Sucedió que un factor importante durante este período de viaje fue el espacio donde me alojé; un estudio que alquilaba mi amigo Diego Gianella, cerca a Pratt Institute en Brooklyn. En este estudio permanecí durante los meses de Enero, Marzo y Abril, mientras él estuvo de viaje en San Francisco. Ello me permitió convertir este espacio en un espacio de trabajo donde desarrolle acciones, filmaciones, dibujos y collage. Todo esta exploración surgió del cuestionamiento de cómo podía dar continuidad a mi labor artística en una situación como aquella, es decir en una habitación, sin posibilidad de obtener materiales escultóricos tradicionales como metal, madera o piedra (materiales con los que se me había enseñado a trabajar). Pensé entonces que para los jóvenes estudiantes de Arte de ciudades como NY o Boston debía ser difícil tener espacio e infraestructura para poder trabajar este tipo de

materiales tradicionales y entendí, de esa manera, por qué mucho del arte que observaba se basada en estrategias de recolección y ensamblaje, apilamiento e instalación, o se basaba en plataformas digitales como el videoarte o la videoinstalación, por último aparecían como posibilidad el trabajo con el cuerpo o *performance* y el desarrollo de proyectos para lugar específico o *site specific projects* .

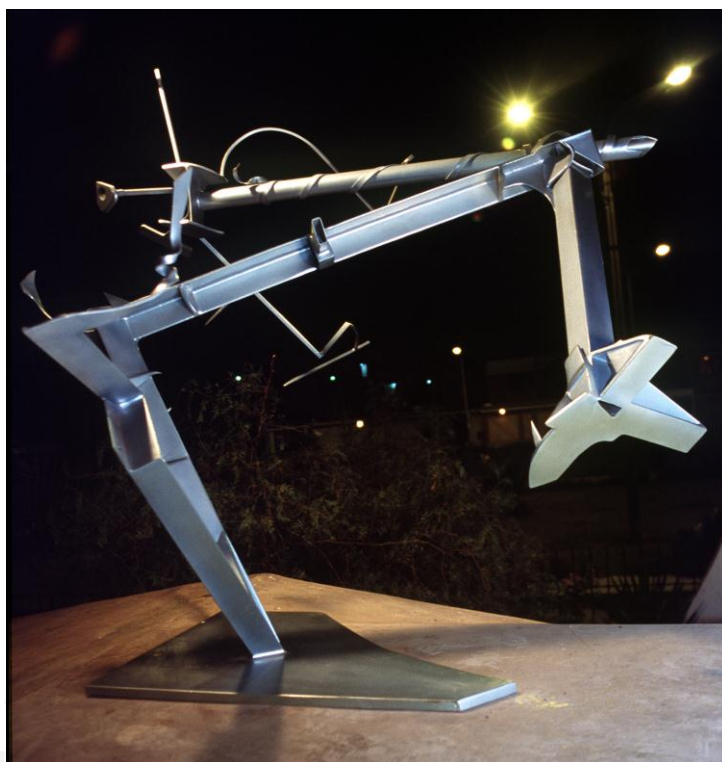
Durante mi permanencia en Boston, donde residí en varios lugares, desarrollé un proyecto de registro fotográfico en formato Polaroid y registré videos asociados a situaciones de performance. Todo este trabajo experimental sería determinante para mi posterior vinculación a estos nuevos medios y estrategias. La idea del artista capaz de diversificar sus proyectos dándoles un carácter *multiplataforma*, se consolidaba. La gran mayoría de los proyectos generados durante este viaje permanecen inéditos.

En una conversación con un curador amigo mío, a mi regreso a la ciudad de Lima. El no aceptó un proyecto de instalación que yo le presenté y me señaló que dados mis recientes logros en el campo de la escultura abstracta en fierro, lo mejor sería para mí, darle continuidad a ese lenguaje y no arriesgarme a presentar una experimentación que si bien era válida, de alguna manera *desmaterializaba* toda mi trayectoria anterior. Lo que para mí fue claro en ese momento era que mi interés por la escultura abstracta era cada vez menor y que era necesario para mí poder transmitir con claridad los contenidos sobre los que basada mi producción artística. Me interesaba la escultura pero sabía que debía generar una ruptura, un antes y un después de esta experiencia.

#### Lima (2001-2003).

Estos años, luego del viaje a los EEUU, estarían marcados por exploraciones en medios digitales, más precisamente me dediqué a desarrollar proyectos que implicaban la edición de imagen y video, además de realizar indagaciones sonoras, todo ello basado en plataformas digitales.

A inicios del 2002 vuelvo a realizar esculturas donde el desequilibrio en las composiciones y el predominio de la línea son nuevos elementos que aparecen dentro de mi lenguaje escultórico. De la producción escultórica de estos años cabe destacar una pieza y una imagen fotográfica realizada en colaboración con mi hermano, que por aquél entonces había terminado de estudiar fotografía. *Tech 2* y *Lines and flowers* son ejemplos del cambio en la óptica compositiva, que se torna más ligera y dinámica. El uso del registro fotográfico como medio para plantear la confrontación de una construcción en acero y el entorno natural marcan un punto de quiebre en mi proceso creativo.



**Tech 2** 2002. Fierro soldado y pintura acrílica. 170 x 150 x 130 cm.



**Lines & flowers** 2001. Fotografía de escultura en fierro pintado, contrapuesta a un entorno natural.

## 7.2. Génesis del proyecto artístico.

Si hay que definir un punto de partida, una marca notoria y definida, para el inicio de la reflexión que detona el proyecto *Imágenes de Guerra*, esta marca tendría que ser fechada el 11 de Septiembre del 2001. La experiencia de ser testigo, en tiempo real por medio de la televisión por cable, de los sucesos acontecidos en territorio estadounidense aquel día fue algo que trajo consigo una secuela de reflexiones sobre un escenario bélico global, uno donde las estrategias de intervención de EEUU y sus aliados en el planeta marca la pauta y donde el terrorismo internacional, especialmente el terrorismo islámico, empieza a desempeñar un rol protagónico como respuesta a los mecanismos de expansión y control del sistema neoliberal. Estos sucesos, dieron lugar a la llamada *guerra contra el terrorismo* que se desarrollaría fundamentalmente en la región de Oriente Medio.

En el año 2003 inicio mi desempeño laboral como pre docente en la facultad de Arte de la PUCP. Fue en el campus universitario, que recibo de manos de la profesora Sonia Prager una convocatoria para participar en un encuentro de escultores para erigir el Jardín de Esculturas de la fraternidad Israel Iberoamérica el cual tendría lugar en la ciudad de Ashkelon, cercana a la franja de Gaza. Esta oportunidad representaba la posibilidad de viajar hasta esa lejana región y realizar una escultura en piedra durante un periodo de 15 días. Me interesaba principalmente poder experimentar de cerca una realidad que había captado mi atención desde hacía un tiempo, esta es la realidad del conflicto armado entre la nación de Israel y el estado Palestino.

El proyecto *Imágenes de Guerra* cuyo interés principal era el de abordar *la guerra* como tema de reflexión nace aquí como propuesta, la elección del tema bélico como eje de esta propuesta no es gratuito, responde tal como he intentado establecer en las reflexiones expuestas en el cuarto capítulo de la primera parte de este documento, a una vinculación personal y a un posterior análisis reflexivo de ciertos hechos que configuran un panorama bélico actual. Creo, a título personal, que la guerra es algo inevitable, así como lo es la paz, son estados complementarios, ambos creo yo, partes indisolubles de una dinámica natural basada en el conflicto determinada por actores enfrentados por la sobrevivencia.

Mi intención es entender estos hechos más allá de la destrucción y la barbarie que nos muestran los medios de comunicación, los cuales informan sobre los hechos bélicos que suceden alrededor del planeta pero pocas veces los contextualizan a profundidad. Me interesa poder observar estos hechos desde una perspectiva objetiva para de esa manera poder *crear* a partir de esta aproximación un planteamiento espacial de obras escultóricas que proponga el debate sobre diversas situaciones coyunturales que expresen la necesidad de pensar como colectividad alternativas no bélicas para el desarrollo sostenible de la vida.

### 7.3. Desarrollo y descripción del proyecto *Imágenes de Guerra*

El objetivo de plantear un proyecto que contemple una serie de tres muestras individuales sucesivas fue desarrollar gradualmente el manejo de nuevas formas, nuevos medios y nuevas estrategias artísticas que me permitieran plantear un discurso espacial que me permitiera comentar de manera simbólica y metafórica estos temas que me movilizaban

#### Imágenes de Guerra 1

**Lugar:** Sala Belisario Suarez. Museo de Sitio. Parque Reducto N. 2. Municipalidad de Miraflores. Lima.

**Fecha:** Del 14 de Octubre al 7 de Noviembre del 2004.

A mi regreso de Israel en el 2003, me encuentro con la siguiente noticia: mi proyecto de exhibición *Imágenes de Guerra 1* había sido seleccionado para ser exhibido en el año 2004 por el municipio de Miraflores, fechado para el mes de Octubre y con sala de exhibición asignada; la galería Belisario Suarez del Museo de Sitio del Parque Reducto.

Mi primera reacción fue programarme para ir a conocer el espacio referido, para poder desarrollar a partir de ese encuentro, una estrategia de trabajo que defina, mediante la identificación de las características del espacio asignado, los elementos a utilizar y de esa manera iniciar el largo proceso de creación que implica la escultura.

Esta exhibición, primera muestra Individual del proyecto *Imágenes de Guerra*, significó el inicio de un largo proceso de experimentación y el desarrollo de un nuevo entendimiento de cómo hacer escultura, además de hacer piezas, quería crear una propuesta estética, espacial y cognitiva dentro de un espacio arquitectónico específico, en este caso la galería asignada para la primera muestra del proyecto.

Las piezas debían poseer una estética derivada de la industria bélica<sup>207</sup>. La idea era basarse en la estética bélica venida de los *films* de ciencia ficción futurista, para así dar a luz piezas que

---

<sup>207</sup> Entiéndase, de ahora en adelante, por Industria bélica: armas de fuego, cañones, plataformas lanza misiles, vehículos, aeronaves.

propusieran al espectador un panorama futuro. Pensé que si me apoyaba en algunos otros medios como el texto y el dibujo podría crear una interrelación visual y conceptual que ayudaría a crear un *entorno mental*, un espacio de experimentación tanto físico como conceptual, construido en base a percepciones puntuales sobre determinados hechos y situaciones del mundo actual, pero traducidos o reinventados a modo de elucubraciones materiales fantásticas sobre un posible escenario futuro, donde la naturaleza y el hombre han sido exterminados por completo.

Paralelamente era necesario encontrar la mejor manera de construir las piezas para poder trasladarlas e instalarlas dentro del espacio asignado. También había que definir cómo asociar los elementos que había decidido utilizar (esculturas, texto y dibujos) al interior de los espacios que la sala de exhibición me proporcionaba.

El crítico y curador de arte Jorge Villacorta se referiría a esta muestra de la siguiente manera:

*“En el terreno de la escultura más reciente producida en el Perú, el trabajo de Manuel Larrea es ejemplo de lo más diferenciado. Es la materialización de un impulso por demás extraño en el panorama de nuestras artes visuales, que resume una ansiedad que energiza y problematiza el proceso entre dos polos de experiencia vivida, enlazados por este escultor desde su particular sensibilidad, desde su manera de mirar el mundo estéticamente.*

*En la práctica escultórica esto se resume en la transformación de partes metálicas industriales en estructuras o sistemas potentemente sugerentes, en primera instancia, de una tensión biomórfica. Esta puede ser, ciertamente, identificada como característica del accionar de muchas máquinas en el mundo que conocemos; pero se trata de algo más presentido que conocido cuando alimenta, por ejemplo, nuestras nociones acerca de la robótica tomadas del cine de proyección futurista y los dibujos animados: en su aspecto y funciones, la máquina llega a asemejarse a un organismo vivo pero con poderes físicos casi ilimitados”.*

Rodrigo Quijano, joven crítico y curador, se refirió a la propuesta presentada en los siguientes términos:

*“Su obra, armada y concebida en base al material de desecho de la industria metal mecánica y pesada, promueve un perfil reflexivo acerca de los extremos truncos de la modernidad industrial y los bordes de su actual horizonte bélico y tecnológico.*

*(...), algunos viajes del artista por occidente y por oriente medio han activado este entendimiento sobre el orden bélico mundial, ese orden mismo ha terminado por activar también sus alarmas sobre un futuro más sombrío para la especie misma. En ese horizonte,*

*todos los antiguos sueños de la mecanización han devenido una pesadilla orgánica, una amenaza posthumana y crepuscular, en la que el brillo y el destello techno producen una última pulsión.”*

- El espacio

La Sala de exhibición Belisario Suarez.

