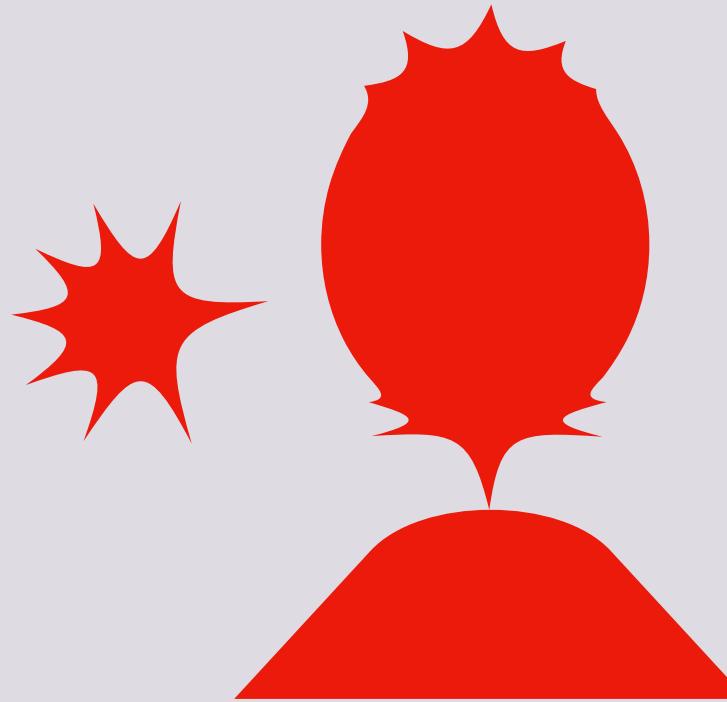
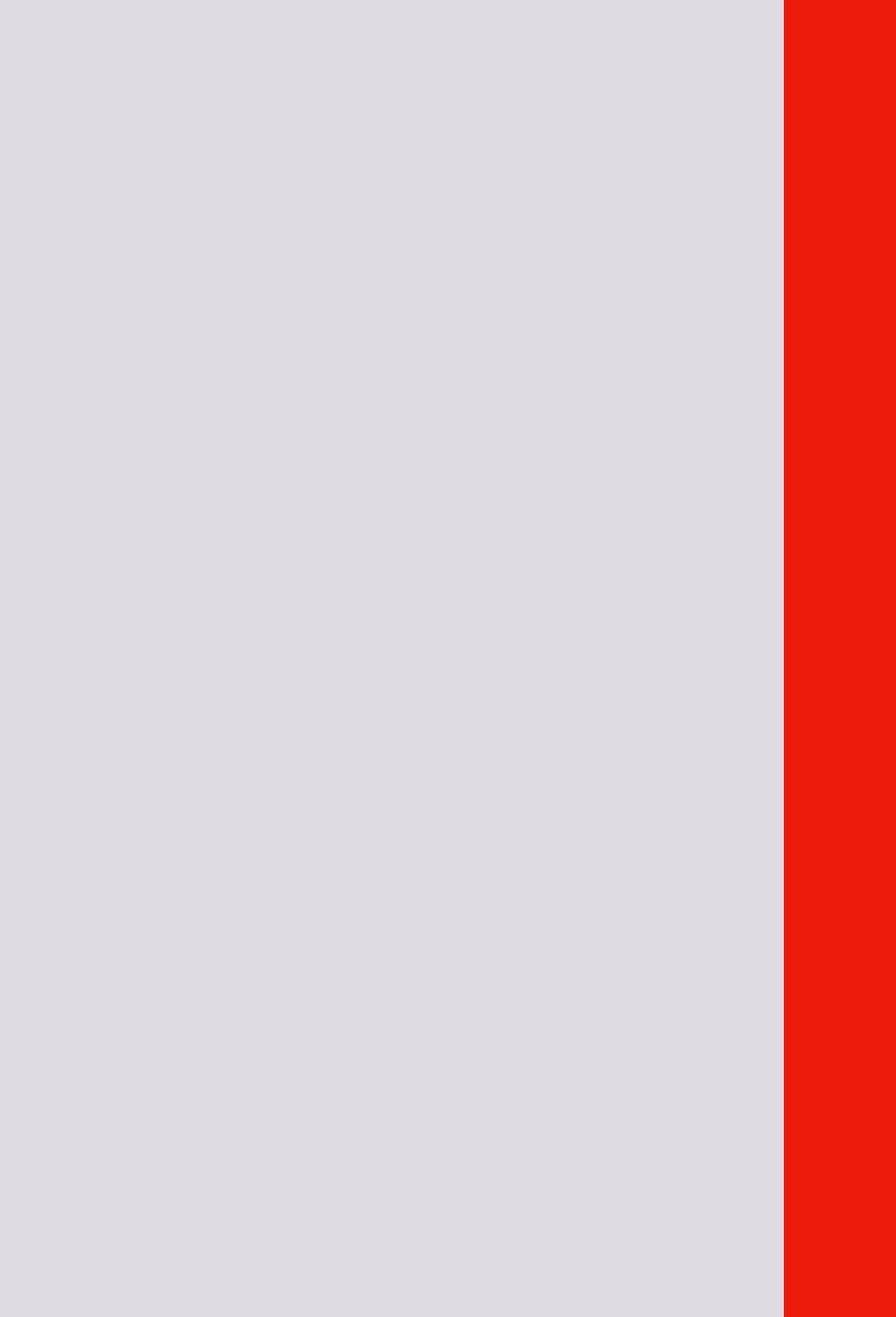


UN NUEVO HOMBRE



IOSU ARAMBURU

UN
NUEVO
HOMBRE







UN NUEVO HOMBRE

IOSU ARAMBURU

ICPNA

- 11. Un nuevo hombre. Iosu Aramburu**
- 57. Fragmentos para (volver a) usar el modernismo. Mijail Mitrovic**
- 93. A new man. Iosu Aramburu**
- 95. Fragments to use modernism (again). Mijail Mitrovic**
- 130. Créditos**

Cortejo fúnebre

2019



Óleo sobre tela

150 x 220 cm





Hace unos años visité la *Unité d'Habitation*, el edificio-manifiesto de Le Corbusier en Marsella; como muchos, me tomé una foto tratando en vano de hacer coincidir mi cuerpo en el relieve que está en la entrada del edificio. El relieve representa la figura de un hombre desnudo con el brazo alzado, es una ilustración del *Modulor*, un estándar de medidas humanas que Le Corbusier sistematizó y utilizaba para proyectar las proporciones de sus diseños. En la foto que me tomé, me gustaba esa desconexión entre el cuerpo de ese hombre abstracto y el mío. Ese edificio, como aquellos que inspiró alrededor del mundo, era para que los habite un ser humano del mañana, un mañana que no es hoy, pero que tampoco era el mañana de sus habitantes contemporáneos; es conocido el odio que sentían los vecinos marseleses por ese edificio —por lo menos hasta que llegó la nostalgia modernista del último cambio de siglo—. Reubicados a las afueras de la ciudad por la destrucción del final de la guerra, a los antiguos habitantes del puerto les fue complicado adaptarse a la vida racional que el arquitecto había planificado para ellos en esa ciudad vertical. Es por algo que el edificio es conocido popularmente como *maison du fada*, la casa de los locos.

La idea de un hombre nuevo aparece una y otra vez en los momentos más utópicos de la modernidad y en sus geografías más ampliadas. Las obras incluidas en este catálogo entablan diálogos con algunos materiales visuales que recorren buena parte del siglo XX y varios meridianos del globo. Todas revisan a un hombre nuevo que nunca es exactamente el mismo: a veces obrero, a veces indígena, su cuerpo adopta la forma de las máquinas o se opone a ellas en su desnudez. El hombre nuevo no siempre es hombre y no siempre es nuevo, pero siempre mira hacia delante y sus pies caminan un poco por delante de los nuestros.

La exposición que motiva este catálogo no es una exposición sobre el pasado. Por más que escarbe entre las ruinas, busca en los fragmentos algo de la utopía que nos permita pensar el futuro y a los nuevos sujetos que puedan habitarlo. Para eso es necesario entender una modernidad heterogénea, que nos permita encontrar una salida a las visiones simplistas del pasado, del presente y del futuro en las que estamos atrapados. No reducir las modernidades a una caricatura fácil de criticar, sino tratar de entenderlas en sus complejidades y contradicciones. Finalmente, en ese espíritu es que podemos encontrar la potencialidad utópica que nos permite recuperar la capacidad de imaginar el futuro.

Iosu Aramburu

Un nuevo hombre, composición 4

2019



Yeso, cemento y arena

280 x 665 cm









Modulor II 2019 Óleo sobre tela 43 x 33 cm

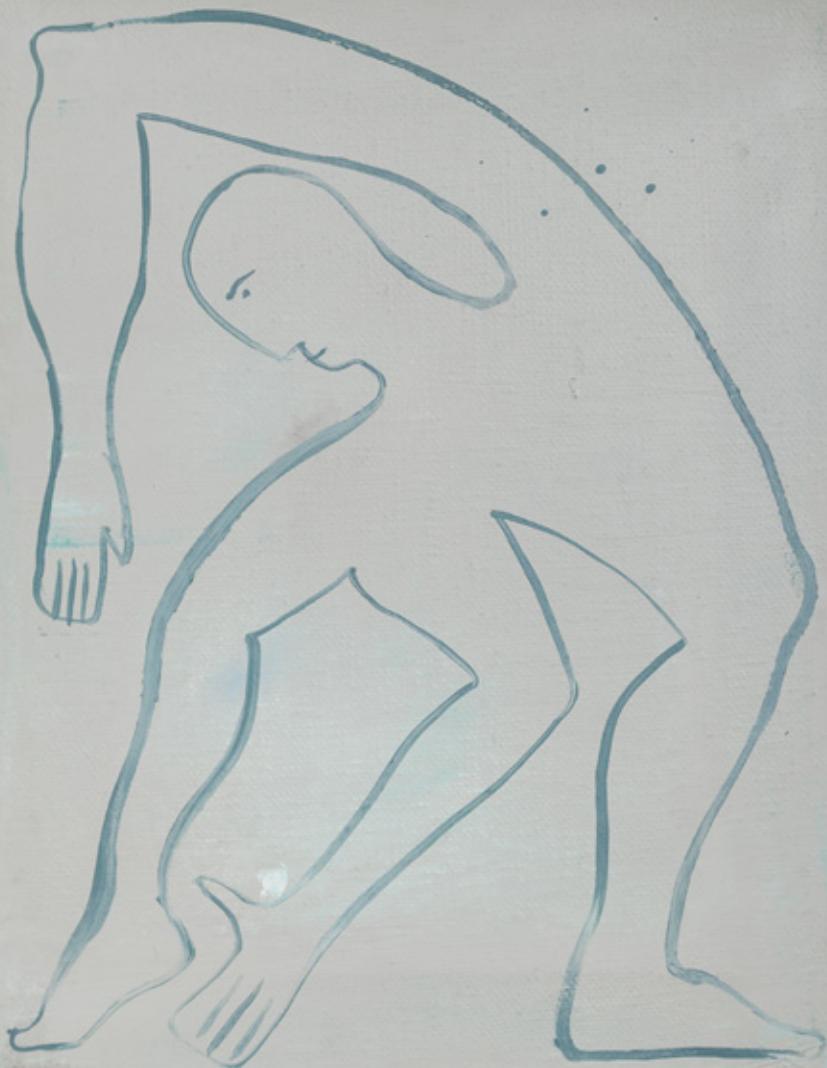




Yeso, cemento y arena

140 x 175 cm





Modulor I 2019 Óleo sobre tela 43 x 33 cm

Un nuevo hombre, composición 6

2019

Yeso, cemento y arena

280 x 350 cm









51 (Variación de CM, 1926-33) 2019 Cemento, acrílico y pintura en aerosol sobre peluche 75 x 55 cm





