
Mariátegui y el modernismo andino (Una conversación)



Iosu Aramburu

Pontificia Universidad Católica del Perú, Perú
iosu.aramburu@gmail.com

Mijail Mitrovic

Pontificia Universidad Católica del Perú, Perú
m.mitrovic@pucp.edu.pe

post(s)

vol. 10, p. 194 - 205, 2024

Universidad San Francisco de Quito, Ecuador

ISSN: 1390-9797

ISSN-E: 2631-2670

posts@usfq.edu.ec

Recepción: 20 octubre 2023

Aprobación: 13 diciembre 2023

DOI: [https://doi.org/10.18272/post\(s\).v10i1.3400](https://doi.org/10.18272/post(s).v10i1.3400)

Resumen: Conversación entre el artista Iosu Aramburu y el antropólogo Mijail Mitrovic sobre la relación entre el pensamiento de José Carlos Mariátegui y el desarrollo del modernismo andino entre las décadas de 1920 y 1970, principalmente en el Perú, en contrapunto con reflexiones sobre la obra reciente de Aramburu.

Palabras clave: modernismo andino, José Carlos Mariátegui, indigenismo, Perú, Iosu Aramburu.

Abstract: Conversation between artist Iosu Aramburu and anthropologist Mijail Mitrovic on the relationship between the thought of José Carlos Mariátegui and the development of Andean modernism between the 1920s and 1970s, mainly in Peru, in counterpoint with reflections on Aramburu's recent work.

Keywords: Andean modernism, José Carlos Mariátegui, indigenism, Peru, Iosu Aramburu.

La siguiente conversación es una edición y ampliación de otra que sostuvimos en abril de 2023, en el marco de Día de campo (Galería Pasto, Buenos Aires), exposición individual de Iosu Aramburu que estuvo acompañada por un texto breve de Mijail Mitrovic. Desde hace un tiempo, venimos pensando y discutiendo sobre la idea de un modernismo andino, una herramienta conceptual que nos parece importante para repensar ciertos modos de historizar el desarrollo del arte en los países andinos. A partir de comentar algunas obras recientes de Iosu, entonces, esta conversación busca identificar algunos de los ejes del debate sobre el modernismo andino que, con suerte, animará a discutir regionalmente el arte del siglo pasado y las formas en que hoy en día nos vinculamos con su historia.

Mijail Mitrovic: Hay algo interesante en cómo nos relacionamos con el indigenismo hoy en día. A diferencia de México, que tiene, digamos, una revolución detrás de aquel movimiento cultural y política de Estado, en el Perú se mira al indigenismo con mucho recelo; se lo ve como un movimiento que idealiza demasiado. Un movimiento que, debido a su carácter pequeñoburgués, está irremediamente lejos de los sujetos y espacios que representa. Pero es algo interesante porque creo que tu manera de observar lo que sucede en esos años reconoce que hay ese acto de proyectar en el campo un cierto ideal, una cierta forma de mirar que no es del todo propia del campesinado. Pero, al mismo tiempo, entiendes que esa mirada no es del todo ajena a lo que estaba sucediendo en el campo. Esas imágenes responden a un movimiento real que existe entre el campesinado en el área andina a principios del siglo XX. Tal vez una primera idea para reflexionar sobre tu exposición *Día de campo* tiene que ver con que no se trata de mirar con mucha distancia y decir «estas representaciones idealizan y vician necesariamente a un sujeto, a un espacio, a un paisaje», sino que hay algo que quieres recuperar de ese vínculo que existió entre el temprano indigenismo andino y las cosas que efectivamente estaban ocurriendo en el campo:

levantamientos en contra del régimen de hacienda.

Iosu Aramburu: Me interesa especialmente que puedan suceder esas dos cosas en paralelo. Hay una idealización y una romantización del espacio y los sujetos rurales, pero también se trata de pensar el campo como una fuente de modernidad y no como un espacio de atraso. Un espacio que nos va a salvar de la decadencia burguesa de las ciudades. Me interesa el horizonte utópico de esa mirada.

