

JUNIO, 1938 - 1967

PINTURA  
PERUANA



**Por su invaluable colaboración, en la realización de esta exposición, el ICPNA hace público su agradecimiento a:**

- Sr. Juan Acha**
- Dr. Luis Felipe Tello - Sr. Adelchi Personeni**
- A los señores artistas y coleccionistas que nos han facilitado las obras expuestas.**



# VEINTINUEVE AÑOS DE PINTURA EN EL PERU (1938 - 1967)

*picto'* **ENFOQUE GENERAL.**— En el complicado y cambiante paralelogramo de fuerzas que constituye el conjunto de manifestaciones históricas de una colectividad, como la nuestra, podemos distinguir dos radio-vectores complementándose, contradiciéndose y modificándose mutuamente durante los últimos veintinueve años: el foráneo que, como oleadas, recibimos periódicamente de los movimientos artísticos mundiales de avanzada; y el local que originan nuestros artistas con su actitud, de acción o reacción, ante dichas oleadas.

Esta simplificación nos ayuda a esquematizar los veintinueve años transcurridos, sin necesidad de recurrir a todo ese acopio de datos y pormenores cronológicos exigidos por

cualquier estudio de carácter histórico. Para lograr una visión general de las aspiraciones, esfuerzos y realizaciones de nuestros pintores, a nosotros nos bastan los hechos más saltantes, los nombres que prevalecen rectores o irrumpen como protagonistas en la pintura de ese lapso, así como la metamorfosis de la obra de los artistas que consideramos importantes. Es decir partimos de un criterio antológico e interpretaremos lo que creemos valioso, corriendo, desde luego, los consiguientes riesgos. No pretendemos, pues, ni se nos puede exigir, “veracidad y exactitud” sinópticas.

Es así como un enfoque general de la pintura local nos perfila los siguientes períodos con sus respectivas características:

De 1938 a 1948 irrumpe la modalidad de la “Escuela de París”, de suyo internacional, que inmediatamente entra a colisionar el Indigenismo, a la sazón imperante y oficializado como dogma nacionalista. Aquí se lucha por el tema pictórico y por ciertos modos de pintar y de comportarse; cada uno consideraba los suyos los más estables en el arte y en nuestra identidad nacional.

De 1949 a 1959, el abstraccionismo invade nuestro medio. Cierta exaltación del color y algunas deformaciones de la figura habían preparado el camino. La lucha por el tema de la década anterior perdía vigencia, y se suscita un anti-figurativismo, que luego deviene en una purificación mística (pintura pura), y el anti-abstraccionismo que comien-



za argumentando en nombre de los valores "eternos y humanos" luego transa en un **piccasianismo**, para terminar en una postura reaccionaria. Son dos conceptos de pintura contrapuestos que posteriormente periclitán.

De 1960 a la fecha, se advierte el predominio del abstraccionismo lírico, especialmente en su modalidad "gestual", muy afín a nuestra mentalidad: la espontaneidad (pintura-acción) garantiza autenticidad, esto es, la fiel revelación del alma del pintor. Pero sobrevienen la repetición y el aburrimiento. En 1966, aparecen las actitudes vanguardistas (**Op. pop. happening** y ambientaciones). Por primera vez se alega el derecho generacional (la realidad y el momento histórico son distintos para cada generación), y se adopta la actitud que supervalora los cambios radicales. Nuestro panorama pictórico cambia totalmente y en forma saludable: las generaciones principian a disentir entre sí y aparece la variedad de tendencias artísticas, cuya presencia es indispensable pa-

ra todo buen desarrollo cultural. Los jóvenes se aferran a los nuevos conceptos de realidad. Sucede entonces lo de siempre: los atacados de 1950 son los que, con los mismos argumentos de sus enemigos de hace 15 años, se oponen hoy al vanguardismo, aunque con el espíritu, en apariencia renovado, del indigenismo abstracto.

Aparentemente, la sucesión de estos períodos nos muestra, como balance general, el haber acertado la distancia que separaba nuestra pintura de la de avanzada, hasta casi desaparecer. Pero, si bien esto es correcto en lo que a la letra concierne, no lo es en cuanto al espíritu. Es decir, se han dado los pasos iniciales: los artistas jóvenes comienzan a sentir la necesidad de cambiar su misma mentalidad, con el objeto de crear estéticamente y poder fraguar la identidad colectiva. En otras palabras, ponen en tela de juicio todo lo que se les viene repitiendo referente a lo substancial del arte y de nuestra idiosincrasia, para de este modo poder asir los nuevos aspectos o con-

ceptos de la realidad, lo que equivale a superar nuestro modo de ser endémicamente romántico. (Cuando se habla de lo romántico en arte, se alude al romanticismo como tendencia artística o mentalidad que exalta el pasado, lo nacional y lo subjetivo; pues en el sentido vulgar del término, significa un estado de espíritu o rasgo psicológico que, no siendo virtud ni defecto, pudo existir hasta en una bestia de Buchenwald).

