

EL MURAL EN EL ESPACIO ARQUITECTÓNICO MODERNO. INTEGRACIÓN ENTRE PINTURA Y ARQUITECTURA EN EL EX MINISTERIO DE EDUCACIÓN PÚBLICA DEL PERÚ^(*)

THE MURAL IN THE MODERN ARCHITECTURAL SPACE. INTEGRATION BETWEEN PAINTING AND ARCHITECTURE IN THE FORMER MINISTRY OF PUBLIC EDUCATION OF PERU

MANUEL BACA GARCÍA^(**)

 <https://orcid.org/0000-0002-1224-3574>

manuelbac@gmail.com

Universidad Nacional Mayor de San Marcos (Perú)

Fecha de recepción: 8 de mayo de 2023

Fecha de aprobación: 21 de noviembre de 2023

RESUMEN

Integrar pintura y arquitectura es un principio que artistas de la primera mitad del siglo XX consideraron fundamental para su enfoque de proyecto unitario. Este artículo analiza las obras pictóricas, en vínculo con su entorno, al interior del edificio sede del ex Ministerio de Educación Pública peruano, realizado entre 1951 y 1956 por el arquitecto Enrique Seoane Ros. El objetivo es conocer el tipo de vínculo entre estas creaciones y el espacio que lo contiene. Con esta finalidad, hemos aplicado el método histórico-crítico sobre la base publicaciones y visitas al lugar referido. Las conclusiones están relacionadas con la idea de que los murales se integran al pensamiento moderno, bajo convergencias artístico-políticas e influencias del ideario bauhausiano, de las teorías corbusianas y de lo que Siqueiros llamó "plástica integral". Finalmente, encontramos que estas pinturas cualifican su medio arquitectónico como valor intrínseco que transforma la percepción espacial.

PALABRAS CLAVE

Centro histórico de Lima; patrimonio moderno; superficie mural

ABSTRACT

Combine painting and architecture is a principle that artists of the first half of the 20th century considered fundamental to their approach to a unitary project. This article analyzes the pictorial works, in connection with their environment, inside the former Peruvian Ministry of Public Education building made between 1951 and 1956 by the architect Enrique Seoane Ros. The objective is to know the type of link between these creations and the space that contains it. For this purpose, we have applied the historical-critical method based on publications and visits to the referred place. The conclusions are related to the idea that the murals are integrated into modern thought, under artistic-political convergences and influences of the Bauhaus ideology, Le Corbusier's theories and what Siqueiros called "Integral Plastic". Finally, we find that these paintings qualify their architectural environment as an intrinsic value that transforms spatial perception.

KEYWORDS

Historical center of Lima; modern heritage; muralism

(*) El presente artículo fue elaborado sobre la base de la tesis *Valoración patrimonial de los edificios públicos de la década de 1950 en el Centro Histórico de Lima a partir de los principios del Movimiento Moderno*, desarrollada en el Doctorado en Historia del Arte de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos en el 2024.

(**) Arquitecto por la Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Artes de la Universidad Nacional de Ingeniería, master en Arquitectura, Historia y Patrimonio por la École Nationale Supérieure d'Architecture de Nancy, Francia. Doctorando en Historia del Arte, Facultad de Letras y Ciencias Humanas, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, Perú.

Integración artística a inicios del siglo XX. Experiencias influyentes

Se conoce como arte mural, muralismo o arte parietal al realizado en la superficie de una pared o sobre un panel de soporte fijo (Souza, 2012, p. 15). Aunque en un entorno arquitectónico muchas veces se ha entendido como una decoración o algo complementario (Vallespín, 2014, p. 24), el mural hace variar la percepción y experiencia visual en el espacio. Desde la década de 1920, artistas y arquitectos modernos, de países como Alemania, Francia y México, integraron las artes plásticas y señalaron un punto determinante en el regreso del diálogo entre arquitectura y pintura, hecho que, décadas después, llegaría a tener influencia en el Perú. A pesar de que la historia de las relaciones pintura-arquitectura moderna es extensa y rica, existen acontecimientos que marcan un punto de inicio para su mejor comprensión.

Un debate fundamental sobre la vinculación entre artes visuales y arquitectura fue la promovida, en primera instancia, en el seno de De Stijl y, en segundo lugar, en el debate abierto por Sigfried Giedion en 1958 "Nine points on monumentality" que se había instalado en el seno del CIAM. Giedion fue acusado por las vanguardias como "reaccionario" por ocuparse del arte, pues la Bauhaus misma, bajo la dirección de Hannes Meyer, decía que "la arquitectura era solo construcción". Paradójicamente, la Bauhaus tuvo como principio rector el *Gesamtkunstwerk*, término alemán traducido como "obra de arte total", asociado principalmente con la tesis de Richard Wagner (1813-1883) sobre la naturaleza estética y la función social de la obra artística futura (Guter, 2010, p. 87). Este mismo concepto tuvo gran influencia a través de la figura de Peter Behrens (1868-1940), quien describe su credo artístico en las siguientes palabras: "La arquitectura [...] es de entre todas las artes la base sobre la que debe asentarse el desarrollo de las demás si quiere conseguirse un efecto artístico completo [...]" (Bryant, 1997, p. 62). Walter Gropius (1883-1969), en correspondencia al maestro Behrens, planteaba que los edificios deberían abrazar la pintura y la arquitectura en una sola unidad (Roth y Montaner, 1999, p. 510). La idea de integrar el espacio hizo que la pintura sea parte del concepto y diseño arquitectónico. El edificio de la Bauhaus en Weimar contiene los murales de Herbert Bayer (1900-1985) y Oskar Schlemmer (1888-1943) pintados a inicios de la década de 1920. Esta idea estuvo enmarcada en el hecho de pensar y construir el mundo moderno en consecuencia a los principios fundamentales dedicados a esta síntesis artística. El movimiento moderno, bajo el concepto de replantear las formas constructivas y repensar el papel del arte, debido al relegamiento de la arquitectura a un rol decorativo o de fachada, se avocó a un redescubrimiento del sentido artístico; se abolieron las formas ornamentales tradicionales y se tuvo a la pintura como apoyo eficaz (López, 2019, p. 3).

Por otro lado, con el cubismo se visualizaba a los objetos desde varios puntos de vista y sin jerarquías; se los rodeaba, se entraba en ellos y se introducía el principio de simultaneidad, concepto acorde con la vida moderna (Giedion, 2009, p. 434). A través de la representación de planos entrelazados, flotantes o transparentes, se expresaba la equivalencia entre espacio interior y exterior. Sobre esta base, Le Corbusier (1887-1965) dio una dimensión arquitectónica a la pintura y racionalizó el cubismo bajo el nombre de "purismo", que tenía como objetivo la búsqueda de lo "invariante" (Jeanneret y Ozenfant, 1918, en García Bryce, 1965, p. 13). En 1918, Le Corbusier junto a su socio Amédée Ozenfant (1886-1966) escribieron, en *Après le Cubisme*, que el arte moderno pretende ser consciente en cuanto a estar sostenido en leyes y criterios similares a la industria (Jeanneret y Ozenfant, 1994, p. 26). El arte purista debía percibir, retener y expresar lo invariante y su belleza ser rigurosa y precisa (Jeanneret y Ozenfant, 1994, p. 41). Ambos autores estudiaron el color en el espacio arquitectónico para determinar que los elementos pictóricos no se concebían independientes del soporte, sino que estaban subordinados a la forma. Esta relación entre pintura y arquitectura define a la primera como un todo, una asociación de elementos depurados y arquitecturados. Para arquitecturar hace falta espacio, entonces, se admitía a la pintura no como una superficie sino como un espacio que encontraba sus medios en el volumen (Jeanneret y Ozenfant, 1994, p. 77).

Otro aporte en la idea de recuperar la tradición integradora del arte estuvo en manos del pintor francés Fernand Léger (1881-1955), quien apoyaba la cooperación y la voluntad de decidir junto al arquitecto el lugar y el tamaño de los murales. Léger, junto a József Csáky (1888-1971), pintó el ingreso a la casa del diseñador Jacques Doucet en 1923 y, junto a Robert Delauney (1885-1941), el vestíbulo de entrada del pabellón de la embajada francesa en la exposición de Artes Decorativas de 1925 (Moreno, 2019, pp. 168-169). Desde 1921, Léger estuvo en contacto con los artistas de Stijl, Mondrian y Van Doesburg¹. El neoplasticismo le parecía a Léger “una liberación total, una necesidad y un medio de desintoxicación”, idea que influyó en su vocación mural (Mallet-Stevens, 1999).

En 1936, Léger y Le Corbusier pintaron dos murales en la casa del arquitecto Jean Badovici² (1893-1956). A través de estas composiciones lograron impregnar de sentido pictórico a las paredes y enfatizaron la desmaterialización de las mismas. Ambos alcanzaron a dinamizar y camuflar los límites, además de hacer irreconocible la función de muro y alcanzar cualidades espaciales como la ligereza, gravedad o pérdida de referencia dimensional. Léger introdujo la noción de “pared elástica” enfocada en la indeterminación dimensional del espacio a consecuencia de la pintura. Aspectos arquitectónicos como los vínculos armónicos entre volúmenes, líneas y colores, además del contraste, peso de las formas, concordancias entre las líneas o la proporción cromática, servían para alcanzar un orden riguroso (Moreno, 2019, p. 167).

La tridimensionalidad surgida de la propia pintura o de una superficie curva determina una cualidad de elasticidad y camuflaje. Bajo este concepto el muralismo no necesita un plano para ser realizado, lo que requiere es un espacio. La variación en las percepciones del espectador respecto de la medida volumétrica es introducida a través del emplazamiento, cromatismo, forma y concepción de la pared elástica de Léger. La dimensión estática se destruye por el color en el mural y se crea una nueva idea de espacio (Moreno 2019, p. 170).