MM: La idea de mirar al campo como un espacio para salvarse de la ciudad es una idea más bien romántica: un campo idealizado, casi sin personas que, además, es parte de una manera de mirar y de construir el paisaje.



Figura 1

Iosu Aramburu Un nuevo hombre Composición 4 2019 Modelado en yeso y agregados 280 x 665 cm Foto Marcela Barragán y Paul Granthon

Figura 1. Iosu Aramburu. Un nuevo hombre. Composición 4, 2019. Modelado en yeso y agregados, 280 x 665 cm. Foto: Marcela Barragán y Paul Granthon.



Figura 2

Iosu Aramburu Un nuevo hombre Composición 3 2019 Modelado en yeso cemento y agregados 175 x 350 cm vista de detalles Foto Juan Pablo Murrugarra

Figura 2. Iosu Aramburu. *Un nuevo hombre. Composición 3*, 2019. Modelado en yeso, cemento y agregados. 175 x 350 cm (vista de detalles). Foto: Juan Pablo Murrugarra.

IA: Lo decía más pensando en el campo como un lugar desde donde va a surgir la revolución. **MM:** Hay varias piezas románticas del siglo XIX que hoy vemos como paisajes pero que realmente nos muestran haciendas, propiedades. Esa es una idealización perfecta, como decía John Berger en *Modos de ver*. Un campo visto por los terratenientes. Aquí, más bien, estás atendiendo a cómo se construye la figura del trabajo. El campo como un lugar donde hay tecnología y técnicas de producción que no son parte del pasado, sino que pueden ser la base para una construcción diferente, como la idea misma del

trabajo comunal, que a Mariátegui le interesaba mucho: la cooperación, la asociatividad, etc.

IA: He escogido intencionalmente imágenes que son muy activas y llenas de personas. En ese sentido, no son imágenes del campo vacío —que las hay—, ni de los habitantes del campo cabizbajos o en descanso —que las hay muchas—. Estaba buscando imágenes en las que el campesino está actuando, produciendo y siendo un sujeto activo.



Figura 3

Iosu Aramburu. Día de campo I(EK, 1937), 2023. Acrílico sobre lino teñido, 120 x 60 cm. Foto: Juan Pablo Murrugarra.

Figura 3. Iosu Aramburu. Día de campo I(EK, 1937), 2023. Acrílico sobre lino teñido, 120 x 60 cm. Foto: Juan Pablo Murrugarra.

MM: Cuando Hildebrando Castro Pozo publica *Nuestra comunidad indígena* en 1924, empieza un modo de hablar de la comunidad como un tipo específico de organización de la vida y del trabajo. Él pensaba que esa forma social resolvería todos los *impases* que tenían los industrialistas, que no lograban (ni logran) que la gente trabaje feliz, con un propósito. Obviamente, ahí hay una cierta imagen idealizada, pero esa primera mirada que se da sobre la comunidad parte de los problemas específicos que estaba teniendo la sociedad moderna e industrial, que se creía en camino a generalizarse en todo el mundo. Que iba a arrasar con todas las vidas comunitarias y las formas de organización del trabajo en el campo. Es muy curioso, porque a veces no se ve que detrás del surgimiento del indigenismo