El espacio de exhibición se daba al interior del Museo de Sitio del Parque Reducto. Este espacio está dedicado a poner en relevancia el papel de la resistencia militar limeña, particularmente la mirafloresina durante la invasión chilena correspondiente a la campana terrestre de la Guerra del Pacífico.

Formalmente la sala presentaba varios aspectos desafiantes para el planteamiento de la propuesta. Eran dos salas de exhibición, una de ellas en el primer nivel y la otra en un nivel superior de dimensiones no mayores a 6 m. de lado mayor y 4 m. de lado menor, además de un espacio central común al Museo de Sitio y a la exhibición, el cual contaba con elementos como banderas, un busto de un héroe patrio y otros elementos que podrían dificultar la limpieza visual del montaje. Luego de algunas conversaciones con la Dirección de Cultura se logró que algunos de estos elementos fueran reubicados y de esa manera se logró mayor independencia entre los elementos que componían la muestra y los elementos que pertenecían al Museo.

Los elementos que componían la muestra fueron:

- Los textos

Estos textos, creados a modo de poemas, debían cumplir un rol propiciatorio, plantear el marco de las reflexiones e intentar transmitir éstas de una manera directa sin dejar de lado su intención metafórica. La intención era enmarcar las esculturas en reflexiones sobre la vida humana, la relación de ésta con el entorno que la alberga y algunas intuiciones acerca del futuro de la especie.



## Texto 00

Nada más que un microscópico

.pixel de luz.

Sus convulsiones desencadenan sueños

Ánimas de esta ósea estructura

Mi corazón bomba hidráulica

Mis intuiciones motor invisible

## Texto 01

Atados, enraizados todos

Evolución nuestra basada en guerra

Olvidada energía formativa

fantasía de anime y films

fuelle de toda vida postergada, reemplazada

Condicionamiento

Poder ejercido sobre nuestras almas

Enajenamiento

Control otorgado a otros bajo el nombre de consumo

Individualismo y diferenciación

Mecanismos para el debilitamiento de la especie

Atención enfocada en lo superfluo

Vacío aplacado en poseer.

## Texto 02

Imágenes de guerra

vida desdoblada en eslabones de tragedia

sucesión, herencia, marcas que desangran hasta rendir el espíritu

Visiones, aires de tempestad, aburridos dioses

árboles cansados de violencia

Tierra

Concedida al hombre por voluntad divina

Hombres

seres olvidados de sí, espíritus rendidos al consumo

sometidos por la imagen

modelados en la diferenciación

fragmentados

Dioses tornados en esclavos

Atardeceres poderosos en mitad de la ceguera

- Las esculturas

Las esculturas se plantean como una serie a desarrollar a lo largo de las diversas exhibiciones que plantea el proyecto *Imágenes de Guerra*, todas ellas llevaron como título la abreviación – IMG - en alusión a la palabra – imágenes – y un número que las ubique en orden desde la primera hasta la última pieza de la serie. Esta organización tendría vigencia solo para las dos primeras muestras.



**IMG 01** 2004. Fierro soldado y pintura acrílica .Ensamblaje de tres piezas.

165 x 103 x 221 cm.

Esta escultura está formada por piezas trabajadas individualmente y unidas por medio de soldadura eléctrica. Estas formas se plantean en una composición vertical que se apoya en una construcción que le sirve de base. Las diferentes partes de esta escultura están articuladas mediante placas perforadas unidas mediante tornillos y tuercas. La composición posee un dinamismo visual casi teatral, en la manera que corta el espacio vacío luego de elevarse sobre

una plataforma que es parte de su propio cuerpo. Su piel reluciente, de brillo plateado propone esta pieza como venida de una era de dominio de la tecnología, el filo y la forma aguda rematan la parte aérea de esta pieza, sugiriendo una naturaleza agresiva. Esta escultura buscó, por medio de su acercamiento a una estética industrial futurista, proponer una era de dominio de la maquina por sobre el hombre.



**IMG 01** 2004. Sala Belisario Suárez, primer piso del Museo de Sitio del Parque Reducto, Miraflores.

En esta segunda imagen se puede apreciar la pieza en su ubicación durante la exhibición. El entorno arquitectónico es sin lugar a dudas un factor que condiciona el carácter de la propuesta, añade un valor por medio del contraste entre la estética que propone esta pieza escultórica y el carácter del espacio que la contiene. Una de las razones por la que estas piezas fueron fabricadas en partes desmontables fue la imposibilidad de ingresar piezas de estas dimensiones por los espacios de ingreso a las salas de exhibición. Esta estrategia será utilizada durante todo el proyecto pues representaba una solución a experiencias anteriores como aquella del IV Concurso de Artes Plásticas de la Fundación Telefónica, que está documentado en esta memoria.



**IMG 02** 2004. Fierro soldado y pintura acrílica. Ensamblaje de tres piezas.

200 x 155 x 230 cm.

Esta escultura plantea una mimesis con la estética militar, a mi parecer de una manera más directa, mediante un apéndice que alude claramente a una plataforma de lanzamiento de misiles (ver vista de perfil en la página siguiente). Esta pieza al apoyarse en tres puntos posee una solución espacial más dinámica que IMG 01, de base plana sobre el piso.

Esta escultura se ubicó en la sala de exhibición del primer piso junto a un dibujo sobre pared que aparece más adelante y con el texto 02 instalado en una pared mediante letras de vinilo.



**IMG 02** 2004. Fierro soldado y pintura acrílica. Ensamblaje de tres piezas.

200 x 155 x 230 cm.

En esta imagen se puede apreciar de manera más clara el detalle del apéndice posterior. La dinámica de la pieza sugiere la agresividad y potencial destructivo que implica la acción beligerante. La estética sin embargo nos remite a una fantasía bélica futurista, más que a una estética militar real, de nuestro tiempo. La máquina bélica es si se quiere todo poderosa, autosuficiente y amenazadora.



**IMG 02** 2004. Sala Belisario Suárez, primer piso del Museo de Sitio del Parque Reducto, Miraflores.

Aquí se puede apreciar la pieza en el contexto del montaje de la muestra. Esta fotografía ilustra el contexto en el que se exhibió la pieza en una vista desde la sala común al Museo y a la galería.

El espacio es siempre un factor que se debe tener en cuenta para diseñar las estrategias de montaje del proyecto. Este vínculo fué en este caso particular bastante conflictivo y las soluciones que se desarrollaron para ello fueron resueltas *-in situ-*, pues las dimensiones de las esculturas y su vinculación con los otros elementos que constituyen la propuesta fueron difíciles de planificar previamente a pesar de tener las dimensiones de los espacios de exhibición.



**S/T** 2004. Pintura acrílica sobre pared. Sala Belisario Suárez, primer piso del Museo de Sitio del Parque Reducto, Miraflores. Dimensiones desconocidas.

Este dibujo sobre pared es realizado mediante pistola de aire comprimido y pinceles, los cuales trabajo a mano alzada. Este dibujo remite de inmediato a la idea del *graffiti* urbano, vinculación que me pareció irrelevante pues la intención aquí era generar una comunicación entre las esculturas y estos trazados bidimensionales para generar un espectro más amplio para la lectura de la propuesta.

Para lograr un vínculo que una estos dibujos y las esculturas utilicé la misma pintura acrílica plateada tanto para la realización del dibujo como para dar acabados a las piezas que conforman la muestra. Este color plateado brillante logrado con materiales provenientes de los procesos de pintura automotriz se convierte desde esta primera muestra en un sello del proyecto, pues plantea un aspecto importante de la naturaleza de las intervenciones y de las esculturas que la propuesta vincula como conjunto. El color plateado quiere situar la propuesta en un horizonte tecnológico.

En los dibujos, las líneas de mayor organicidad, buscan generar la idea de una naturaleza artificial, una tecnología viva, es decir *inteligente*, que adopta las estructuras propias de la



naturaleza pero que se manifiesta como amenaza. Si bien en esta primera muestra no existe una alusión material a la naturaleza, está presente de manera tácita, pues en esa ausencia reside la idea eje de la propuesta: no está por que ha sido eliminada.

Tanto en la Sala 1 del primer piso como en la Sala 2 del segundo piso las esculturas IMG 02 e IMG 03 fueron vinculadas a un texto y un dibujo sobre pared, buscando en ambos casos que la unión de estos medios otorgaran una profundidad y claridad mayor al concepto, sin dejar en ninguno de los casos el ámbito de la metáfora, sin caer en el documento, en la descripción, sino mas bien situando estos elementos siempre en un nivel plástico, sensible.



**IMG 03** 2004. Fierro soldado y pintura acrílica. Ensamblaje de nueve piezas. Sala Belisario Suárez, segundo piso del Museo de Sitio del Parque Reducto, Miraflores. Dimensiones variables

Esta escultura pretende ser un escombros, *el cadáver* de una máquina futurista que quedó en el campo de batalla, dañada y casi inútil intenta elevar uno de sus apéndices en un último gesto de agonía. Las dimensiones de la pieza se plantean aquí como variables pues esta pieza posteriormente a su exhibición en esta muestra fue reconfigurada y planteada de una manera alterna para el jardín de esculturas del Museo de Arte Contemporáneo en Barranco en el año 2007. Este hecho si bien no fue la premisa al momento de la realización de la pieza, fue un resultado natural derivado de las estrategias y experiencias originadas en este primer montaje.

Esta estrategia constructiva basada en piezas que se ensamblan en composiciones de gran envergadura me permitió entender que lo que estaba logrando gradualmente era una especie de colección de piezas factibles de articularse entre sí mediante métodos de unión tomados de la construcción en acero de corte industrial, piezas que podían ser redefinidas en su composición final, asociadas a piezas tomadas de otras esculturas y adaptadas a nuevos entornos espaciales manteniendo el concepto que les otorga sentido sin que éste se vea restringido a una forma única, sino más bien que la forma final de las esculturas sea factible de mutar, de crecer y/o disminuir en dimensiones en función de nuevos espacios.

El dibujo sobre pared que acompañó esta construcción era un intento de materializar la sombra de la destrucción bélica, o más bien de la autodestrucción de la raza humana que, persiguiendo el ideal de la máquina en la modernidad y el de la tecnología, actualmente va cavado lentamente la fosa de su propia extinción.



**IMG 03** 2004. Fierro soldado y pintura acrílica. Ensamblaje de nueve piezas. Sala Belisario Suárez, segundo piso del Museo de Sitio del Parque Reducto, Miraflores.

Vista en relación a la escala humana



**IMG 03** Fierro soldado y pintura acrílica. Ensamblaje reconfigurado del original, nueve piezas. Jardín de esculturas en el Museo de Arte Contemporáneo de Barranco. 2007.

En esta fotografía se muestra la pieza en su configuración posterior. En este montaje la pieza mantiene la mayor parte de sus piezas originales, menos una, la cual es reemplazada por una pieza tomada de la escultura *Xtensión 02*, realizada en el año 2005 para la muestra *Imágenes de Guerra 2*, exhibida en la galería municipal Pancho Fierro. En esta experiencia me permito reconocer posibilidades que no pude intuir previamente. Fue la convocatoria de Claudia Polar para participar en este Jardín de esculturas aquello que generó esta posibilidad, pues para ese momento ya había realizado las dos primeras muestras del proyecto y tenía almacenadas todas las piezas que constituían el conjunto de esculturas realizadas en mi taller. La visión de esta multitud de piezas descontextualizadas de las construcciones a las que pertenecían originariamente me permitió abrir para mí mismo esta posibilidad y plantear esta nueva configuración para los propósitos de esta exhibición. La idea de exhibir una pieza ya vista por el público me parecía aburrida por decirlo de manera simple y ello me sedujo a buscar cómo realizar un nuevo planteamiento con piezas que ya estaban listas. Las uniones por medio de placas perforadas, tornillos y tuercas posibilitaron esta nueva configuración.

El entorno natural se vuelve aquí un factor que distingue este planteamiento de su predecesor, pues aquí la pieza se inscribe en un contexto natural que contrasta con su estética bélica futurista y su aspecto mecánico.

## Imágenes de Guerra 2

**Lugar:** Galería Municipal de Arte Pancho Fierro. Municipalidad Metropolitana de Lima.

**Fecha:** Del 7 al 31 de Diciembre del 2005.

Luego de la experiencia que significó exhibir la primera exposición del proyecto decido presentarme a la convocatoria abierta del Municipio de Lima Metropolitana para tentar la opción de exponer en la galería Pancho Fierro que está ubicada a un lado de la plaza mayor de Lima. Este espacio de exhibición era definitivamente más céntrico que aquel de la exhibición anterior, contaba además con una mayor afluencia de público y sus instalaciones otorgarían a la nueva propuesta del proyecto un espacio más amplio, de mayor altura y de menor complicación, pues a diferencia de la sala Belisario Suarez, esta galería no cumplía otro propósito que no fuera el de albergar las exhibiciones artísticas de turno.