El hecho de que nuestros pintores jóvenes hayan centrado el problema artístico en la transformación de su mentalidad, esto es, en la revisión de las ideologías (falsa conciencia) que nutren nuestra idiosincrasia, nos induce a concluir que estos 29 años últimos sirvieron sólo para consolidar la libertad artística. Conclusión que obliga a la mayoría a afirmar que sin la labor realizada por los pintores del primer período mencionado, hoy los jóvenes no disfrutarían de la libertad que conocemos. ¿Qué hay de verdad en esto? ¿Es un consuelo que los jóvenes brindan a los



viejos o una disculpa que estos dan a aquéllos?

Ni lo uno ni lo otro. Indudablemente, los pintores del 38 al 48 han contribuído con algo decisivo: sin su actitud la oficialización del indigenismo hubiese tomado proporciones alarmantes, con el consiguiente atraso cultural que produce toda política nacionalista de puertas cerradas. Además, estos pintores, como los que les siguieron, han contribuído a la formación de un público local. De este modo la actitud de la mayoría, tanto del público como de las instituciones públicas y privadas, ha pasado de la hostilidad ultraconservadora (1938-1960), a la indiferencia (1960 a 1965), para brindar hoy la promoción artística que, a título de extensión cultural, se han impuesto varias instituciones; promoción en la que la Escuela Nacional de Bellas Artes del Perú es la rectora.

Sea como fuere, esta contribución sólo atañe a la libertad exterior, cuyo menoscabo es hoy imposible por razones históricas y por el actual adelanto de los medios de comuni-

cación. Y porque aquella otra libertad, la interior, que las nuevas generaciones han principiado a vislumbrar, obedece directamente a la actitud decidida de éstas, al querer, al fin, ver y conceptuar el mundo a su manera. Y lo positivo es que ya no rechazan ni atacan a las generaciones anteriores; simplemente las ignoran. Para los jóvenes, el arte es, ante todo y por sobre todo, acto, actitud, auto determinación y realidad. Así van de frente a las raíces del romanticismo que, importado de Europa, sirve de andamiaje a nuestra mentalidad. Esta es nuestra impresión; y si los síntomas no nos engañan, sería acertada.

Inoportuno, por lo demás, entrar en las consecuencias artísticas de nuestra disparatada estructura socio-económica tales como las frustraciones artísticas y la falsa conciencia que hace que tomemos el arte, el hombre y la colectividad por entidades ahistóricas, cuando en realidad son estructuras dinámicas y hechuras humanas, en las cuales producen los cambios radicales.

### 1938-1948

En 1938, se registra la fundación de la Asociación de Artistas Aficionados (A.A.A.), cuya actividad es dirigida hacia el fomento del teatro y el ballet; y del Instituto Cultural Peruano-Norteamericano en cuya inauguración se exhibe una muestra del pintor Ricardo Grau. Al frente de la E.N.B.A.P. estaba Sabogal.

El indigenismo imperaba no sólo en los círculos artísticos, sino en los oficiales (en estos últimos desde 1933 aproximadamente). Esta tendencia autoctonista y xenófoba, era una reacción contra el academismo que predominaba en el Perú desde los primeros años de la República, y ahora sufría las consecuencias de su política dictatorial de "cierra puertas".

Como resultado del momento histórico, y no como planteamiento pictórico, el enfoque indigenista alimenta varias aspiraciones: rechaza el academismo y los nuevos movimientos artísticos porque significaban la "decadencia europea"; intro-

CEDEN



duce nuestra realidad geográfica, étnica y costumbrista en el arte como índice irrefutable de peruanidad; da prioridad al indio en la iconografía artística como prueba de justicia social y de marxismo; y adopta una modalidad afin al movimiento mexicano como testimonio latinoamericanista.

Esta nueva actitud, muy plausible como iniciación y empuje para echar a rodar las dotes artísticas de muchas generaciones, se frustra no obstante, por su rigidez, intolerancia y, en especial, por la debilidad de lo que propulsaba: pintar indios, paisajes y costumbres peruanas de cualquier modo antiacadémico.

R. Grau, retorna al Perú en 1937, y muestra el nivel y la temática de la Escuela de París, que, de hecho, constituía una actitud diametralmente opuesta a los postulados del indigenismo. La posición de Grau fue reforzada por Sérvulo Gutiérrez y Juan Manuel Ugarte Eléspuru, quienes también retornaban al Perú, tal vez a causa de la guerra.

Como es de suponer la guerra y

la falta de comunicación con el exterior, obligaron a la pintura a limitarse a sus incipientes fuerzas. Por lo tanto esta disputa no pudo ser aireada, ni abundaron exposiciones o hechos pictóricos. El 43 Sabogal deja la dirección de la Escuela Nacional de Bellas Artes, y Grau la toma desde fines de 1945 a 1948. La actitud de los pintores anti-indigenistas fue apoyada por críticos como Juan Ríos y Raúl María Pereira (Ver Juan E. Ríos "La Pintura Contemporánea en el Perú" Lima 1946).