están esos problemas. En 1928, Mariátegui escribe sus *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana* y da un giro respecto de cómo mirar el problema agrario en general. Creo que a veces se pierde de vista que detrás de las obras indigenistas de los años 20 y 30 no solamente hay una mera proyección, sino que hay una concordancia con una manera de mirar el campo que se está gestando en la antropología, en los estudios agrarios, en la economía y en la política socialista. Por eso creo que Mariátegui le tenía tanta estima a lo que estaba pasando en las artes visuales, porque veía que, independientemente de lo que pensarán en la política José Sabogal, Julia Codesido, etc., había una manera revolucionaria de mirar al campo, de dar a ver una realidad donde hasta ese momento había sido el campo un sinónimo de atraso, de degradación; como dijiste antes: esa imagen de campesinos indígenas que están tristes porque el imperio inca cayó, la gloria pasada se perdió y están condenados a la desaparición. Estamos hablando de un momento donde las teorías raciales tenían plena legitimidad. Habría que restituirle cierto valor al indigenismo también en ese sentido: fue parte de un conjunto de esfuerzos por quebrar el modo dominante de mirar el campo. Mirar el indio no como una cosa del pasado, sino desde el *modernismo*, entendido como matriz para mirar la realidad a partir de tres ejes: las transformaciones económico-políticas que anunciaban una revolución, la crítica del orden social aristocrático u oligárquico y el shock que producían las nuevas formas artísticas. En la coyuntura actual, esa matriz parece nuevamente necesaria, cuando la convulsión social de los últimos meses en el Perú ha tenido sobre todo a población indígena, y sobre todo del sur andino, como principales protagonistas y víctimas. Es una pregunta distinta a la que tú te estás planteando en la muestra, pero creo que es importante.

IA: Es distinta, pero no está tan lejos realmente. Creo que hay una línea muy clara entre pensar al campo como el lugar de donde surgiría la revolución en los años 20, y pensar cómo se han visto las marchas recientes desde la clase alta en Lima, precisamente como esa amenaza que viene del campo a destruir la sociedad burguesa.

MM: Es como el espectro que vuelve a aparecer. El indigenismo habría formulado su propio espectro distinto al comunista, o acaso le dio una forma específica a aquel espectro, al menos durante un tiempo. En ese sentido puede ser interesante que miremos tu proyecto en torno a Mariátegui con más detenimiento.

IA: Más que un proyecto, en realidad era originalmente una pintura parte de una exposición. Luego fue creciendo como proyecto, en parte a partir de conversaciones que tuvimos los dos.

MM: Me acuerdo que no era un proyecto, es decir, me acuerdo cuando me invitaste a tu casa a ver el cuadro en plena elaboración y creo que siempre se me pasó preguntarte una cosa.

IA: Antes de que hagas la pregunta, para dar un poco de contexto, esa pintura partía de una fotografía del cortejo que acompañó al cuerpo de Mariátegui en el camino al cementerio en 1930; la hice para una exposición que no era realmente sobre Mariátegui, *Un nuevo hombre* se llamaba y se realizó en una sala del ICPNA (Instituto Cultural Peruano Norteamericano) en Lima, en 2019. Fue la última pieza que incluí en la muestra, porque necesitaba algo que cierre y balancee las otras piezas.

MM: *Un nuevo hombre* era la segunda de una serie de muestras que empezaste con *Una nueva era*, que fue en el Museo de San Marcos en Lima y que partía de una pregunta por cuál era el tiempo de lo moderno. Primero usaste las imágenes de cierta pintura colonial cusqueña, un formato que jugaba con la idea del mural, metiendo ahí cosas que hacían referencia a la arquitectura modernista de los años 50 en adelante. En fin, esa fue una respuesta específica a esa pregunta. Por otro lado, *Un nuevo hombre* era una indagación sobre la subjetividad. Estabas preguntándote cómo se compone la figuración del nuevo sujeto, la nueva subjetividad del siglo XX. Me acuerdo que para esa exhibición usaste imágenes que iban más o menos de 1930 a 1975. Entonces, en esa muestra, esta pintura tenía un lugar interesante porque era primero una imagen fotográfica del año 30, cuando muere Mariátegui, casi que abría la periodización, al mismo tiempo que podía ser vista en la sala como una especie de conclusión. Mirar un poco el tiempo que se abrió con su muerte.



Figura 4

Iosu Aramburu *Funerales de un nuevo hombre* 2019 Óleo sobre tela 150 x 220 cm Foto Marcela Barragán y Paul Granthon

Figura 4. Iosu Aramburu. *Funerales de un nuevo hombre*, 2019. Óleo sobre tela, 150 x 220 cm. Foto: Marcela Barragán y Paul Granthon.