Yeso, cemento y arena

210 x 280 cm









Modulor IV 2019 Óleo sobre tela 43 x 33 cm

Un nuevo hombre, composición 1 2019 Yeso, cemento y arena 245 x 210 cm





Yeso, cemento y arena

175 x 350 cm







Modulor III 2019 Óleo sobre tela 43 x 33 cm

Un nuevo hombre, composición 3

2019

Yeso, cemento y arena

175 x 350 cm







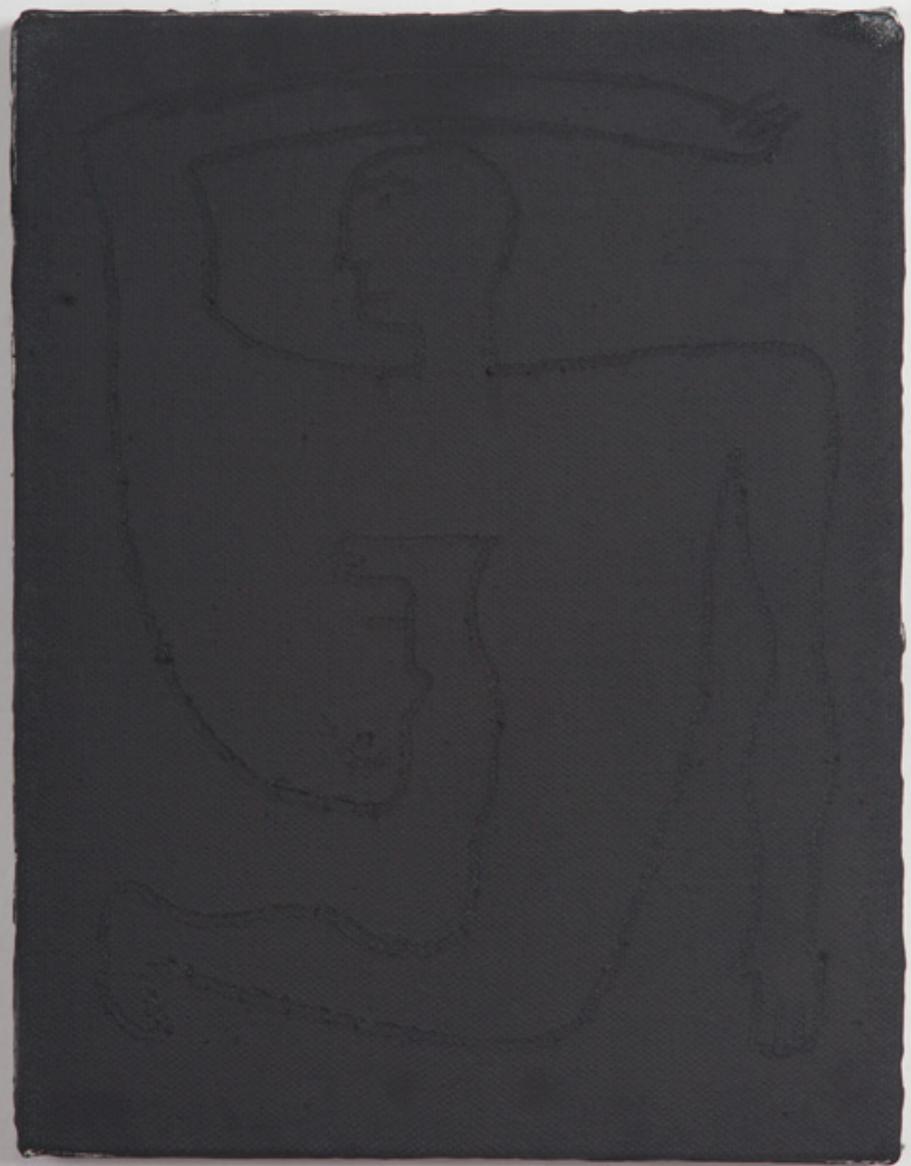








Modulor V 2019 Acrílico y grafito sobre tela 43 x 33 cm



Fragmentos para (volver a) usar el modernismo

Mijail Mitrovic

Lo que se designa con el nombre de “inquietud” no es, en último análisis, sino la expresión intelectual y sentimental. Los artistas y los pensadores de esta época rehúsan, por orgullo o por temor, ver en su desequilibrio y en su angustia el reflejo de la crisis del capitalismo. Quieren sentirse ajenos o superiores a esta crisis. No se dan cuenta de que la muerte de los principios y dogmas que constituyan el Absoluto burgués ha sido decretado en un plano distinto del de su especulación personal. La burguesía ha perdido el poder moral que antes le consentía retener en sus rangos, sin conflicto interno, a la mayoría de los intelectuales. Las fuerzas centrífugas, cessionistas, actúan sobre éstos con una intensidad y multiplicidad antes desconocidas. De aquí, las defeciones como las conversiones. La inquietud aparece como una gran crisis de conciencia. La inquietud contemporánea, por consiguiente, está hecha de factores negativos y positivos. La inquietud de los espíritus que no tienen sino a la seguridad y al reposo carece de todo valor creativo. Por este sendero no se descubrirá sino los refugios, las ciudadelitas del pasado. En el hombre moderno, la abdicación más cobarde es del que busca asilo en ellos. Nuestra primera declaratoria de guerra debe ser a la que mi compatriota Iberico llama “filosofías del retorno”. ¿El florecimiento de estas filosofías, en un clima mórbido de decadencia, entran en gran escala en Occidente en la “inquietud contemporánea”? Esta es la cuestión principal que hay que esclarecer para no tomar sutiles álibis de la Inteligencia y teorías derrotistas sobre la modernidad como elaboraciones de un espíritu nuevo.

José Carlos Mariátegui,
«¿Existe una inquietud propia de nuestra época?»,
Mundial, Lima, 29 de marzo de 1930.

Figuras utópicas

Pese al derrotismo político e intelectual en el que nos vemos inmersos, la diferencia entre *programas* e *impulsos* utópicos delineada hace un tiempo por Fredric Jameson puede ser una de las mejores guías para navegar el terreno de la cultura bajo el capitalismo.¹ Mientras los programas trabajan al nivel de la proyección de una organización social que pueda emanciparnos de nuestras contradicciones, los impulsos utópicos funcionan como formas simbólicas que, pese a su evidente carácter compensatorio, encubren algún tipo de contenido utópico potencialmente capaz de avivar nuestra imaginación y deseo. Si los programas han sido declarados muertos o impensables desde hace un tiempo —aunque eso podría estar cambiando—, la vigencia de los impulsos se hace evidente en los innumerables chantajes sentimentales del arte contemporáneo y la cultura de masas, al igual que en los bellos mensajes de virtud y trascendencia con los que se nos vende desde una bolsa de café hasta una crema corporal libre de culpa. Esos impulsos, entonces, funcionan como destellos de otro mundo al interior de uno que parece resistir todo cambio; mejor dicho, son subproductos de la propia cultura capitalista que permiten atisbar una sociedad donde las dinámicas que producen esas mercancías queden abolidas, como una generalización radical de las promesas que el capital engendra pero que solo cumple de un modo engañoso o degradado. Podríamos decir que esos impulsos hoy circulan principalmente por el mundo de las mercancías. Sin embargo, a lo largo del siglo XX, encontramos momentos en los que esa materia prima para elaboraciones utópicas más sistémicas empezó a percibirse en el terreno de la experiencia concreta. Inclusive han sido figurados en múltiples pasajes de la modernidad artística sin necesariamente convertirse en programas utópicos completos, coherentes ni totales. Aunque hoy sea un lugar común impugnar la voluntad totalizadora de los programas utópicos, y algunos creerían que mi defensa de la noción de impulso que Jameson toma de Ernst Bloch es un antídoto contra ella, quisiera sugerir que la discusión misma sobre la utopía no puede siquiera formularse sin considerar que ella responde a la propia idea de *totalidad* que proyecta el capital sobre el mundo actualmente. Desde sus orígenes, los proyectos de escape hacia comunidades autosuficientes fuera de las ciudades se formulaban como reacciones ante la amenaza de absorción total de la vida por la modernidad capitalista. Por su parte, las utopías regresivas, como las llamó Manfredo Tafuri, que buscan solucionarlo todo por vía de un cambio espiritual, sin tocar las estructuras de nuestras relaciones sociales, lo hacen como respuesta a la amenaza que el capital impone a la conciencia.² Pese a todo lo dicho, no es este el lugar para pensar la viabilidad de un nuevo programa utópico, sino para atender a una operación previa y necesaria, una especie de disección de ciertas

herencias modernas del siglo XX que permita renovar las figuras para recomenzar esa tarea. Si entendemos las figuras modernas como *montajes* de impulsos utópicos, formas que reúnen impulsos diversos e inclusive contradictorios entre sí —como puede serlo la figura de la máquina, que comanda el progresivo control del cuerpo pero al mismo tiempo promete liberarlo del trabajo—, serían algo como las formas indispensables que toda utopía requiere para que podamos visualizar nuestra propia inserción en lo que promete. Ya sea la promesa de un organismo social armonioso donde nuestros impulsos contradictorios resuelven sus diferencias en un plano superior proyectado al futuro; o bien en las fantasías sustitutorias que nos procura la seducción de un impulso utópico cualquiera — un *suplemento utópico*, dice Jameson, “la dosis de exceso utópico cuidadosamente medido en nuestras mercancías y cosido como un hilo rojo en nuestras prácticas de consumo, ya sea sobrio y utilitario o enloquecido y adictivo”—.³ Porque, finalmente, de las figuras que se formen con estos impulsos depende nuestra capacidad política para alimentar la imaginación y el deseo, de manera que el sujeto se vea llamado a sentir cómo sería habitar ese mundo, cómo reaccionaría su propio cuerpo. En ese nivel se sitúa la indagación que losu Aramburu despliega en *Un nuevo hombre*.

¹ Fredric Jameson; *Arqueologías del futuro. El deseo llamado utopía y otras aproximaciones de ciencia ficción*; Madrid: Akal, 2009.

² Manfredo Tafuri; *Architecture and Utopia. Design and Capitalist Development*; Massachusetts: MIT Press, 1976.

³ Jameson; op. cit. p. 21.

A pesar de que un siglo de capitalismo frenético, crisis y abusos sociales, y la fragmentación exponencial de las ideas han convertido estos ideales en una cáscara meramente estética, uno puede aún afinar la mirada y encontrar un fuerte potencial utópico y un profundo deseo de justicia social en las ideas, los objetos y los espacios modernos.

El proyecto *Paisaje para las nuevas generaciones* que presentó losu a un concurso en el 2017 no fue seleccionado, pero tanto los conjuntos de láminas como su texto antes citado resultan bastante reveladores de las ideas que articulan sus dos últimas exhibiciones individuales: *Una nueva era* (Museo de Arte de San Marcos, 2018) y *Un nuevo hombre*. Si en la primera muestra el énfasis estaba puesto en la percepción de la modernidad como un tiempo nuevo, ahora se trata de examinar la subjetividad que produjo, aquella llamada a encarnar esa radical novedad en su propio cuerpo. En los distintos momentos en que emergieron los modernismos como respuesta a los procesos de modernización —o a la sensación de su ausencia— ambas dimensiones (nuevo tiempo histórico, nueva subjetividad) aparecieron juntas, como aspectos distintos de una misma voluntad de transformación del mundo.⁴ Frente a ello, el primer gesto de losu, la operación básica que articula estas exhibiciones, es examinar por separado ambas dimensiones para que cada una aparezca como un problema por derecho propio: ¿cómo dar cuenta de la sensación de atravesar el umbral de un tiempo nuevo?, ¿cómo figurar un sujeto que habite esa nueva era? Enunciadas en los distintos momentos del siglo XX a los que aluden las figuras que losu reúne, estas preguntas tenían menos la apariencia de un problema que la de una *apuesta*. En el mundo del arte contemporáneo, sin embargo, esas apuestas parecen reducirse a un conjunto usualmente abstracto de formas petrificadas frente a las que se hace necesario *afinar la mirada*, preguntarles por los deseos que ocultan, tratarlas como problemas que, ahora sí, podemos volver a plantear para nuestra actual situación. Porque la petrificación del deseo histórico llamado modernismo —muy diverso según cuándo y dónde se haya formulado, por cierto— es el impasse que subyace a nuestra relación actual con ese nombre y, en general, con la modernidad misma como experiencia histórica a la que inevitablemente seguimos ligados.

⁴ La diferencia entre *modernismo* —ideología estética o cultural—, *modernización* —proceso de desarrollo social— y *modernidad* —experiencia histórica concreta, configurada por la interacción de los dos primeros términos— la tomo del ya clásico estudio sobre la experiencia moderna de Marshall Berman. *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*; Madrid: Siglo XXI, 1988. No en vano la primera individual de losu se tituló *Todo lo sólido* (80M2-Livia Benavides, 2013), sobre lo que volveré.





Ala diada tiempo-subjetividad le hace falta un elemento que la triangule, y es el *espacio*. En muchas obras previas, pero sobre todo en la exposición *Modernidad histérica* (80M2-Livia Benavides, 2015), losu pensó el espacio de la arquitectura y el urbanismo producido o imaginado por el proyecto moderno peruano entre los cuarenta y sesenta. Una pintura, *Ante el futuro 1* (2015), plantea la siguiente escena: desde un balcón, las miradas de un grupo de hombres en terno se dirigen a una maqueta de la Residencial San Felipe. El nuevo espacio que modernizará la vida limeña adquiere un carácter objetivo en la maqueta. Está ahí afuera, el futuro se hace palpable en su dimensión espacial, pero nada indica que quienes la miran se sientan llamados a rehacerse a sí mismos. El proyecto residencial parece adecuado para ellos como son: hombres de clase media que, a mediados de los sesenta, bajo el primer gobierno de Fernando Belaúnde Terry, se entienden a sí mismos como el sujeto de la modernidad peruana. Acaso en ello encontramos la principal limitación de la imaginación utópica de la Agrupación Espacio: frente a los restos de la sociedad aristocrática y vigente oligarquía a la que se debían —sin duda es el caso de Luis Miró Quesada Garland, por obvias razones—, y contra un sujeto que amenaza con revolucionar por entero al país —el proletariado, el campesinado o su alianza—, la modernización que buscaban desatar estaba dirigida a una clase media llamada a apaciguar la lucha de clases. Imaginaban una modernidad *moderada*, sin extremos que atenten contra el desarrollo orgánico de la sociedad.⁵ En ello radica la principal crítica a la usual inscripción histórica de la Agrupación Espacio como una vanguardia, pues deseaban superar la estética que, según ellos, había sido producida por la vieja aristocracia —el indigenismo en pintura; los neos (barroco, colonial, peruano) en arquitectura— en lugar de cuestionar la validez de su dominio de clase, como si una radical ofensiva estética pudiese realizarse sin considerar la transformación de la base social que la frena y pretende contrarrestar con el poder de la tradición. Pese a ello, o más allá de ellos, la maqueta admite que la miremos por fuera de los límites sociales bajo los que fue concebida, pues bien podría cobijar una nueva subjetividad que le imprima una dinámica propia a ese nuevo espacio. Si en la arquitectura moderna local no se gestó esa figura, habrá que buscarla en otra parte.

⁵ Luis Rodríguez Rivero ha encontrado en los escritos programáticos de Luis Miró Quesada Garland una concepción spengleriana de la cultura, como un organismo vivo que no debía ser violentado (o revolucionado) en su desarrollo, pues debe "nacer, crecer y morir" respetando su ciclo natural. Luis Rodríguez Rivero; «Prólogo: Espacio en el tiempo y la construcción de la vanguardia moderna en el Perú. El discurso de Luis Miró Quesada»; en Luis Miró Quesada Garland. *Espacio en el tiempo: la arquitectura moderna como fenómeno cultural*; Lima: PUCP, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, 2014, pp. XV-XLVII.

Otra maqueta

Pero antes de ir a otra cosa convendría detenernos en *Plan piloto de Lima* (2015), una enorme maqueta que losu presentó en la misma muestra. En sus palabras, se trataba de un

...plan [de la Oficina Nacional de Planificación elaborado entre 1947 y 1949] para organizar el crecimiento de la ciudad y separar sus distintas funciones de manera racional. Para el centro de la ciudad, el plan proponía identificar y conservar las construcciones coloniales más importantes; el resto serían reemplazadas por edificios altos sobre *pilotis* [apoyos que elevan los edificios por encima del nivel del terreno] ubicados hacia el centro de las manzanas, liberando espacio entre las torres que sería usado por áreas verdes y plazas cubiertas. Para ejemplificar este nuevo uso del espacio, se construyó una maqueta con un segmento de 12 manzanas del centro de la ciudad, ubicadas entre el jirón de la Unión y la avenida Tacna y los jirones Huancavelica y Conde de Superunda. (...) Una maqueta que se convierte en ciudad. La posibilidad de una ciudad nueva y organizada, con espacios públicos abiertos, un transporte ordenado y grandes áreas peatonales; también la posibilidad de una ciudad abandonada, peligrosa, con torres de oficinas a medio construir, convertidas en depósitos o tugurizadas. Y siempre el polvo que se acumula en el concreto.⁶

Si *Ante el futuro 1* contrapone los cuerpos de esos hombres de clase media a la luminosidad de las promesas contenidas en la maqueta, quedando establecido un descalce entre el nuevo espacio urbano y una subjetividad que no muestra visos de mutación, en *Plan piloto de Lima* se subraya más bien la posibilidad distópica inscrita en toda forma utópica. De haber sido realizada, esa maqueta podría hoy prefigurar la vida plena que anunciaba, pero su no realización parece haberla abandonado a la intemperie, al reino de la corrosión y del “polvo que se acumula en el concreto”. Ante la pregunta de qué pasó con nuestro modernismo, losu parece responder, al menos hace unos años, que su abandono llevó sus ideales a la ruina. Creo que ahora su respuesta ha variado, pero esta maqueta informa de la voluntad dialéctica que anima hace algún tiempo la visita de losu a los pasajes históricos del modernismo local. Dicho eso, es tiempo de retomar la búsqueda por la nueva subjetividad.