El 45 funciona la galería "Gesinus-Visser S. A." y el 47 inicia sus actividades la Galería Lima, que más tarde se convertirá en el Instituto de Arte Contemporáneo.

Para dar una idea de aquella época, he aquí los que integraron la muestra pictórica enviada a Viña del Mar en 1946:

Teófilo Allain, E. D. Barreda, J. Barreto, Jaime Bayly Gallagher, Alicia Bustamante, Camilo Blas, E. Camino Brent, J. F. Cárdenas C., Alex Ciurlizza, Julia Codesido, J. M. de la Colina, Tula de la Cruz, F.

D'Ornellas P., Antonio Espinoza S., Ricardo Flores, Cristina Gálvez, Ernesto Gastelumendi, Apurímak, F. Gonzales Gamarra, E. Goyburu, Ricardo Grau, José Gutiérrez Infantas, Sérvulo Gutiérrez, Augusto Hernández, Wenceslao Hinostroza, Isabel Jaramillo, A. Jiménez Borja, Enrique Kleiser, V. Martínez, M. V. Mendivil, Gaspar Monteagudo, T. Núñez Ureta, Domingo Pantigoso, Susana Cristina Polac, C. Quíspez Asín, J. Sabogal, F. Sbarbaro, Ricardo Sánchez, Alina de Silva, S. Springett, Macedonio de la Torre, J. Tidow, J. M. Ugarte Eléspuru, Joaquín H. Ugarte, Mario Urteaga, Graciela Vegas, Juan Villanueva Novoa, A. Winternitz, Julio Camino Sánchez, Mariano Soyer, Judith Westphalen, Emilio A. Westphalen.

Pero veamos lo que hacen en este período los artistas más notables.

### **SABOGAL**

Este artista, fecha su obra "Los Cachimbos" en 1938, el 46 introduce el tema de la cerámica popular, y su pintura adquiere ese estilo que



en otra oportunidad hemos denominado "de adobe", ya que los personajes y edificios toman la textura del barro crudo; ejemplos: "Indias Cocllas" (1946) y "Mujeres de Ayacucho" (1948). Como lo expresó poco antes de su muerte (1956), la pintura significaba para él "llegar a la esencia del alma nacional, como deber impostergable de todo artista peruano".

Presionada por un indigenismo a la defensiva, Julia Codesido, va perdiendo en estos años frescura en su composición, energía en el trazo y comedimiento en el color.

El "ingenuo" Mario Urteaga realizaba por aquella época sus mejores obras.

Ricardo Grau, trae de Europa una obra adicta al naturalismo de la Escuela de París, que sigue cultivando hasta 1940, pues de 1941 al 1948 lo vemos incursionando en el surrealismo.

Sérvulo pinta hasta el 45 con gran sentido de monumentalidad; a saber "Los Andes" (1943) y algunos bodegones. Pero es entre el 46 y el 48

que imparte intensidad y pasión al color y a las deformaciones, que más tarde lo caracterizarán y serán llevadas a una gran intensidad estética.

Juan Manuel Ugarte Eléspuru, se distinguía por sus grandes masas propias de un muralista, y su paleta grave. Muy próximo a él otro muralista: Quíspez Asín.

Enrique Kleiser, suizo-peruano, tiene por tema el paisaje urbano. Springett, Goyburo, y Macedonio eran lo que Juan Ríos llamaba "indigenistas independientes". Ricardo Sánchez y Juan Manuel de la Colina tenían predilección por la figura humana y el ambiente intimista, y sus estilos eran muy cercanos. Winternitz se destacaba por una pintura de rico empaste. Y en 1947 se realiza en el I.C.P.N.A. la primera exposición individual de Fernando de Szyszlo, cuyas obras ostentaban colores y formas tamayescas.

A manera de síntesis, podemos afirmar que esta época se caracteriza por la contraposición de ideas referentes a la relación del arte con el alma nacional. Para los indigenistas,

la representación del tema autóctono, era un acto de fe peruanista que debía operar como fuerza rectora del arte. Los europeístas, en cambio, creían que lo importante era cumplir con los conceptos universales de calidad, puesto que el alma nacional —si existiera— se daría en el modo de pintar cualquier tema. No obstante la disputa entre indigenistas y los adictos a la Escuela de París, las ideas neoclasicistas o académicas subsistían: no faltaron quienes creían sinceramente que la "nobleza" del tema era lo importante, y que nuestro Bacaflor estaba entre los más grandes genios de la pintura universal.