En Latinoamérica, el muralismo mexicano contribuyó a la integración plástica con un compromiso político y cuestionamiento de la realidad, así como con un fuerte carácter expansivo de conciencia y deseo de cambio (Souza, 2012, p. 17). Como secretario de Educación Pública, el filósofo José Vasconcelos Calderón tuvo el convencimiento de que la evolución de la sociedad debía hacerse desde la estética. Convocó a Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros y José Clemente Orozco para, a través del arte, causar impacto visual por medio de las tradiciones, símbolos, mitos, ritos y otras expresiones de la vida cotidiana. El movimiento pictórico moderno mexicano fue público, ideológico y con propósito formal nuevo-realista (Siqueiros, 1979, p. 8). Se ajustaron a la denominación de pintura ilustrativa, que tenía como objetivo exponer una idea, una filosofía y una doctrina. Fue la excepción dentro de un orden social de pintura decorativa que privilegiaba solo la forma (Siqueiros, 1979, p. 17). Para Siqueiros, la plástica integral o unitaria es la que se da en simultáneo con la arquitectura, escultura, pintura, policromía, etc., exteriorizadas en un solo cuerpo, con el objetivo final de ser fiel al cometido social-estético de su época (Siqueiros, 1979, p. 11). Todo esto fue premisa importante para que, llegada la arquitectura moderna a México, se continuara con generar un carácter local muy marcado por sus artistas al interior y exterior de sus edificios.

Arquitectura y pintura se complementan y se coordinan. Además, se considera que las cualidades del espacio poseen un valor más allá de lo ornamental porque tiene en cuenta al espectador en su recorrido dinámico y agrega a las superficies tecnologías pictóricas y escultóricas. El mural se elabora en un espacio arquitectónico íntegro, un lugar denominado caja plástica, en donde se procede a trabajar la completa superficie de su geometría en completo conocimiento de la misma (Siqueiros, 1979, pp. 37 y 43).

1. Este último diseño en 1928 el café Aubette que mostraba su concepto de obra arte total.

2. Jefe de la revista *L'Architecture Vivante*.

Tabla 1. Propuesta de categorías de análisis en la integración pintura-arquitectura

Análisis de la integración formal entre pintura y arquitectura				
Integración formal entre pintura y arquitectura				
Autores	Grupo	Categorías	Subcategorías	Descripción
Ozenfant/ Jeanneret + Siqueiros	Dimensión formal	Armonía visual		Armonía en relación con las deformaciones que son necesarias para restablecerla, eligiendo un determinado ángulo, ya que cada elemento se relaciona íntimamente con todos los restantes. Debe considerarse la distancia con la que debe verse la obra mural, así como el ángulo desde el cual se observa. Debe darse mayor énfasis a los volúmenes primarios.
Ozenfant/ Jeanneret + Léger + Siqueiros		Movilidad visual (gama)... el color es una manera de matizar la profundidad o la masa para hacer de modo que los planos avancen, retrocedan o se aligeren.	Gama mayor	Estático, macizo. Es fuerte, estable; proporciona unidad; da cuerpo al plano de la tela; son colores que se sostienen mutuamente (colores constructivos. Ocre amarillos, rojos, tierras, el azul ultramar. A pesar de no ser colores, se incluye al blanco y el negro).
			Gama dinámica	Irradiantes, se proyectan hacia adelante. Son elementos de perturbación (colores que dan la impresión de un continuo cambio de plano, no se les puede asignar un plano, aparecen delante del plano como detrás. Están los amarillos limón, naranjas, bermellones, verde veronés y el azul cobalto claro).
			Gama de transición	Fugitivos. Encontramos los rojos vivos y el verde esmeralda. Todos los colores de lacas que tienen propiedad de tinte y no propiedades constructivas.
		Colores cálidos	Los colores cálidos aparecen más lejanos que los fríos, los colores no poseen valor en sí mismo, sino que su existencia es consecuencia de sus relaciones cromáticas con otros colores que los rodean en mayor o menor proximidad.	
Léger + Jeanneret		Desmaterialización y camuflaje		A través del cromatismo se enfatizaba la desmaterialización de las paredes. Camuflaje de los límites arquitectónicos. Hacer indistinguible la función de la pared.
Ozenfant/ Jeanneret + Léger		Cualidades espaciales	Ligereza	Sentido de ingravidez
			Transparencia	Es la capacidad de ver a través de las formas. Atravesar los objetos con la vista.
			Anclaje	El respaldo y el espacio infinito son dos condiciones de la arquitectura moderna.
			Movimiento continuo	El cambio de dirección de los pliegues en escuadra está en la base del movimiento continuo.
			Gravedad	En arquitectura es necesario liberarse de la gravedad... La gravedad existe, pero yo actúo como si ella no estuviera allí...
		Tensión	La tensión no puede ser sino un fenómeno lateral. La tensión lateral es hija de la gravedad... La tensión es una fuerza que solo se aplica a los dos costados laterales, dado que los dos bordes pueden ser equivalentes.	
Léger		Elasticidad		La "pared elástica" se enfoca en la indeterminación dimensional del espacio por efecto de la pintura del elemento continente.
Siqueiros		Unidad espacial		La pintura mural es la pintura en un espacio arquitectónico íntegro, un lugar denominado caja plástica, en donde se procede a trabajar la completa superficie de su geometría.
Siqueiros		Conocer la geometría del espacio		Observar en movimiento lento y rápido el lugar que albergará el mural para conocer el sentido de la composición empleado por el arquitecto. Conocer la altura de las paredes, la relación entre estas y el techo, la relación interespaial entre vanos, techos, paredes y piso. Conocer el ritmo geométrico de la arquitectura.

En la pintura mural se considera la distancia con la que debe verse la obra, así como el ángulo desde el cual se observa desde cualquier sector. La pintura mural se apoya en un principio visual poliangular (Siqueiros, 1979, p. 83). Lo fundamental en la obra mural de sentido espacial lo conforma el uso de este fenómeno visual que solo existe en la movilidad del espectador. He aquí la correspondencia con la idea moderna del espacio que se apoya en la simultaneidad.

Gracias a estas experiencias influyentes, hemos podido elaborar una síntesis de puntos relevantes en la unidad artística (ver Tabla 1). Estas categorías pertenecen al ámbito estético-formal, según la definición de valores patrimoniales de Josep Ballart (2002), y nos ayudará a analizar la manera como mural y espacio se integran en paralelo a las ideas de

la arquitectura moderna. Por otro lado, lo expuesto por Rudolph Arnheim en su libro *Visual Thinking* (1969), donde percibir y pensar son indivisibles (Arnheim, 1985, p. 11) y los diversos estímulos visuales se transforman en razonamientos y acciones en nuestro ser, nos ayudarán a desarrollar el estudio gráfico-interpretativo en los murales. Para examinar lo que percibimos visualmente aislaremos el objeto para comprenderlo en su estado puro, lo insertaremos luego dentro del conjunto con una mirada pictórica y lo estudiaremos de forma creativa desde diversas posibilidades, variando su sentido y encontrando nuevas interpretaciones. Toda percepción nos lleva a diversas abstracciones de la forma, que a su vez inciden en la manera como concebimos el espacio arquitectónico.

Confluencias artístico-políticas peruanas. Identidad de ideales locales

En el Perú, este tipo de plástica integral no era desconocida. Los inicios de la enseñanza arquitectónica moderna (entre 1946 y 1953), a través de las reformas en el plan de estudio del Departamento de Arquitectura de la Escuela Nacional de Ingenieros, habían contribuido a renovar este espíritu integrador. Durante esos años estuvieron como docentes el escultor Raúl Pro y los pintores Manuel Ugarte Eléspuru y Germán Suárez-Vértiz. Por otro lado, Paul Linder, arquitecto alemán, que en 1919 había estudiado en la Bauhaus de Weimar, fue nombrado docente en los nuevos cursos de Estética y Filosofía del Arte; en esta cátedra Linder hacía referencia a su experiencia como alumno de Moholy-Nagy, Kandinsky, entre otros (Álvarez, 2006, pp. 184-202).

La arquitectura moderna en Lima, después de 1950, ingresó a un periodo de afianzamiento (Bentín, 1989, p. 117). Esto se dio gracias a elementos fundamentales como el libro *Espacio en el tiempo*³ (1945) del arquitecto Luis Miró Quesada Garland, la Agrupación Espacio (1947)⁴ y las revistas *El Arquitecto Peruano* (1937-1977) y *Espacio* (1949-1951). Después de lo reseñado, llegaron arquitectos extranjeros como Richard Neutra (1945), José Luis Sert (1947) y Walter Gropius (1953), así como de Luis Dorich, quien creó el Frente de Arquitectura Moderna (1945); Eduardo Neira, quien trabajó en el Plan de Chimbote (1948); Roberto Wakeham, quien laboró en París al lado de Le Corbusier en el proyecto de la *Unité d'Habitation de Marsella* (1948) (Huapaya, 2021, p. 151) y Mario Bianco, arquitecto italiano que llegó a Lima en 1947, autor del anteproyecto del nuevo edificio para el Departamento de Arquitectura (1951-1953).

Dentro de este contexto se encontraba Enrique Seoane Ros, prolífico arquitecto peruano que tuvo una transición a lo moderno a partir de 1945, la que supo consolidar desde 1951. Su propósito durante esta última década radicó en hacer una obra contemporánea con contenido peruanista, es decir, regional y moderna, basada en patrones del racionalismo (Bentín, 1989, p. 183).

En el ámbito de la pintura, existen importantes antecedentes. El primero es el afán reivindicador del ambiente peruano de José Sabogal (1888-1956), quien, en 1920, lideró un grupo de artistas que conservaron el nombre de indigenistas pese a lo limitativo de esta denominación. Las figuras más reconocidas de este grupo fueron Enrique Camino Brent (1909-1960), Camilo Blas (1903-1985) y Julia Codesido (1883-1979), quienes impulsaron la puesta en valor del tema peruanista (Román, 2000, p. 16). El segundo es la influencia de Ricardo Grau⁵ (1907-1970), quien llegó al Perú de Europa en 1939 después de una próspera experiencia con lo más reciente e innovador en cuanto a procesos artísticos, y la de Carlos Quíspez Asín (1900-1983) quien interpreta el cubismo en alguno de sus derivados.