Colección Museo de Arte de Lima

226 x 488 x 366 cm.

Varios materiales cubiertos con cemento

2015

Plan piloto de Lima

⁶ losu Aramburu; *Modernidad histórica* [catálogo de exhibición]; Lima, 2015; pp. 67-69.



Banderas e himnos proletarios se abatieron en las calles de Lima, plena todavía de supervivencias coloniales, sobre el féretro de José Carlos Mariátegui. Y sobre su memoria se abatió, también, irreticente, emocionado, el homenaje de todos los hombres que en el Perú tienen el hábito de pensar y el don de la sinceridad. Era, en suma, un homenaje nacional que el país tributaba al más representativo, al más austero y al más trascendente de sus hombres. Y esa consagración, un poco tardía, venía a coronar, como en la vida de todos los apóstoles, una existencia de la que nunca estuvieron alejados el dolor, la incomprendición y la pobreza, triple carga que suele fatigar los hombros de aquellos que marchan a la conquista de las alturas espirituales. Mariátegui las alcanzó, en su breve vivir, con los valores de su acción política y social, de sus virtudes privadas, de su tarea literaria y periodística, tan vasta para su juventud.⁷

Si los ternos de los hombres en *Ante el futuro 1* muestran la etiqueta que el público de la arquitectura y el arte seguía a mediados de los sesenta, en *Cortejo fúnebre* (2019) [páginas 8-9] parecen ser el elemento que hace que esos “hombres que en el Perú tienen el hábito de pensar” —los intelectuales, generalmente de clase media— se encuentren en igualdad de condiciones con el proletariado. El terno aquí es el uniforme de una multitud que se entiende a sí misma como militante. Sin embargo, a diferencia de cierta indiferenciación de la individualidad de la masa propia de la fotografía original, aquí losu ha construido cada personaje como una figura particular. Cada cual con su propia forma, en un gesto que sugiere una concepción precisa del significado de lo que la diversidad, la diferencia, la heterogeneidad y demás categorías hoy apreciadas por el pensamiento posmoderno (y sus formas más localizadas, como el decolonial) podrían adquirir al interior y no a pesar de la experiencia moderna. Aparecen múltiples rostros de la modernidad, pero se trata de una multiplicidad alejadísima de la celebración cosmética del multiculturalismo. Aquí vemos una multitud articulada por una *idea*, materializada por losu en la correlación, a través del color, del manto que recubre el ataúd y la bandera que lo secunda. El cuerpo será enterrado pero la bandera permanecerá como superficie para inscribir la idea que amalgama a la multitud y la hace marchar hacia un futuro que cada quien trabajará por traer al mundo. De alguna manera, losu ha construido sobre el movimiento de la masa en marcha hacia el destino final del Amauta otro movimiento inscrito en sus propios cuerpos. ¿Por qué no repetir la estrategia figurativa adoptada para los personajes que miran la maqueta de San Felipe? Si así fuera, esta pintura abandonaría la afirmación fundamental que ofrece, a saber, que *alrededor de ese cuerpo heroico y bajo el signo de la bandera roja*, las subjetividades empezaron a mutar, y su mutación responde a

que se encuentran *marchando juntas* hacia un tiempo nuevo —de ahí el gesto pictórico de la diversificación de formas para construir cada personaje—. Es ese carácter transformador de la modernización el que Manuel Moreno Sánchez captó al reflexionar sobre la vida de Mariátegui, quien otorgara a la política un peso central para explicar nuestra época:

En ello [en la política] se conjugan, por igual, el espíritu que habla en Spengler, la sombra de Lenin, el perfil de Mussolini; lo que mueve a las masas de Asia, a los indios y mestizos de América. Es la política. Ante todo, un plan, un proyecto para cambiar la realidad. Tomarla en las manos como materia maleable y hacer con ella nuevas formas, crear, en el mismo sentido en que crea el artista con su propia materia. (...) Moldear, planear, seguir la guía de la imaginación; si es necesario, idear un mundo nuevo que se levante sobre los restos del actual; de todas maneras: formar, crear. Esto es plástica y política.⁸

Cortejo fúnebre. Detalle
2019 Óleo sobre tela



⁷ Eugenio Orrego Vicuña; «Mariátegui» [Conferencia dictada en las Universidades de Chile y de Concepción, en mayo de 1930]; en Armando Bazán et al. *Mariátegui y su tiempo*; quinta edición; Lima: Biblioteca Amauta, 1978; p. 161.

⁸ Manuel Moreno Sánchez; «José Carlos Mariátegui» [original de 1937]; en Armando Bazán et al. *Mariátegui y su tiempo*; quinta edición; Lima: Biblioteca Amauta, 1978; p. 154.

¿Cómo sería en la actualidad una *figuración militante*? Para algunos, la novedad de nuestra época es solamente identificable cuando las marcas de la tecnología se dejan sentir. Desde ahí, resultaría que la pintura y el modelado en yeso o cemento tendrían poco que ofrecer a la imaginación vanguardista actual (si algo así existe realmente), identificada demasiado rápido con la imagen de su propio tiempo. Losu insiste en que *esta no es una exposición sobre el pasado*, y ciertamente no lo es: estamos lejos del gesto de pesadumbre de *El artista abrumado ante la grandeza de las ruinas clásicas* (1778-79) de Johann Heinrich Füssli, aquella icónica imagen que da cuenta de los orígenes románticos del modernismo. Pero algo del corte y la fragmentación de la totalidad —de las esculturas, que a su vez aluden a la propia totalidad armónica de la vida clásica, según la visión de Füssli— nos aproxima a una forma específicamente moderna de mirar el pasado, como sugiere Linda Nochlin.⁹ En *Un Nuevo Hombre* esa mirada se dirige al propio siglo XX, pero lo hace deteniéndose en un conjunto de detalles que no parecen *restos* de un mundo al que debemos acceder mediante la adoración de lo poco que nos queda de él, sino a través de su comprensión como fragmentos activamente escogidos por el artista y presentados como formas mínimas del deseo modernista en sus momentos más militantes. De ahí que puños cerrados, dedos que apuntan y pedazos de máquinas convivan con pedazos de cuerpos desnudos, brazos y piernas que se tocan, y apretones de manos obreras y campesinas. A esto me refería antes: cada uno de los bloques que compone esa especie de mural —titulado *Un nuevo hombre*— resulta de un trabajo de disección de un conjunto de pinturas, ilustraciones y algunos relieves que Losu ha escogido para señalarlos como fragmentos de figuras utópicas producidas en muchos lugares a lo largo del siglo XX. Todas, sin excepción, figuran cuerpos. En un extremo, vemos cuerpos que trabajan; en el otro, cuerpos que se liberan de todo lo que se les ha impuesto —inclusive del trabajo—. Entre ambos aparecen diagramas que merecen un aparte, pues son las únicas formalizaciones utópicas en un sentido programático. Los polos que ordenan los fragmentos parecen ser el expresionismo y el constructivismo —cada uno con sus propias inflexiones indigenistas o clasicistas—, lo que nos ubica en un universo que se debate entre la desnudez como figura suprema de la libertad y la fusión con la

⁹ Linda Nochlin; *The body in pieces. The fragment as a metaphor of modernity*; Nueva York: Thames and Hudson, 1994; p. 8.

¹⁰ Un intento de poner en diálogo esos mismos polos opuestos en la experiencia de la vanguardia histórica europea fue presentado hace unos años en el Museum De Lakenhal (Leiden, Países Bajos). Doris Wintgens Hötte (ed.); *Utopia 1900-1940. Visions of a New World*; Rotterdam: nau010 publishers, 2014.

tecnología como condición de posibilidad para la libertad; entre la imaginación de una comunidad que encuentra la igualdad en el cuerpo expresivo y una sociedad que engrana los cuerpos de las diferentes clases sociales en uno mayor, armado en última instancia para abolir esas diferencias.¹⁰ Acaso los ternos de *Cortejo fúnebre* muestren ya una vía intermedia entre ambos polos, pero no hace falta indagar por esa vía: la forma (relieve) que han asumido estos fragmentos de los viejos modernismos militantes ya dice algo sobre su posible igualdad en el presente, o mejor, *para el presente*. No es que sean lo mismo —eso llevaría a perder los momentos utópicos que cada uno carga— sino que, en tanto fragmentos de impulsos que comparten la modernización capitalista como telón de fondo o paisaje común, son capaces de montarse uno sobre otro y al lado del otro. Su montaje responde a una lógica modular que llama la atención por la apariencia de juego que genera, sobre todo cuando el mural es visto como un arreglo absolutamente intercambiable de significantes vacíados de cualquier significado. Eso, aunque atractivo para un público habituado a la distancia irónica como actitud ante el mundo contemporáneo, no responde a la pregunta por cómo sería hoy una figuración militante. Pese a ello, es notable que en esta exhibición aquella vieja herencia del realismo llamada figuración, que cada tanto insiste en retornar aunque no la hayan invitado, vuelve a tener un lugar en lo que, de lo contrario, continuaría siendo una imagen empobrecida del modernismo.





Y para terminar diré: que la más grande obra de arte que ha realizado el comunista, es esa hoz y ese martillo trazado en cualquier pared, con carbón o con un mal pincel. Porque ese símbolo es perfectamente plástico y escrito con el corazón.¹¹

A esa conclusión llegó Joaquín Torres García después de cuestionar las exigencias de los partidos comunistas a sus artistas militantes. Pensaba que se encontraban limitados a renovar contenidos y abandonar las formas a las fuerzas conservadoras de la tradición.¹² La actitud de Torres García era ciertamente modernista. Buscaba empatar el desarrollo social que había visto en progresiva mundialización entre Europa y Uruguay con un arte que esté a la altura de la situación:

...a una nueva forma social ¿no debería corresponder un arte evolucionado correspondiente? En cambio [los comunistas quieren] practicar el arte clásico tradicional, y sólo remozarlo por el concepto literario de la nueva ideología social. Están pues, equivocados. Pero, no dudo, al final se verá claro, y los artistas plásticos auténticos, no nos veremos combatidos por los fervientes del comunismo. ¿Cómo se va a vestir lo nuevo, con el viejo traje de lo que pretende combatir? Es una falta de lógica.¹³

Así, el uruguayo persuadía a su auditorio de la necesidad de ser modernista hasta el final. Para ello no bastaba con declararse *antiburgués*, como lo hizo, sino desear que lo nuevo en el plano social, generado por las nuevas dinámicas de la modernidad, engendre la nueva forma estética. Sin embargo, y ahí conviene refrescar la idea de la figura utópica como montaje de impulsos contradictorios, para Torres García el arte había

...que buscarlo en los primitivos: arte que capta la verdad (...) Momento de ingenuidad, de sinceridad; momento de verdadera creación, que luego será explotado por los otros. De manera, que si el arte de los grandes períodos tiene alguna virtud, es porque en su entraña aun palpita o vive la primitiva fe y la ingenua y simple expresión del primitivo.¹⁴

Por un lado, buscaba que los comunistas refrescaran la memoria de sus propios compromisos modernistas, evidentes en el *Manifiesto* (1848) de Marx y Engels un siglo atrás, invocando la necesidad de que los nuevos contenidos sociales produzcan formas a su vez nuevas. Por otro lado, sostuvo que la autenticidad del arte no radica en la síntesis de forma y contenido antes defendida frente a la figuración comunista, sino en el hallazgo de un contenido primitivo ("primitiva fe" y simplicidad) capaz de resurgir en cualquier momento histórico y habitar la forma, a condición de que no se preste a expresar un "concepto literario". Estamos ante uno de los muchos pasajes donde el

modernismo se formuló contra el realismo, aunque aquí esa oposición se entendía ya como la superación de la figuración a través de la abstracción, muy popular en el contexto de la Guerra Fría. Pese a ello, hoy en día el interés por Torres García parece valorar su conocido dibujo *América invertida* (1943). Esa inversión no solo diagramaba la relación entre los artistas latinoamericanos y las influencias del primer mundo, sino que enmarcaba la voluntad de Torres García, precursora en la región, por reconceptualizar el modernismo como algo que ya existía en el propio “arte precolombino”. Al respecto, sostiene Mari Carmen Ramírez:

El hecho de que la bidimensionalidad y frontalidad esenciales al modernismo estuviesen ya presentes en el arte precolombino significaba que los principios constructivistas habían existido en el continente americano miles de años antes de ser desarrollados en Rusia o Europa. Según Torres García, ello implicaba que el artista moderno latinoamericano no estaba copiando modelos foráneos sino continuando la larga tradición del arte prehispánico, el cual, basado en principios geométricos racionales, había sido oscurecido por siglos de dominación colonial y por la imposición de estilos foráneos. Bajo este esquema, el arte del periodo colonial, basado en principios naturalistas, exemplificaba la decadencia impuesta por invasores foráneos.¹⁵

He ahí la complejidad que la impugnación modernista del realismo adquiría en la década de 1940 en la región —presente ya en su manifiesto *Naturaleza y arte* de 1918, aún sin referir a lo precolombino—, aunque su posterior constructivismo primitivista merecería entenderse como una actualización del programa romántico europeo del XIX, por más que el actual furor decolonial por el mapa invertido no advierta esa relación —explicable por la propia experiencia formativa del artista en Europa—. Por todo lo anterior, resulta significativo que los haya tomado de Torres García no el mapa sino los diagramas del *hombre universal* y el *hombre individual*, dos elementos gráficos centrales del sistema de oposiciones que formuló como base de su pensamiento. A ese par le corresponden otros: símbolo-imagen, idea-materia, construcción-imitación, síntesis-análisis, arte-filosofía, etc., donde los términos no se contradicen sino que operan como opuestos complementarios. Finalmente, Torres García pensaba que los diagramas muestran los dos aspectos esenciales del *hombre integral*, “con alma”, su propio ideal pensado para el sujeto moderno, o mejor, para el “primitivo moderno” que él mismo deseaba encarnar. Usualmente pienso que la voluntad de Torres García por generar una síntesis ideal de estas oposiciones (todas ellas son parte del drama más general entre modernidad y tradición) debe ser entendida como una utopía regresiva frente a la ofensiva capitalista en la región. Usualmente confirmo esa lectura al encontrar las resonancias de planteamientos en el propio modernismo de la Agrupación Espacio y en la influyente obra de Szyszlo producida

en los sesenta. Sin embargo, los sugiere *afinar la mirada* sobre estos diagramas para devolverlos a su propio presente, donde acaso esta simple figuración de la subjetividad por venir confiaba aún en el universalismo propio de la modernidad y su promesa de un futuro donde la humanidad tomase la conducción de su propia historia. Su *Monumento cósmico* (1939) situado en los jardines del Museo Nacional de Artes Visuales de Montevideo puede ser visto como una anticipación de la consumación de esa promesa, donde las líneas de los bajorrelieves dibujan los símbolos básicos de una humanidad reconciliada consigo misma. Un colectivo que ha asumido la totalidad de su historia como un largo proceso donde lo simple o primitivo ha sentado las bases para la complejidad moderna, y donde la modernidad no ha destruido el pasado sino que lo ha incorporado a su nueva conciencia universal. En ese monumento vemos diagramas de hombres y mujeres parecidos a los que los incluye en el mural, y a pesar de no encontrarlas superpuestas en un mismo símbolo, ahí también están la hoz y el martillo.