#### 1949-1959

Este período se inicia con la polémica alrededor de la "Madona Azul" de Lajos d'Ebneth, ejecutada con un bastardo oficio, que se suponía renacentista; y colma el entusiasmo de un círculo anacrónico. En el mismo año, E. Kleiser expone algunas obras de tendencia abstractista,



pero sin mayor trascendencia: el público desconcertado no sabe cómo pronunciarse. Goyburo, también exhibirá telas abstracto-geométricas. Pero es Fernando de Szyszlo, quien en 1951 realiza en la Sociedad de Arquitectos (Grupo Espacio) la primera muestra individual de pintura abstraccionista, que, por cierto, todo el mundo ataca y rechaza. Szyszlo, que traía un buen bagaje de conocimientos, defiende su posición con acierto y sienta las bases teóricas del abstraccionismo en el Perú. El arquitecto Luis Miró Quesada Garland lo acompañará en tal defensa. En octubre del mismo año y en el mismo lugar, expone Juan Manuel de la Colina obras abstracto-geométricas. Y en 1952 se exhibe la muestra de igual tendencia del pintor alemán Francis Bott.

El 50 se lleva a cabo la exposición "De Manet a Nuestros Días", en la que venían incluidos algunos abstraccionistas. Por esos años residían en el Perú los pintores españoles Palmeiro y Parra, cuyo buen oficio y modo complaciente de pintar, cau-

saron buena impresión, hasta llegar a dominar el ambiente artístico limeño por un corto tiempo. Entre el 50 y el 53, aparecen los pintores Carlos Aitor Castillo, Espinoza Dueñas, Alberto Dávila y Armando Villegas.

El 54, es el mejor año de exposiciones de este período: Muestra Mexicana, Abstractos Italianos, Dewasne Sérvulo, Szyszlo, Dávila y Sabogal; una magnífica confrontación entre las distintas tendencias pictóricas. El 52, ya encontramos funcionando la Galería San Marcos y el 55 el Instituto de Arte Contemporáneo. El 57 Juan Manuel Ugarte Eléspuru toma la dirección de la Escuela Nacional de Bellas Artes. Y en 1958, el pintor Eduardo Moll organiza en el recién fundado Museo de Arte (en 1961 fué su inauguración oficial), el Primer Salón de Arte Abstracto Peruano, en el que participaron 27 pintores. La obra y la actitud de Szyszlo producían ahora frutos. En 1959 la Escuela Nacional de Bellas Artes reinicia la exhibición pública de sus Salones (XXXVII Salón). En el XXXVIII Salón fue posible ad-

mirar la mejor y más nutrida promoción de egresados, tales como Basurco, Quintanilla, Milner Cahuarin-ga, Galdos Rivas, Gerardo Chávez y Tilsa Tsuchiya; además Kubota y Ayzanoa, quienes estaban por egresar.

Sabogal, pasa al tema criollo, y luego a las alegorías españolizantes y a los temas de la Costa y Selva. Pero sin llegar a los niveles de su primera época. En diciembre del 56, muere, y en el año siguiente se realiza en el Museo de Arte una muestra en su homenaje, donde pudimos comprobar que, entre las 323 obras expuestas, destacaban las xilografías y algunas obras de primera época. Continuaban trabajando los indigenistas Codesido, Camilo Blas, Camino Brent y los jóvenes Aquiles Ralli y Camino Sánchez.

Grau, enciende la paleta y busca una síntesis formal en las **gouaches** del 54 al 56; hasta que del 57 al 59 se inspira en el arte prehispánico.

Sérvulo realiza su mejor exposición en 1954, que, a nuestro entender, resultará también la mejor que



artista peruano haya realizado hasta estos momentos en Lima. Nunca antes en el Perú el color fue llevado a tal elocuencia pictórica: es exuberante y desborda las figuras. Se trata de un manchismo instintivo y colmado de pasión humana. Estas obras eran ejemplares: un grito de rebeldía, angustia y pasión las invadían, como censurando las reticencias modosas de nuestro ambiente limeño. Sin embargo, la obra de Sérvulo pronto decae: el 55 inicia la etapa que hemos llamado "mística" por su obsecada repetición de la efigie del "Señor de Luren". Era una religiosidad torturada la de este hombre sencillo, noble y predestinado que se veía irremediabilmente acorralado por cenáculos "bohemios", así como por su sensualidad e instinto. Desgraciadamente, no encuentra nada de valor artístico; al contrario, su calidad baja.

A Ugarte Eléspuru, lo encontramos ya dedicado por entero a la pedagogía y a la promoción artística; aunque toma parte en colectivas con obras texturalistas. Dicho sea de

paso, Gloria Gómez Sánchez es el primer artista peruano que presenta una muestra individual de corte texturalista (I.A.C.) Ebneith, por su lado, evoluciona en el manchismo.

Del 51 al 53 el abstraccionismo de Szyszlo se caracteriza por la dispersión de elementos —medios y cuartos de luna, zig-zags y triángulos— que flotan rítmicamente en un espacio infinito de vibración cromática, todavía un tanto **tamayesca**. En el 53 aparece el acento personal: los elementos se unen en una sola masa al ser fraguados por veladuras; masa que ahora vaga despaciosamente y como a la deriva en un ámbito cósmico; el color es tenebrista. En el 57, empero, su tenebrismo es iluminado por centros de color claro y violento; su lirismo es ahora más dinámico y agresivo.