Esta vez era claro para mí que debía explorar nuevas estrategias y medios que me permitieran acercarme cada vez más a los temas que quería evidenciar en mi propuesta. Si en la primera muestra del proyecto el texto y los dibujos sobre pared habían intentado evidenciar las ideas en el primer caso y aumentar los alcances de la propuesta visual en el segundo, en este momento necesitaba darles continuidad a ambos y experimentar nuevas formas y/o nuevos medios para generar una propuesta más híbrida y de un carácter interdisciplinario.

El video aparece aquí como una oportunidad clave para hacer evidentes las fuentes de inspiración de la propuesta y para contraponer significantes y hallar en esta contraposición el significado último de la propuesta. Mi amistad con Cristian Cancho, joven artista del video y el conocimiento adquirido en el diplomado de especialización multimedia concluido en el Instituto Toulouse Lautrec en el año 2002 me permiten interactuar con él y dar forma a dos piezas escultóricas donde el video aparece por primera vez como un elemento visual insertado dentro de la propuesta formal y espacial que plantean las esculturas a las que va asociado.

Por otro lado para este momento había dado continuidad a la experimentación en la técnica bidimensional del collage, iniciada durante mi estadía en los EEUU en los años 2000-2001. Esta técnica unida a técnicas de pintura al oleo estaba generando una serie de obras bidimensionales que me parecía que podían ampliar el carácter multidisciplinario de la segunda entrega. De esa manera decido incluir dentro de la propuesta una serie de cuatro collages circulares de formato medio y dos cuadros rectangulares más pequeños. La intención de incluir estas piezas de carácter pictórico era evidenciar conceptualmente una identificación del conflicto como una situación que no solo se daba en el plano externo, social, internacional

y global sino que este conflicto existía también en un plano al interior del individuo, es decir al interior de mí mismo. Quiero proponer aquí la lectura de un texto que redacto por aquella época para hacer más evidente esta preocupación y justificar así la presencia de estas piezas:

“Al interior de cada uno de nosotros existe una guerra primordial, una contradicción existencial, un enfrentamiento. El ser humano enfrenta, en todo momento, un conflicto al interior de sí mismo, un conflicto entre lo que es y lo que quiere ser, entre lo que intuye y lo que puede comprobar con hechos como cierto, experimenta en muchos casos, una divergencia entre lo que piensa y lo que hace, e identifica quizá una clara oposición entre sus impulsos y su razonamiento culturalmente edificado.

Esta guerra humana interior es, desde mi particular punto de vista, el punto de partida de una red de escenarios de armonía y caos, alegría y tragedia articulados en el plano externo, entendiendo como *interno* el escenario al interior del individuo y como *externo* el escenario de la colectividad humana.

La historia de las civilizaciones nos muestra que son las manifestaciones artísticas de estas sociedades que habitaron nuestro planeta en otro tiempo los legados que nos permiten reconstruir sus creencias y costumbres y de ese modo nos permiten acercarnos a su modo de entender la vida. La evolución de nuestra especie parece basarse en el desarrollo tecnológico y a su vez éste, en muchos casos, va de la mano de la actividad beligerante que fundamenta las relaciones de dominio, poder y distribución territorial que se establecen entre las diferentes culturas que habitan el globo.

La guerra es una experiencia universal y según parece la más desarrollada de las relaciones internacionales. Si observamos con detenimiento la historia, la guerra aparece como un pulso vital, una evidencia innegable, a mi parecer, de que la muerte es el complemento de la vida, de que el caos y la destrucción sostienen la armonía y el desarrollo, de que el odio da paso al perdón y de que es esta condición dual de la experiencia humana el motor que da a luz el fenómeno de la vida.

Si observamos y experimentamos los fenómenos que determinan nuestro entorno podemos reconocer que el mismo patrón de complemento dual aparece de manera evidente: el día y la noche, la calma y la tempestad. Si observamos también el fenómeno cultural que constituyen las diferentes creencias que profesa la humanidad encontramos nuevamente con claridad que la oposición de fuerzas complementarias constituye un factor común en cada una de las formas de entender el origen y el fenómeno de la vida. Si esto es así, si el motor de la vida es la

polaridad complementaria, entonces *Imágenes de Guerra* es un proyecto de investigación plástica y visual de este fenómeno en los diferentes niveles de la experiencia humana.”<sup>208</sup>

Sobre esta muestra Carlo Trivelli, periodista de la sección cultural del diario El Comercio escribió lo siguiente:

*“La galería Pancho Fierro alberga la segunda muestra de la serie “Imágenes de Guerra” de Manuel Larrea. Se trata, más que de una segunda entrega, de un paso adelante en un proceso de investigación conceptual y plástica que el artista planea convertir en su Tesis de Licenciatura en artes (...)*

*(...) los tiempos que vivimos -por ponerle límites temporales, desde el atentado de las torres gemelas hasta la invasión de Iraq- se convirtieron en tema de reflexión, uno que va desde las consideraciones acerca del posicionamiento de las potencias en el globo hasta la guerra misma y su lado tecnológico. Es precisamente este segundo lado el que encajó de manera perfecta con el trabajo que Larrea había desarrollado hasta entonces (...)*

*(...) una escultura que asemeja un misil está asociada, en la sala, a un video en el que George W. Bush aparece ofreciendo un discurso acerca de la invasión a Iraq.*

*Lo más importante de esta muestra, plásticamente hablando, es el manejo del espacio que ha conseguido Larrea: ahora maneja un lenguaje más próximo a la instalación que al de quien coloca esculturas en una galería: sus imágenes bélicas, tridimensionales y amenazadoras se adueñan del espacio.”<sup>209</sup>*

- El espacio

La Galería Pancho Fierro del Municipio Metropolitano de Lima posee tres espacios diferenciados dentro de una misma sala de exhibición, todos ellos unidos entre sí por un pasaje que es parte del espacio mismo de exhibición, estos espacios están a un mismo nivel, es decir en un primer piso a nivel de la calle y poseen un único acceso que da al pasillo central. En los dos espacios principales (salas laterales izquierda y derecha) se presentan columnas que unen piso y techo. Estos elementos estructurales condicionaban el espacio y representaban dentro de la configuración espacial una complicación por la dificultad que implicaba integrarlos dentro de la propuesta. Su presencia era algo que debía tener en cuenta a la hora de resolver el planteamiento espacial de esta exhibición.

<sup>208</sup> Texto escrito en el año 2006 aprox. como parte del planteamiento del plan de trabajo para optar por el grado de licenciado en Arte con mención en escultura.

<sup>209</sup> Trivelli, Carlo. *Estética de la amenaza*, Lima: Diario El Comercio, Cultura, 2005, p. C5.

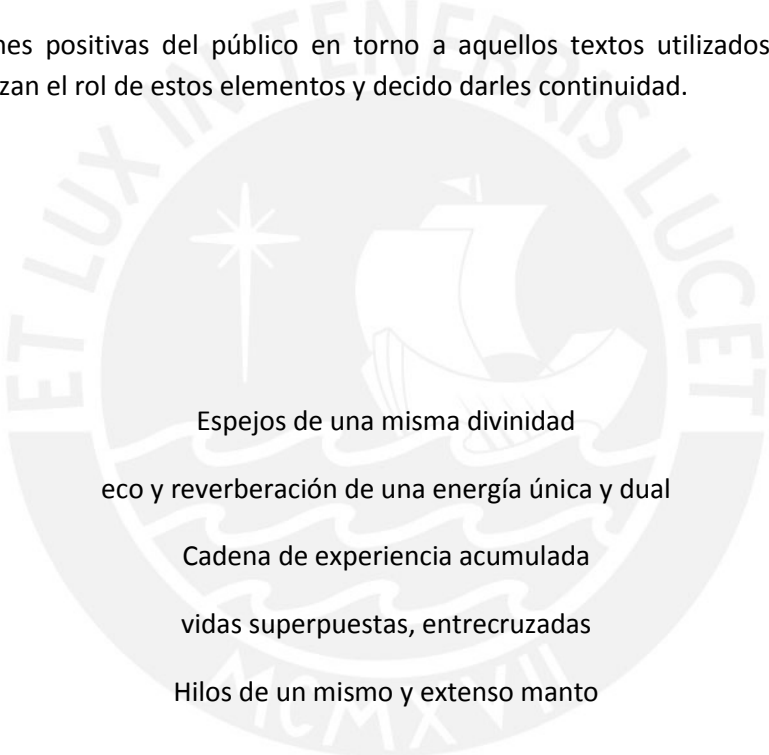
La doble altura de la sala permitía crear elementos de carácter aéreo, pues a diferencia de la sala anterior de techos bajos, ésta permitía trabajar piezas de mayor altura y quizá plantear alguna pieza que tuviera un desarrollo de techo a piso o que se anclara en alguna de las paredes para de esa manera plantear un desarrollo espacial diferente al planteado en la primera muestra del proyecto.

- Los textos

Nuevamente los textos, a modo de poemas, cumplen un rol propiciatorio, plantean el marco de las reflexiones e intentan transmitir las de una manera directa sin dejar de lado su intención metafórica.

Las apreciaciones positivas del público en torno a aquellos textos utilizados en la primera muestra refuerzan el rol de estos elementos y decido darles continuidad.

Texto 04



Espejos de una misma divinidad  
eco y reverberación de una energía única y dual  
Cadena de experiencia acumulada  
vidas superpuestas, entrecruzadas  
Hilos de un mismo y extenso manto

Ser humano -virus-  
Epidemia de una célula llamada Tierra

## Texto 03

Vivimos inmersos en un panorama bélico global  
Sin embargo nuestro comportamiento refleja nihilismo y desidia  
Nuestra cotidianeidad es pues - ciega -

Laboramos para suministrarnos *sobrevivencia*, es decir:  
alimento, vestido, salud, educación, entretenimiento, confort

No percibimos, de manera alguna,  
la real dimensión de aquello que nos alberga  
de aquello de lo cual somos parte indivisible

Nuestra educación  
- información fragmentada e insustancial -  
está articulada de manera tal que no nos permite reconocernos  
como uno con el entorno y crecer

Somos, finalmente, lo que nos está permitido ser y no aquello que realmente somos



- Las esculturas



**IMG 04** 2005. Fierro soldado y pintura acrílica. Ensamblaje de tres piezas. Galería Municipal Pancho Fierro, Municipio de Lima Metropolitana.

200 x 200 x 110 cm.

Monitor de video y reproductor de DVD

Esta pieza, la primera que desarrollo del nuevo conjunto, hace alusión a los acontecimientos de la invasión a Irak por parte de los EEUU de Norteamérica en el año 2003. El presidente de los EEUU, en ese entonces, Geroge W. Bush hijo, argumentando que Irak poseía armas de destrucción masiva inicia una intervención militar donde en una primera etapa se realiza un violento ataque aéreo contra objetivos militares que cobra centenares de vidas civiles y sumerge a la población en el caos y el desconcierto. Esta escultura alude formalmente a la forma de un misil, seccionado en dos. Estas partes son separadas entre sí, una queda en el piso y la otra se eleva desde ella por medio de un tubo que la sostiene a una altura de 170 cm. El apéndice final, se cierne con violencia sobre el espectador.

Aquí el video, presentado mediante un monitor apoyado en el piso, muestra las imágenes editadas del discurso que ofreciera a la nación norteamericana el presidente George W. Bush al inicio de esta ofensiva. Estas imágenes son alternadas, mediante un proceso de edición digital, con imágenes de la toma de rehenes y la caída del régimen a manos de las tropas estadounidenses. La contradicción entre las palabras del presidente y las imágenes de destrucción ocasionadas por el bombardeo crean el marco visual y conceptual que nutre la pieza y la dota de un significado más claro. Este planteamiento escultórico y visual, me permite por vez primera ser claro en mis intenciones y puedo corroborar durante el periodo de exhibición cómo el público es capaz de comprender con mayor claridad el concepto que la pieza plantea.



Fotomontaje realizado en base a las imágenes reproducidas en el video asociado a la pieza **IMG 04**, exhibida en la Galería Municipal Pancho Fierro, Municipio de Lima Metropolitana en el año 2005.<sup>210</sup>

<sup>210</sup> Catálogo de la muestra *Imágenes de guerra 2*, Lima: Estampa Gráfica, 2006. p. 4.