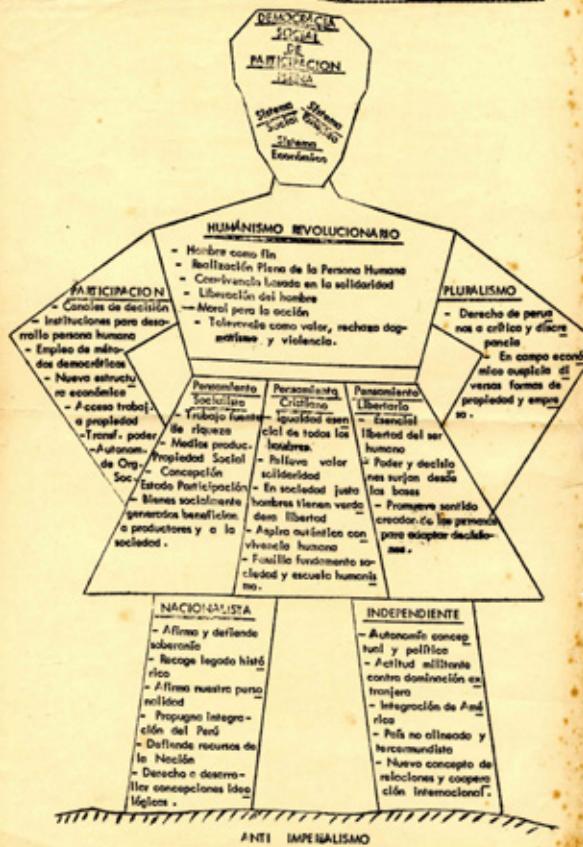
¹¹ Joaquín Torres García; «Arte y comunismo» [Lección 138]; en *Universalismo construtivo*; Buenos Aires: Poseidón, 1944; p. 935.

¹² He explorado algunas variantes de esta crítica al interior del propio marxismo en Mijail Mitrović; «De la obra al objeto plástico. Pasajes de una crítica marxista del arte en el Perú»; en Omar Caveró (coord.); *El poder de las preguntas. Ensayos desde Marx sobre el Perú y el mundo contemporáneo*; Lima: Universidad de Ciencias y Humanidades, Fondo Editorial, 2019; pp. 539-578.

¹³ Torres García; op. cit. p. 934.

¹⁴ Torres García; op. cit. pp. 934-935.

¹⁵ Mari Carmen Ramírez; «Inversions. The School of the South»; en Mari Carmen Ramírez y Héctor Olea (eds.); *Inverted Utopias: Avant-Garde Art in Latin America*; New Haven, London, Houston: Yale University Press, The Museum of Fine Arts, 2004; p. 75, traducción propia.



Me detuve en Torres García porque son solo dos los diagramas que le imprimen un sello programático a los fragmentos que componen el mural *Un nuevo hombre*. Si esos hombrecillos muestran las bases estéticas y filosóficas de una síntesis ideal donde el sujeto —sin cambiar de escala— se funde con el cosmos, el diagrama *El nuevo nombre peruano* (1975) dibujado por algún funcionario del Estado hacia el final del gobierno de Juan Velasco Alvarado muestra una lógica distinta. En esta imagen el cuerpo nuevo funciona literalmente como un espacio de inscripción ideológica, donde cada componente de la doctrina velasquista formulada progresivamente desde 1968 encuentra un terreno para asentarse, infiltrarse por debajo de la piel, recorrer el cuerpo hasta penetrar los órganos y, finalmente, sintetizarse en la cabeza (bajo la doctrina de la Democracia Social de Participación Plena) de este nuevo sujeto firmemente parado sobre el anti-imperialismo.¹⁶ En esta exhibición, el diagrama cierra el ciclo abierto en 1930 por la muerte de Mariátegui con la formalización de una subjetividad que empezó a imaginarse precisamente en la década del veinte. De ahí que entre los fragmentos del mural encontremos distintas figuraciones del problema del sujeto político en el país entre esas décadas: la vitalidad de los mercados indios y el trabajo campesino registrada por los indigenistas, por ejemplo. O el apretón de manos entre un obrero y un indio que supera la vieja hipótesis industrialista según la cual la modernización peruana consistía en eliminar al segundo convirtiéndolo en el primero.¹⁷ El diagrama velasquista no tiene mayor intención figurativa que la de delinear los contornos de un nuevo sujeto colosal —similar a ciertos imponentes indios dibujados por Apu-Rimak en los treinta en clave constructivista— cuyo contenido ideológico, esas diversas ideas escritas sobre su cuerpo, cumple el papel de dinamizar la figura entera. *Un sujeto escrito* que en esta exhibición se contrapone a las formas principalmente visuales de imaginar la nueva subjetividad que la modernización peruana debía producir, como si se tratase de una fantasía velasquista sin mayor arraigo en nuestra historia. Algo de esa actitud prevalece en el examen actual de las figuras del nuevo hombre, digeridos de antemano por el posmodernismo como una idea en la que nadie cree ya, una idea autoritaria contra la riqueza heterogénea de las subjetividades liberadas del yugo modernista.

¹⁶ He leído este diagrama como parte de los procesos de transformación cultural bajo el velasquismo en Mijail Mitrovic; *Extravíos de la forma: vanguardia, modernismo popular y arte contemporáneo en Lima desde los 60*; Lima: Publicaciones Arquitectura PUCP, 2019.

¹⁷ Paulo Drinot ha escrito sobre una imagen de la revista *Industria Peruana* de 1931 que sintetiza estas apuestas por liquidar lo indígena como parte de un “plan de mejoramiento racial”. Paulo Drinot; *La seducción de la clase obrera. Trabajadores, raza y la formación del Estado peruano*; Lima: IEP, 2016.

Desde esa perspectiva, resultan preferibles las formas visuales sobre la palabra, pues las primeras, pese a que las reconocemos como parte de un momento histórico específico, parecen más prestas a admitir cualquier interpretación que se nos antoje. En *Un nuevo hombre*, sin embargo, la superficie áspera de cada fragmento sugiere que todas esas figuras del pasado han encontrado un espacio común donde los austeros diagramas "sin atributos" de Torres García están listos para ser llenados con palabras, como lo muestra el diagrama velasquista, y el "exceso de ideas" de éste último parece listo para entrar en relación con formas más cargadas de sensibilidad, esas que usualmente encontramos con mayor intensidad en la figuración plástica que en la síntesis diagramática, aunque lo que está en juego aquí, gracias al yeso y al cemento, es la posibilidad de que ambas formas sean entendidas como parte de un mismo impulso por figurar el nuevo tiempo —acelerado e inerte—, el nuevo espacio —homogéneo y singular— y el nuevo sujeto —universal y particular—. Un *modernismo concreto*, o una concepción históricamente más concreta de lo que fue el modernismo entre 1930 y fines de los setenta.

2019 Yeso, cemento y arena

Detalle de *Un nuevo hombre*, composición 6

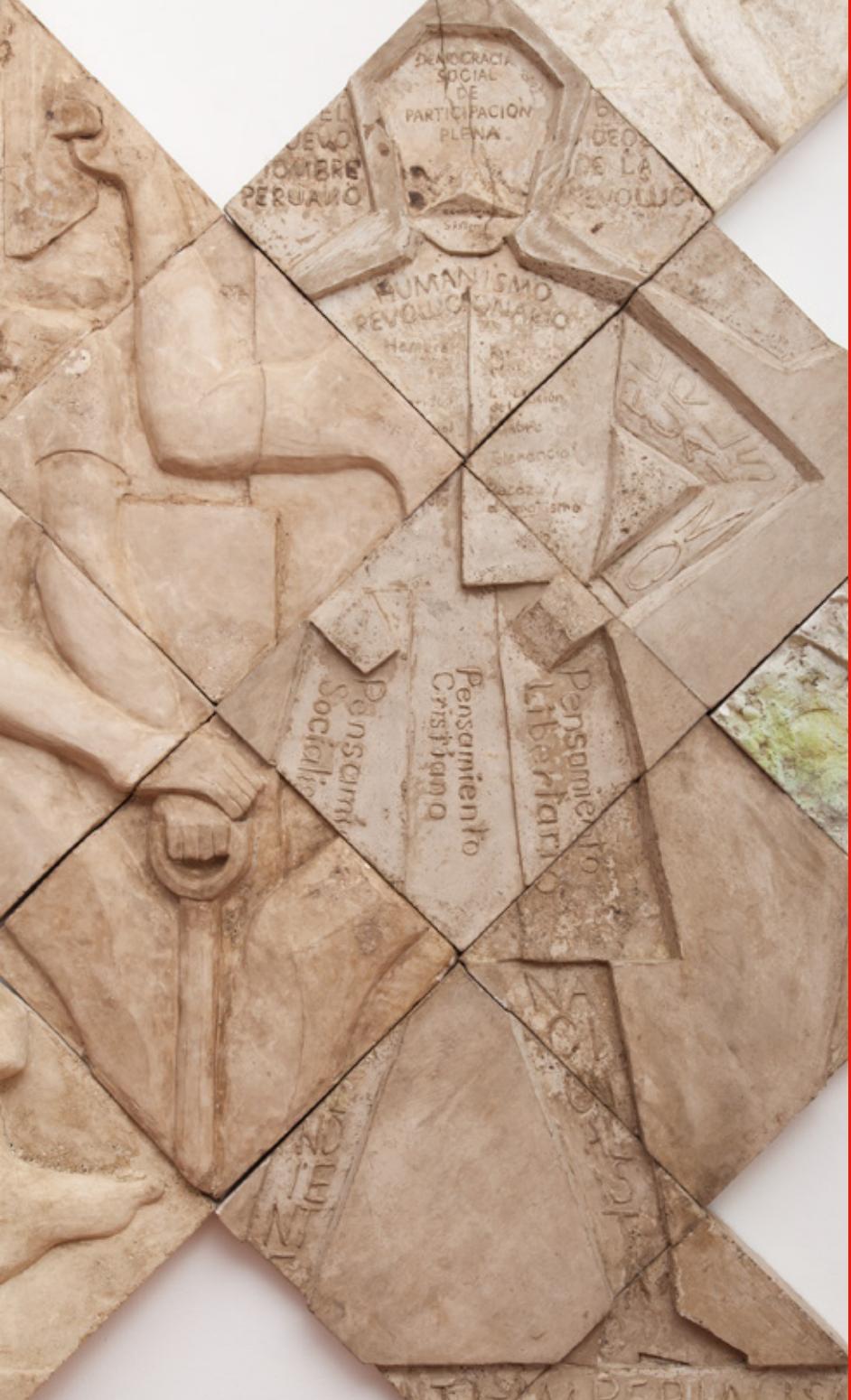
Alejandro González, "Apu-Rimak" [Agricultor] Sin fecha

Acuarela, tinta y lápiz sobre papel

18 x 16 cm.

CCCP - Colección Cooperativa Lima





La figura del nuevo hombre parece ser tan vieja como el cristianismo. Sin embargo, aquí estamos ante su formulación moderna, es decir, aquella variante que emplea la figura simbólica como una apuesta diseñada para absorber el vertiginoso desarrollo de todas las esferas de la vida propiciadas por la modernización capitalista. Esa figura, entonces, sería la solución a las contradicciones de la experiencia moderna, según las formulares Marx en una fiesta del *People's Paper* en 1856:

Por un lado, han despertado a la vida unas fuerzas industriales y científicas de cuya existencia no hubiese podido sospechar siquiera ninguna de las épocas históricas precedentes... Por otro lado, existen unos síntomas de decadencia que superan en mucho a los horrores que registra la historia de los últimos tiempos del Imperio Romano. Hoy día, todo parece llevar en su seno su propia contradicción. Vemos que las máquinas, dotadas de la propiedad maravillosa de acortar y hacer más fructífero el trabajo humano provocan el hambre y el agotamiento del trabajador. Las fuentes de riqueza recién descubiertas se convierten, por arte de un extraño maleficio, en fuentes de privaciones. Los triunfos del arte parecen adquiridos al precio de cualidades morales. El dominio del hombre sobre la naturaleza es cada vez mayor; pero, al mismo tiempo, el hombre se convierte en esclavo de otros hombres o de su propia infamia. Hasta la pura luz de la ciencia parece no poder brillar más que sobre el fondo tenebroso de la ignorancia. Todos nuestros inventos y progresos parecen dotar de vida intelectual a las fuerzas materiales, mientras que reducen a la vida humana al nivel de una fuerza material bruta. Este antagonismo entre la industria moderna y la ciencia, por un lado, y la miseria y la decadencia, por otro; este antagonismo entre las fuerzas productivas y las relaciones sociales de nuestra época es un hecho palpable, abrumador e incontrovertible. Unos partidos pueden lamentar este hecho; otros pueden querer deshacerse de los progresos modernos de la técnica con tal de verse libres de los conflictos actuales; otros más pueden imaginar que este notable progreso industrial debe complementarse con una regresión política igualmente notable. Por lo que a nosotros se refiere, no nos engañamos respecto a la naturaleza de ese espíritu maligno que se manifiesta constantemente en todas las contradicciones que acabamos de señalar. Sabemos que para hacer trabajar bien a las nuevas fuerzas de la sociedad se necesita únicamente que éstas pasen a manos de hombres nuevos, y que tales hombres nuevos son los obreros.¹⁸

Es notable la capacidad de Marx para registrar la contradicción entre las nuevas fuerzas productivas y las relaciones sociales que las frenan, así como sus caracterizaciones de las reacciones de los diversos partidos políticos ante la modernización pueden servirnos para ubicar los posicionamientos estéticos ante el mismo fenómeno. “No nos engañamos”, dice Marx, pues el espíritu maligno (otro

nombre para el capital) resulta serlo solamente en apariencia. Solo es cuestión de “hacerlo trabajar bien”, es decir, de dominarlo, y para ello nadie resultaría más adecuado que quienes han sentido su dominio automático en el propio cuerpo: los obreros. A veces pensamos que el optimismo modernista en el progreso no es más que una fantasía digna de ser desechara. Aquí se trata de una fantasía, ciertamente, de una visión que orienta el deseo de emancipación, pero lo hace *dialécticamente*, considerando la meta menos como una imagen que disuelve las contradicciones que como una acción que conducirá el proceso entero de la modernización hacia un mundo lleno de nuevas posibilidades de desarrollo. Lejos de un programa demasiado confiado en su propia visión, vemos aquí la voluntad de canalizar los impulsos utópicos disponibles en la propia experiencia de la alienación hacia un futuro abierto por la propia acción de las personas, para su pleno desarrollo individual, que es también condición de su universalidad —diría Torres García—. Muchas de las figuras reunidas por los aluden a esta actitud modernista. Aquí se trata de darle nuevas formas a contenidos históricos descartados por la posmodernidad, invirtiendo la exigencia de Torres García de una nueva forma que *refleje* la modernidad tal como la conoció. La forma aquí parece renovar el contenido, lanzarlo otra vez al ruedo de la historia, volviéndolo nuevamente disponible para futuras elaboraciones utópicas.