3. Libro que explica los principios del movimiento moderno y promueve la reflexión sobre el arte contemporáneo.

4. Colectivo compuesto por arquitectos, artistas e intelectuales, quienes, en 1947, publicaron su expresión de principios a favor de la cultura contemporánea.

5. Grau asume la dirección de la Escuela de Bellas Artes en 1945. Abre la plástica peruana a ejemplos europeos sin dejar la figuración (Castrillón, 2002, p. 15).

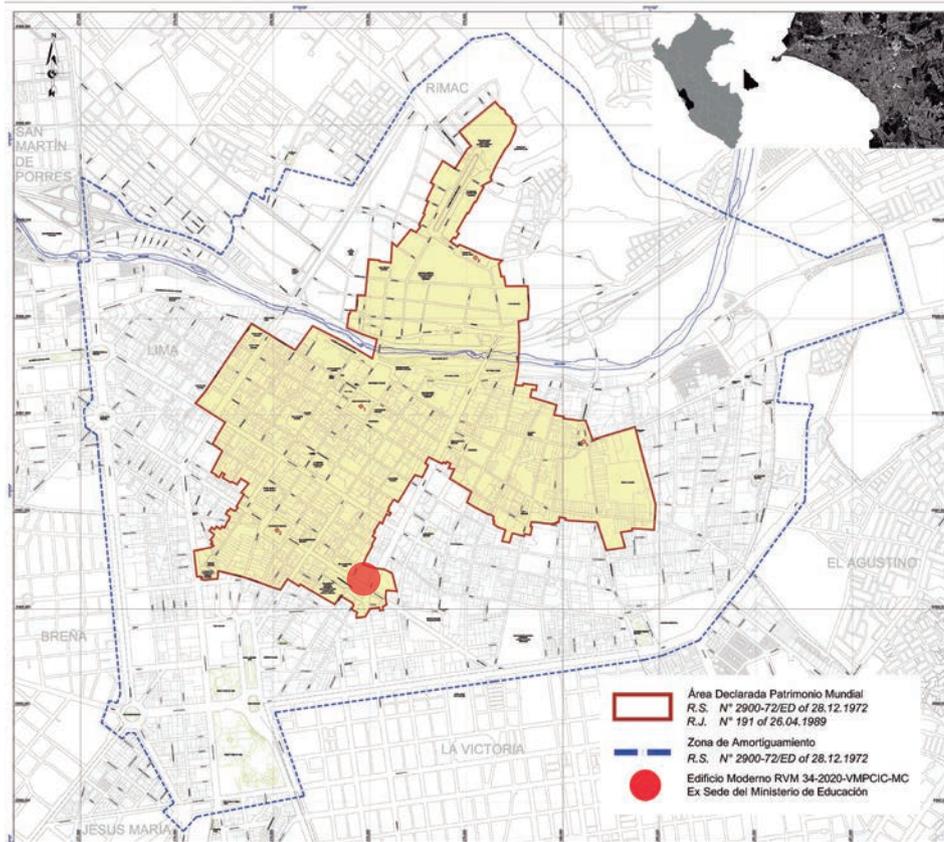


Figura 1. Ubicación del edificio estudiado en el Centro Histórico de Lima. Fecha de publicación: 16 de junio del 2013. Adaptado del Plano del Centro Histórico de Lima [Archivo JPG], por World Heritage Convention (<https://whc.unesco.org/en/documents/126942>).

El tercero lo constituye la presencia diferente y particular de Sérvulo Gutiérrez (1914-1961) quien, a mediados de 1940 hasta fines de 1950, muestra una gran libertad en relación con cánones académicos tradicionales. El cuarto se relaciona con la aparición de un arte que, a través de la abstracción, celebraba lo local con los instrumentos que el mundo occidental proponía. Fue Fernando de Szyszlo (1925-2017) quien nos permitió reconocer un carácter “peruano” a través de su obra. Szyszlo perteneció a la Generación del 50⁶, que agrupó a talentosos artistas como Jorge Eduardo Eielson (1923-2006), Jorge Piqueras (1925-2020), Emilio Rodríguez Larraín (1927-2015), Benjamín Moncloa (1927-2018), Ricardo Sánchez (1912-1981) y Alberto Dávila (1912-1988). El quinto y último antecedente lo marca la figuración, tanto de Alfredo Ruiz Rosas (1926-2002), real-socialista cuya obra está estrechamente ligada a la realidad peruana, y Teodoro Núñez Ureta (1912-1988) (Román, 2000, pp. 17-18), quien dominó diversos géneros pictóricos como el dibujo, la acuarela, el pastel, el óleo y el mural al fresco, con los cuales plasmó su sentir hacia la realidad (Tord, 1989, p. 15).

En lo que respecta a la política, entre 1945 y 1948, José Luis Bustamante y Rivero desarrolló un gobierno presidencial reformista y democrático, abocado a la educación y la salud, dominado por los sectores medios no ligados a la oligarquía tradicional ni a la capitalista de la costa (López, 2017, p. 30). Disputas en 1947 con su aliado el Apra, la inflación, desabasto, carestía, desempleo y otras acciones desestabilizantes terminaron en un golpe militar, en

6. La llamada Generación del 50 fue definitiva para la apertura de la plástica peruana a una inserción dentro del panorama contemporáneo del arte occidental (Román, 2000, p. 18).

octubre de 1948, que estableció la Junta Militar de Gobierno presidida por Manuel A. Odría (López, 2017, p. 33). En 1950, Odría fue elegido como presidente hasta 1956, en un proceso donde era el único candidato. A lo largo de sus mandatos, sobre la base de sus frases “salud, educación y trabajo” y “hechos y no palabras” (López, 2017, pp. 57, 121), estableció planes de salud pública que disminuyeron la mortalidad infantil. En el sector educativo, instituyó el Fondo de Educación Nacional, con el fin de tener presupuesto para edificar escuelas, y se proyectó un Plan de Educación Nacional para fortalecerlo en todo el país. Además, creó el Ministerio de Trabajo y Asuntos Indígenas (1949), construyó grandes unidades escolares, promulgó el derecho a la cultura y dio continuidad a la Corporación Nacional de Vivienda para erigir edificios populares (López, 2017, pp. 51-53). Los planes para modernizar Lima se llevaron a cabo no solo con la apertura o renovación de grandes vías, sino con grandes proyectos como el Hospital del Empleado, el Estadio Nacional y los ministerios de Hacienda (1952), Educación (1956) y Trabajo (1955) (López, 2017, p. 123).

La arquitectura moderna en el Perú tuvo un acercamiento culturalista y de puesta al día respecto de los desarrollos europeos y estadounidenses que “exigían” estar a la altura del panorama contemporáneo. Aunque este discurso se mostró distante con la realidad, tuvo representatividad en obras públicas. El ochenio odríista fue un gobierno que planteó difundir el modo de vida “moderno”. La obra de Seoane, bajo el mandato de Odría, muestra ese carácter impositivo, con volúmenes simétricos y tendencia monumental. Esto se combinó con una modernidad que muestra la influencia del pensamiento de la época y que ponía en debate reivindicar lo local desde una perspectiva más abierta. Arquitectura y pintura integraban en la exaltación de lo “peruano” de forma original.

Intenciones integradoras en los murales del ex Ministerio de Educación

El Ministerio de Educación (1951-1956) se incluyó dentro del marco de obras públicas representativas del plan modernizador y política del gobierno del general Manuel A. Odría (1948-1956). Se encuentra dentro del centro histórico de Lima (área declarada Patrimonio Cultural de la Humanidad por la Unesco) (Figura 1). A partir de 1995, durante el primer gobierno de Alberto Fujimori, el conjunto pasa a ser sede del Poder Judicial (Cáceres, 2001); en 2020 fue declarado monumento integrante del Patrimonio Cultural de la Nación (Ministerio de Cultura, 2020). Los murales en estudio se ubican en la planta baja del edificio principal orientada hacia la intersección de las avenidas Abancay y Nicolás de Piérola (Figura 2).

Se trata de seis murales integrados bajo el tema de la educación, elaborados por Teodoro Núñez Ureta, Manuel Ugarte Eléspuru, Enrique Camino Brent, Carlos Quíspez Asín, Sabino Springett y Juan Luis Pereira (Figura 3).

El principal y de mayor tamaño es *El proceso de la educación en el Perú*, obra de Teodoro Núñez Ureta⁷. Se ubica en el *hall* principal, sobre una superficie curva. Mide 3.1 metros de alto por 35 de ancho. Obra al fresco que reviste completamente la parte superior del muro curvo. Se encuentra elevado 2.5 metros sobre el nivel del suelo y sirve de umbral hacia el ingreso a los ascensores que dan hacia el *hall* principal. El dominio sobre el espacio de llegada de educadores, funcionarios y público en general permite que ellos aprecien el mensaje: la responsabilidad de la enseñanza a la niñez y juventud. Las escenas representadas muestran a personas llenas de energía, impregnadas de simbolismos y significados, en movimiento y armonía con los paisajes propios del territorio peruano. La composición está estructurada en tres sectores; el lado izquierdo reseña la historia de la educación peruana; al centro el niño como símbolo de la educación y a la derecha el proceso de cómo se lleva a cabo la educación (Tord, 1989, p. 27).

7. Nace el 1912 en Arequipa. Pintor autodidacta y escritor. Graduado como doctor en Filosofía y Letras, en 1935, fue catedrático de Historia del Arte y Estética de la Universidad San Agustín de Arequipa, 1936-50. En 1943 viajó a Estados Unidos, donde estudió durante 2 años las nuevas corrientes pictóricas y publicó el libro *Academicismo y arte moderno* (Lavarello, 2009, p. 280). Falleció en Lima en 1988.



Figura 2. Izquierda: composición volumétrica del edificio Javier Alzamora Valdez. Ex Ministerio de Educación. 1951-1956. Arquitecto Enrique Seoane Ros. Derecha: ubicación de los murales en el volumen inferior del conjunto arquitectónico. Boceto del autor y fotografía tomada desde la intersección de las avenidas Abancay y Nicolás de Piérola el 17.01.2016, respectivamente.