**IMG 05 Naturaleza vs. Civilización** 2005. Fierro soldado y pintura acrílica. Ensamblaje de trece piezas.  
Galería Municipal Pancho Fierro, Municipio de Lima Metropolitana.

470 x 260 x 135 cm.

Monitor de video y reproductor de DVD.

Esta pieza de gran formato establece, sin lugar a dudas, un paradigma dentro de mi producción escultórica, pues en ella logro integrar la presencia del video y los dispositivos necesarios para su reproducción a la solución formal de la escultura. Aquí, a diferencia de la pieza *IMG 04*, el

monitor y reproductor se presentan al interior de la pieza y se convierten en parte indesligable de ella, no son un elemento anexado, algo que se presenta al costado como complemento, sino más bien se convierte en el eje de la tensión conceptual y formal del discurso escultórico.

*IMG 05 Naturaleza vs. Civilización* me permite rescatar imágenes capturadas durante mi estadía en los EEUU. Estas imágenes, capturadas con una cámara de video portátil (Hi 8mm), desde la ventana del estudio donde permanecí en Brooklyn muestran elementos arquitectónicos y naturales diversos, propios del lugar, sometidos al embate del clima, léase: nieve, lluvia, viento.

Aquí se da una clara oposición entre las imágenes editadas digitalmente que se suceden en el monitor y la estructura de fierro soldado de estética robótica futurista. La idea es generar una tensión entre una naturaleza distante expresada por medio del video y una estructura agresiva que la estudia y la acecha. Nuestro tiempo, legado de una modernidad industrial, nos ha sumergido en grandes urbes, donde el contacto con lo natural es cada vez menor. Nos conmueven las imágenes que apreciamos por medio de la experiencia televisiva de parajes naturales, pero esta experiencia se da en el marco del confort y al abrigo de nuestras casas.

Hemos logrado protegernos de los elementos que rigen nuestro entorno, nuestros hogares nos brindan abrigo y nuestra dependencia de la tecnología nos aleja cada vez más de nuestra vinculación primordial con el medio ambiente. Esto a mi parecer genera un desapego respecto de él, nos sumerge en un mundo artificial y nos aparta, al punto que ya no identificamos los estrechos vínculos que nos unen a la naturaleza. El proceso de cambio climático, la gradual extinción de especies que sostiene el equilibrio fundamental del planeta y la extracción desmedida de recursos en función de nuestro confort nos hacen seres cada vez más impávidos frente a nuestro entorno. Esta pieza establece la reflexión inicial que dará origen a la serie *Naturaleza vs. Civilización* realizada en madera y metal que conforma la tercera entrega del proyecto.

En el Catálogo de la muestra se puede leer un texto escrito por mí que ilustra lo expuesto en el párrafo anterior:

*“Naturaleza, vista a través de una pantalla o monitor, ya no más experimentada en un plano real, sino como recuerdo de algo que fue destruido, dañado. Nuestro ecosistema, sistema de vida en el que nuestra especie humana se gesta a sí misma, se construye.*

*Preguntas sin respuesta, microorganismos, virus, de esta célula llamada Tierra, parte de un sistema celular cuyo núcleo es el Sol, fuente de energía.”<sup>211</sup>*

---

<sup>211</sup> *Idem.*, página central.

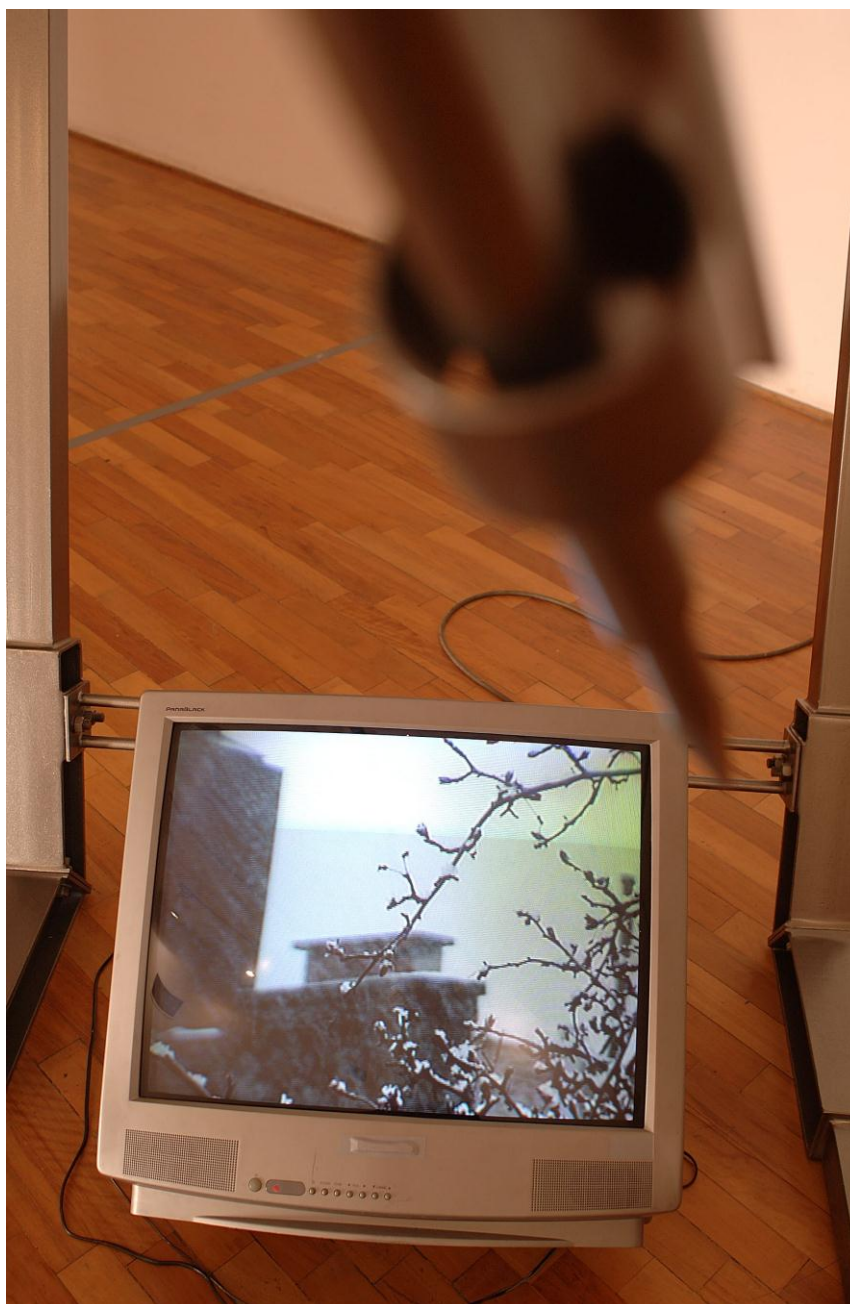


**IMG 05 Naturaleza vs. Civilización** 2005. Fierro soldado y pintura acrílica. Ensamblaje de trece piezas. Galería Municipal Pancho Fierro, Municipio de Lima Metropolitana. Vista en relación a la escala humana.

En esta fotografía se pueden apreciar las verdaderas dimensiones de esta construcción, pues en ella aparece retratada la escala humana. Esta pieza generó durante su período de exhibición múltiples apreciaciones que me permitieron ahondar en los alcances conceptuales de ella. Quizá su más resaltante resultado fue ser seleccionada para ser exhibida en la muestra URBE & ARTE, *Imaginarios de Lima en Transformación*, realizada en el Museo de la Nación en el año 2006. Esta muestra dio origen a la publicación del libro *Post – Ilusiones: Nuevas Visiones, Arte crítico en Lima 1980 – 2006*. En esta publicación esta obra es recopilada dentro del conjunto titulado *Identidades Globales: Lugares y No-Lugares y Entretenimiento*. El crítico de arte Augusto del Valle escribió sobre ella lo siguiente:

*“La obra de Manuel Larrea irrumpe tomando los espacios con artefactos que se articulan imitando, literalmente, brazos mecánicos que suponen una variación en el uso de materiales de la industria pesada. En IMG 05 Naturaleza vs Civilización de la serie Imágenes de Guerra incluye una interfase que exhibe imágenes de una naturaleza monitoreada por el ojo de un panóptico imaginario. La proximidad con una narrativa ficcional –en la que la ciencia le toma el pulso al diseño- sugiere una comprensión desmaterializada de la Tierra, en la que la vida humana ha sido obliterada por dispositivos y la energía orgánica ha cedido su paso a otras formas de energía (...)”<sup>212</sup>*

<sup>212</sup> *Post – Ilusiones: Nuevas Visiones, Arte crítico en Lima 1980 – 2006*, Publicación en torno a la muestra URBE & ARTE, *Imaginarios de Lima en Transformación*, Lima: Fundación Augusto N. Wiese, 2006. p. 77



**IMG 05 Naturaleza vs. Civilización** 2005. Detalle. Galería Municipal Pancho Fierro, Municipio de Lima Metropolitana.



**Xtensión 01** 2005. Escultura en fierro soldado y dibujo en pintura acrílica sobre columna. Galería Municipal Pancho Fierro, Municipio de Lima Metropolitana. Dimensiones variables

Esta escultura nace de la necesidad de dar una solución a las columnas presentes en las salas laterales del espacio de exhibición. Estos elementos estructurales suponían una presencia, un volumen concreto que debía ser integrado al discurso espacial de la propuesta, pues era evidente que negar su presencia no era una opción, pues estas columnas constituían elementos que por estar ubicados casi al centro de cada una de las salas interrumpían el espacio, su presencia era un obstáculo visual y concreto. Surge la posibilidad de utilizar una de estas columnas como soporte para la realización de una escultura aérea. La experiencia precedente de utilizar el dibujo sobre pared como recurso en la primera muestra del proyecto, me permite explorar nuevas posibilidades. Aquí la idea es generar una escultura que nazca o se materialice a partir de una intervención lineal en la superficie tridimensional del elemento columna, es decir convertir un dibujo en presencia tridimensional, sin perder el carácter lineal. Seguidamente presento un texto publicado en el catálogo de la muestra:

*“Hebras de metal que prolongan o extienden un dibujo realizado sobre una superficie. Quisiera pensar que lo que he realizado está más vinculado a la acción de tatuar, como si la columna fuera un cuerpo y su superficie piel,.....marcar, herir.....la prolongación espacial del dibujo asocia un desarrollo bidimensional a uno tridimensional, escultura y tatoo, apropiación del espacio, actitud de integración”.*<sup>213</sup>

<sup>213</sup> Catálogo de la muestra *Imágenes de guerra 2*, Lima: Estampa Grafica, 2006. p. 6.

Esta pieza fue una de las más logradas del montaje, porque logro incluir un elemento estructural ajeno al discurso artístico integrándolo satisfactoriamente dentro del discurso espacial de la propuesta.



**Xtensión 02** 2005. Escultura en fierro soldado y dibujo en pintura acrílica sobre pared. Galería Municipal Pancho Fierro, Municipio de Lima Metropolitana. Dimensiones variables

Esta pieza, si bien pretende al igual que *Xtension 01*, convertir el dibujo lineal (sobre pared en este caso) en una presencia escultórica que redefine el espacio, supone un reto distinto. Aquí el espacio es una sala intermedia entre las dos salas laterales principales donde la altura del techo una vez más posibilita la ejecución de una pieza aérea. Esta pieza, de dimensiones mayores, intenta abarcar un área mayor, caer, en vez de proyectarse sobre el público.

La intención es mostrar una estructura que asemeje un mecanismo de escrutinio, un brazo mecánico cuyo propósito es analizar organismos vivos, en este caso los espectadores. Su desarrollo no es agresivo, parece estar en *stand by*, lánguida se despliega en el espacio esperando el momento de inicio de su labor.

La diferencia de las dimensiones entre *Xtensión 01*, cuyo apéndice de metal es no mayor a dos metros de largo y *Xtensión 02*, que se proyecta hasta casi tres metros desde su nacimiento, representó una estrategia constructiva distinta, pues el peso de la construcción lineal en metal era mayor.



Esta situación estaba determinada por el espacio que la contenía: dado que aquí el espacio que enmarcaba la pieza era mayor, ésta no podía tener dimensiones similares a la anterior. El manejo del espacio era clave pues la vinculación entre el desarrollo de la escultura y el vacío que la contenía determinaba su carácter y dotaba de significado a la pieza. El espacio a intervenir es pues un factor determinante en el planteamiento formal de esta intervención y el concepto está estrechamente vinculado o se hace visible mediante el desarrollo espacial descendente de esta pieza. En este brazo mecánico, la agudeza y agresividad se ven disminuidas y quizá anuladas, el planteamiento de una estructura lánguida es una metáfora sobre una tecnología futura.