En 1953, aparece Alberto Dávila. En sus primeros óleos los personajes costeños son estilizados y los paisajes compuestos por grandes planos geométricos; su gama es suave. Poco a poco las formas van perdiendo realismo. Viene la composición

de figuras en planos ortogonales y la verticalidad de las siluetas. La sutileza tonal continúa; muchas veces es plácida hasta la elegancia. En 1958, después de un corto viaje a Europa e impresionado por la obra del inglés Ben Nicholson, opta por la estructuración planimétrica: planos yuxtapuestos y vibración aterciopelada. Pero sin que su geometrismo dejase de ser una derivación de su figurativismo anterior. En el 59, advertimos en sus lienzos el predominio de los negros y grises, y el empaste estriado.


En 1959 Armando Villegas, residente en Colombia, presenta en la Galería San Marcos una muestra de inesperada calidad. Es un figurativismo de acento tamayesco. De aquí evoluciona hacia un monocromismo (1957), y luego (1959) hacia la yuxtaposición de pequeños planos.

En 1958 Fernando Vega presenta una exposición en el "Art Center" adicta a un informalismo cromático y simbolista; la superficie es cubierta totalmente de innumerables y diversos signos y ornamentos. Sprin-



gett incursiona en un abstraccionismo planimétrico y textural. En el figurativismo destacan Núñez Ureta, Humareda, Ruiz Rosas, Angel Chávez, y Ricardo Flores.

Resultados de este período: nuestra pintura principia a enfrentar los problemas internacionales y a renovar sus aspiraciones. Desgraciadamente, la tibieza con que entre nosotros se toma las nuevas tendencias, hace que éstas pierdan agresividad. Por otro lado, una débil formación intelectual determina que la mayoría de nuestros artistas condene la actitud racionalista de la pintura abstracto-geométrica; tendencia que nunca tuvo adeptos en el Perú hasta 1966. Y es que todo razonamiento perceptual de las formas y colores, contradice nuestras ideologías, que por naturaleza son adictas al informalismo y al manchismo, o sea, a la exaltación de la intuición y espontaneidad. Indudablemente el nivel técnico de la pintura se eleva en este período. Pero ideológicamente se encuentra maniatada por el romanticismo; esto es, por la idea de pin-



tura como espejo del alma o expresión o de la emotividad del pintor. Resumiendo, esta década transcurre queriendo probar que la razón principal del arte de pintar es la revelación de lo auténticamente humano, que es donde reside lo excepcional del individuo y la identidad colectiva. Es decir, el problema artístico de esta última, pasa a segundo término. Todavía estamos lejos del concepto de arte como construcción y acercamiento a nuevos aspectos de la realidad; y más lejos de la idea de arte como autodeterminación y subversión de lo idiosincrásico.

#### 1960-1967

Como ya dijimos, este período se distingue por el predominio del manchismo. Varias son las circunstancias que lo propiciaron: la visita de los poetas norteamericanos L. Ferlighetti y Allen Ginsberg, y las exposiciones en 1960 del japonés Zuktaka, la Inglesa, Alemana y Japonesa.

Esto aportó una mejor comprensión de la Escuela de New York, de la cual Dávila trae noticias y el entusiasmo por la obra de Franz Kline. En el 60 se realiza la exposición en "Campo Abierto" que constituye un verdadero acto de fe abstraccionista: participaron Ricardo Sánchez, Castillo, Leslie Lee, Cuadros, Roncevic, Springett, Grau, Szyszlo, Ugarte Eléspuru y Dávila. En el 61 Dávila presenta pintura-acción: brochazos negros y blancos, y uno que otro toque de color encendido. Su pintura es parca sin frialdad, severa hasta alcanzar sosegada dignidad; en el 66 incursiona en el "Op-Art". Entre los primeros que se adhieren al manchismo se encuentra también a Vladimir Roncevic, M. A. Cuadros y Ebneth. Dicho sea de paso, Szyszlo es quien recibe por primera vez el premio "Tecnoquímica" (60-61); lo siguen A. Dávila (62-63) y V. Shinki (64-65).

Por su inexperiencia los pintores jóvenes resultarán víctimas del "action painting". Pero lo aprovecharán artistas de calidad como Sa-



bino Springett, pintor maduro que nunca había realizado una exposición individual, no obstante haber pasado por el indigenismo sabogaño y el independiente, el costumbrismo moderno y el abstraccionismo lírico. Springett, se apoya ahora (1962) en de Kooning. Su habilidad en el trazo y los pasajes, su sentido altamente colorista y su actitud renovadora, desembocan en un manichismo seductor, entre el que comienza a despuntar un mundo personal, ansioso aún de profundización.