Figura 5

Iosu Aramburu Funerales de un nuevo hombre y Modulor V 2019 Vista de instalación en la sala Venancio Shinki del ICPNA Lima Foto Marcela Barragán y Paul Granthon

Figura 5. Iosu Aramburu. Funerales de un nuevo hombre y Modulor V, 2019. Vista de instalación en la sala Venancio Shinki del ICPNA, Lima. Foto: Marcela Barragán y Paul Granthon.



Figura 6

Iosu Aramburu Jueves 17 de abril de 1930 2021 Óleo sobre tela 170 x 150 cm Colección del Banco Central de Reserva del Perú Foto Juan Pablo Murrugarra

Figura 6. Iosu Aramburu. *Jueves 17 de abril de 1930*, 2021. Óleo sobre tela, 170 x 150 cm. Colección del Banco Central de Reserva del Perú. Foto: Juan Pablo Murrugarra.

IA: Claro, era lo que la abría y lo que la cerraba a la vez, y un poco jugar con esto de que el nuevo hombre podía ser el que estaba en el ataúd o quienes lo estaban rodeando.

MM: Esa fue la solución formal de esa pintura, pero que es distinta a una segunda versión que hiciste un par de años después, que es más sombría. El ataúd ya no está de rojo. No hay esa relación entre la banderola y el ataúd que creo que es muy clara en la primera pintura. En ella hay un doble tratamiento donde la masa es figurada de distintas formas, todas asociadas gruesamente al modernismo, en contraposición a un ataúd y una banderola que responden a una figuración más verosímil. En el segundo cuadro predomina la imagen de una masa que se hace casi infinita. Las figuras se van deshaciendo hacia el fondo y generando esta imagen de una masa interminable que acompaña a Mariátegui.

IA: La primera estaba basada en una fotografía de prensa específica que había sido digitalizada en alta resolución; ese tipo de acceso al material me permitió enfocarme y pintar individualmente cada uno de los personajes que aparecían en la imagen. La segunda pintura está basada en varias fotografías, pero principalmente en las descripciones que se hacen del evento, donde sí se habla de esta masa de gente, «todos los hombres que tienen el hábito de pensar y el don de la sinceridad», como dice un texto de la época que has citado varias veces. En esa segunda pintura la ciudad desaparece —que es lo que restringía la masa de la primera pintura—, claramente no estamos en el centro de Lima, que tiene calles relativamente angostas, y el cortejo fúnebre ocupa casi toda la superficie de la pintura.

MM: Es curioso porque antes de hacer estas exhibiciones, *Una nueva era, Un nuevo hombre*, miraste bastante de cerca la pintura abstracta de los años 40 y 50. Estabas mucho más metido en un universo de referencias estrictamente artísticas o arquitectónicas, pero contenidas dentro del campo cultural, no había ese afuera de la política. A mí siempre me llamó la atención que en ese momento todavía estabas muy cercano a la política de los arquitectos modernistas de los 50 y 60 que, a fin de cuentas, eran bastante conservadores; y había un forcejeo entre tú y estos referentes históricos porque tú querías hacerles decir algo más progresista o más radical de lo que muchos de ellos pensaron en su momento.

IA: No todos y no tan temprano necesariamente: muchos se vuelven más conservadores de viejos. Pero puede ser... En todo caso, había un énfasis en el lado más utópico de esos proyectos, aunque haya sido una utopía más bien progresista.

MM: Sí, es cierto. Pero en todo caso, ya tienes algunos años dentro de un universo ideológico bastante más preciso que también te ubica en una indagación histórica. Estás preguntándote por ciertas cosas desde un punto de vista determinado en términos ideológicos, que hoy mucha gente ve con mucha más claridad en tu obra. Antes tal vez estaba un poco más velado, y por eso fue muy llamativo cuando hiciste las traducciones a pinturas de las imágenes mortuorias de Mariátegui.