Nuestra cada vez mayor dependencia de elementos de tecnología que hacen de nuestra vida una experiencia más confortable es, si se quiere ver desde una perspectiva de *sostenibilidad* del ecosistema, contradictoria pues nos desvincula cada vez más de nuestro lazo con el medio ambiente y nos lleva a una carrera de consumo en detrimento del ecosistema que nos alberga.

- Los cuadros

Estas piezas bidimensionales, cuatro cuadros de formato circular, enmarcados por medio de aros de platina de metal fueron realizados, todos ellos, en técnica mixta utilizando como estrategia *el collage* y la pintura al óleo. Estos cuadros, son presentados por dos razones:

- Para evidenciar la presencia del conflicto en un nivel intraindividual.
- Para dotar a la propuesta de un carácter multidisciplinario.

La idea aquí es vincular el discurso coyuntural sobre la guerra presente en la pieza *IMG 04*, el enfrentamiento entre tecnología y naturaleza propuesto en la pieza *IMG 05*, a un origen psicológico o espiritual, a una contradicción interna, personal, que partiendo de la identificación de una guerra interior busca identificar fenómenos sociales y culturales que le permitan vincularse, entenderse y finalmente aceptarse, ya que al parecer el conflicto está presente en los diversos niveles que la vida humana supone. Aquí la estrategia para la realización de estos cuadros fue recolectar imágenes que denoten una historia personal, imágenes con carga emocional como recuerdos, escritos, dibujos de épocas pasadas y otros elementos bidimensionales que puedan ser aglomerados en cuatro diferentes espacios donde el color y el trazo definan estados de ánimo distintos, conflictivos, contradictorios. Presentaré a continuación tres de ellos.



*Círculo gris* 2005. Técnica mixta sobre MDF. 110 cm.



*Círculo rojo* 2005. Técnica mixta sobre MDF. 110 cm.



*Círculo verde* 2005. Técnica mixta sobre MDF. 110 cm.

Estos cuadros de características diferenciadas aluden a ideas distintas, todas ellas conflictivas en mayor o menor medida. Con ellos intento exteriorizar una coyuntura bélica interna, un conflicto personal.

Un factor importante aquí es el uso de gamas de color disímiles entre sí, seleccionadas en función del concepto que se quiere expresar, sin embargo, es por medio del examen exhaustivo de los detalles que cada uno de ellos presenta, que se puede acceder a su verdadera dimensión.

*Círculo Gris* es una metáfora pictórica sobre la nostalgia.

*Círculo Rojo* es una recreación visual de la violencia y la agresividad interna.

*Círculo Verde* propone una visión conflictiva del aprendizaje.

Si bien es cierto, estas ideas no se hacen visibles mediante una primera impresión, la intención es precisamente esa, pues se espera del espectador un análisis minucioso, una curiosidad por los detalles que en ellos aparecen para que a partir de ello se intente vincular estos detalles entre sí y hallar un sentido a estas elaboraciones bidimensionales.

## IV Proyecto Artístico

### Capítulo 8. Imágenes de Guerra 3.

#### Proyecto artístico para optar por el grado de licenciado en Arte con mención en Escultura

**Lugar:** Galería Juan Pardo Heeren. Instituto Cultural Peruano Norteamericano, Lima centro.

**Fecha:** 29 de Septiembre al 30 de Octubre del 2011

El largo período de tiempo entre la segunda y la tercera muestra del proyecto *Imágenes de Guerra* supone una prolongada reflexión sobre los alcances y logros de las dos primeras entregas. Este proyecto que me planteo a mí mismo en el año 2003 siempre fue entendido como proyecto de tesis. La experimentación que supuso la realización de las dos primeras muestras que se dieron en años sucesivos (2004, 2005) fue satisfactoria y al mismo tiempo agotadora. Era necesario para mí entender a cabalidad cómo mis intenciones iniciales se habían nutrido durante el proceso de plantear y ejecutar las dos primeras entregas. Durante ellas había podido profundizar e indagar en mis intereses y motivaciones, además de haber expandido, tal como me había propuesto, el rango de medios de mi *praxis* escultórica, explorando medios visuales como el *collage*, el dibujo y el video y logrando acercarme a un territorio más cercano a la instalación.

*Imágenes de Guerra 3* debía ser la consecuencia de todo este proceso. Esto suponía que yo debía entonces mantener la coherencia en la investigación conceptual (que implicaba mantenerme atento a los hechos bélicos internacionales), debía enfrentar un nuevo espacio e instalarme en él, debía expandir las formas de concebir y realizar mi propuesta, encontrando nuevas formas y estrategias que me permitieran afrontar este nuevo reto.

Este período de silencio me permitió entender a nivel formal que la utilización del video me permitía ampliar los alcances cognitivos de mi propuesta. Me permitió también comprender que la vinculación entre la obra escultórica y el espacio que la alberga se podía entender en términos de instalación más que de presentación. Es decir, pude darme cuenta que lo que debía suceder consistía en instalar las obras en relación al espacio, utilizando este como elemento compositivo dentro del planteamiento espacial, por oposición a presentar obras dentro de un espacio determinado sin desarrollar ninguna preocupación por este entorno. Esta apreciación positiva sobre los resultados de la inclusión del video y sobre la utilización del espacio de exhibición como un elemento cuya consideración es vital para la propuesta artística

me ha permitido dar continuidad a las estrategias artísticas desarrolladas durante las dos primeras exhibiciones.

*Imágenes de Guerra 3* se plantea entonces convertir estas consideraciones sobre la utilización del video y del espacio de exhibición como medulares dentro de las estrategias artísticas que definen este proyecto. La muestra se plantea en base a tres propuestas diferenciadas, una de ellas ubicada en el espacio más pequeño de los dos espacios con los que cuenta esta sala de exhibición y las otras dos emplazadas en el espacio de mayores dimensiones ubicado en el sótano de esta galería.

Aquí una breve descripción de estas propuestas:

**Imagen Refleja.**- Es una video instalación basada en múltiples proyecciones digitales (3 proyecciones), cada una de ellas consiste en una animación fotográfica editada en formato de video sobre un personaje o conjunto determinado: el hombre, la mujer, la familia. Esta pieza podría denominarse como una - video instalación - . El propósito de esta instalación es situar al ser humano en el centro de la reflexión que esta muestra plantea. La intención es ofrecer un marco existencial (tal como lo intentan establecer los capítulos iniciales en esta memoria) sobre la noción de que los conflictos entre grupos y/o sociedades en el globo tienen su origen en conflictos al interior del individuo mismo y por otro lado que el conflicto está presente en las relaciones más inmediatas que establece el individuo, las cuales están determinadas por el vínculo de pareja y la generación de la familia por medio de la acción reproductiva.

**Tensiones Globalizadas.**- Es una instalación escultórica compuesta de dos piezas que contemplan en su instalación - el espacio - y la utilización de éste como un elemento estructural de la propuesta. Aquí dos estructuras de metal soldado de desarrollo horizontal se anclan a las paredes que configuran dos esquinas opuestas en la sala de exhibición y se vinculan a elementos bidimensionales (mapas en vinyl). La idea de la propuesta es establecer una metáfora acerca de las tensiones de poder que se dan actualmente alrededor del planeta.

**Naturaleza vs. Civilización.**- Esta serie de esculturas en madera y metal se originan en la pieza *IMG 05* perteneciente a la segunda entrega del proyecto. Aquí no se utiliza el video, más bien la naturaleza se ve manifiesta a través de troncos de madera extraídos de su entorno natural y propuestos sin mayor modificación formal al interior del espacio de exhibición. Sobre ellos se incrustan estructuras que se aferran a ellos, hiriendo, acechando, defendiendo su posición, en suma apropiándose de ellos o sometiéndolos. Estas estructuras de metal reflejan la tecnología por medio de una estética nuevamente extraída de la industria del film de ciencia ficción

norteamericano. No dan cuenta de un panorama actual sino de una oscura premonición sobre el futuro.

- El espacio

La sala de exhibición Juan Pardo Heeren ubicada en el centro de Lima, es una de las mejores galerías del medio: su unidad e infraestructura hacen de ella un espacio idóneo para presentar proyectos escultóricos.

Los espacios de exhibición son dos:

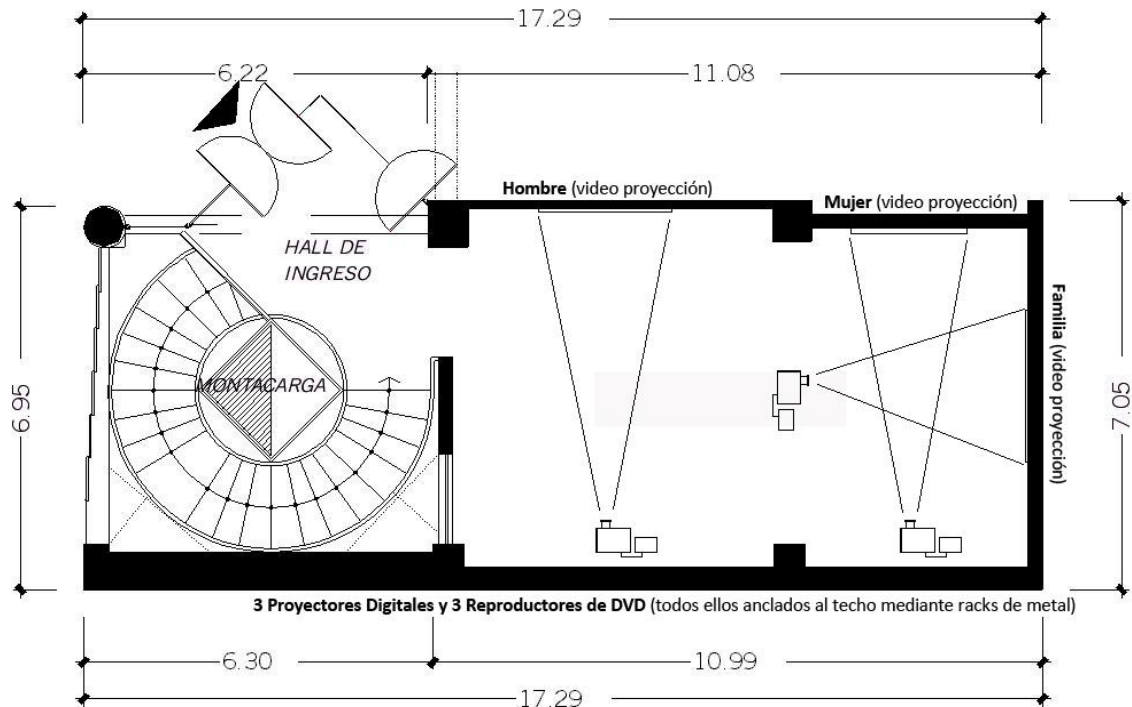
La sala 1, ubicada en el primer piso al nivel de la calle, y la sala 2, de grandes dimensiones, ubicada en el sótano. Esta condición representaba, una vez más, un condicionante formal para la elaboración del proyecto. Esta circunstancia fue la que me hizo pensar en una exhibición que propusiera cuerpos de obras diferenciados, pero unidos conceptualmente.

La situación era la siguiente:

La vinculación formal entre una y otra sala es nula, pues están separadas por una escalera de caracol y no existe posibilidad de ver desde la sala 1 nada de lo que sucede en la sala 2 y viceversa, esta situación generó la posibilidad de separar los medios a utilizar, como he señalado antes, en una propuesta de carácter bidimensional constituida por una video instalación y otra de carácter tridimensional configurada por dos series de obras diferenciadas emplazadas en la sala 2.

Esta solución me pareció interesante y fue determinante a la hora de construir las piezas y definir el montaje del proyecto. Si bien parecía necesaria la realización de una maqueta, la continua percepción del espacio físico, basada en constantes visitas al lugar me permitían elaborar un sinnúmero de posibilidades al interior de mi mente e ir definiendo entre estas posibilidades aquella que mejor me pareciera en función de una aproximación conceptual y estética integral. La intervención en estos espacios debía plantear una reflexión intelectual y una apreciación estética cultural.

Seguidamente pasaré a presentar los planos de las salas que refiero y desarrollaré de manera más clara las propuestas que constituyen el proyecto de exhibición *Imágenes de Guerra 3*.



Plano intervenido, Sala 1, Primer piso, Galería Juan Pardo Heeren. Instituto Cultural Peruano Norteamericano, Lima Centro. 2011.

### Sala 1

Dimensiones: 11 metros paredes laterales y 7 metros pared fondo.