En 1961 desaparece inesperadamente Sérvulo Gutiérrez. Si bien su obra y vida habían sido ejemplos de actitud rebelde y apasionada, también nos impartían una lección dolorosa: la rebeldía, la pasión y lo innato no bastan para alcanzar dimensiones universales; es necesario una razón informada que canalice. Sólo el contrapeso de la mente y la autodeterminación, pueden evitar que se repita tan dolorosa lección. Meses después se realizó un homenaje a Sérvulo en el "I.A.C.", exponiendo una selección de sus obras. (Un no-

ble sentido de la amistad llevó a Juan Ríos a protestar contra el prefacio que, para aquella ocasión, había escrito el autor de estas notas, cuyo único afán fue medir la obra de Sérvulo con patrones universales, a los cuales este pintor estaba destinado, y señalar las causas de su lamentable frustración).

En 1963 se destaca la exposición de Szyszlo titulada "Apu Inca Atawallpaman" en la que se registraba intensidad estética, no obstante mostrar cierta proclividad nacionalista de tipo **indigenismo abstracto**; y la de Kleiser, cuyas **gouaches** seducían valiéndose de un sutil grafismo. En este año despunta el interés por las artes injustamente denominadas menores o aplicadas, con las exposiciones de Burle Marx, Casals, Arte Gráfico Aplicado, así como por el grabado: Moll y Juárez se revelan como buenos grabadores. Se oye hablar por primera vez en Lima del "Pop Art" en una conferencia que dicta Szyszlo en el "I.A.C.", y posteriormente en una Mesa Redonda en Art Center. (1)

En el transcurso del 64, se exhibe la muestra "Homenaje al Cuadrado" de Josef Albers, y grabados alemanes y canadienses. L. Ramírez acusa calidad en el arte de grabar y el pintor Milner Cajahuaringa hace un intento "pop" en la galería "Goya".

Del 65 queda el recuerdo de las exposiciones de Polesello, Dávila con su "op", y Castillo con sus "Guerriers". Se organiza el Primer Salón Nacional de Artes Plásticas de la U.N.M.S.M., cuyo primer premio a la pintura fue otorgado a V. Shinki. Presidía el jurado Jorge Romero Brest, crítico argentino, quien dicta varias conferencias sobre las tendencias del vanguardismo actual. Meses después se presenta en el "I.A.C." la ambientación "Minuy" (Montero, Malatesta y Acha); en "Sol y Sol" los muñecotes de Gloria Gómez Sánchez; y en "Cultura y Libertad" la ambientación y un fallido "happening" de L. Arias Vera. El hielo

(1) Meses después, el suscrito encaró los problemas del arte en el Perú en una conferencia leída en "Art Center" y publicada en "Cultura Peruana", causando algún revuelo.



había sido roto de resultados de las conferencias de Romero Brest.

El 66 fue testigo de una exposición monumental del Grupo de París (Lirismo abstracto de Bissiere y seguidores) y de las de Passmore-Heron y Matta. Se organiza el Primer Festival Americano de Pintura, cuyo gran premio correspondió a Matta. El premio del II Salón Nacional de U.N.M.S.M. se adjudicó a Fernández Huiman; presidió el jurado Rafael Squirru, quien dictó una conferencia sobre el "happening". Se forma el grupo "Arte Nuevo" y vemos las cajas de V. Delfín. Gracias a los esfuerzos del pintor Herman Braun, aparece "La Fundación de las Artes", cuya finalidad es promover la pintura y la escultura por medio de los pintores mismos; el premio de su primer concurso lo mereció L. Arias Vera con sus "Sobres". En la Corcoran Gallery de Washington se presenta una muestra de pintura peruana integrada por obras de Arias Vera, Milner Cahuaranga, Dávila, Ebnet, Galdos, Gálvez, Ga-

rreaud, Grau, Roca Rey, Shinky y Szyszlo.

Por último, en lo que llevamos de este año cabe mencionar la muestra de grabados enviada al "I.A.C." por el Museo de Arte Moderno de New York; y en lo local, las exposiciones vanguardistas de los miembros del Grupo "Arte Nuevo" en la galería "Cultura y Libertad": Gloria Gómez Sánchez, Arias Vera, Emilio Hernández, Zevallos; seguirán Teresa Burga, Tang y Varela. Noticias nos llegan del éxito de Eielson, Piqueras y Rodríguez Larraín en el extranjero.

No podemos terminar nuestros apuntes, sin nombrar a Ruíz Durán, Sagástegui, Nieri, Krebs y los hermanos Dávila como promesas de nuestra pintura; así como a D. Herskowitz, Liber Friedman, M. Scholten y H. Braun, por su labor desarrollada como pintores.

El despertar de las inquietudes vanguardistas después del encantamiento manchista, sería el balance favorable de estos últimos 6 años. Y decimos despertar, porque tenemos

antecedentes en la obra de Jorge Eielson, residente en Italia, quien en la Bienal de Venecia de 1964 presenta sus famosos "Quipus" de gran delicadeza cromática y ejecución vanguardista; y aquí en el Perú somos testigos desde hace tiempo de "Aquicito Nomás" (Chosica) de Jesús A. de Asín, que es nada menos que un "ensamblaje", producto de años, al estilo de Clarence Schmidt: juxtaposición de los objetos más heteróclitos e incoherentes.