Me han dicho que has vuelto oscuros los dibujos que eran originalmente celebratorios. Ahora son lúgubres. Pero la pregunta que nunca te hice cuando fui a ver tu pintura del cortejo fúnebre de Mariátegui: cuál era el motivo por el que lo habías hecho, y por qué lo hiciste en ese momento. Después, creo que puedo entender por qué vienen todas estas otras obras; pero ¿cuál fue la lógica de llegar a Mariátegui?

IA: Creo que hay varias respuestas. Ya había algo que me interesaba de Mariátegui y que de alguna manera estaba en la muestra anterior que hice, *Una nueva era*. Tenía que ver con una cierta manera de entender la vanguardia que me interesaba muchísimo; y en general hay ciertas ideas de Mariátegui que me parecían fundamentales para cómo estaba entendiendo el modernismo. Eso, por un lado, más general. Luego, decidí usar esa imagen porque estaba buscando algo que pudiera terminar de cerrar las otras obras de la exposición que sentía que se quedaban muy abiertas. Como ya comentamos, esta pintura abre la exposición y también la cierra.

MM: Pero como un ancla.

IA: Un tercer motivo tiene que ver con una cuestión más técnica. Es que era una fotografía que habían escaneado recientemente en el Archivo José Carlos Mariátegui. La fotografía original es una foto en formato muy pequeño, pero la habían hecho disponible en una digitalización de alta resolución. Eso te permitía realmente ver los detalles de cada uno de los rostros de las personas que están acompañándolo. Y me interesaba hacer este ejercicio de pintar todos estos retratos de cada una de estas personas. Al final, en la pintura, están cada uno de los rostros que aparecen en la fotografía, y varios de ellos son personajes que puedes reconocer.

Figura 7. Iosu Aramburu. *Una nueva era*, 2018. Vista de instalación en el Museo de Arte de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima. Foto: Juan Pablo Murrugarra.



Figura 7

Iosu Aramburu. *Una nueva era*, 2018. Vista de instalación en el Museo de Arte de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima. Foto: Juan Pablo Murrugarra.

MM: Claro, del mundo intelectual, del mundo obrero. Bueno, me doy por respondido. La cuestión que planteabas hace un momento, la idea de la vanguardia en Mariátegui, puede ser interesante de explorar un poco, sobre todo porque nos ayuda a ir a tu proyecto del *Atlas del modernismo andino* y sobre todo a la categoría misma «modernismo andino». Pero veamos la cuestión de la vanguardia en Mariátegui. Usualmente ha habido dos modos de acercarse a sus escritos como crítico de arte. Por una parte, dentro de la tradición de la izquierda peruana y latinoamericana, ha habido un modo de leerlo centrándose en los textos, tal vez los más combativos, los más duros que tiene, los que reclamaban que los artistas de su tiempo tomaran partido por una idea (socialista o fascista). Él puede reconocer en Marinetti a un artista que está marchando con el tiempo, que apuesta por una idea, a diferencia de los artistas que considera decadentes, propios del mundo imaginado por el liberalismo que empezó a hacerse añicos con la I Guerra Mundial. Entonces, para Mariátegui, un artista fascista o un artista socialista están por una idea que los articula con su época, mientras que aquellos que plantean la idea de que el arte y la política no tienen nada que ver, están condenados a desaparecer, van a terminar engullidos por la época. Frente a eso, ha habido recientemente otra imagen que se ha recuperado, una idea más bien de un Mariátegui menos duro, que sería aquel que en la revista *Amauta* plantea una tribuna abierta para todas las vertientes de la vanguardia histórica, que en esos momentos se veía como lo nuevo. Entonces, sería un Mariátegui duro y militante frente a un Mariátegui casi que abierto a toda novedad artística. Y lo curioso es que hay un punto de verdad en ambas.