Título de la propuesta: ***Imagen refleja***

Características del montaje: Video instalación compuesta por tres proyectores digitales y tres reproductores de DVD, todos ellos anclados al techo mediante estructuras (*racks*) de metal.

### Descripción de los elementos utilizados:

Esta video instalación está compuesta por tres proyecciones de video sobre las paredes de la sala (ver plano adjunto en la página anterior). Éstas fueron realizadas por medio de tres proyectores digitales de video anclados al techo mediante racks de metal y tres reproductores de DVD. Cada proyección estuvo centrada sobre el largo de la pared y abarcaba toda la altura permitida por la pared (desde 10 cm. por encima del piso hasta 10 cm. por debajo del techo).

### Concepto:

Esta video instalación establece el inicio de las múltiples reflexiones que la muestra *Imágenes de Guerra 3* propone. La sala donde tiene lugar es el primer espacio que enfrenta el espectador. Esta instalación de algún modo debía crear una identificación de los asistentes con el tema planteado.

Esta proyección simultánea de tres animaciones basadas en fotografías editadas en formato de video digital propone una reflexión en torno al factor humano como contenedor de tensión y conflicto. La especie humana está compuesta por individuos, hombres y mujeres, cuyas diferencias van más allá del plano fisiológico. Las construcciones culturales en torno al tema de género son propuestas aquí de una manera germinal. Hombre y mujer son física, psicológica y emocionalmente distintos, pues sus cuerpos y la función que éstos cumplen en la reproducción los determinan. La situación de complementariedad entre ellos se hace, desde mi punto de vista evidente, en los roles asumidos en torno al proceso de reproducción que la continuidad de la especie les demanda. La prolongación de la vida por medio del acto reproductivo detona una serie de tensiones y conflictos latentes en el individuo, los cuales, creo yo, se complican al vincularse a un individuo del género opuesto.

La prolongación de la vida humana, a través de la unión de un hombre y una mujer y la concepción natural de los hijos, es hasta ahora la actividad humana fundamental que mantiene y define el crecimiento y desarrollo de la especie. Con ello se determina la problemática que enfrentamos para hallar el sustento y proteger el desarrollo del núcleo familiar. El mayor o menor crecimiento de la especie en número de habitantes condiciona el equilibrio con el entorno, que a su vez, condiciona a los diversos grupos humanos que habitan el planeta. Nuestro entendimiento del entorno que habitamos y con el cual establecemos relaciones de protección, dependencia, adaptación y sobrevivencia está basado o condicionado por la explosión demográfica del ser humano en el planeta. Esto implica que no hay futuro sin un



control de la natalidad apropiado y un manejo sostenible de los recursos que el entorno geográfico nos ofrece. El desarrollo de la tecnología ha ampliado de manera asombrosa nuestra capacidad de extracción, procesamiento y consumo de diversos recursos y los ha incorporado a nuestro ciclo vital. Sin embargo, creo que nuestro tiempo demanda una revisión de los valores que perseguimos como especie.

El continuo cuestionamiento acerca de nuestra condición humana y de las relaciones que establecemos entre individuos para darle continuidad a la especie es un planteamiento nuevo para mí, pues se origina en mi experiencia como padre. Asumir esta responsabilidad, con todo lo que ello implica, me ha ayudado a ver el mundo desde otra perspectiva, ausente en las entregas anteriores, ya que estas se dan en un tiempo distinto, en un momento donde las implicancias del matrimonio y la paternidad aun permanecían fuera de mi análisis y su reflexión no estaba integrada a mi discurso artístico. El largo periodo de tiempo acontecido entre las dos primeras entregas y la exhibición final me ha permitido integrar las reflexiones derivadas de mi crecimiento como persona dentro de una sociedad dada a mi labor artística.



**Imagen Refleja** 2008. Proyección de video. Vista de la instalación. Sala 1, primer piso, Galería Juan Pardo Heeren. Instituto Cultural Peruano Norteamericano, Lima Centro. 2011.

### El registro fotográfico que origina los videos:

No es la primera vez que utilizo un registro fotográfico para dar vida a una propuesta artística. Esta capacidad fue originada durante una intervención realizada en el año 2008 en el Museo de Arte de Lima (MALI), donde utilice un registro fotográfico para lograr varias animaciones que edité en formato de video y que proyecté como parte de la intervención realizada con motivo de la Fiesta del Arte de ese año. En esa oportunidad realicé un registro dentro de las instalaciones de un derruido Museo de Arte fruto de las obras de remodelación que se realizaban en ese periodo.

En este caso, para los efectos de este proyecto, realicé dos sesiones de fotos en mi taller, donde tenía almacenados los troncos que darían vida, posteriormente, a la serie *Naturaleza vs. Civilización*. La presencia de estos troncos enormes en mi taller, un espacio cerrado de aproximadamente 50 metros cuadrados, dio lugar a la interacción con ellos: me senté en ellos, descansé sobre ellos, me paré sobre ellos, miré mi taller desde esa perspectiva y pude sentir luego la necesidad de crear un registro en base a esta experiencia y a las percepciones y emociones derivadas de ello.

En mi taller, en el año 2010, con la colaboración de mi amigo fotógrafo Cristian Sotomayor y de modelos tanto profesionales como amateurs pude realizar un registro que defina dos personajes y una entidad. En este caso un hombre, representado por mi persona, una mujer representada por una modelo amateur y una familia donde la madre es una modelo profesional y los niños sus hijos en la vida real. Mi intención era dotar a cada personaje o entidad de un carácter que lo definiera.

Posteriormente, en el año 2011, con la colaboración de mi amigo Cristian Cancho, productor, editor y director de cortos cinematográficos, puedo convertir estas imágenes en animaciones digitales en formato de DVD. Trataré de definir seguidamente el carácter que quería lograr en cada una de ellas, acompañando esto de una imagen correspondiente al registro utilizado para la animación:



**Hombre** 2011. Imagen extraída de la proyección de video

En *Hombre* la asociación a la herramienta, en este caso un martillo industrial, sugiere una actitud de progreso y/o desarrollo. La herramienta lleva implícita la transformación de la materia: el tronco sobre el que se yergue la figura es un territorio para explorar y para transformar, pero también existe una sensación en él de inseguridad mezclada con una voluntad que intenta sobrellevar aquello. Su rostro está velado porque no es un individuo, es todos los hombres a la vez, su *unicidad* está negada por este ocultamiento del rostro.



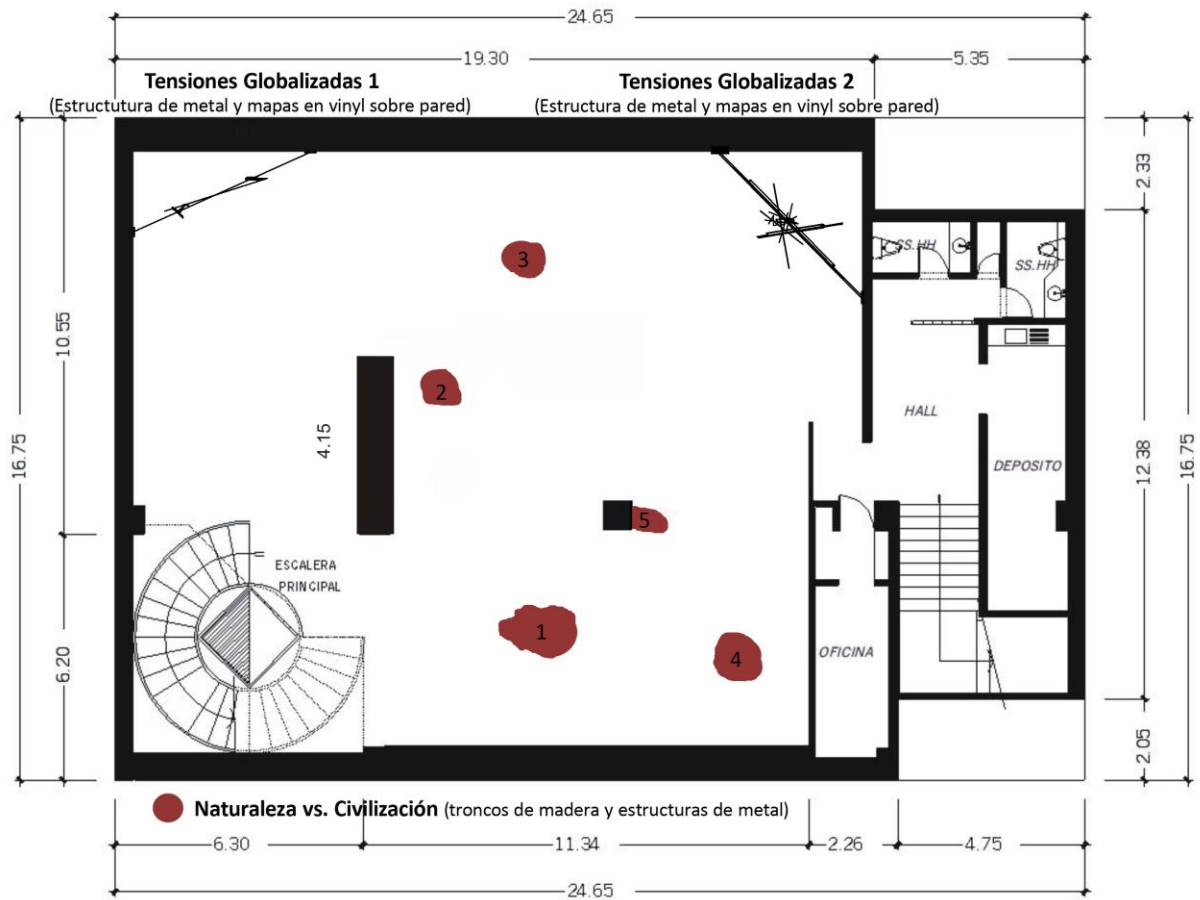
*Mujer* 2011. Imagen extraída de la proyección de video

En *Mujer* la desnudez de la modelo y la languidez con la cual reposa sobre el tronco de madera la muestran como más terrena, más vinculada a la fecundidad de la tierra, a la maternidad. La sensualidad que intenta encerrar esta imagen es una de carácter real, de una mujer de verdad, no la de un cuerpo idealizado. Esta mujer es al mismo tiempo todas las mujeres y está a la espera del llamado de la vida. Su rostro está velado en función de esto último. Sus caderas, el vientre y los pechos son los símbolos de su fecundidad, el origen, el hogar y la posibilidad de sostener la vida y con ello de preservar la especie.



*Familia* 2011. Imagen extraída de la proyección de video

En *Familia* la ausencia del padre dentro de la estructura familiar habla de un orden irregular de las cosas, de un factor disfuncional dentro de la llamada “*célula de la sociedad*”. La familia como base de un ordenamiento social aparece trunca, incompleta. La soledad de la madre se ve revelada en miradas desafiantes, mientras que en los hijos los ojos fijos en el horizonte insinúan un orden expectante, un estado de alerta frente al desafío de la vida.



Plano intervenido, Sala 2, Sótano, Galería Juan Pardo Heeren. Instituto Cultural Peruano Norteamericano, Lima Centro. 2011.

**Sala 2**

Dimensiones: 19 metros paredes laterales y 16 metros pared fondo.

Título de la propuesta: **Guerra por los recursos naturales**

Características del montaje: Instalación escultórica, compuesta por dos series de esculturas en la sala 2, sótano de la Galería Juan Pardo Heeren. Instituto Cultural Peruano Norteamericano, Lima centro. 2011.

Concepto:

La idea de este montaje es tratar la problemática de los recursos naturales como fuente de conflicto entre las naciones y como origen del tramado de estrategias bélicas en el marco de una coyuntura internacional actual.

El enfrentamiento es un tema recurrente en el desarrollo de mi proceso creativo. Mi interés por el conflicto, identificado en mí al inicio y la identificación posterior de situaciones análogas en el plano social y global se manifiesta esta vez de dos maneras o bajo dos aproximaciones diferenciadas. Es decir mediante la realización e instalación de dos series escultóricas: *Tensiones Globalizadas* y *Naturaleza vs. Civilización*.

En el caso de la primera serie se propone como tema las tensiones políticas y diplomáticas entre regiones del globo. La solución formal de esta serie tuvo mucho que ver con las proporciones del espacio mismo.

En el segundo caso, se plantea un enfrentamiento a nivel simbólico y material, entre la madera y el metal, que aparecen contrapuestos para proponer una metáfora sobre las relaciones entre lo natural, lo artificial y lo cultural.

**Tensiones Globalizadas**

Esta serie compuesta por dos instalaciones escultóricas en metal soldado asociadas a trazados geopolíticos de continentes y naciones, los cuales presento mediante mapas en vinyl adheridos a la pared, me permite comentar sobre un panorama actual de tensiones internacionales de carácter religioso, político, pero sobre todo económico y que generan el surgimiento de conflictos bélicos.