Sea como fuere, lo importante es la presencia del vanguardismo, ya sea como culto a "el cambio por el cambio" o como acercamiento a lo trivial. Porque si el artista no cambia y los jóvenes no lo hacen radicalmente, algo malo pasa en nuestra colectividad: hay inercia y los cambios serán imposibles en otros terrenos o actividades. No en vano, cambio es cultura y justicia social en estos momentos. Y si es acercamiento a lo trivial, lo sería a la realidad existencial del hombre, como hacedor de arte e historia. Y hacer arte e historia demanda autotrans-



formación: controvertir las ideologías que la sociedad nos inculca con la finalidad de evitar los cambios.

### **Posibilidades a Manera de Conclusiones**

Al mirar el panorama mundial de la pintura actual, habrá que convenir en que es multivalente, tal como corresponde a una época favorable a la presencia y desarrollo de la diversidad humana. Por lo tanto, cada uno de nuestros pintores tiene la oportunidad de adoptar la tendencia que más convenga a sus necesidades de cambio. Pero por mucho que desee cambiar y por muy diversas y numerosas que sean las tendencias pictóricas, todo girará alrededor de un cambio importante: a diferencia de sus antecesores, las nuevas generaciones toman el arte como acto que obviamente pasa, y no como obra que permanece. Y si es acto, se pondrá el acento sobre la libertad interior y la autoformación mental e idiosincrásica. De ahí que no habiendo conceptos de calidad o estilo que,

de alguna manera, determinen constantes en la confección del objeto artístico, la adopción de cualquier tendencia vanguardista demandará del artista peruano grandes esfuerzos para poner en tela de juicio todo ese aparato romántico que sostiene su mentalidad, y que muchas veces lleva ingredientes míticos de procedencia feudal. Agréguese a esto el hecho de que en nuestro medio no abundaron, ni abundan, los creadores de cultura; al fin y al cabo la cuestión de número incide en la calidad.

Para nuestro modo de ver las cosas, este sería el punto neurálgico del devenir de nuestra pintura. No importa si se toma este arte como construcción intelectual (geometrismo, cinematización y luminismo mecánicos); regulador perceptual (op y nuevas experiencias visuales); acercamiento a lo trivial (pop, happening, ambientaciones); correalidad (aliento del espíritu y de la fantasía); realidad superior (el arte ennoblecido social y culturalmente); o aditamento de lo útil (diseño indus-

trial); en cualquier caso habrá necesidad de revisar nuestro modo de pensar y sentir. Como es de suponer, el arte como expresión emotiva y ostentación de virtudes de un individuo, y como propaganda o denuncia política, no interesan más.

Ahora bien, supongamos que nuestros artistas entren en ese proceso dialéctico que requiere la obra vanguardista y revisen sus "ideologías", ¿basta esto para lograr en el Perú un alto nivel de la pintura?

De ninguna manera, pues es menester la formación de un público numeroso y alimentado por un verdadero interés cultural. Es decir, necesitamos gozar de infraestructuras justas y vigorosas. Y si hasta hoy nuestra pintura no ha alcanzado mejores niveles, de lo cual todos somos culpables —unos más otros menos—, es porque sociológicamente no la merecemos mejor.

**Juan Acha**

Lima, 24 de junio de 1967.