¹⁸ Karl Marx; «Discurso pronunciado en la fiesta de aniversario del *People's Paper*», 14 de abril de 1856. Disponible en linea: www.marxists.org/espanol/m-e/1850s/56-peopl.htm

No culpo a nadie por creer fielmente que hoy en día las clases sociales han dejado de existir. Esa creencia bien puede ser tomada como un impulso utópico por derecho propio. En países como el nuestro, donde es usual el bombardeo de rombos en lugar de pirámides que nos quieren persuadir de la capacidad revolucionaria de la clase media, y donde la promesa emprendedora apunta a que las personas se entiendan a sí mismas como empresas, es razonable pensar que la equivalencia antes planteada por Marx entre hombres nuevos y obreros resulta anticuada. Sin embargo, podríamos decir que “obrero” es una forma particular e históricamente específica de *proletario*, y esto último está muy lejos de haber desaparecido:

En lo que se refiere a la desaparición del proletariado deberíamos traer a la memoria la etimología de la palabra. En la sociedad de la Antigüedad, el proletariado designaba a aquellos demasiado pobres para servir al Estado ostentando propiedades, y que por el contrario le servían teniendo hijos (proles, “descendencia”) que sirvieran de fuerza de trabajo. Son aquellos que no tienen nada que ofrecer salvo sus cuerpos. Los proletarios y las mujeres están, por tanto, estrechamente aliados, como de hecho lo están en las regiones más pobres del mundo de hoy día. La pobreza absoluta o la pérdida del ser consiste en que a uno no le queda nada más que uno mismo. Es trabajar directamente con el cuerpo, al igual que el resto de los animales. Y como esta es todavía en la actualidad la condición de millones de hombres y mujeres sobre la Tierra, resulta extraño que se nos diga que el proletariado ha desaparecido.¹⁹

¹⁹ Terry Eagleton; *Después de la teoría*; Madrid: Debate, 2003; p. 54, traducción modificada.

Perry Anderson sostiene que el modernismo es una categoría que debe entenderse

...como resultado de un campo de fuerzas triangulado por tres coordenadas: una economía y una sociedad que aún eran industriales sólo a medias y en las que el orden dominante seguía siendo en gran medida agrario o aristocrático; una tecnología de inventos espectaculares, cuyo impacto era todavía reciente e incipiente, y un horizonte político abierto, en el que muchos esperaban o temían algún tipo de levantamientos revolucionarios contra el orden dominante.²⁰

En el campo específico de las prácticas artísticas, esas tres coordenadas se codifican como la identificación de un academicismo que será objeto de ataque, la aparición de tecnologías que expanden los medios susceptibles de ser empleados artísticamente y, finalmente, la sensación de la proximidad de una revolución que abre el presente a la ambivalencia por la forma que tomará la sociedad futura.²¹ En muchos puntos del globo, el modernismo fue una respuesta específica ante dichas condiciones, gruesamente desaparecidas después de la segunda guerra mundial. Los múltiples “ismos” formulados como proyectos vanguardistas en la primera mitad del siglo XX, dice Anderson, “[habían] vivido de lo asincrónico, de lo que era pasado o futuro dentro del presente, y [murieron] con la llegada de lo puramente contemporáneo: el monótono estado de estabilidad del orden atlántico de la posguerra.”²² Pese a que las trayectorias específicas del Tercer Mundo podrían matizar esta periodización, logra captar un proceso de mundialización —de exportación o imposición imperial— de la cultura burguesa al resto del mundo que, décadas más tarde, encontraría una nueva forma en lo posmoderno. Y es que los setenta, con particular gravedad en América Latina, significaron la desaparición de las coordenadas sobre las que se orientaron los modernismos en las artes y fuera de ellas. Berman lo plantea así:

El eclipse del problema de la modernidad en la década de los setenta ha significado la destrucción de una forma vital de espacio público. Ha apresurado la desintegración de nuestro mundo en una agregación de grupos privados de interés material y espiritual, habitantes de mónadas sin ventanas, mucho más aislados de lo que necesitamos estar.²³

Tras las revoluciones derrotadas y en medio de múltiples reconfiguraciones económico-políticas, la dinámica cultural pasó de entenderse desde una “categoría *post facto* [modernismo] que unificó retrospectivamente una amplia variedad de formas y movimientos experimentales” a otra, la posmodernidad, que se formuló “*ex ante*, una concepción que se había adelantado a las prácticas artísticas que

venía a describir”, y que además se asumió como un nuevo ideal (moral, identitario, social, estético) para el sujeto de la globalización capitalista que andaba produciéndose en todas partes más o menos al mismo tiempo.²⁴ Frente a ello, es necesario concebir al modernismo como una categoría cuya actualidad dependerá de nuestra capacidad para leer la coyuntura a través de las tres coordenadas planteadas por Anderson, lo que implica que su pertinencia depende de la propia experiencia social. Lejos del entusiasmo de Berman que busca “resucitar” el modernismo, se trata de rehabilitar nuestra capacidad para leer el presente a través de la lente modernista, ahora que está empañada por toda la confusión que genera la triangulación de un *establishment* cultural flexibilizado —aunque controlado por una oligarquía ciertamente más curtida de contemporaneidad—, una tecnología que ya no emociona tanto como hace algunas décadas —que ha ralentizado su promesa de alterar nuestra sensibilidad—, y la evidente ausencia de cualquier horizonte revolucionario capaz de infundir esperanza o angustia por igual. Una época tan empañada como la vista desde las generosas ventanas de *Casa de playa 4* (2013), según sugirió losu hace unos años. De alguna manera, la modernidad es el trauma de la contemporaneidad: no puede referirse a ella sin prefijos o adjetivos que la desinflen, pues lo traumático, como en todo, es finalmente irrepresentable. La experiencia moderna hoy es un objeto elusivo a nuestra conciencia. De ella nos llegan solamente sus formas terminales. Aquí se trata de empezar a desempañar el vidrio.

60 x 80 cm
Acrílico sobre tela
Casa de playa 4
2013

²⁰ Perry Anderson; *Los orígenes de la posmodernidad*; Madrid: Akal, 2016 [2000]; p. 86.

²¹ Recomiendo cruzar el último texto citado con una formulación anterior del mismo autor: Perry Anderson; «Modernity and Revolution»; *New Left Review* 144, Marzo-Abril, 1984; pp. 96-113.

²² Anderson; op. cit. 2016 [2000]; p. 87.

²³ Berman; op. cit. 1988; p. 24.

²⁴ Anderson; op. cit. 2016 [2000]; p. 98.





Vista como conjunto desde el 2013 hasta el presente, la obra de losu parece desplazarse en su identificación con diversos aspectos del modernismo en el arte y la arquitectura. En su primera individual titulada *Todo lo sólido* —en abierta alusión al libro de Marshall Berman, mas no a los diagnósticos de Marx y Engels en el *Manifiesto*— losu declaró que la frase “refiere a cómo la modernidad implica una vorágine constante de transformación, y que todo aparenta ser inmutable pero termina desmoronándose indefectiblemente.”²⁵ El tono general de su siguiente individual, *Exposición de arte abstracto* (Alianza Francesa, 2014), parecía celebrar la sensación de novedad que la abstracción suscitó en la escena cultural limeña de los cincuenta, o al menos pareció identificarse sin demasiados reparos con la época, como lo sugiere el título. Sus dos individuales del 2015 —*Demasiado pronto, demasiado tarde* (Cultural Británico) y *Modernidad histérica* (80M2-Livia Benavides)— abren una consideración más dialéctica del modernismo. Me refiero a que ahora sus fantasmagorías en tinta adquieren un tono más sombrío, mientras sus maquetas y construcciones aluden a la descomposición de las ideas modernistas. En paralelo, es clave atender a los trabajos pictóricos que losu empezó con la serie *Charte d'Athènes* (2014), ampliados luego en *Aforismos* (2015), donde se pierden las referencias documentales en su pintura para dar lugar a una experimentación que desea ubicarse entre la ambición de decir mucho y “el límite de la nada, del juego formal sin contenido”, en sus propias palabras.²⁶ Si en muchas obras losu se aproxima al contenido histórico oculto en la forma para interpretar cómo aparece hoy en día —es decir, trabaja la forma como un comentario sobre la porción de experiencia histórica de la que se apropiá—, en otras encontramos una indagación sobre la capacidad significante de la forma en sí. Parecen dos estrategias distintas, pero su despliegue conjunto en las exhibiciones —que es el nivel en el que habría que discutir su obra, me parece— da cuenta de una actitud frente a las herencias modernas que, haciendo justicia a su objeto de análisis, apuesta por sobreidentificarse con él, con sus fantasías de un lenguaje universal abstracto y autosuficiente que suspende el discurrir del tiempo histórico, y al mismo tiempo le exige que cargue en su sola forma la historicidad misma, que le permita al sujeto percibir su presente como historia *a partir de* una forma nueva y autónoma. Demás está decir que ambas apuestas ubican a losu en una tensión característicamente moderna, donde la única salida a la conciencia de habitar una contradicción consiste en proyectar una solución utópica más o menos afincada en las actuales condiciones de la vida social, pero proyectarla de todos modos. Creo que en esta última serie de exhibiciones sobre lo nuevo —*Una nueva era y Un nuevo hombre*— algo de esa solución empieza a delinearse en el horizonte

construido a lo largo de su obra. La modernidad sigue siendo una vorágine, pero no todo “termina desmoronándose indefectiblemente”. Hay aún figuras utópicas por examinar y contradicciones por situar más precisamente, sobre todo si lo que está en juego es *nuestra relación* con la modernidad como matriz del presente. Hay una búsqueda de cierta energía o emoción que sea capaz de anudar sujeto, tiempo y espacio bajo una forma nueva. Ante ello, y anticipando que el término faltante en esta serie tendría que ver con el *espacio*, losu podría seguir la ruta que parece llevarlo más atrás de 1930 para ver qué sucedió con los modernismos tempranos, atrapados como lo estuvieron en una sensación radicalmente contradictoria sobre las promesas de la cultura burguesa. Podría también seguirle el rastro a la hipótesis de Malcolm Bull sobre la emergencia del modernismo en la brecha existente e históricamente variable entre el clasicismo inaugurado en el Renacimiento —presente en algunos fragmentos de *Un nuevo hombre*— y la cultura de la mercancía, que parece hoy saturar el campo cultural en su conjunto.²⁷ Sea como fuere, si es cierto que “nuestro momento presente sufre de una *nostalgia formal*”, como sugiere Mark Fisher, si lo que anhelamos puede ser entendido como el deseo de una forma que permita experimentar *nuevamente* el vértigo de lo nuevo, la obra de losu ha avanzado un largo trecho en la tarea de asediar las formas del pasado y probar cuánto pueden perturbar esa nostalgia, para convertirla en un genuino deseo de futuro que no sea el que la (¿nueva?) derecha diseña actualmente.²⁸ Si según Moreno Sánchez, plástica y política comparten la acción transformadora de la materia, en esta muestra lo maleable es la subjetividad y el terreno de experimentación es el cuerpo, pero ambos alegorizan a lo social como totalidad. Finalmente, ahí está *Modulor* [páginas 21, 24, 36, 44 y 55] probando su nuevo cuerpo. Ha adquirido un carácter plástico pero no por ello se desfigura. Al contrario, se expande, se toca de nuevas formas, se dobla y desdobra sobre sí. Desaparece el terno. He ahí el cuerpo del nuevo hombre (no siempre hombre, no siempre nuevo), mutando, ahora sí.

²⁵ Augusto Chimpen; «Iosu Aramburu»; *Artnexus*, nro. 89, vol. 12, junio 2013; p. 89.

²⁶ Aramburu; op. cit., 69.

²⁷ Malcom Bull; «Entre las culturas del capital»; *New Left Review*, Segunda época, nro. 11, 2001; pp. 111-128.

²⁸ Mark Fisher; «La lenta cancelación del futuro»; en *Los fantasmas de mi vida. Escriritos sobre depresión, hauntología y futuros perdidos*; Buenos Aires: Caja Negra, 2018; pp. 33-38.



A
NEW
MAN



Some years ago, I visited the *Unité d'Habitation*, Le Corbusier's building-manifesto in Marseille. Like many visitors, I took a picture trying to match my body to the relief in the building entrance to no avail. The relief represents the figure of a naked man with his arm up: it's an illustration of the *Modulor*, a standard of human body measures that Le Corbusier systematized and used to project the proportions of his designs. In the picture I took, I liked the disconnection between that abstract man's body and mine. The building, like others it inspired around the world, was meant to be inhabited by a human being of tomorrow, a tomorrow that is not today, but wasn't the tomorrow of its contemporary inhabitants either; it is known that the people of Marseille hated the building—at least until the arrival of the modernist nostalgia with the turn of the last century. Relocated to the outskirts of the city after the end of the war, the old port inhabitants found it complicated to adapt to the rational life the architect had planned for them in that vertical city. There is a reason why the building is popularly known as *maison du fada*—the madman's house.

The idea of a new man appears once and again in the most utopian moments of modernity and on its most expanded geographies. The works included in this catalogue engage in dialogue with certain visual materials that span the better part of the 20th century and several meridians across the globe. They all look at a new man that is never exactly the same: sometimes a worker, sometimes indigenous, its body takes on the shape of machines or opposes them with its nakedness. The new man is not always new and not always a man, but always looks ahead and his feet tread a little ahead of ours.

The exhibition that motivates this catalogue is not an exhibition about the past. As much as it rummages through the ruins, what it looks for in the fragments is some of that utopia that can allow us to conceive the future and the new subjects that might inhabit it. To that end, it is necessary to understand a heterogeneous modernity that can allow us to find a way out of the simplistic visions of the past, present and future we are ensnared in. Not reducing modernities to an easily criticizable caricature, but trying to understand them in their complexity and contradictions. It is ultimately in that spirit that we can find the utopian potential that will enable us to recover the capacity to imagine the future.