IA: Lo que a mí me interesa es algo que está en el medio de las dos. Porque Mariátegui finalmente piensa en una vanguardia artística que

permite muchísima heterogeneidad, pero que a la vez les exige a los artistas un cierto rigor que él llama revolucionario. Claro, yo luego extendiendo esa idea de vanguardia para pensar en el modernismo. Pensar en la posibilidad de un modernismo que sea muy heterogéneo y que aun así esté comprometido con una cierta actitud de vanguardia que los haga marchar con su época, como decías. **MM:** Podríamos decir que frente a la lectura de buena parte de la izquierda del siglo XX, que ha querido tomar ese Mariátegui más exigente, que reclama el asumir una posición ideológica, combinar esa postura con la apertura hacia lo nuevo, que es la que tuvo Mariátegui como promotor cultural, además de como director de la revista *Amauta*, te permite tener cosas lógicamente interesantes: se puede ser un artista conservador en lo político pero que hace un arte de vanguardia; o incluso ser abiertamente reaccionario, como Marinetti, pero estar haciendo algo que a nivel formal es parte de las rupturas que en los años 20 se veían como formas de lo nuevo que surgían simultáneamente. Y claro, eso creo que ayuda a ir hacia la idea del modernismo andino. Uno de los modos de leer el *Atlas* es cómo, entre mediados del siglo XIX y mediados del XX, hay muchísimas formas de entender qué novedades están siendo ensayadas en las artes y cómo una tras otra, en la lógica del modernismo —donde predomina la búsqueda de la instalación de lo nuevo— hay una disputa constante por qué es lo que se destituye, qué es lo que queda atrás.

IA: Y agregaría que también tiene una geografía específica y que tiene una mirada a ciertos problemas históricos que tienen que resolver los artistas en esa geografía específica. Hay como esta misión que tienen que resolver los artistas en la región, y que es algo que finalmente se repite en buena parte de las imágenes que aparecen en el *Atlas*. Tiene que ver con cómo hacer uso o responder a ciertas imágenes, de ciertos símbolos y de ciertas subjetividades que son específicas de la región andina, y que cada nueva generación de artistas trata de solucionar.

MM: Por ejemplo, en la historiografía del arte en el Perú, se piensa muchas veces que el indigenismo no sería parte de la modernidad, cosa que es muy curiosa, pero que se dice a veces con mucha soltura. Porque como ciertos artistas hablaron abiertamente de ser «artistas modernos», de que lo moderno era la abstracción y una importación de un discurso que primero se gesta en Europa y luego en Estados Unidos, que está más o menos volviéndose el discurso dominante en este lado de la Guerra Fría, entonces llegas a una situación donde la diversidad de cosas que pasan en el indigenismo terminan siendo vistas como si hubiesen sido una sola, en primer lugar. Terminan siendo vistas como si el hecho de que hayan sido predominantemente figurativas las desmarcara de la idea de lo moderno que empezó a imperar durante la posguerra, ya en la Guerra Fría, y se convirtió en la

idea dominante de lo moderno en las artes y la arquitectura. Entonces, cuando uno mira el *Atlas*, encontramos una sucesiva búsqueda de superar lo que antes era dominante, pero también se hace evidente que, desde los años 20 hasta los 70, el arte en el área andina tuvo que resolver el problema de qué hacer con las culturas precolombinas y con el lugar de los pueblos indígenas en el presente. Esa sería una especificidad del modernismo en los Andes que tendría su paralelo con México, con algunos matices.

IA: Algo que hace que la idea de un modernismo andino sea útil como herramienta es que te permite meter en la misma categoría ciertas cosas que históricamente se han pensado como separadas. Y te permite ver, por ejemplo, cómo hay una continuidad en el uso de elementos prehispánicos. Hay una apropiación de formas y símbolos que están en las obras de los años 20 como en la abstracción ancestralista de los años 60; o el salto de la representación de las poblaciones indígenas de los Andes al uso de títulos en quechua para pinturas abstractas. También está el hecho, no menor, de poder pensar las bellas artes y el arte popular dentro del mismo proceso del modernismo.