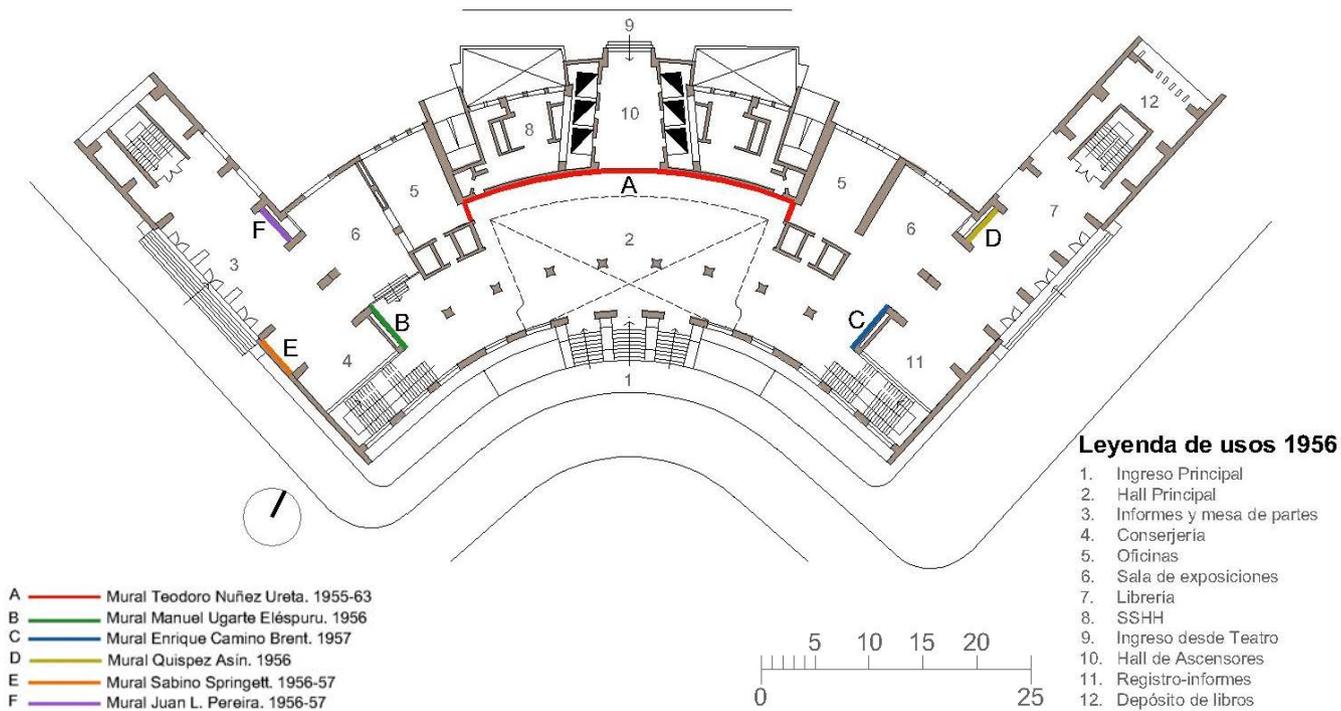


Figura 3. Ubicación de los murales en los espacios públicos interiores del conjunto. Se ha tomado como referencia parte del plano del proyecto de 1956, adaptado de Bentín, 1989, p. 214.

La posición, forma y tamaño permiten gran alcance visual en correspondencia con el amplio espacio que ocupa. Bajo un esquema recargado de personajes, destaca una figura central en un paisaje natural. Se muestra una profundidad por la presencia del paisaje y uso de la perspectiva en diversos puntos de la obra.



Figura 4. Teodoro Núñez Ureta. El proceso de la educación en el Perú. 1957-63. Pintura al fresco sobre pared. 3.1 x 35 metros.

Tabla 2. Categorías propuestas para el mural El proceso de la educación en el Perú (ver Figura 5)

Categorías de análisis	Descripción
Armonía visual	Visible desde todo ángulo del hall principal. Guarda relación tematica con los demás murales. Sus colores tienen correlación con su ubicación en sombra.
Movilidad visual (gama)	Gama de colores primarios en ocre que otorga peso, estabilidad y unidad.
Desmaterialización y camuflaje	Camufla los límites entre cambio de planos.
Cualidades espaciales	Ligereza, anclaje, movimiento continuo, gravedad y tensión.
Elasticidad	Su forma curva y colores hacen variar la percepción de la dimensión espacial.
Unidad espacial	Integra diversos elementos de la arquitectura y se integra con los otros murales.
Conocimiento de la geometría del espacio	Las proporciones están determinadas por las dimensiones espaciales y distancias de visualización.

Como eje central de una composición extremadamente apaisada, una mujer hincada sobre los surcos de la tierra, sostiene de pie a su hijo desnudo, que con los brazos abiertos une los dos lados del mural. El lado "histórico" se inicia con una escena de la enseñanza durante el incanato; los personajes labran la tierra y modelan el barro, mientras otro toca el arcoíris, símbolo del Tahuantinsuyo. La escena del virreinato muestra al conquistador español que domina la cultura inca, simbolizada por una mujer atada. Junto a ella, la figura del fraile impone la religión a los niños, en tanto un virrey enseña las artes extranjeras.

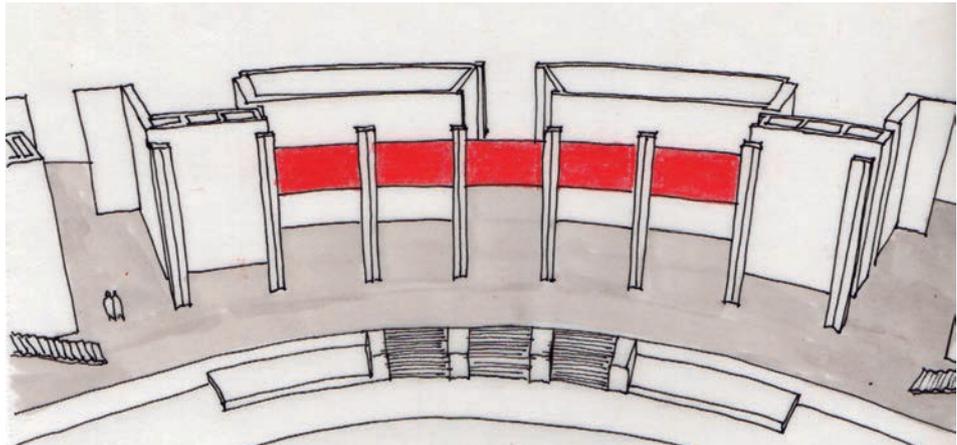


Figura 5. Esquema de ubicación del mural de Teodoro Núñez Ureta (en color rojo)

La Independencia es representada con un niño envuelto en la bandera nacional; delante de él, un grupo de personas avanza con fuerza y decisión en busca de la libertad política, alcanzada por el personaje vestido con túnica y sombrero; a su lado, un hombre redacta las nuevas leyes de la República y a sus pies, una niña negra advierte sobre el suelo las cadenas rotas de la esclavitud extinta. Como escena final de la sección, una señora recoge a un infante desvalido para integrarse a un grupo femenino con niños que avanzan hacia "la educación"; a su lado una señora sostiene su mano y al otro, un maestro le ofrece un libro. El lado derecho del mural representa la educación contemporánea; se exhibe un grupo de niños a los que un maestro les revela un camino; se observa una maestra de campo que, junto a sus alumnas, pretende seguir a los primeros; un hombre con las manos atadas retrata al analfabeto al que un escolar le enseña a escribir; luego viene la marcha de jóvenes con diversos ademanes, provenientes de las tres regiones del Perú, junto a ellos, niños y hombres construyen con sus manos una escuela. Concluyen esta sección las figuras de maestros jóvenes y ancianos que dirigen a los niños hacia el centro (Cáceres, 2001).

Núñez Ureta rompe con el punto de vista único y establece simultaneidades que surgen dentro del espacio arquitectónico según el desplazamiento del espectador; logra así el dinamismo a través del cruce de líneas directrices. Elimina el vacío de las grandes superficies, que el estilo modernista empezaba a imponer como moda estética. Ayuda a crear una verdadera experiencia de modernidad, consciente de su espacio, tiempo y posibilidades técnico-científicas. Introdujo al espacio su pintura para completar una configuración de principios que evidencian los impulsos sincretistas entre lo contemporáneo y lo local, hecho que Enrique Seoane también tuvo en consideración al momento de diseñar el edificio. El *hall* principal se convirtió en parte de una arquitectura moderna peruana gracias a su pintura, que la pobló de ideas sobre la colectividad, realidad e historia (ver Figuras 4 y Tabla 2).