Iosu Aramburu

Fragments to use modernism (again)

Mijail Mitrovic

What is designated by the word “restlessness” isn’t, on final analysis, but the intellectual and emotional expression. The artists and thinkers of our time refuse, because of fear or pride, to see in their unbalance and anguish the reflection of the crisis of capitalism. They want to feel detached from or above this crisis. They don’t realize that the death of the principles and dogmas that constituted the bourgeoisie Absolute has been decreed in a different plane than their personal speculations. The bourgeoisie has lost the moral power that once allowed it to keep most intellectuals in its ranks with no internal conflict. Centrifugal, secessionist forces act on these with an intensity and multiplicity not seen before. This brings about as many defections as conversions. Restlessness appears as a great crisis of consciousness. Contemporary restlessness is consequently made of negative and positive factors. The restlessness of spirits who aspire to nothing but security and rest lacks any creative value. There is nothing to discover down this path but the refuges and citadels of the past. The most coward abdication of modern man is to seek asylum there. Our first declaration of war must be to that which my countryman Iberico calls the “philosophies of return.” Does the blossoming of these philosophies amid a morbid climate of decadence make a large scale foray into the “contemporary restlessness” in the West? This is the main question we must clarify to avoid taking alibis of intelligence and defeatist theories on modernity as elaborations of a new spirit.

José Carlos Mariátegui,
“Is there a restlessness typical of our times?”,
Mundial, Lima, March 29th, 1930

Utopian figures

In spite of the political and intellectual defeatism we find ourselves in, the distinction between utopian *programs* and *impulses* outlined some time ago by Fredric Jameson proves one of the better tools to navigate the terrain of culture under capitalism.¹ While programs work at the level of a projection of a social organization that could emancipate us from our contradictions, utopian impulses work as symbolic forms that, despite their evident compensatory character, conceal some sort of utopian content with the potential to stoke our imagination and desire. If programs have been left for dead or deemed unthinkable for some time now —though this could be changing— impulses reveal their currency in the constant emotional blackmailing of contemporary art and mass culture, as well as the beautiful thoughts of virtue and transcendence we buy into with anything from a cup of coffee to guilt-free body lotion. These impulses appear as flashes from a different world, embedded in one that seemingly resists all change; otherwise stated, they are sub-products of capitalist culture itself that offer a glimpse at a society where the dynamics that produce commodities are abolished, as a radical generalization of the promises that capitalism fulfills only deceptively or distortedly. We could say that today these impulses mostly operate inside the world of commodities. However, we find moments throughout the 20th century when this raw matter for more systemic utopian elaborations was perceived in the realm of concrete experience. They have even been represented in many excerpts of artistic modernity without necessarily becoming full-fledged, cohesive or total utopian programs. Though it is commonplace today to contest the totalizing will of utopian programs, some will think my defense of the notion of impulse, which Jameson takes from Ernst Bloch, is an antidote against it, I would argue that the discussion about utopia itself can't even be formulated without acknowledging that it is tied to the idea of *totality* that capitalism currently projects upon the world. Since its origins, the project of retreating to a self-sufficient community outside the city was conceived as a reaction to capitalist modernity's threat to absorb the totality of life. What Manfredo Tafuri called regressive utopias, on the other hand, which aim to solve everything by means of spiritual change, leaving the structure of our social relations untouched, do so as a response to the threat that capital poses to the integrity of consciousness.² Despite what's been said, this is not the place to think of how viable a new utopian program is, but rather for a prior and necessary operation, namely, a kind of dissection of certain modern legacies of the 20th century that allows to renew the figures necessary to recommence this task. If we understand modern figures as *montages* of utopian impulses, as forms that gather varied or downright contradictory impulses —such as the machine, which

commands progressive control over the body but also promises its freedom from work— then these would constitute the indispensable forms required by any utopia for us to visualize our own insertion into its promises. Be it the promise of a harmonious social organism, where our contradictory impulses work out their differences in a superior plane projected unto the future, or substitute fantasies accessed when seduced by a random utopian impulse —Jameson calls it a *utopian supplement*, “the doses of *utopian* excess carefully measured out in all our commodities and sewn like a red thread through our practices of consumption, whether sober and utilitarian or frenzied-addictive”.³ For ultimately, our political capability to feed imagination and desire in a way that compels the subject to feel what it would be like to inhabit that world and how their own body would react to it is dependent on the images formed by those impulses. This is the level on which losu Aramburu's enquiry takes place in *Un nuevo hombre* (*A new man*).

¹ Fredric Jameson; *Archaeologies of the Future: The Desire Called Utopia and Other Science Fictions*, New York: Verso, 2005.

² Manfredo Tafuri; *Architecture and Utopia. Design and Capitalist Development*; Massachusetts: MIT Press, 1976.

³ Jameson; op. cit.h

Even if a century of frenzied capitalism, social crisis and abuse and the exponential fracture of ideas have rendered these ideals into a merely aesthetic husk, one can still adjust their gaze to find a strong utopian potential and profound desire for social justice in modern ideas, objects and spaces.

Iosu's project *Paisaje para las nuevas generaciones* (*Landscape for the new generations*) submitted to a 2017 contest was not selected but the series of plates, along with the text, quoted above, are quite telling of the ideas at work behind his two more recent solo exhibitions: *Una nueva era* (*A new era*, Museo de Arte de San Marcos, 2018) and *A new man*. While the first exhibition focused on the perception of modernity as a new time, now he examines the subjectivity produced by it, which is called on to embody that radical novelty in its own body. At the different times when modernisms emerged as the answer to the processes of modernization —or its perceived absence— both dimensions (a new historical time and a new subjectivity) emerged together as different aspects of a same world-transforming will.⁴ In this light, Iosu's first gesture, the basic operation behind these exhibitions, is to examine both dimensions separately so that each can be approached as a problem in its own right: How can we relate the sensation of crossing the threshold into a new time? How can we figure a subject to inhabit said time? These questions, posed at different times during the 20th century to which Iosu points to in his images, had less the appearance of a problem and more that of a *bid*. In the contemporary art world, however, these bids seem to shrink to a usually abstract group of petrified forms, before which it is necessary to *adjust our gaze*, inquire into the desires they hide and treat them as problems we can again raise in our present situation. For the petrification of that historical desire called modernism —as diverse as the places and times that have spawned it, it must be noted— is the impasse underlying our current relationship with the term and, overall, to modernity itself as an historical experience to which we are inevitably still bound.

⁴ I take the difference between *modernism* – an esthetic or cultural ideology –, *modernization* – a process of social development – and *modernity* – a concrete historical experience configured by the interaction of the former two terms – from Marshall Berman's classic study on the modern experience. *All That is Solid Melts Into Air*; New York: Verso 1983. It is not happenstance that Iosu's first individual exhibition was titled *Todo lo sólido* (*All that is solid*, 80m² Livia Benavides, 2013), something I will touch on later.





The time-subjectivity dyad is in need of a third, triangulating element: space. In many previous works, but more so in the exhibition *Modernidad histérica (Hysterical modernity*, 80m² Livia Benavides, 2015), losu thought of the space of architecture and urbanism produced or imagined by the Peruvian modern project between the forties and sixties. One painting, *Ante el futuro I (Confronting the future 1*, 2015), depicts a group of men in suits, on a balcony, gazing upon a scale model of the *San Felipe* housing project. The new space that would modernize life in Lima acquires an objective character through the scale model. It is out there, the future is made palpable in its spatial dimension, but nothing suggests that the spectators feel compelled to remake themselves. The housing project seems adequate for these middle class men who, living through Fernando Belaunde Terry's first presidential term in the mid-sixties, understand themselves as the subject of Peruvian modernity. Perhaps here we find the main limitation of *Agrupación Espacio*'s utopian imagination: faced with an aristocracy and oligarchy to which they were indebted —this is without a doubt the case of Luis Miró Quesada Garland, for obvious reasons— and pitted against a subject that threatened to revolutionize the entire country —the proletariat and peasantry, or the alliance thereof— the modernization they sought was directed to a middle class called upon to quench class struggle. They imagined a *moderate* modernity without extremes that would jeopardize the organic development of society.⁵ Here is the root of the main critique of *Agrupación Espacio*'s usual inscription into history as a vanguard, as they wished to overcome an aesthetic that they argued had been produced by the old aristocracy —indigenism in painting; the “neos” in architecture (neo-baroque, neo-colonial and neo-Peruvian)— instead of challenging the validity of their own class dominance, as if a radical aesthetic attack could be deployed without taking into account the transformation of the social base that bars it and attempts to counter it with the power of tradition. In spite of this, or *apart from them*, the model allows us to look at it from outside the social limits of its conception, as it could bear a new subjectivity to grant the new space a dynamic of its own. If this figure was not developed in local modern architecture, then we must look for it elsewhere.

⁵ Luis Rodríguez Rivero has found a Spenglerian notion of culture in Luis Miró Quesada Garland's programmatic writings, like a living organism whose development shouldn't be disturbed (or revolutionized), as it must “be born, grow and die” respecting its natural cycle.

Luis Rodríguez Rivero; «Prólogo: Espacio en el tiempo y la construcción de la vanguardia moderna en el Perú. El discurso de Luis Miró Quesada»; in Luis Miró Quesada Garland, *Espacio en el tiempo: la arquitectura moderna como fenómeno cultural*, Lima: PUCP, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, 2014, pp. XV-XL VII.

Another model

But before we move on, it would be good to dwell on *Plan piloto de Lima* (*Pilot plan of Lima*, 2015), a huge scale model presented by losu for the same exhibition. He described it as

...a plan [developed by the National Planning Office between 1947 and 1949] to organize the city's growth and distribute its different functions rationally. For the city center, the plan proposed to identify and preserve the most important colonial structures, the rest being replaced by tall buildings supported by *pilotis* [piles that elevate buildings above ground level] placed at the center of blocks, freeing up space between towers for green areas and roofed plazas. To illustrate this new use of space, a scale model was built of a 12-block section of the city center, located between the Jirón de la Unión street and Tacna avenue, and Huancavelica and Conde de Superunda streets (...) A scale model that becomes a city. The possibility of a new, organized city with open public spaces, orderly public transportation and large pedestrian areas, as well as the possibility of an abandoned, dangerous city, with unfinished office towers turned into storage facilities or slums, along with the perennial dust that builds over concrete.⁶

Where *Confronting the future 1* opposes the bodies of middle class men to the luminous promises contained in the scale model, establishing a mismatch between the new urban space and a subjectivity that shows no signs of mutation, *Pilot plan of Lima* underscores the dystopian possibility inscribed into all utopian forms. Had it been carried out, today the scale model could shape the peaceful life it announced, but its lack of realization appears to have abandoned it to the weather, to the reign of corrosion and the "dust that builds over concrete". Faced with the question of what happened to our modernism, losu's answer—at least a few years ago— suggested that its abandonment ruined its ideals. I believe his answer has changed, but this model tells us of the dialectic will that has driven losu to visit the historical passages of local modernism. Having said that, it's time to resume our search for a new subjectivity.

⁶ losu Aramburu; *Modernidad histórica* [exhibition catalogue]; Lima, 2015; pp. 67-69.



Proletarian hymns and banners were flaunted in the streets of Lima, still ripe with colonial lingerings, over the casket of José Carlos Mariátegui. And over his memory was also flaunted the unrestrained, excited homage of all men in Peru who possess the habit of thinking and the gift of sincerity. It was, in short, a national homage that the country paid to the most representative, austere and transcendent of its men. That consecration, though late, crowned an existence that, like that of all the apostles, was never far from pain, miscomprehension and poverty, a triple burden that often tires the shoulders of those who march to the conquest of spiritual heights. In his brief life, Mariátegui reached those heights through the values of his political and social action, of his private virtues and of his literary and journalistic oeuvre, so vast for his young age.⁷

Where the suits worn by the men in *Confronting the future 1* show the etiquette that the architecture and arts public followed in the mid-sixties, then in *Cortejo fúnebre* (*Funeral courtship*, 2019) [page 8-9] they appear as the element that makes these “men in Peru who possess the habit of thinking”—intellectuals, often middle class—stand in equal conditions with the proletariat. Here, the suit is the uniform of a multitude that conceives itself as militant. However, unlike certain undifferentiated individuality among the mass in the original photograph, here losu has constructed each character as a particular figure. Each with its own form, a gesture that suggests an accurate conception of the meaning of what diversity, difference, heterogeneity and other categories favored by present postmodernist thinking (and its more local variants, like decolonialism) could acquire within and not in spite of modern experience. Many faces of modernity appear, but it is a multiplicity far removed from the cosmetic celebration of multiculturalism. We see a multitude configured around an *idea*, which losu materializes in the color correlation between the mantle draped over the casket and the banner that endorses it. The body will be buried, but the banner will remain as a surface in which to etch the idea that amalgamates the multitude and pushes it to march towards a future each will work to bring into the world. In a way, losu has taken the movement of the mass, marching towards the *Amauta*'s final resting place, and inscribed a new movement into their own bodies. Why not repeat the figurative strategy used for the characters who observe the *San Felipe* scale model? Were it so, the painting would abandon its fundamental statement, namely, the fact that subjectivities began to mutate *around* this heroic body and *under* the sign of the red flag, and their mutation is due to the fact they *march together* towards a new time—hence the pictorial gesture in diversifying the ways to construct each character. This is the transforming quality of modernity that

Manuel Moreno Sánchez embraced when he reflected on Mariátegui's life, which gave politics a central role in explaining our times:

There [in politics] mingle equally the spirit that speaks through Spengler, the shadow of Lenin, the profile of Mussolini, what moves the masses in Asia and the Indians and mestizos of America. It is politics. It is, first and foremost, a plan, a project to change reality. To take it by hand as malleable matter and make it into new shapes, to create, in the same way that the artist creates with his own matter. (...) To mold, outline, follow the guide of imagination; if necessary, to conceive a new world to rise above the remnants of the present one; ultimately, to form, create. This is plasticity and politics.⁸

Funeral courtship. Detail.
2019 Oil on canvas



⁷ Eugenio Orrego Vicuña; «Mariátegui» [Conference given at the Universities of Chile and Concepción, May 1930]; in Armando Bazán et al. *Mariátegui y su tiempo*; fifth edition; Lima: Biblioteca Amauta, 1978; p. 161.

⁸ Manuel Moreno Sánchez; «José Carlos Mariátegui» [1937]; in Armando Bazán et al. *Mariátegui y su tiempo*; fifth edition; Lima: Biblioteca Amauta, 1978; p. 154.