MM: Desde la hipótesis del modernismo andino, entonces, tanto el indigenismo como su supuesta superación formalista-abstracta de los años 40 y 50 habrían buscado, en primer lugar, realizar esa destitución de las ideologías estéticas dominantes. Cada cual en su momento, pero siempre viéndose a sí mismas como lo nuevo, aquello que desatora el presente y plantea lógicas temporales distintas que, sin embargo, coexisten en un mismo momento: a veces, la instalación de lo nuevo en cuanto tal, una ruptura con el pasado mediante las novedades formales; otras veces, una lógica vanguardista, que apunta hacia la construcción del futuro. Ambas responden a las temporalidades del modernismo y de la vanguardia tal como las piensa Peter Osborne. Pero añadiría una más, que, me parece, ayuda a pensar al modernismo andino: la búsqueda de que *lo nuevo sea conseguido a través de lo antiguo*. Para el indigenismo, esa antigüedad era leída como una continuidad cultural que iba desde lo precolombino hasta las sociedades indígenas existentes en su tiempo —de ahí que las «artes populares» empezaran a ser entendidas como tales por obra de artistas como Sabogal y sus discípulos—. En cambio, el arte abstracto de los 40 y 50 se pensó inicialmente bajo la lógica de la pura novedad (eliminación de la figuración, del tema, a través de un discurso asentado en el medio puro), pero rápidamente tuvo que mostrar sus credenciales geográficas, digamos. Y ahí es que optó por pensar que lo nuevo solo podría ser conseguido hundiendo su universo referencial en el pasado precolombino —y no en los pueblos indígenas vivos—. Si las «artes populares» son fruto del indigenismo, el «arte precolombino» o «prehispánico» es obra de los modernistas de los

50 y 60. Estas categorías dan cuenta también del proceso de modernización del campo artístico, de su progresiva diferenciación interna y autonomización respecto de sus viejas funciones sociales. Y todo ello, desde luego, da cuenta de la modernización capitalista en el campo cultural.



Figura 8

Iosu Aramburu. *Día de campo*, 2023. Vista de instalación en Pasto Galería, Buenos Aires. Foto: Florencia Lista.

Figura 8. Iosu Aramburu. *Día de campo*, 2023. Vista de instalación en Pasto Galería, Buenos Aires. Foto: Florencia Lista.



Figura 9

Iosu Aramburu Día de campo IIJC c1932 2023 Acrílico sobre lino teñido 120 x 60 cm Foto Juan Pablo Murrugarra



Figura 10

Iosu Aramburu. Día de campo XIV (CE, 1934), 2023. Acrílico sobre lino teñido, 120 x 60 cm.
Foto: Juan Pablo Murrugarra.

Figura 9. Iosu Aramburu. Día de campo II(JC, c.1932), 2023. Acrílico sobre lino teñido, 120 x 60 cm. Foto: Juan Pablo Murrugarra.

Figura 10. Iosu Aramburu. Día de campo XIV (CE, 1934), 2023. Acrílico sobre lino teñido, 120 x 60 cm. Foto: Juan Pablo Murrugarra.

AmeliCA

Disponible en:

[https://portal.amelica.org/amelijournal/
271/2715168015/2715168015.pdf](https://portal.amelica.org/amelijournal/271/2715168015/2715168015.pdf)

Cómo citar el artículo

Número completo

Más información del artículo

Página de la revista en portal.amelica.org

AmeliCA

Ciencia Abierta para el Bien Común

Iosu Aramburu, Mijail Mitrovic

Mariátegui y el modernismo andino (Una conversación)

post(s)

vol. 10, p. 194 - 205, 2024

Universidad San Francisco de Quito, Ecuador

posts@usfq.edu.ec

ISSN: 1390-9797

ISSN-E: 2631-2670

DOI: [https://doi.org/10.18272/post\(s\).v10i1.3400](https://doi.org/10.18272/post(s).v10i1.3400)



CC BY-NC-SA 4.0 LEGAL CODE

**Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-
CompartirIgual 4.0 Internacional.**