Finalmente, es necesario mencionar la dimensión social-didáctica del mural y el carácter democrático implícito en él. Estas ideas de libertad, democracia, cultura y técnica están en estrecha relación con el pensamiento moderno. "El mural debe hablar a todos [...]" (Tord, 1989, p. 20) nos decía Núñez; no fue necesario, para validar nuestro arte, copiar modelos europeos, sino mirar más cerca (ver Figuras 6 y 7). Acerca de lo moderno dice lo siguiente:

[...] no se es moderno porque se es más o menos arbitrario o abstracto, porque se pinta en difícil y se habla de lo mismo. Se es moderno cuando creciendo desde el suelo en que nacimos, con medios que todos entiendan, logramos transmitir la experiencia intensa de la vida contemporánea, de sus problemas, de sus anhelos, de los sueños del hombre que nos rodea en ese instante. (Tord, 1989, p. 44)

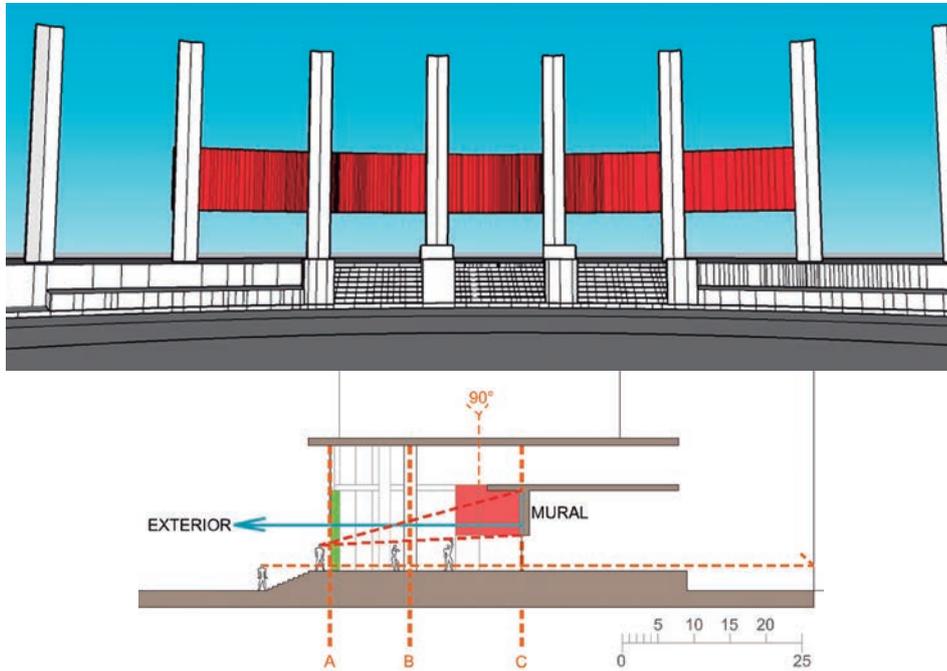


Figura 6. Aproximadamente 72 personajes se encuentran organizados en tres partes. Cada sección es captada gracias a la elección de los ángulos de visión, que considera las distancias y da énfasis a las formas corporales. Fotografía tomada el 21 de abril de 2022.

Figura 7. Arriba: creación de un horizonte que se alza sobre la línea del visor. Esto contribuye a la ingravidez y a la ligereza, principios propios de la arquitectura moderna. Abajo: la idea de transparencia es denotada por la simultaneidad de planos (A-B y C) que dejan ver un fondo que es el mural. Esta capacidad de "atravesar" con la mirada diferentes zonas ayuda a reforzar la idea de profundidad. La transparencia es un recurso que nos permite generar espacio y es un valor afectivo de la modernidad (Ciriani, 2014, p. 74).

El mural *Educación urbana* se ubica en el sector izquierdo del *hall* principal. Mide 5 metros de alto por 6 de ancho (ver Figura 8) y fue realizado por Juan Manuel Ugarte Eléspuru⁸. Está dividido en diversos sectores que rodean a uno central con personajes de ambos sexos y de diferentes edades. Tiene como uso frecuente a figuras vigorosas carentes de expresión (León, 2001). La parte central muestra un grupo multiétnico de padres que confían la formación escolar de sus hijos a un profesor, todo esto sobre una figura femenina con los

8. Nace el 1912 en Arequipa. Pintor autodidacta y escritor. Graduado como doctor en Filosofía y Letras, en 1935, fue catedrático de Historia del Arte y Estética de la Universidad San Agustín de Arequipa, 1936-50. En 1943 viajó a Estados Unidos, donde estudió durante 2 años las nuevas corrientes pictóricas y publicó el libro *Academicismo y arte moderno* (Lavarello, 2009, p. 280). Falleció en Lima en 1988.



Figura 8. Juan Manuel Ugarte Eléspuru. Educación urbana. 1956. Pintura al fresco sobre pared. 5 x 6 metros. Foto tomada el 21 de abril de 2022.

Tabla 3. Categorías propuestas para el mural Educación urbana (ver Figura 9)

Categorías de análisis	Descripción
Armonía visual	Es apreciable desde una mayor distancia a lo largo de todo el hall. Está en tensión constante con el mural de Camino Brent.
Movilidad visual (gama)	Gama de transición, colores primarios y secundarios ofrecen dinamismo.
Desmaterialización	Se convierte en un punto visual que marca el paso hacia otros ambientes.
Cualidades espaciales	Ligereza, anclaje, movimiento continuo, gravedad y tensión.
Elasticidad	La pared se convierte en un elemento plástico de transición.
Unidad espacial	Trabaja toda la superficie de la pared. Posee correspondencia con el sector de mayor iluminación.
Conocimiento de la geometría del espacio	Se conoce muy bien la zona de influencia que tiene una función de dar respiro al espacio central.

brazos extendidos que, coronada con una balanza y un arcoíris, sostiene en una mano al sol y en otra a la luna. En la escena superior está la “patria”, cubierta de rojo-blanco, divinizada con una aureola y escoltada por dos seres alados, de lo cuales uno porta un reloj de arena y el otro una antorcha; detrás de cada uno de ellos, grupos de personas esparcen semillas y otorgan al fruto de sus esfuerzos. En la zona baja, e inscrita en un óvalo, una mujer da cobijo a cuatro seres; resalta, además, otro personaje femenino que amamanta a un bebé; todos ellos están rodeados de hombres en diversas acciones y posturas. En el sector izquierdo, hombres y mujeres construyen, con sus manos y grandes bloques de piedra, la escuela; en el lado derecho, un conjunto de alumnos reciben lecciones de sus maestros (ver Tabla 3).

El mural *Educación Rural*, obra de Enrique Camino Brent⁹, está localizado a la derecha del *hall* principal; mide 5 metros de alto por 6 de ancho (ver Figura 10). La composición está estructurada sobre la base de un eje vertical central que une cuatro motivos: en la parte superior, las tres zonas geográficas del Perú: costa, el mar del cual salta un pez dorado; sierra, con la flor de la cantuta que nace entre las altas montañas andinas; selva, con el tucán sobre la rama de un frondoso árbol de la Amazonía. Como segundo ítem, el profesor imparte a los alumnos de su entorno conocimientos industriales simbolizados por la rueda. Antes de entrar al tercer motivo, donde una maestra lee a un grupo de atentas niñas, Camino Brent inserta una semicurva ancha en la cual desarrolla el tema de la agricultura; en los años que se pintó el mural el agro era uno de los ejes de la economía peruana; el artista lo plasmó en una yunta de recios bueyes que arrastra un inmenso haz de trigo. Por cierto, tanto el vacuno como la mies habían sido introducidos por los conquistadores en el siglo XVI, dos elementos que en parte modificaron la dieta alimenticia y la forma de trabajo agrícola. Cierra el planteamiento compositivo romboidal un trigal simbolizado por una resplandeciente espiga dorada nacida en medio de un grupo de tallos.

Camino Brent ha desarrollado lo ya relatado dentro de un rombo que, gracias a su área, permite explayar cada uno de los acontecimientos con numerosos detalles relativos a la educación rural; en cada uno, las hieráticas figuras humanas —salvo los retratos de los dos profesores— sentadas dan la espalda al espectador; atentas a la lección, de ellas solo se perciben sus cabellos negros y lacios —largo, para las mujeres; corto para los varones— y, a través de una sutil curva, el semiperfil de sus rostros carentes de identidad.

En los cuatro ángulos del mural continúan relatos independientes entre sí. Detengámonos en los superiores. El izquierdo recrea a cinco obreros de la construcción; mientras uno tarraja, otro levanta un muro, seguido del que acarrea ladrillos y del que prepara la mezcla de arena y cemento, escena cerrada por el quinto hombre que ingresa

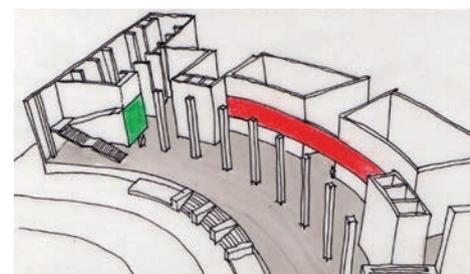


Figura 9. Esquema de ubicación del mural de Juan Manuel Ugarte Eléspuru (en color verde).

9. Enrique Camino Brent nació en Lima en 1909. A los 13 años ingresó a la Escuela Nacional de Bellas Artes del Perú. Discípulo de Daniel Hernández y José Sabogal; egresó en 1932. Sobresalió como una de las figuras de la corriente indigenista. Falleció en Lima en 1960 (Lavarello, 2009, p. 63).



Figura 10. Enrique Camino Brent. Educación Rural. 1957. Pintura al fresco sobre pared. 5 x 6 metros.

con una larga viga de madera cargada sobre su hombro. La escena del ángulo derecho es diametralmente opuesta; se refiere a la educación religiosa expresada por medio de un fraile franciscano que, aparentemente, catequiza a los pueblos de la Amazonía representados por dos hombres vestidos con sus atuendos tradicionales, los cuales, a su vez, son alfabetizados por un mestizo (ver Tabla 4).

Mientras los ángulos superiores son netamente masculinos, los inferiores son femeninos. En la parte superior del derecho está emplazada la ganadería, importante ítem económico: camélidos, vacunos, caprinos y aves de corral; bajo ellos tres, señoras cosechan el maíz, planta milenaria oriunda de América de gran importancia culinaria. El ángulo izquierdo cierra el relato iconográfico con interesantes escenas; mientras en la parte superior se visualiza la medicina a través de una enfermera, bajo ella una mujer extiende su manta para enseñar las papas, tubérculo nativo del Perú gracias al cual

Tabla 4. Categorías propuestas para el mural Educación rural (ver Figura 11)

Categorías de análisis	Descripción
Armonía visual	Es apreciable desde una mayor distancia a lo largo de todo el hall. Está en tensión constante con el mural de Ugarte Eléspuru.
Movilidad visual (gama)	Mayormente cálidos, parecen más cercanos.
Desmaterialización	Se convierte en un punto visual que marca el paso hacia otros ambientes.
Cualidades espaciales	Transparencia, movimiento continuo y tensión.
Elasticidad	La pared se convierte en un elemento plástico de transición.
Unidad espacial	Trabaja en tensión con los demás murales. Posee correspondencia con el sector de mayor iluminación.
Conocimiento de la geometría del espacio	Se conoce muy bien la zona de influencia que tiene una función de dar respiro al espacio central.

el mundo europeo pudo salir de la hambruna en el siglo XIX. Detrás de ella, el perfil de dos uros, nativos de las orillas del Titicaca, lago simbolizado por altos totoraes. En ambas escenas inferiores podemos identificar la adoración a la Pachamama. Llama la atención que, en el sector inferior central, se coloque una espiga de trigo, que es un producto traído del mundo occidental, antes de colocar un producto originario como la papa o el maíz. El artista dejó testimonio de su obra a través de los dos libros abiertos, el que sostiene la maestra posee el nombre del mural en el otro libro, que está en la escena del franciscano, se lee el año de ejecución y el nombre del artista.