Las intervenciones militares internacionales, la caída de regímenes autoritarios que dejaron de ser democráticos y las acciones de grupos terroristas que operan a nivel local y global ponen en evidencia una nueva configuración de las prácticas bélicas, una *nueva estética de la guerra*, que a mi parecer es fundamentalmente mediática. Los hechos derivados de ello definen el inicio de este nuevo milenio y ponen al descubierto las estrategias de poder para perpetuar la hegemonía de un modelo global -el neoliberalismo- y los esfuerzos de minorías que luchan desde la periferia del tercer mundo por mantener opciones culturales y de gobernabilidad política y económica propias.



***Tensiones globalizadas 1*** 2011. Estructura de fierro soldado y mapas de vinyl. Vista de la instalación en la Sala 2, sótano, Galería Juan Pardo Heeren. Instituto Cultural Peruano Norteamericano, Lima Centro.

Dimensiones variables.

Esta instalación asocia, mediante el anclaje en pared de una estructura de metal de desarrollo horizontal, dos regiones del planeta: el territorio correspondiente a los EEUU y aquel que corresponde a la región de Sudamérica. La estructura, realizada en tubos de metal y que en su recorrido muestra dos construcciones abstractas, pretende aludir a las tensiones diplomáticas que se dan entre esta potencia y nuestra región. Esta instalación escultórica enfrenta dos regiones e intenta, de esa manera, poner en evidencia el choque entre el modelo económico y cultural norteamericano y la diversidad cultural y socioeconómica de la región sudamericana. Las estrategias políticas de la potencia para defender sus intereses y mantener su hegemonía sobre nuestra región son el tema que da origen a esta instalación.





***Tensiones globalizadas 2*** 2011. Estructura de fierro soldado y mapas de vinyl. Vista de la instalación en la Sala 2, sótano, Galería Juan Pardo Heeren. Instituto Cultural Peruano Norteamericano, Lima Centro. Dimensiones variables.

Esta instalación asocia, mediante el anclaje en pared de una estructura de metal de desarrollo direccional múltiple, dos regiones del planeta: el territorio correspondiente al continente americano y el territorio que comparten Europa, África y Oriente. El anclaje de esta estructura se da en dos puntos. El primero se da en la zona correspondiente a territorio norteamericano y el otro en la zona de Oriente Medio. La estructura realizada en tubos y varillas de metal muestra una composición caótica, agresiva, que intenta reflejar el conflicto bélico actual entre estas dos regiones del planeta. Las agresivas intervenciones militares de los EEUU en la región de Oriente Medio y las tensiones diplomáticas internacionales que ello origina es el tema de atención sobre el cual se construye el discurso formal de esta pieza. Si bien no es la intención llegar a un nivel representativo o documental, la alusión directa es el interés aquí, pues se quiere señalar de manera clara este conflicto de poder que se da entre esta superpotencia y los países árabes. Este enfrentamiento es cultural y económico. Se pretende poner en evidencia y en tela de juicio dicha situación.

### **Naturaleza vs. Civilización**

Este grupo de esculturas en madera y metal cierra la reflexión de la muestra, cambiando el enfoque de la serie escultórica anterior, desde las tensiones de poder en un mundo globalizado, hacia las relaciones que establecemos como especie con el entorno natural que nos alberga. La manera de plantear esta relación se construye mediante la oposición formal de construcciones lineales en metal, las cuales se desarrollan sobre troncos de madera. Estas estructuras de estética mecánica futurista se aferran a estas piezas de madera, examinándolas, apoderándose de su superficie para finalmente insertarse en ellas en un acto de agresión y dominio. Cabe resaltar que estos troncos de madera son los mismos sobre los cuales se fotografió a los modelos que dan vida a la serie *Imagen Refleja*, que se presentó en la sala 1, en el primer piso de la galería Juan Pardo Heeren.

Aquí la idea es oponer conceptos como:

Artificio vs. Naturaleza, Tecnología vs. Recursos naturales, Civilización y Cultura vs. Entorno natural y de esa manera crear conciencia sobre la depredación de nuestro hábitat en función de las demandas de nuestro modelo de consumo. Para ello empleo la madera en estado natural y construcciones en metal.

El territorio que habitamos nos provee de ciertos recursos naturales, tanto renovables como no-renovables, los cuales hemos aprendido a procesar y utilizar para cubrir diversas necesidades que se han ido complejizando por medio de la evolución tecnológica y por nuestra cada vez mayor demanda de confort.

La depredación de ciertos recursos, mediante su extracción indiscriminada y la industrialización desmedida de la modernidad, ha originado la crisis climática que vivimos en la actualidad y que es nuestro deber enfrentar con inteligencia y responsabilidad. La frágil relación que se da entre la *sostenibilidad* del ecosistema vs. nuestro modelo de consumo nos muestra la desproporción entre la descomunal contaminación que ocasionamos y los aislados esfuerzos por contener su impacto nocivo en el planeta.

Nuestro futuro, o más precisamente el de las próximas generaciones, depende de nuestra capacidad de encontrar una solución pacífica global a esta problemática.

La necesidad de abordar esta cuestión desde el arte es pertinente, pues estamos inmersos en una dinámica que de no ser replanteada comprometerá gravemente el futuro de las próximas generaciones.



***Naturaleza vs. Civilización 1*** 2011. Tronco de madera, piezas diversas de metal soldado

520 x 450 x 125 cm.

Esta pieza se debe resaltar, pues es la primera construcción ejecutada de la serie. El proceso de construcción de esta pieza me derivó a diversos cuestionamientos formales; una amplia gama de posibles soluciones se sucedían sin permitirme vislumbrar la forma final de esta escultura.

Esta pieza tiene un desarrollo rastrero, es decir a ras del suelo. En esta composición las piezas de metal asemejan conductos de extracción que se prolongan desde el tronco hacia diversas direcciones. Varias partes de metal se adhieren a la pieza de madera y la rodean en un abrazo que es al mismo tiempo agresión y apropiación. Aquí la dualidad Artificio-Naturaleza, Cultura-Entorno Natural se ve manifiesta, a mi parecer, de una manera clara y evidente. Las partes de metal se presentan aquí como alusión industrial, cultural y tecnológica. Estas partes se enfrentan y/o fusionan con el elemento natural de madera, cuya superficie está trabajada a modo de paisaje intentando aludir a un territorio o espacio natural, sus formas son similares a las de una quebrada.



***Naturaleza vs. Civilización 2*** 2011. Tronco de madera, escultura de metal soldado

220 x 135 x 96 cm.

Esta pieza, contrariamente a la anterior, tiene un desarrollo vertical. Este desarrollo no se da de manera ascendente, por el contrario, la construcción en metal soldado parece venir desde el cielo. Es una estructura casi alienígena en su estética. La idea aquí es confrontar la materialidad del tronco en estado parcialmente natural (pulido en su área superior) con la presencia intrusa (construcción en metal). Esta construcción se posa en él, penetrándolo, para luego extender sus brazos de apariencia mecánica sobre el cuerpo de éste. Esta especie de dispositivo intruso parece examinar la superficie y el cuerpo del tronco, para registrar y/o analizar su naturaleza a razón de un propósito desconocido. Aquí el tronco es también un territorio que se ve agredido por la presencia hostil de la estructura de metal, que parece provenir de una tecnología de evocación futurista.



**Naturaleza vs. Civilización 3** 2011. Tronco de madera, estructura lineal de metal soldado

205 x 180 x 250 cm.

En esta otra pieza se plantea una situación similar a la anterior. La estructura de metal se posa en el tronco, esta vez estableciendo una composición determinada por líneas predominantemente diagonales. Esta configuración genera una dinámica distinta: es más hostil. Los apéndices de metal penetran el cuerpo del tronco, el cual está aquí más intervenido, léase: *tallado*; pues en él podemos apreciar volúmenes convexos que asemejan un cuerpo con una naturaleza más orgánica.

La construcción de metal arremete contra este cuerpo punzándolo en su volumen central y genera alrededor de este hecho un despliegue de dispositivos de connotaciones bélicas, como lo denotan los apéndices superiores que asemejan armas que defienden el posicionamiento del mecanismo intruso. Una vez más se plantea una situación de confrontación de fuerzas diametralmente opuestas en sus implicancias: una estética tecnológica, agresiva y foránea para la estructura de metal y una natural y pasiva para el tronco que no puede defenderse de ninguna manera del ataque y agresión por parte del intruso.



***Naturaleza vs. Civilización 4*** 2011. Tronco de madera, estructura lineal de metal soldado

195 x 280 x 170 cm.

En esta escultura el carácter de la estructura de metal está marcado por los discos aserrados de corte que rematan los apéndices que esta pieza posee. Aquí se propone de manera más evidente una intención destructiva del intruso para con el cuerpo natural que enfrenta, una vez más de manera pasiva, la inminente agresión. Aquí la violencia es más latente y explícita a la vez. Sin embargo, estos apéndices aserrados sitúan al intruso en un panorama menos futurista, pues son elementos provenientes de una tecnología actual. Así, el carácter de la estructura foránea se ve afectado, pues a diferencia de las estructuras anteriores, parece provenir de un horizonte menos ficticio.



**Naturaleza vs. Civilización 5** 2011. Tronco de madera, estructura lineal de metal, vinyl

200 x 90 x 88 cm.

Esta pieza, la última de la serie, propone un desarrollo formal distinto a todas las anteriores. Aquí la diferencia fundamental radica en que la estructura de metal está anclada a una columna, elemento ineludible a la hora de resolver el montaje. Una vez más, como en el caso de la muestra *Imágenes de Guerra 2*, exhibida en la galería Pancho Fierro del Municipio Metropolitano de Lima en el año 2005, un elemento arquitectónico, estructural, propio del espacio de exhibición propone un reto en la estrategia del montaje. Esta columna me permite generar una solución análoga a la de la pieza *Xtension 01* incluida en dicha muestra. Es importante resaltar aquí la experiencia de la muestra anterior, pues me permite ofrecer a esta pieza una solución semejante y a la vez diferenciada. En esta pieza la estructura que emerge de la columna se proyecta sobre el tronco de madera y plantea su inminente inserción en ella.

## Capítulo 9. Conclusiones

### El proyecto *Imágenes de Guerra* en un marco coyuntural de inicios del S. XXI

El proyecto *Imágenes de Guerra* se inscribe dentro de la discusión de los hechos que marcan la política internacional, regional y nacional. Por eso elige como tema de análisis el fenómeno de la guerra, que es el último estadio en la lucha por la hegemonía, por la riqueza y el poder, pero también por la adjudicación de los recursos naturales que sostienen un *status quo* de vida.

Este nuevo siglo nos plantea un mundo globalizado e interconectado, donde los hechos que suceden en una nación lejana son transmitidos en vivo por una plataforma de medios de telecomunicación y generan polémica y discusión abierta en regiones geográficamente distantes de su epicentro. Esta nueva forma de percibir el acontecer mundial y de poder inscribir y contextualizar en él los dilemas particulares de nuestros pueblos, nos permite comprender estos retos en un nivel macro regional, y de esa manera analizar las estrategias políticas que deben permitir a nuestra nación emerger y brindar prosperidad a sus habitantes.

Siempre me he considerado neutral en el plano político, no he tomado partido por ninguna opción ideológica, pues considero que ninguna plantea una solución viable que busque la inclusión y la justa distribución de oportunidades. Considero a la política como un terreno corrupto y eso me permite analizar los hechos en función de un *descreimiento* o de una ausencia de fe en el futuro. Mi profesión, la escultura, se presenta como un territorio donde puedo plantear mis inquietudes respecto a la necesidad de revisar ciertos conceptos sobre los cuales basamos nuestras ambiciones y nuestros deseos. Por medio de ella puedo crear metáforas tridimensionales que enfrenten al público a ciertos temas para ser pensados. De esa manera, a mi forma de ver, la escultura cobra un sentido pleno y me permite asumir un rol social. Si bien en la práctica el arte difícilmente puede cambiar el rumbo de una sociedad, nada impide que el artista no convierta este anhelo en el motor de su trabajo. Creo que un artista serio, comprometido con su tiempo, debe asumir que su trabajo repercute en la sociedad a la que pertenece y asumido esto debe situar su obra en el centro de las discusiones políticas, económicas y sociales de su momento, sin que esto lo lleve fuera del terreno metafórico y existencial del arte.