Remnants of something

What would a *militant figuration* be like today? For some, the novelty of our times is only identifiable when the effects of technology can be felt. Painting and plaster modeling would have little to offer to our current vanguardist imagination (if such a thing does exist), which is too readily associated with the image of its own time. losu stresses that *this is not an exhibition about the past*, and it is certainly not : we're far from the gloom of Henry Fuseli's *The artist's despair before the grandeur of ancient ruins*, the iconic image that relates the romantic origins of modernism. But something about the crop and fragmentation of totality —of sculptures, that beckon in turn to the harmonious totality of classic life, in Fuss eli's view—brings us to a specifically modern way of looking at the past, as Linda Nochlin suggests.⁹ In *A new man*, this glance is directed to the very 20th century, dwelling on a number of details that appear not as *remnants* of a world that can be accessed by worshipping what little is left of it, but rather by understanding them as fragments actively selected by the artist and presented as base forms of the modernist desire in its most militant moments. Consequently clenched fists, pointing fingers and scraps of machinery coexist with fragments of naked bodies, arms and legs that touch and worker-peasant handshakes. This is what I meant before: each of the blocks that comprise this sort of mural, titled *A new man*, results from the labor of dissecting a number of paintings, illustrations and some reliefs that losu has chosen to highlight as fragments of utopian figures produced in many places across the 20th century. Each and every one of them figures a body. On one end, there are bodies at work; on the other, bodies being freed from everything imposed on them, including work. In between are diagrams that deserve separate consideration, as the only utopian formalizations in a pragmatic sense. The poles that coordinate the fragments appear to be expressionism and constructivism —each with its own indigenist or classicist undertone— which places us in a universe contested between nudity as the supreme figure of freedom and fusion with technology as a condition for possible freedom; between the imagination of a community that finds equality in the expressive body and a society that assembles the bodies of different social classes into a larger rig ultimately geared to abolish those differences.¹⁰ The suits in *Funeral courtship* might already show a viable compromise between the two poles, but there's no need to delve into it: the shape

⁹ Linda Nochlin; *The body in pieces. The fragment as a metaphor of modernity*; New York: Thames and Hudson, 1994; p. 8.

¹⁰ An attempt to establish a dialogue between these opposite poles of the historical European vanguard's experience was presented a few years ago at the Lakenhal Museum (Leiden, Netherlands). Doris Wintgens Hötte (ed.); *Utopia 1900-1940. Visions of a New World*; Rotterdam: Nau010 publishers, 2014.

Kunsthaus Zürich

41 x 35 cm.

Red chalk and wash on paper

1778-1780

The artist's despair before the grandeur of ancient ruins

Henry Fuseli

(relief) that the fragments have taken from the old militant modernisms already speaks of their possible equality in the present, or rather *for* the present. Not that they're the same —this would entail the loss of the utopian moments they bear— but, as fragments of impulses that share capitalist modernization as a common backdrop or scenery, they can be montaged on top or alongside the other. The montage follows a modular logic attractive for the appearance of play it generates, especially if the mural is viewed as a completely interchangeable arrangement of signifiers emptied of all significance. And while this might be attractive to an audience used to ironic distance as an attitude towards the contemporary world, it doesn't address the question of what a militant figuration would be like today. It is notable, regardless, that for this exhibition that old legacy of realism called figuration, that every so often returns, though uninvited, earns its place again in what would otherwise still be an impoverished image of modernism.





And to finish, I will say that the communist's grandest work of art is that hammer and sickle drawn on any wall with charcoal or a cheap brush. For that symbol is perfectly plastic and written with the heart.¹¹

This is the conclusion Joaquin Torres García reached after questioning the demands of communist parties to its militant artists. He thought they were limited to renewing contents and forfeiting forms to the conservative forces of tradition.¹² Torres García's attitude was certainly modernist. He sought to match the social development that he had seen globalize progressively between Europe and Uruguay with an art that could rise up to the occasion.

...shouldn't a new social form be corresponded with a correspondingly evolved art? Instead, communists want to practice classic traditional art and merely refashion it with the literary concept of the new social ideology. They are wrong, of course. But I am certain it will be clear in the end, and the authentic plastic artists will not be fought by the fervor of communism. How can the new wear the old suit of that which it pretends to fight? It's a lack of logic.¹³

This way, the Uruguayan persuaded its audience of the need to be a modernist to the end. It wasn't enough to claim to be anti-bourgeois, as he did, but to desire that the new in the social sphere, generated by the new dynamics of modernity, spawn the new aesthetic form. However, it is convenient to refresh the idea of the utopian figure as a montage of contradictory impulses. For Torres García, one had to

...look [for art] in the primitives: art that captures truth (...). A moment of ingenuity, of sincerity, of true creation, later to be exploited by others. Consequently, if there is any virtue in the art of the great periods, it's because primitive faith and the naive and simple expression of the primitive still lives and beats in its womb.¹⁴

On one side, he wanted to remind the communists of their own modernist commitments, present in Marx and Engels' 1848 *Manifesto* from a century back, invoking the need for new social contents to produce equally new forms. He also held that authenticity in art is not rooted in a synthesis of form and content formerly defended from communist figuration, but in the discovery of a primitive content ("primitive faith" and simplicity) capable of re-emerging at any historical time to inhabit form, on the condition that it is not used to express a "literary concept". We are looking at one of the many passages where modernism was formulated against realism, though the opposition is understood here as the overcoming of figuration through abstraction, which was very popular during the Cold War. This notwithstanding, the interest in Torres García today seems to value its well known drawing

América Invertida (*Inverted America*, 1943). This inversion not only outlines the relationship between Latin American artists and their first world influences, but framed Torres García's intent —a forerunner in the region— to re-conceptualize modernism as something that already existed in pre-Columbian art. On the subject, Mari Carmen Ramírez holds that

That the bidimensionality and frontality essential to Modernism were already present in pre-Columbian art meant that Constructivist principles had existed on the American continent thousands of years before they were developed in Russia or in Europe. According to Torres García, this implied that the modern Latin American artist was not copying foreign models but continuing the long tradition of pre-Hispanic art, which, based on the rational principles of geometry, had been obscured by centuries of colonial domination and the imposition of foreign styles. In this scheme, the art of the colonial period, based as it was on naturalist principles, exemplified the decadence imposed by the foreign invaders.¹⁵

Here is the complexity that the modernist rejection of realism acquired in the region in the forties —already present in Torres García's manifesto *Naturaleza y arte* (*Nature and art*, 1918), not yet referring to the pre-Columbian— although its later primitive constructivism deserves to be understood as an update on the European romantic program of the 19th century, even if the current decolonial enthusiasm about the inverted map doesn't suggest such a relation —which is understandable due to the artist's own formation in Europe. For all of the aforementioned, it is meaningful that what losu has taken from Torres García are not the maps but the *universal man* and *individual man* diagrams, two graphic elements central to the system of oppositions he formulated as the basis for his thinking. Other couplets correspond to it: symbol-image, idea-matter, construction-imitation, synthesis-analysis, art-philosophy, etc., in which the terms don't contradict each other but operate as complementary opposites. Ultimately, Torres García thought the diagrams showed two essential aspects of the *complete man* who "has a soul", his own ideal conceived for the modern subject, or better still, for the "modern primitive" he himself wished to embody. I usually think Torres García's intent to generate an ideal synthesis from these oppositions (they are all part of the larger, more general drama between modernity and tradition) must be understood as a regressive utopia in face of the capitalist offensive in the region. I usually confirm this reading when I find that these formulations resonate in *Agrupacion Espacio*'s modernism and in the influential work of Fernando de Szyszlo in the sixties. However, losu recommends that we *adjust our gaze* on these diagrams to restore them to their own present, where this simple figuration of the subjectivity to come still had trust in the universalism

of modernity and its promise of a future where humanity would take the reigns of its own history. His *Monumento cósmico* (*Cosmic monument*, 1939), located in the garden at the Museo Nacional de Artes Visuales in Montevideo, can be seen as an anticipation of the fulfillment of that promise, where the lines of the bas-reliefs draw the basic symbols of a humanity reconciled with itself. A collective that has assumed the totality of its history as a long process in which the simple or primitive has laid the groundwork for modern complexity, and where modernity hasn't destroyed the past, but rather has built it into a new universal consciousness. In the monument, we see diagrams of men and women similar to those losu includes in his mural and, though not superimposed as a single symbol, the hammer and sickle are also present.

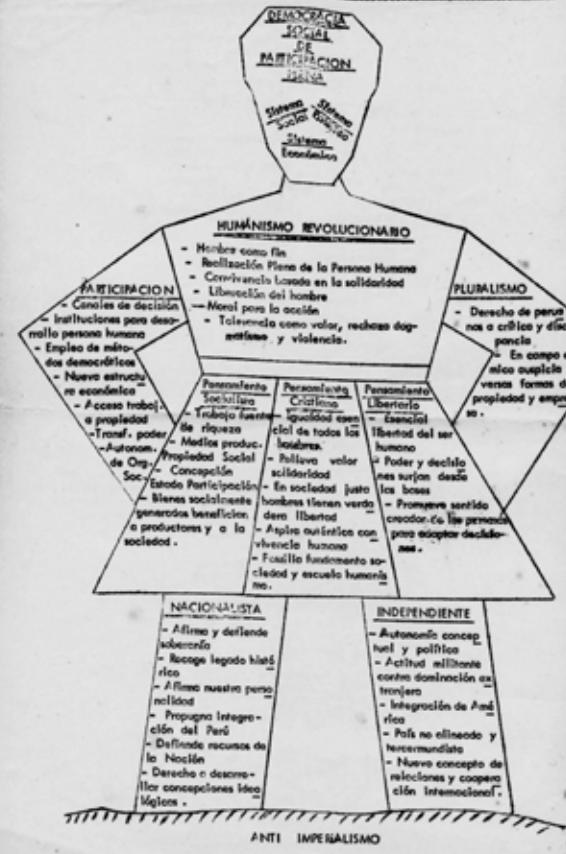
¹³ Joaquín Torres García; «Arte y comunismo» [Lección 138]; in *Universalismo constructivo*; Buenos Aires: Poseidón, 1944; p. 935.

¹² I've explored some variants of this critique within Marxism itself in Mijail Mitrovic; «De la obra al objeto plástico. Pasajes de una crítica marxista del arte en el Perú»; in Omar Cavero (coord.); *El poder de las preguntas. Ensayos desde Marx sobre el Perú y el mundo contemporáneo*; Lima: Universidad de Ciencias y Humanidades, Fondo Editorial, 2019; pp. 539-578.

¹³ Torres García; op. cit. p. 934.

¹⁴ Torres García; op. cit. pp. 934-935.

¹⁵ Mari Carmen Ramírez; «Inversions. The School of the South»; in Mari Carmen Ramírez y Héctor Olea (eds.); *Inverted Utopias: Avant-Garde Art in Latin America*; New Haven, London, Houston: Yale University Press, The Museum of Fine Arts, 2004; p. 75.



I touched on Torres García because only two diagrams print a programmatic stamp unto the fragments that comprise *A new man*. Where those little men convey the aesthetic and philosophical basis for an ideal synthesis where the subject, true to its size, merges with the cosmos, then the diagram in *Nuevo hombre peruano* (New Peruvian man, 1975), drawn by some State official towards the end of Juan Velasco Alvarado's government shows a different logic. In the image, the new body literally works as a space for ideological inscription, where each element of Velasco's doctrine, progressively formulated since 1968, finds a soil on which to settle, infiltrate the skin, travel the body to penetrate the organs and finally be synthesized (under the doctrine of *Democracia Social de Participación Plena* [Full Participation Social Democracy]) in the head of a new subject firmly rooted in anti-imperialism.¹⁶ In the exhibition, the diagram closes the cycle that started in 1930 with Mariátegui's death with the formalization of a subjectivity whose ideological conception precisely began in the twenties. This is why, among the mural fragments, we find different figurations of the problem of the political subject in the country during those decades, such as the vitality of indigenous markets and peasant work registered by the indigenists, or the handshake between a worker and an indian, which topples the old industrialist hypothesis that Peruvian modernization meant the elimination of the latter by turning him into the former.¹⁷ The Velasco diagram has no further figurative intent than to outline the contours of a new colossal subject —similar to certain imposing Indians drawn in a constructivist key by Apu-Rimak in the thirties— whose ideological content —the diverse ideas written on his body— has the role of dynamizing the whole figure. A *written subject* is opposed to the chiefly visual ways of imagining the new subjectivity that Peruvian modernization had to produce, as if this were a Velasco-era fantasy with no further footing in our history. Some of this attitude prevails in the actual analysis of the figures of the new man, digested beforehand by post modernism as an idea nobody believes in any longer, an authoritarian idea against the heterogeneous richness of subjectivities liberated from the modernist yoke. From that perspective, visual forms are preferable over words for, though we recognize the former as part of a specific historical movement, they seem more willing

¹⁶ I have approached this diagram as part of the processes of cultural transformation under the Velasco rule in: Mijail Mitrovic, *Extravíos de la forma: vanguardia, modernismo popular y arte contemporáneo en Lima desde los 60*; Lima: Publicaciones Arquitectura PUCP, 2019.

¹⁷ Paulo Drinot has written about an image found in a 1931 *Industria Peruana* magazine that synthesizes these proposals to eliminate the indigenous as part of a "racial enhancement plan". Paulo Drinot; *La seducción de la clase obrera. Trabajadores, raza y la formación del Estado peruano*; Lima: IEP, 2016.

to accept any of our desired interpretations. In *A new man*, however, the rough surface of each fragment suggests that all these figures of the past have found a common ground where Torres García's bare, "attribute-less" diagrams are ready to be filled with words, as the Velasco diagram shows, and the "excess of ideas" in the latter appears ready to step into a relation with forms more charged with sensitivity, the kind we more often find in plastic figuration than in diagrammatic synthesis, though what is at stake here, thanks to plaster and concrete, is the chance for both forms to be understood as part of the same impulse to figure a new time — accelerated and inert — a new space — homogenous and singular — and the new subject — universal and particular. A *concrete modernism*, or a more historically concrete notion of what modernism was between 1930 and the late sixties.

A new man, composition 6

Plaster, cement and sand
2019

Alejandro González, "Apu-Rimak" [Farmer] Undated

Watercolor, ink and pencil on paper.
18 x 16 cm. CCCP - Cooperative Collection, Lima.



DENOCRACIA
SOCIAL
DE
PARTICIPACION
PLENA

EL
NUEVO
HOMBRE
PERUANO

IDEAS
DE LA
REVOLUCION

HUMANISMO
REVOLUCIONARIO

HOMERO

LITERATURA
PERUANA
LITERATURA
PERUANA
LITERATURA
PERUANA

Pensamiento
Libertario

Pensamiento
Cristiano

Pensamiento
Socialista

A dialectical party

The new man figure seems as old as Christianity. Here, however, we stand before its modern formulation, meaning, the variant that employs the symbolic figure as a bid devised to absorb the vertiginous development of all spheres of life brought about by capitalist modernization. This figure would thus be the solution to the contradictions of modern experience, as Marx formulated them at a *People's Paper* party in 1856.