El mural *Educación Artística, la Cultura en el Perú, o Las Artes*, elaborado por Carlos Quíspez Asín¹⁰, ubicado en el *hall* lateral de ingreso por la avenida Abancay. Mide 5.5 metros de alto por 4.44 metros de ancho (ver Figura 12). Su superficie está limitada por dos columnas. La composición está estructurada sobre la base de un triángulo isósceles. En la parte superior se realiza la figura femenina de “la poesía”, quien, sentada, sostiene una lámpara y domina lo alto del eje vertical central. Detrás de ella vemos una columna dórica y a sus lados a la “arquitectura” y la “música”; en los ángulos superiores están la “literatura” y la “danza”. En el sector medio, completan el mural las tres gracias, un director de orquesta, un pintor, el teatro simbolizado por una dama que sostiene una máscara, otra reclinada, un escultor, músicos, un grabador, y en la parte central baja dos mujeres y un niño; todos delineados finamente (ver Tabla 5). Se crea la sensación de planos y volúmenes, algunos de apariencia prismática; esta manera de trabajar el dibujo simplificado revela su interés por el cubismo sintético que supo adquirir durante su estadía en París (Real, 2001).

El mural *La Educación Religiosa* en el Perú es obra de Sabino Springett¹¹, se localiza en la sala de informes y mesa de partes, en el ala izquierda del primer nivel del edificio principal. Mide 7 metros de alto por 4 de ancho (ver Figura 14). Planteado como retablo de iglesia, posee tres calles y tres niveles divididos con escenas del proceso de evangelización durante el virreinato. La parte central representa la trilogía celestial y la trinidad terrenal a través de Cristo, flanqueado por dos ángeles, una familia peruana obrera mestiza con su hijo y sobre este el Espíritu Santo; bajo todos ellos el apóstol Santiago el mayor a caballo. En el ángulo superior izquierdo un sacerdote mercedario evangeliza a un grupo de niños y en el derecho otro clérigo bautiza a los ya conversos. En la zona media, de la calle izquierda, una monja de la caridad socorre a los desva-

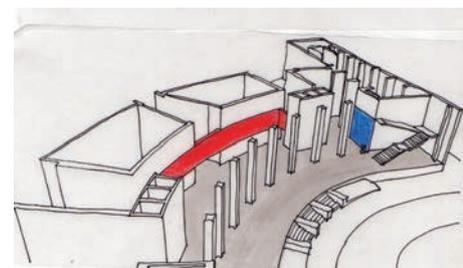


Figura 11. Esquema de ubicación del mural de Enrique Camino Brent (en color azul)

10. Nació en Lima en 1900. Estudió pintura con Teófilo Castillo (1915) y en la ENBA bajo la dirección de Daniel Hernández de 1919-21. A fines de 1921 viajó a Madrid y becado ingresó a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando donde permaneció casi 8 años. Tuvo como maestros a Rafael Domenech, Cecilio Plá y Manuel Beneditto. Estudió la técnica del fresco; fue uno de los primeros en realizar la pintura mural en el Perú (Lavarello, 2009, pp. 334-335). Falleció en Lima en 1983.

11. Nació el 12 de julio de 1913 en Ayacucho. Estudió en la ENBA con Daniel Hernández y en los talleres de los profesores Vinatea Reinoso, Sabogal Diéguez y Gonzáles Trujillo. Su obra abarca desde la abstracción hasta el figurativo clásico, e incluye el mural y el fresco (Lavarello, 2009, p. 394). Falleció en Lima en agosto del 2006.



Figura 12. Carlos Quispez Asín. Educación Artística. 1956. Pintura al fresco sobre pared. 5.5 x 4.44 metros.

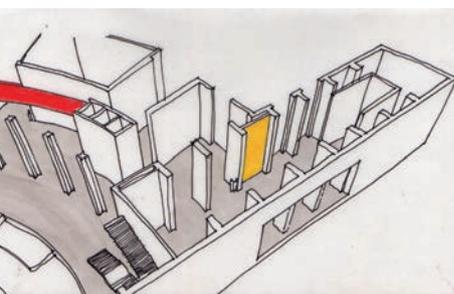


Figura 13. Esquema de ubicación del mural de Carlos Quispez Asín (en color amarillo)

Tabla 5. Categorías propuestas para el mural Educación artística (ver Figura 13)

Categorías de análisis	Descripción
Armonía visual	Puede visualizarse desde el exterior. Sirve de remate visual desde el ingreso. A pesar de estar en otro ambiente, forma parte de un circuito temático.
Movilidad visual (gama)	Colores cálidos que tienden a los pasteles. Debido al uso del blanco consigue transparencias y superposiciones entre figuras.
Desmaterialización	Se convierte en punto visual. No se adelanta como figura debido a sus colores.
Cualidades espaciales	Transparencia, movimiento continuo y tensión con el espectador
Elasticidad	La pared se convierte en un elemento plástico de transición.
Unidad espacial	Posee correspondencia con el sector de mayor iluminación.
Conocimiento de la geometría del espacio	La decisión de colocarlo frente al ingreso prevé la apreciación del mural debido a lo reducido del ancho del espacio.



Figura 14. Sabino Springett. La Educación Religiosa en el Perú. 1956-57. Pintura al fresco sobre pared. 7 x 4 metros.

Tabla 6. Categorías propuestas para el mural Educación religiosa (ver Figura 15)

Categorías de análisis	Descripción
Armonía visual	Puede visualizarse desde el interior. Sirve de remate visual desde el hall principal. También forma parte de un circuito temático.
Movilidad visual (gama)	Gama de transición, colores primarios y secundarios ofrecen dinamismo.
Desmaterialización	Se convierte en punto visual. Ocupa toda la pared camuflándola.
Cualidades espaciales	Movimiento continuo y tensión con el espectador y el mural de Pereira
Elasticidad	La pared se convierte en un elemento plástico de transición.
Unidad espacial	Se trabaja toda la superficie. Posee tensión visual con el mural de Pereira.
Conocimiento de la geometría del espacio	La decisión de colocarlo frente al ingreso interior prevé la apreciación del mural debido a lo reducido del ancho del espacio.

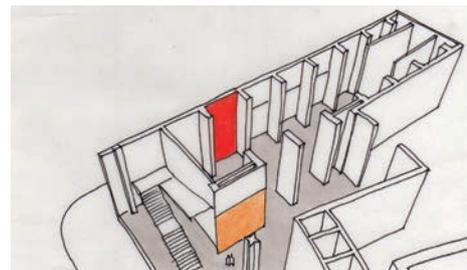


Figura 15. Esquema de ubicación del mural de Sabino Springett (en color naranja)

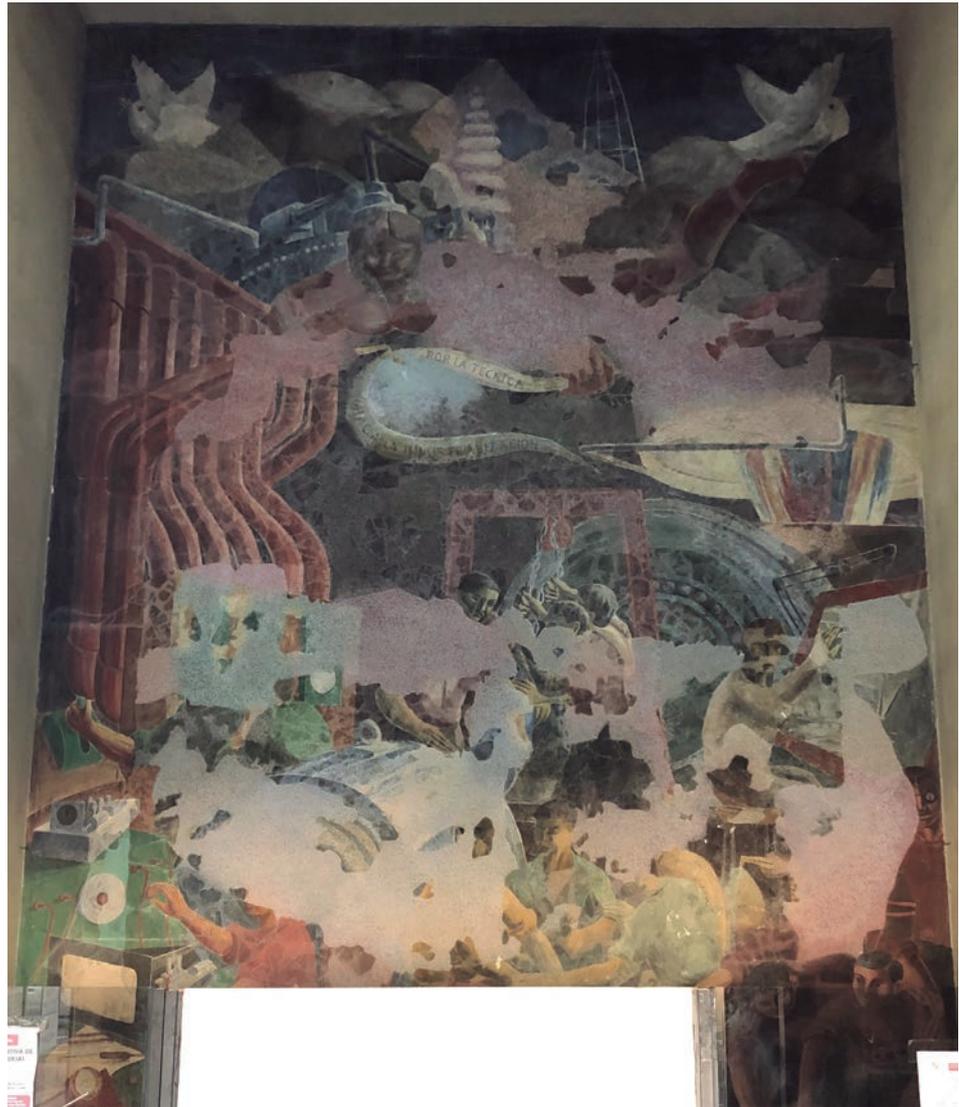


Figura 16. Juan Luis Pereira. Educación técnica urbana. 1956-57. Pintura al fresco sobre pared. 6 x 4 metros.