TRANS

MM



# CATALOGO

- |    |                           |   |
|----|---------------------------|---|
| 1  | ALLAIN, Teófilo           | "SAN FRANCISCO", Huancavelica Colección Particular                        |
| 2  | ARIAS VERA, Luis          | "SOBRE No. 46"  |
| 3  | AYZANO, Alfredo           | "COMPOSICION" Colección Arq. Miguel Rodrigo Mazuré                        |
| 4  | BLAS, Camilo              | "JARANA"  |
| 5  | BRAUN, Herman             | "AMBIENTE FAMILIAR"   |
| 6  | BURGA, Teresa             | "VENTANA"   |
| 7  | CAJAHUARINGA, Milner      | "COLOR FLOTANTE 14"   |
| 8  | CAMINO BRENT, Enrique     | "EL SERMON" Colección Sr. Armando Camino Brent                            |
| 9  | CAMINO SANCHEZ, Julio     | "PESCADORA"   |
| 10 | CASTILLO, Carlos Aitor    | "GUERRERO"  |
| 11 | CODESIDO, Julia           | "RELINCHO"  |
| 12 | CUADROS, Miguel Angel     | "ESTRUCTURA EN AREA CALIDA No. 1" Colección Particular                    |
| 13 | CHAVEZ, Angel             | "HOMENAJE AL CAIDO" Colección Dr. Luis F. Tello                           |
| 14 | D'EBNETH, Lajos           | "COMPOSICION"   |
| 15 | DAVILA, Alberto           | "PERCEPCION No. 1"  |
| 16 | DAVILA, Carlos            | "TEXTURACIONES EN BLANCO"   |
| 17 | DAVILA, Jaime             | "COMPOSICION No. 1"   |
| 18 | DE SYSZLO, Fernando       | "LA EJECUCION DE TUPAC AMARU X" Colección Instituto de Arte Contemporáneo |
| 19 | DE LA COLINA, Juan Manuel | "CABEZA I"  |
| 20 | DE LA TORRE, Macedonio    | "PAZ"   |
| 21 | DELFIN, Víctor            | "RELIEVE ACRILICO Y ALUMINIO"   |
| 22 | EIELSON, Jorge            | "QUIPUS" Colección Sr. Manuel Checa Solari                                |
| 23 | FERNANDEZ HUIMAN, Carlos  | "EXISTENCIA II"   |
| 24 | FLORES, Ricardo           | "DOMINGO DE RAMOS"  |
| 25 | FRIEDMAN, Liber           | "COLLAGE"   |
| 26 | FULLE, Esther             | "LA GITANA"   |
| 27 | GALDOS, Enrique           | "ROSTRO ROJO"   |
| 28 | GALVEZ, Cristina          | "CIRCO" Colección Sra. Esther de Béhar                                    |
| 29 | GOMEZ SANCHEZ, Gloria     | "GUANTES RAYADOS"   |
| 30 | GRAU, Ricardo             | "COMPOSICION"   |



- 31 **GUZMAN MANZANEDA,**  
Guillermo
- 32 **GUTIERREZ, Sérvulo**
- 33 **HERNANDEZ, Emilio**
- 34 **HERSKOWITZ, David**
- 35 **HINOSTROZA, Wenceslao**
- 36 **HUMAREDA, Víctor**
- 37 **KLEISER, Enrique**
- 38 **KREBS, Ella**
- 39 **KUBOTTA, Arturo**
- 40 **MOLL, Eduardo**
- 41 **NIERI, Miguel**
- 42 **NUÑEZ URETA, Teodoro**
- 43 **PANTIGOSO, Manuel Domingo**
- 44 **PIQUERAS, Jorge**
- 45 **QUISPEZ ASIN, Carlos**
- 46 **RALLI, Aquiles**
- 47 **RIVERO, Bernardo**
- 48 **RODRIGUEZ LARRAIN,**  
Emilio
- 49 **RONCEVIC, Vladimir**
- 50 **RUIZ DURAN, Jesús**
- 51 **RUIZ ROSAS, Alfredo**
- 52 **SABOGAL, José**
- 53 **SAGASTEGUI, Oswaldo**
- 54 **SANCHEZ, Ricardo**
- 55 **SCHOLTEN, María**
- 56 **SEGURA, Jorge**
- 57 **SHINKI, Venancio**
- 58 **SPRINGETT, Sabino**
- 59 **TANG, José**
- 60 **UGARTE, Juan Manuel**
- 61 **URTEAGA, Mario**
- 62 **VILLEGAS, Armando**
- 63 **WINTERNITZ, Adolfo**
- 64 **ZEVALLOS, Luis**
- "CAMINO A LA FERIA" Colección Dr. Luis F. Tello
- "LOS ANDES" Colección Sr. Luis D'Onofrio
- "MAGAZINE"
- "IGLESIA DE LAS NAZARENAS" Colección I.C.P.N.A.
- "HONDONADA" Colección Dr. Luis F. Tello
- "PIZARRO" Colección Sr. Luis Castro Franco
- "ABSTRACCION" Colección Sr. Walter Gross
- "TIEMPO"
- "FORMAS ABSTRACTAS"
- "OTOÑO 1964" Pop
- "PINTURA IX"
- "IGLESIA DE HUAURA" Colección Particular
- "LA QUENA" Colección Dr. Luis F. Tello
- "ZENTAC I" Colección Sr. Manuel Checa Solari
- "ESCULTOR"
- "ARRABAL LIMEÑO" Colección Particular
- "CUPULAS" Colección Dr. Luis F. Tello
- "CARTAS A MI PADRE" Propiedad Sra. Sofía de Rodríguez Larraín
- "COMPOSICION"
- "ENIAC II"
- "DESOLACION"
- "EL PERFIL HUANCA" Colección Dr. Juan Francisco Valega
- "ENCUENTRO DE DOS IMAGENES" Colección I.C.P.N.A.
- "PASMO"
- "COMPOSICION"
- "LLAMAS"
- "TARDE FELIZ" Colección I.C.P.N.A.
- "ABSTRACCION EN AZUL" Colección Sr. Walter Gross
- "BANDERA No. 6"
- "LA SANTERA" Colección Dr. Arturo Vidal
- "EL PRESO" Colección Particular
- "COLLAGE" Colección Instituto de Arte Contemporáneo
- "COMPOSICION"
- "TYPE A"