On the one hand, there have started into life industrial and scientific forces, which no epoch of the former human history had ever suspected. On the other hand, there exist symptoms of decay, far surpassing the horrors recorded of the latter times of the Roman Empire. In our days, everything seems pregnant with its contrary: Machinery, gifted with the wonderful power of shortening and fructifying human labour, we behold starving and overworking it; The newfangled sources of wealth, by some strange weird spell, are turned into sources of want; The victories of art seem bought by the loss of character. At the same pace that mankind masters nature, man seems to become enslaved to other men or to his own infamy. Even the pure light of science seems unable to shine but on the dark background of ignorance. All our invention and progress seem to result in endowing material forces with intellectual life, and in stultifying human life into a material force. This antagonism between modern industry and science on the one hand, modern misery and dissolution on the other hand; this antagonism between the productive powers and the social relations of our epoch is a fact, palpable, overwhelming, and not to be controverted. Some parties may wail over it; others may wish to get rid of modern arts, in order to get rid of modern conflicts. Or they may imagine that so signal a progress in industry wants to be completed by as signal a regress in politics. On our part, we do not mistake the shape of the shrewd spirit that continues to mark all these contradictions. We know that to work well the newfangled forces of society, they only want to be mastered by newfangled men —and such are the working men.¹⁸

Marx's notable ability to perceive the contradiction between new productive forces and the social relationships that bar them, as well as his characterizations of the different political parties' reactions to modernization can help us pinpoint the esthetic placements in regards to the same phenomenon. "We do not mistake the shape of the shrewd spirit", says Marx, for the evil shrewd (another name for capital) is only shrewd in appearance. It is just a matter of "making it work", that is to dominate it, and nobody is better suited to this end than those who have felt its automatic reign over their own body: the workers. We sometimes think that the modernist faith in progress isn't but a fantasy worthy of being discarded. This is certainly a fantasy, a vision that guides an emancipatory desire, but does so *dialectically*, regarding the

goal not so much as an image that dissolves contradictions but as an action that will conduct the entire process of modernization to a world full of new development possibilities. Far from a program too confident in its own vision, we see here a will to channel the utopian impulses available in the very experience of alienation towards a future open to the action of people, to their full individual development, which is also a condition for its universality, as Torres García would have said it. Many of the figures gathered by losu point to this modernist attitude. Here, it's about giving new shape to historical contents discarded by post modernity, inverting Torres García's demand for a new form to *reflect* modernity such as he knew it. Here, form seems to renew content, pushing it again into the course of history, making it newly available for future utopian elaborations.

¹⁸ Karl Marx, «Speech at the Anniversary of the *People's Paper*», April 14th 1856. Available at <https://www.marxists.org/archive/marx/works/1856/04/14.htm>

Classes

I don't blame anybody who faithfully believes social classes have ceased to exist today. The belief can be very well regarded as a utopian impulse in its own right. In countries like ours, where it is commonplace to be bombarded by rhombus, instead of pyramids, that would persuade us of the revolutionary capability of the middle class, and where the entrepreneurial promise intends for people to understand themselves as enterprises, it is only reasonable to think that Marx's former equivalence between new men and workers is outdated. However, we could argue that "industrial worker" is a particular and historically specific form of *proletarian*, and the latter is far from gone:

As for the disappearance of the proletariat, we should recall the etymology of the word. The proletariat in Ancient Society were those who were too poor to serve the state by holding property, and who served it instead by producing children (proles, offspring) as labour power. They are those who have nothing to give but their bodies. Proletarians and women are thus intimately allied, as indeed they are in the impoverished regions of the world today. The ultimate poverty or loss of being is to be left with nothing but yourself. It is to work directly with your body, like the other animals. And since this is still the condition of millions of men and women on the planet today, it is strange to be told that the proletariat has disappeared.¹⁹

¹⁹ Originally quoted in Spanish from Terry Eagleton, *Después de la teoría*; Madrid: Debate, 2003; p. 54.

Perry Anderson holds that modernism is a category and must be understood

...as the outcome of a field of force triangulated by three coordinates: an economy and society still only semi industrial, in which the ruling order remained to a significant extent agrarian or aristocratic; a technology of dramatic inventions, whose impact was still fresh or incipient; and an open political horizon, in which revolutionary upheavals of one kind or another against the prevailing order were widely expected or feared.²⁰

In the field of artistic practice specifically, these three coordinates are codified as an academicism that will be laid to siege, the emergence of technologies that expand the number of media susceptible to be employed artistically and, finally, a sensation of proximity to a revolution that opens the present to ambivalence about the shape of the future society.²¹ In many places across the globe, modernism was a response to these specific conditions, which mostly disappeared after World War II. Anderson states that the many “-isms” that were formulated as vanguards during the first half of the 20th century “had lived from the non-synchronous —what was past or future in the present— and died with the arrival of the purely contemporaneous: the monotone steady-state of the post-war Atlantic order.”²² Although the specific trajectories of the Third World could color this periodization, it manages to capture a process of globalization —of imperial exportation or imposition— of bourgeois culture to the rest of the world that, decades later, would find a new form in the post modern. For the seventies, and more dramatically in Latin America, meant the disappearance of the coordinates that guided modernism inside and outside the arts. Berman states it thus:

The eclipse of the problem of modernity in the 1970s has meant the destruction of a vital form of public space. It has hastened the disintegration of our world into an aggregation of private material and spiritual interest groups, living in windowless monads, far more isolated than we need to be.²³

After failed revolutions and in the midst of manifold political and economical reconfigurations, cultural dynamics went from being understood as a “*a post facto* category [modernism], unifying after the event a wide variety of experimental forms and movements” to being another, postmodernity, which was conceived as “an *ex ante* notion, a conception germinated in advance of the artistic practices it came to depict” and was also assumed as a new moral, identity, social and esthetic ideal for the subject of capitalist globalization that was being produced everywhere at approximately the same time.²⁴ In face of this, it’s necessary to conceive modernism as a category whose timeliness

depends on our capacity to read the context through the three coordinates set forth by Anderson, meaning its relevance depends on our own social experience. Far from Berman's enthusiasm in reviving modernism, we must rehabilitate our ability to read the present through the modernist lens, at a time where it's been clouded by all the confusion stemming from the triangulation of a flexibilized cultural establishment —though controlled by an oligarchy better versed in contemporaneity—, technology that has lost the shine of decades prior —which has slowed down on its promise to shake our senses— and the notorious absence of any revolutionary horizon capable of instilling either hope or anguish. An era so clouded as the view from the sultry windows in *Casa de playa 4* (*Beach house 4*, 2013), as Iosu suggested a few years ago. Somehow, modernity is the trauma of contemporaneity: the latter can't refer to the former without busting it with prefixes or adjectives, given that trauma, as it happens elsewhere, is ultimately non-representable. Today, modern experience is something that evades our consciousness. We only get its terminal forms. The task at hand is to wipe the glass.

Beach house 4 2013 Acrylic paint on canvas 60 x 80 cm

²⁰ Originally quoted in Spanish from Terry Eagleton; *Los orígenes de la posmodernidad*; Madrid: Akal, 2016 [2000]; p. 86.

²¹ I recommend comparing the text quoted above with a prior formulation by the same author: Perry Anderson; «Modernity and Revolution»; *New Left Review* 144, March-April, 1984; pp. 96-113.

²² Anderson; op. cit. 2016 [2000]; p. 87.

²³ Berman; op. cit. 1988; p.24.

²⁴ Anderson; op. cit. 2016 [2000]; p. 98.





If we look at Iosu's work as a whole, starting in 2013, it seems to alternate in identifying itself with different aspects of modernism in art and architecture. On his first solo exhibition, titled *Todo lo sólido* (*All that is solid*) —an open reference to Marshall Berman's book, but not to Marx and Engel's diagnose in the *Manifesto*— Iosu stated that the phrase “refers to how modernity implies a constant vortex of transformation, and that everything that appears unchanging will invariably crumble.”²⁵ The general tone of his following solo show, *Exposición de Arte Abstracto* (*Abstract art exhibition*, Alianza Francesa, 2014), seemed to celebrate how abstraction evoked a sense of novelty in the cultural scene of Lima in the fifties, or at least readily identify itself with the times, as per the title. His two 2015 solo exhibitions — *Demasiado pronto, demasiado tarde* (*Too soon, too late*, Instituto Cultural Británico) and *Modernidad histérica* (*Hysterical modernity*, 80m2 Livia Benavides)— present a more dialectical insight on modernism. By this I mean its inked phantasmagorias acquire a more somber tone, while its models and constructions point to the dismantlement of modernist ideas. At the same time, it is crucial to address the line of pictorial work begun by Iosu with the series *Charte d'Athènes* (*Athens Charter*, 2014) and later extended in *Aforismos* (*Aphorisms*, 2015), where the documentary references in its painting are lost to give way to an experimentation that wishes to stand between the ambition to say a lot and “the limits of nothingness, of formal play without content”, in his own words.²⁶ If, in many works, Iosu approaches the historical content hidden in the form to interpret the way it appears nowadays —meaning he approaches form as a commentary on the shard of historical experience it appropriates—, in others we find an inquiry into the form's own potential as significant. They appear as two different strategies, but their joint unfolding in the exhibitions —which is, I believe, the plane on which to discuss his work— relates an attitude towards modern legacies that, doing right by its object of analysis, vouches to over-identify with it and its fantasies of a universal, self-sufficient abstract language that suspends the course of historical time, all the while demanding that it bear historicity itself on its own form, that it allows the subject to perceive its present as history through a new and autonomous form. Needless to say, both proposals exert a typically modern tension on Iosu, where the only way to escape the awareness of inhabiting a contradiction is to project a utopian solution, though roughly footed in the current conditions of social life, but to project it anyway. I believe the latest series of exhibitions about the new —*A new era* and *A new man*— begin to outline that solution across the horizon built throughout his work. Modernity is still a vortex, but not everything “invariably crumbles”. There are still utopian figures to examine, and contradictions

to be more accurately defined, especially when *our relation* to modernity as a matrix for the present is at stake. There is a search for a certain energy or emotion that can bind subject, time and space into a new form. In face of this, and anticipating that the missing portion in the series has to do with *space*, Iosu could follow the path that leads beyond 1930 to find what happened to the early modernisms, trapped as they were in a radically contradicting sensation about the promises of bourgeois culture. He could also track Malcolm Bull's hypothesis about the appearance of modernism in the existing, historically variable gap between the classicism debuted in the Renaissance — present in some fragments of *A new man* — and commodity culture, which today seems to saturate the cultural field in its entirety.²⁷ Be it as it may, if Mark Fisher's suggestion that “the current moment is in the grip of a *formal nostalgia*” is true, if what we long for can be understood as the *desire for a form* that can allow us to experience the vortex of the new *again*, then the work of Iosu has made great strides in the task of besieging past forms and gauging how much they can disturb this nostalgia in order to turn it into a genuine desire for a future different from that which the (new?) right designs at present.²⁸ If, according to Moreno Sánchez, arts and politics share the power to transform matter, then in this show what's malleable is subjectivity, and the experimental ground is the body, but both operate as allegories of the social as totality. Finally, there's *Modulor* [pages 21, 24, 36, 44 and 55] trying his new body. It has acquired a new plastic character, but is not disfigured by it. On the contrary: it expands, touches itself in new ways, it bends on and unfolds from itself. The suit disappears. There stands the body of the new

²⁵ Augusto Chimpen; «Iosu Aramburu»; *Artnexus*, n° 89, vol. 12, June 2013; p. 89.

²⁶ Aramburu; op. cit., 69.

²⁷ Malcom Bull; «Between the cultures of capital»; *New Left Review*, second series, n° 11, 2001; pp. 111-128.

²⁸ Mark Fisher; «The Slow Cancellation of the Future»; in *Ghosts of my Life: Writings on Depression, Hauntology and Lost Futures*. Hampshire, UK: Zero Books, 2014.

La exposición *Un nuevo hombre* se realizó del 26 de setiembre al 26 de octubre de 2019 en la galería ICPNA Miraflores. Av. Angamos Oeste 120, Miraflores, Lima, Perú.

Consejo directivo

**Presidente
Roberto Hoyle**

**Primera Vicepresidenta
Rosa María Paz Soldán**

**Segundo Vicepresidente
Álvaro Roca-Rey**

**Tesorero
Augusto Floríndez**

**Secretaria
Kimberlie B Burns**

**Vocal
Richard Uculmana**

**Vocal
Giovanni Bassi Moy**

**Miembro nato
Judith Ravin**

**Gerente general
Rafael Yzaga**

**Gerente cultural
Alberto Servat**

**Jefe de artes visuales
Charles Miró Quesada**

Producción de obras
80M2 – Livia Benavides
Benjamín Cieza
Ana Sofía Imafuku

Producción de exposición
Alberto Servat
Charles Miró Quesada
Kate Cabezas
Edgar Ccorahua
Luis A. Muro
Steve Castillo

Montaje
Jorge del Águila
Iván Astete
Abraham Jiménez
Christian Torres
Jeyzon Vargas

Asistencia ICPNA
Susana Cisneros

Agradecimientos
Juan Luis Balarezo
Livia Benavides
Sebastián Cabrera
Benjamín Cieza
Gisselle Girón
Ana Sofía Imafuku
Mijail Mitrovic
Florencia Portocarrero
Daniel Tremolada

Edición
Alberto Servat
Charles Miró Quesada
Luis A. Muro
Iosu Aramburu

Diseño y concepto
Muriel Holguín

Textos
Iosu Aramburu
Mijail Mitrovic

Corrección de textos
Iosu Aramburu
Juan Luis Balarezo

Traducción
Nicolás del Castillo

Fotografías

Sebastián Abugattas (p. 8, 123)

Iosu Aramburu (p.10, 34-35, 89, 92)

Marcela Barragán y Paul Granthon (pp. 2-9, 14-29, 32-33, 36, 40-44, 55, 64, 69, 72, 79, 102, 107, 110, 117)
Celia Cueto (p.39)

Mijail Mitrovic [tomado de *Extravíos de la forma*; Lima: Publicaciones Arquitectura PUCP, 2019; p 98] (p. 76, 114)
Juan Pablo Murrugarra (pp. 31, 46-52, 63, 67, 101, 105)

Juan Salas (p. 78, 116)

Anibal Tafur (p. 86, 124)

Wikimedia Commons [dominio público] (p. 71, 109)

Edición de fotografías

Benjamín Cieza (pp. 14-15, 21, 24, 31, 39-41, 44)

Preimpresión
Gráfica Biblos

**Un nuevo hombre
Iosu Aramburu
Mijail Mitrovic**

**Editado por
Instituto Cultural Peruano
Norteamericano - Lima
Av. Angamos Oeste 120,
Miraflores, Lima - Perú**

**Primera Edición
Noviembre, 2019**

**Tiraje
600 ejemplares**

**Se terminó de imprimir en
diciembre de 2019 en
Gráfica Biblos
Jirón Morococha 152, Surquillo, Lima - Perú**

**Hecho el Depósito Legal en la
Biblioteca Nacional del Perú
Nº 2019-17420
ISBN Nº978-612-4092-86-2**

ICPNA 80M2
LIVRA REMAVERE

ISBN 978-612-4092-86-2



9 786124 092862