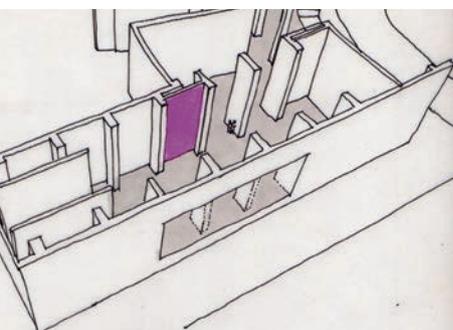


Figura 17. Esquema de ubicación del mural de Juan Luis Pereira (en color violeta)

Tabla 7. Categorías propuestas del mural Educación técnica urbana (ver Figura 17)

Categorías de análisis	Descripción
Armonía visual	Puede visualizarse desde el exterior. Sirve de remate visual desde el ingreso.
Movilidad visual (gama)	Gama de transición, colores primarios y secundarios ofrecen dinamismo.
Desmaterialización	Se convierte en punto visual. Ocupa toda la pared camuflándola.
Cualidades espaciales	Movimiento continuo y tensión con el espectador
Elasticidad	La pared se convierte en un elemento plástico de transición.
Unidad espacial	Se trabaja toda la superficie. Posee tensión visual con el mural de S. Springett.
Conocimiento de la geometría del espacio	La decisión de colocarlo frente al ingreso prevé la apreciación del mural debido a lo reducido del ancho del espacio.

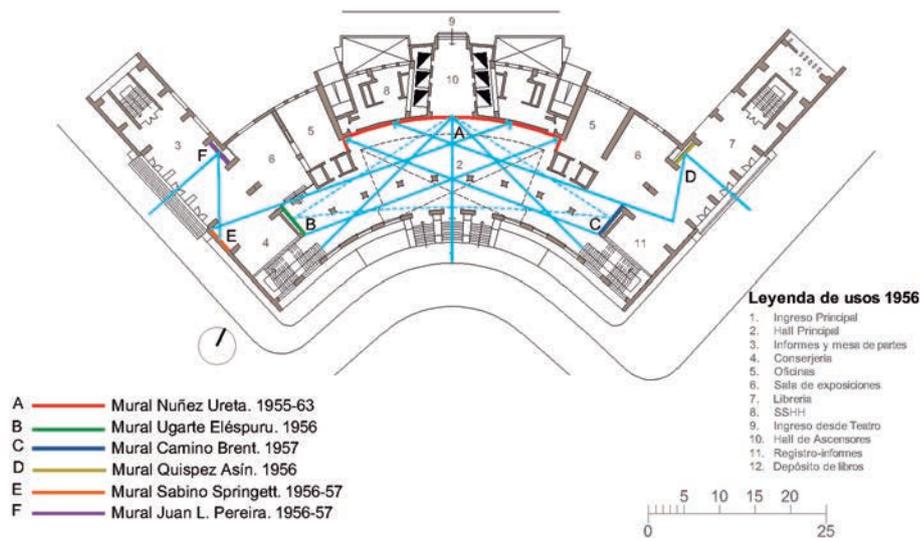


Figura 18. Visibilidad de los diversos ambientes desde varios puntos de observación. Adaptado de Bentín, 1989, p. 214.

lidos, y a la derecha, un franciscano enseña la fe a la realeza inca (ver Tabla 6). En la parte baja, sobre el lado izquierdo, se representa a sacerdotes dominicos, mercedarios, agustinos y franciscanos, mientras que en lado derecho está el inca acompañado de sus collas¹², una de ellas porta la imagen del Inti (Sol) (Corvetto, 2001).

La *Educación técnica urbana* es obra de Juan Luis Pereira¹³, se ubica en la sala de mesa de partes, a la cual se accede desde la avenida Nicolás de Piérola (ver Figura 16). Mide 6 metros de alto por 4 de ancho (Ayarza, 2002). Trata actividades técnicas como la agrícola, industrial y eléctrica, independientes entre sí. En la filacteria central se lee: "Por la técnica hacia la industrialización". En la zona baja está una madre y sus hijos como origen del progreso (ver Tabla 7).

Cada mural posee un campo de dominio y un área de influencia en el espacio; sin embargo, al no existir límites físicos entre las zonas, la interacción con los murales en el recorrido se intensifica en fluidez. Todos los murales pueden ser visibilizados desde varios sectores (ver Figura 18). El uso de superficies cóncavas y la unión de estas formas con superficies rectas, rompimientos, etc., hace posible el fenómeno dinámico (Siqueiros, 1979, p. 74).

La movilidad de la "pared elástica", diluida y ligera deviene en una idea más completa hacia el concepto de "pintura espacial" (ver Figura 19).

Por otro lado, conocer la geometría ha sido importante, las estrategias de proyecto artístico dependen de ella. Se tiene en cuenta el ritmo geométrico de las columnas intermediarias que enmarcan y la distancia desde donde el observador ingresa al espacio. Esto asegura la completa visibilidad, tanto a nivel de ángulo visual vertical como horizontal (ver Figura 20).

Un factor importante en la relación mural y espacio moderno es el movimiento continuo y la fluidez. El cambio de dirección visual de los observadores que pasean libremente sin obstáculos fue la idea generadora en la ubicación de los murales, los cuales otorgan un sentido de ubicuidad al público que transita (ver Figura 21).

12. Mujeres del inca

13. Pintor limeño que estudió en la ENBA con Daniel Hernández. Pereira viajó a Europa, donde se perfeccionó en pintura a caballete y mural (Lavarello, 2009, p. 312).

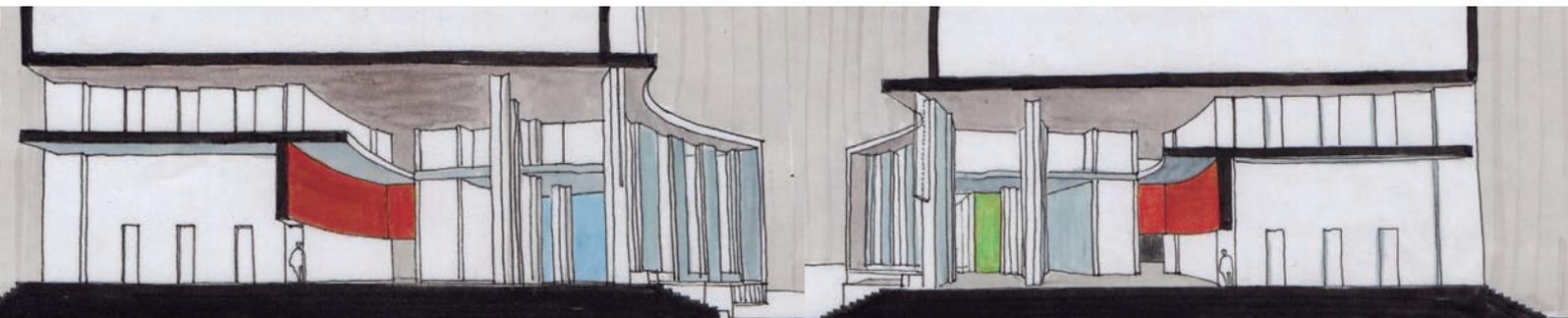


Figura 19. Cortes transversales a uno y otro lado del eje central del hall principal. Derecha, se relativiza la dimensión del mural por la forma cóncava y envolvente. Izquierda, se muestra la relación visual entre murales.

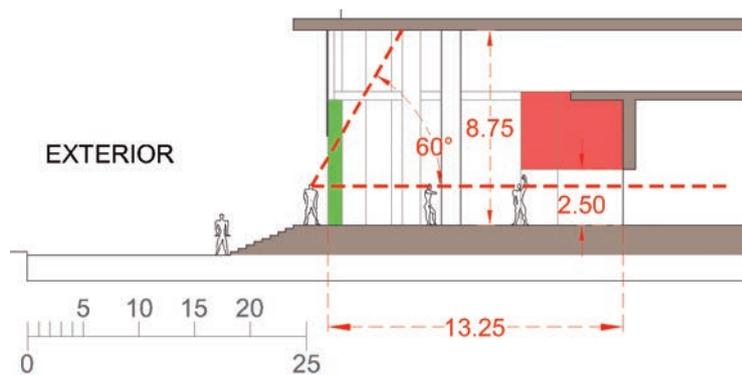


Figura 20. Corte transversal del hall principal para conocer la altura de las paredes, la relación entre estos y el techo, la relación interespacial entre vanos, techos, paredes y piso

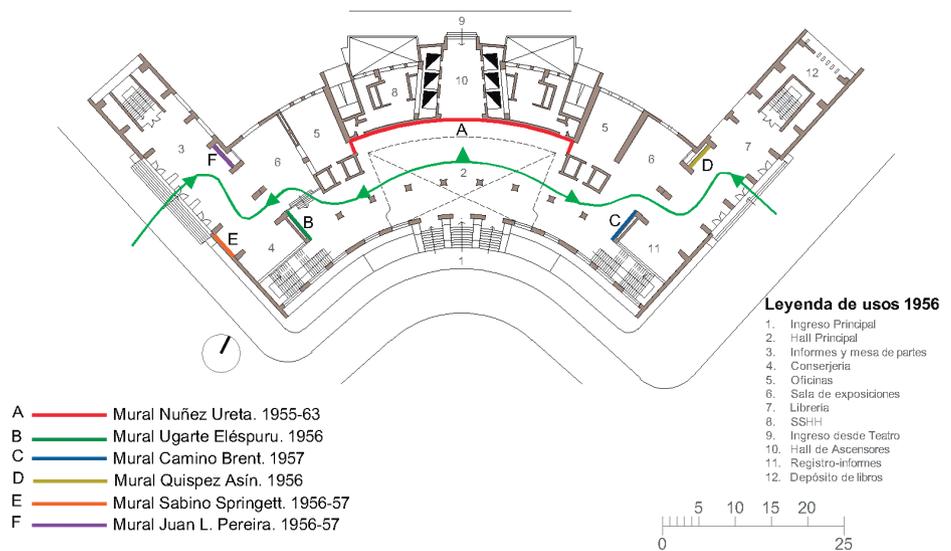


Figura 21. Movimiento continuo y fluidez. Adaptado de Bentin, 1989, p. 214.