*Imágenes de Guerra*, me ha permitido internarme de lleno en una experimentación material y espacial. He logrado, mediante el planteamiento de un proyecto largo que comprendió tres muestras individuales en un periodo de 7 años, construir un cuerpo de obra que gradualmente ha ido descubriendo hasta el límite sus alcances, ampliando sus estrategias y me ha permitido observar durante el proceso la mutación y esclarecimiento de mis intenciones. Hoy, al final de este largo camino, puedo decir que me siento más capaz de contribuir al cuestionamiento en



el ámbito social de las cuestiones que atañen al país y a la especie humana. Esta indagación, que no tiene fin, me moviliza a seguir desarrollando mi profesión.

### Conclusiones finales

Para el propósito de establecer las conclusiones acerca del proyecto artístico y de la presente memoria voy a diferenciar los siguientes niveles: teórico, artístico, profesional y académico.

I) A nivel Teórico, la realización de esta memoria me ha permitido dar una fundamentación adecuada a las ideas, temas y conceptos que dieron origen a mi proyecto artístico. He podido desarrollar, mediante la investigación teórica que este documento ha implicado, mi entendimiento sobre:

- Las orientaciones en el estudio del conflicto.
- Las ideas en torno a los conceptos de desarrollo y sostenibilidad.

Así como también he podido ampliar mi análisis sobre algunos acontecimientos y situaciones que dan origen a parte de la coyuntura bélica actual.

II) A nivel artístico, el desarrollo del proyecto *Imágenes de Guerra* y su cierre o conclusión mediante la realización de la tercera y última muestra del proyecto, *Imágenes de Guerra 3*, realizada en la sala de exhibición Juan Pardo Heeren del Instituto Peruano Norteamericano, sede Lima Centro en Octubre del año 2011, me han permitido:

- Ampliar mis estrategias de intervención escultórica en el espacio, desde una perspectiva meramente – objetual.-, anterior al proyecto, hacia una nueva aproximación más cercana a la instalación y que integra en ella elementos visuales como el video, la pintura y el dibujo sobre pared, así como elementos lingüísticos como el texto. La propuesta temática que plantea la instalación de las series o conjuntos escultóricos es potenciada mediante la inclusión de elementos bidimensionales que extienden los alcances de la propuesta.
- Generar un lenguaje propio, basado en un acercamiento al trabajo en metal soldado, que es notoriamente diferente a las experiencias de los artistas que trabajan este material en la modernidad post industrial del S. XX. Mis motivaciones han conducido mi trabajo hacia un horizonte estético que alude a imágenes tecnológicas de un futuro post humano.

III) A nivel personal, tanto el desarrollo del proyecto como la realización de la presente memoria me han permitido:

- Identificar con claridad y otorgar un contexto a las motivaciones que me han conducido a la labor artística y a la elección de la escultura como plataforma de creación, para desde ella, proyectar un proceso de creación que me ha conducido hacia horizontes más ligados a las formas contemporáneas del arte.
- La constatación de una simultaneidad entre la guerra que experimento al interior de mí mismo y aquella que se da en el ámbito social, exterior, me ha dado la oportunidad de entenderme en función de la identificación y análisis de las múltiples caras del conflicto dentro de la historia de la evolución humana.

Este proyecto me ha permitido entender el mundo de a pocos, acceder a él, además me ha permitido aceptarme y con ello crecer como individuo y como artista.

IV) A nivel académico, el desarrollo del proyecto artístico *Imágenes de Guerra* y la realización de la presente memoria pretenden dar continuidad a la labor docente que vengo realizando en la Facultad de Arte de la Pontificia Universidad Católica del Perú desde el año 2003. Es mi intención seguir ejerciendo esta labor y el título profesional me permitirá asumir nuevos retos en relación a ella.

El título propuesto para esta memoria es clave para entender los alcances de este documento. Mi intención fue, desde el inicio, identificar y desarrollar los móviles que originan la apertura de un proceso creativo en el campo de la escultura. Este proceso sigue abierto, no se ha cerrado, pues mi labor artística no termina aquí, ni con esta memoria, ni con la conclusión del proyecto *Imágenes de Guerra*. Esto no ha sido más que una fase inicial, el primer proyecto serio de una carrera profesional que está iniciando y a la que espero poder dar continuidad año tras año.

El proceso creativo del artista permanece abierto a lo largo de toda su vida. Ello se da en la medida que lo mueva la curiosidad, el cuestionamiento, el deseo de crear y la intención de comunicarse con sus semejantes mediante el acto creativo.

La escultura, como lo afirmo en el prefacio de esta memoria, es para mí una necesidad, una actividad que disfruto, que me estimula a nivel intelectual y emocional, permitiéndome vincular mis sentimientos, mi fantasía, mi intuición y mi razonamiento cultural. La escultura me permite comentar mi realidad, mi presente y elaborar metáforas sobre el futuro. La vida en sus diferentes niveles está plagada de enigmas, espero que ellos me sigan movilizando hacia la

creación en los años futuros y que de esa manera otorguen contexto a mi labor como docente en la Facultad de Arte de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

#### IV. Bibliografía

Clasificación por temas según el documento los va proponiendo de principio a fin.

##### La Guerra Fría

Brzezinski, Matthew, *La conquista del espacio: una historia de poder*, Buenos Aires: El Ateneo, 2008.

Contreras, Carlos, (coordinador), *Después de la guerra fría: los desafíos de la seguridad de América el Sur*, Comisión Sudamericana de Paz. Caracas: Editorial Nueva Sociedad, 1990.

Hernández Holgado, Fernando, *Historia de la OTAN, de la guerra fría al intervencionismo humanitario*, Fuencarral: Catarata, 2000.

Hobsbawm, Eric, *Primer mundo y tercer mundo después de la guerra fría*, Instituto de Estudios Peruanos, versión editada de la disertación del profesor Hobsbawm en el seminario “El mundo frente al milenio”, realizado el 25 de Noviembre de 1998.

Landaburu, Federico, *Los conflictos de la Guerra Fría*, Tesis de maestría en Historia de la Guerra II, Escuela superior de guerra de Argentina, “Teniente General Luis María Campos”, 1999.

Morris, Dick, *Juegos de Poder*, Buenos Aires: Editorial El Ateneo, 2005.

Powaski, Ronald, *La guerra fría: Estados Unidos y la Unión Soviética 1917 – 1991*, Barcelona: Crítica, 2000.

Saunders, Frances Stonor, *La CIA y la guerra fría cultural*, Barcelona: Círculo de lectores, 2002.

##### El Conflicto

Berkowitz, L., *Agresión: a social psychological analysis*. Nueva York: Mc Graw Hill, 1962.

Buss, A.H., *The psychology of aggression*, Nueva York: Wiley, 1961.

Coser, Lewis A., *Las Funciones del conflicto social*, México, D.F: Fondo de Cultura Económica. 1961.

Coser, Lewis A., *Nuevos aportes a la teoría del conflicto social*, Buenos Aires: Amorrortu editores, 1967.

Dahrendorf, R., *Clases sociales y su conflicto en la sociedad industrial*, Madrid: Rialp, 1970.

Darwin, Darwin, *El origen de las especies*, México, D.F: Porrúa, 2000.

Dollard, Miller, Mowrer y Sears, *Frustration and aggression*, New Heaven: Yale University Press, 1939.

Ehrlich Paul & Ehrlich Anne, *Population, resources and environment, Issues in human ecology*, California: Stanford University Press, 1975.

Freud, S., *Inhibición, síntoma, y angustia.*, En: Obras Completas, Madrid: Biblioteca Nueva. 1967.

Freud, S., *Más allá del principio del placer.* En: Obras Completas, Madrid: Biblioteca Nueva. 1967.

Lorenz, K., *Sobre la agresión: el pretendido mal*, Madrid: Siglo XXI, 1972.

Marx, K., *El dieciocho brumario de Luis Bonaparte*, Barcelona: Ariel, 1968.

Marx, K., *Miseria de la filosofía*, Madrid: Aguilar, 1971.

Marx, K., *El manifiesto del partido comunista*, Madrid: Ayuso, 1974.

Smelser N.J., *Theory of collective behavior*, Nueva York: Free Press, 1963.

Touraine, A., *Production de la société*, Paris: Seuil, 1973.

Touzard H., *La mediación y la solución de los conflictos*, Barcelona: Editorial Herder, 1980.

### Contexto

Academia nacional de la Historia (Argentina). *Nueva historia de la Nación Argentina*. Diez volúmenes. Buenos Aires: Planeta Argentina. 1999-2003.

García Hidalgo, Luz (ed.). *Conclusiones y recomendaciones: Informe final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación*. Lima: APRODEH. 2003.

Parodi, Carlos. *Perú 1960-2000. Políticas económicas y sociales en entornos cambiantes*. Lima: Centro de Investigación de la Universidad del Pacífico. 2000.

Peñas, Francisco Javier. *Occidentalización, fin de la guerra fría y relaciones internacionales*. Madrid: Alianza Editorial. 1997.

Powaski, Ronald E. *La guerra fría: Estados Unidos y la Unión Soviética, 1917-1991*. Barcelona: Crítica. 2000.

Ramón, Armando de. *Breve historia de Chile*. Buenos Aires: Biblos. 2001.

Soto, Hernando de. *El otro sendero: una respuesta económica a la violencia*. Lima: Grupo Editorial Norma. 2009.

Informe Final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación, Lima: Comisión de la verdad y Reconciliación, 2003.

Baudrillard, Jean, *La guerra del golfo no ha tenido lugar*, Barcelona: Anagrama, 1991.

Burt, Jo-Marie, *Violencia y Autoritarismo en el Perú: bajo la sombra de Sendero y la dictadura de Fujimori*, Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2009.

Castrillón, Alfonso, *La generación del ochenta, los años de la violencia*, Vol. 4 de la Serie *Tensiones Generacionales*, Lima: ICPNA, 2004.

Cooley, John, *Guerras Profanas: Afganistán, Estados Unidos y el terrorismo internacional*, Madrid: Siglo Veintiuno, 2002.

Contreras, Carlos, *Historia del Perú contemporáneo: desde las luchas por la independencia hasta el presente*, Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2004.

Degregori, Carlos Iván, *Que difícil es ser Dios; El partido comunista del Perú Sendero Luminoso y el conflicto armado interno en el Perú: 1980-1999*, Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2010.

Gutarra Maraví, Eleazar. *La guerra del golfo. Una guerra más por el petróleo*, Lima: Escuela Superior de Guerra, 1992.

Gorriti, Gustavo, *Sendero: historia de la guerra milenaria en el Perú*, Lima: Apoyo, 1991.

Huaroc, Jean Carlo, *Terrorismo internacional: análisis de sus consecuencias en las relaciones internacionales a partir de los atentados del 11 de septiembre del 2001*, Lima CAJ, 2002.

*El nuevo orden mundial. Principales conflictos a finales del XX y principios del XXI*. Colegio de Bachillerato Internacional Sabuco-Albacete, 2008.

Solomon, Lewis D., *Las empresas multinacionales y el nuevo orden mundial*, Buenos Aires: La Ley, 1980.

Valcárcel, Marcel, *Desarrollo y desarrollo rural: enfoques y reflexiones*, Departamento de Ciencias Sociales de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2007.

### Referentes Artísticos

*Anish Kapoor, Shooting into the corner*, Viena: MAK, 2009.

*Caro*, Munich: Prestel-Verlag, 1991.

*David Smith, Sculptures and Drawings*, Munich: Prestel-Verlag, 1986.

*David Smith in Italy*, Milano: Arte, 1995.

*Julio González en la colección del IVAM*, Valencia: Instituto Valenciano de Arte Moderno, ALDEASA-IVAM, 2005.

*Homenaje a Anna Maccagno, I simposio sobre la escultura peruana del siglo XX*, Lima: Facultad de Arte de la Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial, 2003.

Krauss, Rosalind, *La originalidad de la Vanguardia y otros Mitos Modernos*, Madrid: Alianza Editorial, 1996.

Lucie-Smith, Edward. *Visual Arts in the Twentieth century*, Londres: Laurence King Publishing Ltd., 1996.

Tisdall, Carolina y Bozolla, Angelo. *FUTURISM*, Londres: Thames and Hudson. Ltd, 1992.

Lodder, Christina, *Russian Constructivism*, New Haven: Yale University Press. 1990.

*The Fields of David Smith*, Londres: Thames Hudson & Storm King Art Center. 1999.

*Post – Ilusiones: Nuevas Visiones, Arte crítico en Lima 1980 – 2006*, Publicación en torno a la muestra URBE & ARTE, *Imaginarios de Lima en Transformación*, Lima: Fundación Augusto N. Wiese, 2006.

*Sarah Sze*, Paris: Thames & Hudson / Fondation Cartier pour l'art contemporain, 1999.