Comentarios finales

Tanto arquitectura, pintura y política tuvieron confluencia en aspectos ligados al desarrollo de una idea de modernidad y peruandad en el ex Ministerio de Educación. Las influencias de la Bauhaus, con su enfoque integrador del arte, se vieron evidenciadas en la enseñan-

za arquitectónica moderna en el Perú a mediados del siglo XX. Los arquitectos docentes del Departamento de Arquitectura de la Escuela Nacional de Ingenieros orientaron la enseñanza dentro de este contexto de plástica integral; entre ellos se encontraba Enrique Seoane. Las ideas modernas, desarrolladas por diversos pensadores, respecto de la pintura y arquitectura fueron un referente importante en el pensamiento y obra de diversos profesionales; la Agrupación Espacio, a través de su manifiesto, refleja esta influencia.

En el campo de la pintura, las convergencias occidentales y locales continuaban con la línea de lo peruano en el arte. El muralismo mexicano, a través de Siqueiros, tuvo repercusión en Núñez Ureta, tanto en su pintura como en la idea del alcance popular del arte. Por otra parte, Odría, a través de su gobierno moderno y conservador, emuló la visión europea de modelos estadounidenses (Trahtemberg, 2000, p. 10), difundió modos de vida moderna para la clase media, de la que se esperaba que contribuyera a modernizar el país.

El conjunto arquitectónico del ex Ministerio de Educación se concibió en su conjunto independiente del entorno. Es muestra de una plástica integral. Se agregó un carácter peruano tanto en aspectos formales arquitectónicos-pictóricos, como temáticos y conceptuales, tanto en su exterior como en su interior. Los murales del estudio poseen el concepto de arte espacial, ya que para ser creados requerían de una pared en un espacio amplio para que pudieran ser visualizados y de esta manera entregar su mensaje. Los seis murales tienen la idea de contribuir a la espacialidad, eliminar todo aquello que pueda parecer violento, como por ejemplo los límites, y tender hacia lo integral; esto está ligado a lo sensorial. El uso de elementos pictóricos en las paredes posee propiedades desmaterializantes; estos camuflan la arquitectura y otorgan más o menos gravedad a las paredes.

Los murales preservan su cuadrilateralidad de forma invariable a pesar de sus transformaciones proyectivas; sin embargo, existen otros elementos variables como distancias, movimientos, ángulos de visión, proyecciones, etc. que no se pueden tomar como comunes en su percepción sino que parten de un conjunto de particularidades resultantes de una categorización.

Lo pictórico en el vacío otorga profundidades visuales, un nuevo espacio que produce efectos armónicos. El emplazamiento estratégico de los murales consigue expandir o comprimir el espacio según cromatismos, luz natural y su incidencia en el espectador. El uso de colores, proporciones, posicionamientos, amplitudes y perspectivas tiene un estrecho nexo con la arquitectura. La inserción de los murales en el campo visual depende del lugar que ocupa dentro del recorrido total y del cometido en la estructura del conjunto.

Finalmente, categorías como armonía y movilidad visual; desmaterialización y camuflaje; cualidades espaciales como ligereza, transparencia, anclajes, movimiento continuo, gravedad y tensión; elasticidad, unidad y conocimiento de la geometría, son mostradas como parte de una síntesis artística.

Referencias

- Álvarez Ortega, S. (2006). *La formación en arquitectura en el Perú. Antecedentes, inicios y desarrollo hasta 1955*. Inifaua. Universidad Nacional de Ingeniería.
- Agrupación Espacio. (junio de 1947). Declaración de principios de la Agrupación Espacio. *El Arquitecto Peruano*, 119, s. d.
- Arnheim, R. (1985). *El pensamiento visual*. Paidós.
- Ayarza Uyaco, L. (2002). Juan Luis Pereira. *Pintura mural peruana del siglo XX*. Catálogo. Coordinación general: Nanda Leonardini (Vol. IV). Texto inédito.
- Bentín Diez Canseco, J. (1989). *Enrique Seoane Ros. Una búsqueda de raíces peruanas* (pp. 186-190, 214-215). Índice Editores Asociados.
- Ballart, Josep (2002). *El Patrimonio histórico y arqueológico: Valor y uso*. Editorial Ariel.

- Bryant, G. (1997). El concepto de Gesamtkunstwerk. *Cuaderno de Notas*, (5), 57-76. <http://polired.upm.es/index.php/cuadernodenotas/article/view/790>
- Cáceres Atocha, R. (2001). Teodoro Núñez Ureta. *Pintura mural peruana del siglo XX*. Catálogo. Coordinación general: Nanda Leonardini (Vol. I, pp. 81-82). Seminario de Historia Rural Andina. Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Castrillón, A. (marzo del 2002). *De abstracciones, informalismos y otras historias...* Instituto Cultural Peruano Norteamericano - Banco Sudamericano.
- Ciriani, E. (2014). *Todavía la arquitectura*. Arcadia Mediática.
- Corvetto, G. (2001). Sabino Canales Springett. *Pintura mural peruana del siglo XX*. Catálogo. Coordinación general: Nanda Leonardini (Vol. III). Texto inédito.
- García Bryce, J. (1965). *Homenaje a Le Corbusier*. Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Artes de la Universidad Nacional de Ingeniería.
- Guter, E. (2010). *Aesthetics A-Z*. Edinburgh University Press. Proquest Ebook Central, <http://ebookcentral.proquest.com/lib/upc-ebooks/detail.action?docID=624264>
- Huapaya Espinoza, J. C. (2021). Fantasmas corbusieranos en el Perú: divulgación, articulaciones y reflexiones, 1939-1965. *Perspectivas: Revista Científica de la Universidad de Belgrano*, 4(4), 149-166.
- Jeanneret, Ch. E. & Ozenfant, A. (1994). *Acercas del purismo. Escritos 1918-1926*. El Croquis Editorial.
- Lavarello de Velaocheaga, G. (2009). *Artistas plásticos en el Perú. Siglos XVI-XVII-XVIII-XIX-XX*. Pacasmayo.
- León Morales, J. (2001). Manuel Ugarte Eléspuru. *Pintura mural peruana del siglo XX*. Catálogo. Coordinación general: Nanda Leonardini (Vol. I, pp. 155-156). Seminario de Historia Rural Andina. Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- López, M. A. (2019). *La forma de las cosas. Breve recuento de la crítica al ornamento en el contexto de la Bauhaus*. Agenda Cultural Alma Máter, (263). https://scholar.googleusercontent.com/scholar?q=cache:8bEpr9IOUX4J:scholar.google.com/+gesamtkunstwerk+bauhaus&hl=es&lr=lang_es&as_sdt=0,5
- López Portillo Tostado, F. (2017). El gobierno militar de Manuel A. Odría en Perú (1948-1956): un vistazo diplomático. Universidad Nacional Autónoma de México Ciudad Universitaria, Delegación Coyoacán. <http://www.librosoa.unam.mx/bitstream/handle/123456789/415/Gobierno%20Odr%C3%81a.pdf?sequence=2&isAllowed=y>
- Mallet-Stevens, R. (marzo de 1999). L'Exposition des Arts Décoratifs à Paris en 1925. *Les amis de la Villa Cavrois*. <https://www.villacavrois.org/1999/03/lexposition-des-arts-decoratifs-paris.html>
- Ministerio de Cultura. (2020). *Propuesta Técnica para la declaratoria de Monumento integrante del Patrimonio Cultural de la Nación de la ex sede del Ministerio de Educación*.
- Moreno Moreno, M. P. (2019). Fernand Léger: Pared-arquitecto-pintor. Cromatismo espacial. *Rita: Revista Indexada De Textos Académicos*, (11), 166-177. <http://ojs.redfundamentos.com/index.php/rita/article/view/421/377>
- Real Bazán, F. (2001). Carlos Quispéz Asín. *Pintura mural peruana del siglo XX*. Catálogo. Coordinación general: Nanda Leonardini (Vol. I, pp. 114-116). Seminario de Historia Rural Andina. UNMSM.
- Román, E. (10 de junio de 2000). El Siglo XX en las artes plásticas peruanas. *Copé*, X(23), pp.14-20. <https://cultura.petroperu.com.pe/biblioteca-cope/revista-cope-vol-veintitres/>
- Roth, L. M. (1999). *Entender la arquitectura: Sus elementos, historia y significado* (1ª ed.). GG.
- Siqueiros, D. A. (1979). *Cómo se pinta un mural*. Ediciones Taller Siqueiros Venus y Sol Jardines de Cuernavaca. <https://bit.ly/3BuAIRH>
- Souza, A. M. (30 de agosto del 2012). *El naturalismo de Rivera y Portinari: el arte como posibilidad de reflexión crítica y mediación con la realidad social* [Trabajo de conclusión del curso de licenciatura en Artes Visuales]. Instituto de Artes de la Universidad de Brasilia. http://bdm.unb.br/bitstream/10483/5650/1/2012_AdelsonMatiasSouza.pdf.
- Trahtemberg, L. (10 de junio del 2000). Evolución de la Educación Peruana en el Siglo XX. *Copé*, X(23), p. 10. <https://cultura.petroperu.com.pe/biblioteca-cope/revista-cope-vol-veintitres/>